

---

**Bart Hofstede**

*Nederlandse cinema wereldwijd. De internationale positie van de Nederlandse film*  
Amsterdam (Boekmanstudies), 2000, 179 p., f27,50, ISBN 90-6650-061-1

Bart Hofstede stelt in de conclusies van zijn boek *Nederlandse cinema wereldwijd. De internationale positie van de Nederlandse film* (de

verkorte en bewerkte handelseditie van zijn proefschrift dat het niet zo slecht gaat met de Nederlandse film als doorgaans wordt

beweerd.<sup>1</sup> Hoewel films uit andere Europese landen nagenoeg uit de Nederlandse bioscopen zijn verdwenen, heeft de Nederlandse film in eigen land een relatief stabiel marktaandeel. Het overweldigende meerderheidsaandeel van Hollywood op de Nederlandse filmmarkt is geen typisch Nederlands verschijnsel, maar doet zich overal in Europa voor.<sup>2</sup> Daarnaast zijn er maar weinig filmlanden die kunnen bogen op maar liefst drie Academy Awards for Best Foreign Language Picture in één decennium (DE AANSLAG in 1986, ANTONIA in 1995 en KARAKTER in 1997). In hetzelfde jaar dat Mike van Diem zijn Oscar mocht gaan ophalen, ontving Jeroen Krabbé in Berlijn de Blaue Engel Filmpreise für den besten Europäischen Film en nog onlangs werd bekend dat 3 MISSES van Paul Driessen is genomineerd voor een Oscar in de categorie korte animatiefilm. De afgelopen jaren hebben ook de nodige Nederlandse documentaires, animatie- en niet te vergeten jeugdfilms op diverse festivals prijzen in de wacht gesleept. In 1999 repte het Nederlands Fonds voor de Film in zijn *Nieuwsbrief* bovendien van een recordaantal vertoningen van Nederlandse films op buitenlandse filmfestivals.<sup>3</sup>

Ook in eigen land boekt de Nederlandse film de laatste tijd opmerkelijke successen. Is alle zorg dan misplaatst? In 1998, toen ABELTJE werd uitgebracht, verdubbelde het marktaandeel van de Nederlandse film in eigen land van 3,7% in 1997 naar 6,1%.<sup>4</sup> Maar in 1999, het jaar waarin naast ABELTJE ook KRUIELTJE de bioscopen veroverde, daalde het marktaandeel van de Nederlandse film echter weer tot 5,33%, en kwam daarmee zelfs iets onder het niveau van 1995. In 1998 waren ABELTJE met 497 duizend bezoekers en de ook redelijk succesvolle film LEFT LUGGAGE met 236 duizend bezoekers samen goed voor maar liefst 64% van het totaal van 1.141.000 bioscoopbezoekers dat naar een Nederlandse film ging. De overige titels, 91% van de productie, moest het doen met de resterende 36%. Hieruit kan alleen maar worden geconcludeerd dat de successen van ABELTJE en KRUIELTJE niet

geleid hebben tot een versteviging van de positie van de Nederlandse film tegenover de Amerikaanse concurrentie. Het lijkt erop dat films als ABELTJE en KRUIELTJE toeschouwers weghalen bij andere Nederlandse films.

Of is deze conclusie te somber, en zijn de successen van ABELTJE, KRUIELTJE en ANDRÉ HAZES, zij gelooft in mij juist indicaties voor een levensvatbare Nederlandse filmsector? Hoewel ABELTJE en KRUIELTJE te laat uitkwamen om nog een rol van betekenis in Hofstede's onderzoek te kunnen spelen, bevestigt het succes van deze beide films wel een van de belangrijkste inzichten uit zijn studie: de sombere kleuren waarin de toekomst van de Nederlandse film doorgaans wordt afgeschilderd is in menig opzicht het effect van het discursieve model dat de bij de Nederlandse filmcultuur betrokkenen in zijn greep houdt maar dat 'niet met de sociale realiteit overeen (hoeft) te komen.' In Nederland en in andere Europese landen waar het Amerikaanse marktaandeel inmiddels 70 procent of meer is, bestaat de neiging het antwoord op *le défi Américain* te zoeken door hetzij Amerikaanse methoden van productie, promotie en distributie over te nemen van films die ook inhoudelijk het voorbeeld van de Amerikaanse actiefilms en melodrama's volgen, hetzij een nationale of Europese identiteit te koesteren en te cultiveren, die het eigen artistieke, culturele en historische erfgoed tot uitgangspunt neemt.<sup>5</sup> Doorgaans wordt deze tegenstelling samengevat als die tussen kunst en commercie.

Voor zover deze tegenstelling ooit enige basis in de realiteit had, is zij inmiddels wel door de feiten achterhaald. Een film als DO NOT DISTURB (1999) van Dick Maas die met Amerikaanse acteurs en in de Engelse taal de plot en special effects van een Amerikaanse actiefilm naar de Amsterdamse grachtengordel overplante, haalde in de Amsterdamse box office slechts eenmaal een achtste plaats om vervolgens roemloos uit de toptien te verdwijnen. Als het gaat om Amerikaanse actiefilms geeft het Nederlandse bioscooppubliek kennelijk toch de voorkeur aan de *real thing*. Maar ook succes in

het buitenland is geen garantie voor grote belangstelling van het Nederlands publiek. KARAKTER trok ondanks de Oscar niet meer dan 850 duizend bezoekers, terwijl ANTONIA vóór en na het winnen van de Oscar niet eens de 190 duizend bezoekers haalde die nodig zijn om binnen te komen in de tophonderd van de best bezochte Nederlandse films aller tijden. Ook DE AANSLAG bleef op 310 duizend bezoekers steken. Kunstzinnige en in het buitenland bekroonde documentaires als Johan van der Keukens DE GROTE VAKANTIE trekken hooguit voldoende bezoekers voor een vertoning in weinig courante *time slots* als de matineevoorstelling in een hoofdstedelijk filmtheater. Tegen deze achtergrond en in het besef dat het bioscoopbezoek in de nabije toekomst niet meer zal groeien en waarschijnlijk zal afnemen, door de komst van nieuwe media en vertoningskanalen als pay-tv, (*near*) *video on demand*, DVD en internet, is het begrijpelijk dat het Nederlands Fonds voor de Film in zijn *Beleidsnota 2001-2004* stelt dat in de toekomst ook commerciële filmproducties in Nederland niet zonder 'rendementsvrije investeringen' gerealiseerd kunnen worden.<sup>6</sup> Volgens Hofstede is het effect van het voornoemde discursieve model dat het zogenaamde 'filmregime' sterk geneigd is de Nederlandse film te beoordelen naar de maatstaven van twee tegengestelde (of volgens sommigen: complementaire) internationale modellen van filmproductie: de (commerciële) *mainstream* film ofwel 'Hollywood', en de (kunstzinnige) internationale *art cinema*. Dat de vergelijking vrijwel steeds in het nadeel van de Nederlandse film uitvalt, hoeft niet te verbazen: Nederlandse filmmakers beschikken niet over de budgetten, de middelen en de expertise om het niveau van zelfs maar een middelgrote Amerikaanse filmproductie te halen. Alleen animatiefilms, korte films en een enkele documentaire drongen de laatste jaren door tot het circuit van de internationale artfilm. Lange Nederlandse speelfilms treft men hoogst zelden in de hoofdprogramma's van de belangrijkste internationale filmfestivals aan, zelfs niet in Rotterdam.

Maar naast deze twee internationale modellen van filmproductie bestaat er volgens Hofstede een derde model, de 'nationale film'. In deze nationale cinema treft men zelden actiefilms of liefdesdrama's aan, maar veelal comedy's (FLODDER, FLODDER IN AMERIKA), historische drama's of kinder- en jeugdfilms. Vanwege hun afhankelijkheid van taal, het gebruik van nationale sterren en persoonlijkheden (zoals André Hazes, Paul de Leeuw en indertijd André van Duin) en hun op kennis van taal, gewoonten, of actualiteit gebaseerde humor, trekken deze films zelden de landsgrenzen over, maar vinden in eigen land doorgaans een breed publiek. Deze categorie films wordt doorgaans niet als een apart model herkend omdat hun veelal projectmatige productiestructuur sterk overeenkomt met die van de art cinema, terwijl de verhalende vorm en visuele stijl aansluiten bij de mainstream film. Maar juist omdat ze niet tot de overheersende Hollywood-genres of tot de internationale art cinema gerekend kunnen worden, en bovendien niet zelden met steun van de televisie tot stand komen, vallen deze films gemakkelijk buiten het gezichtsveld van de nationale culturele elites en filmregimes.

Nu is de term 'nationale film' enigszins misleidend. Zoals gezegd, komt de nationale film steeds meer in samenwerking met en soms in opdracht van de televisie tot stand. In Nederland is vorig jaar een project 'telefilm' gerealiseerd, waarbij filmmakers de gelegenheid kregen een speelfilm te produceren voor de televisie. In Frankrijk riep de filmster Gérard Depardieu naar aanleiding van het succes van enkele *téléfilms* al uit: '*la télévision, c'est l'art nouveau*'.<sup>7</sup> Het lijkt erop alsof het terrein dat nationale cinema's hebben moeten prijsgeven aan de Amerikaanse concurrentie via de televisie met succes kan worden heroverd. In de al genoemde *Beleidsnota 2001-2004* kondigt het Nederlands Fonds voor de Film dan ook aan te gaan onderzoeken of Nederlandse films op commerciële televisiekanalen vertoond kunnen worden.

Hofstede benadrukt dat de Nederlandse film deel uitmaakt van een wereldwijd filmstelsel, waarin een niesbui in Hollywood een griep epidemie in de Nederlandse filmwereld kan veroorzaken. De positie van de Nederlandse film kan niet los gezien worden van de verhoudingen binnen dit wereldfilmstelsel en de modellen van filmproductie die daarbinnen vigeren. Daarom zou het wenselijk zijn de term 'nationaal' te vervangen, die stamt immers uit een academisch debat over nationale identiteit en film dat ontstond naar aanleiding van de Franse poging om bij de Gatt-onderhandelingen film- en televisieproducties een aparte status te geven omdat het culturele producten betreft die wezenlijk zijn voor de instandhouding van de nationale identiteit. Van een 'nationale' film is in Nederland immers nauwelijks sprake meer: het bioscopenpark is grotendeels in handen van buitenlandse bedrijven, ook de succesvolle Nederlandse films zijn geproduceerd met andere Europese landen; van de top 10 van best bezochte Nederlandse films uit 1998 werd slechts één titel niet door een Amerikaanse distributeur verspreid, en zonder de inzet van Amerikaanse distributeurs zouden ANTONIA en KARAKTER nooit voor een Oscar in aanmerking zijn gekomen. Een film hoeft niet Nederlandstalig te zijn en de regisseur hoeft geen Nederlander te zijn om te kunnen deelnemen aan de competitie van het jaarlijkse Nederlands Filmfestival in Utrecht of in aanmerking te komen voor subsidie van het Nederlandse Fonds voor de Film. Kortom, ook de voor Nederland bestemde filmproductie maakt volledig deel uit van een internationaal opererende bedrijfstak. Hofstede laat zien dat de term 'nationale film' eerder deel uitmaakt van een 'discursief model' dat een culturele elite hanteert om de autonomie van een eigen 'nationale' cultuur te verdedigen tegen het vermeende gevaar van een homogene mondiale massacultuur waarvan McDonald's en Hollywood de symbolen geworden zijn, dan dat de term een 'sociale realiteit' aanduidt. Als analytisch instrument is de term daarom alleen al minder geschikt.

Met deze ambiguïteit komt tevens het zwakke punt in Hofstede's studie in zicht. Hofstede laat overtuigend zien dat de debatten over de toekomst van de Nederlandse film in het licht staan van culturele of ideologische opvattingen en belangen die voorbij (willen) gaan aan de onmiskenbare realiteit dat ook de Nederlandse film deel uitmaakt van een mondiaal wereldfilmstelsel en hij ontwikkelt met termen als 'wereldfilmstelsel' en 'filmregimes' een model dat het perspectief op dit debat kan verschuiven. Hofstede sluit daarmee aan bij de kentering die de laatste jaren ook bij de overheid heeft plaatsgevonden. Met fiscale maatregelen, de oprichting van investeringsmaatschappijen voor filmproducties, en met de ondersteuning van het project telefilm beschouwt de overheid film immers niet langer uitsluitend als een kunstzinnige praktijk, maar ook als economisch product.

Hofstede ontwikkelde zijn model vooral op basis van cultuursociologische studies van Becker, Bourdieu, De Swaan en anderen. Helaas blijft de afstand tussen dat model en de beschrijving van het empirische en historische materiaal te groot om tot een wezenlijk nieuwe herwaardering van de actuele stand van zaken in de Nederlandse film te komen. Het hoofdstuk over de rol van filmfestivals in de internationale filmcultuur en de uitgebreide lijsten van Nederlandse films die voor diverse festivals zijn ingezonden (en de prijzen die ze daar in de wacht hebben gesleept) duiden erop, dat Hofstede in eerste instantie een studie wilde maken van de wederwaardigheden van de Nederlandse film in het buitenland, om er geleidelijk aan achter te komen dat het buitenland al lang in de 'nationale' Nederlandse filmwereld is binnengedrongen. Doordat Hofstede's eigen perspectief wellicht is verschoven en – zoals hij zelf aan het slot van dit hoofdstuk opmerkt, na 1980 filmfestivals een geringe rol hebben gespeeld in de Nederlandse filmwereld – is de relevantie van dit hoofdstuk niet erg groot. Het ware wenselijker geweest dat hij de tijd en energie die in dit hoofdstuk zijn gaan zitten had besteed aan

een grondiger uitdieping en herinterpretatie van 'binnenlandse' ontwikkelingen in de Nederlandse film sinds 1965, toen er voor het eerst even sprake leek te zijn van een levensvatbare Nederlandse (speel)filmindustrie. Hofstede's beschrijving van de geschiedenis van de Nederlandse film lijkt eerder op een preliminaire terreinverkenning dan dat zij dient ter ondersteuning (of weerlegging) van het model dat hijzelf voorstelt.

Maar dit punt van kritiek geldt niet zozeer de auteur als wel het filmwetenschappelijke deel van het Nederlandse 'filmregime'. Tot nu toe moeten de gegevens over deze periode van de Nederlandse filmgeschiedenis voornamelijk worden geput uit recensies en artikelen uit kranten en tijdschriften, jaarverslagen van de Nederlandse Bioscoopbond (nu Federatie voor Cinematografie), fondsen, of de Dutch Film-jaarboeken die het ministerie voor

presentaties in het buitenland laat produceren, en niet te vergeten de enkele compilatiefilms en televisieprogramma's die over de Nederlandse film zijn vervaardigd. Omdat een systematische geschiedschrijving over deze periode ontbreekt, heeft Hofstede veel van dit filmhistorische werk vooraf zelf moeten doen alvorens hij aan zijn eigen cultuursociologische interpretatie ervan kon beginnen.

Het is de hoogste tijd voor een dergelijke studie naar de geschiedenis van de Nederlandse film, want als de voortekenen niet bedriegen, staat de Nederlandse 'filmwereld' op het punt op te gaan in een bredere – en internationale – audiovisuele cultuur waarin celluloid niet langer het belangrijkste kanaal voor bewegende beelden vormt. De Nederlandse film zal dan niet langer alleen 'wereldwijd', maar ook 'media-wijd' moeten worden bestudeerd.

Jan Simons

#### Noten

- 1 *In het wereldfilmstelsel. Identiteit en organisatie van de Nederlandse film sedert 1945*, Delft 2000.
- 2 Ter vergelijking: van de 232 in 1998 in Nederland uitgebrachte titels kwamen er 120 uit de vs (51%), 65 (ofwel 28%) uit Europa (Nederland niet inbegrepen), 22 (ofwel 9%) uit Nederland, en 25 (ofwel 10%) uit de rest van de wereld. Hoe de verhoudingen op de filmmarkt liggen wordt nog duidelijker als het aantal prints waarop deze films in roulatie werden gebracht wordt bekeken: van de in totaal 5.093 prints die in 1998 in roulatie werden gebracht waren er 4210 voor de 120 Amerikaanse films (dus 82% van het totaal aantal prints), 485 voor niet-Nederlandse Europese films (9,5%), 323 voor Nederlandse films (6%), en 84 ofwel 1.5% voor films uit de rest van de wereld. Het markt-aandeel voor deze categorieën was in dat jaar respectievelijk 88% voor Amerikaanse films, 4.5% voor niet-Nederlandse Europese films, 6,1% voor Nederlandse films, en 1,4% voor films uit de rest van de wereld. Bron: Holland Film (<http://www.hollandfilm.nl>).
- 3 Nieuwsbrief Nederlands Fonds voor de Film nr. 2, april 1999; zie ook nr. 4, oktober 1999.
- 4 Bron: Holland Film.
- 5 Een bekend voorvechter van de eerste optie is Angus Finney, die in zijn in opdracht van de Europese Unie geschreven studie *The state of European cinema. A new dose of reality*, London 1996, onomwonden stelt dat het in Europa zo gekoesterde 'auteurisme' aan de basis ligt van de kwijnende toestand van de Europese film. Hij pleit voor opwaardering van de rol van producent, het ontwikkelen van een sterrensysteem naar Amerikaans model, en het aanpakken van meer positieve thema's in plaats van de zwaarmoedige verhalen over oorlog en holocaust waarin de Europese film zo lang heeft gewolgen. Het boeg-

---

beeld van de tweede optie is de filmmaker Wim Wenders, die inmiddels zo ongeveer de verpersoonlijking van de Europese melancholie is geworden.

6 *Confrontatie met de Toekomst. Beleidsnota 2001-2004*. Deze nota kan worden ge-

download op de website van het Nederlands Fonds voor de Film (<http://www.filmfund.nl>).

7 Geciteerd in: B. Lecherbonnier, *La télévision, c'est l'art nouveau. Le téléfilm européen face au défi américain*, Parijs 1999.