

Filmfatsoen

Moraliteit in de Nederlandse speelfilm vóór de Tweede Wereldoorlog

Anne van Slageren In de periode tussen de beide wereldoorlogen werd de speelfilm in brede kring beschouwd als een omstreden medium. Kerkelijke en gemeentelijke instanties waarschuwden met terugkerende regelmaat tegen het vermeende ‘bioscoopgevaar’. Door middel van filmkeuring trachtten gezagsdragers de dreigende culturele ontworteling van de bevolking te beteugelen.

Inleiding

In de Nederlandse speelfilm *Pygmalion* uit 1937 is een scène opgenomen waarin het bloemenmeisje Elisa Doeluttel door de huishoudster van professor Higgens in bad wordt gestopt. Benauwd kijkt Elisa in haar ondergoed toe hoe juffrouw Sniijders het bad laat vollopen. Ze gruwelt bij de gedachte zich uit te moeten kleden. In een volgend *shot* zien we dat Elisa in bad zit. Het water komt tot aan haar oksels en ze schreeuwt het uit terwijl juffrouw Sniijders haar met douche en borstel te lijf gaat.

De opname van deze scène had heel wat voeten in de aarde, letterlijk zelfs. In een interview in het *Algemeen Handelsblad* vertelde Lily Bouwmeester, die de rol van Elisa Doeluttel vertolkte, hoe de diepte van het bad werd aangepast, zodat haar lichaam ‘decent’ in beeld kwam. ‘Ik ging in badkostuum in de kuip en liet toen eerst de schouderbandjes zakken,’ aldus de actrice.¹

Pygmalion is een van de bijna honderdveertig speelfilms die tussen 1913 en 1940 in Nederland zijn gemaakt.² De speelfilm was in Nederland vóór de Tweede Wereldoorlog een omstreden medium. Vanaf het moment dat de vaste, niet-reizende bioscopen hun intrede in ons land deden (rond 1910-1914), werd er door gemeentelijke en kerkelijke instellingen gewaarschuwd voor het zogenaamde ‘bioscoopgevaar’. Zij zagen de bioscoop als een vorm van vrijetijdsbesteding waarvan geen vormende maar een zinnenprikkende werking uitging. In de film kwamen naar hun oordeel te veel moorden, echtbreuken, verleidingen, publieke vrouwen en dronkaards voor.

Om het bioscoopgevaar tegen te gaan werden de films gekeurd. Tot 1928 gebeurde dit door gemeentelijke en particuliere keuringscommissies. Daarna trad de Bioscoopwet in werking, die zowel een landelijke keuring als een gemeentelijke

nakeuring mogelijk maakte. Deze wet had relatief lang op zich laten wachten, omdat protestants-christelijke en katholieke politici op lokaal niveau de keuring wilden blijven controleren, wat uiteindelijk ook werd toegestaan.³

Deze houding ten opzichte van film was een produkt van algemeen geaccepteerde fatsoensnormen. In dit artikel zal worden nagegaan of en, zo ja, hoe de Nederlandse speelfilm zich op verhalend niveau aanpaste aan deze normen. Hiertoe zullen zeven Nederlandse speelfilms uit de periode 1915-1938 worden geanalyseerd. Onder moraliteit zal hier worden verstaan de mate waarin mensen zich houden aan de geldende fatsoensnormen, opvattingen van wat goed en deugdzaam is.

Wat hielden de algemeen geaccepteerde fatsoensnormen in, door wie werden ze bepaald, hoe en door wie werden ze nageleefd? Daarnaast zal aandacht worden besteed aan het probleem van film als historische bron en zal de vraag worden gesteld waaruit de overname van de normen in een film blijkt. Oftewel, hoe moet er in dit verband naar films worden gekeken? Ook de wijze waarop de films voor dit onderzoek zijn geselecteerd, wordt toegelicht.

Fatsoen en moraliteit

In 1933 omschreef een katholieke auteur fatsoen als ‘het samenstel van ongeschreven wetten waaraan mensen van beschaving en opvoeding zich houden’.⁴ De sociologe A. de Regt maakte gebruik van de civilisatietheorie van N. Elias bij een onderzoek naar veranderingen in het gezinsleven van stedelijk-industriële arbeiders tijdens de eerste industrialisatiefase in Nederland (1870-1940). Zij stelt vast dat, onder andere door een beschavingsoffensief van burgerlijke groeperingen, de levensstijl van arbeiders in deze periode ‘netter en geregelder’ werd. Het burgerlijk beschavingsbegrip werd niet precies

omschreven en was van toepassing op een veelheid van activiteiten en gedragswijzen. Niettemin stond één notie centraal, namelijk *zelfbeheersing*. Zelfbeheersing in het gebruik van tijd, in het omgaan met geld, in seksuele gewoonten, in de houding tegenover kinderen en dieren, in het taalgebruik en de alcoholconsumptie.⁵ Hieruit vloeiden deugden voort als: orde, netheid, vlijt, spaarzaamheid en plichtsbetrachting.

De Regt beschrijft een relatief lange periode en koppelt het begrip beschaving aan burgerlijke groeperingen in het algemeen. De historicus Wijffes richt zich op het interbellum en bestudeert de ‘ongeschreven’ fatsoensregels tegen de achtergrond van het toen voor Nederland zo kenmerkende politieke klimaat van verzuiling.

Het begrip verzuiling wordt vaak geïnterpreteerd, alsof de katholieke, de protestantse, de sociaaldemocratische en de neutraal-liberale zuil, een min of meer gelijkwaardige positie hadden. Echter, de sociaaldemocraten hadden in het interbellum een gemiddelde aanhang van 20 tot 25 procent van het aantal stemgerechtigden, maar bleven tot 1939 buiten de regering.⁶

In overeenstemming met de politicoloog Stuurman suggereert Wijffes te spreken van een liberaal-confessionele staat. Hierbinnen namen de confessionelen, alleen al wat stemmenaantal en presentie in ministeries betreft, de belangrijkste plaats in. Hij schrijft: ‘Zij zijn het die een dermate stevige positie in het staatkundig leven innemen dat, hoewel met restricties, het predikaat “confessioneel tijdperk” aan de politieke structuur in het Interbellum verbonden kan worden.’⁷

Al voor het interbellum, in 1911, vond de verscherping en herziening van de zedelijkheidswetgeving plaats. De wet, die was opgesteld door de katholieke minister Regout, maakte een streng optreden tegen abortus,

pornografie, prostitutie en homoseksualiteit mogelijk. Volgens Stuurman slaagden de confessionelen er met deze wet in om hun opvattingen van een fatsoenlijk en zedelijk volksleven aan de natie op te leggen. Het christendom werd in de jaren daarna het ‘centrum’ van de ‘zedelijke constitutie van de natie’. Niemand waagde het de christelijke norm totaal en compromisloos aan te vallen.⁸ De opstelling van liberalen, feministen en sociaal-democraten tegenover de ‘onmaatschappelijken’ (degenen die zich niet aan de fatsoensnormen hielden) had op dit punt veel met het christelijke gedachtengoed gemeen.⁹

In een ‘model van de confessionele zuilenstaat’ beschrijft Stuurman, wat hij noemt, de christelijke ‘politiek van het persoonlijke’. Het *gezin* stond daarin centraal¹⁰ en werd beschouwd als een natuurlijke, onveranderlijke ordening. Hieruit vloeiden voorschriften als onvoorwaardelijke huwelijkstrouw en onontbindbaarheid van het huwelijk voort. Seksualiteit werd gezien als een zondige drift die, via het huwelijk, ten dienste van de voortplanting moest worden gekanaliseerd. De vrouw was volgens de confessionelen van nature en principieel ondergeschikt aan de man. Zij vervulde haar rol uitsluitend binnen het gezin. Ze werd geacht aandacht en zorg te hebben voor het huishouden, de kinderen en een gezellige, ‘huiselijke’ sfeer. Het accentueren van de huishoudelijke kwaliteiten van de vrouw werd gelegitimeerd door de gedachte dat de vrouw en de man elk hun eigen en verschillende natuurlijke, dat wil zeggen aangeboren, eigenschappen hadden.¹¹

Volgens Stuurman was het confessionele model dominant tussen 1920 en 1950. Er bestond nog een andere, ondergeschikte, ‘politiek van het persoonlijke’ die Stuurman in het model van de ‘Keynesiaanse verzorgingsstaat’ uiteen

zet. In dit model, dat pas in de jaren zestig definitief de plaats innam van het model van de confessionele zuilenstaat, werd het gezin beschouwd als een sociaal optimum dat voortdurend gemoderniseerd moest worden. Seksualiteit werd gezien als een natuurlijk gegeven, dat niet uitsluitend aan de voortplanting was gebonden. Man en vrouw waren niet gelijk, maar wel gelijkwaardig. De vrouw moest volgens dit model geëmancipeerd worden tot ‘burgeres’, maar tegelijk moeder blijven.¹²

Over het naleven van de fatsoensnormen valt uiteraard slechts in het algemeen, voor de meerderheid van de bevolking, een uitspraak te doen. Stuurman omschrijft echter het interbellum in Nederland als het ‘morele tijdperk’ bij uitstek.¹³ Hij beroept zich hierbij op het percentage buitenechtelijke geboorten, dat toen nergens in West-Europa zo laag was als in Nederland. Het is niet waarschijnlijk dat dit het gevolg was van effectieve anticonceptie, omdat men dan het gebruik hiervan ook binnen het huwelijk zou verwachten. De huwelijksvruchtbaarheid was daarentegen in ons land verhoudingsgewijs hoog. Aangezien er geen aanwijzingen zijn dat de frequentie van abortus in Nederland belangrijk groter was dan in omringende landen, zou men kunnen concluderen dat de gemiddelde Nederlander zich van seksueel contact buiten het gezin onthield en slechts schaars gebruik maakte van anticonceptiva. Er was derhalve sprake van een grote mate van conformiteit aan de christelijke seksuele moraal.

Toch voldeden niet alle groepen in de samenleving aan de fatsoensnormen, althans volgens de burgerlijke en overheidsinstanties. Door het oprichten van scholen, de bouw van woningen, de zorg voor armen, zieken en gevangenen, voorverwaarloosde kinderen en gevallen vrouwen, trachtte men de

‘achterblijvers’ in het civilisatieproces op het ‘rechte pad’ te brengen. Dit gold met name voor de ongeschoolde arbeiders, de onderste laag van het fabrieks- en landbouwproletariaat, de venters en de sjouwers. Een laag die aan de onderkant geleidelijk overging in het leger van werklozen en minder bedeeden. Hun levenswijze was in de jaren tien van deze eeuw nog in strijd met wat burgerlijke groeperingen onder beschaafd gedrag verstonden. Daarentegen konden de geschoolde arbeiders zich aan het begin van deze eeuw al een ‘betere’ levenswijze permitteren. Juist zij moesten tegen besmetting door ‘onmaatschappelijken’ worden beschermd, hetgeen werd gerealiseerd door speciale wooncomplexen voor ex-krotbewoners te bouwen. Deze complexen waren zelfs het resultaat van een beleid dat door sociaaldemocraten in de grote steden werd gevoerd. Dit alles bevestigt hoe algemeen geaccepteerd de burgerlijke en christelijke fatsoensnormen waren.¹⁴

Speelfilm als historische bron

De laatste jaren is de belangstelling voor film onder historici sterk toegenomen. In ons land blijkt dit onder andere uit de oprichting, enige jaren geleden, van de Vereniging Geschiedenis, Beeld en Geluid (GBG). Vanaf de jaren zeventig verschenen er publikaties over de wijze waarop films in het historisch onderzoek zouden kunnen worden betrokken.¹⁵

Het gebruik van de speelfilm als historische bron is niet zonder problemen. Zeker als de historicus de aan deze materie gebonden schriftelijke bronnen zoals kritieken, keuringsgegevens, archieven met informatie over de politieke en economische factoren die van invloed waren op de produktie, loslaat en zich beperkt tot het medium zelf. Daarbij staat de speelfilm, als vorm van fictie, nog verder van de historicus af dan de documentaire film, waaraan gemakkelijker een informatieve

functie kan worden toegeschreven. Bij de analyse van speelfilms komen verscheidene vragen op de onderzoeker af. Hoe wordt, bijvoorbeeld, in de speelfilm de werkelijkheid verbeeld? Welke elementen in de film zijn toe te schrijven aan de maatschappelijke achtergrond? Welke komen voort uit de gehanteerde filmtaal en de stand van de technologie op dat moment? Hoe en met behulp van welke methode moet de speelfilm worden onderzocht?¹⁶

In dit artikel worden zeven films van zeven verschillende regisseurs geanalyseerd. Een dergelijk aantal maakt een zeer nauwkeurige en gedetailleerde analyse van elke afzonderlijke film (of eventueel een analyse per *shot*) binnen dit bestek onmogelijk.¹⁷ Om echter toch uitspraken over de moraliteit in deze films te doen, heb ik een werkwijze ontwikkeld die sterk verwant is aan het analysemodel van de historicus J. Bank. Bank zoekt naar antwoorden op de vraag waarom een bepaalde film in een bepaalde tijd op een bepaalde manier is gemaakt. Hij deelt zijn analyse in vier onderdelen in:

de omstandigheden van de produktie. Dit betreft encyclopedische gegevens, inhoudsopgave, invloeden van economie en filmcultuur en technische zaken als cameravoering;

de receptie: kritieken, prijzen, publiek, kijkdichtheid en dergelijke; de door de makers bedoelde historische getuigenis, zoals de relatie tussen film en (historische) werkelijkheid en de intentie(s) van de makers;

de onbedoelde getuigenis en resultaten. In hoeverre sluit de film aan bij bepaalde meningen en conventies in de tijd waarin de film werd geproduceerd?¹⁸

In dit onderzoek zal ik mij voornamelijk bepalen tot het laatste onderdeel van zijn

model. De receptie van de films blijft buiten beschouwing, al zullen in de conclusie receptiegegevens worden vermeld, om de mate waarin normen in de films werden overgenomen of verworpen toe te lichten. Enige voorzichtigheid is daarbij wel geboden. Als het om een recensie gaat, moet de politieke achtergrond van de criticus bekend zijn. Over de waardering van het publiek in deze periode is alleen bekend of de film in financieel opzicht succes genoot. Het gaat echter te ver om te veronderstellen dat er tussen de marktwaarde van het produkt en de moraal in de film een direct causaal verband zou bestaan.

Men kan zich natuurlijk afvragen of bij een onderzoek naar de overname van fatsoensnormen in de film niet kan worden volstaan met de resultaten van de filmkeuring. Mijns inziens niet, omdat ze zich beperken tot kwesties waarin normen worden verworpen en ze zich niet of nauwelijks uitspreken over de mate waarin deze normen worden overgenomen. Dat is althans op te maken uit de keuringsrapporten van Centrale Commissie van de Filmkeuring, die vanaf 1928 aanwezig zijn in het archief van het ministerie van Binnenlandse Zaken.

Methode

Centraal in dit artikel staat het verhaal dat de film vertelt. In dat verband zijn als makers vooral de regisseur en de scenarioschrijver belangrijk. Veel van de films zijn gebaseerd op bestaand werk (boeken, toneelstukken, et cetera).¹⁹ De moraliteit wordt op drie punten aan een onderzoek onderworpen: de rol die de vrouw krijgt toebedeeld, de seksualiteit en drankgebruik. Hierbij spelen de volgende vragen: gedraagt de vrouw zich in de film zoals volgens de confessionele politiek van het persoonlijke van haar wordt verwacht? Wordt er in de film hartstochtelijk gekust met veel gebaren gedanst, of komen er scènes in voor

waarin mensen schaars gekleed gaan (blote armen, schouders en benen)? Wordt er drank gebruikt en, zo ja, met welke bedoeling?

Behalve het gedrag zullen ook de opvattingen van de personages met betrekking tot genoemde drie punten worden nagegaan. Omdat in de samenleving het zedelijk gedrag van de laagste klassen afweek van dat van het overige deel van de bevolking, is het interessant om te onderzoeken of een dergelijk klasseverschil ook in de films wordt gereflecteerd.

Nadat aan de hand van deze vragen de films zijn beschreven, kijk ik vervolgens welke beoordeling aan het gedrag en de houding van de personages wordt verbonden. Welke gevolgen heeft moreel of amoreel gedrag voor een personage binnen het verhaal? Wordt wangedrag gestraft of juist niet, tonen de personages berouw en komen ze tot inkeer? En meer indirect: hoe is de relatie tussen moraliteit en het hebben van een sympathieke of antipathieke rol binnen het verhaal? Gaat een vorm van onfatsoenlijk gedrag samen met iets nadeligs dat dit personage in de loop van het verhaal overkomt, zoals dood, verdriet of verderf?

In de vooroorlogse moraal nam het gezin, zoals gezegd, een centrale plaats in. Dit thema mag dan ook niet ontbreken. De houding van personages ten opzichte van het gezin kan enigszins worden vastgesteld aan de hand van uitspraken die zij daarover doen, bijvoorbeeld als zij de wens te kennen geven te willen trouwen, of meedelen het huwelijk en krijgen van kinderen als een levensdoel te beschouwen. Men kan zich ook afvragen of er een verschil is in zedelijk gedrag tussen de personages die wel en personages die geen deel uitmaken van een (volledig) gezin. Tot de laatste categorie zijn bijvoorbeeld wezen, weduwen en alleenstaanden te rekenen. Zou dat verschil er zijn, dan kan men zeggen dat de film of de filmmaker ook op onbedoelde wijze getuigt van een gezinsmoraal.

De selectie van films

Om een zo representatief mogelijke selectie te verkrijgen heb ik films uit verschillende jaren en van verschillende regisseurs genomen. Daarbij heb ik mij gericht op de twee bloeiperioden die de Nederlandse speelfilm vóór de Tweede Wereldoorlog kende: de jaren tien en dertig. Dit stelde mij tevens in staat om na te gaan of er zich tussentijds ook veranderingen in de overname of verwerping van bepaalde fatsoensnormen hadden voorgedaan. Om die reden zullen de films naar jaar van première in chronologische volgorde worden besproken.

Bij de selectie was verder van belang of de film bewaard is gebleven (een vraag die voor de meeste films uit de jaren tien negatief beantwoord moest worden), of de film wat produkt en lokatie betreft typisch Nederlands was (een Nederlandse versie van een buitenlandse film of een film die in Indië speelt, kwam niet in aanmerking) en of de film op het gebied van de moraliteit iets te zeggen had.

De film in de jaren tien

De belangrijkste producent in de eerste bloeiperiode van de Nederlandse speelfilm was Maurits Binger, regisseur en directeur van de Hollandia Filmfabriek in Haarlem. Deze fabriek had gedurende een groot aantal jaren een continue produktie en een vaste kern van spelers. In die jaren waren ook Theo Frenkel en Johan Gildemeyer als filmmakers actief. Van elk van deze drie regisseurs zal hier een film worden besproken. Het is, gezien de gebrekkige informatie over de produktiewijze en de prille fase waarin de filmindustrie zich op dat moment nog bevond, moeilijk te zeggen of de taken van regisseur en scenarioschrijver gescheiden waren. Van Gildemeyer is in ieder geval bekend dat hij alles zelf deed.²⁰

Het wrak in de Noordzee (1915) van Th. Frenkel sr. is een film met in de hoofdrollen C. Lageman als

schipper Roosevelt en mevrouw B. Kley als zijn vrouw, Julie Frenkel als hun dochter Marie, Jac. van der Poel als Arend, de verloofde van Marie, en P. Fuchs als Jan van de Velde, een werknemer van Roosevelt.

Het verhaal gaat over de manier waarop Jan van de Velde dingt naar de hand van Marie, dochter van de schipper, en over de consequenties van zijn optreden voor alle betrokkenen. Zo chanteert hij zijn baas: hij is namelijk getuige geweest van een ongeluk op zee waarbij een lid van de bemanning om het leven is gekomen. Er wordt gesuggereerd dat Roosevelt hierbij betrokken is geweest. Voorts probeert hij - vergeefs - door een gat te zagen in het schip waarop Arend vaart, de toekomstige verloofde van Marie te vermoorden.

De rol van de vrouw in deze film van Frenkel is vrij traditioneel. Moeder en dochter Roosevelt worden uitgebeeld terwijl ze bezig zijn de was te doen, het eten te koken en visnetten te repareren. Marie is echter niet erg volgzaam. Ze weigert lange tijd aan het verzoek van haar vader gehoor te geven om zich, in plaats van met Arend, met Jan te verloven. Bovendien beperkt ze zich niet tot huishoudelijk werk en werk ten dienste van de schippers. Zij geeft opdracht het gezonken schip te onderzoeken, waardoor de laaghartigheid van Jan van de Velde 'boven water' komt. Het feit dat ze hiermee de heldin van het drama wordt, toont een positieve waardering voor een dergelijke rol van de vrouw die de verantwoordelijkheid van het lot en het welzijn van haar familie op zich neemt. Arend is immers een eerlijk en gerespecteerd lid van de gemeenschap. Tevens wordt Marie instrument in handen van de gerechtigheid.

Het gedrag van Jan van de Velde tegenover Marie is ronduit onzedelijk. Hij wil haar tegen haar zin op de mond zoenen en danst met haar op een grove manier tijdens hun verloofsfeest. Van de alcohol kan hij niet afblijven. Jan van de

Velde speelt de rol van antagonist en aan die rol wordt met behulp van deze amorele gedragingen invulling gegeven. Behalve dat, is hij het enige personage in de film dat buiten een gezinssituatie is geplaatst. Hij verlooft zich weliswaar met Marie, maar de kijker weet dat Arend haar echte liefde is en daarmee de rechthebbende partner. Verder valt op dat Jan, gezien zijn kleding en zijn positie als werknemer, lager op de maatschappelijke ladder staat dan het gezin Roosevelt.

De schipper, behorend tot de middenstand en het kamp van de ‘goeden’, raakt in de loop van het verhaal ook aan de drank. Hij wordt hiertoe aangezet door Jan van de Velde. De kijker, en ook de schipper zelf, beseft dat dit een poging is de harde realiteit en zijn verantwoordelijkheden te ontvluchten. Om duidelijk te maken dat Roosevelt hiermee op het slechte pad is geraakt, verandert diens houding tegenover zijn vrouw en dochter van zachtaardig in dictatoriaal.

In het algemeen kan men stellen dat Frenkel in *Het wrak in de Noordzee* de algemeen geaccepteerde fatsoensnormen overneemt, door de protagonisten en de personages die met hen een andere dan negatieve relatie onderhouden, zich conform de normen te laten gedragen. Gaat iemand toch over de schreef, zoals de schipper, dan toont hij berouw. Degene die zich in de film blijvend onfatsoenlijk gedraagt en niets berouwt, behoort tot de categorie ‘malafide’ personages. De suggestie wordt gewekt dat Jan van de Velde zich niet alleen slecht toont, maar ook slecht *is*. Moraliteit, de mate waarin men zich zedelijk of onzedelijk gedraagt, leidt dus respectievelijk tot een positieve of negatieve beoordeling in het verhaal.

In *Gloria transita* (1917) van Johan Gildemeyer klimt de straatzanger Ben Soletti (August van den Hoeck) op tot operaster om daarna weer zijn retour te maken. Henny Schröder speelt de

vrouwelijke hoofdrol Henny, de latere echtgenote van Soletti. In het begin van de film woont zij nog als kind (actrice onbekend) in een achterbuurt en wordt door haar vader (moeder ontbreekt) gedwongen te helpen bij inbraken. Als Ben en zijn compagnon, de straatslijper Gaston (Fred Vogeding), haar uit handen van de ‘onguur uitziende vader’ hebben gered, trekt Henny bij de twee mannen in. Haar beide mannelijke opvoeders zijn echter ook niet het toonbeeld van fatsoen. Ze drinken geregeld en gaan vaak met elkaar op de vuist. Henny probeert de mannen echter nog enige noties van huiselijkheid bij te brengen: ze kookt het eten en verzorgt de in gevechten opgelopen wonden.

Als ze wat ouder is, trouwt Henny met Ben, wat Gaston niet kan accepteren, en wordt ze, net als Ben, operaster. Daardoor belandt ze in de wereld van het theater in plaats van in de huishouding en menigmaal wordt ze in haar kleedkamer, met blote armen, afgebeeld. Tot overmaat van ramp voelt ze zich aangetrokken door baron Villers (Eberhard Erfmann) door wie ze zich laat verleiden tot een ritje te paard. Ze valt, raakt bewusteloos en op dat moment kust Villers haar. 's Avonds brengt hij haar een serenade en bezingt haar zijn liefde. Henny ziet het verkeerde van haar handelswijze en schrijft de baron: ‘Gaston, de secretaris van mijn man, was getuige van ons samenzijn en zal ons verraden. Kom niet in de Opera, vergeet mij. Ik heb mijn man innig lief, als hij iets ontdekt zou dat verschrikkelijk zijn; Gaston is tot alles in staat, als hij ons verraadt zal mijn man mij doden; vaartwel en vergeef mij, Henny.’ Ontredderd door de chantage die niet uitblijft, zoekt ze haar troost in de morfine en pleegt zelfmoord. In deze film van Gildemeyer worden de normen ten aanzien van de rol van de vrouw gedeeltelijk overgenomen en gedeeltelijk verworpen. Henny als protagonist gedraagt zich, ondanks de sympathie die de kijker voor haar voelt, onfatsoenlijk. Ze probeert haar

gedrag nog te corrigeren, maar daarvoor is het te laat.

Hetzelfde onvermogen zich aan de fatsoensnormen te houden, komt naar voren in de houding van Soletti ten opzichte van drankgebruik. Als hij een dan nog onbekend persoon de foto van zijn vrouw ziet kussen, wordt hij furieus en grijpt degene die hem ervan wil weerhouden gewelddadig te worden, naar de keel. Als hij bedaard is zegt hij: ‘Vergeef mij, myne heeren, als ik zoeven onder den invloed van wat overdadig gebruik van champagne my zelf vergat: voor jaren heb ik eens gezworen niet meer te drinken; ik verzaakte dien eed, heb dat direct moeten boeten.’ Dit is kenmerkend voor *Gloria transita*. Normen worden overtreden, dit wordt erkend en het leven wordt gebeterd, maar de protagonisten houden hun goede gedrag niet vol. Waar bij Frenkel het fatsoen zegeviert, gebeurt bij Gildemeyer precies het tegenovergestelde. In zijn film falen de hoofdpersonen, niettegenstaande het gegeven dat zij sympathiek worden voorgesteld. Gildemeyer staat kennelijk sceptisch tegenover hun kansen hun leven ingrijpend te wijzigen. Hierdoor en door zijn hoofdpersonen te situeren in de wereld van het theater, zonder hieraan een negatieve connotatie te hechten, plaatst hij kritische kanttekeningen bij de normen van zijn tijd. Hij gaat echter niet zo ver dat hij ze afwijst, integendeel. Door het slecht met zijn hoofdpersonen te laten aflopen - er wordt boete gedaan - is zijn basishouding er een van acceptatie. Ook in de uitbeelding van de antagonist Gaston neemt Gildemeyer de normen over. Dit personage wordt mede door ongegeneerd drankgebruik en handtastelijk gedrag tegenover Henny tot ongeciviliseerd verklaard. Bovendien valt op dat alle figuren met een negatieve moraliteitsscore, een onvolledige gezinssituatie als achtergrond hebben.

Een Carmen van het noorden (1919) is een film van Maurits Binger, met scenario van Hans Nesna, naar de roman *Carmen* van Prosper Mérimée.

In de hoofdrol speelde de toentertijd bekende actrice Annie Bos als Carmen. Haar eveneens populaire tegenspeler was Adelqui Migliar als Joseph. In deze film van Binger heeft het onfatsoenlijke de hoofdrol gekregen. De Carmen uit de achterbuurt doet zo ongeveer alles wat ‘niet mag’. Ze danst sensueel, kleedt zich bloot voor die tijd (ze laat schouders en armen zien), verleidt opzettelijk mannen, zoent in beeld, et cetera. Met de avances die ze naar de politieagent Joseph maakt, bereikt zij volledig haar doel: namelijk bevrijding uit de cel waarin ze na een vechtpartij belandt. Ondanks het gegeven dat Joseph al een verloofde heeft, raakt hij volledig in haar ban en reist haar achterna. Zijn verloofde en zijn moeder spelen letterlijk en figuurlijk slechts een bijrol. Vergeefs wachten zij op de terugkeer van Joseph; vergeefs, hoeveel huishoudelijke taken ze ook verrichten.

Al met al wordt de levenslustige Carmen niet ‘zwart’ afgeschilderd. Zij is, met haar ‘zuidelijke’ temperament, buiten haar schuld, als het ware *out of place*. Dat Binger Carmen desondanks de normen van zijn tijd oplegt, blijkt uit de beschrijving van haar achtergrond waarin een stabiel gezinsleven ontbreekt, en het feit dat zij aan het eind van de film slachtoffer wordt van een moordaanslag.

De film werd tot nu toe alleen in de Verenigde Staten teruggevonden. Annie Bos overleeft in deze Engelse versie (getiteld: *A Carmen of the North*) de poging van de jaloeerse Adelqui Migliar haar te wurgen. Volgens persbesprekingen gebeurde dat in de Nederlandse versie niet.²¹

De film in de jaren dertig

Nadat vanaf 1924 de produktie van Nederlandse speelfilms in aantal sterk was achteruitgegaan, was er van 1930 tot 1934 nauwelijks meer sprake

van een speelfilmindustrie. Alleen de zwijgende film *Zeemansvrouwen* van H. Kleinman ging in deze periode (1930) in première. In 1928 had de geluidsfilm zijn intrede gedaan en deze zorgde vanaf 1934 voor een nieuwe bloei.²² Hieraan kwam met de Duitse bezetting een plotseling einde.

Die opleving was, zoals de voormalig directeur van het Goethe Instituut in Amsterdam Kathinka Dittrich heeft aangetoond, voor een belangrijk deel te danken aan de medewerking van emigranten uit landen met nationaalsocialistische regimes.²³ De economische crisis was eveneens van invloed. Deze zorgde ervoor, net als in de Verenigde Staten, dat de bioscoopzalen in ons land over het algemeen goed gevuld waren.²⁴

Nederland kende in die jaren twee filmfabrieken: de Cinetone Studio in Duivendrecht en de studio Filmstad Wassenaar. Volgens Dittrich waren er toen velerlei motieven om te gaan filmen: de liefde tot de film, de hang naar avontuur, het speculeren, de hoop op ‘het snelle geld’.²⁵ Volgens de filmhistoricus Boost was vooral het laatste bepalend. Na het succes van *De Jantjes* in 1934 ontstond er naar zijn mening een, overigens tot niets leidende, *goldrush* en de pretentie te willen concurreren met de buitenlandse amusementsproductie.²⁶

De Jantjes (1934), met regie van J. Speyer en scenario van A. Benno en J. Speyer, is een muzikale speelfilm naar het gelijknamige toneelstuk van H. Boubier. De film speelt zich grotendeels af in de Amsterdamse Jordaan en vertelt over de lotgevallen van drie matrozen. De wat ruwe maar goudeerlijke kerels komen in allerlei liefdesverwickelingen en moeilijkheden terecht. Dolle Dries (Willy Castello) is de leider van het drietal. Hem staat uiteindelijk een *happy end* te wachten. Hij wordt in Indië als soldaat onderscheiden en

trouwt met zijn geliefde Blonde Greet (Susie Klein) die op hem heeft gewacht. Met dit slot geven Speyer en Benno te kennen in ieder geval het huwelijk c.q. het gezin als beloning te zien na een periode waarin beide geliefden ieder op eigen wijze op de proef werden gesteld.

Blonde Greet gedraagt zich tijdens de afwezigheid van Dolle Dries uitermate fatsoenlijk. Ze danst, als verloofde vrouw, niet met onbekende mannen, maar blijft ‘trouw’ aan haar geliefde. In een filmversie van de *De Jantjes* uit 1922 was dit nog wel anders. Daar was ze, in de zes jaar dat Dries in Indië had gediend, moeder van twee kinderen geworden. Dries op zijn beurt kwam toen met twee ‘zwartjes’ thuis.²⁷

Ook uit de mond van de gangmaker en straatmuzikante Na Druppel (Henriëtte Davids) komt geen onvertogen woord. Ze woont samen met De Mop (Sylvian Poons) op een zolderkamertje en kookt hun potje; ze slapen gescheiden. Ook in deze relatie speelt fatsoen de hoofdrol en nemen de makers de normen inzake zedelijk gedrag over.

Dat doen ze ook door de vrouw die in de kroeg werkt, tante Piet (Aaf Boubier), verdacht te laten zijn. Zij zet onder andere een complot op tegen Dries en Greet. Haar zoon Leendert behoort ook tot de partij der antagonist, vooral als blijkt dat hij onzedelijke gedachten heeft en niet van Blonde Greet af kan blijven. Greet moet natuurlijk niets van Leendert hebben.

Met de rol van Jans (Fien de la Mar) nemen de makers een ander standpunt in. Jans is eigenaar van een wasserette en ongetrouwd, wat ze graag zo wil houden. Ze gaat om met verschillende mannen en laat zich zonder problemen tot een paar passen op de dansvloer verleiden. Dit wordt niet veroordeeld binnen de film, noch wordt Jans als ‘malafide’ neergezet. Er zou nog meer van haar vrije relatie tot het mannelijke geslacht te zien zijn geweest, ware het niet dat

de Centrale Commissie van de Filmkeuring hierin aanleiding zag drie coupures in de film aan te brengen.²⁸

Hier verzetten de makers zich dus duidelijk tegen de gangbare normen. Hetzelfde gebeurt als ze de enige persoon die in de film in een volledig gezin is geplaatst, Blauwe Toon (Jan van Ees), presenteren als een alcoholist. Kennelijk staat een goede achtergrond, zijn vader is een welgestelde heer, nog niet garant voor fatsoenlijk gedrag. Tegelijkertijd benadrukken de makers welde onjuistheid van dit gedrag. Er wordt op een gegeven moment tegen hem gezegd: ‘Ach drink toch niet zoveel, je gaat er nog kapot aan,’ hetgeen aan het eind van de film ook inderdaad gebeurt. Voor de rest wordt er trouwens over drankgebruik in de film niet moeilijk gedaan.

Als Dolle Dries (de held) tegen zijn moeder zegt: ‘Nou ga ik een baan zoeken en dan ga ik met Greet trouwen en dan kom jij bij ons inwonen,’ worden de normen eenvoudigweg overgenomen. Zoals zijn naam al zegt, heeft Dolle Dries een vrij opvliegend karakter. Toevallig ontbreekt de vader van Dolle Dries in de film. Je zou kunnen denken dat er ergens in zijn opvoeding iets fout is gegaan, alsof hij geen gezag heeft leren kennen. Dit zou weer duiden op een (onbedoelde) getuigenis ten gunste van het gezinsideaal.

Jonge harten (1936) met regie van Ch. Huguenot van der Linden is een liefdesfilm, waarin op een verrassende wijze gebruik wordt gemaakt van muziek. H.M. Josephson had op dit punt de regie in handen en hij slaagde erin ‘achtergrondmuziek’ op een originele wijze te verenigen met ‘muziek in het verhaal’. Het scenario werd geschreven door Walter Schlee en enige assistenten. *Jonge harten* werd gemaakt als reactie op de vele studiofilms die in de jaren dertig in Nederland werden uitgebracht. Deze film gaat eigenlijk over lichamelijke. Het

verhaal speelt zich grotendeels af op een eiland in de zomerse buitenlucht. De mensen zijn gekleed in korte broeken, blote jurkjes en badpakken en tegen de achtergrond van de natuur, ontstaat een sensueel beeld.²⁹ Al de personages in deze film behoren tot de gegoede klasse. Het zijn mensen met oog voor het artistieke, een goede opleiding en de wens om vakanties in de natuur door te brengen. De filmmakers hebben met deze film getracht een beeld van lichamelijk en geestelijk gezond leven te presenteren. De film doet in dit opzicht denken aan sommige producties uit het nationaal-socialistische Duitsland. De algemeen geaccepteerde eigentijdse Nederlandse normen wat betreft zedelijkheid worden in de film in ieder geval overtreden.

Dit geldt zeker voor de rol van Maja (Lizzi Dernburg). Haar man is voor zaken op reis en nu moet Maja zelf voor de opvoeding van haar kind zorgen. De afwezigheid van de echtgenoot leidt tot een onvolledige gezinssituatie en tot amoreel gedrag van Maja.

Ze laat zich tijdens zijn afwezigheid voor een blad fotograferen en als haar schoonmoeder om deze reden haar de opvoeding van haar zoon wil ontnemen, vlucht ze met het kind naar Texel. Vervolgens vindt er tussen haar en de student Peter een kortstondige liefdesaffaire plaats. Dit wordt in de film niet expliciet veroordeeld, of het moet zijn dat het afdrijven van Maja in een bootje als zodanig is bedoeld. Ze komt hierdoor namelijk in gevaar en wordt nog net op tijd door Peter gered. Op dat moment ziet ze ook dat Rini Otte als Annie veel meer van Peter houdt dan zij. Ze erkent de meerwaarde van de relatie tussen Peter en Annie en keert weer terug naar haar echtgenoot die aan het eind van de film weer opduikt. Dit *happy end* is weliswaar in overeenstemming met de algemene fatsoensnorm, maar door alles wat hieraan is voorafgegaan kan men niet zeggen dat de christelijke ideeën van fatsoen in de film in ere

worden gehouden. Daarvoor wordt er te veel ‘ongestraft’ bloot en erotisch getoond. Het is juist in de strenge opvattingen van de schoonmoeder van Maja dat dergelijke opvattingen belachelijk worden gemaakt.

Pygmalion (1937) is een komische film naar het gelijknamige stuk van G.B. Shaw. De regie van deze film was in handen van L. Berger. Hij schreef ook het scenario, samen met Joh. de Meester, W. Kan en C. Vonk. De film gaat over de weddenschap die de taalgeleerde professor Higgins (Johan de Meester) met een vriend afsluit om in drie maanden tijd van het bloemenmeisje Elisa Doeluttel een barones te maken. Hij wint de weddenschap, Liesje wordt een dame. Ook in deze film is het huwelijk de beloning die volgt op een probleemvolle periode. Op andere punten wijken Berger en zijn collega's echter ruimschoots van de normen af.

Zoals gezegd wordt de rol van Liesje gespeeld door Lily Bouwmeester, in die tijd een populaire Nederlandse filmactrice. Zij zet een zelfstandige vrouw neer, die zich allerlei vrijheden veroorlooft zonder dat dit wordt afgekeurd. Elisa Doeluttel laat zich tijdens de taallessen van professor Higgins niet kleineren. Als zijn project van haar een barones te maken is geslaagd, wijst ze zelf op de ethische zwakheid van de onderneming: ‘Wat moet er nou van me worden?’ zegt ze. ‘Waarom heb je me niet gelaten waar je me gevonden hebt?’ Het naïeve volksmeisje, dat overigens niet op haar mond is gevallen, is veranderd in een temperamentvolle dame. Aan het eind van de film roept ze tegen Higgins, die weigert toe te geven dat hij haar wel leuk vindt: ‘Als ik dan niemand kan vinden die werkelijk goed en lief voor me kan zijn, dan wil ik tenminste onafhankelijk zijn.’ Zover laat Higgins het niet komen, in dat opzicht wordt in *Pygmalion* niet op een andere wijze tegen de rol van de vrouw aangekeken. Maar het blijft staan dat Elisa als protagonist in het verhaal zich

deze uitspraken kan veroorloven, zonder dat daarmee afbreuk wordt gedaan aan haar integriteit.

In het begin van dit artikel is de badscène in *Pygmalion* beschreven. Moeite noch kosten zijn bespaard gebleven om Lily Bouwmeester ‘decent’ in beeld te brengen. Maar wat we kunnen zien, eerst een vrouw in ondergoed en vervolgens in bad zittend, vechtend met de huishoudster die haar met een borstel bedreigt, is zeker voor die tijd zinnenprikkelend en bijgevolg niet conform de norm. Dat zo'n scène werd opgenomen, zonder de bedoeling Elisa Doeluttel lichtzinnig te laten lijken, zegt heel wat.

De fatsoensnorm met betrekking tot drankgebruik wordt zelfs bewust belachelijk gemaakt. De vader van Elisa Doeluttel (Matthieu van Eysden) houdt in de plaats van professor Higgins een lezing over dit onderwerp voor de Vereniging Alcohol en Spraakgebreken, Afdeling Dames. Terwijl hij zijn publiek vraagt wat meer barmhartigheid en wat minder principes uit te dragen, slaat hij onder de ogen van de geïnteresseerde dames rustig een glaasje achterover. Een komische ‘inlas’, want de scène komt in het toneelstuk van Shaw niet voor.

Hier staat tegenover dat vader Doeluttel op andere fronten de beschaving wel degelijk serieus neemt. Hij betert zijn leven door wat geld opzij te leggen voor zijn oude dag, die hij in echtelijk verband wil doorbrengen met de vrouw met wie hij reeds samenwoont (Liesjes zoveelste stiefmoeder). In dit geval is er dus weer uitzicht op een zegetocht van de fatsoensnormen. De schets van de sociale achtergrond van Liesje dient in wezen tot niets dan tot de bevestiging van de triomf waartoe het beschavingsoffensief kan leiden. In het begin van de film is Liesje nog het neuspeuterende, plat Amsterdams pratende volksmeisje, dat volgens de huishoudster een onfatsoenlijke toon tegen de professor aanslaat.

Om overigens begrip te kweken voor het vrijpostige gedrag van Liesje, wordt gezegd dat zij geen ouders meer heeft, de deur uit is gegooid en al aan haar zesde (!) stiefmoeder toe is. Zo worden fatsoen en een volledige gezinssituatie aan elkaar gekoppeld. Een soortgelijke verklaring zou ook nog van toepassing kunnen zijn op het ongemanierde gedrag van Higgins die uit de koektrommel snoept, met zijn benen over de leuning van een stoel zit, et cetera. Hij heeft namelijk alleen nog maar een moeder die hem die goede manieren zou kunnen bijbrengen; gelukkig wordt zij in de toekomst bijgestaan door zijn vrouw, Elisa.

Morgen gaat 't beter (1938), met regie van F. Zelnik en scenario van A. en K. Bruynse, W. Kan en A. Selinko, is een film naar het boek *Morgen ist alles besser* van A. Selinko. *Morgen gaat 't beter* is een komedie over de radiowereld, met wederom in de hoofdrol Lily Bouwmeester. Zij speelt het schoolmeisje Willy Verhulst dat na de dood van haar vader (haar moeder ontbreekt) alleen achterblijft. Na met moeite de school te hebben afgemaakt, vindt ze een betrekking bij de radio, als secretaresse van de programmaleider Alfred (Paul Steenbergen). Ze werkt zich al snel op tot een populaire omroepster. Ten slotte vindt ze ook in de liefde haar geluk met Alfred Herder. Dit *happy end*, identiek aan dat in *Pygmalion*, bevestigt het belang van huwelijk en gezin conform de fatsoensnormen. Deze en de hiervoor besproken film lijken ook in een ander opzicht op elkaar.

Lily Bouwmeester zet opnieuw een zelfstandige vrouw neer, die zich zonder repercussies vrijheden veroorlooft: ze rookt, drinkt en spreekt haar vader met zijn voornaam aan. Het in beeld brengen van dit normafwijkende gedrag is niet bedoeld om een negatief beeld van Willy te geven.

Aan de andere kant voldoet ze wel degelijk aan het algemeen geaccepteerde beeld van de

vrouw. Als ongetrouwde radioster tracht ze door middel van haar programma's de eenzamen en andere hulpbehoevendenden te bereiken. Voor haar ‘kinderuurtje’ krijgt ze aan het slot van de film een penning namens de Vereniging Kindernazorg. Op deze wijze krijgt haar buitenhuiselijke werk toch een typisch ‘vrouwelijk’ karakter.

Over het algemeen worden in *Morgen gaat 't beter* de normen die passen in het ‘model van de confessionele zuilenstaat’ overgenomen. Zo kiezen niet alleen Willy en Alfred voor het huwelijk, ook de voormalige bediende van Willy's vader besluit, naar aanleiding van een van Willy's radioprogramma's, te gaan trouwen. De antagonist in het verhaal, de avonturier en reiziger Hans Daldrup (Theo Frenkel jr.), verleidt Willy, terwijl hij verloofd is met een ander. De manier waarop hij Willy kust, wordt bovendien als veel grover (onzedelijker) voorgesteld dan de slotzoen tussen Willy en Alfred.

Overdadig drankgebruik levert in de film een ondubbelzinnige veroordeling op. Als Willy zich uit verdriet om het bedrog van Hans heeft bedronken, reageert Alfred met de woorden: ‘Als iedere vergissing met alcohol gecureerd moet worden...’

Conclusie

Uit de beschrijvingen van de zeven films kan men opmaken dat de algemeen geaccepteerde fatsoensnormen in relatie tot thema's als de rol van de vrouw, seksualiteit en drankgebruik in Nederlandse speelfilms uit de jaren tien en dertig wisselend zijn gewaardeerd en behandeld. De overname of verwerping van de normen geschiedt in de ene film bovendien krachtiger dan in de andere. *Het wrak in de Noordzee* (1915) en *Morgen gaat 't beter* (1938) dragen het meest de trekken van het confessionele model; *Gloria transita* (1917), *Een Carmen van het noorden* (1919) en *Jonge harten* (1936) zijn daarmee het meest

strijdig. Toch is er een zekere tendens waarneembaar. In de films uit de jaren dertig wordt, naar het schijnt, de confessionele moraal wat minder vaak als leidraad gekozen. Dit is vooral waarneembaar in uitspraken en het gedrag van welgestelde personages, zoals de eigenaar van de wasserette in *De Jantjes*, de studenten en de vrouw van de handelsreiziger (Maja) in *Jonge harten*, de ‘barones’ in *Pygmalion* en de radioster in *Morgen gaat 't beter*. Hun opvattingen passen in het normpatroon dat het model van de Keynesiaanse verzorgingsstaat kenmerkt. Het gezin wordt niet afgewezen, maar de vrouw krijgt een aan de man meer gelijkwaardige positie. Seksualiteit wordt niet uitsluitend als zondig en als een noodzakelijk kwaad beschouwd. De in het interbellum progressief te noemen ‘politiek van het persoonlijke’ trad dus duidelijk naar voren in de Nederlandse speelfilm, zelfs al eerder (1917!) dan door Stuurman aangegeven (1920). Dit gegeven zegt tevens iets over de ‘moderne’ houding van een aantal speelfilmmakers van die tijd.

In tegenstelling tot de fatsoensnormen ten aanzien van de eerste drie thema's, worden die over het gezin in alle films (onbewust) overgenomen. In alle films bestaat een moreel verschil tussen personages die wel en personages die niet een volledig gezin als achtergrond hebben. Immers, ook in de politiek van het persoonlijke in het model van de verzorgingsstaat, bleef het gezin, zij het in gemoderniseerde vorm, als ideaal gehandhaafd.

Wat de huidige toeschouwer van de zeven speelfilms misschien zal verwonderen, is dat deze op het eerste gezicht brave films toch nog zoveel tegendraadse elementen bevatten. Om de afwijkende normen in deze en andere Nederlandse speelfilms te kunnen verklaren, zou een afzonderlijke studie noodzakelijk zijn. Niettemin kan er een aantal mogelijke

verklaringen naar voren worden gebracht. Als eerste kan worden gewezen op het milieu van de artiesten en toneelmakers, waar filmmakers als Frenkel uit voortkwamen. Dat dit milieu niet bepaald als het meest fatsoenlijke werd beschouwd, illustreert het volgende feit. Toen Annie Bos (Carmen) koos voor een huwelijk met een jurist en zoon van zeer conservatieve ouders uit goeude kringen, wist ze dat ze daarmee haar artistieke loopbaan moest opgeven.³⁰ Ook waren er filmmakers die afkomstig waren uit de ondernemerswereld en het zakenleven (Binger, Gildemeyer). Dit was veelal een liberale wereld, waar traditioneel belangstelling voor het nieuwe bestond, ter verhoging van de status.³¹ Van Binger is bijvoorbeeld bekend dat hij door zijn betrokkenheid bij de film en zijn afwijkende levensstijl door de Haarlemse bevolking met de nek werd aangekeken. Volgens zijn kleinzoon Derk Snoep heerste er bij Binger thuis een vrolijke, ietwat decadente sfeer. Er werd flink gedronken, er vonden verkleedpartijen plaats en er waren ook wel vriendinnetjes naast het huwelijk.³²

Maar wellicht de belangrijkste verklaring voor afwijkende normen in de Nederlandse speelfilm, is de invloed vanuit het buitenland. Filmmakers verbleven nogal eens in het buitenland en kwamen daardoor met andere fatsoensnormen in aanraking. Zo werkte Frenkel lange tijd voor Charles Urbains Kinemacolor in Brighton en Nice. Binger leerde het vak van fotograaf gedurende een zevenjarig verblijf in Engeland, Frankrijk en Duitsland. Kennis van de misdaad en van het theater en artiestenleven in de grote Europese steden, was voor hem een voorwaarde om filmregie te kunnen voeren.³³ Jaap Speyer had zó lang in Duitsland gewerkt dat, toen hij terug kwam en met de verfilming van *De Jantjes* begon, men niet wist of hij nu als Nederlander of als Duitser moest worden beschouwd.³⁴

Voorts waren er de emigranten die vanaf 1933

de Duitse cultuur importeerden. Ludwig Berger, Walter Schlee en Friedrich Zelnik, makers van hier besproken films, behoorden tot die groep. Zij hadden allen in Duitsland met film gewerkt en brachten niet alleen hun vakkennis maar ook kennis van de fatsoensopvattingen in de Weimar-republiek met zich mee. Daar had, in vergelijking met Nederland, de modernisering zich veel sneller doorgezet.

Naast de achtergrond van de filmmakers, kan ook de intentie van de makers een verklaring bieden voor een in moreel opzicht afwijkende inhoud van de film. Charles Huguenot van der Linden maakte *Jonge harten* als commentaar op de vele Jordaankomedies die in de jaren dertig in Nederland werden uitgebracht. Samen met Simon Koster (*Lentelied*) en Gerard Rutten (*Dood water*), produceerde hij de ‘andere film’ in die jaren. Zo'n andere visie op film kan parallel hebben gelopen met een andere fatsoensopvatting, die op haar beurt met een meer intellectuele achtergrond te maken heeft.

Al eerder is gesteld dat de mate waarin filmmakers zich aanpasten aan de algemeen geaccepteerde fatsoensnormen, getoetst kan worden aan of vergeleken kan worden met de beoordelingen van critici en filmkeurders.³⁵ Frenkels film, *Het wrak in de Noordzee*, waarin normen grotendeels werden overgenomen, werd in een katholiek keuringsblad gerangschikt in de rubriek ‘goede films’. Hetzelfde blad keurde de film van Gildemeyer, *Gloria transita*, waarin normen gedeeltelijk verworpen en gedeeltelijk werden overgenomen, af ‘vanwege zijn zedelozen inhoud en onvoldoende kleding’. Het *Algemeen Handelsblad* daarentegen vond de vrouwelijke hoofdpersoon, Henny, juist ‘deugdzaam’. Een andere criticus betreunde het dat de Carmen in Bingers film *Een Carmen van het noorden* eigenlijk alleen goed kon zoenen. Hij had liever een vrouw gezien ‘die dergelijke verlangens onbevredigd laat’.

Voor films na 1928 is het interessant om de

uitspraken van de leden van de Centrale Commissie van de Filmkeuring na te gaan. Een commissie die volgens eigen zeggen, uitging van de normen van ‘den fatsoenlijken, niet al te reactionairen Nederlanders’ en was samengesteld uit een antirevolutionair, een CHU'er, een katholiek, een socialist en een liberaal.³⁶ De coupures die deze commissie in de film van Speyer *De Jantjes* aanbracht, betroffen voornamelijk de rol van Jans. Zoals gezegd, werden juist in de scènes met Jans de normen verworpen. De film van Huguenot van der Linden en Josephson *Jonge harten*, verzet zich van de zeven misschien het meest tegen de christelijke moraal. De commissie achtte haar dan ook slechts geschikt voor de leeftijds-categorie van achttien jaar en ouder. Tegen de films van Berger *Pygmalion* en Zelnik *Morgen gaat 't beter* had de commissie geen bezwaar. Dit lijkt misschien in tegenspraak met mijn conclusie dat in deze films de normen duidelijk worden overschreden. Maar dat betrof vooral de traditionele rol van de vrouw, niet een veel gevoeliger kwestie als seksualiteit.

Noten

1. *Algemeen Handelsblad*, 5 maart 1937.
2. Dit cijfer is afgeleid van een overzicht in *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*; onder red. van K. Dibbets en F. van der Maden. Weesp, 1986, pp. 272-278. Het gaat hier om films met een minimale speeltijd van 40 minuten.
3. De houding van katholieken ten opzichte film was ‘theocratisch-moralistisch’, die van protestanten ‘princiepelijk-afwijzend’, aldus J.A. Hes. *In de ban van het beeld*. Assen, 1972, pp. 112, 114. In mijn doctoraalscriptie *Filmfatsoen: zedelijke en maatschappelijke moraal in de Nederlandse speelfilm van voor de Tweede Wereldoorlog*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, 1988, pp. 611, sta ik uitgebreider bij de maatschappelijke houding ten aanzien van film en bioscoop stil.
4. H. Wijfjes. *Radio onder restrictie: overheidsbemoeting met radioprogramma's 1919-1941*. Amsterdam, 1988, p. 8.
5. A. de Regt. *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid*:

- ontwikkelingen in Nederland 1870-1940*. Amsterdam, 1984, p. 246.
6. Wijfjes, a.w. 1988, p. 11.
 7. Idem, p. 11.
 8. Vanaf 1870 waren ook bijna alle stromingen en partijen, net als de confessionelen, voorstander van het gezin. S. Stuurman. *Verzuiling, kapitalisme en patriërchaat: aspecten van de ontwikkeling van de moderne staat in Nederland*. Nijmegen, 1983, p. 242.
 9. Stuurman, 1983 a.w. p. 243.
 10. Volgens Stuurman, a.w. 1983, p. 218 was er reeds in de loop van de negentiende eeuw zoïets als een 'gezinspolitiek' ontstaan, die ingreep in het 'innerlijke leven', in de psychostructuur van de individuen. Van deze 'politiek van het persoonlijke' bestonden er meerdere, elkaar bestrijdende varianten. Maar in het interbellum zegevierde de christelijke variant.
 11. S. Stuurman. 'De politiek, het sociale en het persoonlijke'. In: *Het politicologendebat: wat is politiek?*; M. Fennema, R. van der Wouden (red.). Amsterdam, 1982, p. 90; zie tevens De Regt, a.w. 1984, p. 140.
 12. Stuurman, a.w. 1982, p. 90.
 13. Stuurman, a.w. 1983, pp. 205-206.
 14. De Regt, a.w. 1984, pp. 217-218. Zie ook A. Dercksen, L. Verplanke. *Geschiedenis van de onmaatschappelijkheidsbestrijding in Nederland, 1914-1970*. Amsterdam, 1987.
 15. Over film als historische bron is onder andere in het buitenland gepubliceerd door: P. Smith. *The historian and film*. Cambridge, 1976; M. Ferro. *Cinéma et histoire: le cinéma, agent et source de l'histoire*. Parijs, 1977; K. Fledelius a.o. *Studies in history, film and society*, 1. Kopenhagen, 1979; P. Sorlin. *The film in history: restaging the past*, Oxford, 1980. In Nederland wijdde het blad *Spiegel Historiaal*, jrg. 20, 1985, nr. 11, een speciaal nummer aan film.
 16. Deze zaken kwamen onder andere naar voren op het in 1988 in Rotterdam gehouden GBG congres. Zie *Congresverslag Rotterdam, Erasmus Universiteit, 22 en 23 april*. Amsterdam: Vereniging Geschiedenis, Beeld en Geluid/Uitgeverij Vrije Val, 1989, pp. 28-29.
 17. Dit betekent dat de stormachtige ontwikkelingen die de filmwetenschappen de laatste jaren hebben doorgemaakt, waaruit vooral aan de semiotiek en psychoanalyse ontleende theorieën zijn voortgekomen, hier van weinig nut zullen zijn. Dergelijke instrumenten hebben volgens de historicus J.W. Drukker ook geen waarde voor de filmhistoricus. Zie: "'Een filmhistoricus heeft meer aan een grashark dan aan een tandenstoker": Interview met J.W. Drukker, voorzitter GBG'. In: *GBG-Nieuws*, 1988, nr. 5, pp. 16-18. Voor theorieën over filmanalyse zie onder andere: W. Faulstich. *Modelle der Filmanalyse*. München, 1977; Th. Kuchenbuch. *Filmanalyse: Theorien, Modelle*. Köln, 1978.
 18. *Congresverslag*, a.w. 1989, p. 29.
 19. Onderzoek naar de receptie van fatsoensnormen in de boeken en toneelstukken die ten grondslag liggen aan de scenario's van de besproken films, zou wellicht kunnen leiden tot een vruchtbare vergelijking van beide versies met betrekking tot zedelijk gedrag.
 20. Zie R. Bishoff. 'De zwijgende speelfilm'. In: *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, a.w. 1986, p. 101.
 21. De film was in die jaren bij uitstek een exportartikel. Door het vervangen van tussentitels was een film al voor de buitenlandse markt geschikt te maken. Dit is wellicht ook een van de redenen dat de filmindustrie het in die jaren zo goed deed in Nederland. Wat niet wil zeggen dat de productieomstandigheden toen optimaal waren. Verre van dat. Als er al studio's waren, dan waren ze primitief. De acteurs, meestal afkomstig uit de toneelwereld, waren onbekend met het werken voor film. Voor de financiering was men aangewezen op de hulp van vermogende heren. Het kwam nog al eens voor dat vooraanstaande families hun 'buitens' als decor aanboden.
 22. Bishoff, a.w. 1986, p. 84.
 23. Dat in de speelfilms Nederlands werd gesproken, had tevens tot consequentie dat zij alleen nog maar geschikt waren voor de binnenlandse markt.
 24. K. Dittrich. *Achter het doek*. Weesp, 1987.
 25. Ondanks de daling van de inkomens bleef het bioscoopbezoek in de jaren dertig stijgen. Zie *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, a.w. 1986, pp. 122-146.
 26. Dittrich, a.w. 1987, p. 74.
 27. Ch. Boost. *Film: geschiedenis van de Nederlandse film*. Amsterdam, 1958, pp. 12, 16.
 28. Van Slageren, a.w. 1988, p. 35.
 29. Er werden drie coupures aangebracht, te weten: 1. 'De vertoening waarbij de oudere heer op de kamer van Jans zich achter het gordijn bij het fornuis verschuilt', 2. 'In het gesprek waarbij Jans van haar hotel vertelt de zin over het tweepersoonsbed', 3. 'In het cabaret de kusscène van Jans met de sigaret'. Zie Van Slageren, a.w. 1988, p. 59.
 30. Zie B. Klasen. 'Ontroerende zomervakantie op Texel'. In: *Hollandsch Hollywood: de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig*. Nijmegen/Amsterdam, 1988, pp. 25-30.
 31. G.N. Donaldson. 'Annie Bos: de Hollandse filmdiva, 1886-1975'. In: *Skrïen*, 1978, nr. 76/77, p. 46.
 32. H.W. von der Dunk. 'De Nederlandse cultuur in de windstilte'. In: *Berlijn-Amsterdam 1920-1940: wisselwerkingen*. Amsterdam, 1982, p. 29.
 33. Opmerking van Derk Snoep in de eerste aflevering van de vijfdelige televisieserie 'Morgen gaat het beter', NOS, april, 1986.
 34. M.H. Binger. *Beschouwingen en herinneringen*. Haarlem, 1986 p. 8. (Haarlemse verkenningen 1). Oorspronkelijk verschenen in het weekblad *De Filmwereld*, jrg. 1, 1918, nr. 47, 50, 51 en jrg. 2, 1919, nr. 3.
 35. Dittrich, a.w. 1987, p. 58.
 36. De bronvermeldingen van de hier aangehaalde reacties zijn te vinden in mijn scriptie, Van Slageren a.w. 1988,

pp. 54-65. Er zijn daar bovendien meer reacties in opgenomen, dan hier worden weergegeven. De scriptie is aanwezig in de bibliotheek van het Nederlands Filmmuseum en in die van de Boekmanstichting, beide te Amsterdam.36. Idem, pp. 910.

Bibliografische gegevens

Slageren, A. van (1990) 'Filmfatsoen: moraliteit in de Nederlandse speelfilm vóór de Tweede Wereldoorlog'. In: *Boekmancahier*, jrg. 2, nr. 4, 132-145.

Anne van Slageren

studeerde in 1988 aan de Rijks-universiteit Groningen af op de scriptie *Filmfatsoen: zedelijke en maatschappelijke moraal in de Nederlandse speelfilm van voor de Tweede Wereldoorlog* en was in 1990 werkzaam als docent geschiedenis aan twee gymnasia