

KLASSE ALS FACTOR IN DE NEDERLANDSE FILMGESCHIEDENIS

EEN EERSTE VERKENNING

Nederlanders gaan minder vaak naar de bioscoop dan andere Europeanen, zo laten de statistieken zien. Dit is al heel lang het geval. Recentelijk zocht Karel Dibbets de oorzaak van deze achterblijvende belangstelling voor het medium film in het feit dat de bioscoop niet geïntegreerd was in de verzuilde structuren. In publicaties over de integratie van film en bioscoop in de Nederlandse samenleving wordt de verzuiling telkens weer aangehaald als verklarende factor. Deze nadruk op de relatie tussen filmcultuur en verzuiling heeft ertoe geleid dat er nauwelijks aandacht is geweest binnen de Nederlandse filmgeschiedschrijving voor de klassenproblematiek.¹

Met dit artikel willen we een pleidooi houden om de factor klasse mee te nemen in de discussie over de achterblijvende ontwikkeling van bioscoopbezoek in Nederland. Daarmee sluiten we ons aan bij het wetenschappelijk onderzoek dat sinds de jaren tachtig in de vs gedaan is naar de maatschappelijke integratie van film en bioscoop in de eerste decennia van de twintigste eeuw. Klasse wordt hierin gezien als een van de sleutelfactoren om de dynamiek rondom de sociaal-culturele acceptatie van het nieuwe film medium te begrijpen. Met name onder Amerikaanse filmhistorici woedde jarenlang een fel debat over de sociale samenstelling van het vroege bioscooppubliek en de ideologische oriëntatie van de Amerikaanse filmindustrie in de overgangfase van vroege film naar klassiek Hollywood.² De centrale thema's in die discussies vormen het vertrekpunt voor een alternatieve blik op de Nederlandse ontwikkelingen in de jaren tien en twintig.

Onze these is dat in Nederland de acceptatie van de bioscoop als legitiem amusement voor het burgerlijke publiek op zijn minst tot de jaren dertig zeer beperkt is gebleven. Als gevolg hiervan bleef de bioscoop in ons land sterker dan elders het domein van de lagere klassen en standen en daarmee in potentie een alternatieve publieke sfeer. Om deze these te onderbouwen zullen we, na een korte samenvatting van het Amerikaanse debat, een tweetal aspecten van de grootstedelijke Nederlandse filmcultuur exploreren: de functie van bioscoopbezoeken en de sociaal-culturele betekenis van de gecombineerde programmering van film en variëte tijdens de jaren tien en twintig.

Democratisering versus verburgerlijking

Het lijkt wellicht paradoxaal de zoektocht naar een verklaring voor het atypische karakter van de Nederlandse filmcultuur te verankeren in een wetenschappelijke discussie die betrekking heeft op de Verenigde Staten, een land waar de populariteit van film en bioscoop uitzonderlijk hoog was. Deze keuze vloeit voort uit het feit dat het Amerikaanse debat over de acceptatie van het nieuwe film medium op het scherpst van de snede is gevoerd en de standpunten van de partijen doorgaans degelijk onderbouwd zijn met zowel empirisch onderzoek als receptietheoretische beschouwingen. Terwijl de toon van de discussie geen navolging verdient, nodigen de kwesties die aan de orde worden gesteld door onze Amerikaanse collega's zonder meer uit tot een kritische reflectie op de dominante interpretatie van de vooroorlogse filmcultuur in Nederland.

De sturende problematiek binnen het Amerikaanse debat is de vraag in hoeverre de arbeidersklasse een sleutelrol heeft gespeeld in de ontwikkeling van de Amerikaanse cinema in de beginjaren van de bioscoop (1905-1917). Anders gesteld: hoe kon Hollywood cinema uitgroeien tot de belangrijkste vorm van vermaak voor Amerikanen van alle sociale lagen: was het een *bottom-up* of *top-down* fenomeen? Het debat werd geopend in de jaren zeventig met het werk van onder meer Garth Jowett en Robert Sklar, die de doorbraak van film als massamedium interpreteerden in termen van een proces van democratisering en opwaartse sociale mobiliteit van arbeiders en migranten. Vanuit dit klassiek-marxistisch perspectief was de stuwende kracht achter de opkomst van Hollywood niet de burgerij maar de arbeidersklasse.³ Sklar's klassieker *Movie made America* (1975) laat daar geen misverstand over bestaan. Het boek opent als volgt:

'For the first half of the twentieth century (...) movies were the most popular and influential medium of culture in the United States. They were the first of the modern mass media, and they rose to the surface of the cultural consciousness from the bottom up, receiving their principal support from the lowest and most invisible classes in American society'.⁴

Sklar erkent dat de middenklasse een belangrijk onderdeel werd van het filmpubliek maar hij legt het zwaartepunt van deze verburgerlijking pas in de jaren twintig en benadrukt bovendien dat de filmproducenten uit de gevestigde protestantse middenklasse de strijd om de macht over de filmindustrie verloren hadden. In Hollywood waren joodse migranten de baas. De oude culturele elite restte weinig anders dan verwoed te proberen om de inhoud van de films onder haar controle te brengen, wat met wisselend succes werd bereikt.⁵

Tegenover dit *bottom-up* scenario staat de verburgerlijkingsthese die binnen kringen van de *New Film History* dominant werd, na een voorzet van Russell Merritt, die vervolgens werd uitgewerkt door Robert C. Allen.⁶ Sinds de

jaren tachtig heeft dit verklaringsmodel zowel in Amerika als daarbuiten sterk aan terrein gewonnen onder filmhistorici, mede onder invloed van *Cultural Studies* benaderingen met een Gramsciaanse inslag.⁷ Kernidee van de verburgerlijkingstheorie is dat de middenklasse via hegemoniale strategieën al vanaf het begin van de *nickelodeon* periode een dominante rol heeft gespeeld in het beschavingsstreven van de filmindustrie en de daarmee gepaard gaande verburgerlijking van de filmstijl, vertoningspraktijken en bioscoopervaring. Op het niveau van de esthetiek zien we in de overgangsfase van vroege film naar klassiek Hollywood een heroriëntatie op de smaak van de protestantse middenklasse. De roman en het burgerlijke drama werden daarbij als uitgangspunt genomen, wat zich vertaalde in complexere verhaalstructuren, meer psychologische diepgang en moralisme evenals een toename van typisch Amerikaanse onderwerpen (westerns, assimilatiedrama's). Deze stilistische en thematische heroriëntatie betekende een definitieve breuk met de visuele cultuur van de vroege film, die vooral was geënt op het variété met haar gefragmenteerde structuur, voorkeur voor slapstick en visuele effecten, en gebrekkige psychologische uitwerking van de personages. Op het vertoningsfront kwam de verburgerlijking van de filmcultuur tot uiting in de opkomst van de bioscooppaleizen en aanpassingen in de programmeringspraktijken: met name het verdwijnen van non-filmische elementen die niet in dienst stonden van de filmttekst als betekenisgever van de bioscoopervaring, zoals bijvoorbeeld sketches, liedjes en andere variéténummers. Wat we volgens Miriam Hansen zien is een verschuiving van een collectieve theatrale ervaring naar een individuele cinematografische kijkervaring, die zowel vanuit de productie- als de vertoningskant gestimuleerd werd.⁸

De verburgerlijkingstheorie werd ondersteund door een golf van filmhistorisch onderzoek naar het tijdperk van de zwijgende film, met een sterke nadruk op de periode tot 1917 (het begin van de Amerikaanse deelname aan de Eerste Wereldoorlog). Enerzijds ging daarbij de belangstelling vooral uit naar de veranderingsprocessen die zich binnen de filmproductie voltrokken op esthetisch en economisch gebied. Anderzijds onderzocht men het discours en de praktijken van de culturele elite, de overheid, en de instituties die in het leven werden geroepen om film te veranderen van een goedkoop volksvermaak tot een civiliserende factor in het leven van de massa en een respectabel tijdverdrijf voor de middenklasse. Wat er zich in de schaduw van de Hollywood studio's en bioscooppaleizen in de grote steden afspeelde, kreeg opmerkelijk weinig aandacht. Met de *New Film History* verdween het publiek van arbeiders en migranten en daarmee de klassenstrijd bijna geruisloos uit de filmgeschiedschrijving ten gunste van een Gramsciaans hegemoniemodel dat van haar politieke kracht ontdaan is, omdat de arbeidersklasse alleen nog passief weerstand biedt aan de burgerlijke overheersing.⁹ Sklar waarschuwde al in 1988 voor deze marginalisering van de rol van de arbeidersklasse en de depolitisering van de Amerikaanse filmgeschiedschrijving.

‘The aim of these revisionist essays was not so much to assert the primacy of “bourgeois ideology” (...) as to diminish the significance of immigrant and working-class audiences, and the possibility of class struggle, in the formation of early cinema. Rather than analyses of bourgeois ideology, they are representatives of it’,

schreef hij enigszins verbeterd over het werk van Merritt en Allen.¹⁰ In de late jaren negentig werd zijn kritiek op het revisionistische argument ondersteund door nieuw onderzoek van onder meer Steven Ross en Ben Singer. Het was vooral Singer die de verburgerlijkingsthese nadrukkelijk ter discussie stelde met zijn commentaar op Allen’s interpretatie van de vroege bioscoopgeschiedenis van New York. Zijn artikel in *Cinema Journal* leidde tot een serie replieken waarin nauwelijks enige consensus werd bereikt, maar onbedoeld wel een interessante eerste balans werd opgemaakt van twintig jaar *New Film History*.¹¹

De belangstelling voor filmhistorisch onderzoek is inmiddels sterk gedaald evenals het aantal publicaties op dit terrein.¹² Niettemin is de laatste jaren duidelijk geworden dat het standaard verburgerlijkingverhaal – zelf vooral een optelsom van case studies – inmiddels toe is aan een grondige herziening. Onderzoek naar tot nu toe onderbelichte factoren als B-film producties, niet-commerciële films en vertoningscontexten, de continuïteit van buurtbioscopen in de grote steden en afwijkende uitgaanspatronen in zowel etnische gemeenschappen als in ruraal Amerika, compliceren het hierboven geschetste beeld van een breed gedragen verburgerlijking van film en bioscoop.¹³ De heterogeniteit van de Amerikaanse film- en bioscoopcultuur die hieruit naar voren komt roept vragen op over het samenbindende, egalitaire karakter van film als massacultuur en daarmee over haar vermogen om klassenverschillen te overbruggen. Dat er een genuanceerdere visie ontwikkeld dient te worden op het functioneren van film als massamedium en drager van burgerlijke cultuur geldt zowel voor de Verenigde Staten als voor Europa. Ook hier domineert de verburgerlijkingsthese – al dan niet expliciet – de geschiedschrijving van de vooroorlogse filmcultuur, geïmporteerd dankzij de populariteit van Allen en Gomery’s *Film history: theory and practice* (1985) dat een hele generatie filmhistorici heeft gevormd.

Bioscooppaleizen voor het middenklassepubliek?

Om antwoord te kunnen geven op de vraag in hoeverre het burgerlijke waarden- en normenpatroon dat in Nederland van bovenaf gepropageerd werd door de zuilen daadwerkelijk omarmd werd door de bioscoopondernemers en hun klanten, moeten we allereerst meer inzicht krijgen in de materiële basis van de vooroorlogse Nederlandse bioscoopcultuur. Voor de Verenigde Staten is betoogd dat een van de manieren om het middenklasse publiek te winnen

voor de film de bouw was van grote en vooral luxe bioscooptheaters, die veel comfort boden en rijk waren gedecoreerd. De bouw golf van deze *picture palaces* begon in de eerste helft van de jaren tien in New York en spreidde vervolgens uit over de (middel)grote steden in de rest van het land. Rond 1920 waren er circa 2500 bioscopen met een capaciteit van minimaal 1100 zitplaatsen (op een totaal van circa 15.000).¹⁴

Is een vergelijkbare ontwikkeling herkenbaar in Nederland? Op het eerste gezicht wel. De eerste zogenoemde ‘elite-bioscopen’ verschijnen hier vanaf 1911/1912, al zijn die qua zaalcapaciteit nog niet te vergelijken met de eerste bioscoop paleizen in de vs en in de ons omringende landen. In Rotterdam telde de chique ingerichte Cinema Royal van Jean Desmet bij de opening in 1913 niet meer dan 415 stoelen.¹⁵ Een doorsnee stuiverbioscoop in New York kon al driehonderd bezoekers bedienen. Vanaf 1916 komt de bouw op gang van een reeks bioscooptheaters, die stukken groter waren dan wat tot dan toe gebruikelijk was in Nederland. Veruit de bekendste bijdrage aan deze bouw golf was het Theater Tuschinski in Amsterdam (ruim 1600 zitplaatsen), waaraan in 1919 werd begonnen en dat eind 1921 opende. Deze bioscoop had alle kenmerken van een *picture palace*: hij was groot, luxueus en weelderig gedecoreerd, wat het heel gemakkelijk maakt om dit theater net als z’n buitenlandse tegenhangers te interpreteren als een instrument om het middenklasse publiek te trekken.¹⁶ Echter, als we het Theater Tuschinski vergelijken met de andere grote bioscopen die van oktober 1916 tot en met december 1922 in de Randstad verzezen, dan dringt zich het vermoeden op dat het merendeel van die nieuwe theaters niet primair werd gebouwd om de gevestigde middenklasse te paaien, maar om te kunnen voldoen aan een sterk toegenomen vraag naar bioscoopvertier vanuit sociaal-cultureel lager gesitueerde groepen.

Welke theaters bedoelen we precies, als we het hebben over een bouw golf van grote bioscopen vanaf 1916? Alles bij elkaar zijn dat er elf, verdeeld over de vier grote steden. Hieronder staan ze op een rij in de volgorde van opening en onder vermelding van hun zaalcapaciteit en vestigingsplaats.

Het wellicht opvallendste aspect van dit overzicht is dat Rotterdam domineert: de stad bijt het spits af en levert vijf van de elf theaters.¹⁸ Het Theater Tuschinski in Amsterdam was bovendien een project van een Rotterdamse ondernemer. Terecht schreef de *Kinematograaf* op 11 januari 1918, kort nadat Tuschinski de bouw van zijn Amsterdamse theater had aangekondigd: ‘Onze Rotterdamsche vrienden blijken steeds meer actief – wij zouden haast zeggen meer dan hun Amsterdamsche collega’s’. Het geeft ons reden om in eerste instantie eens in te zoomen op de Maasstad en te kijken hoe daar de opmars van de grote bioscooptheaters begon met de bouw van het Nieuw Olympia theater in 1916.

Grote bioscopen, geopend in de vier grote steden in de Randstad tussen oktober 1916 en december 1922

<i>Naam</i>	<i>Opening</i>	<i>zaalcapaciteit*</i>	<i>A'dam</i>	<i>R'dam</i>	<i>Den Haag</i>	<i>Utrecht</i>
Nieuw Olympia	Okt 1916	700-900 ¹⁷		X		
Luxor Theater	Dec 1917	1200		X		
Rembrandt Theater	Sept 1919	1200	X			
WB-Theater	Nov 1919	1200		X		
Rembrandt Theater	Nov 1919	1200				X
Theater Tuschinski	Okt 1921	1620	X			
Asta Theater	Dec 1921	1200			X	
Ooster Theater	Dec 1921	1025		X		
Cinema Royal	Febr 1922	1400	X			
Grand Théâtre	Dec 1922	1600		X		

* Zaalcapaciteiten zijn – behalve in het geval van het Nieuw Olympia Theater,¹⁷ – ontleend aan berichten over de opening van de theaters in kranten en vakbladen.

Het Nieuw Olympia was gebouwd op de plaats van het oude Olympia theater, een kleine bioscoop die Tuschinski in 1915 had overgenomen. Zijn plannen voor een nieuw bioscooptheater kwamen voort uit het verlangen in te spelen op een nieuwe trend: wildwest- en andere seriefilms met veel actie en sensatie, waarvan er steeds meer op de markt kwamen en die zeer populair bleken, met name bij het 'jongenspubliek.' Tuschinski wilde deze films graag programmeren maar beschikte niet over een bioscoop met voldoende zaalcapaciteit om rendabel te kunnen opereren met een programmering van *serials* waarvoor hoge huurprijzen betaald moesten worden. Een nieuw en vooral groter theater was de oplossing. Met steun van collega-ondernemer Van Biene, de eigenaar van het perceel achter het bestaande Olympia theater, wist hij zijn bouwplannen te verwezenlijken. In 1916 openden de partners een bioscoop die zich profileerde met relatief ruige actie- en sensatiefilms en optredens van worstelaars en bokkers.¹⁹ In zijn autobiografie beschrijft Tuschinski het Nieuw Olympia zelf als een 'theater, waar de kleine burgerij voor weinig geld mooie films ziet en van eersteklas variéteummers en goede muziek geniet.'²⁰ Het verlangen naar respectabiliteit lijkt hier zijn vertoog sterk te hebben beïnvloed. Typering door tijdgenoten benadrukken namelijk steevast het proletarische karakter van het Nieuw Olympia en zijn publiek. Volgens een van de musici van het bioscooporkest was het 'een echte volksbioscoop, en een specifiek mannentheater, vooral als er matinee was. Alleen 's avonds zaten er wel echtparen en stelletjes.' Bij vertoning van cowboyfilms wilden de bezoekers nogal eens met elkaar op de vuist gaan, zo herinnerde zij zich, 'en dan was er soms zo'n tumult dat wij, muzikanten, even ophielden en over de bak gingen hangen om te kijken hoe in de zaal gevochten werd.'²¹ Ook de Rotterdamse journalist Kees Hazelzet spreekt over 'een echte volksbioscoop', waar in de tijd van de zwigende film een kus op het doek honderdvoudig in de zaal werd nagesmakt en het publiek enthous-

siast meebrulde als de MGM-leeuw zijn muil opensperde.²² Kortom: hoewel het Nieuw Olympia een van de eerste grote nieuwbouwbioscopen was in Rotterdam, werd het theater beslist niet gebouwd om het beschaafde middenklasse publiek te bedienen. Integendeel.

Tuschinski deed met het Nieuw Olympia theater tijdens de daaropvolgende jaren uitstekende zaken. De vraag is in welke mate we dit succes moeten toeschrijven aan de films die er geprogrammeerd werden. Het lag waarschijnlijk nog veel meer aan de enorme groei van het bioscoopbezoek *tout court*, die al was ingezet in 1915 en vanaf 1916 nog sterker toenam.²³ Deze toename beperkte zich niet tot Rotterdam. Ook in de andere grote steden zien we de kaartverkoop sterk stijgen, evenals in delen van het land waar het gemobiliseerde Nederlandse leger zijn stellingen had betrokken. Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog had klaarblijkelijk positieve gevolgen voor de bioscoopbranche. Soldaten met verlof zochten om het even welk betaalbaar vertier en paktten dus graag een bioscoopje. Belgische oorlogsvluchtelingen waren gewend om veel vaker dan de doorsnee 'ollander uit te gaan en bleven dat doen toen ze tijdelijk in Nederland verbleven, wat onder andere de filmtheaters een nieuwe klantenschare opleverde.²⁴

Gedurende de tweede helft van de oorlog ging ook de inheemse bevolking steeds vaker naar de bioscoop. Op basis van een onderzoek naar de economische effecten van de oorlogstoestand noemde het ministerie van Handel en Nijverheid in het voorjaar van 1917 de sterk gestegen jeugdlonen de belangrijkste verklaring voor de gouden tijden die de bioscoopondernemers beleefden.²⁵ Dezelfde ministeriële nota meldde echter dat niet alleen de bioscopen het buitengewoon goed deden. Ook de schouwburgen zaten voller dan voorheen. De Haagse ambtenaren voerden dit toegenomen schouwburgbezoek terug op weer een ander aspect van de oorlogseconomie: het almaar toenemende brandstoffentekort. Vooral kolen werden schaars en daarmee steeds duurder. Dit leidde ertoe dat zowel overheden als private huishoudens hun kolenverbruik probeerden te minimaliseren. De regering deed in februari 1916 de kolen op de bon, energiebedrijven verlaagden de productie van elektriciteit en (kolen)gas, met als gevolg dat het verwarmen en verlichten van woningen problematisch werd. Het ministerie constateerde als gevolg hiervan in mei 1917 een 'geheelen stilstand, in het bijzonder in den thans afgelopen winter, van elk verkeer tusschen de families onderling.' Mensen gingen niet meer bij elkaar op bezoek en 'velen [zochten] hun heil in de schouwburgen' in plaats van thuis in de kou en het donker te blijven zitten.²⁶

Curieus aan de observaties van het ministerie is dat het brandstoffentekort alleen genoemd wordt ter verklaring van het gestegen schouwburgbezoek. Zou het gestegen bioscoopbezoek niet evenzeer door deze factor beïnvloed kunnen zijn?²⁷ Waarom zou de toeloop naar de filmtheaters hoofdzakelijk toegeschreven moeten worden aan het feit dat jongeren meer te besteden kregen? In het geval van het Nieuw Olympia is dat wellicht doorslaggevend geweest,

maar bijna alle bioscopen deden het prima tijdens de oorlogsjaren, inclusief de zogenaamde familietheaters. Er zijn bovendien geen aanwijzingen dat de grote bioscopen die tijdens en na de oorlog in Rotterdam en de andere grote steden openden, zich specifiek richtten op het jongerenpubliek. Een speciale missie bij de verovering van het beschaafde middenklassepubliek lijken ze overigens in het merendeel van de gevallen evenmin te hebben gehad in de ogen van hun ontwerpers en exploitanten. Afgaand op krantenberichten waren de tijdens en vlak na de oorlog geopende theaters weliswaar netjes en comfortabel ingericht, maar verder niet opvallend chique of luxueus. Ze waren vooral gróót en leken daarmee in de eerste plaats in te spelen op de gestegen toestroom van het publiek, die aanhield tot midden 1921, toen Nederland in een flinke economische recessie terechtkwam. Alleen bij de vijf grote bioscopen die er vanaf midden 1921 tot eind 1922 nog bijkwamen, waren er wèl drie die door hun architectuur, comfort en rijke aankleding de ambitie toonden cultuurpaleizen van het hoogste niveau te zijn: het Theater Tuschinski in Amsterdam, Asta in Den Haag en het Grand Théâtre in Rotterdam. De andere twee – het Ooster Theater in Rotterdam en de Cinema Royal in Amsterdam – legden qua locatie en uitstraling geen bijzondere pretenties aan de dag.²⁸

Had het feit dat er na midden 1921 ineens wel drie echte filmpaleizen verschenen iets te maken met de economische crisis? Anders gezegd: probeerden de betrokken ondernemers een nieuw publiek uit de hoge middenklasse aan te boren als strategie om de vraaguitval bij hun minder koopkrachtige klanten te compenseren? Dat is niet waarschijnlijk. Het Theater Tuschinski en het Asta Theater waren al lang en breed in aanbouw toen de crisis toesloeg. Beide *picture palaces* zijn veeleer een uitdrukking van het grote zelfvertrouwen en optimisme dat de branche door de voorafgaande, grote voorspoed kreeg. Het Rotterdamse Grand Théâtre-project kwam pas na midden 1921 echt tot ontwikkeling. In het prospectus waarmee de initiatiefnemers trachtten investeerders te lokken, benadrukten ze vooral het *economy of scales*-effect dat met het Grand Théâtre te bereiken zou zijn. Deze bioscoop zou namelijk geëxploiteerd gaan worden in combinatie met het in 1919 door dezelfde ondernemers (Weisbard en Van der Laan) gestichte WB-Theater. Het idee was nu om in beide theaters dezelfde filmprogramma's te gaan draaien, waardoor efficiënter en concurrerder te werken viel.²⁹

Mochten de ondernemers achter de drie genoemde *picture palaces* er toch op uit zijn geweest om met de uitstraling van deze theaters de gezeten burgerij te lokken, dan is het maar de vraag of die opzet veel succes had. Journalisten die schreven in chique, burgerlijke bladen reageerden in elk geval niet onverdeeld enthousiast. Bij de culturele elite viel de ingetogen stijl van het Asta Theater beter in de smaak dan de architectuur van het Theater Tuschinski, dat 'een massief gevaarte van massieve smakeloosheid' werd gevonden.³⁰ 'Maar per slot van rekening is een bioscoop ook geen concertzaal', zo concludeerde de *NRC* met een fijn gevoel voor *understatement*.³¹

ASTA

TEL: H: 600

SPUI No. 27

Directie: A. F. J. L. DE HAAN & ARTHUR DE HAAN.

DE GROOTE HISTORISCHE KUNSTFILM, HET WONDERWERK
van **JESSE L. LASKY**, GETITELD:

JEANNE D'ARC

DE MAAGD VAN ORLEANS

had beide **KERSTDAGEN** een **Buitengewoon Succes**.
Enthousiast waren de duizenden bezoekers over de Muzikale Illustratie
van den Chef d'Orchestre, **Mr. GERRIT VAN WEEZEL**.
Solo-Vleelist: **Mr. SIMON VAN LEEUWEN**. Solo-Cellist: **Mr. E. WAISVISZ**.

Er is slechts een roep over de Voorstellingen
IN HET ASTA THEATER..... **DIT IS DE WERKELIJKE**
CINEMATOGRAFISCHE KUNST..... DE OPVOERINGEN
ZIJN AF..... MUZIEK EN FILMSPEEL ZIJN IN DE PERFECTIE.

Geheef Den Haag zal spreken over het ASTA THEATER. Asta is het daggesprek.
De Haagse Courant: „De gansche opzet is grootsch, massaal en die opvatting is zoo streng doorgevoerd, dat ook de goedkoopste plaatsen zeer luxeus en ruim zijn. Den Haag is een mooi Theater rijker geworden”.
De Avondp.: „Het Asta-Bioscoop-Theater is een gebouw zooals op dit gebied er nog geen in onze stad bestond.
De Maasbode prijst „den omvang van het gebouw, de voornaamheid der architectuur, de degelijke constructie en de artistieke inwendige versiering”.
De Nieuwe Courant: „Het Haagsche publiek dat zich dikwijls zal hebben afgevraagd waarom de bouw zoo lang moest duren, zal nu gelegenheid hebben om zich te overtuigen van den grootschemopzet van dit Theater”.
Het Vaderland: „Overal kan het oog met rustig welgevallen rondwaren. De zaal is een lust. Er zit caehet in dit Theater. Men kan het met geen anderen Schouwburg hier vergelijken.

VOORSTELLINGEN: **WEERDAGEN:** Dagelijks Matinée. — Aanvang 2½ uur.
„ Dagelijks Avondvoorstelling v. 8-11 uur. (1 Voorstelling).

Op Zon- en Feestdagen doorloopt de Voorstelling v. 2—11 uur.
Frijzen der plaatsen met inbegrip van Stedelijke Belasting: 1A125. 240

Matinée v. f 0.50—1.50 Solrée v. f 0.65—2.50 Zondags doorl. v. f 0.60—2.00
Plaatsbespr. dagelijks (ook voor den volgende dag) van 11—4 uur. Ook p. Telef. H. 600
Deze week toegankelijk voor personen boven den leeftijd van 14 jaar

Dat zelfs de meest luxueuze bioscoopaleizen in Nederland in burgerlijk-beschaafde kring nog met de nodige reserve werden begroet in het begin van de jaren twintig, had niet alleen te maken met de bouwstijl. Het had ook te maken met een recent economisch en sociaal-cultureel fenomeen, dat de hege- monie van de gezeten bourgeoisie bedreigde: de onstuitbare opmars – zowel in omvang als in maatschappelijke presentie – van de klasse der ‘nieuwe rij- ken’. Die opmars vond zijn oorsprong in de economische omstandigheden ten tijde van de Eerste Wereldoorlog. Het danig verstoorde handelsverkeer met het buitenland evenals de tekorten aan allerlei producten die gaandeweg de oorlog steeds verder toenamen, boden ‘handige jongens’ volop kansen om via smokkel, hamsterpraktijken en zwarte handel enorme fortuinen te vergaren. Zulke handige jongens kwamen uit alle rangen en standen die de maatschappij kende en dus ook uit de betere kringen, maar het meest in het oog sprongen diegenen voor wie de weelde nieuw was en (nog) niet wisten of wilden weten hoe je die als ‘beschaafd’ mens diende te dragen. Deze ‘oorlogswinstmakers’ of ‘o.w.-ers’ lieten het breed hangen en dat ook nog eens heel opzichtig. Eén van de sociale arena’s waarin ze zich het zichtbaarst manifesteerden was logi- scherwijs het uitgaansleven.

Met stip bovenaan de lijst van archetypische uitgaansgelegenheden waar- mee o.w.-ers geassocieerd werden stond het ‘restaurant met strijkje’, waar ze de champagne rijkelijk lieten vloeien en – zoals ooggetuigen verzekerden – hun sigaren aanstaken met briefjes van vijfentwintig.³² In dergelijke ge- legen- heden viel hun nieuwe rijkdom voor de buitenwereld het sterkst op. In hetzelfde domein lagen echter ook de cabarets, de variété-, revue- en operettetheaters, de danssalons en niet te vergeten de bioscopen, al waren die laatste als toneel voor *conspicuous consumption* natuurlijk wel wat minder geëigend, aangezien je er voor het grootste deel van de tijd in het donker zat. Maar de associatie van o.w.-ers met de bloei van de bioscoopbranche was niet alleen een kwestie van bioscoopbezoek. Het imago dat iemand als Tuschinski uitstraalde, zowel door zijn verschijning als met zijn Amsterdamse vlaggenschip, leende zich bij uitstek voor een associatie met *nouveau riche*-cultuur. Bovendien speelden investeringen van o.w.-ers in de bouw van bioscopen mogelijk- erwijs een rol. Een gedocumenteerd feit is in elk geval dat een van de investeerders in het The- ater Tuschinski, de Rotterdamse conservenfabrikant Cornelis Blad, in de loop van 1916 publiekelijk beschuldigd werd van het soort handelspraktijken waar- mee grote oorlogswinsten te behalen vielen.³³ Hoe dan ook, zoals de journalist Charles Cocheret jaren later memoreerde: ‘De luxe was niet langer het rechtma- tig deel van een klein getal bevoorrechten. O.w.-ers, piskijkers en louche zaak-

Links: Advertentie voor het Asta Theater uit Het Vaderland van 27 december 1921, met daarin opgeno- men diverse perscommentaren op de opening van dit Haagse picture palace, drie dagen daarvoor.

Bron: Koninklijke Bibliotheek, database Historische kranten in beeld, <http://kranten.kb.nl/index.htm> (geraadpleegd 27 april 2009)

waarnemers kochten kastelen, heerlijkheden en titels. Men bouwde bioscopen als kathedralen en dancings als harems.³⁴ Met elkaar vormden deze *low-brow* uitgaansgelegenheden een wereld van populair vermaak, die steeds meer terrein won en gevestigde bastions van burgerlijke beschaving als het grote toneel en de opera kapot dreigde te concurreren. De betreffende ‘verloedering’ werd door menig tijdgenoot gesignaleerd en vormde zelfs decennia later nog een van de sleutelherinneringen aan het tijdperk van de Eerste Wereldoorlog.³⁵

Minder lang beklijfd in het collectieve geheugen dan de associatie met het o.w.-er-dom, maar indertijd eveneens in verband gebracht met de opkomst van de bioscooppaleizen in de grote steden van ons land, was het binnendringen van Duitse invloeden in het amusementsbedrijf. Die invloeden waren zowel economisch als cultureel van aard en negatief beladen. Dat demonstreert bijvoorbeeld de analyse van het Amsterdamse toneelleven die in oktober 1919 verscheen in het katholieke dagblad *Het Centrum* onder de veelzeggende kop ‘De neergaande lijn’:

‘Waar vroeger de opera en het serieuze toneel heerschte [sic!], daar regeeren nu de operette en de amusements-kunst. En waar vroeger de operette en de amusementskunst hun zetel hadden, daar is thans..... de bioscoop. (...) En juist *hier*, in de bioscopen, openbaart zich een andere neergaande lijn. Men zegt dat er in sommige van die nieuwe, groote bioscopen Duitsch kapitaal zit. Of dat juist is, weten wij niet. Maar als men de programs dier inrichtingen eens bekijkt, komt men tot de conclusie, dat er stellig wel een Deutsche mentaliteit in die bioscopen hangt; de mentaliteit van Berlijn-na-den-oorlog, waarover ons in de dagbladen zo dikwijls ontstellende berichten bereiken. De aankondigingen der programs met de omschrijvingen daarvan getuigen onmiskenbaar van een geestelijke decadentie, een moreele inzinking. Sexueele problemen, Aufklärungs-films en dergelijke werken speculeeren op den geestelijk en moreel minderwaardigen smaak van een deel van het publiek – en met succes’.³⁶

Zowel met zijn vermoeden van Duitse financiële betrokkenheid bij de nieuwe bioscooppaleizen als met zijn constatering dat daar nogal wat dubieuze films vertoond werden, had de redacteur van *Het Centrum* gelijk.

Al vanaf 1917 ondernam de Duitse filmindustrie succesvolle pogingen om haar positie op de Nederlandse markt te versterken, zowel op het vlak van de filmdistributie als dat van de filmvertoning. De UFA wist naast een aantal kleinere filmtheaters ook drie grote bioscooptheaters over te nemen: het Luxor Theater in Rotterdam, het Rembrandt Theater in Amsterdam, en het Asta in Den Haag.³⁷ Deze theaters fungeerden als etalage voor de Duitse filmproductie. Anders dan de filmgeschiedschrijving over deze periode ons wellicht doet vermoeden, werd de Duitse cinema begin jaren twintig niet eenduidig geassocieerd met kunst en kwaliteit. Sterker nog: ze had sinds 1916 óók een hoogst twijfelachtige reputatie opgebouwd, zeker in kringen van de beschaafde burgerij. Dit alles

was te wijten aan de *Aufklärungsfilms* die in de door de Duitsers gecontroleerde bioscoopaleizen vertoond werden en trouwens in de rest van de bioscoopbranche al even gretig aftrek vonden. De Duitse filmindustrie produceerde in korte tijd een forse stroom van dit soort voorlichtingsfilms over taboes in de seksuele sfeer. Ze bleken – ondanks felle kritiek – kaskrakers van de eerste orde. Met de aanvankelijke ambitie om de bevolking op serieuze wijze voor te lichten, hadden deze producties binnen de kortste keren niets meer van doen. Het werd puur commercieel gemotiveerd sensatiewerk, waar het publiek inderdaad in drommen op af kwam, ook in Nederland.³⁸ Een nieuwe censuurwetgeving in Duitsland maakte midden 1920 korte metten met de *Aufklärungsfilms* en tegelijkertijd zorgde de nieuwe mode van de Duitse expressionistische cinema geleidelijk aan voor de verdere reparatie van de opgelopen imagoschade. Overigens kon de bioscoop daarmee nog steeds niet als volledig legitieme vorm van vermaak geaccepteerd raken bij de ‘echte’, dat wil zeggen de niet alleen financieel-economisch, maar ook sociaal-cultureel gevestigde middenklasse. Waar een negatieve associatie met Duitsland wellicht verdween, daar bleven dergelijke associaties met ‘Amerika’ en ‘de massa’ nog huizenhoog overeind, zo leert ons de filmhistorische literatuur.³⁹ Geen *picture palace* in Holland dat daar voorlopig wat aan kon doen. En dus bleef de bioscoop er nog jarenlang het primaire domein van wat de schrijver van het aangehaalde artikel in *Het Centrum* ‘de kleine en kleinere man’ noemde, ongeacht de inhoud van diens portemonnee.⁴⁰

Variété en de bioscoop als sociaal-cultureel strijdperk

Als de bioscoop in Nederland zo lang het domein bleef van ‘de kleine en kleinere man’, was de bioscoop dan ook een ruimte waar dit publiek aansporing vond om zich bewust en actief te verzetten tegen de heersende orde? Anders gezegd: was de bioscoop een arena van strijd tussen klassen en standen? Wanneer het gaat om de bioscoop als een arena van strijd is het zinnig stil te staan bij hetgeen Karel Dibbets daarover onlangs schreef. Zijn these is dat de bioscoop in Nederland een bij uitstek neutrale sociale ruimte was. Dat kwam volgens Dibbets omdat het de zuilen niet lukte een eigen, zuilspecifieke infrastructuur op te bouwen voor de vertoning van bioscoopfilms aan de eigen achterban. Waar andere sectoren van het Nederlandse medialandschap en in het bijzonder de omroep effectief werden ingekapseld in de structuren van een verzuilde openbaarheid, daar bleven de bioscopen ‘onverzuild’ oftewel neutraal. Leden van alle zuilen kwamen er samen en keken met elkaar naar dezelfde films. In een samenleving waarin de elite het principe van verzuiling tot algemene richtlijn voor de inrichting en regulering van het sociale en politieke leven had verheven (Pacificatie van 1917), was daarmee de bioscoop een ongemakkelijk fenomeen.

De verzuilde elites spanden zich op allerlei fronten in om te voorkomen dat de neutrale bioscopen zaken vertoonden waaraan zij of hun achterban aanstoot

zouden kunnen nemen. De filmkeuring – eerst lokaal en vanaf 1928 landelijk – was bij uitstek het instrument om dit te voorkomen. Volgens Dibbets ging het bij de filmkeuring in Nederland om twee zaken. Ten eerste werd alles wat onzedelijk was gecensureerd. Ten tweede waren representaties van de verzuijing taboe. De schaar ging in alle filmbeelden die bij het publiek een bewustzijn konden oproepen van het feit dát de Nederlandse samenleving uiteenviel in zuilen.⁴¹ De neutrale bioscoop werd zo ‘een slaaf van de consensus en mocht zich niet mengen in controverses tussen de zuilen. Niemand mocht in Nederland gekwetst worden door een bioscoopprogramma.’⁴² Dibbets stelt in dit verband dat de Nederlandse bioscoop gedomineerd werd door een ‘AVRO-cultuur, naar het voorbeeld van de omroep die zich altijd boven de zuilen verheven waande. De AVRO-cultuur staat voor een gefrustreerde, neutrale openbaarheid waar elke toespelings op een zuil en haar beginselen – katholiek, protestant of socialistisch – taboe is, niet zozeer omdat een neutrale AVRO dat niet zou willen, maar juist omdat de zuilen het niet toestaan.’⁴³

Is dit beeld van de Nederlandse bioscoop als een via het keuringsinstrument door de zuilen geneutraliseerd onderdeel van de openbaarheid adequaat? Wij denken van niet. Naar ons idee is het te eenzijdig geconstrueerd vanuit een *top-down* functionerend mechanisme – dat van de filmkeuring – en vanuit het filmische aspect van bioscoopvoorstellingen. Het gevolg is dat we niet meer zien hoe in de Nederlandse bioscoop wel degelijk sociaal-culturele spanningen werden gethematiseerd. Spanningen die primair samenhangen met stands- en klassen-tegenstellingen, maar waarin de relatie tussen de zuilen en de verhouding tussen verzuilde elites en hun achterban wel degelijk ook geïmpliceerd waren.

Om ons standpunt te onderbouwen, pakken we opnieuw een element op uit de Amerikaanse discussie over de sociaal-culturele integratie van film en bioscoop: de rol van *live-entertainment* in de bioscoopprogramma’s, in het bijzonder de variéténummers. De functie van het programmeren van dit soort nummers in combinatie met film is door Amerikaanse filmhistorici heel uiteenlopend geduid. Toen toneel-acts omstreeks 1910 door bioscoopexploitanten als Marcus Loew en William Fox in hun programma’s geïntegreerd werden en daarmee het zogenaamde *small-time vaudeville* format ontstond, zou dat er volgens Robert C. Allen voor gezorgd hebben dat het middenklasse publiek bioscoopbezoek als een legitiem onderdeel van haar uitgaanscultuur ging beschouwen. Ben Singer brengt daar tegenin dat de gemengde programmering van deze bioscooptheaters geen aanleiding is om de *small-time vaudeville* theaters te zien als het begin van de verburgerlijking van bioscoopbezoek. Sterker nog: het slechte imago van goedkoop variété (en veel beter was niet te verwachten, gelet op de entreprijzen) zou juist de middenklasse buiten de deur hebben gehouden. Opmerkelijk genoeg grijpen beide historici terug op de Amerikaanse filmvakpers om hun standpunten te onderbouwen, wat aangeeft dat ook binnen de kringen van de filmindustrie zelf geen eenduidig standpunt werd ingenomen inzake de respectabiliteit van *small-time vaudeville*.⁴⁴

Om een beter inzicht te krijgen in de positie van variété binnen het culturele veld, is het noodzakelijk om verder te kijken dan het discours van de vakpers, te beginnen bij het scala aan opvoeringsvormen dat volgens het variété-format is gestructureerd. Duidelijk is dat er begin twintigste eeuw in Nederland net als in de vs variété-achtig theater in allerlei soorten en maten was, aangeduid met uiteenlopende benamingen: cabaret, specialiteitentheater, variété, tingeltangel, *café concert*. Qua culturele status en geïntendeerd publiek varieerde het van uitgesproken ruig tot min of meer respectabel.⁴⁵ Dat maakt het op voorhand onmogelijk variété *sui generis* te duiden als een amusementsvorm die typisch *lower of middle class* was. Een algemeen kenmerk echter van alle vormen van variététheater is het 'open', gefragmenteerde karakter en dit heeft grote implicaties voor de sociale ervaring van deze vorm van amusement.

Een los gestructureerd programma van korte acts – sketches, acrobatiek, dansnummers, (meezing)liedjes, moppen en films – biedt veel ruimte voor improvisatie en voor interactie tussen de acteurs en het publiek, evenals tussen toeschouwers onderling. Er is geen 'vierde wand', die de toeschouwersruimte scheidt van de wereld op het toneel. De ervaring van de voorstelling wordt daarmee een bij uitstek collectieve ervaring, die door de spelers en het publiek samen wordt gecreëerd. Verwijzend naar het concept *Gegenöffentlichkeit* van Negt en Kluge grijpt Miriam Hansen dit kenmerk van het variété format aan om te betogen dat het volop aanknopingspunten biedt voor de articulatie van lokaal of sociaal specifieke groepsstructuren, zoals die van arbeiders en immigranten. In deze context kan de voorstelling als geheel een oppositionele lading en betekenis krijgen. Dit heeft ook consequenties voor de films die in een gemengd programma vertoond worden. De lading van de voorstelling als geheel stuurt ook de lezing van de individuele films en kan zelfs aansturen op een radicaal tegendraadse lezing (bijvoorbeeld door subversieve humor), die geen enkele filmproducent of keuringscommissie kon voorzien, laat staan voorkomen. Voor de empirisch georiënteerde sociaal historicus zit er echter wel een reusachtige adder onder dit receptietheoretische gras. In de formulering van Hansen: 'the extent to which the cinema functions as an alternative public sphere (...) cannot be measured in *any* empirical sense, [only] the conditions of its possibility can be reconstructed.'⁴⁶ Met andere woorden, slechts de voorwaarden waaronder tegendraadse receptiepraktijken en een van daaruit opgebouwde oppositionele openbaarheid vorm kunnen krijgen, zijn volgens Hansen in kaart te brengen. Wij zijn daar minder pessimistisch over, al vergt het inderdaad uitgebreid archiefonderzoek en een veel radicalere contextualisering van het fenomeen bioscoop dan tot nu toe gedaan is binnen de *New Film History*.⁴⁷

In de Nederlandse context opent Hansens benadering de mogelijkheid ons een bioscoopcultuur voor te stellen die heel wat minder tandeloos en neutraal is dan Karel Dibbets ons schildert. Volgens de secundaire literatuur werden variéténummers vanaf 1912 in een groeiend aantal Nederlandse bioscopen een standaard onderdeel van het programma.⁴⁸ De tweede helft van de jaren tien

verloor het variété wel gaandeweg terrein in termen van het tijdsaandeel en het gewicht binnen een bioscoopvoorstelling, maar het verdween niet.⁴⁹ Dat laatste gold daarmee ook voor de mogelijkheid dat de bioscoop functioneerde als een alternatieve openbaarheid.

Wat was de aard van de variéténummers in de Nederlandse bioscoopprogramma's? Annette Förster merkt hierover in haar proefschrift op dat het bovenal de komische nummers waren die zich wisten te handhaven, met name in de 'volksbioscopen' en in de filmtheaters in de provincie.⁵⁰ In het contemporaine discours uit de hoek van de maatschappelijke elite klinkt door dat het levende amusement in de bioscopen vooral smakeloos en zedenbedervend was. Genoegzaam bekend is het gefulmineer van de Film Liga tegen alles wat maar afleidde van het zuivere filmgenot en de 'variété-beproeving' hoorde daar zeker bij.⁵¹ Het was bovendien één van de kenmerken die volgens de Liga 'de bioscoop' als zodanig degradeerde tot niet meer dan goedkoop amusement.

De rapportages van gemeentelijke bioscoopcommissies, die naast de te vertonen films ook de variéténummers keurden, waren eveneens kritisch. De Rotterdamse bioscoopcommissie schreef bijvoorbeeld over haar werkzaamheden in 1918 dat zij 'nog veel schunnigs' onder ogen kreeg. In 1924 constateerde de commissie dat het gehalte van de liederen en voordrachten weliswaar enige vooruitgang ten opzichte van voorgaande jaren vertoonde, maar dat zij nog steeds 'veel plats en onzinnigs' moest verwerken. Ze bekeek in dat jaar in totaal 253 voordrachten, waarvan ze er 64 afkeurde en 14 slechts toelaatbaar achtte met coupures.⁵² Al eerder had de commissie echter opgemerkt dat het keuren van de zang- en voordrachtnummers moeilijk effectief te maken was. Eigenlijk zou de commissie dan naar elke afzonderlijke voorstelling moeten gaan, 'aangezien de wijze waarop een dergelijk nummer wordt voorgedragen, een aanvankelijk goedgekeurd nummer toch nog voor afkeuring in aanmerking zou doen komen.'⁵³ Dat was ondoenlijk en dus behielp de commissie zich met het goedkeuren van nummers onder de voorwaarde 'dat de wijze van voordragen geen aanstoot zou mogen geven'.⁵⁴ De werkzaamheid van die voorwaardelijke bepaling laat zich slechts raden. Het geklaag van de bioscoopcommissie over het variété hield pas op in 1929, toen met de plaatselijke afdeling van de Nederlandse Bioscoopbond overeenstemming werd bereikt over het instellen een preventief toezicht door de bioscoopondernemers zelf. Dat daarmee het niveau van de optredens echt veel hoger kwam te liggen, is niet waarschijnlijk. De commissie bemoeide zich er gewoon niet meer mee. De reden om de genoemde overeenkomst met de NBB te sluiten, was het door beide partijen gedeelde inzicht dat de commissie 'bij toepassing van het in de bioscoopwet opgenomen, uitsluitend repressieve toezicht wat betreft zang-, dans- en voordrachtnummers', zich tot zo 'veelvuldig ingrijpen' gedwongen zou kunnen zien, dat dit onwerkbaar werd.⁵⁵ Een prachtig staaltje van polderen en gedoogbeleid *avant la lettre* dus.

Aanwijzingen dat het variété in de bioscopen geregeld werd gecensureerd omdat het representaties van de verzuiling bevatte, zijn wij tot op heden niet

tegengekomen. Telkens draait het discours om zedeloosheid en gebrek aan beschaving. Deze zonden bleven tot ver in de jaren twintig een standaard ingrediënt van het variété en lieten zich klaarblijkelijk op het toneel veel moeilijker wegcensureren dan op het witte doek. Wat we ons daarbij goed moeten realiseren, is dat het hier ging om zonden met een veel langere geschiedenis dan het taboe op representatie van de verzuiling. Zoals Dibbets zelf al aangeeft, vormde de bestrijding van zedeloosheid en gebrek aan beschaving al voordat Nederland begon te verzuilen een taak waaraan de oude, burgerlijke elite zich met volle overgave wijdde. En natuurlijk was dit burgerlijk beschavingsoffensief gericht tegen het gebrek aan beschaving onder een specifieke groep, namelijk het ‘lagere volk’; de ‘werkmansstand’. Anders gezegd: het beschavingsoffensief was een *top-down* mechanisme in de omgang tussen de maatschappelijke klassen.

De lagere klassen haakten overigens in veel gevallen wel degelijk aan bij het beschavingsoffensief van de elite in de vorm van een door henzelf gedragen *bottom-up* beschavingsstreven. Maar ze keerden zich bij gelegenheid ook tegen deze hegemoniale strategie door het willens en wetens vertonen van allerlei onbeschaafd gedrag. De redenen daarvoor liepen uiteen. Het kon een vorm van protest tegen repressie of uitbuiting door de elite zijn, een demonstratie van de macht van de straat. Of gewoon ‘voor de lol’, omdat het leuk was – een tijdelijke, maar niettemin bevrijdende, carnavaleske ontsnapping aan de regels van het dagelijks bestaan. De werking van deze subversieve mechanismen is in de negentiende eeuw, onder het regime van de oude, nog onverzuiilde elite nog goed waarneembaar en te documenteren.⁵⁶ Deze elite tolereerde namelijk nog wel bepaalde sociale en culturele ruimtes waarin het onbeschaafde gedrag van de lagere klasse van tijd tot tijd kon uitrazen, en ze was niet beducht dat dit direct tot een structurele verstoring van de maatschappelijke orde zou leiden. Toen de oude elite haar politiek-maatschappelijke suprematie moest afstaan aan de verzuilers, werd dat echter anders. De nieuwe elite zette alles op alles om de bedoelde ruimtes op te heffen. Zo werden onder leiding van de confessionelen kort na 1900 nog bestaande kermessen en rosse buurten in hoog tempo weggesaneerd. De verzetsdaad van onbeschaafd gedrag werd hierdoor meer en meer naar de marges van het verzuiilde publieke leven verdrongen en onttrok zich daardoor ook steeds verder aan het oog van verzuilers. Dat is wat er ons inziens gebeurde met de bioscoop. De oppositionele cultuur van de lagere klassen verschuilde zich hier achter de façade van de gecensureerde filmvertoning. Ze lag verankerd in zowel de variéténummers zelf als in het variété format. Omdat het beschavingsoffensief uit de negentiende eeuwse klassenstrijd was geïncorporeerd in de nieuwe hegemoniale structuur van de verzuiling, werd het demonstreren en genieten van onbeschaafdheden tegelijkertijd een uiting van verzet tegen die verzuiling.

Conclusie

De relatie tussen film en verzuiling is tot nu toe vooral eenzijdig geanalyseerd vanuit het perspectief van de cultuurpolitieke bovenbouw en veel te weinig vanuit de sociaal- economische basis van de klassenverhoudingen. Bovendien hebben filmhistorici weinig aandacht geschonken aan het spanningsveld tussen het discours van de zuilen en de geleefde praktijk. Als gevolg hiervan is de potentie van de bioscoop als alternatieve publieke sfeer ten opzichte van de verzuilde openbaarheid onvoldoende onderzocht. Ook Karel Dibbets gaat in zijn recente bijdrage over de Nederlandse filmcultuur uit van een van bovenaf geregeleerde en gecontroleerde vrijetijdsbesteding en omarmt daarmee impliciet de verburgerlijkingsthese van de *New Film History*. In navolging van Richard Maltby pleiten wij voor een benadering van beneden af, waarin de bioscoop als sociale ruimte het uitgangspunt van de analyse vormt.⁵⁷

In dit artikel hebben we betoogd dat achter de problematiek van film en verzuiling ook een klassenstrijd verscholen gaat en dat er aanwijzingen zijn dat de bioscoop in Nederland in ieder geval tot de late jaren twintig vooral het domein was van de lagere sociale klassen en standen. Om een begin te maken met de discussie en een aanzet te geven tot nieuw onderzoek willen we hierbij meteen een aantal kanttekeningen plaatsen.

In de eerste plaats is een nuancering van het geschetste beeld op zijn plaats in de zin dat onze conclusies gebaseerd zijn op onderzoek naar de bioscoopcultuur in de grote steden en dan met name Rotterdam. De klassen- en standendynamiek in de provinciebioscopen is buiten beschouwing gelaten. Het lijkt voor de hand te liggen dat de bioscoop daar structureel anders was ingebed in het maatschappelijke veld omdat de grip van de zuilen sterker was op de lokale publieke sfeer en iedereen elkaars sociale positie kende.⁵⁸ In de anonimiteit van de grote stad daarentegen waren de uiterlijke symbolen van distinctie en deftigheid gemakkelijker na te bootsen (al helemaal in het donker van de bioscoop), wat leidde tot een obsessie met afkomst en aanzien in de hogere kringen.

Dat brengt ons bij ons tweede punt: de wisselwerking tussen klasse (sociale positie verankerd in economische kapitaal) en stand (sociale positie verankerd in levensstijl, smaak en cultureel kapitaal) dient een centrale plaats te krijgen in verder onderzoek. Op welke wijzen reguleerde standsbesef de sociale verhoudingen binnen het amusementsleven? Hoe werd burgerlijke respectabiliteit ingezet als distinctiemechanisme en door wie? Welke betekenis werd bijvoorbeeld toegekend aan rangen in de bioscoop? Zowel het samenbindende als de 'middelpuntvliedende kracht' van de burgerlijke cultuur verdienen de aandacht in toekomstige filmhistorische studies over de Nederlandse filmcultuur.⁵⁹ In het verlengde hiervan is een nadere conceptualisering nodig van het begrip middenklasse – een punt dat ook door onze Amerikaanse collega's al is opgemerkt.⁶⁰ Met name de sociale positie en positionering van witte boorden werkers – kantoorbedienden, winkelpersoneel, et cetera – behoeft verder empi-

risch onderzoek en theoretische beschouwing. Ook hier speelt weer de dynamiek tussen stand en klasse een rol. Zoals Ben Singer het centrale dilemma kort maar krachtig samenvatte: vormt deze in de context van de oprukkende consumptiemaatschappij sterk groeiende sociale groep de lagere middenklasse of moeten we hen beschouwen als de 'hogere arbeidersklasse'?⁶¹ En zelfs als we op deze kwestie meer greep hebben, zijn we er nog niet. Immers, factoren als *gender* en leeftijd moeten ook een plaats krijgen in de analyse en zullen het beeld ongetwijfeld verder compliceren.⁶²

Rest tot slot één prangende vraag: in hoeverre is de Nederlandse situatie inderdaad buitengewoon? Als we over de nationale grenzen heen kijken zien we dat lokale case studies een zeer gevarieerd beeld hebben opgeleverd van de rol die film en bioscoop gespeeld hebben in het dagelijkse leven en de openbaarheid. Het lijkt ons een geschikt moment om de vruchten van dit onderzoek te plukken en nieuwe analyses van de Nederlandse filmcultuur in te bedden in internationale vergelijkingen. We hebben met deze bijdrage een voorzet proberen te geven door een van de centrale vraagstukken binnen de Amerikaanse filmgeschiedschrijving te importeren in de discussie over de gebrekkige integratie van film in de Nederlandse samenleving. Voor ons ligt de uitdaging om de variaties en patronen in filmconsumptie en -receptie (bijvoorbeeld tussen arbeiders en middenklasse, stad en platteland) in kaart te brengen zodat de impact van de cinema als sociaal fenomeen beter begrepen kan worden.

Noten

1 K. Dibbets, 'Het taboe van de Nederlandse filmcultuur: Neutraal in een verzuild land', in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis (TMG)* 9, 2, 2006, p. 46-64. Statistieken op p. 46. Twee vaak aangehaalde studies waarin de integratie van film en bioscoop in de Nederlandse samenleving bezien wordt in relatie tot de verzuiling, zijn: J.A. Hes, *In de ban van het beeld. Een filmsociologisch-godsdienstsociologische verkenning*, Assen 1972; J. van der Burg & J.H.J. van den Heuvel, *Film en overheidsbeleid. Van censuur tot zelfregulering*, Amsterdam 1991.

2 Zie onder anderen R.C. Allen, 'Motion picture exhibition in Manhattan, 1906-1912: beyond the nickelodeon', in: *Cinema Journal* 19, 2, 1979, p. 2-15, 'Manhattan myopia: or oh! Iowa!', in: *Cinema Journal* 35, 3, 1996, p. 75-103, en 'From exhibition to reception: reflections on the audience in film history', in: *Screen* 31, 4, 1990, p. 347-355; M. Hansen, *Babel & Babylon: spectatorship in American silent film*, Cambridge MASS. 1991, hoofdstuk 2; R. Sklar, 'Oh, Althusser!: historiography and the rise of Cinema Studies,' in: R. Sklar & C. Musser (ed.), *Resisting images: essays in cinema and history*, Philadelphia 1990, p. 12-35; B. Singer, 'Manhattan nickelodeons: new data on audiences and exhibitors,' in: *Cinema Journal* 34, 3, 1995, p. 5-35, en 'New York, just like I pictured it...', in: *Cinema Journal* 35, 3, 1996, p. 104-128; M. Stokes & R. Maltby (ed.), *American movie audiences: from the turn of the century to the early sound era*, Londen 1999.

3 G. Jowett, *Film: the democratic art*, Boston 1976; R. Sklar, *Moviemade America: a cultural history of American movies*, New York 1975.

4 Sklar, *Moviemade America*, p. 3.

5 Idem, p. 46.

6 R. Merritt, 'Nickelodeon theaters, 1905-1914: building an audience for the movies', in: T. Balio (ed.), *The American film industry*, Madison 1975, p. 59-79; R.C. Allen, 'Motion picture exhibition in Manhattan, 1906-1912, en *Vaudeville and film 1895-1915: A study in media interaction*, New

York 1980. Voor een uitgebreide discussie, zie J. Thissen, *Moyshe goes to the movies: Jewish immigrants, popular entertainment, and ethnic identity in New York City (1880-1914)*, dissertatie Universiteit Utrecht 2001, p. 1-13.

7 Zie bijvoorbeeld K.H. Fuller, *At the picture show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*, Charlottesville 1996; D. Gomery, *Shared pleasures: a history of movie presentation in the United States*, Londen 1992; S. Higashi, *Cecil B. DeMille and American culture: the silent era*, Berkeley 1994; J. Staiger, *Bad women: regulating sexuality in early American cinema*, Minneapolis 1995; W. Urrichio & R. Pearson, *Reframing culture: the case of the vitagraph quality films*, Princeton 1993; G. Waller, *Mainstream amusements: movies and commercial entertainment in a Southern city, 1896-1930*, Washington 1995. Recente studies hanteren veelal Foucaults invalshoeken, zie bijvoorbeeld Lee Grieveson, *Policing cinema: movies and censorship in early twentieth-century America*, Berkeley 2004.

8 Hansen, *Babel & Babylon*, p. 93-101.

9 Een van de schaarse uitzonderingen hierop is het werk van Steven Ross, in het bijzonder zijn *Working-class Hollywood: silent film and the shaping of class in America*, Princeton 1998.

10 Sklar, 'Oh Althusser,' p. 25 (reprint van *Radical History Review* 41, 1988, p. 11-36). Daarbij merkt hij op dat: 'Despite occasional efforts, by its practitioners or by others, to link film history revisionism with Althusserian or other Marxisms, its more fundamental connections are in fact to the consensus school of American historiography before the 1960s, which, in contrast to a Marxist historical model based on class struggle, regarded United States social history as unified and largely conflict-free' (p. 24).

11 Singer, 'Manhattan nickelodeons', p. 5-35. Reacties van Robert Allen en Sumiko Higashi werden gepubliceerd in *Cinema Journal* 35, 3, 1996, evenals een response van Singer. De discussie werd vervolgd in *Cinema Journal* 36, 4, 1997, met bijdragen van William Urrichio en Roberta Pearson, Judith Thissen en wederom Singer.

12 S. Higashi, 'In focus: film history, or a Baedeker Guide to the historical turn', in: *Cinema Journal*, 44, 1, 2004, p. 94-100; R. Maltby, 'On the prospect of writing cinema history from below,' in: *TMG*, 9, 2, 2006, p. 74-96.

13 Zie bijvoorbeeld G. Bachman & T. Slater (ed.), *American silent film: discovering marginalized voices*, Carbondale 2002; K.H. Fuller-Seeley (ed.), *Hollywood in the neighborhood: historical case studies of local moviegoing*, Berkeley 2008; R. Maltby, M. Stokes, R.C. Allen (eds), *Going to the movies: Hollywood and the social experience of the cinema*, Exeter 2007.

14 R. Kozarski, *An evening's entertainment. The age of the silent feature picture, 1915-1928*, Berkeley 1990, p. 13.

15 I. Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, Amsterdam 2003, p. 112-117. Gemeente-archief Rotterdam (GAR), archief Plaatselijke werken, aanvraagnr. 294.01, bestanddeel 3127, 19 november 1912. No 2055 Bw.

16 Een flink aantal bestaande bioscopen werd vanaf 1916 ook stevig onder handen genomen en kreeg een luxueuzere en comfortabele inrichting. A. van Beusekom, *Kunst en amusement. Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940*, Haarlem 2001, p. 87.

17 De precieze zaalcapaciteit van het Nieuw Olympia theater bij de opening in 1916 is niet duidelijk. In zijn in 1927-28 gepubliceerde memoires heeft Tuschinski het over 700 stoelen. A. Tuschinski, 'Vijftien jaar van mijn leven', aflevering X, *Tuschinski Nieuws*, 25 maart 1927, p. 10. In een uit 1929 daterend overzicht van de Rotterdamse bioscopen en zaalcapaciteiten uit het archief van de uFA wordt het getal van 900 stoelen genoemd voor het Nieuw Olympia. Bundesarchiv R 109/1 487/a, n.v. Bioscoop-Maatschappij 'Luxor' Rotterdam. Bilanz per 31. Mai 1929, Anlage 6. In oktober 1926 kreeg Nieuw Olympia wel een keer een opknappbeurt, maar er is geen enkele aanwijzing dat de zaalcapaciteit toen ook is vergroot.

18 Ivo Blom noemt ook nog het Theater Soesman als een in 1922 nieuw geopende, grote bioscoop in Rotterdam. Blom, *Jean Desmet*, p. 307. Dit was echter geen bioscoop, maar een variété- en revuetheater. Het ging in september 1924 failliet en veranderde toen wel in een bioscoop: het Scala Theater, dat op 7 november 1924 voor het eerst zijn deuren opende voor het publiek. *Het Vaderland*, 27 september 1924; *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 7 november 1924.

19 Zie www.cinemacontext.nl voor de programmeringgegevens van Nieuw Olympia.

20 A. Tuschinski, 'Vijftien jaar van mijn leven', aflevering X, *Tuschinski Nieuws*, 25 maart 1927, p. 8-10.

21 Geciteerd naar: H. Romer, *Oude Binnenweg toen en nu. De geschiedenis van een Rotterdamse straat*, Zaltbommel 1994, p. 39.

22 K. Hazelzet, *Rotterdam zoals wij het kenden*, Leiden z.j., p. 121.

23 K. Dibbets, 'Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen', in: K. Dibbets & F. van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, Houten 1986, p. 245; *Verslag van Rotterdam, 1914-1919*, Staten van opbrengsten der plaatselijke belastingen en heffingen; *Het Centrum*, 18 mei 1917.

24 I. Blom, 'Business as usual? Filmhandel, bioscoopwezen en filmpropaganda in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog', in: H. Binneveld et al. (red.), *Leven naast de catastrofe. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Hilversum 2001, p. 130-131.

25 *Het Centrum*, 18 mei 1917.

26 Idem.

27 Op 7 september 1917 waarschuwde het *Rotterdamsch Nieuwsblad* tegen plannen van de gemeente om publieke gemakkelikheden in de winter eerder te sluiten met het oog op het besparen van kolen en licht. Volgens de krant was er 'in deze tijd' niet alleen behoefte aan verstrooiing, maar moest er ook rekening worden gehouden met het feit dat mensen die uitgingen thuis licht en kolen bespaarden. De gemeente besloot uiteindelijk dat de uitgaansgelegenheden om 23.00 uur moesten sluiten, waarmee voor het publiek de besparingsfunctie goeddeels intact bleef.

28 Cinema Royal was qua prijspolitiek van meet af aan een bioscoop voor een publiek dat niet zo veel voor een bioscoopkaartje kon of wilde uitgeven. Met zijn locatie aan de Nieuwendijk was dit grote theater ook zeker niet gesitueerd in een chique buurt. Ivo Blom noemt het een bioscoop voor 'de gewone Amsterdammer'. Blom, *Desmet*, p. 323. Het Rotterdamse Ooster Theater lag in de buurt van het Achterklooster, een echte volkswijk, die niet hoog stond aangeschreven.

29 *Kunst en Amusement*, 14 april 1922.

30 Argus, "Bioscopen... van binnen en van buiten" in de rubriek 'Amsterdamsche ergernissen' in *De Groene Amsterdammer*, 20 augustus 1921.

31 Nrc, 29 oktober 1921. Het Grand Théâtre leek qua vormgeving meer op het Asta Theater, maar bleek na de opening in december 1922 veel te weinig publiek te trekken. Het begon pas te lopen toen Tuschinski het een jaar later overnam en het volledig opnieuw liet decoreren in dezelfde protserige stijl als zijn Amsterdamse 'gevaarte'. Bovendien kwam rond die tijd een einde aan de economische crisis, wat ongetwijfeld het exploitatieresultaat van het vernieuwde Grand Théâtre ten goede kwam.

32 P. Moeyes, *Buiten schot. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog, 1914-1918*, Amsterdam/Antwerpen 2001, p. 302-307.

33 Volgens Tuschinski investeerde Blad een half miljoen gulden in het Theater Tuschinski. *Tuschinski Nieuws*, 22 april 1927, p. 3. Blad zou rond juli 1916 grote hoeveelheden wortelen hebben opgekocht, ingeblikt en opgeslagen. Dit in de verwachting dat op den duur zijn voorraad zo groot zou worden, dat de regering toestemming zou geven een flink deel ervan te exporteren. Daar kon Blad dan stevig aan verdienen. Maar zijn opkoopactie leidde er in eerste instantie wel toe dat in de zomer van 1916 het aanbod voor binnenlandse consumptie sterk afnam. Kennelijk kwamen dit soort speculatieve praktijken niet alleen voor in de wortelenhandel, want midden 1916 ontstond in Amsterdam zelfs zoiets als een algehele 'groentenkrisis'. *Het Volk*, 19 juli 1916.

34 Ch.A. Cocheret, *Openbare gemakkelikheden. Een Rotterdams tijdsbeeld, 1875-1925*, Rotterdam 1955, p. 117. Een 'piskijker' is een beoefenaar van de uroskopie, maar tevens een synoniem voor kwakzalver.

35 Scherp en hilarisch is het o.w.-ers milieu bijvoorbeeld ook geschilderd door Willem van Lipendaal in zijn roman *Lord Zeepsop*, Zeist 1937.

36 *Het Centrum*, 17 oktober 1919.

37 Blom, *Jean Desmet*, p. 309-311.

38 Dibbets, 'Bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen', p. 234. Over de Duitse *Aufklärungs*-films, zie: Malte Hagener, *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933*, München 2000.

39 Van Beusekom, *Film en amusement*, p. 144-152.

40 *Het Centrum*, 17 oktober 1919.

41 Dibbets, 'Het taboe van de Nederlandse filmcultuur', p. 51-52.

42 Idem, p. 51.

43 Idem, p. 52.

44 Allen, 'Motion picture exhibition in Manhattan, 1906-1912', p. 9-13, en 'The movies in vaudeville: historical context of the movies as popular entertainment', in: T. Balio (ed.), *The American film industry*, Madison 1985, p. 8; B. Singer, 'New York, just like I pictured it...', in: *Cinema Journal* 35, 3, 1996, p. 111-203. Zie ook: J. Thissen, 'Film and vaudeville on New York's Lower East Side,' in: B. Kirshenblatt-Gimblett & J. Karp (ed.), *The art of being Jewish in modern times*, University of Pennsylvania Press 2007, p. 42-56.

45 Voor een introducerend overzicht met betrekking tot de vs, zie: *The Cambridge guide to theatre*, Cambridge 1992, p. 1036-1038 (waarin uitleg over het onderscheid tussen *variety* en *vaudeville*). Robert W. Snyder's studie *The voice of the city: vaudeville and popular culture in New York*, New York/Oxford 1989 geeft goed inzicht in de diversiteit van het Amerikaanse variété. Voor Nederland zie onder anderen W. Ibo, *En nu de moraal... Geschiedenis van het Nederlands cabaret, 1895-1936*, Alphen aan den Rijn 1981; J. Klötters, *100 jaar amusement in Nederland*, Den Haag 1987; J. Groeneboer & H. Berg (red.), *Dat is de kleine man... 100 jaar joden in het Amsterdamse amusement, 1840-1940*, Zwolle 1995.

46 M. Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American silent film*, Cambridge/Londen 1991, p. 125; cursivering van de auteurs.

47 Zie in dit verband: J. Thissen, *Moyshe goes to the movies. Jewish immigrants, popular entertainment, and ethnic identity in New York City (1880-1914)*, dissertatie Universiteit Utrecht 2001. Zowel theoretische als empirische uitwerkingen van een radicaal contextualiserend perspectief op publieksonderzoek zijn tevens te vinden in de publicaties van o.a. Janice Radway en Ien Ang. Bijvoorbeeld: J. Radway, *Reading the romance: women, patriarchy and popular literature*, Chapel Hill 1984; I. Ang, 'Ethnography and radical contextualism in audience studies' in: James Hay, Lawrence Grossberg & Ellen Wartella (eds), *The audience and its landscape*, Boulder, Colorado/Oxford 1996, p. 247-262.

48 A. Förster, *Histories of fame and failure. Adriënne Solser, Musidora, Nell Shipman: women acting and directing in the silent cinema in The Netherlands, France and North America*, dissertatie Universiteit Utrecht 2005, p. 84-88; Vergelijk Van Beusekom, *Kunst en amusement*, p. 89 en Blom, *Desmet*, p. 49. De auteurs benadrukken terecht dat films al voor de opkomst van de vaste bioscooptheaters onderdeel uitmaakten van het programma in veel variété-theaters.

49 Förster, *Histories of fame*, p. 87-88.

50 Idem.

51 L.J. Jordaan, 'Film en "amusement"', in: *Filmiga* 2, 1, 1928, p. 4-5.

52 *Verslag van Rotterdam*, 1924, bijlage NN.

53 *Verslag van Rotterdam*, 1920, bijlage 00.

54 *Verslag van Rotterdam* 1924, bijlage NN.

55 *Verslag van Rotterdam* 1929, bijlage 41, p. 3. De genoemde overeenkomst onderschrijft Karel Dibbets' suggestie dat de NBB zich voegde naar de vanuit de zuilen gevoerde censuurpolitiek, in elk geval waar het gaat om bestrijding van onzedelijkheden in de bioscoopprogramma's. Dibbets, 'Het taboe van de Nederlandse filmcultuur', p. 51, 59-60.

56 Zie voor voorbeelden: D. Bos, *Waarachtige volksvrienden. De vroege socialistische beweging in Amsterdam 1848-1894*, Amsterdam 2001; L. Heerma van Voss, 'De rode dreiging... en het verzuilde antwoord' in: J.C.H. Blom & J. Talsma (red.), *De verzuiling voorbij. Godsdienst, stand en natie in de lange negentiende eeuw*, Amsterdam 2000, p. 115-132, m.n. p. 116-122.

57 Maltby, 'On the prospect of writing cinema history from below'.

58 Zie in dit verband: T. van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg*, Hilversum 2007, m.n. p. 63-68.

59 J.H. Furnée in: 'Voorwoord', *Groniek. Historisch tijdschrift*, speciale uitgave *Stijlen van Burgers* (2007), p. 5.

60 S. Higashi, 'Dialogue: Manhattan's nickelodeons,' in: *Cinema Journal* 35, 3, 1996, p. 72-72; R.C. Allen, 'Manhattan myopia: or oh! Iowa!', in: *Cinema Journal* 35, 3, 1996, p. 92-94; Singer, 'New York, just like I pictured it...', p. 108-113.

61 Singer, 'New York, just like I pictured it...', p. 111.

62 Zie bijvoorbeeld: S. Stamp, *Movie-struck girls. Women and motion picture culture after the nickelodeon*, Princeton 2000.