

Hollandse films met een Hollands hart

Dit proefschrift werd mogelijk gemaakt met steun van het Onderzoeksinstituut voor Geschiedenis en Cultuur (Universiteit Utrecht).

© Clara Pafort-Overduin, 2012

Op de omslag: *Framegrabs* uit de films DE JANTJES, BLEEKE BET en ORANJE HEIN

Omslagontwerp: Gonda Poelman

Druk: Ipskamp Drukkers, Enschede

Hollandse films met een Hollands hart
Nationale identiteit en de Jordaanfilms 1934-1936

Dutch films with a Dutch heart
National Identity and Jordaanfilms 1934-1936
(with a summary in English)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit Utrecht op gezag van de rector magnificus, prof.dr. G.J. van der Zwaan, ingevolge het besluit van het college voor promoties in het openbaar te verdedigen op maandag 29 oktober 2012 des middags te 2.30 uur

door

Clara Pafort-Overduin
geboren op 11 oktober 1964 te Sliedrecht

Promotoren: Prof.dr. F.E. Kessler
Prof.dr. A.P. Hogenkamp

Co-promotor: Dr. A.W.T. van der Velden

Inhoudsopgave

Lijst van figuren, grafieken en tabellen 10

Voorwoord 13

Inleiding

Voorlopers van de Jordaanfilms 18

De Jordaan in het theater 18

De Jordaan in de literatuur 20

De Jordaan in de zwijgende films 23

De historische reconstructie van betekenistoekenning 24

De rol van toeschouwers 25

De rol van makers 26

De wisselwerking tussen toeschouwers en makers 27

De constructie van een nationale identiteit 29

Betekenisstoekenning en de vorming van (culturele) zelfbeelden 31

Nederlandse zuilen als culturele zelfbeelden 33

De Nederlandse pers en de verzuiling 37

De Nederlandse pers en film 38

Positionering van het onderzoek 39

Inrichting van het onderzoek en de gebruikte bronnen 42

Opbouw van het onderzoek 43

Deel I - De Verbeelding

1 – EEN AMSTERDAMMER ALS NATIONAAL SYMBOOL: DE OPKOMST VAN HERMAN BOUBER 47

Van schilder naar schrijver 47

Het eerste succes: *De Jantjes* 49

Ontdekt door de aanzienlijken 50

Het Ensemble ingezet ter verheffing van het volk 54

Bouber als nationaal toneelschrijver 59

Afsluiting 62

2 – SPOREN VAN DE AUTEUR: DE TONEELSTUKKEN ALS INDICATOREN OVER OPVATTINGEN OVER
POPULARITEIT 65

Personages als insteek voor de analyse 66

Opbouw van de analyse 71

Bleeke Bet 73

Korte inhoud 73

De personages in *Bleeke Bet* 74

Plaats en klasse	76
Klasse en het streven naar maatschappelijke vooruitgang	78
Klasse en gender: maatschappelijke ambitie versus persoonlijk geluk	82
Verbeelding van de wij-groepen	85
Enkele indrukken van de receptie van <i>Bleeke Bet</i>	87
<i>Oranje Hein</i>	89
Korte inhoud	89
De personages in <i>Oranje Hein</i>	89
Plaats: de eigen kring	90
Klasse: ieder zijn eigen plaats	92
- Oranjeliefde: een apolitiek en nationaal bewustzijn	95
Gender: het traditionele huwelijk als ideaal	97
- Gender: Indië als exotische en onverzadigbare vrouw	99
De wij-groep in <i>Oranje Hein</i> : Een naar binnen gekeerde gemeenschap met liefde voor de natie	102
Enkele indrukken van de receptie van <i>Oranje Hein</i>	103
<i>De Jantjes</i>	107
Korte inhoud	108
De personages in <i>De Jantjes</i>	108
Plaats	109
- Verwantschap aan het water	111
- Sterke matrozen en trouwe dienaren van het Koninkrijk	112
- Teleurgesteld in de mooie Indische maatschappij	113
Klasse	114
Gender: man-vrouwverhoudingen	119
- Vrouwelijke personages op zoek naar een geschikte man	119
- De belofte van trouw	120
- Geld en macht in een huwelijk	121
De wij-groep in <i>De Jantjes</i> : zelfredzaamheid en arbeidsethos als het goede voorbeeld	121
Enkele indrukken van de receptie van <i>De Jantjes</i>	124
Karakterisering van de wij-groepen in de Jordaanstukken	128
 3 – DE HAND VAN DE MAKER: DE GELUIDSFILMS ALS POTENTIËLE PUBLIEKSTREKKERS	 131
De opbouw van de analyses	132
DE JANTJES	133
Korte inhoud	137
Wijzigingen in het narratief	138
Cinematografie	140
Plaats: van de haven naar de Jordaan?	141
- Een verschuiving van locale naar nationale verbondenheid	144

Klasse: ongelijke afkomst, gelijke omstandigheden 147

- Het cabaret als plaats des ondersheids 149

Gender: man-vrouwverhoudingen 153

- Het ideaaltypische huwelijk 153

- Een moderne relatie als acceptabel alternatief 154

Verbeelding van de wij-groep 158

BLEEKE BET 162

Korte inhoud 164

Wijzigingen in het narratief 164

Cinematografie 167

Plaats: de Westertoren als markering van de Jordaan 168

Klasse: verwijzingen naar een veranderende maatschappij 172

- De kleine burgerij onder vuur 173

- Geld maakt niet gelukkig 175

Gender: man-vrouwverhoudingen 176

- Wat bedoelt een vrouw als ze 'nee' zegt of hoe brengt men een vrouw naar het altaar? 177

- Aanscherping van het beeld van de kuise vrouw 180

Verbeelding van de wij-groep(en) 181

ORANJE HEIN 185

Korte inhoud 185

Wijzigingen in het narratief 186

Cinematografie 188

Plaats en klasse: klasse overstijgende liefde in Volendam 189

- De Jordaan onder druk 190

- Oranjeliefde als nationaal sentiment 192

Klasse: mogelijkheden tot stijgen op de maatschappelijke ladder 194

- Van romantische verheerlijking naar disciplinerende belangstelling 196

- Humoristische intermezzo's met Bram als pleidooi voor de straatventers 197

Gender: het huwelijk als bestemming 200

- De vrouw als romantisch symbool van Nederlands Indië 202

Verbeelding van de wij-groep 204

Afsluiting Deel I – Constanten, veranderingen en het potentiële publiek 207

Plaats 207

Klasse 208

- Klasse en zedelijkheid in het cabaret 209

- Bescheidenheid en arbeidsdiscipline 211

Gender: "Welke vrouw wil nu niet een man tegen wie zij opziet?" 211

Etniciteit en religie 213

Aanknopingspunten voor het potentiële publiek 213

Deel II – De Verwerking

4 – DE RECEPTIE VAN DE JORDAANFILMS IN KRANTEN EN TIJDSCHRIFTEN	217
Verantwoording en inrichting van het kwalitatieve receptieonderzoek	218
De houding van de vier zuilen ten opzichte van film en bioscoop	223
Verantwoording van de gekozen kranten en tijdschriften en opzet van de analyse	228
Plaats als analysecategorie in de receptie van de Jordaanfilms	230
Etniciteit als analyse categorie in de receptie van de Jordaanfilms	230
Klasse als analyse categorie in de receptie van de Jordaanfilms	230
- Klasse en de massa	233
Gender als analysecategorie in de receptie van de Jordaanfilms	234
DE JANTJES	236
Etniciteit en origine: Nederlands geld en buitenlandse kennis	236
Plaats: herkenning van het landschap	240
- Herkenning van de taal – verstaan en meeleven	243
- Herkenning van de sfeer – herinneringen en emoties	245
Klasse: een film met een volks karakter	247
Man-vrouwverhoudingen: moraal en het cabaret	252
Afsluiting	255
BLEEKE BET	257
Etniciteit: Nederlands geld en buitenlandse kennis	258
Plaats: herkenning van het landschap	263
Klasse: het volkse karakter van de Jordaan	267
Man-vrouwverhoudingen	276
Afsluiting	278
ORANJE HEIN	280
Etniciteit en de herkenning van het landschap	282
Klasse	283
- Gemengde reacties op dronkenschap in ORANJE HEIN	286
Man-vrouwverhoudingen	289
Afsluiting	292
Constanten in de receptie	292
Wij-groep: nationaal of lokaal gedefinieerd?	294
Afsluiting	297
5 – DE POPULARITEIT VAN DE JORDAANFILMS	299
De bepaling van de omvang van het historische bioscooppubliek	299
De omvang en opbouw van de dataset	302
Bioscoop voorzieningen in Nederland 1934-1936	305
Omvang en werking van de Nederlandse film distributiemarkt 1934-1936	308
Verspreiding van de films	310

Analyse van het film aanbod op de Nederlandse markt 1934-1936	315
De Katholieke nakeuring	319
Verspreiding van het filmaanbod	321
De verspreiding van de clusters over de bioscopen	323
De populariteit van Nederlandse films	326
Distributie van de Jordaanfilms	328
Lokale populariteit van de Jordaanfilms	331
Mogelijke verklaringen voor de verschillen in de lokale receptie van de Jordaanfilms	334
Vergelijking met de andere films in de top tien	337
Recensenten versus publiek	339
Afsluiting	340

Conclusie

Conclusie	343
Verbeelding, herkenning en verwerking van een nationaal identiteitsbesef	344
Lokale en nationale beelden	346
Een Hollands filmwerk dat spreekt tot een Hollands hart?	347
De verzuiling en het bioscooppubliek van de Jordaanfilms	349
Slotoverweging	351

Verantwoording

Geraadpleegde archieven	353
Geraadpleegde tijdschriften	354
Geraadpleegde kranten	355
Literatuurlijst	356

Summary

Bijlagen

Lijst van figuren, tabellen en grafieken

Figuren

Figuur 2.1 Gender, plaats en klasse van de personages in *Bleeke Bet* 75

Figuur 2.2 Gender, plaats en klasse van de personages in *Oranje Hein* 90

Figuur 2.3 Lied van *Oranje Hein* 101

Figuur 2.4 Indeling in gender en sociale klasse in *De Jantjes* 109

Figuur 2.5 Verplaatsing van de personages in en uit hun woonomgeving in *De Jantjes* 110

Figuur 3.1 DE JANTJES, vergelijking toneelstuk en film op personages, plaats en klasse 139

Figuur 3.2 BLEEKE BET, vergelijking toneelstuk en film op personages, plaats en klasse 166

Figuur 3.3 ORANJE HEIN, vergelijking toneelstuk en film op personages, plaats en klasse 187

Figuur 5.1 Aandeel per bioscoopeigenaar van het Nederlandse bioscooppark 307

Figuur 5.2 Marktaandeel per distributeur op de Nederlandse filmmarkt 1934-1936 308

Grafieken

Grafiek 4.1 Percentages maximale positieve scores in recensies van de Jordaanfilms 298

Grafiek 5.1 Per vijf films voortschrijdend gemiddelde van films die vertoond zijn in 22 Nederlandse plaatsen in de periode 1934-1936 314

Grafiek 5.2 Herkomst films op de Nederlandse markt 1934-1935 315

Grafiek 5.3 Clusters met het hoogste aandeel per bioscoop verdeeld naar inwonerstal 325

Grafiek 5.4 Aantal première kopieën Nederlandse films 1934-1936 330

Grafiek 5.5 Relatieve lokale populariteit van de Jordaanfilms 333

Tabellen

Tabel 5.1 Het verspreidingpatroon van fictiefilms vertoond in 22 Nederlandse plaatsen in de periode 1934-1936 311

Tabel 5.2 Distributiepatroon van films uitgebracht in Portsmouth (1934), Bolton (1934-5) en Brighton (1934-5) 312

Tabel 5.3 Omvang filmaanbod producenten op de Nederlandse markt en hun aandeel op de Nederlandse markt 316

Tabel 5.4 Programmering per plaats van nagekeurde nieuwe films die de markt op kwamen in '34-35 318

Tabel 5.5 Clustering programmering Nederlandse bioscopen 1934-36 322

Tabel 5.6 Aandeel films per land in aanbod en afname 326

Tabel 5.7 Top tien meest populaire premièrefilms 1934-1936 327

Tabel 5.8 De gemiddelde lokale POPSTAT en de behaalde lokale POPSTAT van de Jordaanfilms 331

Tabel 5.9 Gemeentelijke uitslagen (percentages) van de Tweede Kamer verkiezingen in 1933, per zuil gegroepeerd 335

Tabel 5.10 De vijf plaatsen waarin de Jordaanfilms hun hoogste POPSTAT score behaalden 335

Tabel 5.11 Kenmerken lokale top tien van meest vertoonde films 338

Tabel 1 - Bijlage 1 Inwonersaantallen, capaciteit bioscopen, stemverhoudingen en % betalers vermogensbelasting 367

Tabel 2 - Bijlage 2 Kranten die gebruikt zijn om aanvullende informatie over de programmering te verzamelen 368

Tabel 3 - Bijlage 3 Aantal bioscopen met dominante clusters per plaats 369

Tabel 4 - Bijlage 4 Lokale top tien van alle vertoonde films in de periode 1934-1936 370

Tabel 5 - Bijlage 5 Bioscoopeigenaren van de bioscopen opgenomen in de dataset 376

Tabel 6 - Bijlage 6 Distributeurs op de Nederlandse markt 1934-1936, aanwezig in de dataset 386

Tabel 7 - Bijlage 7 Cluster 1 388

Bijlage 7 Cluster 2 410

Bijlage 7 Cluster 3 418

Bijlage 7 Cluster 4 426

Bijlage 7 Cluster 5 429

Bijlage 7 Cluster 6 432

Bijlage 7 Cluster 7 435

Bijlage 7 Cluster 8 437

Voorwoord

Het is me een groot genoegen mijn dank uit te mogen spreken aan al diegenen die betrokken zijn geweest bij de totstandkoming van dit proefschrift. Allereerst wil ik mijn promotoren Frank Kessler en Bert Hogenkamp danken voor hun uitermate plezierige en adequate begeleiding. Van zeer groot belang was mijn copromotor André van der Velden. Aan hem legde ik mijn eerste plannen voor en zijn positieve reactie zette mijn promotietraject in gang. Gedurende de rit liet hij zich steeds kennen als een kritische en stimulerende begeleider. Dank daarvoor!

Veel dank gaat uit naar Karel Dibbets, leider van het Cinema Context project. Hij informeerde mij over de opzet en aanpak van de te bouwen database, zodat ik mijn database daaraan kon aanpassen en op afstemmen. De toegankelijkheid en beschikbaarheid van de data in Cinema Context is van onschatbare waarde geweest voor mijn onderzoek. Jaap Boter hielp mij verder met de database en liet mij zien hoe rijk deze bron was. Zijn vermogen om mijn vragen te vertalen in statistische berekeningen waren onmisbaar voor het kwantitatieve deel van dit proefschrift. In de loop der jaren zijn we een hecht team geworden en hebben we vorm weten te geven aan een interdisciplinaire samenwerking die we, naar ik meen te mogen zeggen, in de toekomst zeker zullen voortzetten. In de loop der jaren raakte ook John Sedgwick bij onze samenwerking betrokken. Hierdoor kon ons werk een internationaal, vergelijkend karakter krijgen. Hun werk en bereidheid kennis te delen, zijn voor mij niet alleen een grote inspiratiebron, maar ook een voorbeeld van een positieve en stimulerende academische omgang.

Professor Frijhoff wil ik danken voor zijn vriendelijke ontvangst en welwillendheid een hem onbekende promovenda te woord te staan.

Veel dank ben ik verschuldigd aan Lisa ter Berg die mij hielp data te controleren en aan te vullen. Ook Dick de Vries droeg hier zijn steentje aan bij. Jan Jaap van Rijn verzamelde alles over de Jordaanstukken en Jordaanfilms wat hij bij zijn eigen onderzoek tegenkwam. Dank! De studenten van de werkgroep Film Sterren en Publiek voerden de eerste 3500 filmprogramma records in.

Verder zijn er vele medewerkers van de verschillende archieven en bibliotheken die mij geholpen hebben. Ik werd altijd buitengewoon prettig ontvangen. In het bijzonder wil ik danken Nita Smit en Rommy Albers van het Eye Filminstituut Amsterdam, en Mari Kant die een particulier theaterarchief oprichtte en met zorg beheert.

Thunnis van Oort en Fransje de Jong dank ik voor hun inspirerende gesprekken en gezellige bijeenkomsten. Ik heb genoten van de bijeenkomsten van de Utrechtse groep 'Social and Economic History'. Hun commentaar op een in artikel uitgewerkt deel van dit proefschrift was zeer behulpzaam.

Bob Boubier verschaftte mij toegang tot de nalatenschap van zijn grootvader, Herman Boubier. Zijn medewerking was cruciaal en mijn dank daarvoor is groot. Ik denk bovendien met veel genoegen terug aan de vele geanimeerde gesprekken die wij voerden.

Karima Benali hielp mij tot diep in de nachtelijke uurtjes met de opmaak. Wat houden we toch van Word... Ook veel dank aan Gonda die de prachtige lay-out ontwierp en Door de Flines die nog een keer met een scherpe pen de tekst doorliep.

Onwillekeurig gingen mijn gedachten bij het schrijven van dit voorwoord terug naar mijn studententijd. De lessen van Douglas Gomery die mij inspireerde tot het doen van filmhistorisch onderzoek. Zijn werk is nog steeds een voorbeeld. Henri Schoenmakers, die in zijn eerste colleges mij een totaal andere kijk op theater gaf: de theatervoorstelling als communicatieproces. Zijn vertrouwen in mijn kunnen, bezorgde mij een eerste onderwijstaak. Frans Bosboom, die me door zijn handelswijze liet zien dat de mens centraal hoort te staan en niet het systeem.

Lieve moeder en zussen, eindeloos was jullie geduld. Dank voor jullie humor en liefde. Tot slot Kees, mijn levensgezel en zielsverwant. Zijn altijd optimistische kijk op de wereld, zijn oplossingsgerichtheid, zijn vertrouwen en zijn onvoorwaardelijke liefde maken mij een gelukkig mens. Aan hem draag ik dit boek op.

Westbroek, 27 september 2012

Inleiding

“De Jantjes Komen!” Zo luidde de tekst in kleine rechthoekige advertentiekadertjes zonder verdere toelichting, die begin 1934 in de kranten verscheen. Deze geheimzinnige boodschap werd een week later herhaald in een iets groter formaat. Een paar dagen later begon het aftellen: **“Nog drie weken dan komen De Jantjes”**. Een week voor de première verscheen de eerste grote bioscoopadvertentie en werd ‘onthuld’ dat de speelfilm *DE JANTJES* (1934) werd bedoeld. Luidkeels werd deze nieuweling aangekondigd met slogans als “De Jantjes, een film van en voor Nederland”, “de Nederlandsche amusementsfilm” of “een Hollandsch filmwerk dat spreekt tot een Hollandsch hart”.¹

Deze slogan was de aanleiding tot dit proefschrift. Hoe kon het dat juist deze film zo populair was en wat moet men zich voorstellen bij een “Hollandsch hart”? Dat de nationalistisch georiënteerde *De Telegraaf* deze kreet overnam uit de reclamecampagne van Loet C. Barnstijn, producent en distributeur van de film, was misschien niet zo verbazingwekkend, maar hoe zat het met de receptie in anders georiënteerde kranten? Wat werd daarin verstaan onder “Hollandsche”? En wat waren die besprekingen dan eigenlijk anders dan particuliere meningen van recensenten? Hoe viel zo’n “Hollandsche” film in een “land dat binnen een wijd verbreid nationalisme met de daarbij behorende kleinburgerlijke geboorneerdheid sterk in zichzelf was verdeeld en gereserveerd placht te staan tegenover mensen met afwijkende gedragingen of levensovertuigingen”?² In deze karakterisering van Harry Paape is de tegenstelling verwoord van een nationalistisch gevoel van eenheid dat Nederlanders met elkaar verbond en een op de eigen lokale kring gerichte burger. Betekende het succes van *DE JANTJES* dat de film er in geslaagd was deze tegenstelling tijdelijk weg te poetsen? Was het de populariteit van de Jordaan die zich mengde met gevoelens van nationale trots en veroorzaakte deze mix het grote enthousiasme voor de film? Of bood *DE JANTJES* voldoende ruimte aan een ieder om er zijn eigenheden in te projecteren en zichzelf te herkennen, met andere woorden gaf *DE JANTJES* de kijker de mogelijkheid tot toe-eigening? En hoe zat dit met de in het kielzog van *DE JANTJES* verschenen andere Jordaanfilms *BLEEKE BET* (1934) en *ORANJE HEIN* (1936)?

Kort gezegd, welke aanknopingspunten boden de Jordaanfilms aan het Nederlandse publiek in de periode 1934-1936 om als nationale films gerecipieerd te worden, en wat herkende en benoemde dit publiek als eigen, en behorend tot een nationale identiteit? Om deze vraag te kunnen beantwoorden, moeten zowel de producties (de toneelstukken en de films) als de ontvangst van de films bij het onderzoek betrokken worden, en zijn (dus) verschillende analyses noodzakelijk:

¹ Bijvoorbeeld in de *Provinciale Noordbrabantsche en 's-Hertogenbossche Courant*, 2 maart 1934; *Arnhemsche Courant*, 19 februari 1934; *Geldersche en Nijmeegsche Courant*, 29 maart 1934.

² Harry Paape, “Nederland en de Nederlanders,” in *Nederland en het Duitse Exil 1933-1940*, red. Kathinka Dittrich en Hans Würzner, 26 (Amsterdam: Van Gennep, 1982).

- 1) Een (vergelijkende) analyse van de toneelstukken en de films (hoofdstuk 2 en 3). Hierbij draait het om de vraag op welke wijze Nederland en de Nederlanders (lees Amsterdammers) werden verbeeld in de Jordaanstukken en –films, en welke mogelijkheden deze representaties de toenmalige toeschouwer boden om zich in te herkennen. In de analyse van dit proces spelen de filmmakers een belangrijke rol. Zij adapteerden de toneelstukken van Herman Bouber naar film, en de keuzes die zij daarin maakten, vertellen ons iets over hun opvattingen over wat succesvol zou zijn.
- 2) Een analyse van de receptie van de Jordaanfilms in kranten en tijdschriften (hoofdstuk 4). Hoe schreven recensenten over de Jordaanfilms: waarin herkenden zij zich en hoe benoemden zij dat; welke aspecten van de verbeelding wezen zij af; en werden zij in dit alles geleid door hun religieuze en/of politieke achtergrond?
- 3) Een analyse van de ontvangst van de Jordaanfilms bij het Nederlandse bioscooppubliek (hoofdstuk 5). Hoe populair waren de films en hoe verhiel zich dat tot het totale aanbod van films dat in die tijd in Nederland in de bioscopen draaiden?

Elk van de analyses vergt een eigen methode, deze wordt steeds aan het begin van een hoofdstuk uiteengezet. In het vervolg van deze inleiding zal ik de gedachten en uitgangspunten die ten grondslag liggen aan deze studie toelichten en een kort overzicht geven van de belangrijkste theatrale, filmische en literaire uitingen waarin de Jordaan een rol speelde.

Voorlopers van de Jordaanfilms

De Jordaan als belangrijkste plaats van handeling was niet nieuw, maar was al veel langer populair. De armoedige toestanden in de Jordaan en de wijze waarop de Jordaners hun lot, naar verluidt, droegen, waren een geliefd thema. Zowel in het volkstheater als in de populaire literatuur zijn voorbeelden te vinden van een breed publiek aansprekende verbeeldingen van de Jordaan en haar bewoners. De Jordaanfilms haakten dus aan bij een bestaande traditie die hier kort de revue zal passeren.

De Jordaan in het theater

DE JANTJES, BLEEKE BET en ORANJE HEIN, al even kort aangeduid als Jordaanfilms, waren gebaseerd op de gelijknamige toneelstukken van Herman Bouber uit de jaren tien en twintig van de vorige eeuw. Het Ensemble Bouber had deze Amsterdamse volksstukken met veel succes opgevoerd. Ze maakten deel uit van een theatertraditie waarin de Jordaan als arena fungeerde. In haar proefschrift *Histories of Fame and Failure* plaatst Annet Förster het begin van deze traditie rond 1900.³ Als voorlopers van de latere Jordaanstukken van Herman Bouber noemt zij het zogenaamde “Prot” genre, operettes gebaseerd op Amsterdamse volkstypen, gepresenteerd door Gustav Prot in de Amsterdamse Frascati-Schouwburg. Acteurs uit het Prot ensemble

³ Annette Förster, “Histories of Fame and Failure. Adriëne Solser, Musidora, Nell Shipman, Women Acting and Directing in the Silent Cinema in The Netherlands, France and North America” (proefschrift, Universiteit Utrecht, 2005), 80.

namen later in hun variétéprogramma Jordaan typen als Bet en haar man ome Hein op.⁴ Rond 1900 verschenen volgens Dries Krijn en Jacques Klöters ook Jordaan types in de Nederlandse revues. Beiden beschouwen, en ook Föster verwijst hiernaar, het personage Pietje Puck dat in het stuk *Luilekkerland* van August Reyder figureerde, als eerste Jordaanpersonage. Klöters bestempelt het lied dat hij zong in ieder geval als het eerste Jordaanlied en merkt tevens op dat het maar de vraag is of deze Pietje Puck wel uit de Jordaan kwam, want in de tekst werd verwezen naar de Leidsebuurt en er werd geen exact adres vermeld.⁵

Klöters legt niet uit hoe Pietje Puck dan toch als een “oer-Jordaner” te boek is komen te staan. Mogelijk was hier een mechanisme aan het werk dat ook later in de receptie van *De Jantjes* in werking trad. Het Amsterdamse deel van dat stuk speelde zich af op de Zeedijk maar werd, zoals we later zullen zien, door een deel van de pers gesitueerd in de Jordaan. Kennelijk was er een bepaald volks type gecreëerd dat door recensenten voor Jordaans werd aangezien en als zodanig in hun stukken werd benoemd. Dit had mogelijk te maken met de inmiddels landelijke bekendheid van de Jordaners uit het werk van Israel Querido. Door te spreken over “Jordaans” veronderstelde de recensent kennelijk dat meteen duidelijk was wat voor een soort personage hij bedoelde.

Maar er is waarschijnlijk nog een reden waarom het etiket Jordaan werd geplakt op stukken die niet in de Jordaan speelden. Deze is gelegen in de samenstelling van het publiek dat dit soort volkse stukken trok. Volgens de overlevering had bijvoorbeeld *Luilekkerland* een grote aantrekkingskracht op Jordaners. Föster betoogt dat de karakterisering van de Jordaanse types wel raak moest zijn omdat de Jordaners zelf het grootste deel van het publiek vormden. Eén van haar bronnen is een knipsel uit 1939 naar aanleiding van het overlijden van de acteur die Pietje Puck gespeeld had, Jan Grootveld. Volgens de auteur van de necrologie “[trok] *Luilekkerland* vooral de Jordaners aan” en was Grootveld zeer geliefd bij de Jordaners.⁶ Uit deze anekdote kunnen we wellicht afleiden dat de Jordaners zich herkenden in de verbeelding die in *Luilekkerland* werd gegeven en zich deze verbeelding als het ware toe-eigenden, waardoor in de overlevering Pietje Puck uit de Leidsebuurt een “oer-Jordaner” kon worden.

De relatie met de realiteit was een vast thema in de receptie van de Jordaanstukken. Steevast werd aandacht besteed aan de authenticiteit - in de zin van levensechtheid - van de personages en de dramatische gebeurtenissen. Om dit te benadrukken werd nooit nagelaten te noemen dat de auteur/speler de buurt kende waar hij over sprak, zong of schreef, omdat hij er was opgegroeid, gewoond had of de buurt als zijn tijdelijk domicilie had gekozen om die juist echt te leren kennen. Dit werd gezien als een garantie voor een zo getrouw mogelijke weergave. Het idee dat er een stukje rauwe realiteit werd gespeeld was prikkelend en aantrekkelijk voor het publiek in hoofdstuk 1 betoog zal blijken.⁷

⁴ Föster, “Histories”, 66.

⁵ Jacques Klöters, *Zo, zo, zo zingt de Jordaan. Muziek en de Jordaan* (Amstelveen: Buma/Stemra, z.j.), 3-4.

⁶ Föster, “Histories”, 69.

⁷ Aaf Boubber, die acteerde in de stukken van haar man, werd bijvoorbeeld uitgebreid geprezen als vertolkster van volkswomen en Jordaanfiguren. Bij haar zilveren jubileum schreef Herman Moerkerk dat Aaf net als Querido herhaaldelijk terug ging naar de Jordaan om er “(...) het type te bestuderen, het dialect, ‘t gebaar en de lach”. Voor Aaf telde volgens

Krijn, Klöters en Föster beschouwen daarnaast de volksstukken van Marius Spree als belangrijke voorlopers van de stukken van Herman Bouber. Klöters en Föster noemen verder het Ensemble Solser en Hesse dat tussen 1910 en 1915 elk jaar een kermisstuk, een “Jordaan burleske” produceerden.⁸ *Heb je 't kind al gezien?* was de eerste in deze reeks. Föster stelt dat in de jaren tien de Jordaanse schetsen niet meer weg te denken waren uit het populaire Nederlandse theater.⁹

De Jordaan in de literatuur

In dezelfde periode dat de Jordaan typen in het theater hun opmars maakten, werd vanuit literaire kringen ook een bijdrage geleverd aan hun popularisering. Israël Querido, broer van de uitgever Emanuel Querido, was reeds in 1906 bezig met het onderzoek voor zijn in 1912 te verschijnen, *De Jordaan. Amsterdamsch Epos*. Dit was het eerste deel van wat een vierdelige Jordaanepos zou worden.¹⁰ Om zijn verhalen zo natuurgetrouw mogelijk te kunnen vertellen, mengde hij zich onder de Jordaners en huurde er een kamer. Bewonderaar L. Bückmann verhaalt in een in 1906 verschenen boekje geheel gewijd aan Querido, over zijn bezoek aan diens armoedige en krappe werkplek aan de Nieuwendijk: “Er was haast geen ruimte om je te bewegen. In het huis hing een smore walm, als van aangebrand eten, klef benauwend.”¹¹ Een andere keer treft hij hem bij een lompenbaas die Querido hielp contacten te leggen en hem vertelde in welke vermomming hij de straat op moest. In zijn poging daadwerkelijk te begrijpen wat de Jordaner bewoog en zijn vertrouwen te winnen, probeerde Querido geheel hun gelijke te zijn en te doen zoals zij. Want:

“een Jordaner schijnt zo’n openhartig mens, als je ‘m ondervraagt met een ‘sigaar en ‘n kwartje’ (...) Ze vertellen je dan een boel, maar achter je rug lachen ze je uit, dat je je zoo hebt laten beetnemen. Hun lopen, praten, dialect kun je leren (...) maar van het binnenwerk begrijpt men niemendal.”¹²

Moerkerk: “De waarheid, de echtheid voor alles. Geen vals pathos, geen oppervlakkigheid en geen leeg modernisme”. Onbekende bron, 27 november 1935.

⁸ Föster, “Histories,” 73; Klöters, *Zo zingt*, 7.

⁹ Föster, “Histories,” 74-75.

¹⁰ De vier delen van het epos zijn: *De Jordaan* (1912); *Van Nes tot Zeedijk* (1915); *Manus Peet* (1922); *Mooie Karel* (1925).

¹¹ L. Bückmann, *Is. Querido* (Haarlem: De erven F. Bohn, 1906), 67.

Leendert Bückmann (pseudoniem L. van de Capelle, Hillegersberg 5 juni 1877 - Bussum 2 juli 1949) was van gereformeerde huize. Hij doorliep het gymnasium te Rotterdam en studeerde medicijnen te Amsterdam. Deze studie liet hij echter onvoltooid. Gedurende enkele jaren was hij werkzaam in de journalistiek, als letterkundig medewerker aan de *Oprechte Haarlemsche Courant* eerst, en als redacteur-Wetenschappen aan *De Telegraaf* daarna. Zijn verdere loopbaan ging echter geheel in ambtelijke en commerciële richting. In 1911 trad hij in dienst van het toenmalige Departement van Landbouw, Handel en Nijverheid. Nadat hij in 1921 de departementale dienst verlaten had in de rang van referendaris, was hij tot 1932 werkzaam in particuliere dienst. R.G.K. Kraan, “Ons Tijdschrift 1896-1914. Een literair-historisch onderzoek” (Proefschrift, Vrije Universiteit Amsterdam, 1962), 47. De digitale versie van deze tekst is geraadpleegd op de website van de Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren:

http://www.dbnl.org/tekst/kraa007onsto1_01/kraa007onsto1_01_0002.htm#191T (geraadpleegd op 10 oktober 2007).

¹² Bückmann, *Is. Querido*, 69-70.

Querido probeerde niettemin juist ook het binnenwerk, de psychologie te begrijpen. Hij wilde niet veroordelen of moraliseren, maar begrijpen. Deze niet moraliserende wijze van schrijven, zien we terug in de stukken van Bouber. Ook hij geeft geen oordeel, maar presenteert zijn personages zo ‘gewoon’ mogelijk. Deze realistische benadering vond veel weerklink en gaf lezers en theaterbezoekers het gevoel dat ze een kijkje konden nemen in een wereld die zij niet kenden en waar zij zich, als we de journalisten mogen geloven, ook niet snel in zouden wagen.

Querido sloot met zijn werkwijze aan bij een nieuwe stroming in de verslaggeving, de reportagejournalistiek. Eind negentiende eeuw ontwikkelde zich een nieuw soort verslaggever die actiever naar buiten trad en zelf op het nieuws af ging, in plaats van af te wachten tot het autoriteiten liefde openheid van zaken te geven. Daarnaast ontstond een grote belangstelling voor het zogenaamde ‘echte leven’. Journalisten probeerden een zo waarheidsgetrouw mogelijk beeld te schetsen voor hun lezers door een tijdje op dezelfde wijze als hun onderwerp te leven. Niet zelden leverde dit spectaculaire reportages op, die zowel konden gaan over de onderkant van de samenleving met al haar ellende en smerigheid als over een spannende tocht met een onderzeeër die torpedo’s af kon vuren.¹³ De reportagejournalisten schreven in een naturalistische stijl en waren sterk geïnspireerd door de Franse Emile Zola.¹⁴ Ook Querido zag Zola als een groot voorbeeld en probeerde om zo plastisch mogelijk zijn belevenissen over het voetlicht te brengen.¹⁵

Het Nederlandse voorbeeld voor Querido is ongetwijfeld Rie Brusse geweest die in 1898 reeds een serie sociale reportages schreef voor de *NRC*.¹⁶ Om de gebeurtenissen van binnenuit te kunnen verslaan, was Brusse vermomd als zeeman de haven van Antwerpen in gegaan en had uit de eerste hand verslag kunnen doen van allerlei schrijnende misstanden. Zijn reportages sloegen dermate aan dat hij voor de *NRC* vanaf 1900 een tweewekelijkse rubriek getiteld “Onder de Menschen” mocht vullen.¹⁷ Ook *Het Leven*, een geïllustreerd tijdschrift dat geënt was op de actualiteit en berucht was om zijn schokkende foto’s, grossierde in sensationele verhalen uit het ‘echte’ leven.

Querido had bewondering voor Brusse en vond diens werk “heel knap” maar benadrukte tevens graag zijn eigen uniciteit. Brusse en ook Canter, die soortgelijke reportages maakte, waren “gauwe journalisten met literairen aanleg, scherpe kijkers, maar ze waren eigenlijk niets anders dan spionnen, waren in hun kijk als journalisten veel te kritisch... de emotie kwam niet over hen.” Querido daarentegen probeerde zich met zijn fantasie helemaal “(...) in te leven in de toestand waar ik me verplaats. Ik ben inderdaad, dien ik voorstel.”¹⁸ Nieuwsgierigen zoals Bückmann, maar ook de deftige Couperus, die een kijkje wilden nemen in deze afstotelijke en

¹³ Huub Wijfjes, *Journalistiek in Nederland 1850-2000. Beroep, cultuur en organisatie* (Amsterdam: Boom, 2004), 71.

¹⁴ Wijfjes, *Journalistiek in Nederland*, 62-63.

¹⁵ E. D’Oliveira, *De jongere generatie (vervolg op ‘de mannen van ‘80’) Gesprekken met vertegenwoordigers van de nieuwere richting in onze literatuur; tevens een enquête naar enkele beginselen in ons nationaal geestelijk leven* (Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1920), 130-131.

¹⁶ Wijfjes, *Journalistiek in Nederland*, 66.

¹⁷ Wijfjes, *Journalistiek in Nederland*, 67.

¹⁸ Bückman, *Is. Querido*, 70-71.

schrijnend armoedige wereld, werd consequent te verstaan gegeven dat de meegebrachte vermomming te kort schoot en dat zelfs een juiste vermomming niet tot een ware transformatie hoefde te leiden.¹⁹ Het moge duidelijk zijn dat Querido ervan overtuigd was dat alleen hij in staat was tot deze exercitie.

Het Leven plaatste het werk van Querido. In feuilletonvorm verschenen delen van het Jordaan epos gelardeerd met foto's van de Jordaan al dan niet met een poserende Querido. In 1922, kort na het verschijnen van *Manus Peet*, het derde deel van het Jordaan epos, werd ter ere van Querido's vijftigste verjaardag een uitgebreide serie aan hem gewijd waarin nog eens zijn bijzondere werkwijze werd geprezen. Redacteur K.E.L.B. die vergezeld van een fotoredacteur met Querido op stap ging, beloofde de lezers een inkijkje in een ongewone wereld: "We hebben het volk bespied en beluisterd en al die merkwaardige Jordaanklanken weder opgevangen."²⁰ Querido was populair bij de redacteurs van *Het Leven* en werd in 1923 geschaard onder de "Twintig grootste Nederlanders". Dat zijn lofprijzing was geschreven door collega en vriend A.M. de Jong doet daar, mijns inziens, niets aan af.²¹

Het is volgens Wijfjes opvallend dat dit soort reportages die vaak handelden over de onderkant van de samenleving, niet uitsluitend in de socialistische pers verschenen maar zich ook in de ruime aandacht van de burgerlijke pers mochten verheugen.²² Er zat volgens Wijfjes echter wel een verschil in de wijze van berichtgeving. In de burgerlijke pers bleef het bij het op indringende wijze beschrijven en werd het artikel niet afgesloten met een vlammend politiek eisenpakket.²³ Querido leek een auteur die in zich beide kringen bewoog. Zijn stukken verkocht hij aan een grote variëteit aan kranten en tijdschriften. Naast *Het Leven* en *De Socialistische Gids* verscheen zijn werk in de meest uiteenlopende (dag)bladen zoals *De Haagsche Dameskroniek*, *Amsterdamsche Dameskroniek*, *De Gids*, *De Ploeg* en *Het Volk*. Zijn overlijden in 1932 werd door talrijke redacties aangegrepen om de persoon van Querido te karakteriseren. In *De Kunst* memoreerde hoofdredacteur Wolf de enorme ruiker rozen die Querido aan Josephine Baker zond en in *De Socialistische Gids* prees J.F. Ankersmit (...) "zijn liefdevolle toewijding van sociaal-democraat naar dit werkende en strevende en lijdende volk (...)." ²⁴

Querido was een bekende Nederlander en voor zijn werken over de Jordaan was belangstelling vanuit alle lagen van de bevolking. Zelfs in het buitenland was er enige interesse. *De Jordaan* werd in 1913 vertaald in het Frans en als feuilleton geplaatst in *L'Humanité*.²⁵ In 1933 verscheen er een bespreking van de uitgave in boekvorm door E. du Perron in *La Nouvelle*

¹⁹ Bückman, *Is. Querido*, 72. In *De Amsterdammer* van 28 juli 1923 haalt Querido herinneringen op aan Couperus en verhaalt over diens verzoek met hem mee op pad te mogen: "Plots vroeg hij mij, ik zou bijna schrijven, smeekte hij mij, of hij mij een keertje mocht vergezellen in donker Amsterdam. Ik wees hem op de onmogelijkheid hiervan, in verband met zijn opvallende figuur en heerenchique. (...) Doch hij wilde en zou mee(...)." ²⁰ *Het Leven*, nr. 46 (13 november 1922).

²¹ *Het Leven*, nr. 46 (13 november 1922).

²² Wijfjes, *Journalistiek in Nederland*, 69-71.

²³ Wijfjes, *Journalistiek in Nederland*, 69-71.

²⁴ N.H. Wolf, "Israël Querido," *De Kunst*, nr. 1269 (13 augustus 1932); J.F. Ankersmit, "Ter nagedachtenis aan Israël Querido" *De Socialistische Gids*, nr. 10 (oktober 1932).

²⁵ *De Groene Amsterdammer*, 25 april 1913.

Revue Française. Revue mensuelle de littérature et de critique.²⁶ In eigen land vond *De Jordaan* haar weg naar het theater. In 1929 bewerkte Herman Bouber het tot het gelijknamige toneelstuk.

De Jordaan in de zwijgende film

Ook in de Nederlandse zwijgende filmproducties zijn de Jordaanfiguren terug te vinden. Zo waren daar MIE EN KO UIT DEN JORDAAN TE AMSTERDAM MET DE GEVONDEN DAMSCHAT (Gebroeders Chanson, 1917). In 1922, twee jaar nadat *De Jantjes* als toneelstuk in première was gegaan, werd het stuk verfilmd door Filmfabriek Hollandia, onder leiding van Maurits Binger en de Engelse regisseur B.E. Doxat-Pratt, die door Binger in 1919 naar Nederland gehaald was zodat Hollandia zich meer op de internationale markt zou kunnen richten. Alex Benno en Fred Penley die eerder Hollandia hadden verlaten, hadden de rechten op de film en zouden hem distribueren.²⁷ BLEEKE BET (1923) en ORANJE HEIN (1925) volgden en werden geproduceerd door Benno's inmiddels opgerichte productiemaatschappij Actueel-Film. Alex Benno, of Alex Bonefang zoals zijn echte naam luidde, was een duizendpoot die zich vanaf 1923 volledig was gaan toeleggen op de productie en distributie van volksfilms.²⁸ Hij produceerde ook KEE EN JANUS NAAR BERLIJN (1923) en KEE EN JANUS NAAR PARIJS (1924), beide voorbeelden van het Jordaangenre.

Uit dezelfde periode stamt de verfilming van Bouber's stuk *Ronde Ka* door Theo Frenkel sr., uitgebracht onder de nieuwe titel AMSTERDAM BIJ NACHT (1924). Tot slot mogen de 'Bet' - films van de soubrette, actrice, theater- en filmmaakster Adriënne Solser niet onvermeld blijven: BET, DE KONINGIN VAN DE JORDAAN (1924), BET TREKT DE 100.000 (1926), BET ZIT IN DE PENAIRIE (1927) en BET NAAR DE OLYMPIADE (1928). Adriënne Solser kon ingehuurd worden voor een liveoptreden tijdens de vertoning van haar films.²⁹

Van de zwijgende versies van de Jordaanfilms is te weinig over om een goede vergelijkende analyse te kunnen maken, zij worden dan ook verder niet in dit onderzoek betrokken. Uit een analyse van de vertoningsdata blijkt dat de films waarschijnlijk populair geweest zijn en een groter publiek trokken dan de andere films die in die periode werd uitgebracht.³⁰

²⁶ E. du Perron, "Le Jordaan, par Israel Querido (Rieder)," in *La Nouvelle Revue Française. Revue mensuelle de littérature et de critique* 15 (Parijs : z.u., 1933) 542.

²⁷ Ruud Bishoff, "De zwijgende speelfilm," in *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, 2^e druk, red. Karel Dibbets en Frank van der Made, 53-104, 84-86 (Houten: Het Wereldvenster 1986).

²⁸ Zie ook Föster, "Histories," 103 en: Marcel Westhof, "Draaien, altijd maar draaien: Alex Benno en de Nederlandse film," (doctoraal scriptie, Universiteit van Amsterdam, 1996).

²⁹ Zie voor meer informatie over Adriënne Solser Föster, "Histories," 21-140.

³⁰ Gekeken is naar de beschikbare data in de Cinema Context database. Daaruit blijkt dat van de zwijgende Jordaanfilms meestal veel meer vertoningen geregistreerd zijn dan van andere films die op dezelfde datum in première gingen. De Jordaanfilms stonden altijd in de top drie van meest geregistreerde voorstellingen: DE JANTJES (1922, NL) 51 vertoningen; ZWERG NASE (1921, DE) 18; LILY VERTU (1921, F) 7. GRANDMA'S BOY (1922, US) 84; BLEEKE BET (1923, NL) 36; TOLL OF THE SEA (1922, US) 15. ORANJE HEIN (1925, NL) 29; A WOMAN OF PARIS (1923, US) 10; DE TIJGER VAN HET NOORDEN (oorspronkelijke titel onbekend, film met Buck Jones) 9.

Alleen BLEEKE BET werd dus verslagen door GRANDMA'S BOY. Uiteraard zal er preciezer onderzoek gedaan moeten worden om hier echt een uitspraak over te kunnen doen, maar het geregistreerd aantal voorstellingen geeft wel een idee van de relatieve populariteit van de zwijgende Jordaanfilms.

De historische reconstructie van het proces van betekenistoekenning

Voor de drie Jordaanfilms die in deze studie centraal staan, geldt dat de titels al een zekere naamsbekendheid genoten omdat zij voortborduurd op eerdere successen van de toneelstukken en de zwijgende films. De makers boden het publiek een adaptatie met elementen die velen herkend zullen hebben van eerdere producties. Daar kwam bij dat DE JANTJES en BLEEKE BET behoorden tot de eerste Nederlandse geluidsfilms, gesproken in de eigen Nederlandse taal.

Met de intrede van de geluidsfilm werd volgens Dibbets ineens duidelijk hoorbaar voor het publiek dat bijna alle vertoonde films niet van eigen bodem waren. Men realiseerde zich dat dit taalbarrières opriep met alle gevolgen van dien.³¹ Dibbets citeert Jacques Veerman, directeur van theaters in Amsterdamse volksbuurten, die de behoefte aan Nederlandse films als volgt verklaarde:

“(…) slechts van films met Nederlandse tekst zal iedere bioscoopbezoeker weer even gemakkelijk en volledig kunnen kennisnemen als in de dagen van de ‘stomme’ film. (...) Niet alléén om de taalkwestie trouwens, maar omdat het zeer zeker belangstelling wekt, een filmverhaal zich in ons eigen milieu te zien afspelen.”³²

Hoe waar deze uitspraak was, blijkt uit de flop van de eerste Nederlandse avondvullende geluidsfilm WILLEM VAN ORANJE (1934) die een maand voor DE JANTJES in première ging.³³ Deze film moest het hoogtepunt zijn van een jaar van feestelijkheden in het kader van het 400^{ste} geboortjaar in 1933 van de Vader des Vaderlands, Willem van Oranje, en zijn 350^{ste} sterfjaar in 1934.³⁴ Men had geen nationaler onderwerp kunnen bedenken. WILLEM VAN ORANJE werd plechtig geadverteerd als “de eerste Nederlandsche nationale film” en het potentiële publiek werd, al dan niet direct, opgeroepen te voldoen aan haar vaderlandse plicht en zich naar de bioscoop te begeven.³⁵ Hoogwaardigheidsbekleders, onder wie zelfs Prins Hendrik, verleenden de premières extra cachet.³⁶ Uit de filmbesprekingen klonk waardering voor het feit

³¹ Karel Dibbets, *Sprekende films*, 264. Dibbets noemt ook de avant-garde film en documentaire film die men in het buitenland als Nederlands herkende als reden voor de ‘ontdekking’ van de Nederlandse film.

Taal- en letterkundigen maakten zich zorgen over de negatieve gevolgen voor de Nederlandse taal en cultuur als er in de bioscopen films in een buitenlandse taal vertoond werden en bioscoop eigenaren vreesden voor dalende inkomsten als het publiek de films niet meer begreep. Dibbets, *Sprekende films*, 264-265.

³² Dibbets, *Sprekende films*, 268.

³³ WILLEM VAN ORANJE ging op 5 januari 1934 in première in vier bioscopen waarvan er drie tot het Tuschinski concern behoorden: het Tuschinski Theater in Amsterdam, het Grand Theatre in Rotterdam, de Passage in Schiedam en het City Theater in Den Haag.

³⁴ In het Rijksmuseum in Amsterdam werd bijvoorbeeld tussen mei en september 1933 een historische tentoonstelling gewijd aan Prins Willem van Oranje en “zijne voor- en nazaten,” *De Kunst*, nr. 1304 (27 mei 1933).

³⁵ Zoals in de advertentie van het City Theater in Den Haag waarin de directie meedeelde dat “Iedere Nederlander. Jong of oud, aanschouwe deze belangrijke periode, het leven van den grondlegger onzer Nationale onafhankelijkheid, en geve blijk van belangstelling voor de Nederlandsche filmindustrie”. *Haagsche Courant*, 4 januari 1934.

³⁶ *De Residentiebode*, 3 januari 1934; *Haagsche Courant*, 5 januari 1934; *Gooi en Eemlander*, 5 januari 1934. De ministers Colijn, De Wilde en Deckers waren eveneens aanwezig tijdens de première.

dat “we” er in waren geslaagd een “vaderlandsche film” te produceren maar deze loftuitingen gingen gepaard met een flink aantal bedenkingen bij de technische kwaliteiten van de film. De nieuwsgierigheid en het patriottisme van het grote publiek werden echter niet voldoende geprikkeld om een massale loop naar de bioscoop te veroorzaken, en de film werd geen succes. Voor verschillende recensenten waren technische onvolkomenheden hier debet aan, maar de uitspraak van Veerman wijst op een ander gebrek: dat van de herkenbaarheid van het milieu waarin de film zich afspeelde.³⁷ In *DE JANTJES* waren de makers er kennelijk veel beter in geslaagd een herkenbaar milieu te creëren.

De rol van toeschouwers

Herkenning en herkenbaarheid zullen als leidmotief fungeren in deze studie. De eerder opgeworpen vraag naar wat er precies met een “Hollandsch hart” bedoeld werd, is in feite de vraag naar wat men *herkende* als “Hollandsch”. Herkennen laat ruimte aan de toeschouwer en geeft hem een duidelijke inbreng in het interpretatieproces. Er wordt niet uitgegaan van een intrinsieke, vaststaande betekenis die slechts door specialisten kan worden getraceerd, maar het publiek wordt een actieve interpreterende rol toegekend. In dit opzicht sluit dit onderzoek aan op het werk van Stuart Hall. Hall presenteerde in zijn invloedrijke artikel “Encoding and Decoding” uit 1980 de idee dat een televisie productie niet een eenduidige betekenis heeft, maar openstaat voor meerdere interpretaties.³⁸ Een toeschouwer neemt niet klakkeloos de in een productie gepresenteerde ideeën over, maar vergelijkt deze met zijn eigen opvattingen en gaat daarna over tot (gedeeltelijke) acceptatie en/of (gedeeltelijke) afwijzing. Met andere woorden: de toeschouwer treedt in onderhandeling met de productie. De theorievorming binnen *Cultural Studies* is nauw verbonden met het Marxisme en veronderstelt een relatie tussen betekenisproductie en betekenisstoekenning en onderliggende sociale structuren. Cultuur - in de brede betekenis - wordt hierdoor bepaald en kan alleen begrepen worden in termen van deze sociale structuren.³⁹ De onderhandeling van de toeschouwer met de aangereikte betekenisdrager, die binnen *Cultural Studies* wordt aangeduid met de term “*negotiation*”, is dan ook sterk politiek gekleurd.

In dit onderzoek wordt er vanuit gegaan dat de toeschouwer op een bredere manier gedefinieerd is dan alleen door de sociale positie en dat niet alles per definitie is terug te voeren en te verklaren vanuit die sociale positie. In navolging van Anthony Smith zijn behalve klasse ook plaats, gender, religie en etniciteit als insteek voor de analyse gekozen.⁴⁰ (Ik kom hier in de

³⁷ Zie voor uitspraken van recensenten over de technische onvolkomenheden bijvoorbeeld de volgende besprekingen: *Gooi en Eemlander*, 5 januari 1934; *Het Centrum*, 6 januari 1934; *Voorwaarts*, 6 januari 1934; *De Telegraaf* in een voorbespreking op 17 november 1933; *De Haagsche Dameskroniek*, nr. 19 (13 januari 1934). Zie ook de verzameling knipsels uit niet geïdentificeerde kranten die het Eye Film Instituut Nederland over deze film bezit.

³⁸ Stuart Hall, “Encoding/Decoding,” in *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-79*, red. Stuart Hall et al, 128-139 (London: Hutchinson, 1980).

³⁹ John Fiske, “British Cultural Studies and Television,” in *Channels of Discourse, Reassembled*, 2nd edition, red. Robert Allen, 285 (Routledge: London, 1992).

⁴⁰ Anthony D. Smith, *National Identity* (London: Penguin Books, 1991), 15-17.

paragraaf “Constructie van een nationale identiteit” uitgebreider op terug.) En hoewel dit ook generaliserende categorieën zijn die zeker niet los staan van sociale verhoudingen, leveren ze toch meer mogelijkheden voor de analyse. Tegelijkertijd is er het besef dat hoewel de toeschouwer een rol wordt toegekend, zijn beleving en interpretatie als zodanig niet te kennen is, maar slechts zo goed mogelijk gereconstrueerd kan worden.

De rol van makers

Een tweede uitgangspunt van deze studie is dat de betekenis van een film het product is van de wisselwerking tussen door de makers geïntendeerde betekenissen, die deels af te lezen zijn uit de cinematografische en narratieve kenmerken, en de door de toeschouwers herkende betekenissen, die op hun beurt deels bepaald worden door individuele karakteristieken van diezelfde toeschouwers. Anders dan David Bordwell die in zijn invloedrijke boek *Narration and the Fiction Film* geen noodzaak ziet voor het formuleren van een theorie waarin ook de auteur of “*narrator*” is opgenomen, omdat zelfs als er in de film een duidelijke verteller aanwezig is, deze “(...) the product [is] of specific organizational principles, historical factors, and viewers’ mental sets”, ken ik in dit onderzoek de makers wel een rol toe.⁴¹ Het gaat in mijn werk immers om het proces van toe-eigening en in dat proces spelen ook de makers een rol. Bordwell’s werk biedt niettemin wel aanknopingspunten voor de analyse van dat proces. Hij neemt de film als uitgangspunt en analyseert de wijze waarop deze de toeschouwer als het ware uitnodigt om tot een bepaalde betekenis te komen: “A film cues the spectator to execute a definable variety of *operations*”.⁴² (Nadruk in origineel.) Ook ik zal niet voorbij gaan aan de kenmerken van de tekst zelf, maar ik zal me vooral richten op een (thematische) analyse van het narratief. Hier is voor gekozen omdat er een vergelijking tussen twee ongelijksoortige producten zal plaatsvinden: toneelteksten en films. Daarbij is Bordwell’s uitwerking van *fabula* en *syuzhet* behulpzaam, omdat hij het *syuzhet* als onafhankelijk van het medium beschouwt. Het *syuzhet* beslaat volgens Bordwell de wijze waarop informatie in het narratief geordend en gepresenteerd wordt.⁴³ De cinematografische en narratieve kenmerken kunnen een sturende werking hebben op de interpretatie, een tekst kan niet alleen inhoudelijk open of gesloten zijn - en al dan niet ruimte laten voor een discours dat afwijkt van de dominante opvattingen - maar kan ook wat betreft de structuur meer of minder ruimte laten voor een afwijkende interpretatie. Mediatheoreticus Tulloch noemt dit een *loose* versus een *tight format*. In het geval van een *tight format* wijzen alle narratieve oplossingen in de richting van eenzelfde betekenis; in een *loose format* is het narratief veel minder eenduidig. Dit betekent uiteraard niet dat in geval van een *tight format* de toeschouwer het met de aangeboden boodschap eens is. Ook Tulloch gaat uit van een actieve toeschouwer.⁴⁴

⁴¹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (London: Routledge, 1985), 62.

⁴² Bordwell, *Narration*, 50.

⁴³ Bordwell, *Narration*, 50.

⁴⁴ John Tulloch, *Television Drama. Agency, Audience and Myth* (London, New York: Routledge, 1990). Tulloch bespreekt hier de ruimte die verschillende televisiegenres hebben voor een ander dan het dominante discours. Hij baseert zich hierbij

Mediawetenschappers Julia Hallam en Margaret Marshment onderzochten of kijkers daadwerkelijk een sturende werking van het narratief en de cinematografie herkenden en welke invloed dat had op hun eigen visie aangaande het onderwerp. Uit hun onderzoek bleek dat geen van de verschillende interpretaties die de respondenten gaven eenduidig teruggevoerd kon worden op hun netjes gedefinieerde sociale posities. Om die reden waarschuwen ze tegen al te simpele en rechtlijnige conclusies: “(...) identity construction [is] far more complex than the gender and class reductionist models often used.”⁴⁵

De wisselwerking tussen toeschouwers en makers

In een geïntegreerde aanpak zoals die van Hallam en Marshment staat het interpretatieproces van de toeschouwer centraal. Om in kaart te brengen hoe het onderhandelingsproces tussen object (film) en subject (toeschouwer) verloopt, analyseerden ze zowel de attributen van het object als van het subject. Ze begonnen daarbij met een analyse van het object. Als media-experts stelden zij eerst vast waar de sturende mechanismen in de productie zaten om vervolgens te onderzoeken op welke wijze deze de toeschouwers hebben gestuurd in hun interpretatie. Maar ze brachten ook in kaart wat de opvattingen van de kijkers ten aanzien van het in de film gepresenteerde onderwerp waren, en waar deze opvattingen vandaan kwamen. Zo kwam de afkeuring van een lesbische relatie (het thema van de televisiefilm) voort uit een religieuze overtuiging.

Ook filmhistorica Janet Staiger pleit in haar onderzoek naar de historische filmtoeschouwer voor een geïntegreerde aanpak. Zij vindt de wijze waarop in de *British cultural studies* het historische publiek benaderd wordt vaak ontoereikend omdat er op basis van een ideologische analyse, waarbij vooral klasse en gender de aandacht krijgen, een in feite hypothetische interpretatie wordt gegeven en een hypothetisch publiek wordt ge(re)construeerd.⁴⁶ Omdat het historische publiek niet meer bevraagd kan worden, koos Staiger voor een andere methode die zij de “*historical materialistic approach*” noemt. Hierin wordt niet geprobeerd om tot een interpretatie van een filmtekst te komen maar wordt geprobeerd “a historical explanation of the event of interpreting a text” (cursief Staiger) te geven.⁴⁷ De bronnen die deze verklaring

op het werk van Philip Elliot, Graham Murdock en Philip Schlesinger “‘Terrorism’ and the state: a case study of the discourses of television,” in *Media, Culture and Society* 5-2, April 1983, 33-38.

Een illustratief voorbeeld van hoe de wisselwerking tussen een tekst met een sturende werking en de actieve toeschouwer geanalyseerd kan worden, is het onderzoek van Julia Hallam en Margaret Marshment naar de receptie van de driedelige Britse televisiefilm *ORANGES ARE NOT THE ONLY FRUIT*. De film vertelt het verhaal van een meisje dat opgroeit in een zeer streng religieus milieu, haar lesbische seksualiteit ontdekt. De ontluikende vrouwenliefde wordt in het narratief ondubbelzinnig als een aanvaardbare vorm van seksualiteit gepresenteerd. De cinematografische eigenschappen ondersteunen deze boodschap. De kijkers bleken deze interpretatie te onderschrijven maar waren het niet per definitie eens met deze opvatting. Ze herkenden echter wel de sturende werking van de serie. Julia Hallam and Margaret Marshment, “Framing Experience: case studies in the reception of *Oranges are not the only fruit*,” in *Screen* 36:1, Spring 1995, 1-15.

⁴⁵ Hallam and Marshment, “Framing Experience,” 14-15.

⁴⁶ “British cultural studies has emphasized segmenting audiences by class and gender.” Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), 85-86.

⁴⁷ Staiger, *Interpreting Films*, 81.

moeten aandragen, moeten het liefst zo breed mogelijk verzameld worden, dat wil zeggen variërend van academische analyses tot krantenartikelen en dagboek notities, want het doel is te achterhalen welke “(...) possible dominant and marginal interpretive strategies [are] available historically.”⁴⁸ Staiger probeert dus met haar benadering een materiële basis te geven aan het in haar ogen vaak te theoretisch georiënteerde receptieonderzoek. “In fact, the so-called reader may be more a fiction of the critical approach than an actuality”, zoals zij het in haar voorwoord in *Interpreting Films* formuleert.⁴⁹

Ook in deze studie is een materiële basis het streven en daarmee wordt tevens aangesloten bij een recent opgekomen stroming, aangeduid als *New Cinema History*, waarin kort gezegd, niet de inhoud van films centraal staat maar “(...) their circulation and consumption, and (...) the cinema [is examined] as a site of social and cultural exchange”⁵⁰ Deze stroming vond haar eerste georganiseerde basis in 2004 toen zich een aantal gelijkgestemde filmhistorici verenigde in de groep HOMER, History of Moviegoing Exhibition and Reception, met als doel de filmgeschiedenis te beschrijven, waarbij in plaats van een enkele oriëntatie op de filmtekst of een theoretische constructie van de toeschouwer, ruimte wordt gegeven aan de historische realiteit van concrete zaken zoals filmdistributie en -vertoning en de sociale samenstelling van het publiek.⁵¹ In de opzet van mijn onderzoek naar de Jordaanfilms weerspiegelt zich deze bredere oriëntatie op de filmgeschiedenis in de aandacht die ik geef aan de historische horizon waaraan de Jordaanfilms verschenen, hun bewerkingsgeschiedenis van Jordaanstukken tot films, de vergelijkende analyses van hun verschillende historische receptiediscoursen, en tot slot een kwantitatieve analyse van de distributie en vertoning van deze films waarmee ik een indicatie geef van hun populariteit. Met andere woorden: de vraag naar wat het publiek in die tijd herkende in de Jordaanfilms als ‘Hollands’ en ‘eigen’, zal ik via verschillende benaderingswijzen proberen te beantwoorden, veronderstellend dat deze gezamenlijk meer vertellen dan alleen. Tegelijkertijd past enige bescheidenheid met betrekking tot de antwoorden die mijn onderzoek zal geven, zelfs als we uitgaan van een materiële benadering. Staiger wijst er al op dat er waarschijnlijk nog heel veel vragen onbeantwoord zullen blijven, simpelweg omdat er niet voldoende bronnen beschikbaar zijn.⁵² En ook uit een andere hoek wordt gemaand tot voorzichtigheid als men receptieonderzoek bedrijft. Zo waarschuwt ons de Neerlandicus Joost Kloek in zijn proefschrift over de Nederlandse reacties op Goethes Werther, dat “(...)de mogelijkheden van het praktisch onderzoek schromelijk [worden] overschat en de beperkingen evenredig onderschat.”⁵³ Volgens Kloek doet een onderzoeker er beter aan zich bescheiden op te stellen en geen al te hoge verwachtingen te hebben. Realistisch is volgens hem

⁴⁸ Staiger, *Interpreting Films*, 90.

⁴⁹ Staiger, *Interpreting Films*, xi.

⁵⁰ Richard Maltby, “New Cinema Histories”, in *Explorations in New Cinema Histories. Approaches and Case Studies*, eds. Richard Maltby, Daniel Bilteryst and Philippe Meers, 3 (Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2011).

⁵¹ <http://homerproject.blogs.wm.edu/>

⁵² Staiger, *Interpreting Films*, 87.

⁵³ J.J. Kloek, *Over Werther geschreven... Nederlandse reacties op Goethes Werther 1775-1800*, deel 1 (Hes Uitgevers: Utrecht, 1985) 214.

slechts de vraag: “(...) is het mogelijk (...) iets zichtbaar te maken van de wijze(n) waarop en de achtergronden van waaruit vroegere generaties een tekst lazen?”⁵⁴

De historische reconstructie van betekenistoekenning is en blijft dus een hachelijke bezigheid en dit onderzoek claimt dan ook uitsluitend een zo goed mogelijke reconstructie te zijn van 1) de wijze waarop de Jordaan producties hun publiek de mogelijkheid gaven zich te herkennen in de verbeelde wereld; 2) op welke wijze recensenten schreven over de ontmoeting tussen productie en publiek; en 3) van de mate van populariteit van de Jordaanfilms. Hoe deze drie analyses met elkaar samenhangen wordt hier verderop stapsgewijs toegelicht. Op deze plek is van belang vast te stellen dat in dit onderzoek een grotere rol aan de makers is toegekend dan gebruikelijk is in de hierboven beschreven benaderingen. De makers zijn hierbij gesitueerd in de tekst, dat wil zeggen de toneeltekst en de filmtekst. Ik vergelijk in dit onderzoek de oorspronkelijke toneeltekst van Jordaanstukken met hun filmbewerking en beschouw de analyse van deze bewerking als een middel om zicht te krijgen op wat de makers beschouwden als aansprekend voor een zo groot mogelijk nationaal publiek. We mogen er immers vanuit gaan dat Nederlandse commerciële filmmakers een zo groot mogelijk publiek wilden bereiken. Hoe dat publiek vervolgens reageerde moet blijken uit enerzijds de recensies en anderzijds uit de populariteit van de films.

De constructie van een nationale identiteit

Wat herkende het Nederlandse publiek in de Jordaanfilms? Om deze vraag te beantwoorden, zullen we eerst moeten vaststellen op welke wijze het proces van herkenning verloopt en wie er bedoeld worden met het Nederlandse publiek. De term ‘Nederlandse’ veronderstelt een bepaalde nationale identiteit, namelijk de Nederlandse, dezelfde identiteit waaraan de slogan een “Hollandsche film” appelleerde.

Een nationale identiteit - en dus niet *de* nationale identiteit - is echter een complex en niet eenduidig af te bakenen begrip. Er bestaat niet zoiets als een unieke, duidelijk van anderen te onderscheiden nationale identiteit, zoals ook Peter Nissen stelt in zijn oratie *De folklorisering van het onalledaagse*.⁵⁵ Een nationale identiteit is opgebouwd uit vele verschillende, elkaar soms zelfs tegensprekende elementen en is niet uniek. Het analyseren van een nationale identiteit vraagt dan ook een aanpak die recht doet aan deze verscheidenheid.

In zijn boek *National Identity* legt Anthony Smith uit dat er bij de constructie van een nationale identiteit een onderscheid gemaakt moet worden tussen staatsvorming en natievorming.⁵⁶ Volgens Knippenberg en Van der Wusten beslaat staatsvorming de “vestiging van een geweldsmonopolie en belastingmonopolie binnen een bepaald territorium; [en] voortgaande

⁵⁴ Kloek, *Over Werther geschreven*, 215.

⁵⁵ Peter Nissen, *De folklorisering van het onalledaagse* (Tilburg:Tilburg University Press, 1994) 30. Zie ook Rolf Schuurmsma, *Jaren van opgang. Nederland 1900-1930* (Meppel: Uitgeverij Balans,2000),48-49.

⁵⁶ Smith, *National Identity*, 15-17.

regulering van het maatschappelijk leven.”⁵⁷ Staatsvorming gaat gepaard met natievorming die een wij/zij gevoel creëert waardoor de burgers het gevoel krijgen daadwerkelijk bij een bepaalde staat te horen.⁵⁸ Smith noemt dit een onderscheid tussen de officiële en wettelijke dimensie, en de meer ideologische dimensie die gedeelde herinneringen, mythen en tradities behelst.⁵⁹ Beide hebben hetzelfde doel, eenwording, maar verschillende functies. De eerste dimensie definieert de burger in officiële en wettelijke zin als onderdeel van een natie, en de tweede dimensie maakt dat de burger zich ook als zodanig voelt. Smith noemt dit laatste de “socialization of the members as nationals and citizens.”⁶⁰ Om dit te bereiken gebruikt de staat verplicht, gestandaardiseerd, openbaar massaal onderwijs (“*compulsory, standardized, public mass education systems*”) en reikt een repertoire van symbolen aan die het individu er aan helpen herinneren dat het onderdeel uitmaakt van een natie, zoals vlaggen, uniformen en monumenten.⁶¹ Beide dimensies vormen een nationale identiteit, die volgens Smith bestaat uit de volgende elementen:

- Historisch gebied, of thuisland
- Gezamenlijke mythen en historische herinneringen (“*historical memories*”)
- Gezamenlijke “*mass public culture*”
- Gezamenlijke wettelijke rechten en plichten voor alle leden
- Gezamenlijke economie met territoriale mobiliteit voor leden⁶²

Deze elementen gezamenlijk vormen een nationale wij-groep die zich laat onderscheiden van andere nationale wij-groepen. In dit onderzoek zullen alleen de elementen van de tweede dimensie, die dus maken dat een individu zich een burger voelt, een rol spelen. Het gaat om met Benedict Anderson te spreken, over een “*imagined community*.”⁶³

Een individu is echter nooit alleen onderdeel van een nationale wij-groep, het is ook lid van een familie, inwoner van een dorp of streek, het heeft verschillende eigenschappen en vervult verschillende rollen zodat het per definitie tot meerdere wij-groepen tegelijkertijd behoort. Smith noemt plaats, klasse, gender, etniciteit en religie als de belangrijkste elementen waaruit een individuele identiteit is samengesteld.⁶⁴ Volgens Smith is etniciteit een belangrijke basis van een nationale identiteit en hij analyseert hoe etniciteit is ingezet om naties op te bouwen.

⁵⁷ Hans Knippenberg en Herman van der Wusten, “De zuilen, hun lokale manifestaties en hun restanten in vergelijkend perspectief,” in *Sociaal Nederland. Contouren van de twintigste eeuw*, red. Corrie van Eijl, Lex Heerma van Voss en Piet de Rooy, 133 (Amsterdam: Aksant, 2001).

⁵⁸ Knippenberg en Van der Wusten, “De zuilen,” 133.

⁵⁹ Smith, *National Identity*, 15.

⁶⁰ Smith, *National Identity*, 16.

⁶¹ Smith, *National Identity*, 16-17.

⁶² Smith, *National Identity*, 14.

⁶³ Benedict Anderson *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, revised and extended edition (London and New York: Verso, 1999).

⁶⁴ Smith, *National Identity*, 4.

Hij beschouwt etniciteit niet als door de natuur gegeven (en dus nauw verwant aan ras) maar als een constructie.

“An ethnic group is a type of cultural collectivity, one that emphasizes the role of myths of descent and historical memories, and that is recognized by one or more cultural differences like religion, customs, language or institutions.”⁶⁵

In mijn onderzoek gebruik ik etniciteit als specifiek verwijzend naar een (Nederlandse) nationaliteit die zich uit in de gesproken taal die gedeeld wordt. Dit betekent niet dat religie, gebruiken en instituties buiten beschouwing blijven, maar zij worden niet onder het label etniciteit behandeld.

Smiths vijf elementen plaats, klasse, gender, etniciteit en religie, dienen als insteek voor de analyses van de toneelteksten, de films en de recensies. Daarnaast komen ze terug in het kwantitatieve onderzoek naar de populariteit van de Jordaanfilms. Niet alle elementen zijn steeds even belangrijk. Zo speelt gender, dat wordt uitgewerkt in termen van man-vrouwverhoudingen, een grote rol in de analyse van de toneelstukken en de films, maar geen rol bij het onderzoek naar de populariteit van de films, simpelweg omdat geen informatie beschikbaar was over het aandeel mannen en vrouwen in het totale publiek.

Het zal duidelijk zijn dat ook met de keuze voor plaats, klasse, gender, etniciteit en religie, geen recht wordt gedaan aan de complexiteit van het proces van betekenistoekenning, maar een dergelijke keuze is wel noodzakelijk om de analyse te structureren en de resultaten onderling vergelijkbaar te maken. In de hier volgende paragraaf wordt uiteengezet hoe de uitkomsten van de verschillende analyses zich tot elkaar verhouden, en op welke manier zij ons iets kunnen vertellen over de wijze waarop de Jordaanfilms al dan niet appelleerden aan een nationale identiteit.

Betekenisgeving en de vorming van (culturele) zelfbeelden

Het proces van betekenisgeving in relatie tot de vorming van een (cultureel) zelfbeeld wordt door de cultuurhistoricus Frijhoff geanalyseerd in zijn artikel “Identiteit en identiteitsbesef. De historische spanning tussen verbeelding, benoeming en herkenning.”⁶⁶ Frijhoff stelt voor, te spreken van *identiteitsbesef* in plaats van identiteit. *Identiteitsbesef* is de perceptie van identiteit, het culturele (zelf)beeld en zal moeten worden bestudeerd in relatie tot het maatschappelijk handelen. Want, perceptie en handelen functioneren in wisselwerking met elkaar en vormen zo de identiteit.⁶⁷ Het identiteitsbesef komt volgens Frijhoff tot stand door

⁶⁵ Smith, *National Identity*, 20.

⁶⁶ Willem Frijhoff, “Identiteit en identiteitsbesef. De historicus en de spanning tussen verbeelding, benoeming en herkenning,” in *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 107 (1992): 614-634.

⁶⁷ Frijhoff, “Identiteit en identiteitsbesef,” 625.

“(…) een proces van toe-eigening van drie dimensies van cultuur: de verbeelding van eigenschappen en attributen van een groep, de benoeming van de groepsidentiteit in een vertoog over dat beeld, en de herkenning van dat vertoog als een zinvolle voorstelling van de wij-groep.”⁶⁸

Dit proces is dynamisch, zoals ook cultuur “(…) steeds een vorm van interactie is tussen dat wat is en dat wat wordt, en daarom voortdurend in beweging blijft.”⁶⁹ Toe-eigening wordt door Frijhoff dus gezien als een proces en veronderstelt een actieve handeling. Een analyse van dit proces geeft ons zicht op het mechanisme dat ten grondslag ligt aan de vorming van culturele zelfbeelden en culturele identiteit. Het is precies dit proces waar dit onderzoek naar de Jordaanfilms greep op probeert te krijgen. Centraal staat immers de vraag hoe de filmmakers een theatrale verbeelding verwerkten tot een filmische verbeelding en hoe deze nieuwe verbeelding door het publiek werd ontvangen. Toe-eigening is in woorden van Frijhoff:

“(…) het proces van zingeving waarmee groepen of individuele personen de betekenisdragers die door anderen worden aangereikt, opgelegd of voorgeschreven, met een eigen betekenis invullen en ze zo voor zichzelf acceptabel, leefbaar, dragelijk of menswaardig maken. Bepalend is datgene wat als eigen wordt *ervaren*. Een geslaagde toe-eigening betekent dat dit proces, de zingeving, of beide tegelijk, de geëigende uitdrukking hebben gevonden. Dat er een nieuw legitiem geacht verhaal over de persoon of de groep is verwoord, of dat er een nieuwe praktijk is ontstaan.”⁷⁰

Frijhoff stelt dus dat het culturele (zelf)beeld altijd onderzocht moet worden in relatie tot een bepaalde praktijk; het identiteitsbesef laat zich kennen door een nieuwe praktijk, als een reactie op een eerdere praktijk. Mijns inziens ontstaat daarom pas inzicht in de perceptie van identiteit als de betekenisdrager en de toegekende betekenis worden betrokken in de analyse.

Als we de ideeën van Frijhoff vertalen naar een filmhistorisch onderzoek om te weten te komen op welke wijze Nederlandse bioscoopbezoekers betekenis toekenden aan de Jordaanfilms, en of deze films al dan niet leidden tot een besef van een nationale identiteit, betekent dit dat de filmpraktijk zowel op het gebied van betekenisproductie als op het gebied van betekenistoekenning gereconstrueerd moet worden. Als startpunt hiervoor zijn de toneelstukken gekozen die de basis vormden voor de geluidsfilms. Zij boden de toeschouwer een verbeelding van een wij-groep waarin deze zich al dan niet kon herkennen en die hem al dan niet aansprak. Uit het succes van een stuk blijkt of de makers er in geslaagd waren de toeschouwers aan te spreken. Een reprise van een toneelstuk duidt dan op een herhaalde praktijk. Met de bewerking van een toneelstuk tot een geluidsfilm ontstond een nieuwe praktijk waarin die elementen opgenomen werden die als een legitiem verhaal voor de wij-groep - in dit

⁶⁸ Frijhoff, “Identiteit en identiteitsbesef,” 614.

⁶⁹ Willem Frijhoff, “Toeëigening als vorm van culturele dynamiek,” in *Volkskunde* 104-1 (2003):2.

⁷⁰ Frijhoff, “Toeëigening,” 9.

geval een zo breed mogelijk deel van het Nederlandse publiek - werden beschouwd. Toeschouwers konden hun waardering uiten door een kaartje te kopen voor de film. Hun handelen – het kopen van een kaartje - is een indicatie voor een geslaagd proces van toe-eigening. Besprekingen van deze (nieuwe/ herhaalde) praktijken geven de onderzoeker handvatten voor de verklaring van een succes of een mislukking.

Door de combinatie van drie verschillende doorsneden - de toneelstukken en hun filmbewerkingen, de reacties daarop in recensies, en de publieksreacties uitgedrukt in relatieve populariteit - ontstaat een meerdimensionaal inzicht in de wijze waarop de Jordaanfilms een nationale identiteit articuleerden en hoe dit beeld werd ontvangen door het Nederlandse bioscooppubliek. Dit publiek was uiteraard geen amorfe wij-groep waarvan de leden op een gelijkvormige wijze betekenis toekenden. Om greep te krijgen op de verschillen in betekenis-toekenning, is ervoor gekozen de reacties op de Jordaanfilms te structureren langs de lijnen van de verzuiling. Hoe dit vorm krijgt, wordt in de volgende paragraaf toegelicht.

Nederlandse zuilen als culturele zelfbeelden

Als het gaat over de relatie tussen een nationaal identiteitsbesef van Nederlandse toeschouwers in de jaren dertig en de Jordaanfilms kan men niet om het verzuilingsvraagstuk heen. De term wij-groepen roept in relatie tot deze periode automatisch beelden op van verschillende zuilen die zich lieten onderscheiden langs politiek-ideologische en religieuze lijnen: protestanten, katholieken, socialisten en communisten, en liberalen. Volgens de verzuilingsthese van Lijphart kende Nederland een toenemende mate van verzuiling vanaf 1917, het jaar waarin de Pacificatie plaatsvond.⁷¹ Volgens Lijphart brachten de leden van een zuil hun tijd door in de eigen omgeving en hadden geen contact met leden van andere zuilen. Alleen op het hoogste niveau was er overleg.⁷² Deze contacten hadden als doel te voorkomen dat de middelpuntvliedende kracht van de zuilen het land uiteen zou rijten.⁷³ De zuilen werden, aldus Lijphart, “(...)begrensd door zowel horizontale, sociaal-economische, als verticale, confessionele, scheilijnen.”⁷⁴ De katholieke en socialistische zuil worden over het algemeen beschouwd als de meest duidelijk gevormde zuilen en de liberale als de minst omliggende.

De verzuilingsthese is niet onomstreden en heeft een grote hoeveelheid reacties opgeroepen. Meest recent is een in 2011 verschenen vlammend betoog van historicus Peter van Dam, die stelt dat verzuiling een “moderne mythe” is die een “verwongen” en “fundamenteel vertekend beeld” van de Nederlandse geschiedenis heeft opgeleverd.⁷⁵ Verzuiling is volgens Van Dam een mythe, want er waren geen vier strikt gescheiden zuilen in de maatschappij. Dat die scheiding niet zo strikt was, is al eerder onderkend, maar Van Dam stelt dat er *insiders* zijn die dit wel weten en *outsiders* die dit niet weten. Ten tweede betoogt hij dat verzuiling geen

⁷¹ A. Lijphart, *Verzuiling, pacificatie en kentering in de Nederlandse politiek*, 5^e herziene druk (Amsterdam: J.H. de Bussy, 1984), 11, 27, 99.

⁷² Lijphart, *Verzuiling, pacificatie*, 11, 29 en verdere uitwerking 99 e.v.

⁷³ Lijphart, *Verzuiling, pacificatie*, 99.

⁷⁴ Lijphart, *Verzuiling, pacificatie*, 28.

⁷⁵ Peter van Dam, *Staat van verzuiling. Over een Nederlandse mythe* (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2011), 9.

uniek Nederlands verschijnsel is. Deze stelling is reeds in 1984 door Hans Righart geponeerd, zoals Van Dam ook zelf aangeeft. Ten derde stelt Van Dam dat er geen radicale overgang bestaat tussen een verzuilde en een ontzuilde maatschappij.⁷⁶

Van Dam herhaalt voor een groot deel wat eerder door andere historici werd vastgesteld. Zo werd de verzuilingstheorie onder andere in het Amsterdamse verzuilingsproject getoetst aan de hand van een achttal lokale studies die ieder tot doel hadden, te onderzoeken hoe de verzuiling op lokaal niveau werkte.⁷⁷ In *De verzuiling voorbij* evalueert de historicus J.C.H. Blom dit project en nog enkele andere daaraan gerelateerde studies onder de veelzeggende titel “Balans”. Blom stelt dat de onderzoeken een versplinterd beeld opleverden waarbinnen de “(...) differentiatie in alle opzichten buitengewoon groot is” en de verzuilingstheorie in geen enkel geval overeind is gebleven. De “(...) vernietigende kracht van het verzuilingsonderzoek, ondersteund door de resultaten van veel ander onderzoek is enorm,” aldus Blom.⁷⁸ Toch gaat hij niet zo ver als De Rooy, die, in zijn bespreking van hetzelfde project, voorstelt de term “(...)verzuiling niet langer meer te gebruiken, omdat deze toch vooral tot veel verwarring aanleiding heeft gegeven en zich blijkbaar ook niet leent voor een nadere begripsbepaling.”⁷⁹ Blom voelt wel iets voor een andere definitie van verzuiling die Knippenberg en Van der Wusten in 1977 introduceerden.⁸⁰ Zij stellen voor in plaats van “verzuiling” te spreken van “etnisering”. Hierdoor wordt volgens Blom een “boeiende stap” gezet die “(...)verzuiling tot een nationale variant maakt van een internationaal (en wellicht zelf ‘tijdloos’?) verschijnsel.”⁸¹ Een etnische groep is volgens Knippenberg en Van der Wusten “een sociale constructie, waarbij sprake is van scherpe (sociale) grenzen tussen ‘insiders’ en ‘outsiders’ als gevolg van insluitings- en uitsluitingsprocessen. Zowel zelfbepaling als bepaling door anderen spelen daarbij een rol.”⁸² Knippenberg en Van der Wusten betogen verder dat lokale studies niet het geëigende instrument zijn voor de analyse van de verzuiling, een naar hun mening nationaal verschijnsel, dat op nationaal niveau bestudeerd moet worden. Verzuiling is volgens deze auteurs namelijk een:

⁷⁶ Van Dam, *Staat van verzuiling*, 115.

⁷⁷ Volgens Huub Wijffjes is dit project in 1980 gestart met de ambitie meer licht te werpen op de verzuiling. Huub Wijffjes, “Schikken en plooiën,” boekbespreking van *De verzuiling voorbij. Godsdienst, stand en natie in de negentiende eeuw* door red. J. Blom en J. Talsma, *Historisch Nieuwsblad*, november 2000, 54-55.

⁷⁸ Hans Blom, “Vernietigende kracht en nieuwe vergezichten,” in *Voorbij verzuiling: religie, stand en natie in the lange negentiende eeuw*, red. J.C.H. Blom en J. Talsma, 226 (Amsterdam: Het Spinhuis, 2000).

⁷⁹ Blom, “Vernietigende kracht,” 230.

⁸⁰ Blom, “Vernietigende kracht.” Blom verwijst hier naar een congresbundel uitgegeven door het SISWO te Amsterdam, die verscheen na de Conferentie Maatschappijgeschiedenis op 30 mei 1977. De tekst is inmiddels gepubliceerd als de eerder aangehaalde Knippenberg en Van der Wusten, “De zuilen.”

⁸¹ Blom, “Vernietigende kracht,” 233.

⁸² Blom, “Vernietigende kracht,” 232. Blom verwijst hier naar de SISWO publicatie pagina 5. Hetzelfde citaat vindt men bij Knippenberg en Van der Wusten, “De zuilen,” op pagina 134.

“(...) specifieke vorm van etnisering/ segmentering, waarbij sprake is van een complex van onderling (formeel of informeel) verbonden organisaties, dat ingebed is in het politieke stelsel en in zijn meest zuivere vorm een politieke partij omvat.”⁸³

Dit betekent echter niet dat lokale studies uit het onderzoeksprogramma geschrapt zouden moeten worden. Volgens Knippenberg en Van der Wusten kunnen deze namelijk wel laten zien hoe het landelijk proces van verzuiling op lokaal niveau zijn uitwerking en invloed had.⁸⁴

Hoewel Blom voordelen ziet in de wijze waarop de term “etnisering” het proces van verzuiling verklaart en beschrijft, stelt hij dat er daarnaast ook andere, evenzeer aannemelijke, verklaringen en beschrijvingen zijn, waardoor onenigheid zal blijven bestaan over de juiste verklaring en definiëring.⁸⁵ Hij besluit daarom zijn betoog met het voorstel om verzuiling

“(...)opnieuw een metafoor te laten worden: een aanduiding voor een vierdeling in de Nederlandse samenleving, die zich op zeer uiteenlopende wijze manifesteerde en die het resultaat was van verscheidene ongelijksoortige, maar nauw verstrengelde processen.”⁸⁶

Van Dam wil juist van deze metafoor af, en stelt voor om niet te spreken van zuilen maar van “zware” en “lichte gemeenschappen.” Zwaar en licht slaan op de mate van hechtheid in de organisatie van een gemeenschap. Hoe zwaarder, hoe duidelijker een groep zich afscheidde van een andere groep en hoe duidelijker de eigen identiteit geformuleerd was, en dus hoe herkenbaarder voor anderen van buiten de eigen groep. Een zware gemeenschap heeft, volgens Van Dam:

“(...)veel sociale verplichtingen en een sterke integratie. De samenhang van zo’n gemeenschap baseert zich enerzijds op een gedeeld stel normen en waarden waaraan de leden zich (zouden moeten) conformeren. Zulke normen en waarden kunnen bijvoorbeeld afgeleid zijn van een religieuze traditie of van een ideologie. Anderzijds worden zware gemeenschappen bijeengehouden door organisaties exclusief voor de leden van de eigen gemeenschap.”⁸⁷

De zware gemeenschappen bereikten volgens Van Dam allemaal via het zelfde patroon een steeds verder geïstitutionaliseerde positie. Onder druk van de overheid of vanwege onenigheid met “andere delen van de maatschappij” ontwikkelde zich een in eerste instantie vrij kleine groep, die met behulp van moderne communicatiemiddelen wist uit te groeien tot “(...) een

⁸³ Knippenberg en Van der Wusten, “De Zuilen,” 137.

⁸⁴ Knippenberg en Van der Wusten, “De Zuilen,” 130.

⁸⁵ Blom, “Vernietigende kracht,” 233.

⁸⁶ Blom, “Vernietigende kracht,” 236.

⁸⁷ Van Dam, *Staat van verzuiling*, 19.

brederere gemeenschap die vervolgens een steeds duidelijker identiteit aangemeten kreeg.”⁸⁸ De steeds verdergaande organisatie van de orthodox-protestanten uitmondend in de oprichting van de Antirevolutionaire Partij onder leiding van Abraham Kuyper, is daar volgens Van Dam een voorbeeld van.⁸⁹ Door dit mechanisme “(...) was levensbeschouwing van algemeen richtsnoer tot basis van organisaties” geworden. Volgens Van Dam zijn Nederlanders deze zware gemeenschappen als zuilen gaan bestempelen, maar wordt hun ontstaansgeschiedenis geen recht gedaan als ze worden gerepresenteerd als vier strikt van elkaar gescheiden, statische zuilen.⁹⁰ Ondanks het feit dat Van Dam zich sterk keert tegen de metafoor van de vier zuilen met het dragende dak, onderscheidt hij wel dezelfde vier groepen die in de verzuilingstheorie worden benoemd. Over het bestaan van deze groepen kunnen we het dus eens zijn, alleen de mate van gehechtheid en de organisatiegraad staat ter discussie. Een constatering die ook eerder is gedaan, zoals hiervoor reeds is aangehaald.

Wat nu te doen met het begrip verzuiling in dit onderzoek? Ten eerste moet vastgesteld worden vanuit welk perspectief verzuiling benaderd wordt. Het is duidelijk dat er twee perspectieven gehanteerd kunnen worden. Enerzijds kan verzuiling beschouwd worden als een hiërarchisch proces waarbij een elite probeerde om de eigen groep zo duidelijk mogelijk af te bakenen, en deze zo goed mogelijk onder controle probeerde te houden door zo ver mogelijk door te dringen in het dagelijks leven van haar leden. Naarmate er meer exclusieve organisaties waren waar de leden terecht konden, was een zuil succesvoller. Het andere perspectief is dat van onderaf, waarbij uitgegaan wordt van individuen die zelf bepaalden in hoeverre zij zich in hun dagelijks handelen conformeerden aan de geschreven en ongeschreven regels van de groep. In plaats van voor een van deze perspectieven te kiezen, lijkt het mij vruchtbaarder te proberen deze te verenigen; de wijze waarop Frijhoff identiteitsbesef en toe-eigening als proces analyseert, maakt dit mogelijk. Als Van Dam bijvoorbeeld laat zien dat een beweging van onderaf werd overgenomen door een elite die de zelf gekozen definities van die wij-groep institutionaliseerde en vervolgens gebruikte om met behulp van de moderne massamedia de eigen groep zo groot mogelijk te maken, beschrijft hij in feite het door Frijhoff geanalyseerde proces van toe-eigening waarin een identiteitsbesef, een cultureel zelfbeeld, wordt vormgegeven en toegeëigend.⁹¹ Dit is een cyclisch proces waarbij het in de analyse gaat om hoe het cultureel zelfbeeld verwerkt wordt tot een nieuw aangeboden cultureel zelfbeeld. In dat proces spelen verwisselen zender en ontvanger steeds van plaats en is het dus minder van belang te kiezen voor een perspectief van boven- of onderaf.

Ten tweede moet worden vastgesteld hoe dan de groepen die deelnemen aan het proces van toe-eigening worden gekozen. Hierbij is het van belang vast te stellen dat ook het gebruik van het begrip verzuiling kan worden gezien als een voorbeeld van het proces van toe-eigening van

⁸⁸ Van Dam, *Staat van verzuiling*, 36.

⁸⁹ Van Dam, *Staat van verzuiling*, 30-33.

⁹⁰ Van Dam, *Staat van verzuiling*, 45.

⁹¹ Van Dam beschrijft bijvoorbeeld hoe de in huiselijke kring georganiseerde bijeenkomsten en kleine verenigingen van protestanten onder leiding van Abraham Kuyper tot een landelijke gemeenschap werden getransformeerd. Van Dam, *Staat van verzuiling*, 30-32.

een cultureel zelfbeeld dat Nederlanders aansprak, en dat zij beschouwden als een legitiem verhaal over zichzelf.⁹² Dat er volgens Van Dam nog steeds vaak door journalisten in termen van verzuiling wordt gesproken, duidt op de kracht van dit verhaal. Zo beschouwd, is het dus legitiem om de verzuiling als analyse kader te kiezen en de vier onderscheiden groepen als insteek te gebruiken. De kwalitatieve analyse van de receptie van de Jordaanfilms gaat immers over het proces van toe-eigening en de vraag wat recensenten beschouwden als een legitiem verhaal over de eigen wij-groep. In plaats van de traditionele vierdeling volg ik echter de indeling die Frank van Vree aanhoudt in zijn studie naar de houding van de pers tegenover Duitsland in de periode 1930-1939, waarbij ook een plaats is ingeruimd voor neutrale en communistische kranten.⁹³ Uit een berekening van Wijffes blijkt dat in 1939 het grootste deel van de Nederlandse bevolking (57,4%) een neutrale krant las. De socialistische, liberale en katholieke dagbladen hadden een aandeel van ieder tussen de 10 en 11%, en de protestanten kwamen niet verder dan een schamele 5,4%.⁹⁴ Van Vree onderscheidt naast katholieke, protestante, socialistische, communistische, liberale neutrale, ook nationaal socialistische kranten. Deze laatste heb ik echter, evenals de protestante, buiten beschouwing gelaten omdat zij geen filmrubriek hadden.

De Nederlandse pers en de verzuiling

Om de filmreceptie inhoudelijk te kunnen bestuderen, staan alleen de filmbesprekingen in dagen weekbladen ter beschikking. Tenminste een deel van de pers uit die periode was verzuild. Mediahistoricus Huub Wijffes stelt bij herhaling:

“De pers die zich tot een bepaalde politieke/en of cultureel-religieuze richting bekende, onderschreef de noodzaak om directe banden te onderhouden met organisaties die binnen hun groep een vooraanstaande rol speelden.”⁹⁵

Dit betekende echter niet dat deze kranten simpelweg papegaaiden wat deze organisaties hen voorzegden. Wijffes wijst bovendien op de interne verdeeldheid van de zuilen. Hij stelt zelfs dat, gezien de zeer uiteenlopende visies van protestantse kerkgenootschappen, het onjuist is te

⁹² In dat kader is het interessant om te zien dat Van Dam zich presenteert als de opticien die de bril van de klant controleert en in zijn betoog probeert aan te tonen dat de Nederlanders de verkeerde bril op hebben. (“Het is als met het kijken door een bril: zolang we de bril ophebben, valt niet op hoe deze onze manier van kijken beïnvloedt.” Van Dam, *Staat van Verzuiling*, 14) Hij gaat daarmee voorbij aan een begrip als identiteitsbesef waarbij het niet gaat om vast te stellen unieke identiteit maar om een ervaren identiteit, wat *beschouwt* een bepaalde groep als een eigen identiteit. Van Dam lijkt in plaats daarvan te willen vaststellen wat de werkelijke identiteit was van de Nederlanders. Pas helemaal aan het eind van zijn boek erkent hij dat het gebruik van de term verzuiling ons iets kan vertellen over “hoe de tijdgenoten de Nederlandse maatschappij hebben beschouwd.” Tegelijkertijd blijft hij het perspectief van de tijdgenoten als “bijziende” bestempelen. Van Dam, *Staat van Verzuiling*, 120.

⁹³ Frank van Vree, *De Nederlandse pers en Duitsland 1930-1939. Een studie over de vorming van de publieke opinie* (Zwolle: Historische Uitgeverij Groningen, 1989).

⁹⁴ Wijffes, *Journalistiek in Nederland*, 149.

⁹⁵ Wijffes, *Journalistiek in Nederland*, 147. Wijffes verwijst hier ook naar Van Vree, *De Nederlandse pers*, 178-221.

spreken over een protestantse zuil.⁹⁶ Ook binnen de katholieke zuil was de verscheidenheid groot met als gevolg een brede schakering aan katholieke kranten. Er waren echter wel rechtstreekse banden met de politiek en de aanstelling van een censor moest de lijn van het episcopaat bewaken. De liberale zuil, die zich zelf niet als een zuil wilde beschouwen, had volgens Wijffes wel een eigen gedachtegoed dat zich richtte op de “neutrale burger” maar wilde hier niet al te openlijk voor uit komen.⁹⁷ De meest strak georganiseerde pers was die van de socialistische zuil, waar dubbelfuncties zeer gebruikelijk waren. Zo waren alle hoofdredacteurs van *Het Volk* tegelijkertijd belangrijke figuren in de socialistische beweging.⁹⁸

Hoewel er dus in vele gevallen een duidelijke link tussen politieke partijen en de pers was, kunnen de uitkomsten van de analyse van de filmreceptie niet bestempeld worden als *de* visie van een bepaalde zuil. Het tegengestelde beweren zou echter ook onterecht zijn. Hoe verscheiden de zuilen intern ook waren, de recensenten schreven wel voor die specifieke krant met die specifieke achterban in het hoofd. Een journalist van een protestante krant kon niet zonder meer ingeruild worden voor een katholieke. Beter is het daarom om te spreken van recensenten als vertegenwoordigers van verschillende wij-groepen, die meer of minder hechte banden hadden met de top van de politieke of religieuze instituties, en bemiddelden tussen enerzijds de door de top voorgeschreven waarden en normen, en anderzijds de praktijk van de bioscoopgangers, die zij uit eigen ervaring kenden. Uit een recensie kan afgelezen in hoeverre de recensent koos voor een hiërarchische benadering en voorschreef aan zijn lezers hoe zij een bepaalde film moesten interpreteren en waarderen, of zich juist probeerde te verplaatsen in het publiek en naging waarom deze verbeelding het publiek al dan niet aansprak. Waarschijnlijk bedienenden recensenten van neutrale kranten zich meestal van de laatste strategie omdat zij veel meer op afstand stonden van de verzuilde instituties.

De Nederlandse pers en film

Uit onderzoek dat Thunnis van Oort deed naar de ontwikkeling van de Nederlandse filmkritiek tussen 1910 en 1922 bleek de verzuiling zijn sporen na te laten in de filmbesprekingen.⁹⁹ Hij onderzocht vijf dagbladen die verbonden waren aan de neutrale, liberale, katholieke, protestante en socialistische groepen.¹⁰⁰ Uit de besprekingen van *De Telegraaf* als neutrale en *Het Algemeen Handelsblad* als liberale krant, kwam een welwillende houding naar voren met als terugkerend thema de vraag of film als kunst beschouwd moest worden of niet. *Het Algemeen Handelsblad* ademde volgens Van Oort “(...) de ernstig liberale deugden van paternalisme en volksopvoeding.”¹⁰¹ In *De Telegraaf* signaleert Van Oort een meer populistische schrijfwijze zonder dat er sprake is van

⁹⁶ Wijffes, *Journalistiek in Nederland*, 148.

⁹⁷ Wijffes, *Journalistiek in Nederland*, 149.

⁹⁸ Wijffes, *Journalistiek in Nederland*, 148.

⁹⁹ Thunnis van Oort, “Film in de krant 1910-1922. Een steekproef in vijf Nederlandse dagbladen” (Doctoraal scriptie, Universiteit Groningen, 1999).

¹⁰⁰ Hij onderzocht respectievelijk *De Telegraaf*, *Het Algemeen Handelsblad*, *De Maasbode*, *De Standaard* en *Het Volk*.

¹⁰¹ Van Oort, “Film in de krant,” 21.

“kritiekloos vleien van de adverterende bioscoop.”¹⁰² Daarnaast bespeurt hij een sterkere invloed van het nationalisme.¹⁰³ In *De Maasbode* als katholieke representant stonden de filmbespreking vooral in het licht van de politieke of religieuze betekenis van film.¹⁰⁴ Daarbij ging het vooral om het benadrukken van de juiste zedelijke moraal.¹⁰⁵ Voor *Het Volk*, het partijorgaan van de SDAP, gold dat er nauwelijks aandacht was voor film als die niet de socialistische zaak diende. Een enkele keer werd stelling genomen tegen het verkeerd afbeelden van het socialisme.¹⁰⁶ In protestante kringen werd de bioscoop en met name de fictiefilm over het algemeen afgewezen. In *De Standaard* vond Van Oort dan ook behalve een enkel positief bericht over een educatieve filmvoorstelling, slechts een aantal negatieve stukken over het bioscoopgevaar.¹⁰⁷ Uit het onderzoek van Van Oort blijkt dat de filmrecensies de geest ademden van de groep (zuil) waarmee de krant verbonden was. De besproken films - vaak selectief gekozen - werden langs een ideologische en morele meetlat gelegd en de potentiële bioscoopgangers werd voorgehouden wat al dan niet afkeurenswaardig was. Deze meetlat kon meer of minder streng en dwingend zijn, maar werd wel altijd op een of andere manier gebruikt.

Tegelijkertijd ontwikkelden deze eerste filmrecensenten ook een professioneel instrumentarium waarmee de film meer op zijn esthetische merites beoordeeld kon worden. In haar proefschrift behandelt Ansje van Beusekom uitvoerig de opkomst van de serieuze filmkritiek.¹⁰⁸ Of preciezer geformuleerd: de serieus genomen filmkritiek. Want, zoals ook Van Oort terecht stelt, begon de serieuze filmkritiek vanaf het moment dat men over film ging schrijven.¹⁰⁹ Van Beusekom laat echter zien dat filmkritiek pas een serieuzere status kreeg toen vanaf 1923/24 film als een mogelijke kunstvorm werd beschouwd en zich meer intellectuelen in het filmdebat mengden.¹¹⁰ We mogen er dus vanuit gaan dat in de filmrecensies die verschenen in de onderzoeksperiode zowel aandacht geschonken zal worden aan de filmesthetische waarde van een film, als aan de waarden en normen van de wij-groep waarvoor en namens welke de recensent schreef.

Positionering van het onderzoek

Voor de aanpak van mijn onderzoek heb ik me laten inspireren door verschillende andere filmhistorische onderzoeken over de relatie tussen film en (nationale) identiteit, film en populariteit, en films uit de jaren dertig. Het belang van onderzoek naar andere films dan die opgenomen in de canon van esthetische waardevolle films werd mij duidelijk toen het boek van

¹⁰² Van Oort, “Film in de krant,” 37.

¹⁰³ Van Oort, “Film in de krant,” 36.

¹⁰⁴ Van Oort, “Film in de krant,” 38.

¹⁰⁵ Van Oort, “Film in de krant,” 41.

¹⁰⁶ Van Oort, “Film in de krant,” 48.

¹⁰⁷ Van Oort, “Film in de krant,” 46.

¹⁰⁸ Ansje van Beusekom, *Kunst en Amusement. Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940* (Haarlem: Arcadia, 2001).

¹⁰⁹ Van Oort, “Film in de krant,” 9.

¹¹⁰ Van Beusekom, *Kunst en Amusement*, 136-191.

Bordwell, Staiger en Thompson verscheen over de klassieke Hollywood cinema.¹¹¹ Ik voelde me zeer aangetrokken tot het idee filmgeschiedenis te schrijven op basis van *at random* gekozen films geproduceerd in een bepaalde periode, in plaats van op basis van door experts bestempelde meesterwerken. In het werk van Colin Crisp over de Franse film in de jaren dertig meende ik hetzelfde uitgangspunt te herkennen.¹¹² De vragen waren anders en hij verwijst zelfs niet naar het werk van Bordwell, Staiger en Thompson, maar zijn keuze voor een analyse van de totale filmproductie uit een bepaalde periode, in plaats van een beperkt film corpus, duidt op eenzelfde overtuiging. Crisp probeerde in zijn werk vast te stellen welke genres, mythes en conventies naar voren komen in de Franse films geproduceerd tussen 1929 en 1939. Daartoe stelde hij eerst vast welke films populair waren om vervolgens de films zelf te analyseren op terugkerende elementen. Daarnaast analyseerde hij het discours van hun marketing en dat rondom de films in de filmvakbladen en filmfantijdschriften. De populariteit van de films baseerde Crisp niet op het *box-office* resultaat van een film maar op het aantal verkochte kaartjes (*entries*). De *box-office* geeft volgens Crisp een vertekend beeld vanwege prijsdifferentiatie. Daardoor kon de totale opbrengst van films met eenzelfde aantal verkochte kaartje aanzienlijk verschillen. Zo kon een film die minder kaartjes had verkocht dan een concurrerende film deze toch voorbij streven omdat er een hogere toegangsprijs was betaald. Daarom baseert Crisp zich niet op de *box-office* maar op de programmering van de films zoals aangekondigd in bioscoopadvertenties. Deze resultaten koppelde hij aan de capaciteit van de bioscopen waar de films draaiden zodat een goed beeld ontstond van de omvang van het bioscooppubliek.¹¹³

Twee jaar voor Crisp zijn werk publiceerde verscheen John Sedgwick's boek *Popular Filmgoing in 1930s Britain* waarin hij een methode uitwerkt om de populariteit van een film vast te kunnen stellen als er geen data beschikbaar zijn over de opbrengsten en het aantal verkochte kaartjes van een film, de zogenaamde *POPSTAT*.¹¹⁴ Anders dan Crisp ging het Sedgwick niet om een inhoudelijke analyse van de films, maar om een analyse van de Britse filmmarkt en het kunnen vaststellen van verschillen in populariteit tussen films. Sedgwick wijst er op dat veel Britse films die aangeduid werden als de *quota quickies* en afgedaan werden als onbetekenend, veel populairder waren dan tot dan toe gedacht.¹¹⁵ Bovendien laat hij zien dat er een verschil kon zijn in de landelijke en lokale populariteit van een film.¹¹⁶ Sedgwick's methode heb ik geadopteerd. Zijn vaststelling dat er verschillen zijn tussen lokale en nationale populariteit bevestigde mij in de keuze voor een onderzoek dat zich niet alleen richt op de grote

¹¹¹ David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (London: Routledge, 1985).

¹¹² Colin Crisp, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939* (Bloomington: Indiana University Press, 2002).

¹¹³ Crisp, *Genre, Myth, and Convention*, 297-305.

¹¹⁴ John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain. A Choice of Pleasures* (Exeter, University of Exeter Press, 2000).

¹¹⁵ Hiermee wordt geduid op de verplichting een bepaald percentage Britse films in de bioscopen te vertonen zoals bepaald in de British Cinema Act uit 1927. Deze verplichting zou geleid hebben tot goedkoop gemaakte films. Sedgwick, *Popular Filmgoing*, 39-54.

¹¹⁶ Sedgwick, *Popular Filmgoing*, 126-142.

plaatsen in Nederland en bracht mij ertoe de data die verzameld zouden worden in het door Karel Dibbets geleide project de Cinema Context database, uit te breiden met eigen data verzameld over de programmering van kleinere plaatsen.¹¹⁷ De Cinema Context database zou zich namelijk in eerste instantie richten op de vier grote steden Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Utrecht voor de periode 1895-1940. Later zouden daar mogelijk nog andere plaatsen aan toegevoegd worden. De keuze voor alleen die grote steden zou echter niet voldoende inzicht geven in de verspreiding van de Jordaanfilms en geen lokale verschillen in populariteit aan het licht kunnen brengen, vandaar mijn keuze nog achttien plaatsen variërend in inwonersaantal van bijna 7000 tot ruim 126.000 toe te voegen. (Zie verder hoofdstuk 5)

Ook het werk van Stephen Shafer was een inspiratiebron. In zijn onderzoek naar de populaire Britse film tussen 1929 en 1939 combineerde hij een statische analyse, gebaseerd op de inhoudelijke categorisering in een Britse filmencyclopedie van alle in die periode geproduceerde Britse films, met een inhoudelijke analyse van afzonderlijke films. Hij wilde zo de aanname toetsen dat Britse films niet tegemoet kwamen aan de interesses van de werkende klasse en deze daarom ook niet aanspraken.¹¹⁸ Shafer toont aan dat Britse films die niet geworteld waren in het klassieke theater maar in de *Music hall*, wel degelijk aanspraken bij de werkende klasse.¹¹⁹ Zowel Shafer als Crisp gaat uit van een relatie tussen dat wat in de films wordt gerepresenteerd en de maatschappij waarin die films gemaakt en vertoond worden. Zij analyseerden daarom niet alleen de films, maar zochten ook naar een manier om de wijze waarop de toeschouwers met deze filmteksten omgingen te kunnen duiden. Echter anders dan bijvoorbeeld Kracauer in *From Caligari to Hitler* kozen ze hun films niet om de psychologische gesteldheid van een volk te duiden. Ook in mijn onderzoek probeer ik geen psychologische filmgeschiedenis te schrijven, noch ben ik van plan een semiotische filmanalyse uit te voeren om tot een karakterisering van films uit een bepaalde periode te komen zoals Michèle Lagny, et al. deden in *Générique des Années 30*.¹²⁰ Evenmin probeer ik vast te stellen wat echt Nederlands of echt internationaal is, zoals Sorlin deed voor de Italiaanse film in zijn boek *Italian National Cinema 1896-1996*, of wil ik reconstrueren hoe de opbouw van een nationale cinema tot stand is gekomen, zoals Andrew Higson deed voor de nationale Britse cinema in *Waving the Flag*.¹²¹

In plaats daarvan onderzoek ik een klein corpus films en probeer te duiden op welke wijze deze films een besef van nationale identiteit articuleerden en in hoeverre toeschouwers zich hier in herkenden. Ik deel dus de opvatting dat er sprake is van een wisselwerking tussen film en maatschappij, dat toeschouwers in onderhandeling treden met wat zij in de bioscopen zien

¹¹⁷ www.cinemacontext.nl

¹¹⁸ Stephen C. Shafer, *British Popular Films 1929-1939. The Cinema of reassurance* (London and New York: Routledge, 1997), 20 en 7.

¹¹⁹ Shafer, *British Popular Films*, 235.

¹²⁰ Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars & Pierre Sorlin, *Générique des Années 30* (Vincennes : Presse Universitaires de Vincennes, 1986).

¹²¹ Pierre Sorlin, *Italian National Cinema 1896-1996* (London and New York : Routledge, 1996); Andrew Higson, *Waving the Flag. Constructing an National Cinema in Britain* (Oxford: Clarendon Press, 1995)

en daar een betekenis aan toekennen. Als startpunt heb ik echter niet een filmanalyse sec gekozen maar een vergelijkende analyse van de films en de toneelstukken en dit beschouw ik als een eerste stap in het zichtbaar maken van het onderhandelingsproces dat zich afspeelt tussen film en toeschouwers. Ik ben niet op zoek naar terugkerende thema's, conventies, genre of mythes, in plaats daarvan analyseer ik hoe de elementen plaats, klasse, gender, etniciteit en religie, die beschouwd worden als constituerend voor een individu en identiteit, vorm worden gegeven in de Jordaanstukken en Jordaanfilms, en gereciperd in kranten, en tijdschriften zoals hierboven uitvoerig betoogd.

Inrichting van het onderzoek en de gebruikte bronnen

Om de vraag te kunnen beantwoorden op welke wijze de Jordaanfilms appelleerden aan een gevoel van nationale eenheid bij de Nederlandse toeschouwers in de periode 1934-1936, en deze al dan niet een proces van toe-eigening in gang zetten, zullen de drie dimensies van het proces van toe-eigening worden geanalyseerd: verbeelding, benoeming en herkenning. Dit is een cyclisch proces waarbij de verschillende dimensies tegelijkertijd aanwezig kunnen zijn. Zo kan herkenning zich uiten in een nieuwe verbeelding (stap drie in het proces is dan tegelijkertijd stap een). In termen van Frijhoff zijn de volgende analyses noodzakelijk: 1) een analyse van de verbeelding van de wij-groep; 2) een analyse van het vertoog waarin de groepsidentiteit van de wij-groep wordt benoemd; 3) een analyse van dat wat als zinvol in dit vertoog wordt herkend door de wij-groep en zich uit in nieuwe praktijken.

De term wij-groep krijgt afhankelijk van welke dimensie er geanalyseerd wordt haar invulling. In de analyse van de eerste dimensie (de verbeelding in de toneelstukken) en de derde dimensie (het nieuwe vertoog dat bestaat uit een nieuwe verbeelding in de films), richt de aandacht zich op de hoofdpersonages. Hoe worden zij gekarakteriseerd en welke attributen worden hen toegedicht? Daarbij wordt steeds nagegaan op welke wijze de eerder genoemde onderdelen van een identiteit (plaats, klasse, gender, religie en etniciteit), de wij-groep invullen. Door zowel de toneelstukken als de films te analyseren, wordt duidelijk hoe de verbeelding van een wij-groep bedoeld voor een lokaal publiek, toegeëigend werd door filmmakers, die deze opnieuw vormgaven en een nieuwe verbeelding van diezelfde wij-groep presenteerden, maar nu bedoeld voor een (inter)nationaal publiek.

De analyse van de receptie van de films in kranten en tijdschriften bevindt zich in de tweede dimensie, die van de verwerking in een zinvol vertoog waarin de groepsidentiteit wordt benoemd. In dit geval is er voor gekozen de kranten te ordenen langs de politiek-ideologische en religieuze lijnen. Dit betekent dat er een onderscheid gemaakt wordt tussen katholieke, liberale, socialistische, communistische en neutrale recensies in dag- en weekbladen. Ook in deze analyse wordt nagegaan op welke wijze de verschillende recensenten plaats, klasse, gender, religie en etniciteit invulden voor hun lezers. De veronderstelling hierbij is dat recensenten een lezing gaven van de Jordaanfilms waarin zij nagingen in hoeverre hun eigen identiteitsbesef, ofwel hun invulling van de eigen wij-groep die bepaald werd door hun politiek

ideologische of religieuze overtuiging, in overeenstemming was met de verbeelding die zij voorgeschoteld kregen in de Jordaanfilms.

Voor de analyses zijn de volgende bronnen gebruikt: de drie Jordaanstukken en een klein aantal besprekingen van opvoeringen daarvan; de drie Jordaanfilms en een groot aantal recensies; een voor dit doel verzamelde dataset met de filmprogrammering van 1934-1936 van tweeëntwintig plaatsen in Nederland. Deze bronnen bieden allemaal zicht op verschillende en soms overlappende dimensies in het proces van toe-eigening.¹²²

De dataset, waarin de programmering van 144 bioscopen in de periode 1934-1936 is verzameld, wordt gebruikt om de populariteit van de Jordaanfilms vast te stellen. Het succes van een film wordt afgemeten aan het aantal voorstellingen van een film en de capaciteit van de bioscopen waar hij draaide. Hoe meer voorstellingen en hoe groter de bioscopen, hoe meer kaartjes er verkocht zullen zijn. Het kopen van kaartjes is een manier waarop het publiek uitdrukking kan geven aan zijn waardering voor de film en wordt beschouwd als een nieuwe praktijk. Het opnieuw kopen van een kaartje voor de film wordt gezien als een uiting van herkenning en de wens om een herhaalde praktijk; hetzij direct door zelf een tweede maal naar de film te gaan, hetzij indirect omdat door de hoge verkoop de makers impliciet uitgenodigd worden een soortgelijk product op de markt te brengen. Uiteraard is nooit een direct causaal verband te leggen en blijkt uit de populariteit van een film niet waarom men een kaartje kocht. Een toeschouwer maakt echter een keuze, hij kan ook besluiten niet te gaan. Hij zal toch zijn geld uit willen geven aan een film waarvan hij verwacht dat die hem een plezierige avond zal bezorgen.

Opbouw van het onderzoek

Concreet betekent dit voor de opbouw van het boek het volgende. In het eerste deel, getiteld “De Verbeelding”, staan de producties centraal. Hoofdstuk 1 schetst de achtergronden van de Jordaanstukken waar de Jordaanfilms op gebaseerd waren. Speciaal wordt ingegaan op Herman Boubier, de schrijver van de Jordaanstukken. In de loop van zijn carrière ontwikkelde zich een discours rond zijn werk dat een nationale toon kreeg.

In hoofdstuk 2 worden de Jordaanstukken geanalyseerd met behulp van de thema’s plaats, klasse, gender, etniciteit en religie. Welke groepen werden gepresenteerd in de toneelstukken en welke invulling kregen de vijf thema’s? Welke groep leek te worden aangesproken en kreeg de meeste mogelijkheden een positief beeld van zichzelf te herkennen in de theatrale verbeelding? Zijn er verwijzingen naar een nationale identiteit, en dus naar een nationale wij-groep? En zo ja, waaruit bestaan die dan? In het laatste deel van de analyses van de toneelstukken komt kort de receptie in kranten en tijdschriften van de stukken aan de orde. Wordt de gepresenteerde groep herkend als een zinvolle verbeelding van de eigen groep waarvoor men de recensie schreef? Of werd deze juist bestempeld (en mogelijk afgewezen) als anders?

In het derde hoofdstuk is het de beurt aan de Jordaanfilms *DE JANTJES*, *BLEEKE BET* en *ORANJE HEIN*. Zij worden op dezelfde wijze geanalyseerd als de toneelstukken om zo te

¹²² Zie voor een precieze verantwoording hoofdstuk 4 en 5.

achterhalen welke veranderingen in de thema's zijn aangebracht. Werd er een andere groep gepresenteerd? Of kreeg de groep andere eigenschappen? De Jordaanfilms worden niet vergeleken met de toneelstukken om te achterhalen in hoeverre de filmmakers trouw bleven aan de oorspronkelijke tekst of hoe de vertaling van het ene medium (theater) in het andere (film) heeft plaatsgevonden. De veranderingen die de filmmakers hebben aangebracht, worden gezien als aanwijzingen naar de door hen veronderstelde algemene smaak van het publiek. De films waren immers, zoals gezegd, commerciële producties die een zo groot mogelijk publiek moesten trekken.

In het tweede deel getiteld “De Verwerking” wordt de aandacht verlegd naar de receptie van Jordaanfilms. Hoofdstuk 4 bevat een kwalitatief onderzoek naar de recensies van de Jordaanfilms. Hoofdstuk 5 bestaat uit een kwantitatief onderzoek naar de relatieve populariteit van de Jordaanfilms. Het onderzoek wordt afgesloten met een conclusie.

Deel I

De Verbeelding

1 Een Amsterdammer als nationaal symbool: de opkomst van Herman Boubert

De geestelijk vader van de Jordaanfilms *DE JANTJES*, *BLEEKE BET* en *ORANJE HEIN*, was de Amsterdamse toneelschrijver Herman Boubert. Boubert was een begrip en in vrijwel elke filmbespreking werd wel genoemd. Zijn Ensemble Boubert was niet alleen bekend in Amsterdam waar het de Plantageschouwburg bespeelde, maar ook in de rest van het land. Tijdens het zomerreces trok de groep het land in en trad op in de provinciale theaters en in grote circustenten op de kermis.¹²³ Ook de microfoonvoorstellingen die het Ensemble begin jaren dertig regelmatig voor de VARA radio opvoerde, hadden de naamsbekendheid van Boubert vergroot. Dat soort uitzendingen waren gratis reclame en konden tot een grotere toeloop in het theater leiden.¹²⁴ In dit hoofdstuk wordt geschetst hoe Boubert en zijn ensemble langzaam uitgroeide van een klein in de marge operend troepje tot een bekend nationaal symbool, dat ook waardering vond in de gevestigde theaterwereld. Aangetoond wordt bovendien hoe verschillende groeperingen gaandeweg poogden Boubert en zijn ensemble tot hun boegbeeld te maken.

Van schilder naar schrijver

Hermanus Boubert was afkomstig uit een eenvoudige familie van het Amsterdamse Kattenburg. Hij werd geboren op 24 september 1885 te Amsterdam. Zijn achternaam was die van zijn moeder Elisabeth Boubert, een alleenstaande dienstbode.¹²⁵ Toen Herman 16 was trouwde zijn moeder met Meindert Blom die hem erkende. Vanaf dat moment was Blom Herman's officiële naam. Het mededogen voor alleenstaande vrouwen dat uit veel van zijn stukken spreekt, kent mogelijk hier zijn oorsprong. Herman werd opgeleid tot decor- en huisschilder. Tijdens een bal van amateurtoneelvereniging Inter Amicos ontmoette hij Aaf ten Hoope waar hij op 17 oktober 1907 mee trouwde. Uit hun huwelijk werden drie kinderen geboren. Aaf was toen al bezig met acteren en ook Herman was zeer geïnteresseerd in het theater. Terwijl hij nog werkte als schilder begon hij kleine rollen te spelen en stukken te bewerken. Langzaam maakte hij zo de overstap van schilder naar acteur en schrijver. Voor zijn toneelactiviteiten gebruikte hij de naam Boubert.¹²⁶ Het zou echter nog tot 1917 duren voor zijn eerste zelf geschreven toneelstuk

¹²³ *Nijmeegsche Courant*, 29 maart 1934.

¹²⁴ Elias van Praag, "Tooneel, radio en bioscoop," *Ons Tooneel* 5, nr. 11 (juni 1929).

¹²⁵ Bob Boubert, de kleinzoon van Herman Boubert vertelde in een persoonlijk gesprek dat zijn grootmoeder zwanger was geraakt van de heer des huizes waar zij diende. Deze heeft zijn zoon nooit erkend. Bob gebruikt altijd de naam van zijn grootvader.

¹²⁶ Op de gezinskaart staat hij aangeduid als Hermanus Blom en is later toegevoegd: "tooneelnaam Boubert". Tot 1917 staat hij als schilder vermeld op de gezinskaart daarna is zijn beroep: artist. In het adresboek van Amsterdam komt de naam Boubert (Herm.), zonder vermelding van zijn beroep, pas voor vanaf 1922. Dit was dus na het succes van *De Jantjes*.

op de planken werd gebracht.¹²⁷ Op 20 april van dat jaar was de première van *Mooie Neel* in het Rozentheater onder directie van Langenaken en Beukman.¹²⁸ Het Rozentheater lag aan de Rozengracht, aan de rand van de Jordaan, en stond bekend om zijn zogenaamde ‘oude draken’ repertoire.¹²⁹ Na *Mooie Neel* volgde al snel *Bleeke Bet* (1917), Boubers eerste wat grotere succes. *Bleeke Bet* werd gekocht door Nap de la Mar, een grote naam in de variété- en theaterwereld. Diens Hollandsche Operettegezelschap begon met *Bleeke Bet* in Den Haag, ging daarna naar Amsterdam en Rotterdam, en trok ter afsluiting de provincie in. Op woensdag 29 mei 1918 deed *Het Nieuws van de Dag* verslag van de 200^{ste} voorstelling van *Bleeke Bet* in de Amsterdamse Plantage Schouwburg. Zoals gebruikelijk werd dit feit gevierd met een feestelijke huldiging van spelers, regisseur, schrijver en alle andere medewerkers. Boubers volgende stuk *Oranje Hein* (1918) werd ook door Nap de la Mar in het repertoire opgenomen.¹³⁰ Rond 1920 richtte Boubert met Jacques Sluijters het Ensemble Sluijters en Boubert op. Ze huurden de Plantage Schouwburg aan de Plantage Franche Laan, de huidige Henri Polaklaan.¹³¹

De Plantage Schouwburg lag aan de rand van de Joodse buurt. Nabij bevonden zich onder andere de Hollandsche Schouwburg aan de Plantage Middenlaan. De Plantage, zoals deze omgeving genoemd werd, was een iets verder uit het centrum gelegen theaterbuurt. Volgens Silvain Poons, Joods acteur, ging men naar deze wijk als het vol was in de Amstelstraat, waar zich Flora, het Grand Theater en het Centraal Theater bevonden.¹³² Over het publiek in de Plantagebuurt en de Amstelstraat wordt gezegd dat het veelal bestond uit Joodse arbeiders, voornamelijk diamantwerkers. In de bundel *Herinnering aan Joods Amsterdam* vertellen Joodse Amsterdammers over het vooroorlogse Joodse Amsterdam. Uit hun verhalen komt het beeld naar voren van een meestal onbemiddeld publiek dat verzot was op theater en muziek, en elke overgebleven cent hieraan uitgaf.¹³³

De Plantage Schouwburg, gebouwd als zomerschouwburg voor het Nederlandsch Toneel door Abraham van Lier, directeur van het Grand Theater aan de Amstelstraat, en opende op 31 mei 1879 haar deuren voor het publiek. Toen Stoel en Spree in 1895 de schouwburg overnamen, werd hij volgens H.K. Teune een volksschouwburg. Spree speelde er het gehele oude draken repertoire afgewisseld met volkssstukken van eigen hand, gebaseerd op romans

¹²⁷ Zijn eerste stuk zou op verzoek van B. Delmonte (directeur van het Nederlands Kluchtspel Ensemble), geschreven zijn, en was een bewerking van de roman *Quo vadis* van Sienkiewicz. Dit wordt vermeld in een serie artikelen “De Boubers” geschreven door Rido, die in 1955 in *De Telegraaf* verscheen. Op 14 juni 1916 werd in *De Tijd* aangekondigd dat Delmonte de Frascati Schouwburg voor 3 jaar zou huren.

¹²⁸ Dit in tegenstelling tot datum die in 1955 door Rido in *De Telegraaf* genoemd wordt: 2 april 1916. In de kranten wordt dan een specialiteiten voorstelling aangekondigd. Pas op 20 april 1917 is de eerste aankondiging van *Mooie Neel* te vinden. In het *Algemeen Handelsblad* van 20 april 1917 en in de *NRC* van 20 april 1917. Vermelding directie in *Het Nieuws van den Dag*, 3 mei 1917, avondblad

¹²⁹ Met “oude draken” werden toneelstukken bedoeld met veel melodrama en effectbejag.

¹³⁰ Op 3 december 1918 wordt *Oranje Hein* besproken in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. Reeds een maand later staat de voorstelling in het Variété Flora aan de Amstelstraat in Amsterdam. *Het Nieuws van den Dag*, 16 januari 1919.

¹³¹ H.K. Teune, “Amsterdamsche schouwburgen in de 19^e eeuw,” *De Groene Amsterdammer*, 8 januari 1927.

¹³² Philo Bergstein en Salvador Bloemgarten, samenst., *Herinneringen aan Joods Amsterdam* (Amsterdam, De Bezige Bij, 1978), 225.

¹³³ Bergstein en Bloemgarten, 223-233.

van Justus van Maurik (*Teun de Nachtwacht*), Van Lennep (*Klaasje Zevenster*) en Werumeus Buning (*Mottige Janus*). De Plantage was binnen enkele jaren een der best lopende schouwburgen van Amsterdam. Na de dood van Stoel werd De Plantage Schouwburg aan Colnot en Poons verkocht die hem of zelf bespeelden of verhuurden.¹³⁴

Het eerste succes: *De Jantjes*

De première van *De Jantjes* op zaterdag 14 augustus 1920 in de Amsterdamse Plantage Schouwburg zou het begin zijn van de landelijke doorbraak van Boubert.¹³⁵ Hoewel hij ongetwijfeld gehoopt had op een hit om uit de kosten te komen, nam het succes van *De Jantjes* proporties aan waarvan hij niet had durven dromen. Het duurde even voor het publiek de Plantage Schouwburg en *De Jantjes* had ontdekt, maar toen dat eenmaal het geval was, was er geen houden meer aan. Het stuk trok zoveel publiek dat besloten werd om door te spelen in de Plantage Schouwburg en met een aparte groep de gebruikelijke zomertoer in de provincie af te leggen. Naast deze twee groepen zou een derde het stuk gaan spelen in de Circusschouwburg in Rotterdam.¹³⁶ De ‘provinciegroep’ arriveerde na de toer op 1 november 1921 in Den Haag, zodat in de eerste twee weken van november 1921 op drie plaatsen tegelijkertijd triomfen werden gevierd met *De Jantjes*.

De faam van *De Jantjes* reikte ver buiten de grenzen van Amsterdam, maar het Amsterdamse succes bleek zich niet op dezelfde schaal te herhalen in de andere twee grote steden in de Randstad. In Amsterdam bezette *De Jantjes* de Plantage Schouwburg 66 weken onafgebroken, in Rotterdam waren dat er maar tien en in Den Haag slechts vijf. In Maastricht dat eind december 1921 werd aangedaan, waren het zelfs maar vier dagen.¹³⁷ In de *Limburger Koerier* werd geconstateerd dat het stuk in het geheel niet geschikt was voor de provincie. Net zo min als Maastrichtse grollen op plaatselijke en politieke toestanden belangstelling zouden vinden in Amsterdam, zou dit veel te Amsterdamse stuk hier in het Zuiden aanslaan. Het “Amsterdamse plat” vond de recensent onaangenaam. Het zou de toeschouwer alleen de indruk geven dat ze in een “ordinair milieu” beland waren.¹³⁸

Dat de aantrekkingskracht van *De Jantjes* afnam naarmate het stuk verder van de hoofdstad werd opgevoerd, had mogelijk vooral te maken met het Jordanees taalgebruik en niet met het “ordinaire milieu”, zoals de Limburgse recensent lijkt te suggereren. Volgens Boubert had *De Jantjes* aantrekkingskracht op alle lagen van de bevolking in de hoofdstad en daarbuiten.

¹³⁴ H.K. Teune, “Amsterdamsche Schouwburgen in de 19^e eeuw,” *De Groene Amsterdammer*, 8 januari 1927. Teune noemt geen jaartal maar het was waarschijnlijk omtrent 1912. Op 26 september 1912 staat er een advertentie in *Het Volk* waarin *De Handel in Blanke Slavinnen* wordt aangekondigd in de Plantage Schouwburg. In de kop staat: directie Colnot en Poons (voorheen Stoel & Sprey).

¹³⁵ *Het Nieuws van den Dag*, 12 augustus 1920.

¹³⁶ *Het Vaderland*, 13 januari 1921. Sluyters en Boubert kondigen aan dat ze vanaf 9 juli 1921 de Circusschouwburg in Rotterdam voor vijf jaar hebben gehuurd. “Tevens zal dezelfde directie den Plantage Schouwburg blijven exploiteren.”

¹³⁷ De laatste voorstelling van *De Jantjes* in Amsterdam was op 18 november 1921 (66 weken); in Rotterdam op 11 november 1921 (10 weken); in Den Haag op 9 december 1921 (5 weken).

¹³⁸ “Onze Jantjes,” *De Limburger Koerier*, 27-12-1921.

Als illustratie vertelde hij het inmiddels legendarische verhaal over een publiek “dat voordien stellig nooit in den Plantage Schouwburg was geweest.” Daarmee doelde hij op een elitaire klasse die zijn weg naar dit volkstheater zocht: “Auto’s stopten, livreaknechten kwamen plaatsen bespreken; telefonisch werd gevraagd een loge te reserveren. Stel u voor een loge in den Plantage Schouwburg!”¹³⁹ Bekendheid betekende echter niet dat Boubier opgenomen was in deze kringen en deel was gaan uitmaken van het theater establishment. Als men de zogenaamde ‘betere pers’ uit die tijd bekijkt, wordt duidelijk dat *De Jantjes* geen aanleiding vormde ook maar een letter aan dit volkstoneel te wijden. Uit een inventarisatie van besprekingen van de stukken van Boubier en zijn Ensemble in *Het Vaderland*, *De Nieuwe Rotterdamsche Courant* en *De Groene Amsterdammer* blijkt dat tot en met *De Jantjes* zijn naam alleen vermeld werd in advertenties als auteur of bewerker van een stuk dat gespeeld werd. Net als de eerdere stukken van Boubier werd *De Jantjes* niet besproken in de ‘Kunst en Letteren’ rubrieken. Met *De Jantjes* werd dus wel een brede basis gelegd voor Boubiers naamsbekendheid, maar hij werd nog beschouwd als een volksschrijver van een niveau dat geen aandacht rechtvaardigde van vooraanstaande toneelcritici.

Ook na *De Jantjes* zijn de besprekingen van zijn stukken in de onderzochte kranten zeldzaam. Pas in 1929 begon een serieuze kritiek op zijn werk te ontstaan. In dat jaar produceerde het Ensemble Boubier drie stukken die de aandacht trokken: *Zeemansvrouwen* (Boubier), *Nachtasyl* (Gorki) en *De Jordaan* (bewerking van het gelijknamige 4-delige epos van Is. Querido door Boubier). *Zeemansvrouwen* luidde een nieuwe periode in voor het ensemble van Boubier. Had *De Jantjes* hem roem en bekendheid onder het grote publiek gebracht, *Zeemansvrouwen* zou hem aanzien bezorgen.

Ontdekt door de aanzienlijken

Zeemansvrouwen ging op 15 december 1928 in de Plantage Schouwburg in première en liep bijna negen maanden tot op 6 september 1929 de laatste voorstelling plaatsvond. De pers was over de hele linie laaiend enthousiast.¹⁴⁰ De algemene opinie was dat Boubier en het Ensemble zich hadden overtroffen. Men vond dit het beste stuk dat Boubier geschreven had. ‘Beste’ moet hier wel als een relatief begrip gezien worden. Voor het toneel in dit genre vonden recensenten het het beste. Zij wilden het niet langs de meetlat leggen van de ‘echte’ meesterwerken. Ook Henri Borel, literair criticus van het deftige *Vaderland*, ontdekte het ensemble.¹⁴¹ Hoewel er reeds een paar artikelen over de bescpelers van de Plantage Schouwburg gepubliceerd waren in

¹³⁹ *Amsterdamsche Dameskroniek* (4 juni 1921). Dit verhaal wordt regelmatig aangehaald in latere bronnen. O.a. *Algemeen Handelsblad*, 24 februari 1929, ochtendblad.

¹⁴⁰ Zoals in *Het Vaderland*, 18 december 1928; de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 19 december 1928; *Ons Tooneel* (8 maart 1929); *De Telegraaf*, 17 december 1928; het *Algemeen Handelsblad*, 17 december 1928; de *Groene Amsterdammer*, 29 december 1928.

¹⁴¹ Borel was in 1913 terug naar Nederland gekomen nadat hij gewerkt had als tolk in China en in Nederlands-Indië. Behalve proza schreef hij ook over de filosofie en cultuur van de landen waar hij verbleef. Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren. G. Stuiveling, “Borel, Henri,” Schrijvers en Dichters, DBNL Biografieën Project I, http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0113.php

diezelfde krant, ging Borel er vanuit dat zijn lezers - zoals hijzelf tot voor kort - niet bekend waren met deze groep.¹⁴² Hij introduceerde twee van de belangrijkste acteurs Annie Verhulst en Johan Elsensohn als volgt: “Wat een begaafde, temperamentrijke, van heilig tooneelvuur, vlamme kunstenaars, die Annie Verhulst. Nooit van gehoord? Ik tot nu toe ook niet.” Ook van Elsensohn liet hij weten hem niet te kennen, “(...) maar wat een openbaring (...)” Het stuk zelf vond hij geen meesterwerk: “het is niet meer dan een verdienstelijk volksstuk”, en aan de auteur wijdde hij nauwelijks een woord. Het lijkt zelfs of hij bewust de naam Boubler meed omdat hij niet, zoals gebruikelijk was, de naam van het gezelschap en de titel van het toneelstuk boven de recensie zette. Zijn titel gaf de lezer geen informatie hieromtrent, maar benadrukte het feit dat het hier om een Nederlandse groep ging: “Een prachtig Nederlandsch Ensemble.” Alsof Borel verwachtte dat de lezer die hij in gedachten had, zijn stuk niet zou lezen als hij de naam Boubler in de kop zette. Voor hij tot de kern van de zaak kwam - de bespreking van *Zeemansvrouwen* - bereidde hij de lezer voor op een misschien wat ongewone mening. Hij herinnerde ze aan een eerdere bespreking van het hoog in aanzien staande gezelschap van Cor Hermus waarin hij de uitspraak had gedaan dat de Nederlandse acteurs net zo goed waren als die uit Moskou.¹⁴³ Deze stelling werd voor hem bevestigd door de *Zeemansvrouwen*. Op verdedigende toon meldde hij dat het “maar een volksstuk” was in een “volkschouwburg”, maar dat dit niets afdeed aan het geweldige acteren en de emoties die hij daar beleefde. Het was zo schitterend en hij was hij zo hevig aangedaan dat zelfs “nù, onder het schrijven, [ik] nòg de ontroering in mij voel trillen.”¹⁴⁴ Dat Borel inderdaad een ongewoon pleidooi hield, werd een jaar later door hem zelf bevestigd. In een artikel getiteld “Dirk Coster over Boubler en *Zeemansvrouwen*”, haalde hij zijn gram over de schampere opmerkingen uit “toneelkringen” die hem ten deel waren gevallen na zijn lofzang op het volkstoneel van Boubler en het acteren van Annie Verhulst. Borel betoogde dat hij reeds lang had gezien wat Coster nu klaarblijkelijk ook ontdekte, namelijk dat *Zeemansvrouwen* een “zuiver Hollandsch kunstwerk” is. Het deed hem genoeg “(...) dat ook eens een ander, al is het wat laat, het durft uitspreken wat Boubers gezelschap voor ons vaderlands toneel betekent.”¹⁴⁵

Het gaat te ver te concluderen dat Henri Borel de toon zette voor een opwaardering van Boubler. Er waren immers al eerder positieve stukken over het Ensemble geschreven. Zo kan men J.B. Schuil, die eerder aangehaald werd bij de bespreking van *De Jantjes*, tot de vroegste fans rekenen. Maar J.B. Schuil was slechts recensent van het *Haarlems Dagblad* en dat was een regionale krant met veel minder uitstraling en een veel kleiner bereik dan de landelijke

¹⁴² Er waren reeds verschillende “berichten uit Amsterdam” van de hand van recensent E.K. over het Ensemble Boubler in *Het Vaderland* opgenomen. Op 18 december 1928 had er zelfs al een recensie van *Zeemansvrouwen* van deze journalist gestaan in *Het Vaderland*.

¹⁴³ De Russische acteurs en het Russische toneel stonden in hoog aanzien in Nederland. Zo prees Johan Schmidt in het *Nationaal Tooneel*, nummer 3, 20 april 1927, de Russische acteurs als “tooneelkunstenaars”: “een wonderlijke macht beheerscht deze spelers, welke het uitsluitend bezit schijnt te zijn van hen, die door hogere intuïtie tot waarachtige kunstenaars uitgroeiden....” In datzelfde tijdschrift wordt in het nummer van 21 december 1928 gesteld: “(...) groot is in het bijzonder het Russische tooneel, en wij zouden ons gelukkig mogen achten slippendragers te zijn(...)”

¹⁴⁴ Henri Borel, “Een prachtig Nederlands Ensemble,” *Het Vaderland*, 6 april 1929.

¹⁴⁵ Henri Borel, “Dirk Coster over Boubler en *Zeemansvrouwen*,” *Het Vaderland*, 4 augustus 1930.

krant *Het Vaderland*. Ook Henrik Scholte, recensent van *De Groene Amsterdammer*, was sinds *Het huishouden van Jan Steen* in 1926 pleitbezorger voor het volkstoneel van Boubier.¹⁴⁶ Maar de wijze waarop Borel het werk van Boubier presenteerde als waardevol aan zijn lezers, was wel kenmerkend voor de manier waarop ook andere recensenten *Zeemansvrouwen* bespraken en aantrekkelijk maakten voor een nieuw publiek. Borel richtte zijn aandacht op het acteren en de ontroering die dit bij hem teweeg bracht. Ook andere recensenten benadrukten de emotionele kracht van de acteurs. Het spel had volgens hen een innigheid en een zuiverheid die men zelden bij het toneel aantrof: een volmaakte beheersing van stem en gebaar en geen goedkoop effectbejag.¹⁴⁷

Het goede spel was aanleiding voor recensenten om te spreken over ‘Kunst’ en daarmee ontstond het Ensemble Boubier het volkstoneel, en werd het geschaard onder de volkskunst. En, zoals geconstateerd werd in *Ons Tooneel* - een tijdschrift voor amateurtheater - hing dat niet samen met het soort publiek dat er heen ging:

“Dit is oprecht en gaaf werk van een bewonderenswaardig gezelschapje, dat in een vrij onaanzienlijken schouwburg volkskunst te genieten geeft, die het bij vergelijking van, laten we het noemen edeler gehalte, glansrijk moet winnen. (...) *De Jantjes* en *Het huishouden van Jan Steen* hebben den indruk gevestigd, dat dit sympathiek gezelschap het beste brengt, wat er op het gebied van volkskunst te geven valt; de voorstelling *Zeemansvrouwen* heeft daar de overtuiging aan toegevoegd, dat de schoonheid van het tooneel toch inderdaad niet van aard verandert met den aard der toeschouwers: dit is niet uitsluitend volkskunst, maar universeele toneelkunst.”¹⁴⁸

Een uitspraak waar Boubier zich waarschijnlijk zeer in had kunnen vinden. In een interview met *De Hollandsche Revue* zei hij niet van het woord volkstoneel te houden: “(...) alsof wij uitsluitend iets aan het ‘volk’ willen geven. De kunst van het toneel zit hem veel meer in de kracht van het drama. Het een zeggen en het ander doen en daar reageert de toeschouwer onmiddellijk op.” Zijn gelijk zag Boubier bewezen in het feit dat er “vele autoriteiten op verschillend gebied” in de zaal aanwezig waren.¹⁴⁹

De nadruk die recensenten legden op de ‘kunst’, die men aantrof bij het tot dan toe vooral als ‘volks’ beschouwde toneel (zij het van een zuivere soort), geeft aan dat het gegoede publiek nog gewonnen moest worden voor de volkskunst van Boubier. De recensies lezen dan ook meer als een inwijding voor leken dan als een preek voor eigen parochie. Uit alles blijkt dat het voor

¹⁴⁶ Henrik Scholte, “Plantage Schouwburg: ’n Huishouwe van Jan Steen door Johan Elsensohn,” *De Groene Amsterdammer*, 20 november 1926.

¹⁴⁷ A. V.-B., “Zeemansvrouwen,” *Haagsche Dameskroniek* (juli 1929).

¹⁴⁸ *Ons Toneel* (8 maart 1929).

¹⁴⁹ *De Hollandsche Revue* 34, (1929): 393. *De Hollandsche Revue* verscheen in 1929 tweewekelijks, er werd geen nummer aan de verschillende afleveringen gegeven.

de lezers, zeker voor het wat duurdere theaterpubliek buiten Amsterdam, nog niet gebruikelijk was de gang naar de volkstheaters te maken. Hoe de recensenten van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* en *Het Vaderland* ook hun best deden hun lezers aan te sporen naar *Zeemansvrouwen* te gaan kijken, het daverende succes van Amsterdam werd niet herhaald. Zelfs na de oproep van Henri Borel om vooral te gaan kijken, werd na de Haagse première in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* teleurgesteld geconstateerd “dat het veel voller had moeten zijn.”¹⁵⁰ *Zeemansvrouwen* stond slechts twee weken in de Prinsesse Schouwburg.¹⁵¹ In Rotterdam was de aanloop beter. De première vond plaats voor een enthousiast publiek en vijf weken lang kon men de acteurs zien spelen.¹⁵²

De tegenvallende belangstelling van het betere publiek buiten Amsterdam betekende echter geen verminderde interesse bij de serieuze pers. Na *Zeemansvrouwen* waren alle schijnwerpers op Boubier gericht. Op 1 maart 1929 werd op de “Kunst en Letteren” pagina van *Het Vaderland* aangekondigd dat Boubier het Amsterdamse epos *De Jordaen* van Israël Querido ging bewerken tot een toneelstuk. Er werd zelfs gerept over een Duitse verfilming, maar daar werd later niets meer van vernomen.¹⁵³ Op 31 oktober 1929 ging *De Jordaen* in de Plantage Schouwburg in première. Een gebeurtenis die belangwekkend werd gevonden want zowel *Het Vaderland*, de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, *Het Volk*, *De Groene Amsterdammer* als *Het Centrum* besteedden er aandacht aan. *Het Vaderland* zelfs in het ochtend- en avondblad. Ook J.B. Schuil van het *Haarlems Dagblad* schreef twee achtereenvolgende dagen over *De Jordaen*.¹⁵⁴ De hoge verwachtingen werden echter niet ingelost en recensenten waren niet onverdeeld gelukkig met de voorstelling. De bewerking werd wat wanordelijk, wat fragmentarisch en niet dramatisch genoeg gevonden. Over het spel van de acteurs daarentegen, waren ze, net als bij *Zeemansvrouwen*, vol lof. Volgens de recensent van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* zou het wel goed komen als men wat meer op elkaar ingespeeld was en er een ander publiek in de zaal zat. Want dit stuk was toch duidelijk bedoeld voor onontwikkelde mensen, een “meer Jordaansch publiek” in plaats van voor de leden van de “Amsterdamsche Kunstkring Ons Genoegen.”¹⁵⁵ De recensent van het sociaaldemocratische *Het Volk* stapte over alle eventuele bezwaren heen en sprak tot twee maal toe van “een nationale daad.” Boubier had hier immers een “der grootste Nederlandse werken” op het toneel gebracht. Bovendien werd gespeeld met zulk een “hartstocht en liefdevolle overgave” dat dit hoop gaf voor de toekomst van het drama.¹⁵⁶

¹⁵⁰ *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 16 juli 1929.

¹⁵¹ *Zeemansvrouwen* speelde van 19 mei 1929 tot en met 30 juli 1929 in Rotterdam, en van 15 juli 1929 tot en met 31 juli 1929 in Den Haag.

¹⁵² *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 21 mei 1929.

¹⁵³ *Het Vaderland*, 1 maart 1929

¹⁵⁴ Op 31 oktober 1929 gaf Schuil alvast zijn indrukken van de première, die hij niet tot het einde toe had kunnen bijwonen vanwege het late uur. Op 1 november 1929 kwam hij uitgebreider op *De Jordaen* terug.

¹⁵⁵ *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 31 oktober 1929.

¹⁵⁶ *Het Volk*, oktober 1929.

De toegenomen aandacht in de serieuze pers leek omgekeerd evenredig te zijn aan de belangstelling van het publiek. *De Jordaan* speelde slechts twee maanden in Amsterdam, twee weken in Den Haag en deed Rotterdam in het geheel niet aan.

Na *De Jordaan* brak een bijzondere periode aan voor Boubier. Het leek er even op dat hij daadwerkelijk tot het establishment van het toneel zou gaan behoren. In samenwerking met Cor Hermus, en ditmaal onder auspiciën van de 'Kunstkring Voor Allen', studeerde zijn Ensemble *Nachtasyl* van Maxim Gorki in. Niet alleen werd het Ensemble erkend door een regisseur van naam, voor de première werd het toegelaten in de hoogste kringen, namelijk de Amsterdamse Stadsschouwburg. Hiermee vergrootte de afstand tot zijn oorspronkelijke Plantage publiek. Zoals Annie Verhulst, die het heerlijk vond om in *Nachtasyl* te spelen, constateerde: "Het is niet voor ons soort publiek. Voor hen wordt er te veel geredeneerd, zit er te weinig actie in. Het 'betere' publiek vindt het mooi en ziet u, ik mag 't wel zeggen, ik speel zo graag voor dat betere publiek."¹⁵⁷ Behalve dat Boubier zich door de keuze voor dit prestigieuze stuk leek te vervreemden van zijn vaste publiek, werd hij bij de uitvoering ervan min of meer langs de zijlijn geplaatst. *Nachtasyl* was geen stuk van zijn hand en hij moest een tweede regisseur naast zich dulden, onder wiens verantwoordelijkheid het hele experiment plaatsvond. Het leek de gevestigde theaterorde vooral te gaan om de spelers van het Ensemble die door hun wijze van acteren wisten te ontroeren. De gebeurtenissen leken Boubier meer te overkomen dan een bewuste strategie te zijn geweest. Een indruk die versterkt werd in de periode die hierop volgde. Hierin werd vanuit een andere hoek gepoogd Boubier aan zich te binden, en hem in te zetten voor meer politieke doeleinden, namelijk de strijd der arbeidersklasse.

Het Ensemble ingezet ter verheffing van het volk

In juli 1929, toen *Zeemansvrouwen* volop triomfen vierde, vonden er onderhandelingen plaats tussen Boubier, de VARA en het Instituut voor Arbeidersontwikkeling (IVAO) over de oprichting van Het Groot Volkstoneel. De bedoeling was "de Nederlandse arbeidersklasse goede toneelkunst te brengen in het bijzonder die, waarin de geest harer bevrijdingsbeweging leeft."¹⁵⁸ Voor het Groot Volkstoneel werd een aparte groep samengesteld uit leden van het Ensemble Boubier. Indien nodig werd deze groep uitgebreid met acteurs van buiten. De artistieke leiding was in handen van Boubier en Ben Groeneveld, acteur uit het Ensemble Boubier. De groep zou 10 maanden per jaar beschikbaar zijn voor het Instituut voor Arbeidersontwikkeling en tevens optreden voor de microfoon van de VARA.

Het bleek niet eenvoudig om de organisatie zo op te zetten dat de risico's voor alle partijen zo beperkt mogelijk bleven, en het lukte dan ook niet om al in het seizoen 1929-1930 te beginnen. Pas op 1 september 1930 gaf het Groot Volkstoneel zijn openingsvoorstelling in

¹⁵⁷ *Algemeen Handelsblad*, 15 februari 1930.

¹⁵⁸ José van Dijk, *Het socialisme spant zijn gouden net over de wereld. Het kunst- en cultuurbeleid van de SDAP* (Montfoort: Uriah Heep, 1990), 123.

Amsterdam.¹⁵⁹ In de laatste 4 maanden van 1930 gaf het gezelschap 83 gewone en 19 microfoonvoorstellingen. Deze voorstellingen vonden verspreid door het hele land plaats. Zo speelde men in de periode 13 tot en met 20 november 1930, zonder een dag onderbreking, achtereenvolgens in Den Bosch, Den Helder, Groningen, Amersfoort, Utrecht (tevens een microfoonuitzending op die dag), Middelburg, Tiel en Hilversum. Het aantal bezoekers in deze eerste vier maanden was gemiddeld 386 per voorstelling, maar vertoonde een dalende lijn. Waren er in september nog gemiddeld 543 belangstellenden, in december 1930 was dat cijfer gehalveerd en waren het er slechts 202 per voorstelling. Financieel kwam men dus bij lange na niet uit de kosten en de tekorten moesten worden aangevuld door de VARA en het IVAO.¹⁶⁰ Wegens aanhoudende verliezen werd het Groot Volkstoneel als optredend gezelschap reeds op 31 juli 1932 opgeheven.¹⁶¹ Het ging als bemiddelingsbureau voor verschillende toneelgroepen fungeren en had geen verdere financiële verantwoordelijkheid. Ben Groeneveld stapte uit het Ensemble Boubier en onder zijn leiding ging het toneelgezelschap De Jonge Spelers van start. Het Groot Volkstoneel bezag Groenevelts gezelschap positief, maar kon niet meer doen dan krachtige morele ondersteuning bieden en De Jonge Spelers voorrang geven bij boekingen voor de lokale afdelingen.¹⁶²

De twee seizoenen met het Groot Volkstoneel waren dus geen onverdeeld succes geweest voor Boubier. Enerzijds had hij er eer mee ingelegd omdat hem toch een zekere kwaliteit werd toegekend; hij werd verondersteld in staat te zijn de ontwikkeling van de arbeider naar een hoger plan te brengen. Anderzijds had dit laatste juist geleid tot een zekere vervreemding van zijn oorspronkelijke publiek en had hij weinig waardering in de 'betere' pers gekregen. Met name de keuze van het repertoire lag onder vuur. Zoals we zagen, was de wat meer elitaire pers nooit erg te spreken geweest over de kwaliteit van de door het Ensemble gespeelde stukken, maar nu lieten verschillende recensenten zich ontvallen dat ze liever de eigen stukken van Boubier zagen dan bewerkingen van (buitenlandse) auteurs. Die vond men vaak te langdradig, ondanks dat er flink in gesneden was.¹⁶³ Zelfs de pennenvruchten van Heijermans zoals *Glück Auf* en *Droomkoninkje*, konden geen genade vinden in de ogen van de recensent van *Het Vaderland*.¹⁶⁴

¹⁵⁹ *Verslag der werkzaamheden van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling over den tijd van 1 januari 1929 tot 31 december 1930*, 13, 55.

¹⁶⁰ *Verslag der werkzaamheden van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling over den tijd van 1 januari 1929 tot 31 december 1930*, 57.

¹⁶¹ *Verslag der werkzaamheden van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling over den tijd van 1 januari 1931 tot 31 december 1932*, 23.

¹⁶² *Verslag der werkzaamheden van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling over den tijd van 1 januari 1933 tot 31 december 1934*, 30.

¹⁶³ Zoals verschillende recensenten in *Het Vaderland*. E.K. (onbekend wie dit is) op 8 augustus 1930 over *Nathan heeft mazzel* van Aaron Hofmann, een anonieme bespreking op 2 september 1930, en een bespreking door Henri Borel op 11 november 1930 van *Geef ons Arbeid* (Duschinsky).

¹⁶⁴ Anonieme recensent over *Glück Auf*, in *Het Vaderland* van 4 maart 1931; Luuk Willink in *Het Vaderland* van 21 april 1931 over *Droomkoninkje*; Een anonieme recensent van *Het Vaderland* was over de oorspronkelijke tekst van *Droomkoninkje* wel te spreken maar verwachtte dat Heijermans zich in zijn graf zou omdraaien bij deze bewerking van Boubier. *Het Vaderland*, 11 december 1931.

Ook vanuit de links georiënteerde hoek werd het optreden van het Groot Volkstoneel niet zonder kritiek ontvangen. In het maandblad *Links Richten*, uitgegeven door het gelijknamige arbeidersschrijverscollectief dat de inzet van kunst voorstond als wapen in de proletarische strijd, schreef Karel Roosterman dat de VARA veel te behoudend was geweest in de keuze van de stukken.¹⁶⁵ Hij vermoedde dat de “argeloze” Boubert wel revolutionaire stukken had willen spelen, maar dat hij door de VARA anders werd geadviseerd.¹⁶⁶

Door de VARA als behoudend te bestempelen en Boubert quasi te beschermen omdat die misschien wel anders had gewild, probeerde Roosterman zich het Ensemble Boubert toe te eigenen voor de linkse politieke zaak. Daarmee kwam het werk van Boubert dat altijd te boek had gestaan als ‘neutraal’ in een ander daglicht te staan. Tot dan toe was juist het a-politieke karakter van zijn stukken geroemd. Al in 1921 bij de opvoering van *De Jantjes* constateerde J.B. Schuil in het *Haarlems Dagblad*: “Deze Jantjes blijven geheel in de „neutrale zone” (...) Al deze Jordaners en Zeedijkers hebben maling aan de politiek!”¹⁶⁷ In *De Hollandsche Revue* van 1929 herhaalde Hulleman dit nog eens:

“Herman Boubert schrijft niet uit een levensovertuiging van revolutionairgezinden strijd van omwentelingsgezinden aard. Hij is nooit demagogisch, gewild-heftig en waagt zich niet aan de uitbeelding van toestanden welke een politieke discussie zullen uitlokken.”¹⁶⁸

Niet alleen recensenten prezen het algemeen menselijke karakter van zijn stukken, ook Boubert zelf stond zich daar op voor en wees daarop als hij een interview gaf.¹⁶⁹ Hij schreef niet uit een politiek bewustzijn, maar vanuit zijn eigen ervaring. Hij schetste in zijn stukken een wereld die hij om zich heen zag, en behandelde een thematiek die hij kende. Zijn eerste doel was zijn publiek een fijne avond te bezorgen. Dit had een vorm van theater opgeleverd waarin uiteindelijk altijd de goedhartigheid van de personages het won. In zijn stukken wisselden liedjes de handeling af en zat voldoende actie om een gehele avond te boeien. Juist het apolitieke karakter lag aan de basis van zijn eerdere successen. Roostermans’ veronderstelling dat Boubert wel radicaler had willen zijn, lijkt dus vooral een projectie van zijn eigen opvattingen en wensen op Boubert.

Deze reacties illustreren de spagaat waarin Boubert terecht was gekomen. Hij was ingehuurd als volksverheffer in het theater, maar terecht gekomen in een politiek discours. Door zich te verbinden aan een organisatie die niet alleen dit verheffingsideaal, maar ook een duidelijk politieke agenda had, verloor Boubert zijn neutrale positie. In plaats van voor iedereen, was zijn

¹⁶⁵ *Links Richten* verscheen in 1932 en 1933. De volledig gedigitaliseerde tekst is te raadplegen op de site van de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren: http://www.dbnl.org/tekst/_lin001link01_01/colofon.htm (geraadpleegd 22 juli 2008)

¹⁶⁶ *Links Richten*, nr. 2 (1 oktober 1932).

¹⁶⁷ *Haarlemsch Dagblad*, 23 maart 1921.

¹⁶⁸ *De Hollandsche Revue* 34 (1929): 391.

¹⁶⁹ Zoals in de *Amsterdamsche Dameskroniek* van 4 december 1920 en van 4 juni 1921; en in het *Algemeen Handelsblad* van 24 februari 1929.

optreden nu duidelijk gericht op een bepaald publiek, namelijk het arbeiderspubliek. Door de verandering in het speelrepertoire - van zijn eigen stukken die vooral waren bedoeld om te amuseren en geen politiek doel dienden naar duidelijk als socialistisch herkenbare toneelstukken - kreeg hij te kampen met kritiek uit twee hoeken. Enerzijds de chique pers zoals *Het Vaderland* en anderzijds de socialistische pers zoals de bovengenoemde *Links Richten*. De eerste beschouwde het repertoire van het Groot Volkstoneel van te weinig kwaliteit en de tweede vond de keuze te weinig getuigen van een arbeidersbewustzijn. In de stukken die verschenen na de beëindiging van het contract met de VARA werden deze posities nog eens extra benadrukt. Verschillende recensenten van de meer neutrale pers constateerden tevreden dat Boubier weer op zijn plaats was in de Plantage Schouwburg.¹⁷⁰ Roosterman echter, reageerde fel negatief en cynisch. Vond hij de keuze van stukken voor het Groot Volkstoneel te weinig radicaal, Boubier ging nu helemaal de verkeerde kant op. Hij vond het onbegrijpelijk dat Boubier “in een tijd van woningnood, huurstakingen, fascistische terreur en burgeroorlog” terugkeerde naar een stuk (*De Kellnerin*) dat als motto had “je moet niet mopperen.” In dit stuk “geen opruiing, geen tendens, geen opstandigheid (...) klein-burgerlijke v o l k s mensen die niets anders wensen dan klein-burgerlijk te blijven en zóó, dat de bourgeoisie er geen last van had....”¹⁷¹ Zoals we reeds zagen was er geen sprake van een andere kant die Boubier opging. Hij keerde terug naar wat hij oorspronkelijk deed: theatermaken voor een zo groot mogelijk publiek met sociaal bewogen, maar a-politieke stukken. Zijn tijd bij het Groot Volkstoneel en zijn werk voor de VARA hadden hem echter duidelijk gekleurd als linkse theatermaker en daarmee had hij in elk geval in linkse kringen de verwachting gewekt zich te scharen achter de socialistische gedachte dat kunst in dienst zou moeten staan van de revolutie en de klassenstrijd.

De gebeurtenissen rond het Ensemble Boubier en het Groot Volkstoneel illustreren een ontwikkeling in het toneel waarbij het begrip volkstoneel, waarmee Boubiers' stukken werden aangeduid, langzaam van betekenis veranderde. In plaats van toneel met “een echten, gezonden volkshumor”, met een lach en een traan die elkaar regelmatig afwisselden, werd volkstoneel begin jaren dertig opgevat als een serieuze zaak, bedoeld om de arbeider verder te ontwikkelen. In een artikel over het volkstoneel in Berlijn werd door Gillis van Rappard aangegeven wat het volkstoneel zou moeten zijn:

“(...) het theater voor de massa, kunst, uit de massa geboren en aan deze massa geboden in huizen, die op de dimensies van deze massa's zijn ingericht: imponerende, vele rangen biedende theaters, tot aan de nok toe volgepropt met deze donker zoekende

¹⁷⁰ Zo besprak Hendrik Scholte in *De Groene Amsterdammer* van 27 augustus 1932 *De kellnerin* van Johan Elsensohn, dat gespeeld werd in de Plantage Schouwburg, en stelde dat het “oude volkstoneel” zich weer aan het herstellen was. In *De Kunst* van 6 augustus 1932 werd gesteld dat het Gezelschap Boubier met de terugkeer naar de Plantage Schouwburg “weer de plaats [heeft] bezet, die het „van nature” toekomt.”

¹⁷¹ *Links Richten*, nr. 2 (1 oktober 1932).

menigte: het volk; beneden, onder de stralenbundels der schijnwerpers de brede spiegel, waarin dit volk zich ziet in zijn noden en zijn hoop.”¹⁷²

Van Rappard constateerde een tekort aan stukken *voor* de massa, geschreven *door* de massa. En als er al kunst door de massa was, dan wilde zij die het liefst zo snel mogelijk ontsnappen. Een enkele, meestal in de vergetelheid geraakte, uitzondering daargelaten.¹⁷³ Hij zag twee bewegingen als het ging om volkstoneel:

“Aan de ene zijde de wil tot een nieuw theater voor de massa, waarin geen plaats is voor carrière-zucht en directeurspotentaten. Aan de andere zij: het opklimmen in de hogere maatschappelijke klasse, voor menigeen nog altijd zo buitengewoon bekoorlijk, de kunst als middel voor het doel. Aan de ene kant het intellectualisme, van sociaal meegevoel vervuld, dat er naar streeft zich in de massa in te leven, die het als een geneeskrachtig bad zal opnemen; aan de andere zijde, de enkeling, de uit de massa opgeklommene, die het doel van zijn wensen daar zoekt, waar onbekende klassegelaten sedert generaties met alle macht tevergeefs naar worstelden. Aan de ene zij de nieuwe gemeenschapszin aan de andere zij het oude ideaal van macht en roem!”¹⁷⁴

Met betrekking tot de situatie in Nederland werd een soortgelijke analyse gemaakt in *Ons Tooneel*, een tijdschrift voor amateurtheater. In een artikel getiteld “Het arbeiderstoneel” werd gesteld dat er een gebrek aan oorspronkelijkheid in het arbeiderstoneel was door een gebrek aan schrijvers. De amateurspeler koos daardoor te vaak voor een stuk uit het “veel gesmade burgerlijke dilettanten toneel.”¹⁷⁵ De definitie van wat volkstoneel zou moeten zijn, werd in dit tijdschrift heel expliciet aan een linkse ideologie gekoppeld. Het echte volksstuk moest

“elementair zijn, levendig, levenswaar, brutaal; het moet niet-verintellectualisereerde werkelijkheid en waarheid geven. (...) De nieuwe richting moet worden gezocht van het standpunt der arbeidersklasse uit. Deze stelt zich tot taak: het kapitalistische productiestelsel met alle uitwassen daarvan te overwinnen en uit eigen kracht een nieuwe gemeenschap op te bouwen, met een daarmee overeenstemmende gemeenschapskunst en gemeenschapscultuur.”¹⁷⁶

¹⁷² Gillis van Rappard, “Berlijn’s Volkstoneel,” *Ons Tooneel* (juni 1932): 11.

¹⁷³ Van Rappard bespreekt in zijn artikel (*Ons Tooneel*, juni 1932) de situatie in Berlijn en gaat daarbij in op een uitzondering op deze regel: De grote volksclown Erich Carow. Zijn werk wordt bestempeld als grote toneelkunst. Het verloop van de carrière van Carow zoals door Van Rappard beschreven, vertoont opvallend veel overeenkomsten met het verhaal van de Boubbers. Klein begonnen en op een goed moment ontdekt door het chique publiek. “Auto’s verdrongen zich voor het enge poortje, elegante toiletten drongen zich zonder enige schuwheid in het met rook bezwangerde hol.”

¹⁷⁴ Gillis van Rappard, “Berlijn’s Volkstoneel,” *Ons Tooneel* (juni 1932): 11.

¹⁷⁵ v.d.H., “Het arbeiderstoneel,” *Ons Tooneel* 9, nr. 10 (mei 1933): 220-221.

¹⁷⁶ v.d.H., “Het arbeiderstoneel,” *Ons Tooneel* 9, nr. 10 (mei 1933): 220-221.

Dit ideaal stond bijna haaks op de stukken die Boubier schreef en zijn naam werd dan ook niet in *Ons Tooneel* genoemd. Boubier schreef wel voor de massa en was afkomstig uit de arbeidersklasse, maar zijn stukken riepen niet op tot een overwinning op het kapitalisme. Ze waren zelfs niet bedoeld om de arbeider inzicht te geven in zijn situatie en daarmee een impuls te geven aan de wil iets te veranderen aan die situatie, zoals bijvoorbeeld Heijermans probeerde in zijn toneelwerk.¹⁷⁷ Maar Boubier is ook niet af te doen als een man die streefde naar “het oude ideaal van macht en roem”, zoals Rappard de tweede categorie volkstoneel bestempelde. Boubier had geen andere ambitie dan zijn publiek een plezierige avond te bezorgen. De kracht van zijn stukken was hun universele toon die toeschouwers uit alle lagen van de bevolking bleek te kunnen ontroeren. Het sterke acteren van de acteurs versterkte dit effect en drong de misschien wat sentimentele inhoud van de stukken naar de achtergrond. De stukken die voor de VARA en het IVAO werden gespeeld, misten deze speciale toon en de groep raakte in “politiek vaarwater” zoals recensent Henrik Scholte het verwoordde.¹⁷⁸ Daardoor kwam Boubier, zoals we zagen, onder vuur te liggen vanuit zowel de ‘rode’ linkse als de ‘betere’ rechtse kringen.

Boubier als nationaal toneelschrijver

In deze periode onstond naast de reeds genoemde nog een discours rondom Boubier, namelijk dat van nationaal schrijverschap. Dit thema werd ingebracht door de Bond van Nederlandsche Tooneelschrijvers die Boubier ook in het vizier kreeg. Deze Bond was opgericht in 1923 en publiceerde vanaf 7 maart 1927 een eigen orgaan genaamd *Nationaal Tooneel*.¹⁷⁹ De artikelen vormden een niet aflatend pleidooi voor “eigenlandsche” stukken. Hun motto was luid, duidelijk en altijd in kapitalen gespeld: “HET HOLLANDSCHE STUK DE VOORKEUR OP HET HOLLANDSCH TOONEEL.”¹⁸⁰ Redactielid Maurits van Wagenvoort stelde in het openingsnummer dat er gevochten moest worden voor

“een eigenlandsche tooneelschrijfkunst, (...) door Nederlandsche mannen en vrouwen voor de volle honderd procent begrepen en doorvoeld, een geestelijke band te meer, welke ons aller nationale eenheid had kunnen sterken.”

¹⁷⁷ Van Boubier komt alleen diens bewerking van Querido's *Jordaan* voor op de speellijsten van het Groot- Volkstoneel. Verder stonden onder andere op het programma: *Nachtasyl* (1902) van Maxim Gorki; *Glück Auf* (1911) van Herman Heijermans; *Frank van Wezels roemruchte jaren* (1928), door A.M.de Jong. *Zevende jaarverslag 1 januari 1931 tot 31 december 1931*, Instituut voor Arbeidersontwikkeling, afdeling 's-Gravenhage, 4-5; P.H.Polderman, “Het Groot Volkstoneel,” *Ons werk* 1, nr. 3 (1931): 38-40. Overigens plaatste Den Bond van Arbeiders-toneelverenigingen een artikel uit *Het Volk*, getiteld “Het probleem der stukken,” waarin gewag wordt gemaakt van een groot gebrek aan Nederlandse auteurs die de arbeidersstrijd behandelen, in *Het Arbeiderstoneel* 2, nr. 10 (juli/augustus 1932).

¹⁷⁸ Henrik Scholte, “Buiten de crisis-stormen,” *Groene Amsterdammer*, 3 maart 1934.

¹⁷⁹ Willem Bilderdijk, Esther de Boer- van Rijk, E.G. van Bolhuis e.a., *Na tien jaar. Gedenkboek van den Bond van Nederlandsche Tooneelschrijvers* (Delft: G.Niessen, 1934).

¹⁸⁰ Frans de Prez, “Het Hollandsche stuk,” *Nationaal Tooneel* 2, nr.5 (1928).

Hij beklagde zich over de overheidssubsidies die toegekend werden aan het vreemde toneel, dat “liefst in oorspronkelijke taal, door driekwart van de toeschouwers slechts gedeeltelijk verstaan en begrepen wordt.” De theaterdirecteuren zouden het “eigenlandsche” stuk niet aandurven omdat er geen publiek, geen geld en geen pers voor zou zijn.¹⁸¹ In *Het Nationaal Tooneel* werden deze ‘misvattingen’ bestreden en oplossingen aangedragen ter verbetering van de situatie. Zo pleitte de redactie voor subsidie voor Nederlandse producties en stelde zij voor een toneelgezelschap op te richten dat uitsluitend “eigenlandsch” repertoire zou brengen.¹⁸² Daarnaast analyseerde zij keer op keer de oorzaken van het gebrek aan gespeelde Nederlandse stukken. De Nederlandse volksaard zou te zeer gericht zijn op de lelijke elementen in het eigen werk en het vreemde als beter beschouwen. “Onze karakteristieke deugd, degelijkheid” zou er voor verantwoordelijk zijn dat de acteurs niet naar verhalen uit het Hollandse leven grepen, maar naar Franse, Duitse of Engelse. De pers zou zich te negatief uitlaten over Nederlandse stukken en weinig begrip hebben voor het feit dat de toneelschrijfkunst zich moest ontwikkelen.¹⁸³ Theaterdirecteuren zouden te gemakkelijk kiezen voor stukken die zich reeds bewezen hadden in het buitenland. Met veel retorische inzet probeerde de redactie deze misstanden te bestrijden, met als belangrijkste argument dat de eigen taal van enorm belang was voor een nationale kunst. “De taal is de ruggegraat van een volk. Het is zijn nationaal bewustzijn, en zijn volkskracht”, aldus de voorzitter van de Bond, Henri van Wermeskerken.¹⁸⁴ Het pleiten voor “eigenlandsch” drama betekende volgens de Bond overigens niet dat alle buitenlandse stukken geweerd moesten worden, maar wel

“haten wij het snobisme onzer zoogenaamd-beschaafde landgenooten, dat vooral zoo pronkerig kan voor den dag komen in de burgerlijke Nederlandsche pers, en zich zoo gemakkelijk laat lijmen door wat het slechts half begrijpt (...)”¹⁸⁵

Om de scheve verhouding tussen “eigenlandsch” en buitenlands toneel aan te tonen, en te meten of er enige vooruitgang werd geboekt, hield de Bond jaarlijks een enquête onder de theaterdirecteuren van de grote gezelschappen. De resultaten werden gepubliceerd in het *Nationaal Tooneel*. In de enquête vroeg de Bond theaterdirecteuren naar het aantal opvoeringen van Nederlandse stukken. Daarbij werd een onderscheid aangebracht tussen bestaande en nieuwe stukken. In 1928 bevroeg men alleen de grote gesubsidieerde gezelschappen uit Amsterdam, Rotterdam en Den Haag. De uitkomsten werden bedroevend geacht. Want hoewel het “Hollandsche werk dat tot de Hollandsche planken wist door te

¹⁸¹ *Nationaal Tooneel* 1, nr.1 (7 maart 1927).

¹⁸² *Nationaal Tooneel* 2, nr.6 (18 mei 1928).

¹⁸³ o.a. Frans de Prez in *Nationaal Tooneel* 2, nr. 5 (1928) en nr. 6 (18 mei 1928).

¹⁸⁴ *Nationaal Tooneel* 3, nr.3 (2 februari 1929).

¹⁸⁵ *Nationaal Tooneel* 1, nr.1 (7 maart 1927).

dringen” met redelijk succes was opgevoerd, vond de auteur het wel erg weinig.¹⁸⁶ Boubert ontbrak in dit eerste overzicht, maar toen zijn Ensemble in 1929 f1000,- subsidie ontving voor *Zeemansvrouwen*, “een nationaal aansprekend stuk”, werd dit opgenomen in het overzicht en beschouwd als een bewijs dat ook de “Amsterdamsche vroede vaderen het belang gaan zien van het eigenlandsche toneel.”¹⁸⁷ Vanaf dat moment werd Boubert regelmatig als voorbeeld genoemd van hoe het zou moeten. In november 1929 vroeg E.G. van Bolhuis zich onder de titel “Raar gedoe” zelfs af waarom er voor een delegatie buitenlandse journalisten, *Madame sans Gêne*, een “oud Fransch derde-rangetje”, werd opgevoerd in plaats van *De Jantjes* of *Zeemansvrouwen* van het gezelschap Boubert.¹⁸⁸ In het jaarlijkse overzicht van 1929-1930 werd het Ensemble Boubert geprezen als het gezelschap dat “dikwerf werkende onder de moeilijkste omstandigheden, het Hollandsche werk het beste dient.” De redactie stuurde in diezelfde maand een brief aan de gemeenteraden van Amsterdam en Den Haag waarin ze verzocht toneelsubsidies voortaan toe te kennen aan gezelschappen die veel Nederlands toneel speelden, zoals het Ensemble Boubert.¹⁸⁹ Ook in de periode die volgde, bleef de Bond hierop hameren en ontpopte ze zich als een trouw bepleiter van de zaak ‘subsidie voor Boubert’.¹⁹⁰

Het Ensemble Boubert werd echter op minimale wijze bedeed door de gemeente Amsterdam. Na de f1000,- voor *Zeemansvrouwen*, ontving het slechts drie seizoenen f5000,- subsidie. In vergelijking met de vaste bespeler van de Stadsschouwburg, Het Vereenigd Tooneel, dat per seizoen op f80.000,- kon rekenen, en het bedrag van f20.000,- dat het Nieuw Nederlands Tooneel van Louis Saalborn per seizoen ontving, was f5000,- een gering bedrag.¹⁹¹ Maar voor Boubert, die net als vele anderen te lijden had onder de economische crisis, was het net dat beetje extra dat hij nodig had om zijn gezelschap in stand te houden. Toen in 1932 de gemeente Amsterdam besloot geen subsidie meer te verlenen aan gezelschappen, en in plaats daarvan per stuk te beoordelen of er recht op ondersteuning van maximaal f5000,- was, betekende dit voor Boubert de nekslag.¹⁹² Hij ontving in 1933 nog eenmaal een subsidie van f2500,- voor *De Commensaal* en moest het daarna zonder subsidie doen. In januari 1935 kondigde Boubert de opheffing van zijn gezelschap aan. In zijn commentaar klonk de teleurstelling door over de gang van zaken: “O, de heren „kunstbeschermers” knikten zeer genadiglijk en goedkeurend en spraken deftig over folklore, maar heel koelbloedig laten zij thans den drenkeling aan z’n lot over...” Ook de recensent van *Het Volk* stelde dat de bestempeling van nationale volkskunst niets waard bleek te zijn als er daadwerkelijke inzet

¹⁸⁶ Uit een analyse van het speelseizoen 1927-1928 bleek volgens E.G. Bolhuis dat van de opvoeringen van het Rotterdams Hofstadtooneel een krappe 16% bestond uit Nederlandse stukken. Voor het Vereenigd Tooneel was dit percentage nog veel lager, namelijk een schamele 5%. *Nationaal Tooneel* 2, nr. 6 (18 mei 1928).

¹⁸⁷ *Nationaal Tooneel* 3, nr.6 (31 mei 1929).

¹⁸⁸ *Nationaal Tooneel* 4, nr. 1 (23 november 1929).

¹⁸⁹ *Het Vaderland* 30 november 1929 en *NRC* 1 december 1929.

¹⁹⁰ *Nationaal Tooneel* 5, nr.6 (26 juni 1931) en *Nationaal Tooneel* 7, nr. 3 (27 juni 1933).

¹⁹¹ *Het Vaderland*, avondblad, 15 november 1929. Dit zijn overigens maximum bedragen.

¹⁹² Het Schouwtooneel werd van deze regel uitgezonderd en bleef als gezelschap subsidie ontvangen. *Het Vaderland*, avondblad 14 oktober 1932.

gevraagd werd voor het behoud er van.¹⁹³ Boubert droeg zijn positie over aan Jan Nooy en zei voorlopig niet terug te komen. Hij was druk met de filmopnames voor BLEEKE BET en schreef een stuk voor zijn vroegere ensemble. De ‘opheffing’ was echter van korte duur. Reeds in oktober 1935 werd de herrijzenis van het Ensemble gemeld.¹⁹⁴

Afsluiting

Herman Boubert was na het grote succes van *De Jantjes* uitgegroeid tot een bekende Nederlander wiens stappen gevolgd werden in de (serieuze) pers. Zijn werk bleek ruimte te hebben gegeven aan verschillende partijen om hun visie op te projecteren. Zo kon het gebeuren dat Boubert drie rollen kreeg toebedeeld: die van een neutrale held van het volkstheater die ook het deftige publiek interesseerde; die van een vertegenwoordiger van nationale eenheid voor de Bond van Tooneelschrijvers; en die van een links boegbeeld voor de VARA en het Groot Volkstoneel. Deze laatste taak had met zich meegebracht dat er een ander soort stukken gespeeld werd. Deze stukken hadden een andere doelstelling (politieke bewustwording) dan Bouberts eigen werk (een plezierige avond) en dit leidde tot een vervreemding van alle partijen: zijn oorspronkelijke publiek en de recensenten die het Ensemble met name na *Zeemansvrouwen* positief waren gaan waarderen, vonden het repertoire van het Groot Volkstoneel minder aantrekkelijk en te politiek gekleurd; verdedigers van socialistische denkbepelden waren juist teleurgesteld in het lage politieke gehalte van de gespeelde stukken.

Toen DE JANTJES in 1934 in de bioscoop werd uitgebracht, leek de kortstondige linkse flirt van Boubert vergeten. In plaats daarvan werden in de pers zijn landelijke bekendheid en kwaliteit genoemd. Boubert werd geassocieerd met het beste dat het Nederlandse volkstoneel te bieden had. Zo herinnerde de recensent van het katholieke *Centrum* zich “het voortreffelijke volkse toneelstuk van Boubert, trillend van gespannen volksleven”, en werd in het *Algemeen Handelsblad* aangehaald welke lof het toneelstuk in de jaren twintig ten deel was gevallen.¹⁹⁵ In de *Avondpost* werd dit alles treffend samengevat met de woorden: “Wie bewaart er geen aangename herinneringen aan dat echte brok volksleven?”¹⁹⁶ Boubert was met zijn *Jantjes* onderdeel geworden van het collectieve geheugen van de Nederlander en had het stempel “eigen” gekregen.

In de nu volgende hoofdstukken wordt de aandacht verlegd naar Boubert’s toneelstukken die de basis vormden voor de films. Centraal staat daarin de vraag hoe de filmmakers de toneelstukken zich toe-eigenden en hoe zij de vertaalslag maakten van lokaal gerichte toneelstukken naar nationaal gerichte films. Wat hadden zij voor ogen bij het construeren van films die een zo groot mogelijk publiek moesten bereiken, zodat de investeerders hun geld terug zouden verdienen? Dit is een alleen indirect te beantwoorden vraag daar de uitspraken van de filmmakers over hun bedoelingen schaars zijn. Hun sporen zijn echter wel te traceren in

¹⁹³ *Het Volk*, 7 januari 1935.

¹⁹⁴ *Het Volk*, 17 oktober 1935.

¹⁹⁵ *Het Centrum*, 10 februari 1934 en *Algemeen Handelsblad*, 11 februari 1934.

¹⁹⁶ *De Avondpost*, 10 februari 1934.

de wijze waarop zij de toneelstukken bewerkten. Zij maakten immers keuzes uit het beschikbare materiaal, schraptten dialogen en personages, of voegden nieuwe scènes toe. Dit alles met in het achterhoofd het doel een zo aansprekend mogelijke film te maken. Om de stem van de filmmakers te kunnen verstaan, keren we terug naar de toneelstukken, zij zijn de eerste stap in het proces van toe-eigening en vormden de eerste verbeeldingen van de wij-groepen die door de filmmakers werden verwerkt tot nieuwe verbeeldingen.

2 Sporen van de auteur: de toneelstukken als indicatoren voor opvattingen over populariteit

In hoofdstuk 1 is de achtergrond geschetst van de toneelstukken waarop de Jordaanfilms gebaseerd waren en is geanalyseerd hoe de naam Boubier betekenis kreeg in het hele land. We zagen hoe zijn werk toegankelijk werd door verschillende groepen in de samenleving. In de komende twee hoofdstukken wordt ingezoomd op de drie toneelteksten *Oranje Hein*, *Bleeke Bet* en *De Jantjes* die verfilmd zijn. Eerst als zwijgende film in de periode 1922-1925 en daarna opnieuw als geluidsfilms in de periode 1934-1936. Hoofdstuk 2 begint met een inhoudsanalyse van de toneelstukken waarbij tevens wordt nagegaan op welke manier het publiek de mogelijkheid kreeg zich te herkennen in de personages en hun omgeving. Daarna volgt in hoofdstuk 3 een inhoudsanalyse van de films, waarbij ook de cinematografische kenmerken van de films in beschouwing worden genomen. Deze analyses hebben alleen betrekking op de geluidsfilms, daar er zoals eerder gezegd, te weinig materiaal over is van de zwijgende films om een complete analyse te kunnen maken. De toneelstukken en de geluidsfilms zullen nadrukkelijk in relatie tot elkaar worden onderzocht. Deze keuze is ingegeven door de veronderstelling dat de vergelijking van beide ‘versies van de Jordaan’ ons inzicht kan geven in de opvattingen van de makers ten aanzien van de populariteit van bepaalde thema’s. Om alvast een concreet voorbeeld te geven: in alle drie de Jordaanfilms is het cabaret als locatie toegevoegd en zijn nieuwe scènes bedacht die zich daar afspelen. Hieruit mag men, mijns inziens, concluderen dat de filmmakers veronderstelden dat het cabaret als zodanig een element was dat de aantrekkelijkheid van een film kon verhogen. Deze constatering moet uiteraard gevolgd worden door een analyse van de functie die het cabaret vervulde in het narratief. Wat speelde zich daar af en wat vertelt ons dat over de wijze waarop de makers het cabaret meenden te moeten representeren?

De vergelijking van de toneelstukken met de films maakt zichtbaar hoe het proces van toe-eigening verliep bij de makers. In termen van Frijhoff: hoe verwerkten zij de toneelstukken tot een nieuw, aanvaardbaar vertoog over een wij-groep? Ik beschouw dus de toneelstukken en de films als verbeeldingen van een wij-groep, in beide gevallen zit er een hypothetisch publiek ingesloten in de tekst. Als makers van theater- en filmproducties alleen kunnen bestaan bij gratie van het aantal verkochte kaartjes, hetgeen het geval was, hebben zij nu eenmaal bewust of onbewust een bepaald publiek voor ogen. Dit betekent niet dat een onderzoeker uit de teksten als zodanig een publiek kan distilleren. Zoals we zagen bij Boubier, betekende het gegeven dat zijn stukken handelden over arme sloebers, niet dat er alleen maar arme sloebers in de zaal zaten. De als levensecht ervaren personages en de als authentiek ervaren acteerstijl, maakten dat zijn stuk *De Jantjes* aantrekkelijk werd voor een veel breder publiek. Maar zoals we zagen, verbaasde ook Boubier zich hierover en was het duidelijk dat hij dit publiek niet voor ogen had toen hij *De Jantjes* schreef. Het is mijns inziens dus zeer aannemelijk dat de stukken

van Boublier in eerste instantie gericht waren op een grootstedelijk publiek uit de lagere klasse. De filmmakers daarentegen, hadden vanwege de hoge kosten die terugverdiend moesten worden per definitie een nationaal publiek voor ogen. Zoals we zullen zien in hoofdstuk 3 reikten de ambities zelfs tot over de landsgrenzen. De filmmakers probeerden dus een film te produceren die een zo groot mogelijk publiek zou trekken. Let wel, ik beweer hiermee niet dat deze pogingen daadwerkelijk succesvol waren, dat zal later moeten blijken in het tweede deel van dit onderzoek (hoofdstuk 4 en 5). Maar de bewerkingen die de filmmakers uitvoerden, geven ons wel inzicht in de wijze waarop zij meenden een nationale wij-groep te moeten aanspreken. Zowel Boublier als de filmmakers vertaalden een visie op de werkelijkheid in een fictieve wereld en legden deze representatie voor aan hun publiek. Voor de analyse betekent dit dat er een benadering gekozen dient te worden die rekening houdt met deze veronderstelde relatie tussen maker, publiek en theater/film tekst. Omdat zowel dramateksten als films bestudeerd worden, ben ik hiervoor te rade gegaan bij de theaterwetenschap en de filmwetenschap.

Personages als insteek voor de analyse

Binnen de theaterwetenschap heeft in het bijzonder vooraanstaand theatertheoretica Erika Fischer-Lichte aandacht besteed aan de relatie tussen maker, tekst en toeschouwer. Alle drie zijn in haar opinie noodzakelijk voor de betekenistoekenning en zij ziet de receptie van een kunstwerk dan ook als een dialectisch proces.¹⁹⁷ Fischer-Lichte beschouwt het theater als een cultureel systeem waarbinnen betekenis gegenereerd wordt. De tekens die in het theater gebruikt worden, zijn volgens haar afkomstig uit de cultuur waarin het theater ontstaat, en kennis van die cultuur is nodig om deze tekens op de juiste wijze te interpreteren. Bovendien is een theatraal teken altijd een teken van een teken:

“Das Theater wird so zu einem Modell der kulturellen Wirklichkeit, an dem der Zuschauer mit ihren Bedeutungen konfrontiert wird. Theater kann in diesem Sinne als ein Akt sowohl der Selbstdarstellung als auch Selbstreflexion einer Kultur begriffen werden.”¹⁹⁸

Het is vooral deze opvatting over de relatie tussen theater en cultuur waarom ik Fischer-Lichte hier citeer. Haar analysemethode staat echter voor het doel van mijn analyse nog te sterk in de formalistische traditie en is sterk georiënteerd op linguïstische theorieën, waardoor de aandacht te veel uit gaat naar het zoeken naar een systeem waarbinnen betekenis wordt toegekend. Een voorbeeld van onderzoek dat beter aansluit bij mijn doel is dat van de Franse historicus Pierre Sorlin.

¹⁹⁷ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative* (Tübingen und Basel: Francke, 2001), 106-110.

¹⁹⁸ Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Das System des theatralischen Zeichen. Band I*, 3^e druk (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994), 19.

Sorlin probeerde in zijn werk *Sociologie du Cinéma* de relatie tussen film en maatschappij te duiden.¹⁹⁹ Anders dan Fischer-Lichte zoekt hij niet naar een zo juist mogelijk wijze om een betekenis te achterhalen, maar ziet hij films als goede bronnen voor de historicus om iets te weten te komen over de mentaliteit en de heersende ideologie in een bepaalde periode. Zijn doel in genoemde publicatie was om aan de hand van een aantal Italiaanse films, een beeld te krijgen van de mentaliteit en ideologie in het Italië van de jaren 50 begin jaren 60. Evenals Fischer-Lichte beschouwt Sorlin de maatschappij als een soort kader waarbinnen filmmakers opereren:

“Elle (La sociologie du cinéma, CPO) envisage une sorte de va et vient entre le cinéma et la société: la société impose un cadre, elle est une contrainte qui pèse sur les réalisateurs; les cinéastes ne tentent pourtant pas de << copier >> cette réalité; ils la transposent, ils en donnent une vue perspective, qui en dévoile les mécanismes éclairer les arrière-plans.”²⁰⁰

Sorlin gaat er vanuit dat door middel van een analyse van een corpus films (welke thema's en onderwerpen kozen filmmakers en hoe worden deze behandeld, of juist buiten beschouwing gelaten) af te leiden is wat de belangrijke thema's in een bepaalde periode waren; wat hoorde men graag en wat liever niet. Zijn stelling dat filmmakers deel uitmaken van een maatschappij, daar voeling mee hebben en als het ware als een spreekbuis kunnen fungeren, ook al creëren ze een nieuwe, fictieve, werkelijkheid, onderschrijf ik.

Behalve dat de relatie tussen maker, toneeltekst/film, en de toeschouwer in de analyse geadresseerd moet worden, moet ook rekening gehouden worden met het feit dat we te maken hebben met enerzijds toneelteksten en anderzijds films. In het eerste geval is er geen enkel concreet beeld beschikbaar en wordt alleen met tekst een verbeelde wereld opgeroepen; in het tweede geval betreft het juist een concrete verbeelding van een fictieve wereld. Om aan deze ongelijksoortigheid enigszins recht te doen, is gekozen voor een inhoudsanalyse en wordt ingestoken op het niveau van het narratief. Murray Smith stelt dat de personages ons de toegang tot het narratief verschaffen “(...) our ‘entry into’ narrative structures is mediated by character.”²⁰¹ In navolging van David Bordwell probeert Smith vast te stellen op welke manier de toeschouwer in onderhandeling treedt met de film en tot een betekenisgeving komt. Hij gaat er daarbij vanuit dat de toeschouwer op zijn minst beïnvloed wordt door datgene waar betekenis aan toegekend wordt. Met andere woorden: de narratieve en cinematografische kenmerken van een film kunnen een toeschouwer stimuleren en nadrukkelijk uitnodigen om tot een bepaalde betekenis te komen. Smith betoogt in zijn boek *Engaging Characters* dat er

¹⁹⁹ Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain* (Paris: Aubier Montaigne, 1977) In dit werk legt Sorlin de basis voor zijn benadering van de relatie tussen film en maatschappij die hij in later werk verder uitwerkt zoals in *European Cinemas, European Societies 1939-1990* (London: Routledge, 1991) en in *Italian National Cinema, 1896-1996* (London & New York: Routledge, 1996).

²⁰⁰ Sorlin, *Sociologie du cinéma*, 48.

²⁰¹ Murray Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995), 18.

drie niveaus zijn waarop fictionele narratieven een verbeeldingsvolle (*imaginative*) betrokkenheid met personages creëren: *recognition*, *alignment* en *allegiance*. Samen vormen zij de *structure of sympathy*.²⁰² Onder *recognition* vervat Smith de wijze waarop een toeschouwer een personage construeert; met *alignment* bedoelt hij de wijze waarop de toeschouwer gepositioneerd wordt ten opzichte van het personage (krijgt hij bijvoorbeeld toegang tot de motieven en gevoelens van het personage); *allegiance* betreft het morele oordeel dat de toeschouwer velt over een personage. Dit oordeel is sterk afhankelijk van de informatie die de toeschouwer over het personage ontvangt gedurende de film (*alignment*). Op basis van deze informatie creëert de toeschouwer volgens Smith een morele structuur waarin de personages hiërarchisch geordend worden op basis van de voorkeuren van de toeschouwer.²⁰³ Het analysemodel van Smith heeft dus als doel het uiteenrafelen van de wijze waarop, en de mate waarin, een personage toegankelijk is voor een toeschouwer.

Smith ziet een duidelijke analogie tussen de wijze waarop toeschouwers personen en personages beoordelen. Hij bedoelt hiermee niet dat een toeschouwer geen onderscheid weet te maken tussen een personage en een persoon, maar dat bij een toeschouwer dezelfde mechanismes in werking treden bij het beoordelen en begrijpen van fictie en non-fictie.²⁰⁴ Smith bouwt voort op het werk van David Bordwell, dat uitgaat van het uit de cognitieve psychologie afkomstige inzicht, dat mensen bepaalde schemata ontwikkelen in de loop van hun leven, en dat zij nieuwe informatie beoordelen op basis van wat zij eerder hebben geleerd en opgenomen in hun schemata. Maar anders dan Bordwell, ruimt Smith plaats in voor een moreel oordeel van de toeschouwer, al wordt dat dan in grote mate bepaald door de informatie die deze krijgt in het narratief. Smith beschouwt de mens als een sociaal wezen, dat, behalve dat het is uitgerust met een aantal aangeboren eigenschappen en talenten, gevormd is door de sociale omgeving en de cultuur waarin het zich bevindt. Zijn sociale omgeving en cultuur zijn zeer bepalend voor bijvoorbeeld de morele opvattingen van een mens. De toeschouwer zet zijn kennis van zijn leefwereld ook in om de fictieve wereld die hij gepresenteerd krijgt, te kunnen begrijpen. Zijn waardering en interpretatie van een film of toneelstuk worden dus eveneens beïnvloed door zijn schemata.²⁰⁵ Smith stelt dit zo expliciet om zich, evenals Bordwell, te onderscheiden van de psychoanalytische benadering, zoals onder andere voorgestaan door Christian Metz en Laura Mulvey, waarin wordt uitgegaan van onbewuste processen die zich zouden afspelen in de hoofden van de toeschouwer. Wat die toeschouwer echt beleeft bij het bekijken van een film, onderzoekt Smith niet. Zijn werk behelst, evenals dit onderzoek, slechts de analyse van de film en de wijze waarop deze de toeschouwer aanstuurt, dan wel aanknopingspunten biedt om zich op een bepaalde manier te verhouden tot de personages.

De personages en de narratieve structuur worden in dit onderzoek geanalyseerd aan de hand van de thema's plaats, klasse, gender, etniciteit en religie. Zoals in de inleiding gesteld,

²⁰² Smith, *Engaging Characters*, 75.

²⁰³ Smith, *Engaging Characters*, 82-84.

²⁰⁴ Smith, *Engaging Characters*, 228.

²⁰⁵ Smith, *Engaging Characters*, 120-121; 236.

is voor deze begrippen gekozen omdat zij beschouwd kunnen worden als constituerende elementen van een identiteit. Door voor deze ruime begrippen te kiezen blijft er ruimte voor een meer of minder concreet ingevulde representatie. Zo kan in een toneeltekst de aanwijzing staan dat het decor bestaat uit ‘een Jordaanstraatje’, zonder dat nader ingevuld wordt hoe dit straatje er concreet uit ziet. In een film kan niet alleen een beeld worden getoond van dit Jordaanstraatje, maar zijn er ook veel meer mogelijkheden om het straatje van verschillende kanten te laten zien, we kunnen zelfs de huizen mee ingenomen worden. Het is dus niet mogelijk om te vergelijken hoe het decor in het toneelstuk en in de film zich tot elkaar verhielden. Maar voor de voorgestelde analyse is dat ook niet belangrijk, daarin gaat het namelijk om wat het Jordaanstraatje betekende in het narratief: wat speelde zich daar af, welke personages bevonden zich daar en hoe verhielden zij zich tot dit Jordaanstraatje? Deze vragen laten zich wel beantwoorden voor zowel de toneelstukken als de films en bieden dus een vergelijkingsmogelijkheid. De aspecten plaats, klasse, gender, religie en etniciteit werken dan als kaders die een specifieke invulling krijgen op een bepaalde plaats en op een bepaald moment.

Als in steek voor de inhoudsanalyse zijn dus de personages, hun attributen en hun positie in het narratief gekozen. Personage en handeling zijn volgens de Duitse dramatheoreticus Manfred Pfister nauw op elkaar betrokken.²⁰⁶ Zo stelt hij dat het begrip handeling een handelend subject veronderstelt, en omgekeerd dat het begrip personage (“Person” of “Charakter”) handeling impliceert. Als men handeling definieert als “die Veränderung einer Situation und Situation als die gegebene Relation von Figuren zueinander und einem gegenständlichen oder ideellen Kontext”, dan is het duidelijk dat personage en handeling een “dialektische Bezogenheit” hebben, aldus Pfister.²⁰⁷ Door de personages en hun eigenschappen te benoemen, en te analyseren hoe zij in het dramatische krachtenveld functioneren, wordt een indicatie gegeven van de eigenschappen die door de auteur als aantrekkelijk en positief werden gepresenteerd en welke niet. Daarnaast wordt zichtbaar met welke locatie of klasse deze al dan niet gewaardeerde karakteristieken geassocieerd worden. Personages die in de dramatische constellatie een positieve rol spelen (en hun doel bereiken), worden door mij beschouwd als de personages die bedoeld zijn om de toeschouwers de mogelijkheid te geven mee te leven.²⁰⁸

²⁰⁶ Als men spreekt van het traditionele drama waartoe ook de stukken van Boubier toe gerekend kunnen worden. In het moderne drama ontbreekt het vaak aan handeling. Denk bijvoorbeeld aan Samuel Beckett's *Waiting for Godot*.

²⁰⁷ Manfred Pfister, *Das Drama*, 11^e ed. (München: W.Fink, 2001), 220.

²⁰⁸ Dat wil niet zeggen dat het niet mogelijk is dat het publiek met andere personages meeleeft. Smith noemt een voorbeeld uit de film *SABOTEUR* (Hitchcock, 1942) waarin een close-up voorkomt van het van angst vertrokken gezicht van de slechterik (Fry) als zijn dood aanstaande is. Hierdoor kreeg de toeschouwer even de gelegenheid mee te leven met het ‘foute’ personage. Hitchcock zelf zag dit volgens Smith als een vergissing en hij zou het shot achteraf gezien er liever niet tussen geplaatst hebben. Smith, *Engaging Characters*, 103-106.

Een bekend verhaal uit het theater betreft hetzelfde verschijnsel. Brecht probeerde de moeder uit *Mutter Courage* als een negatief personage neer te zetten dat het publiek zou misprijzen. In plaats daarvan leefde het publiek mee met Mutter Courage omdat ze haar kind verloor. Het publiek was dus kennelijk eerder geneigd mee te voelen met het verdriet van een moeder om haar dode kind dan om zich op afstand te plaatsen en haar op winstbeluste gedrag te evalueren. Ik heb dit zelf ook op die manier ervaren toen ik als student het stuk las en dit verhaal nog niet kende.

De basis van het drama, of dit nu toneel- of filmdrama betreft, ligt immers in de tegenstelling en het bevechten daarvan. Zo stelt ook Sorlin, dat het merendeel van de filmplots een narratief kent dat zich of richt op het overwinnen van een tegenkracht of het overwinnen van een gebrek.²⁰⁹

Hij betoogt verder dat in narratieve theorieën twee vragen niet gesteld worden die wel heel belangrijk zijn voor de historicus:

“La première consiste a savoir quel modèle l’emporte, statistiquement, dans un ensemble pris comme sujet d’étude: le défi, la manque, ou l’équilibre entre les deux. Nécessairement conflictuel, le défi suppose la désignation d’adversaires, puis l’apparition d’auxiliaires venant appuyer les deux camps; il est utile de savoir si, à un moment donné, la fiction souligne les affrontements, les réduit (solution mixte, avec un accent mis sur le manque) ou les nie; en d’autres termes l’univers fictionnel repose-t-il sur la lutte, ou sur l’absence de lutte? (...) On aborde ici le second de problèmes qui nous touchent directement: quel visage prennent les fonctions essentielles du récit, héros, alliés, adversaires, et dans quel contexte, suivant quelles règles sont-ils-confrontés?”²¹⁰

De Jordaanstukken en -films hebben zo’n traditionele vertelstructuur en vertellen een recht toe, recht aan verhaal in chronologische volgorde, met personages die duidelijk herkenbaar zijn en ieder een helder omschreven doel nastreven.

In zijn standaardwerk *Das drama* reikt dramatheoreticus Pfister een analysemodel aan voor dit soort theatrale teksten. Volgens Pfister is een personage, hij noemt dit een “dramatische Figur”, de som van zijn structurele rol in een situatieverandering of stabilisering.²¹¹ Een situatie bestaat uit de onderlinge verhoudingen tussen de personages. Het handelen van die personages kan de situatie al dan niet veranderen.²¹² De identiteit van een personage wordt gedefinieerd door de overeenkomsten en verschillen met de andere personages uit het stuk.²¹³ In een analyse van de personages worden deze dus altijd ten opzichte van elkaar beschouwd, niet alleen wat betreft hun positie in de structuur maar ook wat betreft de wijze waarop ze gekarakteriseerd worden. Pfister onderscheidt voor de analyse van de personages een kwantitatief en een kwalitatief deel.²¹⁴ In de hier volgende analyse van de stukken van Boubier

²⁰⁹ Sorlin, *Sociologie du cinéma*, 60.

²¹⁰ Sorlin, *Sociologie du cinéma*, 237.

²¹¹ Pfister, *Das Drama*, 224.

²¹² Pfister, *Das Drama*, 220.

²¹³ Pfister, *Das Drama*, 224.

²¹⁴ In het kwantitatieve deel wordt bijvoorbeeld de dominantie relatie tussen de personages bepaald door het turven van de aanwezigheid van de personages op het toneel en hun aandeel in de hoofdtekst. Pfister ziet deze rangschikking als indicatief omdat met een inventarisatie van de omvang van de tekst en de mate van aanwezigheid geen inzicht gegeven wordt in het belang van het personage voor het handelingsverloop. Een korte tekst kan immers bepalend blijken te zijn voor de verdere handeling. Een kwalitatieve analyse van de contrasterende en corresponderende relaties is dan ook noodzakelijk volgens Pfister. Pfister, *Das Drama*, 227.

zal een kwantitatieve analyse achterwege blijven en wordt geconcentreerd op een kwalitatieve analyse van contrasterende en corresponderende relaties tussen de personages. Daarbij is ook een analyse van de figurenconstellatie van belang. Zo geeft een contrast relatie de mogelijkheid tot een bepaalde handeling en intrige. De oppositie man/vrouw kan bijvoorbeeld leiden tot een liefdesintrige. Volgens Pfister is een analyse van de figurenconstellatie geschikt om een zogenaamde sociometrische analyse uit te voeren.²¹⁵ In onze termen: welke verschillende groepen worden in het stuk onderscheiden en hoe worden die gekarakteriseerd. Door van elk lid van de groep te inventariseren wat de andere personages in negatieve, neutrale of positieve zin over hem melden, kan er een waarde aan die persoon toegekend worden, aldus Pfister. Zo wordt duidelijk of de leden van een groep als positief of negatief gekarakteriseerd worden.²¹⁶ De focus op de onderlinge relatie en de karakterisering van de personages maakt het ook mogelijk deze analyse te gebruiken voor de films.

Opbouw van de analyse

Elke analyse begint met een korte beschrijving van de opvoeringsgeschiedenis van de stukken. Deze is van belang omdat deze een rol speelde bij de receptie van de verfilmingen. In advertenties werd vaak verwezen naar Boubier als auteur en in recensies werden optredens van het gezelschap van Boubier gememoreerd.²¹⁷ Na de opvoeringsgeschiedenis volgt een korte samenvatting van het plot. Vervolgens worden de personages genoemd en in een schema geplaatst waarin is aangeduid tot welke groepen ze behoren als het gaat om: gender, plaats en klasse. Religie en etniciteit worden apart behandeld daar zij een zeer minimale rol spelen in de stukken. Dit schema dient allereerst om de contrasten en overkomsten tussen de personages op de genoemde aandachtspunten vast te stellen. Wie woont waar en tot welke klasse behoort men? Daarna wordt onderzocht welke eigenschappen de verschillende personages hebben en of die een positieve dan wel een negatieve rol in de handeling spelen. Op die manier wordt zichtbaar welke wij-groepen in de stukken aanwezig zijn, welke eigenschappen zij hebben en of die eigenschappen positief of negatief gewaardeerd worden in het stuk. Daarna wordt de vraag beantwoord welk idee van een nationale identiteit werd uitgedrukt in het stuk. Op welke

²¹⁵ Pfister, *Das Drama*, 232.

²¹⁶ Pfister, *Das Drama*, 232-233. Op die manier kan voor elke fase in de tekst de mate van “elektive Entropie” bepaald worden. Met de “elektive Entropie” wordt volgens Pfister “zahlenmäßig der Grad der Ungeordnetheit, der ‘Durchmischung’ eines Systems” uitgedrukt. Hoe ongelijkmatiger de positieve en negatieve eigenschappen verdeeld zijn over de verschillende groepen, hoe conflictrijker de structuur. Ook hier volg ik Pfister niet in zijn kwantitatieve methode, maar voer alleen een kwalitatieve analyse uit. Pfister geeft de voorkeur aan deze wat abstractere analyse boven de door Propp en Souriau voorgestelde modellen waaraan een duidelijke tegenstelling tussen protagonist en antagonist ten grondslag ligt. Om die reden zouden deze bijvoorbeeld minder geschikt zijn om een moderne dramatekst waarin deze klassieke tegenstelling ontbreekt, te analyseren. De Jordaanstukken kennen echter wel deze klassieke tegenstellingen en deze komen ook naar voren zonder Pfister’s kwantitatieve methode toe te passen. Pfister, *Das Drama*, 234.

²¹⁷ Dit gebeurde bijvoorbeeld in de advertenties van *De Telegraaf* van 3 en 8 februari 1934; steeds werd de film aangeduid als ‘De verfilming van Boubier’s toneelstuk. In de *Alkmaarder Courant* van 31 maart 1934 werd verwezen naar de bekendheid :’(…) het overbekende gegeven van Herman Boubier’s toneelstuk *De Jantjes* (...); In de *Haagsche Courant* van 10 februari 1934 werden soortgelijke termen gebezigd.

manier definiëren de personages hun eigen identiteit volgens de genoemde aandachtspunten en hoe verhoudt zich deze tot een nationale identiteit? Wordt er verwezen naar nationale symbolen of gevoelens en zo ja, op welke wijze gebeurt dit en welke waardering is daar aan gekoppeld? Tot slot wordt geformuleerd op welke manier de tekst het publiek de mogelijkheid bood zich verbonden te voelen met de personages en hun omgeving. De analyses sluiten af met een indruk van de receptie op basis van recensies in kranten en tijdschriften.

Om de opvattingen ten aanzien van plaats, klasse, gender, etniciteit en religie te analyseren staan de overgeleverde theaterteksten van Herman Bouber ons ter beschikking. Voor de analyse van *De Jantjes* is gebruik gemaakt van de uitgave als toneeltekst uit 1924.²¹⁸ *Bleeke Bet* en *Oranje Hein* werden pas jaren nadat zij geschreven waren door de Toneelcentrale voor het amateurtoneel uitgegeven.²¹⁹ De getypte doorslagen die hebben gediend als basis voor deze uitgaven zijn gebruikt voor de analyse. Er waren nog enkele originele handgeschreven delen beschikbaar en na bestudering bleek dat deze overeen kwamen met de getypte versies. De teksten van de liedjes, die werden geschreven door Louis Davids, waren opgenomen in de uitgave van *De Jantjes* en *Bleeke Bet*, maar niet in die van *Oranje Hein*. Daarvoor is gebruik gemaakt van het oorspronkelijke programmaboekje van *Oranje Hein*.

²¹⁸ In de uitgave wordt geen jaar vermeld maar wordt verwezen naar *De Jantjes II*, dat ook ter perse zou liggen bij dezelfde uitgever. "Dit werk wordt sinds eenigen tijd, avond aan avond, in de Plantage Schouwburg getoond (...)." *De Jantjes II* speelden in de Plantage Schouwburg vanaf 11 oktober 1924 t/m 30 maart 1925.

²¹⁹ De exacte datum van uitgave is onbekend, maar dit is waarschijnlijk begin jaren zestig gebeurd, volgens Bob Bouber, kleinzoon en beheerder van de nalatenschap van Herman Bouber. Bob Bouber heeft alle handgeschreven teksten van zijn grootvader in zijn bezit.

Bleeke Bet

Toen Herman Bouber in 1917 *Bleeke Bet* schreef, werkte hij als ambulant acteur en decorschilder. *Bleeke Bet* was zijn tweede stuk en werd gekocht door Nap de la Mar, die het op zijn repertoire zette. Op 13 december 1917 ging *Bleeke Bet* in het Bouwmeester Theater in Den Haag in première, waar het ruim twee weken liep. Het Bouwmeester Theater was een variété theater met 800 zitplaatsen, waar incidenteel ook filmvoorstellingen werden gegeven.²²⁰ Op 26 januari 1918 speelde het Hollandsch Operettegezelschap van Nap de la Mar het stuk in het Variété Theater Flora in Amsterdam. Daarna verhuisde het gezelschap met *Bleeke Bet* naar het Casino in Rotterdam, een theater dat zich afficheerde als “het drukst bezochte specialiteiten en familietheater.”²²¹ Tot slot werd de Hollandsche Schouwburg in Amsterdam aangedaan.²²² De Hollandsche Schouwburg was geen variététheater en werd volgens T.K. Looijen, die een boek schreef over de Amsterdamse theaters, geassocieerd met een arbeiderspubliek dat socialistisch georiënteerd was. De stukken van Herman Heijermans waren er bijvoorbeeld in première gegaan.²²³ Op 27 mei 1918 werd de 200^{ste} voorstelling van *Bleeke Bet* gespeeld. Vier dagen later ging het stuk “de provincie in.”²²⁴

Korte inhoud

Bleeke Bet vertelt het verhaal van Bet, een groentevrouw die probeert met behulp van een zwendelende huisjesmelker hogerop te komen in de maatschappij. Met haar man Tinus drijft Bet een groentewinkeltje en dagelijks gaan ze voor dag en dauw naar de groentemarkt. Tinus loopt met een groentekar door de stad en hun dochter Jansie gaat de rijke buurten af met een groentemand. Met zuinigheid en vlijt proberen ze voldoende geld te sparen om een café biljart te kunnen openen. Tinus denkt nog twee jaar nodig te hebben. Bet heeft echter een andere manier gevonden om de benodigde pecunia bijeen te krijgen. Ze is in zee gegaan met de huisjesmelker Van Santen die zeer lucratieve zaakjes heeft. Hoewel ze weet dat dit een duistere bedoening is, is het gemak waarmee de winst verkregen wordt, te verleidelijk. In ruil voor meer van dit soort handel, belooft ze Van Santen haar dochter Jansie te zullen overhalen met zijn zoon Hannes te trouwen. Jansie voelt hier niets voor, zij heeft haar hart verpand aan de visser Ko. Als het bericht komt dat de boot waarop Ko werkt, is gezonken en zijn naam niet bij de overlevenden vermeld staat, geeft Jansie zich gewonnen en belooft met Hannes te zullen trouwen. Op de dag van het huwelijk duikt Ko plotseling weer op en worden de twee ware geliefden herenigd. Tegelijkertijd wordt Van Santen opgepakt wegens zwendel. Bet, die hierdoor

²²⁰ <http://www.cinemacontext.nl/id/B000139> (geraadpleegd op 14 maart 2009).

²²¹ Henk Romer, *Casino-variete. Een tempel van vermaak op de Coolsingel. 1898-1933* (Zaltbommel: Europese Bibliotheek, 2001), 78.

²²² Casino van 1 maart 1918 t/m 30 maart 1918, Hollandsche Schouwburg vanaf 6 april 1918 t/m 31 mei 1918.

²²³ T.K. Looijen, *Een geschiedenis van de Amsterdamse theaters. Wie kwam er niet in de Nes?* (Amsterdam: Heuff/Uniepers, 1981), 70.

²²⁴ *Het Nieuws van den Dag*, 29 mei 1918.

haar spaargeld verliest, moet inbinden en zich nederig onderschikken aan haar man Tinus, die vanaf dat moment “de baas over de centen” zal zijn.

De personages in Bleeke Bet

- Bet, haar man Tinus en hun dochter Jansie	- Sally, de ijscoman - Kee en haar man Jan
- Trui, haar man Lucas en hun zoon Gijsie	- Student 1 - Student 2
- Ka, dienstmeid bij Bet	- Koopjuffrouw
- Ko Monje, verloofde van Jansie	
- Van Santen, zijn vrouw Naatje en hun zoon Hannes	

Een belangrijke motor in de handeling is het streven van Bet naar meer inkomen. Om dat doel te bereiken, is ze bereid het geluk van haar dochter op te offeren en een crisis te riskeren in haar eigen huwelijk. Haar tegenstrevers zijn haar dochter Jansie en Sally, de ijscoman. Deze laatste dwarsboomt in het geheim haar plannen als hij voor *postillon d'amour* speelt en Jansie en Ko weer bij elkaar brengt. Tinus kiest geen partij. Hij mag Ko graag, tegelijkertijd valt hij Bet niet helemaal af en probeert hij Jansie er van te overtuigen dat Hannes toch een “oppassende jonge” is.²²⁵ Trui helpt haar zus Bet. Ze laat haar zoontje Gijsie verklaren dat Ko met andere vrouwen is gesignaleerd.²²⁶ Moeder Naatje steunt haar man Van Santen en stimuleert Hannes zich vriendelijk te gedragen tegenover Jansie. Ka houdt Jansie voor dat ze niet gedwongen een huwelijk hoeft in te gaan. Zij kan beschouwd worden als een indirecte tegenstrever van Bet. Indirect omdat ze geen rechtstreekse confrontatie aangaat met Bet. Jansie vindt het alternatief voor haar gedwongen huwelijk - weglopen en je laten onderhouden door een rijke man - geen acceptabele optie. De andere personages spelen geen rol in het conflict tussen Bet en haar dochter.

Plaatst men de personages in een schema waarin wordt aangegeven of ze man of vrouw zijn (gender), waar zij wonen (plaats) en hoeveel geld ze te besteden hebben (klasse) ontstaat het overzicht op de pagina hiernaast.

Uit figuur 2.1 zijn de volgende groepen af te leiden: mannen en vrouwen (gender); in de Jordaan en buiten de Jordaan (plaats); bezittende en niet-bezittende klasse (klasse). Tegelijkertijd wordt duidelijk dat een deel van die groepen overlapt. Alle arme personages wonen in de Jordaan, alle rijke personages wonen in Den Haag. De belangrijkste contrastrelaties zijn dus te vinden in plaats en klasse. De totale groep uit de Jordaan is gemêleerd en bestaat uit zeer arme sloebbers, personages die het iets beter hebben en de welgestelde familie Van Santen. Geen van de Jordaners behoort tot de klasse van de stedelijke,

²²⁵ Herman Bouber, *Bleeke Bet*, 32.

²²⁶ *Bleeke Bet*, 9-10.

Gender	Man	Vrouw							
Plaats			Jordaan	Van buiten de Jordaan					
Klasse						Niet bezittende klasse		Bezittende klasse	
				Elders uit Amsterdam	Den Haag	Arm	Iets meer dan het minimum	Welgesteld	Rijk
Bet		x	x				x		
Tinus	x		x				x		
Jansie		x	x				x		
Trui		x	x			x			
Lucas	x		x			x			
Gijsje	x		x			x			
Ka		x	x			x			
Ko Monje	x		x			x			
Van Santen	x		x					x	
Naatje		x	x					x	
Hannes	x		x					x	
Sally	x		x			x			
Kee		x	x			x			
Jan	x		x			x			
Student 1	x				x				x
Student 2	x				x				x
Koopjufvrouw		x		x				(x)	

Figuur 2.1. Gender, plaats en klasse van de personages in *Bleeke Bet*

industriële arbeiders. Sally is een venter en ook Tinus vent (naast de verkoop in hun kleine winkel) zijn groenten uit. Beiden behoorden tot een relatief vrijgevochten categorie die niet aan het regime van het regelmatige werken in de fabrieken was onderworpen.²²⁷ Dit laatste geldt ook voor Ko, die als visser een los-vast bestaan heeft. Deze groep was niet georganiseerd in vakbonden. De personages uit de lagere klasse in *Bleeke Bet* laten zich dan ook niet direct associëren met de arbeidersbeweging. In die zin heeft Boubier voor een relatief neutraal deel van de arbeidersklasse gekozen.

Religie en etniciteit zijn niet in dit schema opgenomen. Er is slechts één personage dat door deze elementen wordt gekarakteriseerd. Dit is Sally wiens naam en woordgebruik verraden dat hij van Joodse afkomst is. Hij spreekt over zichzelf als een “slemiel”, heeft “gein”, en als Van Santen hem vraagt of hij ook zo’n last van zijn maag heeft, antwoordt hij: “Hoe zal ik las hebbe. ’t is bij mijn geregeld jaum kipper of tewel vastendag.”²²⁸ Sally verwijst naar de joodse feestdag Jom Kippoer, de Grote Verzoendag, dat is een dag waarop joodse gelovigen vasten. Sally wordt echter nooit aangesproken of aangeduid als Joods. Het is enkel zijn taalgebruik, doorspekt met Jiddisch-Amsterdamse uitdrukkingen, waardoor hij afwijkt van de overige personages. Zijn Joodse religie en etniciteit spelen geen aparte rol in de handeling en de onderlinge verhoudingen. Ook voor alle andere personages geldt dat religie en etniciteit niet gebruikt worden als middel om ze te karakteriseren.

²²⁷ Ali de Regt, *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid. Ontwikkelingen in Nederland 1870-1940*, 6^e ed. (Amsterdam: Boom, 1995), 33.

²²⁸ *Bleeke Bet*, 14.

Plaats en klasse

Bleeke Bet is in de Jordaan gelokaliseerd en de handeling van het eerste en het derde bedrijf voltrekt zich aldaar. Het tweede bedrijf speelt zich af buiten de Jordaan, op een boot waarmee een tocht gemaakt wordt.²²⁹ Het decor voor het eerste bedrijf wordt in de toneeltekst aangeduid als “Buurtje in de Jordaan” en “Achterdoek Jordaan straat met midden Westertoren. Toren transparant”.²³⁰ De omgeving van de personages die arm zijn, of iets meer dan het minimum hebben, wordt dus getoond. Het derde bedrijf speelt zich af in het nieuwe café van Bet en Tinus.

De arme personages uit de Jordaan proberen in hun onderhoud te voorzien door een kleine nering, zoals een zuurkar of een ijscokar, of oefenen eenvoudige beroepen uit zoals schilder en visser. Zij hebben geen van allen een vast inkomen. Bet en Tinus staan iets hoger op de maatschappelijke ladder, zij bezitten een groentewinkel en kunnen met behulp van Van Santen een eigen café beginnen. Dit wordt door hen beschouwd als een stap voorwaarts. Het betekent niet meer voor dag en dauw de baan op met groenten. Van Santen staat nog een treetje hoger. Hij bezit enkele huizen en beheert een spaarfonds, en de kas van de jaarlijkse boottocht. Daarnaast leent hij geld uit tegen 15% en verhuurt woningen. Een kleine bezitter in de Jordaan, zo zou hij getypeerd kunnen worden. Van Santen komt weliswaar uit dezelfde buurt, hij noemt Trui en Bet “gebuurtjes”, maar is toch een relatieve buitenstaander.²³¹ Ik zal hier in de volgende paragraaf nader op ingaan.

De verhouding tussen de Jordaners en de niet-Jordaners wordt niet zozeer bepaald door het verschil in plaats, maar vooral door het verschil in klasse. De twee personages van buiten de Jordaan behoren tot twee verschillende klassen. De koopjuffrouw maakt deel uit van de burgerlijke klasse en student 1 uit Den Haag behoort tot een rijke familie. Bet zet de koopjuffrouw, die geen naam heeft gekregen, op een humoristische manier in haar hemd. Trui, de buurvrouw van Bet die een zuurstal heeft, vermoedt dat ze een “klein pesthotelletje” heeft.²³² Als de koopjuffrouw probeert om tien komkommers voor een bodemprijs mee te nemen, wordt ze door Bet uitgescholden voor “juffrouw Heregracht.” ‘Juffrouw’ was de aanspreektitel voor vrouwen uit de middenstand.²³³ De dame in kwestie rekent zich ook tot die klasse, hetgeen blijkt uit haar verwijt dat “jullie allemaal woekerwinste make” waar de “burgerij de dupe van is”. Hierna vertrekt ze boos en zonder haar komkommers. De koopjuffrouw vindt dat ze afgezet wordt, en Bet vindt dat ze uitgeknepen wordt. Bet krijgt het laatste woord en roept de koopjuffrouw snerend na: “Zeg juffrouw dundoek, hei je wel t’eten vanmiddag?”²³⁴ Uit haar woorden blijkt minachting. Dundoek duidt op versleten (dunne) kleding, die er misschien nog mooi uitziet maar niet veel meer voorstelt.

²²⁹ In de tekst staat dat het decor op de achtergrond zicht geeft op de Martelaarsgracht en in de verte de ronde Lutherse kerk.

²³⁰ *Bleeke Bet*, 1.

²³¹ *Bleeke Bet*, 15.

²³² *Bleeke Bet*, 4.

²³³ Schuurisma, *Jaren van opgang*, 81.

²³⁴ *Bleeke Bet*, 4.

De scène tussen Bet en de koopjuffrouw suggereert een dame die zich ‘duurder’ voordoet dan ze in werkelijkheid is. De term ‘burgerij’ die de juffrouw hier bezigt, werd echter niet eenduidig gebruikt door de tijdgenoten van Bet. In *Leven op stand* laat Ileen Montijn zien dat de positieve of negatieve connotatie van ‘burger’ en ‘burgerij’ afhankelijk was van wie de term gebruikte. De groep die wij nu de (hoge) burgerij zouden noemen, wilde zelf beslist niet zo genoemd worden. Zij gebruikten de term juist om aan te tonen dat ze zich ergens boven verheven voelden. En zij voelden zich in het bijzonder verheven boven de opkomende middenklasse, de kleine burger, van winkeliers en kantoorklerken.²³⁵ Dat de koopjuffrouw de term ‘burgerij’ in de mond neemt, duidt erop dat zij niet ‘van geboorte’ deel uitmaakte van een aanzienlijke familie, maar dat zij tot de stijgers op de sociale ladder behoorde. Iemand geboren uit de hogere burgerij zou zich nooit als burger aanduiden, aldus Montijn.²³⁶

De Haagse student is de tweede persoon die niet uit de Jordaan komt.²³⁷ Zijn naam Van Overbergen tot Schaarlanderveen duidt zelfs op een adellijke afkomst. Zijn fortuin is afkomstig van zijn tante Amalia. De student is niet alleen vele malen rijker dan de Jordaners, hij hoeft ook niet te werken voor zijn geld. Het feit dat hij al tien jaar filosofie studeert, benadrukt het niet-productieve karakter van zijn bestaan. Zijn leven bestaat vooral uit spenderen. Uit zijn taalgebruik blijkt zijn afkomst en opleiding. Zijn veelvuldig gebruik van het woordje “zag” in plaats van “zeg”, typeert hem als een telg uit de gegoede klasse. Zijn uitspraken in het Frans verwijzen naar het gebruik in rijke families Frans te spreken. De rijkdom van de student en de wijze waarop hij met geld omgaat, contrasteert niet alleen met de Jordaners maar ook met de koopjuffrouw die voor een dubbeltje op de eerste rang wilde zitten. De student is gul en geeft in korte tijd grote sommen geld uit. Hij trakteert iedereen op een ijsje van Sally en betaalt vijftientig gulden om een bus ijs over zijn in een diepe dronkenmanslaap verzonken makker uit te storten.

De reacties van de Jordaners op de rijke student laten zien dat zij niet opkijken tegen zijn rijkdom. Uit hun lichtspottende kwinkslagen blijkt dat zij de student niet erg serieus nemen. Al bij zijn eerste opkomst als hij in het Frans uit roept: “Ah, Le grande jardin date [sic] encore du temps de Napoleon”, wordt hij in de maling genomen door de Jordaners, die geen idee hebben wat hij zegt. Bet: “Napolion is dood”. Als de student probeert uit te leggen dat de voorouders van de Jordaners Frans waren, reageert Trui:

“Versta jij wat Bet?”

Bet: “Ik kan er geen woord van in me lijf krijgen.”

Lucas: “Hij het je vader gekend.”²³⁸

²³⁵ Ileen Montijn, *Leven op stand. 1890-1940* (Amsterdam: Thomas, Rap, 2003), 14-19.

²³⁶ Montijn, *Leven op stand*, 16.

²³⁷ Alleen student 1 wordt behandeld. De tweede student is alleen dronken in een ton aanwezig bij opkomst van de eerste student en speelt geen verdere rol in de handeling.

²³⁸ *Bleeke Bet*, 20.

Het verdere gesprek verloopt op soortgelijke wijze tot Lucas het genoeg vindt en de kar, waarop hij de twee studenten voor twee rijksdaalders had meegenomen, het toneel afrijdt met de woorden: “weg met dat sooitje.”²³⁹ In het tweede bedrijf becommentarieert Sally voortdurend de opvattingen en het gedrag van de student. Tijdens de boottocht legt de student uit waarom hij in de Jordaan verzeild is geraakt:

“Pa zegt dat ik alles moet meemaken, daarom heeft hij gezocht naar een milieu van misère en ellende – daarom ben ik afgedaald naar het volk – ik wil met jullie ete, zag – ik wil met jullie drinke, zag, ik wil met jullie slape, zag. (...) Ik wil nog verder gaan, ik wil strijden voor het volk, ik wil in de kamer de belangen van het volk behartigen, compris.”²⁴⁰

De student is hier door Boubier neergezet als een karikatuur van de goedbedoelende hogere klasse die zich het armzalige lot van de lagere klasse zegt aan te trekken. Dit benadrukt Boubier nog eens door Sally er nog een schepje bovenop te laten doen en hem het voornemen van de student cynisch te laten bestempelen als “langs de rug van het volk naar boven op de kamer komme.”²⁴¹

Een positieve karaktereigenschap van de student is dat hij gul is. Hij deelt rijkelijk uit aan de Jordaners en draagt op die manier bij aan de feestvreugde. Hij heeft een vrolijke aard en is ongevoelig voor de plagerige en cynische opmerkingen van Sally. De ‘echte’ rijke lui komen er in *Bleeke Bet* dus beter van af dan de kleine burgerij. In feite heeft Boubier door deze wijze van karakteriseren een onoverbrugbare kloof gecreëerd tussen twee verschillende klassen: de echte rijken en de rest. Iedereen die op de een of andere manier probeert buiten zijn eigen stand te treden wordt gecorrigeerd. In de hier volgende paragrafen zal dit verder uitgewerkt worden.

Klasse en het streven naar maatschappelijke vooruitgang

In *Bleeke Bet* worden de personages ook gecontrasteerd met elkaar door de mate waarin ze tevreden zijn met hun maatschappelijke status en al dan niet proberen hun situatie te verbeteren. Een aantal van de personages accepteert zijn leven en de daarbij behorende standaard en een aantal probeert daar iets aan te veranderen. Van Santen en Bet proberen hogerop te komen door in oneerlijke handel te gaan; Tinus wil zijn positie verbeteren door hard te werken; Sally probeert een centje bij te verdienen door gevonden waar (zoals een zilveren sigarettenkoker) te verkopen in plaats van het de rechtmatige eigenaar terug te bezorgen; Ka probeert met een rijke student een beter bestaan op te bouwen. Jansie, om wier hand het allemaal draait, is de enige die niet streeft naar materieel geluk. Haar enige doel is te trouwen met de eenvoudige visser van wie zij van houdt. De wijze waarop Boubier de personages heeft gekarakteriseerd en al dan niet laat slagen in hun opzet, geeft een duidelijke sturing aan de

²³⁹ *Bleeke Bet*, 22.

²⁴⁰ *Bleeke Bet*, 39.

²⁴¹ *Bleeke Bet*, 41.

interpretatie. Er zitten weinig losse eindjes in het narratief zodat, in termen van Tulloch, gesproken kan worden van een *tight format*.²⁴²

Sally, de aan lager wal geraakte ijscoman, heeft eigenlijk geen andere ambitie dan te overleven en de ergste nood te lenigen. Hij karakteriseert zich zelf in een lied als “Onnoozele Sally. Die de mense op zijn duimpie kent. Hoeveel mense in de rats, heb ik van mijn kleine krats nog wat gegeve.” Als mensen hem voor gek verklaren, schudt hij zijn hoofd en geeft geen antwoord. Sally zal nooit hogerop komen want daarvoor moet je “swindelen zonder hart of ziel.” “Ik ben en blijf ’n arreme slemiel.”²⁴³ Sally zegt niet te gaan voor zijn eigen gewin. Hij deelt zelfs zijn schamele inkomen met anderen als die in nood zijn. Zijn geldgebrek en zijn moeite om zijn zieke dochter de benodigde zorg te verschaffen, brengen hem in de verleiding een gevonden sigaretten koker aan Van Santen te verkopen. Sally ziet dit als een genoegdoening voor de schandalig hoge huur die hij moet betalen aan Van Santen. Als Sally zijn daad wil terugdraaien, zodat een politieaangifte kan worden voorkomen, en de koker wil terugkopen van Van Santen, weigert deze hem het benodigde geld te lenen. Dit doet erg onsympathiek aan en verlegt de aandacht van Sally’s vergrijp naar de hypocrisie van Van Santen. Sally wordt op het laatste moment door Ko gered die hem het geld voor de koker leent. Sally’s misdaad wordt niet bestraft en hij krijgt de gelegenheid in vrijheid zijn zonden te overdenken. Sally is bovendien succesvol in zijn rol als bemiddelaar tussen Jansie en Ko, en dus als tegenstrever van Bet. Dit versterkt het beeld van de arme sloeber die alleen goeds in de zin heeft, maar gedwongen door de omstandigheden wel eens een misstap kan begaan.

Van Santen is, zoals we eerder zagen, een relatieve buitenstaander. Hoewel hij afkomstig is uit dezelfde buurt, onderscheidt hij zich door zijn bezit en de macht die hij hierdoor kan uitoefenen over andere personages. Van Santen is uiteindelijk het meest geplaagd en is aan het eind van het verhaal alles kwijt: zijn zoon trouwt niet met Jansie en zijn illegale handel wordt ontdekt. Hij eindigt in het gevang. Gedurende het hele stuk wordt hij als een onaangenaam personage neergezet. Hij is hypocriet, manipulatief en geldbelust. In een dialoog met Bet, waarin ze hem vraagt of het geen kwaad kan die oneerlijke handel, legt hij haar uit hoe je daarmee weg kunt komen:

“Kijk, as je maar altijd zorgt voor ’t uiterlijk gezicht - ’t fatsoen van buiten - Neem ’n voorbeeld an mijn - bezadigd leve, - altijd op je telle passe - nooit iets over de balk gooe - zorge dat de buurt je eert en liever niet leve zonder god of gebod, anders rust er geen zege op je winst. Zie je dat zijn mijn principes - Tsja, ik ben ’n man van principes en wat is het leven zonder principes.”²⁴⁴

Van Santen toont hier dat hij bewust uit is op het misleiden van anderen en geen greintje medelijden heeft met zijn medemens. Hij vraagt woekerrentes aan arme sloebers die geen

²⁴² Tulloch, *Television Drama*, 36.

²⁴³ *Bleeke Bet*, 8.

²⁴⁴ *Bleeke Bet*, 14.

andere keus hebben dan zijn voorwaarden te accepteren, en kent geen genade als Sally hem vraagt het geld te lenen dat hij moet terugbetalen voor de ‘gevonden’ sigarettenkoker.

Bouber schreef *Bleeke Bet* tegen de achtergrond van de Eerste Wereldoorlog en hoewel hij hier niet direct naar verwijst, kost het niet veel moeite in Van Santen een man te herkennen die oorlogswinsten maakt. “Hij had ze hele zolder vol gezwendeld goed legge.”²⁴⁵ De schaarste die was ontstaan als gevolg van de Eerste Wereldoorlog, had geleid tot een verdeling van voedsel en goederen op een nogal ondoorzichtige manier. Nadat eerst overheidsinstanties deze taak op zich hadden genomen, werd deze om de neutraliteit niet in gevaar te brengen in september 1915 overgeheveld naar het bedrijfsleven. Er werden allerlei verenigingen opgericht die onder leiding stonden van handelaren die de zaken zo goed mogelijk moesten verdelen.²⁴⁶ Alle gelegenheid dus om hier en daar de hand te lichten. Er ontstond volgens historicus Piet de Rooy dan ook al snel een sfeer van wantrouwen en een gevoel van onrechtvaardigheid onder grote delen van de bevolking.²⁴⁷ Van Santen is een dergelijk figuur die misbruik maakt van de situatie onder het motto ‘handel is handel.’ Daar komt nog bij dat hij een maagziekte lijkt te simuleren. Hij gebruikt alleen “grutterskost” omdat hij zo’n last van zijn maag heeft, en weet zo een uitzonderingssituatie voor zichzelf te creëren.²⁴⁸ Vanaf april 1916 mocht alleen aan maagpatiënten nog witbrood worden verkocht.²⁴⁹ Zo karakteriseerde Bouber Van Santen op alle mogelijke manieren als een achterbakse man, die zonder scrupules uit is op eigen voordeel. Het feit dat juist deze Van Santen aan het eind van het stuk opgepakt wordt en moet boeten voor zijn daden moet dan ook worden geïnterpreteerd als het gehoor geven aan een roep om rechtvaardigheid. Het is echter een heel specifieke roep om rechtvaardigheid, namelijk een rechtvaardigheid die is gekoppeld aan klasse. Met het oppakken van Van Santen wordt een scheve verdeling van inkomens gecorrigeerd. Van Santen nam meer dan hem toekwam en daar wordt hij nu door de rechtsdienaars voor gestraft. Ook Sally en Bet namen meer dan hen toekwam, maar zij worden niet op dezelfde wijze gestraft. Stelen uit armoe zoals Sally dat heeft gedaan, wordt de dader minder zwaar aangerekend dan het vergaren van rijkdom ten koste van goedhartigen die nauwelijks iets bezitten. De misdaad van Sally wordt in eigen kring gladgestreken en ook met Bet wordt binnenshuis ‘afgerekend’.

De derde man in het gezelschap die ambities heeft om verder te komen in het leven, is Tinus. Hij probeert zijn doel te verwezenlijken door hard werken en sparen. Hij mag dan een beetje een sukkel lijken die door zijn vrouw wordt overvleugeld, uiteindelijk blijkt hij de touwtjes stevig in handen te hebben. Tinus is een goedmoedig personage dat iedereen te vriend houdt. Ook hij is geholpen door Van Santen die het pand voor zijn café heeft geregeld, maar hij draagt zelf de kosten voor de hele onderneming. Tinus voldoet wat dat betreft aan het

²⁴⁵ *Bleeke Bet*, 57.

²⁴⁶ Piet de Rooy, *Republiek van rivaliteiten. Nederland sinds 1813* (Amsterdam: Mets & Schilt, 2002), 157-158.

²⁴⁷ De Rooy, *Republiek van rivaliteiten*, 160-162.

²⁴⁸ *Bleeke Bet*, 13.

²⁴⁹ De Rooy, *Republiek van rivaliteiten*, 160.

traditionele beeld van de Nederlandse keurige en hardwerkende arbeider zoals dat vaak werd aangehaald in beschouwingen over de vraag of het in Nederland goed investeren was.²⁵⁰

Dit clichébeeld is echter niet zonder haken en ogen en Tinus is niet zomaar te interpreteren als een, door het voortdurende beschavingsstreven van de bourgeoisie, getemde arbeider. Boubier karakteriseerde Tinus als een overmatig drankgebruiker en uit deze gewoonte blijkt dat Tinus zich juist onttrekt aan disciplineren. Tinus staat model voor bijna alle mannen in *Bleeke Bet*. Alleen Sally en Van Santen drinken niet buitensporig. De vrouwen klagen over de heren die soms dagen zijn verdwenen en dan laveloos opduiken en doen alsof er niets aan de hand is. De drank wordt echter niet gepresenteerd als het vocht dat 'meer kapot maakt dan je lief is'. De mannelijke personages hebben een vrolijke dronk. Minder drinken of stoppen is dan ook geen onderwerp. De alcohol hoort bij het leven van de man, en zijn vrouw moet maar een manier vinden er mee om te gaan. Dit betekent meestal dat zij tevergeefs probeert haar echtgenoot uit het café te krijgen. Boubier presenteert deze situatie echter als humoristisch en niet als een drama dat mensenlevens kapot maakt. Een sprekend voorbeeld is de *running gag* met Lucas, de man van Trui. Trui vertelt dat haar eerste man al na drie weken huwelijk de benen nam om pas negen dagen later weer op te duiken. Ze is nu getrouwd met een schilder. Maar hij heeft bijna nooit werk en ook hij lust een stevig borreltje. Hun zoon Gijsie wordt er steeds op uit gestuurd om vader uit het café te halen. Deze zich in allerlei varianten herhaalde scène blijft een altijd opgewekt en een humoristisch moment. Is het niet omdat Gijsie de prijs voor zijn taak probeert op te drijven, dan is het wel de obsessie van Lucas met het biljartspel dat in het café staat.

Deze visie op alcoholgebruik staat haaks op de in die tijd vigerende opvatting dat de consumptie van sterke drank zo beperkt mogelijk moest worden gehouden. Zowel socialisten als liberalen en confessionelen vonden om verschillende redenen dat alcoholgebruik bestreden moest worden. In haar boek *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid* laat Ali de Regt zien dat met de industrialisering van de samenleving er een ander soort arbeider nodig was. In een zich steeds verder industrialiserende maatschappij waar arbeiders in een gestandaardiseerd productieproces gevaarlijke machines moesten bedienen, was het van het hoogste belang dat men zijn hoofd erbij had. Tegelijkertijd waren ook de socialistische voormannen van mening dat een arbeider die drinkt niet denkt en een arbeider die niet denkt, drinkt. Wilde men verder komen in de maatschappij dan moest men het hoofd gebruiken en zich scholen. Daarnaast was er de immer aanwezige angst in zowel liberale als confessionele kringen dat een overmatige alcoholconsumptie de remmen al te zeer zou doen losschieten en aldus de goede zeden bedreigd zouden worden. Deze drie opvattingen hadden vanaf het eind van de negentiende eeuw geleid tot een niet aflatende inspanning om de arbeider zijn alcoholinname te doen matigen.²⁵¹ En met succes. Het jenevergebruik verminderde sterk na 1880 en rond 1900 begon ook de wijn- en bierconsumptie af te nemen. In de periode dat Boubier *Bleeke Bet* schreef was

²⁵⁰ Jan Luiten van Zanden, *Een klein land in de 20^e eeuw. Economische geschiedenis van Nederland 1914-1995*, (Utrecht: Het Spectrum, 1997), 36.

²⁵¹ De Regt, *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid*, 26-33.

de totale alcoholconsumptie scherp dalend.²⁵² In *Bleeke Bet* laat Boubier de personages er lustig op los drinken, bovendien is liederlijk gedrag niet voorbehouden aan een bepaalde klasse. Ook de rijke studenten zijn bij hun eerste opkomst zwaar getroebleerd. Ze zijn zelfs zodanig van de wereld dat ze door Lucas op zijn kar vervoerd moeten worden. Het lijkt of Boubier hier de bal terugkaatst naar de gegoede beschavers en ze er op wijst dat in eigen kring ook nog wel het een en ander te doen valt. Voor een publiek dat steeds het doelwit was van diezelfde beschavers, zal dit mogelijk voor enige hilariteit hebben gezorgd. Deze scène en de omgang met alcohol in het hele stuk bood het in elk geval de mogelijkheid zich gesteund te voelen in haar gewoonten. Het is aannemelijk dat bij een publiek uit de betere kringen, deze scène enig gevoel van gêne teweeg bracht.

Maar Tinus wordt niet alleen gekarakteriseerd door zijn alcoholgebruik, hij is ook spaarzaam en hardwerkend. Dit gedrag past veel beter in het voorgestane en door in feite alle richtingen gepropageerde patroon, dat een arbeider zou moeten volgen om succesvol te zijn.²⁵³ De Regt betoogt dat om dat te bereiken, arbeiders gedisciplineerd moesten worden. Een constante prestatie in de fabrieken vroeg om een geregeld leven zonder al te veel uitspattingen. Het bijzondere aan Tinus is dat hij geen fabrieksarbeider is, maar een venter. Een categorie die volgens De Regt buiten de stedelijk-industriële arbeidersklasse stond.²⁵⁴ Venters waren eigen baas en werden niet aangespoord tot discipline door een werkgever. Tinus is daarom een complex personage dat niet direct in de bekende hokjes paste. Hij lust een flinke borrel, maar leidt ondanks dat een geregeld leven: altijd vroeg uit de veren, hard werken en sparen. Zijn karakterisering kon dus enerzijds bijdragen aan een positief zelfbeeld van het publiek uit de lagere klasse, en anderzijds toch acceptabel zijn voor het publiek uit de hogere klasse omdat zij in elk geval een deel van de door hen positief gewaardeerde eigenschappen terugzagen in Tinus.

Klasse en gender: maatschappelijke ambitie versus persoonlijk geluk

Bij het streven naar maatschappelijke vooruitgang speelt naast klasse, ook gender een belangrijke rol. Twee van de drie vrouwelijke personages - Bet en Ka - hebben een sterke ambitie verder te komen in het leven. Zij staan tegenover Jansie wier enige streven een gelukkig huwelijk is. Een tweede tegenstelling is gecreëerd tussen Bet en Ka die ieder op een andere wijze proberen hun positie te verbeteren. De omgang met het andere geslacht - en vooral het huwelijk - speelt hier in een cruciale rol.

De meest scherpe tegenstelling in *Bleeke Bet* is gecreëerd in de moeder-dochter relatie. Om haar ambities in het leven te kunnen waarmaken, wil Bet dat Jansie trouwt met de zoon van de man die haar verder helpt in het leven. Het huwelijk van Jansie met de zoon van Van Santen zal zowel moeder als dochter voorspoed brengen, zo meent Bet. Jansie kiest echter voor haar persoonlijk geluk en weigert dit ondergeschikt te maken aan mogelijke toekomstige materiële welvaart. Haar keuze weerspiegelt de opkomst van het affectieve huwelijk. Voor de

²⁵² Van Zanden, *Een klein land in de 20^e eeuw*, 28-29.

²⁵³ De Regt, *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid*, 244.

²⁵⁴ De Regt, *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid*, 33.

negentiende eeuw werd een huwelijkskandidaat vooral geselecteerd op basis van wederkerig zakelijk voordeel. In de negentiende eeuw veranderde dit. In eerste instantie onder de burgerij maar vanaf het eind van de negentiende werd ook onder boeren en arbeiders steeds vaker gekozen voor het affectieve huwelijk.²⁵⁵

Bet verliest de strijd en Jansie trouwt met de man van wie zij houdt. Bovendien raakt ze met haar spaarcenten ook haar positie in haar huwelijk kwijt. Tinus grauwt haar toe:

“Ik heb over me late lope. Maar nou is ’t uit, nou zwijg ik niet langer, nou zeg ik dat je ’n slecht wijf bent (...) We zijn nog niet gerinneweerd. Ik heb ook nog ’n spaarbankboekje, maar daar blijf jij af. Voortaan bin ik de baas van de spieje.”

En Bet kan niet anders dan instemmen met Tinus. Bet wordt teruggezet op haar ‘officiële’ plaats. Volgens de Nederlandse wet was de man het hoofd van het gezin - en dus de baas over de vrouw - vanaf het moment dat een huwelijk gesloten werd. Vanaf 1907 mocht een vrouw wel een eigen inkomen hebben mits zij dit besteedde aan het huishouden.²⁵⁶ In *Bleeke Bet* wordt deze situatie onderschreven en wordt alles teruggedraaid wat leek op een andere machtsverdeling binnen het huwelijk. De disciplineren van de vrouw staat echter in dienst van een groter thema. *Bleeke Bet* is doordrenkt van de idee dat het streven naar verbetering van de maatschappelijke positie niet veel goeds brengt. De belangrijkste reden voor de disciplineren van Bet is dan ook niet haar bazigheid over Tinus maar haar streven naar meer. Ze wilde “vooruit in de maatschappij”.²⁵⁷ Juist dat gevecht verliest ze op alle fronten.

Dit thema komt ook terug in de ontwikkelingen rondom Ka. Zij slaagt weliswaar in haar opzet te ontsnappen aan de armoede maar moet daar wel een prijs voor betalen. Ze riskeert haar zuivere naam door zich buiten de Jordaan te begeven, en in het circuit van bars, salons en cabarets een rijke man op te duikelen, die haar niet trouwt maar wel onderhoudt. Ka ruilt uit angst voor armoede echte liefde en een huwelijk voor “gemeubeld wonen” en een man die alles betaalt. De keuze om haar vrouwelijke eer in de waagschaal te stellen voor een luxer bestaan, wordt echter niet veroordeeld door de andere personages en wordt ook niet bestraft in het plot. De verklaring die zij zelf geeft voor haar levenswijze laat ruimte voor begrip en medeleven:

“Ik heb van jongs af nooit as ellende en armoed om me heen gezien - eerst van me moeder en later van me zusters die allemaal fatsoenlijk armoedig getrouwd zijn -’n hok met bigge en honger dat ze scheel zien(...)”²⁵⁸

Ook Jansie, die Ka bestempelt als een “buiten medelse Jordaanmeid” en zelf nooit zoiets zou doen, spreekt geen oordeel uit over haar vriendin. Ka ondervindt geen tegenwerking in haar

²⁵⁵ Schuursma, *Jaren van opgang*, 58.

²⁵⁶ Schuursma, *Jaren van opgang*, 58.

²⁵⁷ *Bleeke Bet*, 58.

²⁵⁸ *Bleeke Bet*, 53.

streven. Haar vriend - de student - wordt van commentaar voorzien door de andere Jordaners, maar hij deelt mee in de feestvreugde en wordt niet buitengesloten. Boubier heeft van Ka een semitragisch personage gemaakt. Voorlopig vaart ze wel bij haar keuze maar in de laatste scène tussen Jansie en Ka wordt de onzekerheid van haar bestaan aangeduid. Als Jansie voorspelt dat haar rijke vriend haar nooit zal trouwen, antwoordt Ka: "Wie weet. En als 't niet zo is - in godsnaam - als je maar gezond bent. Zoo lang 't gaat, gaat 't." ²⁵⁹

De tegenstelling tussen Ka en Jansie heeft niet de vorm van een strijd - ze zijn vriendinnen - maar kent wel een morele overwinnaar. Jansie komt als het meest gelukkig personage naar voren. In tegenstelling tot Ka, die maar moet afwachten of haar goede leventje zal voortduren, krijgt Jansie de belofte van eeuwige trouw van Ko. Jansie is dan ook het voorbeeld voor de wijze waarop de zedelijke omgang met mannen zou moeten plaatsvinden. Haar relatie met Ko verloopt in eerste instantie niet zonder problemen maar uiteindelijk vinden de twee elkaar. Ko permitteert zich een aantal vrijheden waar zij niet van gediend is. Hij vraagt haar mee uit, dringt er bij haar op aan dat ze haar mooie bloes aan doet, en laat haar vervolgens in de kou staan.²⁶⁰ Drie dagen later hoort ze dat hij op de dijk liep te flaneren met twee dames aan zijn arm.²⁶¹ Voor Jansie is dit reden om Ko, weliswaar met huilend hart, adieu te zeggen. Ko vindt dat hem een loer gedraaid is en gaat er boos vandoor.²⁶² Maar of Ko nu wel of niet met twee dames aan de zwier was (daar geeft het stuk geen uitsluitsel over), feit blijft dat hij Jansie tevergeefs heeft laten wachten. Pas na de tussenkomst van Sally komen de twee geliefden weer bij elkaar. Na een eerste klapzoen, vraagt Jansie zich verdrietig af of ze elkaar wel echt zullen krijgen. De tegenwerking van haar moeder is haar te veel:

Jansie: "Was ik maar mondig – dan liep ik 't huis uit."

Ko: "Dan maak ik je mondig."

Jansie: "Nee Ko – zoo wil ik 't niet – Ik wil netjes naar 't stadhuis." ²⁶³

Jansie wil haar eer bewaren en geen 'moetje'. Ook hierin weerklinkt het burgerlijke morele reveil van die tijd. "Gedwongen huwelijken werden na de Eerste Wereldoorlog in ieder geval door vrijwel niemand meer als 'normaal' beschouwd", aldus Ali de Regt. In alle kringen werd seks voor het huwelijk afgewezen. Dit was zelfs onder onkerkelijken en socialisten het geval. Een zwangerschap voor het huwelijk werd als een grote schande ervaren.²⁶⁴

Het huwelijk van Jansie en Ko vormt het sluitstuk van *Bleeke Bet* en is niet alleen de sublimatie van de idee dat men zich bij de keuze van een partner niet moet laten leiden door gedachten aan geldelijk gewin, maar ook de viering van de ongeschonden bruid. Het huwelijksfeest werd overigens door mensen 'van stand' aan het eind van de negentiende eeuw

²⁵⁹ *Bleeke Bet*, 53.

²⁶⁰ *Bleeke Bet*, 6.

²⁶¹ *Bleeke Bet*, 10.

²⁶² *Bleeke Bet*, 17.

²⁶³ *Bleeke Bet*, 43.

²⁶⁴ De Regt, *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid*, 83.

steeds meer als gênant ervaren, omdat het huwelijk geslachtsverkeer sanctioneerde. Ileen Montijn citeert in haar boek *Leven op stand 1890-1940* een etiquette boek uit 1897 waarin voorspeld wordt dat het de gewoonte wordt zoals “(...) het in zeer beschaafde kringen nu soms reeds gebeurt, eenvoudig voor de dag te komen met de aankondiging, dat het huwelijk gesloten is (...).”²⁶⁵ De uitbundige huwelijksfeesten in de stukken van Boubert staan in sterk contrast met deze opkomende gewoonte, en hij koos er dus voor aan te sluiten bij de meer traditionele wijze van huwelijksviering zoals die steeds meer een zaak zou worden van de lagere klasse. Het lijkt er dus op dat hij veeleer het publiek uit die lagere klasse voor ogen had, dan dat uit moderne ‘beschaafde kringen’.

Tegelijkertijd zij het benadrukt dat in *Bleeke Bet* geen veroordeling plaatsvindt van degene die het anders doen. Er is wel een geprefereerde houding van jonge vrouwen ten opzichte van mannen, zoals Jansie laat zien, maar Ka krijgt de ruimte haar leven op een andere manier in te richten. Hier speelt ook klasse een grote rol. De relatie van stellen uit dezelfde klasse en plaats leiden tot een traditioneel huwelijk. Een verhouding tussen twee geliefden van ongelijke afkomst zal zelden tot een echtverbintenis leiden. Het verlaten van de eigen omgeving - de Jordaan - en de eigen klasse, leidt tot andere waarden en normen dan die in de Jordaan worden hooggehouden. Dat Ka zich door haar vriend laat onderhouden en leeft zonder een boterbriefje, is niet zoals Jansie dat zou doen: het is “haar eer niet”.²⁶⁶ Jansie beschouwt Ka dan ook als een “buitemedelse”, hetgeen wil zeggen geen gewone Jordaner. Een echte Jordaanse meid streeft naar een traditioneel huwelijk. De Jordaner krijgt hier dus twee gezichten: enerzijds toont hij dat hij een burgerlijke huwelijksmoraal onderschrijft, anderzijds spreekt zijn eenvoudige komaf uit de uitbundige huwelijksvieringen.

Verbeelding van de wij-groepen

De toeschouwers die naar *Bleeke Bet* kwamen kijken, kregen twee groepen voorgeschoteld die in eerste instantie door plaats en klasse werden gedefinieerd: de Jordaners en de niet-Jordaners. Boubert vertelt het verhaal vanuit het perspectief van de Jordaners, zij zijn de belangrijkste wij-groep en de andere groep wordt afgemeten aan de standaards van de Jordaan-groep. De Jordaan-groep behoort tot de lagere klasse en hoewel sommige leden het iets beter hebben dan andere, is niemand vermogend. Allen moeten hard werken voor het dagelijks brood. Armoede gaat hier samen met goedhartigheid. Als het gaat om herkenning van de eigen levensomstandigheden dan bood *Bleeke Bet* dus vooral aan de Amsterdammers, liefst Jordaners, afkomstig uit de lagere klasse van de bevolking een referentiepunt. Deze groep kon zich spiegelen aan een positief zelfbeeld.

De armlastige personages uit de Jordaan hebben een sterk rechtvaardigheidsgevoel. Oneerlijkheid of verrijking ten koste van anderen worden niet getolereerd. Zij zien het huwelijk als de ideale relatie, maar veroordelen andere samenlevingsvormen niet. Ze hebben een sterk gevoel voor relativering en zijn humoristisch en ad rem. Ze hebben overal een antwoord op en

²⁶⁵ Montijn, *Leven op stand*, 183.

²⁶⁶ *Bleeke Bet*, 53.

zijn niet voor één gat te vangen. Deze sympathieke personages proberen het beste van hun leven te maken en hun lot met een zekere blijmoedigheid te aanvaarden. Juist deze aanvaarding leidt tot een gelukkig en tevreden gevoel. Het streven naar meer leidt al snel tot de inzet van ongeoorloofde middelen en brengt onrust. Deze levenshouding kan in zekere zin geruststellend genoemd worden. Het geeft immers ook rust als men de gegeven situatie kan accepteren.

Tegenover deze groep staan de niet-Jordaners. De personages uit deze groep zijn de tegenpolen van de arme Jordaners. Niet alleen wat betreft plaats (buiten de Jordaan) en klasse (ze bezitten meer), maar ook wat betreft hun karaktereigenschappen. Het zelfgenoegzame gedrag van deze personages lokt spottende opmerkingen van de Jordaners uit. De niet-Jordaners zijn weinig innemend en worden neergezet als krenterig en inhalig. Deze groep ziet de omgang tussen man en vrouw als een ruilhandel: geld voor liefde.

Bleeke Bet bood dat deel van het publiek dat zich rekende tot de betere burgerij dus weinig mogelijkheden om zich op een positieve manier te herkennen. Veeleer werd deze groep uitgenodigd een kijkje te nemen in het leven van 'de ander', de arme Jordaner. Het beeld dat van deze Jordaners gepresenteerd werd, was op een bepaalde manier ongevaarlijk en daarom misschien zelfs amusant voor een wat beter publiek. Het was mogelijk om te blijven lachen om die goedmoedige Jordaners. Er was in elk geval geen gevaar vanuit die hoek te verwachten. *Bleeke Bet* kent geen oproepen tot verzet tegen de heersende klasse, of andere socialistische propaganda die de arbeider oproep zijn ketenen van zich af te werpen. De keuze van Boubert voor straatventers en losse arbeiders plaatst de Jordaners buiten de cultuur van de fabrieksarbeiders, die zich wel steeds beter organiseerden en hun rechten opeisten.²⁶⁷ De mannelijke Jordaners zijn in zekere zin nog vrijbuiters. Tegelijkertijd laat Boubert zien dat hard werken en sparen de enige weg omhoog uit de misère is. De opvattingen van Tinus zouden met instemmend geknik ontvangen kunnen zijn door een beter gesitueerd publiek dat de burgerlijke waarden en normen onderschreef. Hetzelfde geldt voor de morele instelling van Jansie, die haar eer wilde bewaren. Er bleef desalniettemin voldoende over waar dit publiek niet zo van gecharmeerd zal zijn geweest. Het drankgebruik, de losse zeden van Ka, en het negatieve beeld dat van de meer bemiddelde tot zeer rijke klasse wordt geschetst, hebben de potentie menig welgestelde toeschouwer tegen de borst te stuiten.

Concluderend kan gesteld worden dat Boubert met *Bleeke Bet* een duidelijke doelgroep voor ogen had: die van de lagere klassen uit de samenleving. Het stuk handelt over de problemen die een maatschappelijk zwakke positie met zich meebrengt: geldgebrek, huwelijken uit berekening en overmatig drankgebruik. Deze doelgroep werd echter niet benaderd op een belerende wijze. De problemen worden gerelativeerd en het blijkt dat men ook als sociaal zwakkere heel gelukkig kan zijn. *Bleeke Bet* is lokaal gericht en biedt geen linken naar een hoger, nationaal niveau. Personages bespreken slechts hun eigen problemen, die op hun beurt zowel een algemene, als meer specifieke dimensie hebben. Boubert koos voor een behandeling van onderwerpen die boven het particuliere konden uitstijgen maar plaatste deze in een zeer specifieke context: de Jordaan.

²⁶⁷ De Regt, *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid*, 33.

Enkele indrukken van de receptie van Bleeke Bet

Aandachtspunt bij de bestudering van de receptie van de toneelstukken is de relatie tussen de door mij gedistilleerde opvattingen over plaats, klasse, gender, etniciteit en religie, en de geschreven kritieken in dagbladen en tijdschriften. Op welke manier interpreteerden de recensenten de stukken? Zagen zij soortgelijke betekenissen en hoe waardeerden ze die? Of kenden zij geheel andere betekenissen toe en zagen zij andersoortige verwijzingen? Daarbij neem ik ook de signatuur van de krant of het tijdschrift waarin de kritiek verscheen in aanmerking. Deze was immers op zijn minst sturend voor de interpretatie van de voorstelling. Zoals eerder opgemerkt vormt deze paragraaf noodzakelijkerwijs slechts een impressie van de receptie van de toneelstukken. Zo zijn van *Bleeke Bet* slechts twee besprekingen gevonden. Dit wordt deels verklaard door het gegeven dat er per definitie weinig werd geschreven over het soort theater dat Nap de la Mar maakte. En deels door de relatief korte looptijd die de stukken hadden.

In *Tooneel en Bioscoop*, een katholiek tijdschrift dat in haar besprekingen haar leden adviseerde naar welke film- en theatervoorstellingen wel en niet te gaan, verscheen op 29 december 1917 een korte bespreking van *Bleeke Bet*. Het advies luidde: “sterk voorbehouden”. Reden hiervoor was het “realistisch gedoe” dat niet als “bijster verheffend” werd beschouwd. In *Bleeke Bet* maakten de toeschouwers kennis met de Jordaan, een niet algemeen gekende omgeving en de gebeurtenissen die zich daar afspeelden waren “niet bepaald van de heiligste”. “Wie niet weet wat er in de wereld te koop is, blijven van dit soort dingen weg.” Uit deze reactie spreekt de bevoogdende toon van een herder die zijn onwetende schapen wil behoeden voor een confrontatie met een ruwe werkelijkheid. Kennismaking met deze realiteit leidde volgens hem niet tot een verrijking van de mens. Hoewel er op basis van deze ene recensie geen uitspraken gedaan kunnen worden over de opvattingen van de schrijver over de functie van het toneel, indiceert zijn advies dat hij die functie het liefst zou zien als verheffend. En dat kon van *Bleeke Bet* niet gezegd worden. Hoewel “de intrige niets kwaads” bevatte, stootten de “platheid en trivialiteit” van het “Jordaangevoel” hem af. *Bleeke Bet* ging niet over zijn eigen realiteit en toonde ook niet de realiteit die hij wenste voor zijn kudde. Liever zouden zij zich verre houden van deze platvloersheid.

De bespreking in de neutrale krant *Het Nieuws van den Dag* naar aanleiding van de tweehonderdste voorstelling van *Bleeke Bet* is, geheel in stijl met haar gebruikelijke wijze van verslaglegging, veel neutraler van toon. Er wordt slechts op licht positieve wijze bericht over het succes, zonder in te gaan op de betekenis van het stuk: “Bleeke Bet met haar vuurrode wangen heeft zich nu 200 malen vertoond in Amsterdam, Den Haag en Rotterdam en met haar groote omgeving van Jordaanvolk en kooplui, heeft zij duizenden vermaakt.”²⁶⁸ De schets wordt “karakteristiek” genoemd. De recensent beloofde met zijn constatering dat “het stuk reeds duizenden heeft vermaakt”, impliciet dat de potentiële toeschouwer een vermakelijke avond te wachten stond. Geen serieus of voorlichtend stuk, maar een aangename volkse voorstelling zonder scherpe kantjes van arbeidersretoriek. Met “kooplui” doelde hij

²⁶⁸ *Het Nieuws van den Dag*, 29 mei 1918.

waarschijnlijk op de karren, stalletjes en de winkel die in *Bleeke Bet* voorkomen. Dat de ‘kooplui’ eveneens allemaal Jordaanvolk waren, was hem mogelijk ontgaan. Hij vond het in elk geval informatief deze twee groepen te onderscheiden zodat het publiek wist wat het kon verwachten.

In de bespreking wordt alleen het titelpersonage bij naam genoemd: “Bleeke Bet met haar vuurrode wangen”. De recensent bestempelde haar als “vermakelijk” en voorzag de disciplinerende van Bet niet van commentaar. Waarschijnlijk is de hedendaagse vrouwelijke onderzoeker die vertrouwd is met een geëmancipeerde en gelijkwaardige positie van de vrouw, veel gevoeliger voor dit soort plotontwikkelingen dan de toenmalige mannelijke recensent, die mogelijk alleen een geaccepteerde mannelijke dominantie bevestigd zag. In deze gebeurtenissen zag hij in elk geval geen reden een negatief oordeel over het stuk te vellen.

Geen van de recensenten ageerde tegen de opvattingen in het stuk met betrekking tot het huwelijk, de relatie tussen man en vrouw en de wijze waarop men zijn maatschappelijke positie kon verbeteren. Slechts de platvloersheid van de personages als zodanig was voor de de recensent van *Tooneel en Bioscoop* reden het stuk af te raden.

Beide recensenten legden een link met de Jordaan en vonden dat het belangrijkste kenmerk om te vermelden in hun recensie. Ze waren van mening dat in *Bleeke Bet* een realistisch en herkenbaar beeld werd gegeven van de Jordaan. De waardering van dit beeld was echter verschillend. In *Tooneel en Bioscoop* wordt het leven in de Jordaan aangeduid als iets waar men maar liever niet mee in aanraking moest komen. De recensent van *Het Nieuws van de Dag* vond dit juist vermakelijk. Hier horen we een echo van de rijke student die zich wilde verdiepen in het volk en deze luitjes wel eens van dichtbij wilde bekijken. Deze recensent gaf geen commentaar op de inhoud maar beschreef slechts de ervaring: het was vermakelijk.

Geen van de twee recensenten schreef iets over een gevoel van herkenning. Beiden erkenden het realistische karakter van het stuk maar gaven tegelijkertijd aan dat zij op afstand van deze realiteit stonden. De recensent van *Tooneel en Bioscoop* plaatste zich op een vrij uitgesproken manier op een morele afstand. De recensent van *Het Nieuws van de Dag* schiep op een iets subtielere manier afstand door zijn lezers een vermakelijke avond met een aangename volkse voorstelling te voorspellen. Dit stuk was om te lachen. Beiden plaatsten zich (meer of minder subtiel) boven de getoonde personages en onderstreepten de afstand tot de getoonde klasse (*Nieuws van de Dag*) en de eigen morele superioriteit (*Tooneel en Bioscoop*).

Oranje Hein

Bouber verkocht *Oranje Hein* evenals *Bleeke Bet* aan Nap de la Mar, die het op zijn repertoire nam. Op 30 november 1918 ging het stuk in Den Haag in het Bouwmeester theater in première.²⁶⁹ Daar speelde het tot eind december. Op 8 januari van het nieuwe jaar werden de voorstellingen vervolgd in het Variété Theater Flora in Amsterdam waar het tot en met 28 februari op het programma bleef. Bijna drie jaar later, op 10 december 1921 werd in de Plantage Schouwburg *Oranje Hein* opnieuw opgevoerd. Na een krappe maand werd het afgelost door een reprise van *De Jantjes*.²⁷⁰

Korte inhoud

In *Oranje Hein* zijn er vier gezinnen waar omheen de handeling zich ontwikkelt. Drie gezinnen hebben een familieband en vormen drie generaties: de (groot-)ouders Kees en Massie en hun nog inwonende jongste dochter Dientje; hun oudste dochter Ant getrouwd met Thijs, en hun (klein-)dochter Mientje; hun dochter Griet met haar man Dorus. Het vierde gezin is dat van het kinderloze echtpaar Aal en Hein. De belangrijkste plotlijn draait om het huwelijk van Thijs en Ant dat in gevaar komt door het overmatige drankgebruik van Thijs. De tweede plotlijn betreft de relatie tussen Dientje en haar vader Kees. Deze komt onder druk te staan omdat Dientje een vrijer heeft die niet deugt in de ogen van Kees. In beide gevallen wordt de oorspronkelijke orde hersteld. Thijs weet door van de drank af te blijven zijn vrouw opnieuw voor zich te winnen en Dientje komt op hangende pootjes thuis als haar vriend haar in de steek heeft gelaten. Dit gelukkige einde valt samen met de viering van het veertigjarig huwelijk van Kees en Massie.

De personages in Oranje Hein

- Kees	- Jan, haar vriend
- Massie, zijn vrouw	- Aal, buurvrouw
- Ant, dochter Kees en Massie	- Oranje Hein, haar man, schoenlapper
- Thijs, haar man	- Janus, buurman, schilder
- Mientje, dochter Ant en Thijs	- Van Gaalen
- Griet, dochter Kees en Massie	- Verzekeringsfonds bode
- Dorus, haar man	- Kamerhuurster
- Dien, dochter van Kees en Massie	- Gerrit

Geplaatst in eenzelfde schema als gebruikt voor de personages in *Bleeke Bet* ziet een overzicht er als volgt uit:

²⁶⁹ Op dinsdag 3 december 1918 staat er een bespreking in de krant. De première was vermoedelijk de zaterdag er voor. De aankondiging heb ik niet gevonden.

²⁷⁰ Vanaf zaterdag 7 januari 1922 staat *De Jantjes* weer op het repertoire. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 7 januari 1922.

Gender	Man	Vrouw					
Plaats			Jordaan	Buiten de Jordaan	Onbekend		
Klasse						Niet bezittende klasse	Onbekend
Hein	x		x			x	
Aal		x	x			x	
Thijs	x		x			x	
Ant		x	x			x	
Mientje		x	x			x	
Kees	x		x			x	
Massie		x	x			x	
Dien		x	x			x	
Griet		x	x			x	
Dorus	x		x			x	
Janus	x		x			x	
Van Galen	x			x			x
Verzekeringsbode	x				x	x	
Kamerhuurster		x			x	x	
Gerrit, Lantaarnopsteker	x		x			x	

Figuur 2.2. Gender, plaats en klasse van de personages in *Oranje Hein*

Plaats: de eigen kring

Oranje Hein speelt zich af in de Jordaan. De blik is meer dan in *Bleeke Bet* naar binnen gericht doordat de drie bedrijven zich afspelen in hetzelfde Jordaan decor. Zoals ook blijkt uit figuur 2.2 zijn alle personages afkomstig uit de Jordaan. Ze behoren bovendien, op een enkel personage na, tot dezelfde familie. Dat er drie generaties als naaste burenen op dezelfde plek zijn blijven wonen, duidt op een verbondenheid met elkaar en een gehechtheid aan de plek waar men geboren is. De ontwikkelingen in het plot zijn er steeds op gericht die saamhorigheid en gehechtheid te bevestigen. Zo komen de twee personages die in het eerste en tweede bedrijf buiten de groep raken, in het derde bedrijf tot inkeer en worden herenigd met de groep. De bedrijven eindigen steeds met de climax in de ontwikkeling tussen het dolerende individu en de groep. Uit de mise-en-scène blijkt de betrokkenheid van alle groepsleden bij deze gebeurtenissen; alle hoofdpersonages zijn al dan niet zwijgend aanwezig bij het proces van in- of uitsluiting.

Het eerste bedrijf wordt afgesloten met de boedelverdeling van Ant en Thijs. Thijs is een zware drinker met bovendien een kwade dronk. Hij heeft het grootste deel van de spulletjes al kort en klein geslagen of verkocht aan de lommerd. Als Thijs voor de zoveelste maal dronken thuis is gekomen en de sloffen en enige mooie jurk van Ant heeft verkocht, besluit ze van tafel en bed te willen scheiden. Alle aanwezigen steunen haar en onder leiding van de andere vrouwen worden haar spullen uit huis gehaald. Ant gaat weer bij haar ouders wonen en Thijs komt thuis op een “lege romp.”²⁷¹ Het gewelddadige gedrag van Thijs wordt niet langer getolereerd. Thijs wordt uitgesloten en zal opnieuw moeten bewijzen dat hij bij deze groep hoort.

²⁷¹ *Oranje Hein*, eerste bedrijf, 10.

Daarmee drukken de overige personages hun solidariteit met Ant uit. Zij wordt gesteund en familie en burens zetten zich in voor haar welzijn en dat van haar dochtertje.

Het tweede bedrijf eindigt met het vertrek van Dien en de thuiskomst van Hein, Thijs, Dorus en Janus. De mannen zijn zwaar aangeschoten en komen lallend en zingend thuis. Dien, die een nacht is weggebleven met haar vriend van kantoor, heeft net uitgelegd dat ze niet thuis hoort in de Jordaan. Kees, haar vader, ontsteekt in woede en voorspelt zijn dochter een einde in het bordeel als ze zo doorgaat.

“Ik wil dat jij je niet verbeeld, dat je een prinses bint. Wij zijn niet deftig. Ik bin maar es een eenvoudige negosiant geweest” (...) “En zo lang ik leef zet jij geen voet meer over deze drempel. Zo een juffrouw Heregracht. Zo’n nagemaaakte grote dame. Ga nou maar naar die kale jakhalze, geef ze de voorkeur maar boven je vader en je moeder. Spuug maar op die buurt waar je bent opgefokt. Vertrap de mense maar die hun leve lang goed voor je geweest benne. Het zal je d’r naar vergaan. En dat zeg ik je, ’t bordeel, ’t bordeel is je voorland, ’t bordeel, ’t bordeel.”²⁷²

Uit deze scène blijkt een diepgeworteld klassebewustzijn. Net als Griet in het eerste bedrijf deed, herinnert Kees Dien aan haar plaats. Ze kan wel deftig *doen* maar ze zal het nooit *zijn*. Haar plaats is in de Jordaan en nergens anders. Kees benadrukt de onmogelijkheid het eigen milieu te ontstijgen en creëert bovendien een tegenstelling tussen een onzichtbare groep buiten de Jordaan, die gepersonifieerd wordt door de vriend van Dien, en de hechte groep in de Jordaan. De hoop van Dien een beter leven op te bouwen buiten de buurt waar zij opgroeide, wordt door Kees opgevat als hoogverraad. In zijn ogen staat de keuze voor een man die een welvarender bestaan belooft, gelijk aan de keuze voor het bordeel. Kees koestert een diep geworteld wantrouwen tegen mannen met mooie beloftes en zet maximale druk op zijn dochter om haar tot inkeer te brengen. Met zijn woedende, waarschuwendende woorden wijst hij Dien op haar plaats in de maatschappij en houdt hij haar voor dat er geen uitzicht is op een betere positie. Hij toont hier een zeer behoudend karakter.

Dien en Kees staan lijnrecht tegenover elkaar. Dien verheft zich boven de eigen groep door haar afkeer van de dronken, ongewassen mannen uit de Jordaan, en verwoordt de in vele kringen gehuldigde opvatting dat reinheid en beheersing tot een betere sociale positie zullen leiden. Hoewel Kees ook geen voorstander is van overmatig drankgebruik, kiest hij nu stelling tegen zijn dochter. Hij probeert haar te laten zien dat een schone buitenkant geen garantie is voor een goed karakter. Een betrouwbare partner vind je alleen in de eigen kring.

Het derde bedrijf staat in het teken van hereniging en het aanhalen van de onderlinge banden. Thijs heeft de alcohol afgezworen en gezorgd voor een nieuwe start. Als het feest ter ere van de veertigjarige bruiloft van Kees en Massie in volle gang is, keert ook het laatste verloren schaap terug. Berouwvol werpt Dien zich in de armen van haar vader. Hij had gelijk,

²⁷² Oranje Hein, tweede bedrijf, 13.

het had niet veel gescheeld of ze was in het bordeel beland. Dien realiseert zich dat “je je huis [pas mist] as je der uit ben.”²⁷³ Hein beaamt dat: “Juis Dientje. Vader Cats het gezeit, ja, niet die. Al is een ouwer nog zo arm, toch dekt ie lekker warm.”²⁷⁴ De aanwezigheid van alle personages in de slotscène van het stuk, toont de onderlinge saamhorigheid nog eens letterlijk. Het vertrek en de terugkomst van Dien bekrachtigen de idee dat de Jordaan de enige plek is waar men thuis is. De aantrekkelijkheden van andere (mooiere) plaatsen kunnen een jonge vrouw het zicht op de realiteit ontnemen en haar doen vergeten wie er werkelijk om haar geven. Maar buiten haar eigen kring ervaart ze dat daar geen oprechte liefde bestaat en dat de schoonheid slechts schijn is.

Klasse: ieder zijn eigen plaats

De hoofdpersonages uit *Oranje Hein* behoren allemaal tot dezelfde klasse. Het zijn sloebers en zwoegers die met een kleine negotie, van schoenlappen tot garnalenverkopen, het hoofd boven water proberen te houden. Afwijkend in deze groep is Dien, een net ontslagen fabrieksarbeidster, die droomt van een luxe bestaan met een mooi huis en “slepe in een fijn donsigt bed”.²⁷⁵ In de chique jongen van kantoor denkt ze de man gevonden te hebben die haar wensen kan vervullen. Haar zus Griet waarschuwt net als vader Kees dat ze zulke dingen niet moet denken omdat het “voor ons toch niet is weggelegd.” Dien gelooft echter liever haar vlam die de Jordaan een “moeras” noemt en belooft haar eruit te trekken. En Dien wil niets liever dan dat. Ze kan de “sjappies bij ons, mit d'r lui bruine saptande en d'r lui ordinaire spuuglok niet meer uitstaan.”²⁷⁶ Haar zo fris ruikende ridder met zijn parelwitte glimlach blijkt echter een onbetrouwbare profiteur te zijn, die haar eerst voor hem in de lingeriefabriek laat werken, maar later veel ergere dingen van haar vraagt. Als ze weigert voor hem “de baan op te gaan”, laat hij haar in de steek.²⁷⁷ Na haar avontuur wordt Dien door vader Kees weer in genade aangenomen: “’t is niet allegaer goud wat er blinkt meissie. Je blijft nou hier, we zijn niet rijk, maar een hap ete is er voor jou altijd. Je vader en je moeder zijn de mensen die jou waarachtig liefhebben.”²⁷⁸ En daarmee is niet alleen het gezag van het hoofd van de familie hersteld maar is ook bevestigd dat Dien haar afkomst zal moeten accepteren. In *Oranje Hein* is het voor een vrouw niet mogelijk om haar maatschappelijke positie te verbeteren via een beter gesitueerde man. Het vrouwelijke personage wordt teruggeworpen op haar eigen achterban en wordt er op gewezen dat alleen daar echte steun gevonden kan worden. Zo wordt sterker dan in *Bleeke Bet* benadrukt dat de huidige status-quo moet worden aanvaard.

In *Oranje Hein* krijgt niet alleen de lagere klasse de boodschap dat zij er het beste aan doet in de eigen kring te blijven, ook de hogere klasse de opdracht zich niet te wagen in het domein

²⁷³ *Oranje Hein*, derde bedrijf, 14.

²⁷⁴ *Oranje Hein*, derde bedrijf, 14.

²⁷⁵ *Oranje Hein*, eerste bedrijf, 3.

²⁷⁶ *Oranje Hein*, eerste bedrijf, 2. Een sjappie is een ruwe vent, iemand met een slordig voorkomen en onverschillig optreden.

²⁷⁷ *Oranje Hein*, derde bedrijf, 13.

²⁷⁸ *Oranje Hein*, derde bedrijf, 13.

van de lagere klasse. Dit gebeurt via het personage Van Galen, een “bestudeerde man” die pas in de Jordaan is komen wonen. Hij zegt de “volksspsyché” te bestuderen en “dweept met de natuur” en met het volk. We gaan ten onder gaan aan de “beschavingswaanzin” en moeten “terug naar de oertijd”. Hij zoekt “eenheid in de schepping en het klasseverschil moet geheel verdwijnen” (...) “Eenheid in het denken, eenheid van ziel eenheid van taal. Spreekt u Esperanto?” zo oreert hij voor de op de stoep verzamelde dames.²⁷⁹ Die nemen hem in de maling. Ze frustreren zijn betoog door te doen of ze hem niet begrijpen, zijn uitspraken van commentaar te voorzien en dubbelzinnige toespelingen te maken. Ze bewonderen zijn “fijne haardos” en “mooie baardje” en Aal wil best een half uurtje met hem alleen zijn. Als hij echter beweert dat de vrouwen zijn verworpen tot “gedegenereerde schepsels zonder enige vitaliteit”, vallen ze hem aan en dragen hem het toneel af.²⁸⁰

Deze scène heeft meerdere betekenislagen. Sleutelfiguur is Van Galen, de geleerde man die zich komt verdiepen in de volksspsyché. Het feit dat hij dat doet, vestigt de aandacht op de Jordaan als een bijzondere buurt. Van Galen verwacht in deze wijk meer te weten te komen over hoe het volk leeft en denkt. Door te doen of ze hem niet begrijpen, sluiten de vrouwen Van Galen buiten. Indirect zeggen ze daarmee dat ze een andere groep vormen waar ze geen buitenstaanders in toe willen laten. Ze zijn niet geïnteresseerd in de zielenroerselen van Van Galen. Als hij aankondigt “zijn ziel voor hen open te willen vouwen”, zegt Aal: “Laat dicht asjeblieft.” Er is bij de vrouwen geen behoefte aan contact met anderen die in hun leven en denken geïnteresseerd zijn. Bovendien geloven ze niet in een “eenheid van de mensheid.” Zij behouden liever het onderscheid en verwijderen letterlijk degene die daar verandering in wil.

Het ideaal van de “eenheid van de mensheid” werd door de pleitbezorgers van het Esperanto uitgedragen. In Nederland was het Esperanto in 1909 geïntroduceerd en had ook de warme belangstelling van de sociaaldemocraten gekregen. “Het proletariaat heeft wel degelijk een taal nodig, om zich afgescheiden van de verschillende landen verstaanbaar te maken”, zo is te lezen in *Het Volk* van 2 september 1911. Vanaf 27 januari 1912 wordt deze stelling onderstreept door in een twaalfdelige serie de basisbeginselen van het Esperanto uit de doeken te doen. Daarnaast verschenen wekelijks advertenties van het Bureau tot Publiciteit van Wetenschappelijk Nieuws in *Het Volk*, die lessen Esperanto aankondigden. Dit betekende echter niet dat alle sociaaldemocraten van mening waren dat het Esperanto zo veel mogelijk verspreid moest worden. Kornelis ter Laan, burgemeester van Zaandam en de eerste sociaaldemocraat die het tot burgervader bracht, geloofde er niet in.²⁸¹ Door de spottende reactie van de vrouwen op de “bestudeerde” Van Galen, wordt het Esperanto als een ideaal van een intellectuele bovenlaag gepresenteerd waaraan de gewone man geen behoefte heeft.

Het zijn niet alleen de reacties van de vrouwen die van Van Galen een buitenstaander maken. Zijn eigen taalgebruik staat in een zodanig contrast met dat van de vrouwen dat het hem buiten de groep plaatst en hem een naïeve, wat ridicule figuur maakt. Bovendien onthult

²⁷⁹ *Oranje Hein*, tweede bedrijf, 10 – 12.

²⁸⁰ *Oranje Hein*, tweede bedrijf, 10 – 12.

²⁸¹ *Het Volk*, 2 september 1911.

hij in zijn woordkeuze zijn patriarchale instelling. Zijn reactie op de zogenaamde attenties van de dames onmaskert zijn ware aard en laat zien dat hij niet werkelijk gelooft in de gelijkheid van mensen maar zichzelf beschouwt als iemand van een hogere orde: “Laten we afspreken, schepselen, dat ik mij om beurten aan uw gunsten laaf”. Hier spreekt iemand die zich bijna een god waant en zich graag laat gerieven door anderen. Boubier verwees met deze scène duidelijk naar de wereld buiten het theater. Hij becommentarieerde de belangstelling die er begin van de twintigste eeuw was voor ‘het volk’ en zijn gebruiken. Aan de hand van Van Galen liet hij zien dat dit vaak gebeurde vanuit een zekere eigendunk en dat de personen in kwestie het wezenlijke van ‘het volk’ niet zullen begrijpen. Deze kleinerende houding ten opzichte van het ‘gewone volk’ wordt ook door Schuurisma beschreven in *Jaren van Opgang*. Hij wijst er bovendien op dat er onder beter gesitueerden uit verschillende kringen wel een intentie was het volk te beschaven, maar dat het niet de bedoeling was dat een daadwerkelijke gelijkwaardigheid tot stand kwam.²⁸² Boubier liet via de vrouwen in *Oranje Hein* weten dat ‘het volk’ niet gediend was van dit soort belangstelling. Eenzelfde stellingname zien we in *Bleeke Bet*, waar de rijke student ook uitermate geïnteresseerd is in het volk en zich zelfs als vertegenwoordiger van het volk in de Tweede Kamer zou willen laten kiezen. Sally bestempelt dit voornemen van de student als eigenbelang: via de rug van het volk hogerop willen komen.

Maar niet alleen de interesse voor het volk werden door Boubier bekritiseerd, ook de ideeën hierachter werden van enige kanttekeningen voorzien. Vanaf de Eerste Wereldoorlog was de opvatting in zwang gekomen dat de natuurlijke staat van leven zoals die bij het volk te vinden zou zijn, te verkiezen was boven een beschaafde wereld.²⁸³ Dit idee werd door Boubier door overdrijving belachelijk gemaakt. Volgens Van Galen zouden we zelfs terugmoeten naar de oertijd: “Zie onze voorouders de Germanen, de Romeinen, de Batavieren. De Batavieren leefden in een natuurstaat. Zij kenden geen ziekten. Zij waren groot, fors en sterk.”²⁸⁴ Boubier prikte hiermee de romantische ballon door van degenen die meenden dat het heil gevonden moest worden in het teruggaan naar de natuur. Door dit heel letterlijk te nemen en te stellen dat we dan terug zouden moeten naar de oertijd, liet hij de absurditeit en onmogelijkheid van het idee zien. De dames uit de Jordaan demonstreren hoe er met dergelijke individuen omgegaan moest worden. Ze snoeren Van Galen de mond door hem letterlijk van het toneel te verwijderen. Van zulke ideeën zijn ze niet gediend.

Daarnaast liet Boubier in *Oranje Hein* zien dat deze arme bevolkingsgroep een eigen, naar binnen gericht beschavingsbesef kent, dat op vele vlakken overeenkomt met dat van de goeie burger. Arbeidzaamheid, spaarzaamheid en plichtsbetrachting worden ook in de Jordaan onderschreven.

²⁸² Schuurisma, *Jaren van opgang*, 81 – 84.

²⁸³ Van Ginkel, *Op zoek naar eigenheid*, 39, 40.

²⁸⁴ *Oranje Hein*, tweede bedrijf, 11.

Oranjeliefde: Een apolitiek en nationaal bewustzijn

Behalve de nauwe binding met de Jordaan wordt in *Oranje Hein* nog een andere band benoemd: die met het koningshuis. Reeds uit de titel *Oranje Hein*, tevens de naam van het personage dat zijn liefde voor Oranje en het vaderland expliciet benoemt, blijkt het koningshuis een belangrijk begrip te zijn. Via Hein worden de Jordaan, Oranje, de Nederlandse staat en het voormalig Nederlands- Indië aan elkaar gekoppeld. Hein is een oudkoloniaal die gediend heeft in het Nederlandse leger in Indië. Hij is trots op de tijd die hij heeft gediend, “18 ijzeren jaren”, en draagt zijn bijnaam “Oranje” als een geuzenaam.²⁸⁵ In het lied “Oranje Hein” verklaart hij expliciet koningin en vaderland de liefde. Oranje staat voor hem voor vrijheid en hij is net als elke andere Hollandse man bereid daarvoor met zijn leven te betalen. Een echt patriottisch vers, dat in de recensie van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 3 december 1918 wordt bestempeld als een “nationaal lied”.

“Een Hollander kent geen boeien,
En duldt geen dwingelandij.
Wij dulden geen overheersching,
Van een politieke partij.
En juist omdat steeds Oranje,
Voor vrijheid heeft pal gestaan,
Daarom zal iedere kerel
Voor Oranje de dood ingaan.”

Het lied is niet ironisch geformuleerd en wordt ook niet als zijnde overdreven becommentarieerd door andere personages. Toch is het totale plaatje, Hein als de risee van de Jordaan, een ex-koloniaal die zijn zuurverdiende pensioen er één keer in het café doorheen jaagt, niet bepaald een uithangbord voor het Nederlandse leger en de Nederlandse overheid. Men kan zich nauwelijks voorstellen dat de eeuwig lamme Hein strak in het pak heeft gezeten als koloniaal en met een zware rugbepakking lange marsen in het tropische Indië heeft gelopen. Zijn tekst verwijst meer naar wie hij was dan naar wie hij is. En dat maakt hem behalve een vermakelijke ook een wat tragische figuur. Dat hij ondanks zijn haveloze leven nog steeds spreekt over zijn onvoorwaardelijke trouw aan Oranje geeft aan dat de koningsgezindheid heel diep zit. De nadrukkelijke liefde van Hein voor Oranje gaat gepaard met een antipathie tegen de politiek. Deze spreekt hij direct in zijn entreetlied uit:

“Of rechts of democraat,
’t is alles hol gepraat.
’t Zijn allemaal profeten met d’r mond,
Komt **burger!!!** laat je langer niet verlakken,
En zet eendrachtig diep het mes eens in de wond.”

²⁸⁵ Programmaboekje van *Oranje Hein*. Een koloniaal is een soldaat in het koloniale leger in Nederlands-Indië.

In het laatste couplet roept hij nogmaals op tot een daad:

“We moeten niet als stemvee maar berusten,
D'r is maar een manier op redding uit de nood.”

Zonder aan te geven wat Hein precies van de toeschouwer verwacht - een protestactie of een proteststem? - maakt hij wel duidelijk dat hij weinig vertrouwen heeft in de politiek. Is er in *Bleeke Bet* impliciete kritiek op de politiek door Sally's commentaar op de politieke aspiraties van de rijke student, in *Oranje Hein* is het openingsnummer direct een heldere verklaring over de onbetrouwbaarheid van de politiek. Hein komt op in zijn functie als porder.²⁸⁶ Hij bezingt zijn beroep als mooi, maar slecht betaald en plaatst zich als arme sloeber tegenover de hoge heren uit Den Haag die niet op een miljoentje meer of minder kijken. Het refrein dat gaat over het porren, krijgt in het licht van de twee tegen de politiek gerichte coupletten een dubbele betekenis:

“Je moet maar porren, altijd maar porren,
Als je geen antwoord krijgt, mag je niet verder gaan.
Dan blijf je maar porren, altijd maar porren,
Je moet maar porren tot ze je eindelijk verstaan.”

Het porren, wakker maken, lijkt in overdrachtelijke zin bedoeld te zijn als oproep aan het volk om de politiek wakker te schudden. Een oproep die een extra lading krijgt als men bedenkt dat juist het algemeen kiesrecht voor mannen was ingevoerd (1917) en het actieve vrouwenkiesrecht (1919) er aan zat te komen. De uitslagen van de verkiezingen op 2 juli 1918 hadden geleid tot een versplintering van de Tweede Kamer waarin maar liefst 17 partijen plaatsnamen.²⁸⁷ Ondanks het feit dat de SDAP in omvang (22 zetels) de tweede partij na de RK (30 zetels) was, werd zij buiten de formatie gehouden. Hoewel de zin “je moet maar porren tot ze je eindelijk verstaan” opgevat kan worden als een bedekte verwijzing naar de buitenspel gezette SDAP, is dit niet met zekerheid te beweren. In het lied van Hein wordt immers geen stemadvies gegeven. Want wat staat het publiek te doen als zowel “rechts als [sociaal]democraat” hetzelfde is, en de politiek in algemene zin niet te vertrouwen is? Het lied is daarom eerder op te vatten als uiting van een algemeen gevoel van wantrouwen naar de politiek. Het vorstenhuis is de enige institutie die onze onvoorwaardelijke steun en vertrouwen waard is, aldus het Oranjelied dat hierboven is geciteerd.

Bouber heeft *Oranje Hein* neutraal gekleurd en heeft associaties met een duidelijk herkenbare politieke partij vermeden. De Jordaner uit *Oranje Hein* is apolitek - hij wantrouwt de Haagse politici- en heeft naast een lokaal ook een nationaal bewustzijn. De liefde voor de

²⁸⁶ Een porder “porde’ de mensen tegen betaling het bed uit. Een soort levende wekker die langs de huizen ging.

²⁸⁷ H. de Vos, *Geschiedenis van het socialisme in Nederland in het kader van zijn tijd. Deel 1* (Baarn: Het Wereldvenster, 1976), 147.

eigen plek gaat gepaard met liefde voor, en onvoorwaardelijke trouw aan het koningshuis en vaderland.

Gender: het traditionele huwelijk als ideaal

In *Oranje Hein* wordt het traditionele huwelijk, waarin de man het hoofd van het gezin is, als het meest succesvol gepresenteerd. Als de man zijn plicht verzaakt, kan een huwelijk niet voortbestaan of wordt het ontsierd door een voortdurende onderlinge strijd. De oorzaak voor het ontsporen van een huwelijk wordt gelegd bij het overmatige alcoholgebruik van de man.

Er wordt in *Oranje Hein* op drie manieren invulling aan het huwelijk gegeven. Deze variëren van het ideale voorbeeld - de veertigjarige echtverbintenis van Kees en Massie - tot de bijna scheiding van Ant en Thijs. De wijze waarop de verschillende echtverenigingen zich ontwikkelen in het plot benadrukt dat het in stand houden ervan uiteindelijk tot meer geluk leidt dan het verbreken ervan. Dit betekent niet dat echtelieden ten koste van alles bij elkaar moeten blijven. Drankmisbruik is een legitieme reden om de echt te verbreken. Zo staat Kees achter zijn dochter Ant, die zegt bij Thijs weg te willen. Kees heeft Thijs nooit als ideale schoonzoon beschouwd: “Ik heb ‘m nog nooit nuchter gezien. Toen ie om ‘t jawoord kwam, was ie niet eens kaars schoon”.²⁸⁸ Hij belooft Ant met “raad en daad bij te staan”, maar, “nou niet vandaag van ‘m af en morgen weer bij ‘m terug. Nou scheie. (...) Nou afbreke de zaak. Voorgoed schoonschip make. Niet langer doortane op ‘t ouwe dik”.²⁸⁹ Een nietsnut als Thijs die zijn inkomen verdrinkt, het grootste deel van het huisraad naar de lommerd brengt en zijn kwade dronk thuis afreageert, is zijn dochter niet waard. Thijs vervult de rol van echtgenoot niet op de juiste wijze en wordt daarom uit zijn functie ontheven. Pas als hij zijn leven betert en zich van zijn taken als vader des huizes kwijt, wordt zijn huwelijk in ere hersteld.

Bouber schetste met het huwelijk van Ant en Thijs een beeld van de stadsproletariërs dat volgens Ali de Regt de aandacht trok van veel tijdgenoten in de tweede helft van de negentiende eeuw omdat het “(...) het sterkst afweek van de gezinsnormen die de burgerlijke waarnemers daaraan stelden.”²⁹⁰ Vooral de sterke positie van de vrouw viel hen daarbij op, volgens De Regt. Als de man werkeloos was, en vaak tot apathie verviel, was het de vrouw die voor het gezinsinkomen zorgde. Ant vervult een soortgelijke rol. Zij vult het gezinsinkomen aan door garnalen te verkopen.

Het kinderloos gebleven huwelijk van Aal en Hein wordt niet met een scheiding bedreigd, maar staat voortdurend onder druk door de drankzucht van Hein. Hein is een ex-koloniaal en grijpt elke gelegenheid aan even zijn keel te smeren. Aal heeft haar man echter flink onder de duim en voorkomt door strenge controles dat hij de kroeg induikt en zijn pensioen er door jaagt. Hun ruzies doen denken aan de bekende Jan Klaassen en Katrijn scènes, waarin Katrijn haar echtgenoot stevast achterna zit met de deegroller. Heins voortdurende beschonkenheid zorgt voor een omkering in de verhouding tussen man en vrouw, niet de man maar de vrouw is

²⁸⁸ *Oranje Hein*, eerste bedrijf, 10.

²⁸⁹ *Oranje Hein*, eerste bedrijf, 10.

²⁹⁰ De Regt, *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid*, 52.

de baas in het gezin, en drukt Aal in de stereotiepe rol van de vrouw met de mattenklopper. De bazigheid van Aal en de wijze waarop ze altijd de smoesjes van Hein om in het café te geraken, doorziet, vormen een *running gag* door het hele stuk. Hetzelfde mechanisme zien we terug bij Dorus en Janus, die hun leven in een permanente staat van dronkenschap lijken door te brengen. De vriendelijke dronk van Hein, Dorus en Janus contrasteert scherp met de schadelijke gevolgen van de alcoholverslaving van Thijs. Na een flinke slok leeft hij zijn agressie uit op zijn huishouden. Het plot laat zien dat dit soort mannen er beter aan doet helemaal niet meer te drinken. Zij zijn niet in staat zichzelf in de hand te houden. En zo neemt Thijs zelfs geen bittertje als Ant een glaasje kwast als “lummelig” bestempelt.²⁹¹

De inkeer van Thijs, de ernst waarmee hij zijn plichten als hoofd van het gezin op zich neemt, en zijn voornemen zijn vrouw opnieuw de wittebroodsweken te laten beleven, zijn een positieve ontwikkeling in het plot. De oprechte vreugde waarmee de veranderde Thijs wordt ontvangen door de andere personages bevestigt dat hij de juiste keuze heeft gemaakt. Van een onruststoker is hij een voorbeeldige echtgenoot geworden. Niets staat een lang en gelukkig huwelijk nog in de weg. Ant en Thijs kunnen in de voetsporen treden van Kees en Massie. Uit de wijze waarop die twee elkaar bejegenen kan een recept voor een langdurige echtverbintenis worden afgelezen. In hun huwelijk zijn de rollen op een traditionele wijze verdeeld: Kees is de baas, zijn wil is wet. Zijn opvliegendheid en rechtlijnige optreden kunnen leiden tot verwijdering binnen het gezin. Het is aan Massie deze effecten wat te verzachten. Haar gevoeligheid en zachtaardigheid werken als een buffer tussen haar man en dochter. De vrouw vult de man aan en samen vormen zij een evenwichtig paar. Met de viering van hun veertigjarig huwelijksgeluk wordt getoond dat hun relatie succesvol is en navolging verdient.

Het is ook dit bestendige en langdurige huwelijk en het daarbij behorende gezin dat in alle kringen in het Nederland van die tijd werd voorgestaan. Het gezin was, zoals Schuursma het verwoordt in *Jaren van Opgang* “(...) voor alle geledingen van de maatschappij kennelijk de gewenste kleinste eenheid van samenleving.”²⁹² Boubier wijkt in *Oranje Hein* niet af van deze opvattingen. Hij laat wel zien dat er omstandigheden kunnen zijn, zoals overmatig drankgebruik, waarin een vrouw kan besluiten de man te verlaten, maar uiteindelijk wordt opnieuw het traditionele huwelijk gevierd.

Het overmatig drankgebruik in *Oranje Hein* is schrijnender en heeft kwalijker gevolgen dan in *Bleeke Bet*. Hoewel Boubier er ook hier niet voor kiest om de personages aan de drank ten onder te laten gaan, fungeren de gebeurtenissen binnen het huwelijk van Thijs en Ant als een duidelijke waarschuwing tegen de gevolgen van drankmisbruik. Desalniettemin kan *Oranje Hein* niet als een eenduidige anti-alcohol verklaring worden opgevat. Daarvoor zijn de scènes met de altijd aangeschoten oudkoloniaal Hein te humoristisch.

²⁹¹ *Oranje Hein*, derde bedrijf, 9-10. Kwast is citroen met water.

²⁹² Schuursma, *Jaren van opgang*, 56.

Gender: Indië als exotische en onverzadigbare vrouw

Naast de inschikkelijke, volgzaam Massie en de bazige Aal komt nog een ander vrouwtype voor in *Oranje Hein*. Dit is het beeld van de exotische, Indische vrouw zoals dat door Hein wordt opgeroepen. Zij bestaat slechts in een lied dat hij zingt in het derde bedrijf en is niet als personage aanwezig. De wijze waarop zij gerepresenteerd wordt is mijns inziens echter problematisch en compliceert de manier waarop Hein en zijn verhouding met Aal geduid moeten worden, zoals het onderstaande helder maakt.

Verkleed in zijn koloniale jasje is Hein samen met Aal op het veertigjarige huwelijksfeest van Kees en Massie verschenen. Aal draagt een sarong die Hein heeft meegebracht uit Indië en danst.²⁹³ Dit is een belangrijk gegeven omdat het de interpretatie stuurt van het lange lied dat Hein zingt over zijn belevenissen en zijn (betaalde) vriendin in Nederlands-Indië. De tekst van het lied zullen veel lezers hedentendage als buitengewoon vrouwonvriendelijk ervaren. (Zie figuur 2.3) Hein schetst een beeld van een exotische, wilde vrouw, die zulk een buitensporige seksuele activiteit van hem verwachtte dat hij haar niet kon bevredigen. De enige manier om haar tot rust te brengen was haar een “knock-out te geven.” Hein was in het voormalig Nederlands-Indië de blanke koloniaal die voor weinig geld de trouw van een meisje kon kopen. Zelfs als arme soldaat was je daar rijk. Indië was voor hem het land van rijkdom en de overvloed; letterlijk onze kolonie waar je kon halen wat je liefde. Uit zijn lied blijkt bovendien dat hij geloofde dat hem dat met liefde gegeven werd.²⁹⁴ De blanke toean betaalt zijn nonja voor haar diensten, maar denkt toch dat zij hem lief heeft. Hun economische relatie wordt door hem geïnterpreteerd als een liefdesrelatie. Zijn huishoudster is zo gek op hem dat ze hem verleidt, dat ze jaloers is en dat ze hem zoenen geeft van veertien dagen. Hij moet haar bijna letterlijk van zich afslaan om haar weer op haar plaats te zetten.

Hein wordt door dit lied een complexer personage met meerdere facetten. Dit wordt veroorzaakt door het contrast tussen de huidige staat waarin hij verkeert - permanent aangeschoten en onder de knoet van zijn vrouw - en het plaatje dat hij van zichzelf schetst in Indië als de wakkere jongeman die werd verzorgd door een wellustige jongedame. Deze tegenstelling is zo groot dat hij onwillekeurig een lach oproept. Aal die gekleed is in een sarong en samen met hem opkomt, geeft het lied een dubbelzinnig en op hetzelfde moment een onschuldig karakter. In haar uitdossing als Indische belichaamt zij als het ware de exotische vriendin van Hein, en maakt het fantastische verhaal over de seksuele escapades van Hein bijna tastbaar. Haar buikdans die het lied van Hein begeleidt, suggereert bovendien dat de

²⁹³ *Oranje Hein*, derde bedrijf, 11.

²⁹⁴ Louis Davids schreef de tekst van dit lied. Hij verwoordt een algemeen gevoel van de Nederlander in die dagen. De Indiërs waren goed af met Nederland en waren blij met de hun overheersende macht. In *Geschiedenis van het socialisme in Nederland in het kader van zijn tijd (deel 2)* beschrijft H. de Vos de houding van de Europeanen ten aanzien van de “inlanders” als die van een ouder-kind relatie. De “inlander” moest opgevoed worden (De Vos, deel 2, 45). Vanaf het eind van de 19^e eeuw, begin van de 20^{ste} eeuw ontstond het idee dat men de “inlanders” moest opvoeden (in plaats van alleen te gebruiken) volgens de Christelijke waarden en normen. Zoals Schuurisma stelt: “(...) de meeste Nederlanders die verder dachten dan botte winzucht, vonden dat zij er een roeping hadden: zij moesten er de zegenrijke invloed brengen van het christendom, de westerse vooruitgang en het blanke bestuur.” Schuurisma, *Jaren van opgang*, 439.

bedgeheimen ook over haar zouden kunnen gaan.²⁹⁵ Hein kan trots zijn op zijn mannelijkheid. Tegelijkertijd ondermijnt Aal met haar aanwezigheid zijn mannelijke snoeverij. Zij reageert niet op zijn erotische uitpattingen en ontkent daarmee het waarheidsgehalte van zijn verhalen. Aal zit hem immers voortdurend op de nek en zal op geen enkele manier mannelijke ontrouw tolereren. Zijn geloofwaardigheid is zelfs al eerder aangetast. In het tweede bedrijf is namelijk al duidelijk geworden dat Aal ongewenst kinderloos is gebleven.

Aal: “Had jij mij maar wat geschonke.”

Hein: “Wat dan?”

Aal: “Zo’n klein kindje.”

Hein: “Dat gaat zo maar, had me dan gewaarschuwd. Ik ben blij dat de heer hierboven ons huwelijk niet met kinderen gezegend het.”

Aal: “Hij is blij, hij is blij, terwijl ie weet dat ik naar zo’n wurmpie gesnakt heb, bah, wat een ellendenaar, wat een niksnut, wat een kerel zonder fut.” (Slaat Hein met nat wasgoed in het gezicht.)²⁹⁶

Aan het eind van het tweede bedrijf schenkt Hein haar “de zuigelaar.” Zwaar beschonken tovert hij een pop voor Aal tevoorschijn.²⁹⁷ De sterke en potente koloniaal is na zijn terugkeer verworpen tot een dronkaard die zijn mannelijke plichten niet heeft weten te vervullen. Door de deplorabele staat te laten zien waarin Hein na zijn terugkeer is terecht gekomen, wordt het beeld van de trotse koloniaal van een keerzijde voorzien. Er wacht hem na bewezen diensten geen glorieus toekomst in het vaderland. Zonder directe kritiek te leveren, problematiseert Boubier de keuze voor het koloniale leger: als arme sloeber word je er niet veel beter van.

Het lied van Oranje Hein kan geïnterpreteerd worden als een hilarische onderbreking van de handeling, maar is op een ander niveau nog op een tweede manier te lezen. De gewillige exotische vriendin wordt dan beschouwd als symbool voor Indië. Zij is begerenswaardig en angstaanjagend tegelijkertijd. Zij zal zich laten temmen en zich uiteindelijk aan de voeten van haar minnaar en meester werpen. Dit beeld past in een veel bredere context waarin de relatie tussen Indië en Nederland werd voorgesteld als die tussen twee echtelieden, Nederland als de man en Indië als de vrouw.²⁹⁸ In het lied wordt uitdrukking gegeven aan een superioriteitsgevoel van Nederland over Indië en het geloof in de onvoorwaardelijke liefde en onderwerping van Indië aan Nederland. Doordat het lied gezongen wordt door een onverbeterlijke dronkenlap wordt het beeld van de machtige Nederlander bespot.

²⁹⁵ Uit de recensie in *Tooneel en Bioscoop* van 21 december 1918 blijkt dat Aal in de voorstelling daadwerkelijk danste: een Jordaanvrouw die een buikdans opvoert.

²⁹⁶ *Oranje Hein*, tweede bedrijf, 7.

²⁹⁷ *Oranje Hein*, tweede bedrijf, 14.

²⁹⁸ Francisca Gouda, “Languages of Gender and Neurosis in the Indonesian Struggle for Independence 1945-149” *Indonesia*, (October 1997): 45-76.

O, Toewan Blanda!

Zangteksten van Louis Davids

Muziek van Louis Davids en Margie Morris

Eerste couplet:

In de Oost had ik een aardig meisje,
Die was stapel verkikkerd op mij,
Ze kostte me per week een beissie,
Daarvoor had ik de vrijerij erbij.
Door dat doerak-doerak liep een streepie,
Ze had een tik van de malle pepie,
Ze was zoo zwart als kachelglans,
Ze was zes kolonialen mans,
En had ze jajum in der lijf,
Dan vloekte die pijp drop me stijf;
Dan kleede zij zich in het wit,
Dan stond het schuim op d'r gebit
Dan stond die bruine noot te krijschen
Daar kon Caruso 't niet bij hijschen,
Dan sprong ze als een kangeroe rond,
Of rolde languit op den grond.

Refrein:

O, toewan, blanda klein,
O, Hein wat ben je fijn,
O, toewan betoe!
Met je fijne zachte smoel.
O mooie fijne pisang
Wanneer ik op je knie hang
Heb ik maling aan allemaal
Jij geklofte koloniaal.

Tweede couplet:

Maar d'r was geen huis met 'r te houwen,
Want ze was jaloersch m'n lieve wijf,
Als ze dacht ik keek naar andere vrouwen,
Had dat serpent de rambam in d'r lijf,
Ze was een kippie uit de kampong
Als ze verliefd was zong ze krontjong,
Dan stond ze op de gamalan te knokken,
Me met d'r oogen te verlokken,
Dan begonnen der neusgaten te trillen,
Dan was d'r liefde niet te stillen,
Dan gaf ze me zoenen van een kilometer,
Dan was ze een kolonialenvreter,
Ze plantte d'r lippen op me wangen,
Zoo bleef ze veertien dagen hangen.
Dan gilde ze, Heintje wees nou lief,
Dan hijgde ze als een locomotief,
Dan riep ze fijne blanke toewan,
En ik riep: Stop! ik wordt er moe van,
En kreeg ik het te benauwd,
Gaf ik me meissie een knock-out,
Dan lag ze in de zenuwen drie dagen,
En daarna kreeg ze vroome vlagen,
Dan werd ze weer normaal m'n schatje,
En lag weer rustig op d'r matje
Dan keek ze me aan terneer gebogen,
En zong met droomerige oogen:

Refrein

Figuur 2.3 Lied van Oranje Hein

De wij-groep in Oranje Hein: een naar binnen gekeerde gemeenschap met liefde voor de natie

In *Oranje Hein* wordt een gesloten en homogene wij-groep aan het publiek gepresenteerd. Deze wij-groep bestaat uit Jordaners die gericht zijn op elkaar, en zich nauw verbonden voelen met de plaats waar ze zijn geboren en getogen. Ze vormen een groep van arme, hardwerkende mensen die saamhorigheid belangrijker vinden dan een beter bestaan buiten de eigen kring. Er is sprake van een helder klassenbewustzijn maar geen intentie daar tegen in opstand te komen en verandering in aan te willen brengen. Er wordt zelfs niet geloofd dat elders geluk te vinden is. Buitenstaanders die nieuwsgierig zijn naar de Jordaners en hun manier van leven wordt geen toegang verleend tot de gemeenschap. *Oranje Hein* lijkt hierdoor vooral aanknopingspunten gehad te hebben voor een publiek dat uit dezelfde sociale klasse kwam als de gepresenteerde groep. Deze groep kon zich tevreden voelen na het zien van *Oranje Hein*. Niet de nare kant van hun armoede werd getoond maar de onderlinge solidariteit. Dit positieve beeld kon de scherpe kantjes van hun bestaan wat afvlakken en zelfs een gevoel van trots en tevredenheid oproepen. Door de focus op het vinden van het ware geluk binnen de eigen kring, en door het afschilderen van de wereld daarbuiten als zijnde onbetrouwbaar en onecht wordt de eigen situatie verheven tot een ideale. Met andere woorden: er wordt een scherpe grens getrokken tussen de Jordaners als de wij-groep en de anderen als de zij-groep. Deze scheidslijn maakte het stuk mogelijk eveneens acceptabel voor een publiek dat niet afkomstig was uit dezelfde sociale klasse als de gepresenteerde wij-groep. Voor dat publiek bood *Oranje Hein* een kijkje in een andere wereld. Hoewel deze nieuwsgierige blik geen warm welkom werd bereid - uit het plot spreekt een spottende houding ten opzichte van dit soort belangstelling - kan de duidelijke scheidslijn tussen de Jordaners en niet-Jordaners als geruststellend hebben gewerkt omdat daarmee heel duidelijk werd gemaakt dat beide werelden nooit zullen versmelten. De gepresenteerde arme Jordaners waren tevreden met hun plaats in de wereld en zouden dus altijd op een afstand blijven van de meer gegoede klasse.

De trouw aan het vorstenhuis en de liefde voor Indië zijn typische voorbeelden van thema's die een breed publiek aanspraken. De jonge koningin Wilhelmina was zeer geliefd en had zich zoals Piet de Rooy laat zien, steeds duidelijker gemanifesteerd als een symbool van nationale eenheid. De eenduidige liefdesverklaring die het Nederlandse volk aan Wilhelmina bracht na de mislukte socialistische revolutie van Troelstra kon dit niet duidelijker onderstrepen.²⁹⁹ Voor het Haagsche publiek dat vlak voor de première van *Oranje Hein* getuige was geweest van de pro-Oranje demonstratie op het Malieveld gaf dat wellicht nog een extra lading aan het stuk.³⁰⁰ Tegelijkertijd echter, wordt de liefde voor Oranje enigszins bezoedeld door de voortdurend beschonken toestand waarin het personage dat uiting gaf aan deze genegenheid verkeert. Bovendien wordt Indië in de loop van het stuk gekoppeld aan een seksueel getint lied dat met een buikdans wordt begeleid. Doordat dit op een humoristische wijze gebeurt, is het niet

²⁹⁹ De Rooy, 166. Zie ook Cees Fasseur, *Wilhelmina. De jonge koningin* (Amsterdam: Uitgeverij Balans, 1998), 537-566.

³⁰⁰ Troelstra riep op 12 november 1918 de revolutie uit, op 18 november 1918 vond de betoging op het Malieveld plaats en op 30 november 1918 ging *Oranje Hein* in première.

bedreigend. Het publiek kreeg zowel de mogelijkheid mee te gaan in de affectie van Hein, als de ruimte om er hartelijk om te lachen.

Ditzelfde geldt voor de wijze waarop het omgaan met alcohol is uitgewerkt. Ook daarvoor geldt dat door de humoristische wijze waarop het overmatige gebruik wordt neergezet de ruimte laat te lachen in plaats van ontstemd te raken. Dit effect wordt versterkt doordat schadelijke gevolgen van drankmisbruik worden bestraft en uitgebannen. Er zit een grens aan wat getolereerd wordt van beschonken personages. Hierdoor kon een publiek dat zichzelf herkende in dit patroon zonder schaamte kijken en met een positief zelfbeeld de zaal verlaten. Voor publiekgroepen die alcoholgebruik afwezen, bestond de mogelijkheid in te stemmen met de afwijzing en bestraffing van het gedrag van Thijs en mee te gaan in het lachen om het minder schadelijke gedrag van de overige beschonken personages.

Met betrekking tot het huwelijk heeft *Oranje Hein* een vrij behoudende boodschap. Het stuk staat voor een groot deel in het teken van de viering van een veertigjarig traditioneel huwelijk. De man als het hoofd van het gezin, doortastend en streng, de vrouw die hem kalmeert, verzorgt en bemiddelt tussen kinderen en vader. Omkering van deze rollen leidt tot een incompleet, want kinderloos, gezin. De man is normaal gesproken de kostwinnaar. Vrouwen werken alleen als ze niet getrouwd zijn, of als zij hun gezin moeten beschermen tegen de ontwrichtende werking van de alcohol. In *Oranje Hein* dreigt wel een scheiding, maar deze wordt verijdeld als de man zijn echtelijke plichten op zich neemt. Het geluk van de twee echtelieden als het huwelijk hersteld is, onderstreept het huwelijk als natuurlijke bestemming van man en vrouw. Deze visie werd in brede lagen van de bevolking gedragen en bood dus een brede publieksgroep een bevestiging van de eigen opvattingen.³⁰¹

Afsluitend kan gesteld worden dat in *Oranje Hein* zich in eerste instantie richtte op een publiek uit de lagere sociale klasse, dat door de ontwikkelingen in de handeling werd bevestigd in zijn levensstijl en opvattingen ten opzichte van klasse en het huwelijk. Zij die niet tot de gepresenteerde wij-groep van Jordaners behoorden, hetgeen in elk geval wat betreft 'plaats' gold voor het gehele Haagsche publiek, werd zo de mogelijkheid geboden toch iets van zichzelf te herkennen. Deze behoudende visie op het klassenverschil en het traditionele huwelijk had de potentie een breder publiek aan te spreken maar om *Oranje Hein* te kunnen waarderen was wel enige zelfrelativering noodzakelijk. Het publiek uit de hogere sociale lagen van de bevolking kreeg weliswaar de ruimte de ander te bekijken, maar was tegelijkertijd zelf het voorwerp van spot. Of dit tot een lager bezoek heeft geleid, is niet vast te stellen. Wel blijkt uit het aantal speelweken (4 in Den Haag en 8 in Amsterdam) dat *Oranje Hein* minder publiek trok dan *Bleeke Bet* en *De Jantjes* (zie hiervoor hun productiegeschiedenis).

Enkele indrukken van de receptie van Oranje Hein

Er zijn drie besprekingen gevonden van *Oranje Hein*. Twee daarvan verschenen kort na de première in 1918 in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* en *Tooneel en Bioscoop*. De derde

³⁰¹ Schuurisma, *Jaren van opgang*, 55.

recensie is afkomstig uit *Tooneel en Bioscoop* waarin het stuk wederom besproken werd naar aanleiding van een nieuwe reeks opvoeringen eind 1921.

Op 3 december 1918 stond er een positief verslag van de voorstelling in de neutrale *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. Het stuk wordt gekarakteriseerd als een volksstuk dat zijn stof uit de Jordaan haalde. Als “Klein Malerei” vond de recensent *Oranje Hein* wel geslaagd maar “de intrige heeft niet veel om het lijf.” De hoofdzaak was volgens hem de “milieuschildering en de typering der figuren.” Hiermee hield hij zijn lezers voor dat zij niets moesten verwachten van het plot, maar dat zij wel zouden kunnen genieten van een geslaagde realistische voorstelling van de “Amsterdamsche Jordaan.” De recensent presenteerde zich als kenner en beoordelaar van dit soort stukken. Hij herkende “het Jordaan dialect” en het “typische Jordaandecor”, en stelde dat de “Amsterdamsche Jordaan” al heel vaak stof had moeten leveren voor volksstukken. Ook meende hij dat “de liedjes heel wat beter [zijn] dan we gewend zijn van dit soort stukken.” Hij noemde ze zelfs “pakkend.” Het succes van het stuk mat de recensent af aan “het gelach en applaus” van het “vrij talrijke publiek.” Het publiek gaf daardoor “ondubbelzinnig blijk van zich uitnemend te amuseren.”³⁰² De criticus beoordeelde *Oranje Hein* op zijn eigen merites, als volksstuk, en kwam tot de conclusie dat het in zijn eigen genre als geslaagd kon worden beschouwd.

Dat de recensent het milieu (de Jordaan) meende te herkennen duidde niet op een verwijzing naar een wereld die hij kende uit eigen ervaring, maar op zijn ervaring met dit soort voorstellingen als toneelrecensent. Hij zag de functie van *Oranje Hein* als amuserend, hetgeen een zekere afstand tot het getoonde inhoudt. Men kon er om lachen en plezier hebben. Het stuk ging over een andere wij-groep en niet over het publiek dat de recensent voor ogen had. Daar was drama van een hogere kwaliteit voor nodig. Wilde men zich echter eens vermaken dan zou men een goede avond kunnen hebben bij *Oranje Hein*.

De toon in *Tooneel en Bioscoop* was veel negatiever. Op 21 december, toen *Oranje Hein* reeds drie weken in Den Haag werd opgevoerd, gaf de recensent het oordeel “afgekeurd” aan zijn lezers. “Het mag zijn, dat niemand zulke dingen ernstig neemt en dat men er komt om eens hartelijk te lachen om de flauwiteiten – goed leert men er zeker niet.” *Tooneel en Bioscoop* was, zoals eerder gezegd, een katholiek tijdschrift dat het tot zijn taak rekende zijn lezers voor te lichten, en aan te sturen in de keuze van hun theater- en filmvoorstellingen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat deze recensent geen boodschap had aan de humor in *Oranje Hein*, en fel gekant was tegen de in zijn ogen afkeurenswaardige moraal van het stuk. Het vond het “hoogbijdegrondschen humor, soms vies, in elk geval geen kost om het volkspel op te voeren.” Hij zag “heel wat grove toespelingen” en “het ergerlijkste van alles [komt voor] als n.l. een jordaانwif de zgn. buikdansen vertoont.”³⁰³ De dubbelzinnige humor en de in zijn ogen wat al te losse omgang met de huwelijkse staat pasten niet in de katholieke opvattingen over de zedelijkheid. Seksueel verkeer diende slechts tot het voortbrengen van nageslacht en was zeker niet bedoeld om grapjes over te maken. Het feit dat de personages Aal en Hein geen kinderen

³⁰² *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 3 december 1918.

³⁰³ *Tooneel en Bioscoop*, 21 december 1918.

hadden, en Hein daar God zelfs voor prees, druiste regelrecht tegen deze moraal in. Hetzelfde gold voor de scheiding van tafel en bed van Ant en Thijs. Een mens zal niet scheiden wat God bij elkaar heeft gebracht, zo luidde de Katholieke doctrine. Dat het stel wederom bij elkaar kwam, bevestigde deze leer weliswaar, maar de wijze waarop dat geschiedde kon de recensent niet bekoren.

Toen eind 1921 *Oranje Hein* weer op het repertoire stond, verscheen in *Tooneel en Bioscoop* opnieuw een negatief oordeel. Hoewel het “werk lang niet tot de meest afkeurenswaardige behoort, en wij met genoegen zagen, dat de kleeding fatsoenlijk was”, kon het stuk toch niet op de genade van de recensent rekenen. Hij stelde dat hij zich niet over “kunst als kunst” uitsprak, maar over “kunst als psychologisch verschijnsel en als bron van moraliteit”.³⁰⁴ Vanuit dat oogpunt gezien, vond hij dat in *Oranje Hein* een verkeerde voorstelling van zaken werd gegeven van de omgang tussen man en vrouw. De vrouw die zich van haar man liet scheiden en “later weer tot hem gaat om “zonder boterbriefje” gelukkiger met hem te zijn dan dat ze “met boterbriefje” is geweest, gedroeg zich niet zoals de Katholieke Kerk dat verwachtte.³⁰⁵ Hier moet overigens opgemerkt worden dat de recensent zich vergiste. De tekst luidt:

Thijs: “(...) Nou gaan onze wittebroodsweken pas goed beginnen.”

Ant: “In vrije liefde?”

Thijs: “In vrije liefde, de boterbrief hebben we toch nog.”³⁰⁶

Zoals ook uit de bespreking van 1918 bleek, werd de idee dat een vrouw haar man zou verlaten, zelfs al was het om zijn wangedrag, pertinent afgewezen.

Een tweede negatief punt dat in de eerste bespreking in *Tooneel en Bioscoop* werd genoemd, was de “nietszeggende titel.” *Oranje Hein* had mogelijk een bepaalde verwachting bij de recensent opgeroepen die niet werd waargemaakt: “(...) alleen komt er in uit, dat - teeken des tijds - er veel met Oranje gewerkt wordt. Een ander maal doen dezelfde elementen het evenzeer met rood.”³⁰⁷ Hiermee gaf hij aan weinig waarde te hechten aan de geuite trouw aan het koningshuis. Deze zou zich namelijk gemakkelijk laten inruilen voor trouw aan socialisten en communisten. Bovendien zou het een modieuze en tijdsgebonden uiting zijn, die geen echte intrinsieke waarde heeft. De vraag naar de betekenis van de titel kwam ook in de bespreking uit 1922 terug. Ditmaal vroeg de recensent zich af waarom de titel verwees naar een figuur die buiten de handeling stond.³⁰⁸

Tot slot werd in de bespreking van 1922 nader ingegaan op de structuur van het stuk. “Het is geen geschiedenis. Het is het in elkaar grijpen van verschillende gebeurtenissen. Wie is de

³⁰⁴ *Tooneel en Bioscoop*, 4 januari 1922.

³⁰⁵ *Tooneel en Bioscoop*, 4 januari 1922.

³⁰⁶ *Oranje Hein*, derde bedrijf, 4.

³⁰⁷ *Tooneel en Bioscoop*, 21 december 1918.

³⁰⁸ *Tooneel en Bioscoop*, 4 januari 1922.

hoofdpersoon? Verschillende mensen op hun beurt.”³⁰⁹ Hij verwachtte dus een veel duidelijker klassieke structuur. De criticus van de *Nieuwe Rotterdamse Courant* constateerde al eerder hetzelfde gebrek aan intrige maar gaf aan dat het in *Oranje Hein* om andere zaken ging, namelijk de milieuschildering en de typering van de figuren. De recensent van *Tooneel en Bioscoop* liet zijn oordeel volledig bepalen door de door hem geïnterpreteerde morele visie die in *Oranje Hein* werd verwoord. “Als deze ordinaire Jordaanherrie kunst is, wat is kunst dan een leelijk ding!”³¹⁰ Hij beschouwde het stuk als ver beneden de katholieke morele standaard. Daarmee schiep hij afstand tussen zijn geïntendeerde lezers en het toneelstuk. Men deed er beter aan de tijd niet te verdoen aan dit soort “hoogbijdegrondsche” vermaak.

Evenals bij *Bleeke Bet* het geval was, zag de recensent een wereld op het toneel die hij niet als de zijne beschouwde. Dit was een andere, veel plattere omgeving dan hij aanvaardbaar vond voor zijn lezers. Maar waarom kreeg *Bleeke Bet* het predikaat “sterk afgeraden” en werd *Oranje Hein* “afgekeurd”? Mogelijk ligt de verklaring hiervoor in het dubbelzinnige lied “O, Toewan Blanda”, dat Hein zingt over zijn avonturen in Nederlands-Indië en waarbij Aal een buikdans uitvoert. Dit was voor de eerste criticus van *Tooneel en Bioscoop* het “ergerlijkst” van de hele voorstelling.³¹¹ Dergelijke dubbelzinnigheden kwamen niet voor in *Bleeke Bet* en dat heeft er waarschijnlijk toe geleid dat *Bleeke Bet* wel werd afgeraden, maar niet werd afgekeurd.

Er is een duidelijk verschil in de beoordeling van de liberale *Nieuwe Rotterdamse Courant* en het Katholieke *Tooneel en Bioscoop*. Breekpunt blijken de opvattingen met betrekking tot het huwelijk en de goede zeden. Hoewel het plot uiteindelijk het primaat van het huwelijk bevestigt en twee echtelieden herenigd worden, is het enkele feit dat *overwogen* wordt het huwelijk te verbreken voldoende voor de recensent van *Tooneel en Bioscoop* om het stuk af te raden. Andere dubbelzinnigheden zoals de buikdans van Aal, sterkten hem in zijn afkeuring. Voor de recensent van de *Nieuwe Rotterdamse Courant* maakte dit waarschijnlijk allemaal deel uit van de milieuschildering en was het geen reden het stuk negatief te bespreken. Hij gaf overigens ook het aanwezige publiek een stem door te verwijzen naar de waarderende reacties uit de zaal.

³⁰⁹ *Tooneel en Bioscoop*, 4 januari 1922.

³¹⁰ *Tooneel en Bioscoop*, 4 januari 1922.

³¹¹ *Tooneel en Bioscoop*, 21 december 1918.

De Jantjes

Herman Boubert liep al langere tijd rond met een idee voor een “matrozenstuk.”³¹² De keuze voor matrozen als hoofdpersonen werd Boubert ingegeven door zijn overtuiging dat “ons volk in het algemeen en de Amsterdamsche volksklasse in het bijzonder, veel meer voelt voor de Marine dan voor het Leger. De Jantjes zijn populair in de Jordaan, nog populairder op den Zeedijk, waar men ze kent als eerlijke, royale, hartelijke jongens.”³¹³ Boubert had al verschillende delen op papier, maar “een echte eenheid was het nog niet geworden” en het stuk bleef liggen.³¹⁴ Nieuwe inspiratie kwam toen Louis Davids voorstelde een bedrijf onder de koloniale in Nederlands-Indië te laten spelen. Davids ging voor een aantal optredens naar de koloniën en zou daar goed om zich heen kijken. Na Davids terugkeer schreven ze gezamenlijk het stuk af en werden de liedjes toegevoegd.³¹⁵

Op zaterdag 14 augustus 1920 ging *De Jantjes* in première in de Amsterdamse Plantage Schouwburg.³¹⁶ De aanloop was aarzelend maar na honderd voorstellingen begon de loop er goed in te komen.³¹⁷ Op 16 november 1920 werd kond gedaan van deze buitengewone gebeurtenis. Het potentiële publiek werd geïnformeerd dat dit succes tot stand was gekomen zonder dubbelzinnigheden en vieze grappigheid: “*De Jantjes* kan iederéén gaan zien.”³¹⁸ Bij de tweehonderdste voorstelling verschenen foto's in het populaire weekblad *De Prins* en werd bericht over dit bijzonder succesvolle stuk.³¹⁹ Na de driehonderdste opvoering publiceerde ook *Het Leven* een foto en was *De Jantjes* zo langzamerhand een stuk dat je gezien moest hebben.³²⁰ Ook het publiek buiten Amsterdam kreeg, zoals we zagen in hoofdstuk 1, de gelegenheid het matrozenstuk met eigen ogen te aanschouwen. Ruim een jaar na de Amsterdamse première werd het stuk met een tweede groep ingestudeerd voor een reeks optredens in Rotterdam. Op 3 september 1921 kon het Rotterdamse publiek kennismaken met *De Jantjes* in de Circusschouwburg. Tien weken lang kon de zaal “het volkomen meeleven.” Dit ondanks de andere rolbezetting “die geen verbetering bleek.”³²¹ Twee maanden later werd een derde ploeg geformeerd die Den Haag aandeed. Op 1 november 1921 begon een voorstellingsreeks van vijf

³¹² Een jantje is een matroos.

³¹³ *Amsterdamsche Dameskroniek*, 4 juni 1921. In het *Algemeen Handelsblad* van 24 febr 1929, ochtendblad, is alleen de laatste zin van het citaat aangepast: De Jantjes zijn populair in de Jordaan en langs den Zeedijk, op Kattenburg en in het Muiderpoort-kwartier. Men kent ze als eerlijke, royale, hartelijke jongens.

³¹⁴ *Algemeen Handelsblad* van 24 febr 1929.

³¹⁵ *De Telegraaf*, november/ december 1955.

³¹⁶ *Het nieuws van den dag*, 12 augustus 1920.

³¹⁷ *Amsterdamsche Dameskroniek*, 4 juni 1921. Boubert verwijst hier naar een interview met Maurits de Vries in de *Amsterdamsche Dameskroniek* van 4 december 1920, dat de nieuwsgierigheid van de lezeressen gewekt zou hebben en de loop in het stuk gebracht zou hebben.

³¹⁸ 16 november 1920, krantenknipsel uit een onbekende krant, uit de Knipselmap ‘Boubert’ van het Theater Instituut Amsterdam.

³¹⁹ *De Prins*, 5 februari 1921.

³²⁰ *Het Leven*, 3 mei 1921. Ter ere van de 500^{ste} voorstelling plaatste *Het Leven* zelfs meerdere foto's: een van het jubilerende ensemble en twee foto's van directeur Jacq. Sluijters en de auteur Herman Boubert. *Het Leven*, 1 november 1921.

³²¹ *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 4 september 1921.

weken in het Haagsche Scala theater.³²² De faam van *De Jantjes* reikte dus ver buiten de grenzen van Amsterdam, maar het Amsterdamse succes herhaalde zich daar niet op dezelfde schaal.

Korte inhoud

Dolle Dries, Blauwe Toon en Schele Manus zijn als milicienmatrozen gezworen kameraden geworden. Na hun terugkeer uit dienst proberen ze een bestaan aan de wal op te bouwen. Dit blijkt echter moeilijker dan ze in hun optimisme hadden gedacht. Blauwe Toon, voorbestemd om de zaak van zijn vader over te nemen, is in een klap zijn vooruitzichten kwijt als zijn vader door wanbeheer failliet gaat en zelfmoord pleegt. Schele Manus wordt afgeschreven door zijn vriendin Jans, die niet haar hele leven naar een scheel oog wil kijken en een meer gefortuneerde vrijer heeft gevonden. Dolle Dries begaat de vergissing waarde te hechten aan een anonieme brief waarin zijn Blonde Greet beticht wordt van overspel. Schrijfster hiervan is tante Piet die haar zoon Leendert wil helpen. Leendert is getrouwd maar “heeft een brander op Greet”.³²³ Om uit de misère te komen, tekenen de drie vrienden een contract van zes jaar voor het koloniale leger. Vlak voor hun vertrek naar Nederlands-Indië komt de waarheid over de anonieme brief aan het licht. Dries en Greet worden op de valreep herenigd om direct weer gescheiden te worden door de plicht die roept. Greet belooft op Dries te wachten. Ook Jans heeft spijt en probeert het voor Manus’ vertrek goed te maken. Zes jaar blijkt een lange tijd en alle vier gaan ze een nieuwe relatie aan. Dries trouwt met zijn Indonesische huishoudster en samen krijgen ze twee kinderen. Na haar overlijden zorgt hij voor de kinderen en neemt hen mee naar Nederland. Blonde Greet is in de tussentijd ook moeder van twee kinderen en heeft haar man verloren. Jans is met een onwettige partner verhuisd naar Rotterdam, maar gaat er vandoor omdat hij haar slaat. Als Manus en Dries gedecoreerd terugkeren uit Indië pakken ze de draad weer op met hun oude vriendinnen. Blauwe Toon is overleden op de terugreis zal zijn Amsterdam niet terugzien.

De personages in De Jantjes

- Dolle Dries, matroos	- Na Druppel, straatslijpster
- Betje, zijn moeder	- De Mop, haar man, straatslijper
- Blonde Greet, zijn meisje	- De Kromme, logeergast
- Schele Manus, zijn vriend, matroos	- De Vreter, logeergast
- Blauwe Toon, zijn vriend, matroos	- Zaan, orgeldraaier
- Toffe Jans, meisje van de Schele	- Een Engelsche matroos
- Tante Piet, logementhoudster	- Kees
- Oome Gerrit, haar man	- Dorus
- Mooie Leendert, haar zoon	- De Lat
- Door, vrouw van Leendert	- Majoor De Bruin

³²² De laatste voorstelling van *De Jantjes* in Amsterdam was op 18 november 1921 (66 weken), in Rotterdam op 11 november 1921 (10 weken), en in Den Haag op 09 december 1921 (5 weken).

³²³ Is verliefd op haar.

Geplaatst in soortgelijke schema's als gebruikt voor de personages in *Bleeke Bet* en *Oranje Hein* ziet dat er als volgt uit:

Gender	Man	Vrouw	Niet bezittende klasse			Bezittende klasse	
Klasse							
			Arm	Iets meer dan het minimum	Kleine zelfstandige	Welgesteld	Rijk
Dolle Dries	X			X			
Betje		X	X				
Blonde Greet		X	X				
Schele Manus	X			X			
Blauwe Toon	X			X			
Toffe Jans		X	X				
Tante Piet		X			X		
Oome Gerrit	X				X		
Mooie Leendert	X				X		
Door		X		X			
Na Druppel		X	X				
De Mop	X		X				
De Kromme	X			X			
De Vreter	X			X			
Zwaan	X			X			
Engelse matroos	X			X			
Kees	X			X			
Dorus	X			X			
De Lat	X			X			
Majoor de Bruin	X		GG	GG	GG	GG	GG

Figuur 2.4 Indeling in gender en sociale klasse in *De Jantjes*

Plaats

De Jantjes speelt zich af in het havengebied van Amsterdam. De bar en de danszaal van het volkslogement van tante Piet dienen als decor in het eerste, tweede en laatste (vijfde) bedrijf. De handeling van het derde bedrijf voltrekt zich buiten in “een buurtje bij de Amsterdamse haven.” Op het achterdoek is de handelskade met opslaggebouwen, kantoren en masten en schoorstenen van schepen te zien.³²⁴ Halverwege dit bedrijf verplaatst de setting zich naar de kade in de haven, alwaar de koloniale vertrekken met de ‘Prinses Amalia’ worden uitgezwaaid. Het vierde bedrijf toont een soldatenkantine in Batavia. Een portret van Koningin Wilhelmina siert de muur en op de achtergrond is het Indische landschap zichtbaar.³²⁵

Uit figuur 2.5 blijkt dat het merendeel van de personages afkomstig is uit het havenkwartier in Amsterdam. Er is dus sprake van een vrij homogene groep. Van de hoofdpersonages zijn alleen Toon en Doortje afkomstig uit een andere buurt. In de karakterisering van Doortje wordt geen verdere uitwerking gegeven aan het feit dat zij uit de Jordaan komt. Dit wordt slechts vermeld in de neventekst.³²⁶ Van Toon is het wel duidelijk

³²⁴ *De Jantjes*, 71.

³²⁵ *De Jantjes*, 104.

³²⁶ *De Jantjes*, 32.

Gender Plaats	Man	Vrouw	Afkomstig uit				Vertrek naar			Terugkeer naar	
			Onbekend	Utrecht	Jordaan	Amsterdam havengebied	Rotterdam	Den Haag	De Oost	Amsterdam havengebied	Onbekend
Dolle Dries	x					x			x	x	
Beetje		x				x					
Blonde Greet		x				x					
Schele Manus	x					x			x	x	
Blauwe Toon	x			x					x		
Toffe Jans		x				x	x	x		x	
Tante Piet		x				x					
Oome Gerrit	x					x					
Mooie Leendert	x					x		x			
Door		x			x	x					
Na Druppel		x				x		x		x	
De Mop	x					x					
De Kromme	x					x					
De Vreter	x					x					
Zwaan	x					x					
Engelse matroos	x					x					x
Kees	x		x						x		x
Dorus	x		x						x		x
De Lat	x		x						x		x
Majoor de Bruin	x		x						x		

Figuur 2.5 Verplaatsing van de personages in en uit hun woonomgeving in *De Jantjes*

dat hij niet uit het buurtje in de haven komt. Hij wordt gepresenteerd als tegenpool van Manus en Dries. Een tweede tegenstelling wat betreft plaats, is die tussen het verre Nederlands-Indië en de Amsterdamse thuishaven. Dit gebeurt in het vierde bedrijf als Toon zijn teleurstelling uitspreekt over de beperkte mogelijkheden die het koloniale leven hem te bieden blijkt te hebben.

Verwantschap aan het water

De karakterisering van de locaties gebeurt direct via teksten die personages uitspreken en indirect via de typering van de personages die aan een bepaalde plaats verbonden zijn. De directe karakterisering van de wijk in de haven gebeurt in een duet dat Greet en Toon zingen. De ‘Ode aan het IJ’ geeft uitdrukking aan de speciale band met Amsterdam als stad aan het water:

“Aan de oevers van het IJ
Voel ik ’t geluk in mij,
Bij ’t rinkelen van den tram,
’t is de harteklop van Amsterdam.
Het zilveren waterlint,
Het IJ dat is mijn vrind.
Daar droom ik van leed en van plezier,
Aan d’oevers van mijn rivier.”³²⁷

De schoonheid van het water en de bedrijvigheid in de haven worden in de andere twee coupletten bezongen. Het zien van deze mooie dingen geeft een goed en tevreden gevoel. Men hoeft niet weg te gaan om het geluk te zoeken, het ligt hier, in de eigen omgeving. Men moet alleen de moeite nemen er werkelijk naar te kijken: “(...) Daar toch besepte ik pas je stille pracht (...).”³²⁸ Dat juist Toon samen met Greet dit lied zingt, is opvallend. Toon is afkomstig uit Utrecht. Dat ook hij zich verwant voelt aan Amsterdam bevestigt hoezeer hij zich één voelt met zijn kameraden Manus en Dries. In meer algemene zin wijst Toons ode aan Amsterdam er op dat deze liefde niet is voorbehouden aan degene die daadwerkelijk op deze plek wonen. Ook voor buitenstaanders is de ‘harteklop’ van Amsterdam voelbaar.

In het vierde bedrijf wordt de liefde voor Amsterdam verbreed naar een ‘houden van het vaderland.’ Toon bezingt in een weemoedig lied de liefde voor Amsterdam en voor “ons landje.” Beelden van Amsterdam en geliefde personen worden gekoppeld aan Holland. Toon laat de huilende lievelingen en moeders, het slanke ranke puntje van de Westertoren, de laatste stop in IJmuiden, de vuurtoren en de kustlijn met de blonde duinen, aan zijn geestesoog voorbij gaan. In den vreemde voelt hij “martelend en sarrend wat [hij] in Holland achter liet.”³²⁹ Toen de tros werd los gesmeten en het schip hem meenam naar verre oorden, ervoer hij hoe verknocht hij is

³²⁷ *De Jantjes*, 63.

³²⁸ *De Jantjes*, 63.

³²⁹ *De Jantjes*, 117-118.

aan zijn land. Juist het weggaan, benadrukt de verbondenheid met de plek die verlaten wordt. Een dramatische wet die hier sterk door Boubier is gebruikt. Vertrek leidt tot een herwaardering van wat men tot die tijd normaal vond en tot een verlangen terug te keren naar waar men vandaan komt. Beelden van Amsterdam en Nederland worden in dit lied gekoppeld aan persoonlijke gevoelens als verdriet, liefde en heimwee. Geografische plekken en kenmerken van het landschap worden zo voorzien van gevoelens. Het niet-persoonlijke wordt hierdoor persoonlijk. Het wordt mogelijk via het meeleven met Toon, een gevoel te krijgen voor Nederland in algemene zin en voor Amsterdam als stad aan het water in het bijzonder.

Sterke matrozen en trouwe dienaren van het Koninkrijk

In *De Jantjes* wordt een onderscheid gemaakt tussen de matrozen die wel en die niet uit het havenbuurtje komen. Dit wordt gedemonstreerd aan de hand van Toon, die apart wordt geïntroduceerd nog voor de jantjes als vriendengroep opkomen. Toon probeert tante Piet over te halen hem nog wat krediet te gunnen, maar zij wil dat hij eerst de hoge nog openstaande rekening betaalt. Ze begrijpt niet dat hij haar krediet vraagt: “Maar je bint toch van goeie huise... Zie van thuis wat los te krijge.”³³⁰ In deze korte scène wordt enerzijds het verschil tussen Toon en zijn vrienden benadrukt, Toon is van betere afkomst dan zij, anderzijds wordt de overeenkomst duidelijk: Toon is net zo’n armoedzaaiër als Manus en Dries, en net als de overige bezoekers van het logement van tante Piet zit hij op zwart zaad. Deze lijn, ‘hij is anders maar toch één van ons’, wordt gedurende het hele stuk voortgezet.

De drie jantjes worden als groep getypeerd in een lied dat bij hun gezamenlijke opkomst wordt ingezet. Het lied wordt gezongen door Jans en krijgt zo een vrouwelijk perspectief. Jans zingt over “onze jantjes” hetgeen een gevoel van saamhorigheid aanduidt. Deze “boys met buisies” zijn recht door zee - “laveeren doen ze niet” - en gaan altijd volle kracht vooruit. Ze lopen achter de vrouwen aan en lusten graag een borrel. De Jan die achter een chocoladedrankje zit (“glaasie fosco”) is een “nieuwerwetsche” (...) “zonder pit” (...) “een ryele, toffe, haaije Jan, dat is een blok graniët, een echte man.”³³¹ Het clichébeeld van een matroos als een drinkende zeeman gaat wel op voor de drie jantjes, maar dat van de rokkenjager niet. In de eigen omgeving telt alleen het eigen vriendinnetje. Als er geen vriendin is (Toon) of ze maakt het uit (Jans en Manus) worden geen andere vrouwen versierd. Dit geldt althans zolang men thuis is. In het verre Indië gelden er andere regels. In de paragraaf *klasse* zal hier nader op worden ingegaan.

Het beeld van de jantjes als sterke stoere mannen wordt bevestigd en aangevuld door majoor De Bruin, die ze als koloniale heeft leren kennen. Hij spreekt zijn waardering uit als hij afscheid komt nemen van Dries en Manus:

“(...) al hebben jullie menigmaal in de provoost gezeten, al hebben jullie meer voor de nattigheid gevoeld dan goed voor je was: Ik weet dat jullie je blikkie niet met vliegen

³³⁰ *De Jantjes*, 14.

³³¹ *De Jantjes*, 40-41.

vangen hebben gekregen. (...) Jongens, ik heb jullie altijd heel graag mogen lijn; 't hele toffe stelletje.”³³²

Majoor De Bruin schetst een beeld van de jonge zeemannen als ruige mannen, flinke drinkers, niet altijd even gehoorzaam, maar met de juiste inzet en het hart op de goede plaats. Deze laatste twee eigenschappen compenseren de eerste twee en bepalen het oordeel van de majoor. De majoor stuurt met zijn complimenten aan op een positieve waardering voor Manus en Dries. Indirect krijgt zo ook de buurt waaruit zij afkomstig zijn een positieve klank. Het moge dan wat ruige lui zijn die daar wonen, maar ze zijn betrouwbaar als dienaars van de Nederlandse vlag in Indië. De afscheidswoordjes van de majoor veranderen het beeld van de jantjes van een stelletje kwajongens dat niet aan de slag kan komen, in dat van betrouwbare kerels die weten waar hun plicht ligt. Zo krijgen de jantjes een licht accent van vaderlandsliefde aan hun palet toegevoegd.

Teleurgesteld in de mooie Indische maatschappij

Tegenover de positieve sentimenten die de thuishaven oproept, staan de gemengde, soms zelfs cynische, gevoelens die hun diensttijd in Nederlands-Indië oproept. Van het begin af aan heeft het koloniale leger een negatieve bijklank. De keuze voor het 'koloniale pakkie' is een uit noodzaak geboren keuze. De jantjes realiseerden zich dat ze 'knokmateriaal' waren maar zagen geen alternatief en hadden weinig hoop op de toekomst.³³³ Niet alleen was er geen werk, ook de meiden leken hen in de steek te laten. Alleen Toon had een wat romantischer beeld van de "mooie Indische maatschappij." Hij is degene die het meest teleurgesteld is en zich op de meest negatieve toon uitlaat over Indië. Hij schetst het arme leven van de "inlanders" die in "vuile krotten" op de kampong wonen en verhaalt over zijn malaria en de minachting waarmee kolonials worden bejegend. Hoewel de blik van Toon gekleurd is door zijn wanhoop, wordt er geen contrasterend perspectief tegenover gezet. Dit was mogelijk geweest via het personage Lat, een koloniaal die zijn hand is kwijt geraakt maar blij is met zijn strepen en het pensioen dat hij aan zijn moedige gedrag heeft overgehouden. Zijn tevredenheid wordt echter ondergraven doordat opgemerkt wordt dat acht gulden in de week een schamele vergoeding is als je je hand bent kwijtgeraakt.³³⁴ Ook de neutrale kenmerken van de natuur en het klimaat krijgen een negatieve lading. Het landschap is mooi maar het kent geen seizoenen en je hebt altijd last van de "kopere ploert."³³⁵

Het buurtje in de haven wint het dus op alle fronten van de Oost. Naar dit buurtje komen ook alle andere personages terug. De enige uitzondering hierop is Leendert, de zoon van tante Piet. Hij vertrekt voorgoed naar Den Haag. De overige personages beschouwen hem als een slechte echtgenoot en als een verwende, luie zoon, die nog nooit heeft gewerkt. Zijn poging om,

³³² *De Jantjes*, 114.

³³³ *De Jantjes*, 108.

³³⁴ *De Jantjes*, 108.

³³⁵ *De Jantjes*, 116. Met de 'koperen ploert' wordt de zon bedoeld.

als getrouwde man nota bene, andermans vriendin af te troggelen, wordt door iedereen afgekeurd. Na Druppel noemt hem een “lafbek”, Jans vindt hem een “fielt” en Greet ziet hem als een “boef.”³³⁶ Door hun afkeuring uit te spreken over Leendert, distantiëren zij zich van dit soort gedrag. Zij staan een andere houding voor: werklust en eerlijkheid. Leendert’s vertrek naar Den Haag geeft aan dat figuren zoals hij niet passen in deze omgeving.

De havenbuurt van Amsterdam wordt in *De Jantjes* gekarakteriseerd als een plek die bewoners aan zich bindt, die het hart op de juiste plaats hebben. Als je eenmaal verknocht bent aan die plek, kun je er niet meer van loskomen. In den vreemde vermengen herinneringen aan Amsterdam zich met beelden van het vaderland, en beseft men dat men van dit land aan het water houdt.

Klasse

Zoals uit figuur 2.4 blijkt, vormen de personages op Toon na, één grote groep. Ze behoren tot de niet bezittende, lagere sociale klassen. Binnen deze groep zijn er slechts relatieve inkomensverschillen. De één heeft het iets beter dan de ander, maar ook voor degene die een redelijk belegde boterham verdienen, is het niet gemakkelijk het hoofd boven water te houden en is zuinigheid geboden. Het meest lucratief is het logement van tante Piet en Oom Gerrit. Van dat inkomen leven vier personen. Dan is er nog geld over om te lenen aan bevriende buurtjes, of om op de pof te verkopen. Tante Piet heeft het met haar gezin dus relatief goed. Aan de andere kant van het spectrum staan Na Druppel en De Mop, twee straatslijpers die hun geld verdienen met het zingen van liedjes en de goede gaven die het voorbij wandelende publiek daar voor over heeft. Hoe moeizaam ook, alle personages werken en scharrelen op de een of andere manier hun kostje bij elkaar. Welgestelde of rijke personages komen in *De Jantjes* niet voor.³³⁷ Ook Toon heeft ondanks zijn rijke afkomst, geen cent te makken.

Door het hele stuk heen straalt de lagere klasse echter een enorme kracht uit. Zij weet haar eigen moeilijkheden te overwinnen en gaat op een positieve manier om met de problemen van hun bestaan. Zowel de mannen als de vrouwen hebben een paar stevige handen aan het lijf en weten hoe je je staande moet houden in het leven. Greet houdt iedereen het goede voorbeeld voor als zij zingt:

(...)

“Ik begrijp niet dat er mensen zijn die treuren,
Het zal mij beslist niet gebeuren,
Als het scheef gaar mot je niet liggen zeuren,
Neen daar heb je vast niks an.”

³³⁶ *De Jantjes*, 33 en 75.

³³⁷ Majoor De Bruin behoort tot de groep die vanwege zijn rang ongetwijfeld wat ruimer verdiend, maar kan niet rijk genoemd worden. Hij verdiende in 1918 ongeveer 1,30 gulden per dag, dat was ongeveer 2,5 maal zoveel als een zeemilicien matroos. Ron Blom en Theunis Stelling, *Niet voor God en niet voor het Vaderland. Linkse soldaten, matrozen en hun organisaties tijdens de mobilisatie van '14-'18* (Soesterberg: Aspekt, 2004) 662.

(...)

“ ‘k Heb het nooit gebracht tot welvaart en vermogen,

Maar ik heb mijn mond en goeje oogen,

Mijn vermogen heeft bij mij nooit zwaar gewogen.

Ik heb bloemen en zon

Zoo goed als een baron,

En m’n body is van ijzer en beton.”³³⁸

(...)

De eigenschappen die Greet zichzelf toedicht zijn belangrijk voor het je staande houden in het leven en contrasteren met de wijze waarop Toon is gekarakteriseerd. Zijn vrienden zien dat hij anders in elkaar steekt dan zij, maar beschouwen hem evengoed als een echte vriend. Ze veroordelen zijn handelen niet en zijn oprecht ontroerd door zijn dood: “(...)Blauwe Toon die nerges voor deugde, maar die toch ’n hart van goud in z’n donder had.”³³⁹ Er wordt in *De Jantjes* dus wel een verschil tussen de lagere en hogere sociale klassen getoond, maar dit gebeurt niet op een polariserende wijze. Eerder wordt gezocht naar de overeenkomsten, in het geval van Toon is dat zijn hart van goud. Hij is in staat tot ware vriendschap en dan zijn gebreken of een betere afkomst niet belangrijk meer.

Het niet polariserende karakter van *De Jantjes* blijkt ook uit een scène waarin De Mop klaagt over de moeilijke tijden:

“Vroeger viel der nog’s wat af van de rijkdom, ’n lekker kliekie of ’n paar ouwe trappers of ’n oud collbertje. Tegeswoordig is het lauw loene met de klep dicht. De kliekies vreten ze zelf – de schrokke! En d’r lui kleere drage ze zóó af, dat ik me eige der voor sjeneer om der mee te loope.”³⁴⁰

De Mop doet zijn beklag over het gebrek aan overschotjes van de rijken, maar deelt daarnaast mee dat iederéén het slecht heeft in de huidige omstandigheden. Op die manier creëert hij een overeenkomst tussen arme sloebers en rijke lui. Tegelijkertijd becommentarieert hij de wijze waarop de rijken omgaan met deze situatie. Ze zijn schraperig en houden alles voor henzelf, terwijl De Mop vindt dat er gedeeld zou moeten worden. Dat is de manier waarop de personages in het buurtje in de haven de armoede tegemoet treden. Dries betaalt de inventaris voor zijn moeders water en vuurhuis en Greet ontfermt zich over Betje als die haar woning uit moet. Dries en Greet offeren iets van zichzelf op om de ander te helpen. Een handeling die tegenovergesteld is aan die van de rijken zoals die door De Mop wordt beschreven. Het verschil tussen de bezittende en de niet-bezittende klasse wordt in *De Jantjes* niet uitgedrukt in de dikte

³³⁸ *De Jantjes*, 92.

³³⁹ *De Jantjes*, 143.

³⁴⁰ *De Jantjes*, 133.

van de portemonnee maar in de wijze waarop men met moeilijke omstandigheden omgaat. Aanpakken, het hoofd niet laten hangen, het beste er van maken en elkaar helpen, is het devies. Het verschil tussen de klassen is door Bouber verder uitgewerkt in het contrast tussen Blauwe Toon en de andere twee jantjes Dries en Manus. Toon heeft een andere opleiding genoten dan Manus en Dries. Hij heeft kunnen studeren maar moest zijn studie afbreken omdat er geen geld meer was. Een studiebeurs was geen optie omdat hij niet zo'n heel "knappe kop" was. Toon zou bovendien liever "steene sjouwe" dan de "godgeslagen dag op zoo'n kantoorkruk [te] moet[en] zitte." ³⁴¹ De Schele merkt fijntjes op dat hij het zware werk nooit vol zou houden: "Als jij dat een week doet, leg je munt." ³⁴² Toon is tobberig en gedesillusioneerd. Zijn vader heeft zijn eens zo glorieuze toekomst verkwanseld en pleegt tot overmaat van ramp zelfmoord. Toon zelf is niet in staat een baan te vinden die past bij zijn ongedurigheid en fysieke vermogens. Hij hoopte in Nederlands Indië zijn geluk te vinden maar hij constateert verbitterd dat dit een illusie was: "Toen ik vijf minuten aan boord was, wist ik dat 'n koloniaal beschouwd wordt als een plebejer." ³⁴³

"Met de beste bedoelingen kwam ik hier, maar al dadelijk zag ik hoe de lui hier hun neus optrokken voor mijn gore pakkie en al heel gauw werd 't me duidelijk dat, zoolang ik die kleeren droeg, de mooie Indische maatschappij, ondanks mijn ontwikkeling en opvoeding, voor me gesloten zou blijven. En zoo is 't gebeurd ook." ³⁴⁴

Hij heeft zich teruggetrokken uit de kazerne en is in plaats van met een "huishoudster", lees vriendin, op de slaapzaal in de kazerne te gaan hokken, bij de "inlanders" op de kampong gaan wonen. Hij "wilde wel een eigen vrouw, maar dan ook een eigen thuis... Maar dat krijg je hier niet, als je niet in de wieg bent gelegd voor de gele of gouwe strepen." ³⁴⁵ Zijn verblijf in Nederlands-Indië lijkt hem bewust gemaakt te hebben van de verschillen die er bestaan in de maatschappij. Toon realiseert zich dat hij nu tot een lagere rangorde behoort en dat hij minder privileges heeft dan hij gewend was. Hij ervaart nu wat voor zijn vrienden altijd al heel gewoon is.

Toon kan deze situatie niet aan en verdrinkt zijn verdriet. Als zijn dienst er bijna opzit krijgt hij malaria en sterft op weg naar huis. De neergang van de student uit de welgestelde familie is daarmee compleet. Zijn vader joeg het familiekapitaal er door en pleegde zelfmoord, zijn moeder stierf van de narigheid, en zijn zuster emigreerde naar Amerika en wil niets meer van hem weten. Toon is een tragische figuur die tussen de wal en het schip valt. Zijn trieste geschiedenis en zijn heimwee naar Holland, dat hij nooit meer zal zien, maken hem een aandoenlijke figuur en schetsen een meelijwekkend beeld van de bezittende klasse die niet met tegenslagen kan omgaan en in plaats van stevig aan te pakken, zich te gronde richt. Manus en

³⁴¹ *De Jantjes*, 46-47.

³⁴² *De Jantjes*, 47.

³⁴³ *De Jantjes*, 107. Een plebejer is een onbeschaafde kerel.

³⁴⁴ *De Jantjes*, 120.

³⁴⁵ *De Jantjes*, 119.

Dries blijken veel beter opgewassen tegen de omstandigheden. Zij hebben een onderscheiding verdiend in het koloniale leger en zijn vooral zichzelf gebleven. “Jullie zijn ’n paar schooiers gebleven, maar van het goeie soort, met fut in jullie body, waar ik op kon rekenen als we in de rimboe zaten”, aldus de majoor van het koloniale leger.³⁴⁶

Het is opvallend dat Boubier er voor gekozen heeft niet de jantjes maar Toon zich te laten beklagen over de slechte behandeling die je als koloniaal krijgt als je niet tot de hogere rangen en standen behoort. De door Toon geschetste situatie lag erg dicht bij de werkelijkheid en de klachten daarover waren legio. Ze werden echter vooral geuit door linkse georganiseerde matrozen. In hun boek *Niet voor God en niet voor het Vaderland* beschrijven Ron Blom en Theunis Stelling de barre omstandigheden onder welke mannen die getekend hadden voor Indië, moesten functioneren. Al tijdens de scheepsreis zaten zij in krappe onderkomens en was er gebrek aan goed voedsel en vers drinkwater.³⁴⁷ Het tropenweer, de malaria, de verveling, het strenge regime en de lage beloning waren keer op keer aanleiding tot petitie naar het parlement. Deze sorteerden weinig effect.³⁴⁸ Ter compensatie voor de slechte omstandigheden werden flinke hoeveelheden jenever verstrekt en werd de omgang met inheemse vrouwen toegestaan. Het was zelfs geoorloofd voor matrozen bij een vrouw in te trekken in de kampong (het dorp) zoals Toon ook deed.³⁴⁹ Hoewel het concubinaat in het algemeen werd afgekeurd, werd het hier toch toegestaan omdat men van mening was dat de omgang met en zorg van een vrouw, een stabiliserende invloed had op de kolonialen.³⁵⁰ Ook de door Toon benoemde afstand tussen de verschillende klassen in Indië was een realiteit. Van omgang tussen de hogere Europese officieren en de lagere rangen was geen sprake.³⁵¹

Hoewel er volgens Blom en Stelling wel over de erbarmelijke omstandigheden onder welke de lagere kolonialen in Indië vertoefden werd bericht in *Het Volk* en in de verslagen van Tweede Kamer, was dit niet algemeen bekend onder de Nederlandse bevolking.³⁵² Het is onbekend of Boubier zijn informatie uit de kranten heeft gehaald of dat hij zich baseerde op het ooggetuigenverslag van Louis Davids, die daar, zoals gezegd, een bezoek bracht en wiens idee het was om een kolonialenstuk te schrijven. Voor het betoog is echter niet van belang van wie de accurate beschrijvingen afkomstig zijn. Belangrijker is het feit *dat* ze accuraat waren en dat ze uitgesproken worden door Toon. Toon was afkomstig uit de betere kringen en was geen linkse radicaal die tekeer ging tegen het establishment. In die zin is hij ‘onbesmet’ en hoort hij niet bij het ‘rode gevaar.’ Het zou veel meer voor de hand gelegen hebben om Manus en Dries

³⁴⁶ *De Jantjes*, 114.

³⁴⁷ Blom en Stelling, *Niet voor God en niet voor het Vaderland*, 728.

³⁴⁸ Blom en Stelling, *Niet voor God en niet voor het Vaderland*, 711.

³⁴⁹ Blom en Stelling, *Niet voor God en niet voor het Vaderland*, 729. Op Java waren er kampementen waar de vrouwen en kinderen van de militairen mochten verblijven. In streken waar het veilig was, was het volgens Blom en Stelling toegestaan aan Europese (onder-) officieren, soldaten en matrozen buiten de kampementen te wonen. Een Europese militair kreeg een dienstwoning toegewezen als hij kon aantonen dat hij wettig getrouwd was.

³⁵⁰ Blom en Stelling halen hier de sergeant-majoor S. Weyl aan die in zijn brochures aangaf het concubinaat moreel af te wijzen maar uit praktisch oogpunt te tolereren. Blom en Stelling, *Niet voor God en niet voor het Vaderland*, 828.

³⁵¹ Blom en Stelling, *Niet voor God en niet voor het Vaderland*, 734.

³⁵² Blom en Stelling, *Niet voor God en niet voor het Vaderland*, 1004.

dit soort kritiek te laten uiten. Zij vertegenwoordigen de lagere klasse die daadwerkelijk reden had om te klagen. Manus en Dries munten echter uit in dapperheid en trouw, en blijken in staat alle gevaren blijmoedig te trotseren. Zij waren zowel fysiek als mentaal beter uitgerust voor hun taak dan Toon. Hoewel ook voor hen de keuze voor Indië een wanhoopsdaad was - hetgeen overigens voor het merendeel van de koloniale soldaten gold, aldus Blom en Stelling - kon het vaderland op ze rekenen.³⁵³ Boubier geeft hier, bewust of onbewust, antwoord op een vraag die na verschillende stakingen en muiterijen onder matrozen, in het parlement rondspookte: is het beroepspersoneel wel betrouwbaar?³⁵⁴ De jantjes van Boubier worden niet geassocieerd met het linkse verzet dat zich had verenigd in de Bond voor Minder Marine Personeel en dat onder aanvoering van socialistische voormannen als Jacob Brandsteder en Henk Sneevliet protesteerde tegen de slechte behandeling die je als koloniaal ten deel viel in Indië. Boubier presenteert in *De Jantjes* gezagstrouwe en betrouwbare jongens uit het volk die hun koloniale taken met verve en zonder klagen vervullen. Niet zij klagen, maar degenen die niet tegen hun taak zijn opgewassen, zoals de gestudeerde Toon. Door deze keuze heeft Boubier de mogelijkheid geschapen kritiek te leveren op de omstandigheden van de koloniale in Nederlands-Indië zonder dat deze afgedaan kon worden als linkse propaganda. Daarmee wordt de kritiek ook minder scherp, het is immers de aan lager wal geraakte Blauwe Toon die ze uit. In zekere zin zet Boubier iedereen terug op zijn 'normale' plaats in de maatschappij. De ruwe jongens met pit dienen het vaderland zonder reserves en zij zijn daar de aangewezen personen voor. Indiëgangsters zoals Toon die eigenlijk zijn opgeleid voor een ander vak, zijn ondanks hun vaderlandsliefde niet geschikt voor deze functie. Het bestaande klassenonderscheid werd zo door Boubier op een ingenieuze wijze tegelijkertijd bevestigd en becommentarieerd.

Later in het stuk worden gezagsgetroouweheid en arbeidsethos nogmaals positief gewaardeerd. Dit gebeurt op het moment dat Jans zich beklaagt over de vriend die zij er tijdens de afwezigheid van Manus op na heeft gehouden. Behalve dat hij dronk en haar sloeg, was hij nooit fatsoenlijk aan het werk: "Och, dan most-ie stake uit zijn principe, dan most-ie stake uit zijn solidariteit en dan most-ie stake, omdat ie stake wou. Ik heb er tabak van, hoor. Hij zuipe, en ik me 'n ongeluk sappelle en nog af en toe een liefdesaai mit z'n smerige groote jat; an m'n laars!"³⁵⁵ Jans neemt het staken van haar vriend niet erg serieus en interpreteert zijn actiebereid eerder als een excuus om niet te hoeven werken. Boubier lijkt in deze scène afstand te nemen van linkse actievoerders en meer op de hand te zijn van de arbeider die gewoon werkt en zijn gezin onderhoudt. De werkende man wint het bovendien in alle drie de Jordaanstukken van de nietsnut, of die laatste nu rijk of arm is, maakt daarbij geen verschil.

³⁵³ Blom en Stelling, *Niet voor God en niet voor het Vaderland*, 727- 728.

³⁵⁴ Blom en Stelling, *Niet voor God en niet voor het Vaderland*, 701.

³⁵⁵ *De Jantjes*, 125.

Gender: man-vrouwverhoudingen

In de onderlinge verhoudingen tussen mannen en vrouwen in *De Jantjes* spelen drie thema's een belangrijke rol. Allereerst is daar de keuze van een partner. Voor een vrouw is de economische rentabiliteit van een man een zwaarwegende factor in deze keuzebepaling. Direct daar aan gerelateerd is het tweede thema: de trouw van de partners aan elkaar. Dit is voor een man van doorslaggevend belang als hij een vrouwelijke wederhelft zoekt. Het derde thema is wat minder prominent aanwezig en betreft de machtsverdeling tussen de partners. Deze speelt pas een rol nadat een huwelijk heeft plaats gevonden.

Vrouwelijke personages op zoek naar een geschikte man

Een belangrijk deel van de intrige van *De Jantjes* draait om de relatie tussen Greet en Dries.

In het kielzog hiervan ontwikkelt zich de verhouding tussen Jans en Manus. Greet en Jans worden in het eerste bedrijf als tegenpolen van elkaar gepresenteerd. Jans houdt van uitgaan en zou het liefst een rijke man aan de haak slaan; Greet heeft daar geen behoefte aan, zij is tevreden met Dries.

Jans heeft verkering met Manus maar dit weerhoudt haar er niet van haar licht op te steken in de spannende uitgaansgelegenheden op het Rembrandtplein, dé plek van vertier in het centrum van Amsterdam. Ze laat zich graag trakteren door een "reuze boy" en laaft zich vol overgave aan de luxe en weelde die hij haar biedt.³⁵⁶ Deze opwindende en chique jongeman maakt dat Manus ras in waarde daalt: "Maar as je eenmaal omgang heb met zóó iemand, dan ken je tussehe dat matrozevolk niet meer aarde." Jans vreugde blijkt echter van korte duur. Haar rijke vriend laat haar zitten en ze komt terug op haar eerdere stelling. Ze probeert het weer goed te maken als Manus op het punt staat te vertrekken, maar hij doet haar geen belofte en laat haar hevig huilend achter. In de zes jaar dat Manus weg is, heeft Jans een weinig gelukkige relatie met een Rotterdamse arbeider. Ze beklaagt zich over haar man die het weinige geld dat hij binnen brengt, uitgeeft in de kroeg en haar slaat. Jans komt dus opnieuw van een koude kermis thuis en besluit dat ze het zelf wel zal redden. Ze gaat bij haar moeder inwonen en werken bij de glazenwasserij van Heineke. "Ik heb toch zeker hande an me lijf!"³⁵⁷ Jans verschijnt precies op het moment van de terugkeer van Manus in de gelagkamer van tante Piet en laat Manus weten weer zo vrij als een vogeltje te zijn. "Dan prate we nog wel d'r is", belooft Manus haar.³⁵⁸ Zo keren beiden na een omzwerving terug op het oude honk en blijken ze de warme gevoelens voor elkaar nooit vergeten te zijn. Jans heeft haar ambities bij moeten stellen en is tot de conclusie gekomen dat haar eerste liefde haar ware liefde is, ook al betreft dat een eenvoudige matroos. Zij leert door ondervinding wat Greet reeds lang wist. Greet heeft nooit haar hoop heeft gevestigd op een rijke man uit het uitgaansleven. Sinds haar zestiende verdient ze haar eigen kost en daar is ze tevreden mee. Ze koestert geen verwachtingen en houdt van Dries zoals hij is. Uitgaan doet ze alleen samen met hem.

³⁵⁶ *De Jantjes*, 27.

³⁵⁷ *De Jantjes*, 125.

³⁵⁸ *De Jantjes*, 144.

Dat Jans er goed aan gedaan heeft zich uit het leven van glitter en glamour terug te trekken en het voorbeeld van Greet te volgen, wordt geïllustreerd met de treurige levensgeschiedenis van Na Druppel. Na had een carrière als soubrette. Ze kon trouwen met een rijke jonker maar sloeg zijn aanbod af want ze wilde genieten van een vrij leven. “Ik lachte, stoeide wanneer ik wou en met wie ik wou.”³⁵⁹ Toen ze verliefd werd op een artiest was het met haar goede leven gedaan. Ze vertrokken naar het buitenland en verbrasten al haar geld, waarna hij haar in de steek liet. Ze viel in handen van een “viezerik” en “met m’n ouwe roem was ’t gedaan.”³⁶⁰ Na Druppel drinkt haar “sjaggerijn” weg en vraagt zich af waarom ze niet voor de jonker heeft gekozen: “(...) dan was ik helemaal niet naar de bliksem gegaan.”³⁶¹ Ze waarschuwt Jans nooit verliefd te worden. De aftakeling van Na maakt duidelijk welk risico Jans gelopen heeft door zich in het uitgaansleven te storten. Na heeft spijt en nu ze in de misère zit, keurt ze een huwelijk op economische gronden niet meer af. Een beter leven is in haar opinie reden genoeg in zee te gaan met een rijke man ook al ontbreekt dan de liefde.

De belofte van trouw

De verhouding tussen Dries en Greet komt onder druk te staan wegens vermeende ontrouw van Greet. In een poging Greet en Dries uit elkaar te drijven zodat Leendert er met Greet van door zou kunnen, heeft tante Piet de roddel verspreid dat Greet met Leendert aan de rol is geweest. Ze zou mogelijk zelfs een kind van hem verwachten. Dit verhaal wordt in het geheim verspreid en Dries reageert hierop door Greet te negeren, waardoor Greet op haar beurt geen kans krijgt om zich te verdedigen. Pas als Doortje de ware toedracht onthult, wordt duidelijk hoe de zaak in elkaar steekt en welke rol tante Piet en tante Betje hierin gespeeld hebben. Uit de hele kwestie blijkt hoe kwetsbaar een vrouw is voor praatjes over haar eerbaarheid. Ook een trouwe vriendin die alleen met haar vriend uitgaat, loopt het risico hem kwijt te raken omdat anderen onwaarheden over je verkondigen waar je je niet tegen kunt verweren. Roddel is een gif dat zijn werk ongemerkt en doeltreffend doet.

Uit het verdere verloop van de handeling blijkt echter hoe pragmatisch er met de belofte van trouw omgegaan wordt. Was voor Dries de gedachte aan ontrouw voor Greet onverdraaglijk toen hij thuis was, op het moment dat hij in Nederlands-Indië zit veranderen de regels van het spel. Gescheiden door wereldzeeën is het voor beiden een normale zaak dat ze een andere partner zoeken. “In ’n malle bui spreek je dat af, [zes jaar op elkaar te zullen wachten, CPO] maar later snap dat je dat zoiets niet gaat. Het leven stelt z’n eische.”³⁶² Door een speling van het lot krijgen de twee uiteindelijk toch de gelegenheid een gezin te vormen. Het leven zal voor elkaar bestemden bij elkaar brengen, zo is de boodschap in *De Jantjes*. Wachten op elkaar kan ook terwijl men het leven ten volle leeft.

³⁵⁹ *De Jantjes*, 30.

³⁶⁰ *De Jantjes*, 30.

³⁶¹ *De Jantjes*, 30.

³⁶² *De Jantjes*, 111.

Geld en macht in het huwelijk

Het zoeken van een (rijke) partner in de uitgaanswereld wordt niet gepropageerd in *De Jantjes*. Zowel Jans als Na slaagt er niet in daar een betrouwbare man te ontmoeten. Het huwelijk van Tante Piet met Ome Gerrit laat zien hoe een vrouw wèl haar maatschappelijke positie kan verbeteren. Zij kan beter haar heil zoeken bij een man uit de eigen omgeving die carrière heeft gemaakt en geld heeft gespaard. Oom Gerrit was tweede stuurman en had een dik spaarbankboekje. Tante Piet heeft niet alleen zijn spaarcenten geconfisqueerd maar gebruikt hem ook als manusje-van-alles in het logement. Zij commandeert hem voortdurend en Oom Gerrit laat zich dit goeiig aanleunen. Hij moppert wel eens als tante Piet hem te veel op de nek zit, maar meestal doet hij zingend zijn werk. Voor een man is het dus niet onverdeeld gunstig een relatie aan te gaan met een vrouw die niets bezit. Hij loopt het risico met zijn geld ook zijn zeggenschap over de dagelijkse gang van zaken kwijt te raken. Een huwelijk gebaseerd op een economische overeenkomst is wel te begrijpen en kan zelfs duurzaam zijn, maar er kleven ook bezwaren aan. Niet alleen voor de man die zijn kapitaal investeert, maar ook voor de vrouw die het ontvangt, zoals blijkt uit de karakterisering van tante Piet.

Haar zakelijke vermogens mogen dan goed ontwikkeld zijn, haar menselijke vermogens zijn dat niet. Ze komt vaak enigszins harteloos over. Alleen haar zoon kan rekenen op absolute moederliefde. Deze liefde is corrumperend en veroorzaakt zelfs ruzie in haar huwelijk. Oom Gerrit heeft weinig met Leendert op en andersom is dat ook het geval. Oom Gerrit spreekt tante Piet aan op het gedrag van “haar zoontje” en vindt dat ze tegen Leendert op zou moeten treden omdat hij zijn vrouw slaat. Tante Piet is echter geenszins van plan haar arme schoondochter te beschermen tegen Leendert. Het tegenovergestelde is het geval, ze brengt haar meer schade toe door Leendert aan te moedigen Greet voor zich te winnen. Tante Piet zet haar zoon aan tot het plegen van overspel en verspreidt praatjes die de eerbaarheid van Greet twijfelachtig maken. In haar poging al haar zoons wensen te vervullen, is tante Piet blind voor het verdriet van anderen. Haar verwennerij heeft er bovendien toe geleid dat Leendert nooit heeft geleerd zijn driften te beteugelen en dat hij tot een brute nietsnut verworden. Zowel moeder als zoon ontsporen.

De wij-groep in De Jantjes: zelfredzaamheid en arbeidsethos als het goede voorbeeld

Uit de analyse blijkt dat in *De Jantjes* een duidelijke wij-groep wordt gepresenteerd, namelijk: die van de lagere klasse uit de samenleving. Meer specifiek die van de bewoners van het havenkwartier van Amsterdam. Tegelijkertijd werd aangetoond dat er geen scherpe tegenstelling met andere groepen wordt gecreëerd. Als toneelstuk had *De Jantjes* dus de potentie verschillende publieksgroepen aan te spreken. Op welke punten dat mogelijk was wordt in deze paragraaf besproken.

Uit de ontwikkeling van de personages uit *De Jantjes* blijkt dat de kans op een geslaagde relatie het grootst is in de eigen omgeving. Een vrouw uit de lagere sociale klasse heeft niet veel te verwachten van een rijke man uit een ander milieu. Het uitgaansleven is geen plaats waar zij

een betrouwbare partner op kan doen. Op bijna disciplinerende toon wordt de jonge dames uit de lagere klasse aangeraden een echtgenoot in de eigen kring te zoeken. Het uitgaansleven als neutrale plaats, toegankelijk voor iedereen die netjes gekleed was en betaalde, was in de tijd van *De Jantjes* een plek waar arm en rijk elkaar gemakkelijk tegen het lijf konden lopen. Doordat het uitgaansleven wordt afgekeurd als huwelijksmarkt, had de tekst mogelijk een geruststellende betekenis voor het betere publiek. De boodschap aan gelukszoekende arme stadsmeiden was immers dat zij niets te zoeken hadden in het uitgaanscircuit. Zo kon dat een plaats blijven waar gelijkgestemden en gelijk-gefortuneerden samen kwamen.

Economische vooruitgang is weggelegd voor spaarzame mannen die zich verbonden voelen aan hun eigen kring, en niet bang zijn voor zich door noeste arbeid. Ook voor vrouwen is de boodschap ondubbelzinnig: verlaat je niet op een man, zorg voor een eigen inkomen. Zelfredzaamheid brengt evenwicht in een relatie. Zowel tussen vrouwen onderling als tussen mannen en vrouwen.³⁶³ Dit in *De Jantjes* aangemoedigde arbeidsethos bood de lagere klasse een hoopgevend, want beter, perspectief. Tegelijkertijd bood het vanwege haar disciplinerende potentie ook de gegoede klasse een aantrekkelijk plaatje. Ze werd wel geconfronteerd met armoede maar die bleek aanvaardbaar voor de ‘slachtoffers’ zelf.

Opvallend is de sterke rol van de vrouwen in *De Jantjes*. In de wereld van *De Jantjes* is het mogelijk dat een vrouw alleen in staat is haar gezin te onderhouden. Een alleenstaande vrouw is niet overgeleverd aan de goden maar kan op eigen kracht het bestaansminimum voor haar gezin garanderen. Greet en Jans boden een positief en hoopvol beeld waaraan de toeschouwers uit de lagere sociale klasse zich konden spiegelen en door laten inspireren. Het was immers meestal niet mogelijk van één inkomen rond te komen voor een arbeid(st)er aan de onderkant van de samenleving. Omdat Boubert er voor koos vrouwen te laten zien die wel in staat waren voldoende inkomen te verwerven, pleitte hij impliciet voor een gelijke betaling van mannen en vrouwen. Hiermee nam hij stelling tegen het kostwinnersmodel zoals dat werd voorgestaan door zowel confessionelen als socialisten. Voor confessionelen was een werkende vrouw een bedreiging van de goede zeden en van het gezin als hoeksteen van de samenleving; voor socialisten werd met een werkende vrouw het principe ondermijnd dat het loon van een man voldoende zou moeten zijn om het gezin te onderhouden.³⁶⁴ Boubert laat zien dat de man in het kostwinnersmodel ook door de vrouw vervangen kon worden en dat voor haar voldoende loon om een gezin te onderhouden even belangrijk was als voor de man. Omdat dit standpunt als een gegeven en niet als een strijdpunt werd gepresenteerd, verloor het zijn polemische karakter. Er is in *De Jantjes* geen discussie over de hoogte van de lonen. De personages leven in een wereld waarin het loon mager maar voldoende is en zij zijn daar tevreden mee. Daarmee presenteerde Boubert een eigen visie op de samenleving die niet zo maar te reduceren was tot het standpunt van een bepaalde politieke partij. De kracht van Greet en Jans kon zo hoopgevend en inspirerend zijn voor toeschouwers uit de lagere sociale klasse en was

³⁶³ Tante Betje is gevoelig voor de praatjes van Tante Piet omdat die haar met geld weet te paaien.

³⁶⁴ Schuurma, *Jaren van opgang*, 67.

tegelijkertijd niet bedreigend voor toeschouwers die bij wijze van spreken, de lonen van deze arbeiders moesten betalen.

De wijze waarop de matrozen en kolonials werden gekarakteriseerd in *De Jantjes* boden zowel hogere als lagere klassen mogelijkheden zich met hun verbonden te voelen. Deze mannen zijn afkomstig uit een arm milieu en worden door vrouwen uit datzelfde milieu bewonderd om hun mannelijkheid en hun kracht. Dit is de directe boodschap uit de tekst die gericht was op een publiek dat, zoals uit de inleiding bleek, tot diezelfde klasse behoorde. De vrouwen zingen over “onze jantjes.” “Onze” heeft in dit geval echter de potentie een veel breder publiek aan te spreken. Dit wordt veroorzaakt door de functie die deze matrozen vervullen in hun dagelijks leven. Ze zijn in dienst van het vaderland. Hun krachtige lijf is niet alleen aantrekkelijk voor hun vriendinnen, maar op abstracte wijze ook voor het hele publiek, het wordt namelijk ingezet voor een hoger nationaal doel. Hun dapperheid, trouw en opofferingsgezindheid bieden een geruststellend beeld dat vertrouwen kan oproepen onder alle geleidingen van de bevolking. De jantjes zetten zich immers zonder voorbehoud in voor de algemene zaak. Bovendien wordt een zeer algemeen en abstract gevoel als vaderlandsliefde gekoppeld aan een persoonlijk en concreet gevoel als heimwee dat voor iedereen herkenbaar is. Hierdoor is het gemakkelijk om met ze mee te leven.

Het tragische lot van Toon had ook de potentie van een dubbele boodschap. Voor de arbeider bood het falen van Toon (als representant van een hogere klasse) tegenover het slagen van Manus en Dries (als representanten van een lagere klasse) een bevestiging van de eigen kracht. Voor de hogere klasse liet de ondergang van Toon zien wat er gebeurt als er geen zelfbeheersing wordt betracht. Het bevestigt de eigen opvattingen aangaande zelfbeheersing en discipline.

Concluderend kan gesteld worden dat *De Jantjes* ondanks het feit dat de wij-groep die gepresenteerd wordt vrijwel geheel tot de lagere sociale klasse behoorde, de potentie had publieksgroepen uit verschillende lagen van de bevolking aan te spreken. Het stuk kan door verschillende groepen om verschillende redenen op positieve wijze gelezen worden. Er wordt in *De Jantjes* geen ‘wij tegen zij’ tegenstelling gecreëerd doordat er geen sprake is van een zwart/wit portrettering. Er worden geen groepen of personages tegenover elkaar geplaatst. De eigen wij-groep van de personages, de lagere sociale klasse, wordt gewaardeerd en wordt zelfs door een representant van de gegoede klasse geprefereerd boven de eigen afkomst en de daarmee samengaande privileges als studeren en kantoorwerk. Dat hij het leven aan de onderkant van de samenleving niet aan kan, bevestigt echter juist het klassenverschil. Alsof de scheiding tussen arm en rijk een natuurlijke ordening is. Ieder is geschikt voor zijn eigen taak in de maatschappij. *De Jantjes* bood zo de mogelijkheid aan een publiek afkomstig uit de lagere klasse om enerzijds tevreden te zijn met de eigen lage sociale status, en anderzijds medelijden te hebben met de andere groep die het misschien financieel beter had, maar dit leven niet aankon. Aan het publiek uit de hogere sociale klasse liet *De Jantjes* zien dat de lagere klasse tevreden was met wat zij had. Deze toeschouwers kregen als het ware de mogelijkheid ontroerd te raken door de moeilijke omstandigheden onder welke de lagere klasse leefde en werkte, en kon tegelijkertijd opgelucht ademhalen omdat diezelfde groep liet zien dit leven aan te kunnen,

en geen andere plaats in de maatschappij ambieert. De lagere klasse stond niet op het punt het roer over te nemen van de bezittende klasse. Dit was in een tijd waarin de linkse dreiging ondanks de mislukte revolutie van Troelstra serieus werd genomen, ongetwijfeld een geruststellende gedachte.

Enkele indrukken van de receptie van *De Jantjes*

De Jantjes kreeg beduidend meer aandacht dan de andere twee Jordaanstukken. De belangstelling van de pers was niet instant, maar groeide naarmate *De Jantjes* langer op het programma stond. In de Amsterdamse krant *Het Nieuws van de Dag* verscheen, zoals gebruikelijk was, na de première een recensie. In *Tooneel en Bioscoop* gebeurde dat twee maanden later. Rond de honderdste voorstelling in november 1920 verschenen opnieuw een tweetal besprekingen en in december wijdde ook de *Amsterdamsche Dameskroniek* een artikel aan *De Jantjes* waarin regisseur Maurits de Vries en schrijver Herman Boubier werden geïnterviewd over deze bijzondere voorstelling. Toen *De Jantjes* in Haarlem, Rotterdam, Den Haag en Maastricht werden opgevoerd, plaatsten ook de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, het *Haarlems Dagblad*, de *Haagsche Courant* en de *Limburger Koerier* een beschouwing.³⁶⁵

In *Tooneel en Bioscoop* werd *De Jantjes* afgekeurd. Reden hiervoor was het niveau van de zedelijkheid. De losse verhouding tussen man en vrouw, zoals de uitgaansavonturen van Jans met haar rijke vriend, werden als voorbeeld gegeven van onzedig taalgebruik. Hoewel men in een omgeving van matrozen, dansmeiden en straatfiguren niet de “meest gekuiste taal” mocht verwachten, ging dit toch te ver. Ook de “moordaanslag” van Leendert en de gebeurtenissen in Indië vonden geen genade in de ogen van de recensent. Het enige positieve punt was het huwelijk van het “blij eindigend slot.”³⁶⁶ Zoals ook het geval was bij de besprekingen van *Bleeke Bet* en *Oranje Hein* waren onzedelijk gedrag en taalgebruik het struikelblok voor de recensent van het katholieke *Tooneel en Bioscoop*. Met dit standpunt week dit tijdschrift af van de overige gevonden recensies in neutrale kranten en tijdschriften. Daarin werd *De Jantjes* beschouwd als een voorbeeld van “zuivere” volkskunst en om die reden interessant om te bekijken. In die besprekingen klonk geen weerstand tegen aanraking met een ruwer deel van de maatschappij door.

De eerste recensent die de term “zuiver” gebruikte om *De Jantjes* te karakteriseren was Anna E.Z. Anna Elizabeth Zuikerberg schreef voor de *Amsterdamsche Dameskroniek*.³⁶⁷ Naar aanleiding van de honderdste voorstelling interviewde ze voor de rubriek “Wie van zich doen spreken”, Maurits de Vries, de regisseur van het stuk. De Vries, die ze beschreef als een

³⁶⁵ Er zijn waarschijnlijk wel meer besprekingen verschenen maar dit zijn de recensies die tijdens het archiefonderzoek opdoken.

³⁶⁶ *Tooneel en Bioscoop*, 9 oktober 1920.

³⁶⁷ Anna Elizabeth Zuikerberg werd op 26 januari 1881 geboren in Winschoten en begon haar carrière als journaliste in 1901. Op 10 mei 1921 trad ze in het huwelijk met de journalist Willem Holdert. Behalve voor de *Amsterdamsche Dameskroniek* schreef ze voor het *Algemeen Handelsblad*. Samen met Hélène Meekren schreef ze onder het pseudoniem Annelen voor het *Algemeen Handelsblad* en de *Groene Amsterdammer*. *De journalist*, 26 december 1926; www.Humanitarisme.nl, geraadpleegd op 26 april 2012; A. de Kempnaer, *Vermomde Nederlandsche en Vlaamsche schrijvers*. Geraadpleegd op www.DBNL.org, op 26 april 2012.

“intelligente, jonge kerel”, had een “volksstuk bij uitnemendheid” op de planken gezet. “Dit zuivere stuk volkspsyche en volkshumor van de allerbeste soort, waarvan de tekst een lach en een traan beurtelings werkt.” Anna E.Z. introduceerde Herman Bouber als schrijver van dit nieuwe repertoire en citeerde De Vries die verklaarde dat dit soort stukken een “nieuwe sfeer” in de Plantage Schouwburg moest brengen. Dit zou een repertoire zijn dat “rekening houdt met wat het volk wil, wat het denkt en wat het voelt.” Bouber en De Vries zouden een nieuw tijdperk inluiden dat stukken als *De twee weezen*, *De gebochelde* en *Paljas* achter zich zou laten.³⁶⁸ Op deze manier ontdeed Anna E.Z. de Plantage Schouwburg van zijn imago als het theater waar vooral (Franse) melodrama’s, de zogenaamde draken, werden opgevoerd. In plaats daarvan werd de Plantage gepresenteerd als een plek waar de laatste ontwikkelingen op het gebied van het volkstheater plaatsvonden. *De Jantjes* was een nieuwigheid in het theater, en zou men met eigen ogen moeten bekijken.

Deze recensie verscheen kort na de honderdste voorstelling van *De Jantjes*. In de herinnering van Bouber begon het stuk pas na die tijd echt te lopen. Toen verscheen ook het ‘duurdere’ publiek dat zich met auto’s naar de Plantage Schouwburg liet brengen.³⁶⁹ Het zeer positieve, uitgebreide artikel van Anna E.Z. heeft daar ongetwijfeld aan bijgedragen. Ze bracht een nieuwe, frisse vorm van volkstoneel onder de aandacht. Door de kwaliteiten van de schrijver en de regisseur te prijzen en hun aanpak en uitwerking van het volksleven hoger in te schatten dan de bekende volksstukken trok ze *De Jantjes* uit de hoek van het theater waar het betere publiek normaal gesproken zijn neus voor ophaalde. Haar lezeressen zouden iets nieuws van goede kwaliteit missen en zouden niet mee kunnen praten als ze niet eens een bezoek brachten aan *De Jantjes*, zo hield ze hen impliciet voor.³⁷⁰

Deze lijn in de kritiek werd verder genomen door J.B. Schuil, recensent van het *Haarlems Dagblad*. Op 23 maart 1921 verscheen zijn zeer positieve recensie als een voorbeschouwing op de reeks voorstellingen van *De Jantjes*, die in augustus te Haarlem gegeven zou worden. Schuil gaf hoog op van de kwaliteit van het stuk en de spelers. Hij benadrukte dat het hier natuurlijk niet om kunst ging, maar dat dat niet erg was, daar Bouber geen kunst wilde *zijn*. Volgens Schuil was het werk van Bouber zonder enige pretentie: “een goed, gezond, frisch volksstuk.” Schuil leek oprecht getroffen door *De Jantjes*. Zijn recensie mist een zeker voyeurisme dat wel aanwezig was in de bespreking van Anna E.Z. Voor haar waren de reacties van het Plantagepubliek een belangrijke factor in haar waardering. Ze citeerde Maurits de Vries en schetste haar lezeressen een opwindend vooruitzicht als zij zich tussen het Plantagepubliek zouden mengen:

“De Jordaners en veel Amsterdammers ook, die bij ons komen, zien hun eigen leven op het toneel voorbijgaan. Dat pakt ze, dat schroeft ze de keel toe, dat ontroert ze

³⁶⁸ *Amsterdamsche Dameskroniek*, 4 december 1920.

³⁶⁹ “Waar goede volkskunst waardering vindt.”, in *Algemeen Handelsblad*, 24 februari 1929.

³⁷⁰ De titel van de rubriek was dan ook: “Wie van zich doen spreken”. *Amsterdamsche Dameskroniek*, 4 december 1920.

geweldig.. en dan heb je ze, die goeie, sterke kerels, die schreeuwerige maar toch zo sentimentele wijven, die bestaan, die leven in elke straat in elke steeg.”

De lezeressen van Anna E.Z. verwachtten niet hun eigen leven te zien, doch mee te maken hoe *anderen* reageerden op het zien van hun eigen leven. Schuil benadrukte in zijn stuk daarentegen juist hoezeer *De Jantjes*, het toneelstuk zelf dus, geschikt was voor iedereen. Niet omdat er iets uit het werkelijke leven werd gespeeld - het realisme hield voor Schuil veel meer verband met de acteerstijl - maar omdat het een stuk was waaruit geen (linkse) politieke betrokkenheid sprak.

“De ‘roode tijd’ is aan hun voorbijgegaan, zonder dat die ook maar eenige invloed op hen heeft uitgeoefend. Al deze Jordaners en Zeedijkers hebben maling aan politiek! (...) Deze “Jantjes” blijven geheel in de “neutrale zône”. Hierdoor zitten Communisten, Socialisten, Katholieken en Vrijbonders met evenveel genoegen te kijken naar deze matrozen, omdat ze ... nuja, omdat zij niet anders dan goedaardige “toffe jongens” zijn.”

Bouber was bovendien nooit plat of schuin, volgens Schuil.³⁷¹ Schuil voegde hier een belangrijke reden toe voor de verklaring van de populariteit van *De Jantjes*: ze waren politiek en religieus neutraal. Er was althans geen invloed vanuit de ‘rode’ hoek. Dat hij dit zo nadrukkelijk stelt, geeft aan dat hem dat verrast. Hij lijkt matrozen tot de links gezinden te rekenen. Dat deze matrozen ‘neutraal’ zijn, maakte het stuk voor iedereen het bekijken waard.

De recensenten die het stuk in Rotterdam en Den Haag bijwoonden, schreven over hun ervaringen met dit Amsterdamse stuk. Gezeten tussen een lokaal publiek, waartoe zij zelf ook behoorden, vroegen zij zich af of dit wel zou aanslaan. De recensent van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* constateerde: “Zóó Amsterdamsch is dit stuk niet, of in de havenstad Rotterdam kan men het volkomen ‘meeleven’.”³⁷² Hoewel hij vond dat Na Druppel zinnen sprak uit een “stuiversbladroman”, en hij constateerde dat er zelfs om haar gelachen werd, stelde hij tegelijkertijd “met genoegen vast”, “dat het ook nu pakte en boeide”. De recensent van de *Haagsche Courant* kwam twee maanden later tot een soortgelijke conclusie: “Het stuk is weliswaar specifiek Amsterdamsch - specifiek Amsterdamsch schijnt nu eenmaal altijd gelijk te moeten staan met Jordaansch - en om die reden heeft het in de hoofdstad zijn grootste triomfen gevierd, maar de handige wijze, waarop Bouber het ineenzette en de pakkende scènes, welke hij er wist in te lasschen, doen dit volksspel ook voor andere steden dan Amsterdam genietbaar zijn.” Hij vond dat “ook hier met hun lief en leed [is] meegeleefd.”³⁷³ De recensenten van buiten Amsterdam zagen dus niet de *herkenbaarheid* van het leven dat zich op het toneel afspeelde als de aantrekkingskracht van *De Jantjes*, maar het *gevoel* dat werd opgeroepen bij

³⁷¹ *Haarlems Dagblad*, 23 maart 1921.

³⁷² *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 4 september 1921.

³⁷³ *Haagsche Courant*, 2 november 1921.

de toeschouwers. Men kon meeleven en meevoelen met de personages. Dit is te verklaren door de wijze waarop algemeen menselijke gevoelens door Boubier in *De Jantjes* verwerkt zijn. De emoties die gepaard gaan met afscheid nemen, met het moeten achterlaten van geliefden en met het verwerken van een verlies, zijn stuk voor stuk herkenbaar.

In het diepe zuiden van Nederland werkte dit mechanisme echter niet als we de recensent van de *Limburger Koerier* moeten geloven. Hij vroeg zich af wat er zou gebeuren als men Maastrichtse lokaliteiten in Amsterdam zou opvoeren. “Het Maastrichtse dialect en de Maastrichtse grollen op plaatselijke politieke en niet-politieke toestanden zouden er geen belangstelling vinden.” En zo was het volgens hem ook met de Amsterdamse Jantjes in Maastricht: “het is geen stuk voor de provincie.” Interessant is echter dat er in *De Jantjes* geen plaatselijke grappen en grollen zitten. De taal die gesproken wordt is wèl Amsterdams, maar de onderwerpen niet. Aan het eind van de recensie blijkt dan ook wat de werkelijke reden voor de recensent is om het stuk zo negatief te bespreken: “Het Amsterdamsch plat, treft, op deze wijze versterkt als in de Jantjes gebeurt, onaangenaam aan en bereikt alleen, dat de toeschouwers den indruk, welke de inhoud van de “schets” geeft, nog verstevigd zien, dat ze in een ordinair milieu beland zijn. We moeten het afraden.”³⁷⁴ Hiermee logenstraft de recensent meteen de optimistische advertentie van de Stadsschouwburg waarin werd aangekondigd dat *De Jantjes* “door de geheele Nederlandsche pers, zowel katholieke als neutrale, unaniem schitterend beoordeeld [was].”³⁷⁵

De recensent van de *Limburger Koerier* schaarde zich met zijn afwijzende houding achter de eerder genoemde bespreking in het katholieke tijdschrift *Tooneel en Bioscoop* waarin de voorstelling werd afgekeurd. Hoewel natuurlijk onbekend is welk direct effect dit soort besprekingen op de bezoekersaantallen hadden, de recensie verscheen bovendien terwijl de voorstellingen al bezig waren, was er door de Schouwburg wel op deze reactie geanticipeerd. Zo zou althans de kreet dat ook de katholieke pers enthousiast was, geïnterpreteerd kunnen worden. Dat er slechts vier voorstellingen van *De Jantjes* in Maastricht aangekondigd werden, duidt er wel op dat de directie geen stormloop verwachtte.

Uit deze brokken receptiegeschiedenis wordt duidelijk dat *De Jantjes* weliswaar een landelijke uitstraling had en landelijke bekendheid genoot maar dat het succes in Amsterdam ongeëvenaard bleef. Hoe verder de afstand tot Amsterdam en hoe groter het verschil in spraak hoe geringer de waardering leek. Hier speelt echter ook religie een rol. Waar een neutrale recensent en Randstedeling gemakkelijk leek te kunnen besluiten dat dit stuk niet over hem ging, maar dat het even goed intrigerend en spannend was om naar te kijken, daar leek voor een katholieke recensent uit het Zuiden de tegenstelling tussen het getoonde leven en het voor zijn achterban goed geachte leven onoverkomelijk. Hij leek beducht voor een rechtstreekse negatieve invloed van het stuk op de katholieke gelovigen.

Afsluitend kan gesteld worden dat *De Jantjes* niet overal dezelfde weerklank vond. Deze varieerde van een totale afwijzing van katholieke zijde omdat het getoonde leven en de moraal

³⁷⁴ *Limburger Koerier*, 27-12-1921.

³⁷⁵ *Advertentieblad voor Limburg*, 24 december 1921.

te sterk afweek van het gewenste zelfbeeld en gedrag van de parochianen, tot een zeer hoge mate van herkenning van de eigen werkelijkheid onder de eerste bezoekers van de Plantageschouwburg. Daarbij schaarde zich na enige tijd een grote groep meer gegoede toeschouwers, die niet op zoek was naar herkenning maar naar iets nieuws. Ze waren nieuwsgierig naar een ander, ruwer, leven. De publicaties van Israël Querido over de Jordaan hadden de weg bereid voor dit soort belangstelling. Zijn pleidooi voor aandacht voor de ellendige omstandigheden waarin een deel van de Amsterdammers woonden, en de bereidheid in al deze treurnis zowel de goede als de kwade dingen onder ogen te willen zien, weerklinken in de wijze waarop Anne E.Z. en J.B. Schuil schreven over *De Jantjes*.

Karakterisering van de wij-groepen in de Jordaanstukken

Het doel van deze analyses was te achterhalen welke groep(en) in de toneelstukken van Boubert en tonele werd(en) gevoerd en hoe zij werd(en) gekarakteriseerd. Daarnaast werd onderzocht of de stukken verwijzingen naar een nationale identiteit bevatten. De antwoorden op deze vragen dienen om een vergelijking met de verfilmingen mogelijk te maken. Een dergelijke vergelijkende analyse van toneel- en filmtekst geeft inzicht in de opvattingen van makers over de veronderstelde populariteit van de ideeën geuit in de inhoud.

De insteek plaats en klasse als definiëring van de verschillende wij-groepen levert in elk van de drie toneelstukken een soortgelijk beeld op: een arme laag uit de Amsterdamse bevolking. In *Bleek Bet* en *Oranje Hein* wordt deze groep gelokaliseerd in de Jordaan, in *De Jantjes* in het havenkwartier. De groep wordt steevast als een hechte groep gekarakteriseerd met een grote zelfredzaamheid. De personages praten met enige zelfspot over hun situatie en willen als het puntje bij het paaltje komt niet weg uit hun eigen omgeving. Deze wij-groep - de arme Amsterdammers - wordt in de drie stukken steeds geplaatst tegenover een tweede wij-groep, die van de meer vermogende Amsterdammers. Deze tweede groep wordt op een mild spottende manier becommentarieerd als zij een romantische belangstelling toont voor het 'gewone volk', maar scherp bekritiseerd als zij erop neerkijkt. Er loopt altijd een duidelijke scheidslijn tussen deze twee groepen. Alleen het huwelijk en de daaraan voorafgaande verkering en/of verloving, geven de personages de mogelijkheid zich van de een naar de andere groep te verplaatsen. Omdat in de stukken het perspectief is gekozen van de arme Amsterdammers, betreft dit altijd een stijging op de sociale ladder. Van een daadwerkelijke, blijvende overgang is echter nooit sprake. Meestal wordt de prijs die voor de opgang betaald moet worden als te hoog ervaren door het personage en verkiest zij - het gaat hier altijd om vrouwelijke personages - de eigen kring.

De vraag is of de filmmakers de twee wij-groepen in de film op dezelfde manier karakteriseren en lokaliseren. Amsterdam had als de hoofdstad van het land uiteraard een nationale uitstraling en ook de Jordaan genoot door de artikelen en boeken van Israël Querido ook een landelijke bekendheid, maar het Amsterdamse havenkwartier was misschien minder bekend. Er van uitgaand dat de makers een zo groot mogelijk publiek wilde trekken met de films, is het mogelijk dat zij geprobeerd hebben om het beeld van Amsterdam terug te brengen

tot duidelijk herkenbare beelden. De duidelijke klassenscheiding in de toneelstukken zal mogelijk ook wat te scherp zijn geweest voor een film die een zo breed mogelijk publiek moest aanspreken. Vooral de wat venijnige spot had de potentie het meer vermogende deel van het publiek in het verkeerde keelgat te schieten.

In de drie toneelstukken is het huwelijk de geprefereerde relatievorm tussen man en vrouw. Samenwonen zonder 'boterbrief' is echter evenzeer mogelijk en wordt niet veroordeeld. Het behoudende standpunt - een huwelijk als ideaal - wordt genuanceerd door het progressieve standpunt dat 'probeerrelaties' geoorloofd zijn. Een huwelijk in de eigen kring wordt als het meest geschikt gepresenteerd.

In de verhouding tussen mannen en vrouwen is het verschil in klasse een steeds terugkerend thema. Een man met geld is een aantrekkelijke kandidaat voor vrouwen uit de lagere sociale klasse. Het omgekeerde komt niet voor. De relaties die om economische redenen tot stand komen, zijn echter problematisch en meestal niet van lange duur. Onzedelijkheid en liefdeloosheid liggen op de loer. In bijna alle gevallen komt een vrouw tot de conclusie dat zij haar partner het beste kan zoeken in eigen kring.

De vrouwelijke hoofdpersonages uit de wij-groep van arme Amsterdammers staan meestal stevig in de schoenen en weten altijd een inkomen te verwerven. Zij vullen het inkomen van de man aan, of staan er soms alleen voor als de man is vertrokken of geen werk heeft. In dat laatste geval leidt dit tot diepe armoede.

Een belangrijk onderscheid tussen mannen en vrouwen is het drankgebruik. Alle mannelijke personages houden onafhankelijk van hun afkomst van een borrel. De mannen in het stuk onderscheiden zich van elkaar door de wijze waarop zij hun alcoholconsumptie reguleren of laten reguleren door hun vrouw. Agressie als resultaat van overmatig gebruik wordt niet getolereerd. Alle andere gevolgen van drankgebruik worden met humor benaderd of met de mantel der liefde bedekt. Het huwelijk en het drankgebruik zullen een aandachtspunt zijn in de analyse van de films. Het is voorstelbaar dat de makers gekozen hebben voor de meer behoudende visie en het huwelijk als de beste relatievorm tussen mannen en vrouwen zullen presenteren. Overmatig drankgebruik was een onderwerp dat op vele agenda's prijkte en werd in het algemeen als negatief en beter te vermijden gedrag bestempeld. In de toneelstukken slaat Boubier een vrij milde toon aan. Het is de vraag hoe de filmmakers de publieke opinie aangaande dit onderwerp taxeerden. Een voor de hand liggende oplossing is het zoveel mogelijk vermijden van dit vraagstuk maar dit is in het geval van *Oranje Hein* nauwelijks mogelijk omdat het drankgebruik een van de centrale thema's is.

In *Oranje Hein* en *De Jantjes* is er ondanks de verbondenheid van de personages aan de Jordaan en het Havenkwartier, sprake van een stevige dosis vaderlandsliefde bij een aantal mannelijke personages. Dit wordt uitgedrukt in de trouw die zij tonen ten opzichte van het Nederlands/ Indische leger. In *Oranje Hein* wordt dit plichtsbef bovendien gekoppeld aan koningsgezindheid. In *De Jantjes* wordt een duidelijke vorm gegeven aan een Nederlandse identiteit in liedteksten waarin de Nederlandse kust met haar duinen, en Nederland als zeevarende natie worden bezongen. De onderdanen van deze natie zijn afkomstig uit de niet-

bezittende sociale klasse. Het zijn stoere, ruwe jongens waar op gerekend kan worden in moeilijke tijden, en sterke vrouwen die het vertrek van hun mannen betreuren maar zich in de tussentijd weten te redden. Voor de filmmakers is mogelijk dit nationale perspectief aantrekkelijk geweest. Het koningshuis had een positieve connotatie en Indië was het symbool van de Nederlandse grootsheid en gaf de meeste Nederlanders een gevoel van trots.

3 De hand van de maker: de geluidsfilms als potentiële publiekstrekkers

In dit hoofdstuk worden de drie Jordaanfilms *DE JANTJES*, *BLEEKE BET* en *ORANJE HEIN* geanalyseerd. Net als in de analyse van de gelijknamige toneelstukken is gekozen voor de personages als insteek, en zullen de begrippen plaats, klasse, gender, etniciteit en religie thematisch worden uitgewerkt. De achterliggende gedachte is, zoals aangegeven in hoofdstuk 2, dat de veranderingen in de films ten opzichte van de toneelstukken inzicht geven in de opvattingen van de makers over de wijze waarop een zo groot mogelijk publiek bereikt kon worden. De veronderstelling is dat de makers om een zo groot mogelijk publiek te bereiken, de toneelstukken ontdaan hebben van die elementen waarvan zij vermoedden dat dit een groot succes in de weg zou kunnen staan en, vice versa, elementen hebben toegevoegd die naar hun mening de film aantrekkelijker maakten voor een groot publiek. Het gaat hier overigens om inhoudelijke zaken en niet om wijzigingen in de narratieve structuur die noodzakelijk waren voor de vertaling van toneel naar film.

Er wordt dus verondersteld dat de doelgroep veranderd is. De toneelstukken werden door Herman Boubier geschreven met een lokaal theaterpubliek voor ogen. De locaties waar de toneelstukken speelden, waren bedoeld voor het lichtere theater. Geen van de drie toneelstukken werd bijvoorbeeld opgevoerd in de chique Amsterdamse Stadsschouwburg. De drie verfilmingen werden gemaakt voor een landelijk publiek dat voor bijna de helft afkomstig was uit de drie grote steden Amsterdam, Rotterdam en Den Haag.³⁷⁶ De makers moesten nu bovendien rekening houden met de Centrale Filmkeuring en de Katholieke nakeuring. Deze keuringen vonden plaats voor de film uitgebracht werd. Het was dus voor een producent van belang de opvattingen van de keurders in het achterhoofd te houden. Een negatieve beoordeling kon in het ergste geval zelfs leiden tot een vertoningsverbod. De drie producenten Loet Barnstijn (*DE JANTJES*), Alex Benno (*DE JANTJES* en *BLEEKE BET*) en M.A. Sprecher (*ORANJE HEIN*) hadden hun sporen reeds lang verdiend in het bioscoopwezen en kenden niet alleen de markt goed, ze hadden ook voldoende ervaring met de filmkeuring om te kunnen inschatten wat wel en wat niet door de beugel kon. Dit wil uiteraard niet zeggen dat ze niet geprobeerd hebben de grenzen op te zoeken. Zoveel mogelijk kaartjes verkopen was uiteindelijk de beste manier om de investeringen terug te verdienen en een groot publiek bereikte men niet per definitie met een film die alle keurders behaagde.

Omdat het hier om films gaat (in plaats van geschreven toneelteksten), zijn ook de formele cinematografische aspecten in de analyse opgenomen. Zij worden beschouwd als technieken met behulp waarvan een betekenis wordt geconstrueerd. Dit betekent niet dat zij altijd aansturen op een eenduidige interpretatie, het is evengoed mogelijk dat zij ruimte laten voor

³⁷⁶ Dit hield de Nederlandse Bioscoop Bond als vuistregel aan. Karel Dibbets, "Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen" in *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, 2^e druk, red. Karel Dibbets en Frank van der Made, 244 (Houten: Het Wereldvenster 1986).

ambivalentie. Door de formele cinematografische aspecten te betrekken in de analyse zal zicht ontstaan op hun sturende werking. Dit impliceert overigens niet dat er vanuit wordt gegaan dat de film deze werking op het publiek heeft (gehad). Het gaat hier om de formulering van de meest aannemelijk betekenis. Door in het tweede deel van dit boek de receptie van de films te analyseren zal duidelijk worden in hoeverre de door mij toegekende betekenis afwijkt van de door recensenten geformuleerde betekenis.

De films worden geanalyseerd in de volgorde waarin ze zijn uitgebracht. Dit betekent dat eerst *DE JANTJES* (februari 1934), daarna *BLEEKE BET* (september 1934) en ten slotte *ORANJE HEIN* (oktober 1936) wordt behandeld. Deze chronologische volgorde is ook aangehouden voor het tweede deel waarin de receptie van de films wordt besproken. Er is voor deze benadering gekozen omdat in de receptie van de later geproduceerde films met enige regelmaat werd verwezen naar de eerder gemaakte films. Bovendien luidde *DE JANTJES* een geheel nieuwe periode in de Nederlandse filmindustrie in. Het ligt dan ook in de rede deze film als eerste en niet als laatste te behandelen zoals het geval zou zijn geweest als de volgorde waarin de toneelstukken zijn geschreven zou zijn aangehouden.

De filmanalyses worden voorafgegaan door een korte productiegeschiedenis waarin aandacht wordt geschonken aan de producent en de regisseur. De producent speelde een belangrijke rol in de bewerking van toneelstuk naar film. Hij financierde de film en was verantwoordelijk voor de keuze van de scenarioschrijver, regisseur en in belangrijke mate ook voor die van de acteurs en actrices. Naar zowel de producenten als de regisseurs werd soms verwezen in de pers op het moment dat de films uitkwamen. De behandeling van hun achtergrond zal deze verwijzingen begrijpelijker maken voor de lezer.

De opbouw van de analyses

De analyses beginnen met een korte samenvatting van het verhaal en de vaststelling van de verschillen in het narratief tussen het toneelstuk en de film. Welke gebeurtenissen en personages zijn er toegevoegd en welke zijn er weggelaten? Er is net als bij de analyse van toneelstukken gekozen voor de personages als insteek van de analyse. Dit betekent dat de ontwikkelingen in het narratief steeds beschouwd worden vanuit de personages. Nadat vast is gesteld welke verschillen er zijn opgetreden in de verfilming, wordt geanalyseerd welke gevolgen dit heeft voor de uitwerking van de begrippen plaats, klasse en gender. Er zijn geen verwijzingen naar religie gevonden; dit aspect zal dus buiten beschouwing blijven. Etniciteit speelt een kleine rol in twee van de drie films en komt dus niet in alle analyses voor. Elke analyse wordt afgesloten met de vraag welke wij-groep(en) er in de film verbeeld werd(en) en welk publiek zich daar mogelijk in herkende.

DE JANTJES

Toen Jaap Speijer in maart 1933 naar Nederland kwam om de eerste voorbereidingen voor de verfilming van *De Jantjes* te treffen, was er nauwelijks sprake van een Nederlandse ZEEMANSVROUWEN (1930) van Henk Kleinman. Deze film, die bedoeld was als eerste sprekende film, werd uiteindelijk de laatste zwijgende filmproductie met een enkel geluidsfragment.³⁷⁷ De ambitie om een eigen speelfilmindustrie op te bouwen was er echter wel. In juli 1933 ging de bouw van Cinetone Studio in Duivendrecht van start. Bijna vier maal zo groot als de al bestaande Philips Studio, moest Cinetone tegemoet komen aan de toekomstige vraag naar geluidsfilms.³⁷⁸ Met deze nieuwe studio legden de gebroeders Biedermann de fundamenteën van de noodzakelijke infrastructuur voor een eigen speelfilmindustrie. Hun investering bleek zinvol want na het eclatante succes van DE JANTJES (1934) nam de Nederlandse productie daadwerkelijk de gehoopte vlucht. Van een dorre vlakte waarin slechts een paar weinig ophef veroorzakende experimenten met geluidsfilm opdoken, veranderde het filmland na 1934 in een vruchtbare akker waar rijk geoogst kon worden.

Jacob (Jaap) Speijer werd op 29 november 1891 geboren in Amsterdam. Hij groeide op in een eenvoudig, Joods gezin. Zijn vader was portier.³⁷⁹ Het liefst hadden zijn ouders en familie gezien dat hij de handel in zou gaan, maar daar had Speijer niet erg veel belangstelling voor. Zijn liefde ging uit naar het toneel waar hij al jong probeerde aan het werk te komen. Toen zijn vader in 1916 overleed, vertrok Speijer via Denemarken naar Berlijn. Daar kreeg hij zijn eerste engagement als regisseur bij het productiebedrijf Greenbaum-Film, waarvoor hij DAS GESTOHLENE HOTEL (1917/1918) maakte.³⁸⁰ In diezelfde periode draaide hij voor Horos-Film WENN FRAUEN LIEBEN UND HASSEN. Op de set leerde hij zijn toekomstige vrouw kennen, de katholieke, Duitse actrice Mia Pankau. In de periode 1917-1933 werkte Speijer voor maar liefst tweeëntwintig productiebedrijven en maakte hij tweeënvijftig speelfilms.³⁸¹ Toen na de machtsovername van Hitler in 1933 de situatie voor Joodse burgers in Duitsland steeds benauwder werd, besloot Speijer terug te keren naar Nederland. Hij kwam in contact met Alex Benno die hem vroeg mee te werken aan de verfilming van *De Jantjes*.

Benno was een ervaren filmpionier, een duizendpoot die bekend was met alle aspecten van de filmproductie en vertoning. In *Het Volk* werd hij gekarakteriseerd als “fotograaf - worstelaar - romanschrijver – biograaftheater - explicateur - operator en exploitant van een reizende bioscoop.” Verder noemde de auteur Benno’s talenten als theater- en scenarioschrijver, en

³⁷⁷ Dibbets, *Sprekende films*, 214.

³⁷⁸ *Nijmeegse Courant*, 17 juli 1933.

³⁷⁹ Gezinskaart Emanuel Speijer

³⁸⁰ *De Rolprent*, 29 september 1927.

³⁸¹ Speyer stelt zelf in een interview afgedrukt in *De Rolprent* van 15 april 1926 dat hij ongeveer 80 films heeft gemaakt. Samen met Lisa ter Berg heb ik de films van Speyer geprobeerd te traceren via het Duitse filmportaal www.filmportal.de en recensies in *Der Filmkurier* en wij zijn niet verder gekomen dan 52 films in Speyer’s Duitse periode. Volgens onze telling had Speyer ten tijde van het interview in 1926 34 films geregisseerd. Mogelijk hebben we er een aantal gemist, maar 80 films in 10 jaar tijd is wel een erg hoog aantal.

regisseur.³⁸² Benno werkte vele jaren voor Filmfabriek Hollandia van Maurits Binger waar hij opklom van “requisiteur” tot “opnameleider.”³⁸³ Na het succes van de Jordaanfilm *KEE EN JANUS IN PARIJS* startte hij zijn eigen film productiebedrijf Actueel Film. Benno en Speijer begonnen in maart 1933 met de voorbereidingen voor *DE JANTJES*. Samen gingen ze op zoek naar geschikte acteurs. Speijer wiens acteursregie in Duitsland vaak geroemd was, moest beoordelen of de door hem bekeken Nederlandse toneelspelers ook in een film verdienstelijk voor de dag zouden komen.³⁸⁴ Er waren op dat moment slechts enkele acteurs die ervaring hadden in het acteren voor de camera. Speijer en Benno kozen daarom voor toneelspelers van enige naam met een ruime staat van dienst in het lichtere Nederlandse theater- en revuwerk. Eén van de eersten die zij engageerden, was Johan Kaart junior, zoon van de beroemde Kaart senior.³⁸⁵ Kaart jr. was al twintig jaar werkzaam op het toneel en speelde veelal in komedies.³⁸⁶ Ook Fientje de la Mar, dochter van de beroemde Nap de la Mar, was al jaren actief in het theater. Zij was begonnen bij haar vader in de operette en had ook op het serieuze toneel haar entree gemaakt. Fientje bezat vele kwaliteiten die veelvuldig geroemd werden.³⁸⁷ Vanaf begin jaren dertig verscheen haar beeltenis regelmatig op reclamefoto's zodat zij ook ruime bekendheid buiten het theater genoot.³⁸⁸ In 1933 stonden de kranten vol over haar twaalfeneenhalfjarig artiestenjubiläum.³⁸⁹ Een andere zeer befaamde toneelspeelster die Speijer inhuurde, was Aaf Bouber. Aaf had haar sporen ruimschoots verdiend als vertolkster van prominente rollen in de volksstukken geschreven door haar man, Herman Bouber. Bovendien genoot zij landelijke bekendheid door haar optredens voor de VARA-radio met het Groot Volkstoneel. Ook voor de bioscoopbezoekers was zij geen onbekende, al vanaf 1912

³⁸² *Het Volk*, 9 maart 1934.

³⁸³ *Het Volk*, 9 maart 1934. Zie over de carrière van Alex Benno ook Marcel Westhoff, “Draaien, altijd maar draaien: Alex Benno en de Nederlandse film” (Doctoraal scriptie, Universiteit van Amsterdam, 1996).

³⁸⁴ Dit gebeurt onder andere in het *Reichsfilmblatt*, nr. 45, 1925; *Film Kurier*, 11 maart 1925, *Film Kurier*, 29 augustus 1919; *Film Kurier*, 27 september 1929; *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 27 september 1930; *Algemeen Handelsblad*, 9 februari 1934

³⁸⁵ *Algemeen Handelsblad*, 17 februari 1934. Zaterdagavond-bijvoegsel.

³⁸⁶ Marijke van Tooren, “Joh. Kaart Jr.”, *Weekblad Cinema & Theater*, nr 257. Ditzelfde interview wordt opnieuw afgedrukt in *De Hollandsche Lelie*. Beide knipsels zijn ongedateerd, maar stammen waarschijnlijk uit 1925. De recensent spreekt namelijk over een gesprek met Kaart in de pauze van het stuk *De strafzaak Mary Dugan*. Dit stuk werd in 1925 opgevoerd door het Vereenigd Tooneel volgens een recensie in *Jong Dietschland*, 12 oktober 1925 waarin ook Johan Kaart Jr. genoemd wordt. www.corpustoneelkritiek.org, geraadpleegd op 10 mei 2012.

H.G. Cannegieter, “Persoonlijkheden, Johan Kaart Junior. Filmacteur en Tooneelspeler,” *Morks-Magazijn*, 6, juni 1934, 290. Roeland van Ruyven, “Nederlandsche sterren op het witte doek,” *De Nieuwe Filmwereld*, 1934.

³⁸⁷ Zie bijvoorbeeld: “Fientje de la Mar,” *De Kunst*, 799, 19 mei 1923; Maryke van Tooren, “Vijf minuten babbelen met Fientje de la Mar,” *Weekblad Cinema en Theater*, 276, 1929.

³⁸⁸ Zo maakte ze onder andere reclame voor het geheim van haar schitterende haar omdat ze ‘Silvikrin’ gebruikte. *De Radiogids*, 28 november 1931; het Restaurant het Lido in Amsterdam, *Het Tooneel*, juli 1933; De dagcreme Dorothy Gray, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 23 november 1933.

³⁸⁹ Bijvoorbeeld: “Fientje de la Mar,” *Haagsche Dameskroniek*, 29 oktober 1933, “Fientje de la Mar jubileert,” *De Telegraaf*, 1 november 1933; “Jubiläum Fientje de la Mar,” *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 1 november 1933

speelde ze verschillende filmrollen.³⁹⁰ Andere reeds in brede kring bekende namen waren die van Silvain Poons, Louis Davids en zijn zus Henriëtte Davids. Hoewel alle drie van Joodse afkomst, speelde alleen Silvain Poons vele Joodse types. Hij was bekend om zijn komische rollen.³⁹¹ Louis Davids begon zijn carrière in kleine tingeltangels in Rotterdam, maar was inmiddels uitgegroeid tot een begrip. Met zijn zus Henriëtte had hij een komisch duo en ging hij op tournee naar Duitsland en Engeland. Vanaf 1913 werkte hij samen met Margie Morris (Sarah Whitefoot) die de muziek schreef voor veel van zijn teksten. Hun liedjes waren bekend uit de theaters en cabarets, werden op de radio uitgezonden en konden zelf gespeeld en gezongen worden als men de bladmuziek kocht. Het “Als de tros wordt los gesmeten” en “Nou Tabee, dan” uit *De Jantjes* waren, zeker in de grootstedelijke omgeving waar Davids veel optrad, bekende nummers.³⁹² Wat betreft de keuze van de acteurs lieten Benno en Speijer dus niets aan het toeval over. Ze gingen voor de grote namen en kozen voor de grotere rollen bijna allemaal acteurs die een grote bekendheid genoten onder het Nederlandse volk.

De plannen van Benno waren ambitieus. Hij liet een Duitse vertaling maken van het script door Dr. Alfred Schirokauer en draaide van elke scène een Nederlandse en een Duitse versie.³⁹³ Silvain Poons beweerde in een interview met *Vrij Nederland* uit 1976 dat de kwaliteit van het Duits zo slecht was dat er niets met deze versie gebeurd is.³⁹⁴ Er zijn echter verschillende aanwijzingen voor het tegendeel. In *De Telegraaf* van 1 maart 1934 meldt Loet C. Barstijn dat hij bezig is met het plaatsen van de Duitse kopie, en een jaar later duikt de film twee maal op in het Belgische Gent, waar ook een kleine Duitstalige gemeenschap was en een nichemarkt voor de vertoning van Duitstalige films.³⁹⁵

DE JANTJES werd deels in de studio en deels op locatie opgenomen. In Amsterdam werden onder andere in de Jordaan in de Goudsbloemdwardsstraat opnames gemaakt.³⁹⁶ De Nijmeegse bossen op de Kwakkenberg nabij de kazerne van de reservisten voor het koloniale leger fungeerden als decor voor de opnames in Indië. Met behulp van een Luitenant in functie werd

³⁹⁰ “Eens dilettante, nu bekende beroepsartiste,” *Weekblad Cinema en Theater*, 268, 1929; “Waar goede volkskunst waardeering vindt,” *Algemeen Handelsblad*, 24 februari 1929.

³⁹¹ Joost Groeneboer, “Silvain Poons, een veelzijdig theaterman,” *Ons Amsterdam* 47, nr.6, 164-168.

³⁹² *Onze Tooneelartisten, een uitgave van de Utrechtsche Courant*, 1933; Edmond Visser, *Het Nederlandsche cabaret*, (Leiden: Sijthoff, 1920), 95-100; Melis Stoke, “Louis Davids en wij,” *De Groene Amsterdammer*, 8 maart 1919; M.E.H.N. Mout, “David, Simon (1883 – 9139)” in Biografisch Woordenboek van Nederland.

URL://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn2/david (geraadpleegd 05-09-2003)

³⁹³ Dat dit ook daadwerkelijk gebeurde, blijkt uit het verslag in *De Gelderlander* van 27 september 1933: “Wij mochten genieten van het spel à l'improviste van den heer Lt. Goedhart, die behalve talloze proefmanoeuvres met de door den overste Wissema welwillend ter beschikking gestelde secties, eenmaal in het Hollandsch en eenmaal in het Duitsch een kleine toespraak hield tot Johan Kaart Jr. en Willy Castello, die resp. als de “schele” en de “dolle” in de film optreden.” Zie ook: Cannegieter, “Persoonlijkheden, Johan Kaart Junior,” 290. Productieleider I. Biedermann verklaarde in *De Telegraaf* van 16 augustus 1933 dat de Duitse versie de titel DREI MATROSEN zou dragen.

³⁹⁴ *Vrij Nederland*, 5 april 1975, Bijlage “De Nederlandse film”, Thijs Ockersen en Fred van Doorn, “Silvain Poons. ‘Er werden films gemaakt en daar werd verder niet over gepraat’.”

³⁹⁵ Dit was in de bioscoop Alhambra op 23 augustus 1935 en in Vooruit op 20 september 1935. Met dank aan Lies van de Vijver, die een database maakte van de filmprogrammering van alle bioscopen in Gent in de periode 1933-1936. Ook de Nederlandstalige versie van DE JANTJES werd in Gent vertoond en stond zeven maal op het programma.

³⁹⁶ *Het Leven*, 23 september 1923.

de scène zo realistisch mogelijk vastgelegd.³⁹⁷ In de *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* werd uitgebreid en met veel bewondering verslag gedaan van de moeite en inspanning die het kostte om de opnames te maken. Ook van de overige opnames verschenen berichtjes in de kranten en tijdschriften.

De productiekosten van DE JANTJES bleken echter aanmerkelijk hoger dan de 25 à 35 duizend gulden die Benno geraamd had. Dit bedrag was voor een groot deel door bioscoopexploitanten gefinancierd.³⁹⁸ Toen men in november 1933 tot tweederde van de opnames was gevorderd, was het geld op en dreigde de productie van het plan te verdwijnen. De hulp van Loet Barnstijn, één van de grotere Nederlandse filmdistributeurs en exploitanten, werd ingeroepen. Barnstijn zag wel brood in de onderneming en besloot de productie over te nemen.³⁹⁹ Benno's naam verdween bij deze actie uit de boeken.⁴⁰⁰ De productiekosten liepen volgens Barnstijn op tot 100.000 gulden.⁴⁰¹ DE JANTJES was nu in handen gekomen van een distributeur die ook al wat langer meeliep. Begonnen als bioscoopexploitant in 1914, had hij al snel zijn activiteiten verlegd naar de filmdistributie. Barnstijn was sterk georiënteerd op Amerika en ging zeker één maal per jaar naar de Verenigde Staten om zich daar op de hoogte te laten stellen van de nieuwste ontwikkelingen op filmgebied.⁴⁰² Hij was de Nederlandse vertegenwoordiger van United Artists. Daarnaast was Barnstijn betrokken bij de invoering van de geluidsfilm in Nederland. Zijn Loetafoon, een systeem om een geluidsfilm te vertonen, haalde het uiteindelijk niet.⁴⁰³ Maar Barnstijn was een man met ambitie die steeds voor de muziek uit probeerde te lopen en de dingen graag groots aanpakte. Toen duidelijk werd dat DE JANTJES een kassucces was, sloot hij onmiddellijk een contract met Speijer voor nog vier, misschien zelfs vijf films.⁴⁰⁴ Tegelijkertijd begon hij de mogelijkheden voor een nieuw te bouwen filmstudio te onderzoeken. Ruim een jaar later, op 12 oktober 1935 vond de opening plaats en was Barnstijn exploitant, distributeur en producent.⁴⁰⁵

Barnstijn kende het klappen van de zweep als het ging om de promotie van films en startte een grootse campagne om de film in de markt te zetten. Exploitanten kregen, zoals te doen gebruikelijk was bij 'grote' filmtitels, achtergrondinformatie en adviezen voor bruikbare reclameslogans. Opvallend is dat het grootste in zijn reclamefolder gepresenteerde cliché, die

³⁹⁷ *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant*, 27-9-1933 en 30-9-1933.

³⁹⁸ *Vrij Nederland*, 5 april 1975, Bijlage "De Nederlandse film", Thijs Ockersen en Fred van Doorn, "Silvain Poons. 'Er werden films gemaakt en daar werd verder niet over gepraat'" en Ron Kaal, "Er waren eigenlijk helemaal geen regisseurs (...)", interview met Simon Koster; *De Telegraaf*, eind november 1933. Uit Nationaal Archief Den Haag, correspondentiedossiers, dossier 14554, doos 1377.

³⁹⁹ *Algemeen Handelsblad*, 28 november 1933.

⁴⁰⁰ Het is onbekend welke overeenkomst Barnstijn en Benno precies hebben afgesloten. In de eerder aangehaalde bijlage "De Nederlandse Film" wordt verondersteld dat waarschijnlijk geen van de investeerders iets van hun geld heeft terug gezien. Hier heb ik geen bevestiging van gevonden in de contemporaine pers of andere bronnen. *Vrij Nederland*, 5 april 1975, Bijlage "De Nederlandse film".

⁴⁰¹ *De Telegraaf*, eind november 1933. Uit Nationaal Archief Den Haag, correspondentiedossiers, dossier 14554, doos 1377.

⁴⁰² Linneman, "Loet C. Barnstijn's Filmstad", 43.

⁴⁰³ Dibbets, *Sprekende films*, 45-76.

⁴⁰⁴ *De Telegraaf*, 1 maart 1934 en *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 18 maart 1934.

⁴⁰⁵ Linneman, "Loet C. Barnstijn's Filmstad", 46.

van drie matrozenhoedjes zwevend boven het water, niet terug te vinden is in de advertenties in dag- en weekbladen. Massaal kozen exploitanten voor het cliché waarop drie jantjes in de volle lengte afgebeeld staan, en voor het cliché met de driedimensionale tekst: “De Jantjes. Een film van en voor Nederland”. Daarnaast werden de mini advertenties met de kreet “De Jantjes komen” veel gebruikt.⁴⁰⁶ De producenten hadden overigens geen gebrek aan aandacht. In de pers was vanaf de eerste aankondiging dat *De Jantjes* verfilmd zou worden voortdurend belangstelling geweest. Zowel in plaatselijke en landelijke kranten, als in tijdschriften werd het publiek regelmatig op de hoogte gehouden van de laatste vorderingen. Het kon dus niemand zijn ontgaan dat de Nederlandse speelfilm nieuw leven werd ingeblazen.

Korte inhoud

Het plot van de film *DE JANTJES* ontwikkelt zich rondom de relaties van de twee wasserijuffrouwen Blonde Greet en Jans en hun vrijers Dolle Dries en Schele Manus. Als Dries terugkomt van een lange zeereis, vertelt zijn moeder Betje hem dat Greet niet eerbaar meer is. Betje heeft dit ingefluisterd gekregen van tante Piet. Leendert, de zoon van tante Piet is geobsedeerd door Greet, die tot zijn verdriet alleen oog heeft voor Dries. Tante Piet, die alles voor haar lieveling over heeft, hoopt dat de praatjes over Greet Dries doen besluiten zijn verloofde in de steek te laten. Dan is de weg vrij voor haar Leendert. Als Dries na een vechtpartij met Leendert in de gevangenis belandt, stookt ze het vuurtje nog wat hoger op. Ze schakelt ook de straatzangers Na Druppel en De Mop in, die zonder het zelf in de gaten te hebben, bijdragen aan de verwijdering tussen Greet en Dries. Goedgelovig als zij zijn, laten ze zich voor het karretje spannen van tante Piet en vertellen Dries dat Greet uitgaat met andere mannen terwijl hij in het gevang zit. Tante Piet lijkt succes te hebben, maar het bedrog komt uit als Doortje, haar in huisgenomen pleegdochter, de waarheid onthult. Helaas heeft Dries net getekend voor Indië en moet het paar zes jaar wachten eer ze elkaar weer zullen zien. Als Dries in het koloniale leger promotie maakt, kan hij met de handschoen trouwen.⁴⁰⁷ Als erkenning voor betoonde moed wordt de trouwplechtigheid op het Amsterdamse stadhuis uitgezonden over de radio, zodat Dries in Indië zijn bruid het jawoord kan horen zeggen. Deze bijzondere huwelijksplechtigheid is het gelukkige einde van de film. Parallel aan deze gebeurtenissen ontwikkelt zich de relatie tussen Jans en Manus minder positief. Jans heeft een ‘nette meneer’

⁴⁰⁶ De reclamefolder is te vinden in de nalatenschap van G. Donaldson. In map: Loet Barnstijn, Eye Film Instituut Amsterdam. Een greep uit de door mij verzamelde advertenties ter illustratie van de gebruikte clichés: het Arnhemse Rembrandt theater plaatste op maandag 19 februari vijf mini advertenties in de *Arnhemsche Courant* en op 23 februari 1934 de drie Jantjes in volle lengte. Het Rembrandt theater uit Utrecht gebruikte drie varianten en begon met de kleinste mini advertenties in het *Utrechtsch Nieuwsblad* van 10 februari 1934, een iets grotere volgde op 12 februari 1934, daarna de driedimensionale tekst op 13 februari 1934, en tot slot de drie Jantjes in volle lengte op 14 en 15 februari 1934; het Alhambra theater in Enschede adverteerde met de drie jantjes in volle lengte in het *Twentsch Dagblad Tubantia* op 22 februari, 1, 8, 15 en 22 maart 1934; Cinema Palace uit Groningen begon op 28 maart 1934 met het plaatsen van de mini advertenties in het *Nieuwsblad van het Noorden* en plaatste op 29 maart 1934 de drie jantjes in volle lengte in dezelfde krant.

⁴⁰⁷ Per volmacht trouwen. De vrouw trouwt in afwezigheid van de bruidegom met de gevolmachtigde. De honours worden waargenomen door Oom Gerrit.

aan de haak geslagen die het financieel beter voor elkaar heeft dan Manus. Manus zal pas een kans maken als hij generaal is, zo zegt Jans met een vette knipoog in de camera.

Wijzigingen in het narratief

Figuur 3.1 toont een matrix waarin de personages uit het toneelstuk zijn vergeleken met die van de film op hun karakterisering wat betreft plaats en klasse. Uit het schema blijkt dat alle hoofdrollen gehandhaafd zijn en dat alle bijrollen geschrapt zijn. Daarnaast is er een personage toegevoegd aan de film, namelijk de vriend van Jans. Deze relatie is veel verder uitgewerkt dan in het toneelstuk en is veranderd van een vluchtige flirt in een langdurig samenzijn. Twee aanpassingen die niet blijken uit de matrix, betreffen de burgerlijke staat van Leendert en Doortje, en van Dries en Greet. Leendert is in de film niet getrouwd met Doortje en heeft zelfs geen relatie met haar (in het toneelstuk zijn ze getrouwd). Dries en Greet bezegelen hun belofte van trouw met een huwelijk terwijl Dries nog in de Oost verkeert. De plotlijn waarin beiden eerst een gezin stichtten met een andere partner is geschrapt. Op deze en andere plotwijzigingen met betrekking tot de relatie tussen mannen en vrouwen wordt nader ingegaan onder de paragraaf “gender.”

Verder wordt duidelijk uit het schema dat de locatie is verplaatst van het havengebied van Amsterdam naar een niet nader aangeduide buurt in Amsterdam. In de pers werd de film gesitueerd in de Jordaan, maar de film zelf geeft daar geen expliciete aanwijzingen voor. Bij de bespreking van plaats wordt dit punt verder uitgewerkt.

Een opvallende wijziging die niet uit de matrix af te lezen is, betreft de grote rol die het cabaret heeft toebedeeld gekregen. Deze mondaine uitgaansplek wordt in het toneelstuk slechts kort genoemd. Jans vertelt dat zij er een “fijne meneer” heeft ontmoet. Zodra die kortstondige verhouding is beëindigd, wordt er niet meer over het cabaret gerept. Het bleek een vergissing van Jans te zijn, om te hopen dat ze daar een vaste relatie op kon doen. In de film is de betekenis van het cabaret niet zo eenduidig. Het is een plaats waar zich onder de oppervlakte een strijd afspeelt tussen zowel moderne en behoudende opvattingen over de zedelijkheid, als tussen hogere en lagere sociale milieus. Deze stelling wordt in de paragrafen over plaats en gender verder uitgewerkt.

Een laatste opmerkelijke wijziging is de wijze waarop het personage Blauwe Toon wordt ingevuld in de film. Zijn rol is sterk ingekort en teruggebracht van de gemankeerde student die niet in staat was zijn vader als zakenman op te volgen tot een vriendelijke, stevig drinkende matroos van goede afkomst. In de paragraaf klasse wordt hier nader op ingegaan. Andere, minder in het oog springende, veranderingen komen bij de behandeling van de verschillende thema's aan de orde. Zoals ook in het toneelstuk het geval was, spelen religie en etniciteit geen rol van betekenis. Alvorens de thematische analyse uit te voeren wordt kort een karakterisering van de stijl van de film gegeven. Een preciezere beeldanalyse vindt waar nodig plaats bij de bespreking van de verschillende thema's.

Gender	Man	Vrouw	Afkomsig uit												Vertrek naar						Niet bezittende klasse						Bezittende klasse						
Plaats																																	
Klasse																																	
Type vertoning	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	
Doile Dries	X	X																															
Beetje					X	X																											
Blonde Greet					X	X																											
Schele Maans	X	X																															
Blauwe Toon	X	X																															
Tofte Jans					X	X																											
Vriend van Jans	-	X																															
Tante Piet					X	X																											
Oome Gerrit	X	X																															
Mooie Leendert	X	X																															
Door					X	X																											
Na Druppel					X	X																											
De Mop	X	X																															
De Kromme	X	-																															
De Vreter	X	-																															
Zwaan	X	-																															
Eng. Matroos	X	-																															
Kees	X	-																															
Dorus	X	-																															
De Lat	X	-																															

Figuur 3.1 DE JANTJES, vergelijking toneelstuk en film op gender, plaats en klasse

Cinematografie

De filmstijl van DE JANTJES valt niet op door een gedurfde of uitzonderlijke cameravoering.

Het meest opvallend zijn de sequenties waarin een snelle reeks van *shots* van verschillende Amsterdamse locaties en/of de Nederlandse kust achter elkaar zijn gemonteerd terwijl een lied klinkt dat de beelden betekenis geeft. Zowel in de gezongen teksten als in de montage van de beelden wordt uitdrukking gegeven aan het gevoel dat een personage bij de getoonde plek heeft. De beelden van de stad, de haven, de zee en de kust krijgen zo een emotionele lading en dienen als een katalysator van gevoel.

Hoewel het tempo van de film niet altijd hoog is te noemen, is er geen sprake van een statische cameravoering en montage. Er is of in de scènes gemonteerd, of er wordt een camerabeweging gemaakt, of de handeling in de scène zelf heeft zoveel actie dat deze een gevoel van snelheid geeft. De montage en cameravoering zijn als doelmatig te karakteriseren. Het eerste *shot* van een scène is meestal een (*medium*) *long shot* waarin wordt aangegeven waar men zich bevindt. Daarna volgt een *medium (long) shot* waarin de personages uit de scène aanwezig zijn. Deze *shots* hebben vaak enige diepte doordat er een eerste en tweede plan is te onderscheiden. Zo staat Jans in een scène in de wasserij op de voorgrond te strijken terwijl op de achtergrond Greet een brief voorleest. Op die manier wordt niet alleen diepte gecreëerd, maar wordt ook zonder te monteren de reactie van Jans op het bericht van Greet zichtbaar voor de kijker. Een enkele keer wordt een *medium close up* in een scène gemonteerd om aan te geven dat een personage een voor het plot belangrijke uitspraak doet, of om de emotie van het moment uit te vergroten. Een voorbeeld van de eerste vorm is het moment waarop tante Piet in tante Betjes oor fluistert dat Greet niet eerbaar meer is. Een voorbeeld van de tweede vorm zijn de *close-ups* van de huilende vrouwen Betje en Greet als Dries vertrekt naar Indië.

De camera is meestal stabiel, maar volgt soms met een korte beweging de loop van de personages, zij het meestal niet met een rijder, maar met een *pan*beweging. Deze zijn niet altijd even vloeiend en willen nog wel eens schokkerig zijn. De cameravoering komt enigszins afstandelijk over doordat er weinig subjectieve *shots* in de film zitten. De camera is de alwetende verteller en dat perspectief blijft gedurende de hele film gehandhaafd. Er zijn enkele uitzonderingen op deze regel hoewel die niet altijd even duidelijk of direct herkenbaar zijn. Een voorbeeld van focalisatie is de scène waarin Toon terugdenkt aan het afscheid in Nederland. De *close-up* waarin Toon naar zijn hoofd grijpt als een indicatie dat we nu zijn gedachten zullen gaan zien, wordt vooraf gedaan door een *medium long shot* waarin op het eerste plan Toon met de handen in het haar voor zich uitstaart. Manus en Dries zitten naast hem en bekijken hem met een meewarige blik. Op het tweede plan zit een groepje soldaten om het kampvuur. Doordat er meteen hard gesneden wordt en de camera niet inzoomt op het gezicht van Toon, is niet meteen helder dat hier de gedachten van Toon zichtbaar werden. Pas als Toon dood blijkt te zijn en de herinnering aan het toneelstuk is geactiveerd, wordt duidelijk dat het hier ging om de laatste fase van Toons leven. In de film wordt er geen verklaring gegeven voor zijn dood, hij

is er eenvoudigweg ineens niet meer.⁴⁰⁸ Een tweede voorbeeld is de scène in het cabaret waarin de kijker ineens heel kort het *point of view* van Manus overneemt. Toon ziet Jans zitten met haar nieuwe vriend en stoot Manus aan om ook te kijken. Op dat moment krijgt de kijker in een *medium close-up* te zien wat Manus ziet: Jans hand in hand met haar vriend. Dit zijn echter uitzonderingen en in de meeste gevallen wordt een objectieve cameravoering gehanteerd.

Dat de film als geheel niet afstandelijk overkomt, is een gevolg van de wijze waarop het narratief geconstrueerd is. De verdeling van kennis tussen de personages en de toeschouwer is steeds zo dat de toeschouwer op de hoogte is van boze opzet en grote of kleine leugens. Er is in termen van Murray een hoge mate van *alignment* en de toeschouwer wordt uitgenodigd ook een moreel oordeel uit te spreken (*allegiance*), hij weet immers altijd wie de waarheid spreekt. Juist omdat het in *DE JANTJES* draait om waarheid en leugen, de hoofdlijn van het verhaal gaat over de poging met leugens de relatie tussen twee innig verliefde mensen te verstoren, geeft kennis van de ware toedracht de toeschouwer de gelegenheid zich op te winden en zich verontwaardigd te voelen.

Plaats: van de haven naar de Jordaan?

Het toneelstuk *De Jantjes* is gesitueerd in “een buurtje bij de Amsterdamsche haven.”⁴⁰⁹ Voor de verfilming koos Benno echter voor een andere locatie zoals blijkt uit een fotoreportage over de opnames van *DE JANTJES* in de Goudsbloemdwarstraat in de Jordaan, die op 23 september 1933 verscheen in *Het Leven*. Onder grote belangstelling van de omwonenden, die pas na de “gemoedelijke aandrang van een gezelligen Amsterdamschen diender”, vrij baan wilden maken, werden Na Druppel en De Mop vastgelegd bij hun bezoek aan café Chez Willy.⁴¹⁰ Ook in andere kranten wordt uitgebreid melding gemaakt van de Jordaan als locatie van de film.⁴¹¹ De setting van *DE JANTJES* was dus verplaatst van een logement in het havenkwartier naar een café in de Jordaan. Een verandering die weliswaar alom bekend was gemaakt, maar die als zodanig meestal niet herkenbaar is in de film. Er wordt in de dialogen niet verwezen naar de Jordaan als plaats van handeling en het merendeel van de scènes speelt zich interieur af. Van de buitenopnames die volgens de productiegeschiedenis in de Jordaan zijn gemaakt, is dit zelden af te leiden uit het beeld zelf. Vaak is er slechts een gevel of een hoekje zichtbaar en kan

⁴⁰⁸ Uit een beschrijving die H.G. Cannegieter geeft op basis van het filmscenario, blijkt dat er oorspronkelijk een grotere aanloop naar het lied werd genomen. “Blauwe Toon: “Nog vier jaar! Ik hou het niet uit! Die vreeselijke hitte. Die koperen ploert!” Dries: “Nee man, dat is het niet, je drinkt te veel.” Blauwe schudt zijn hoofd, hij is het niet met Dries eens: “Ach, onzin, ik verlang naar Holland, zoo’n heerlijke winter en dan nog eens zoo’n sneeuwbal in je hand.” (zingt) ‘Als de tros wordt los gesmeten’. H.G. Cannegieter, “Persoonlijkheden, Johan Kaart Junior. Filmacteur en Tooneelspeler,” *Morks-Magazijn*, 6, juni 1934, 290. Jan van Ees vertelt in een interview dat zijn sterfscène er door de censuur is uitgeknipt. Henri A. van Eijsden Jr., “Nederlandsche filmsterren vertellen”, 20/7/1935. Uit de knipselmap Jan van Ees, Theaterinstituut Amsterdam. Dit wordt niet bevestigd door het keuringsrapport van de film. Centrale commissie voor de Filmkeuring, rapport B210.

⁴⁰⁹ *De Jantjes*, 71.

⁴¹⁰ *Het Leven*, 38, 23-09-1933.

⁴¹¹ *Algemeen Handelsblad*, 2 november 1933; *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 4 november 1933 en 28 november 1933.

er niet verder de straat ingekeken worden. Ook het stoepje voor het café van tante Piet in de Goudsbloemdwarstraat, één van de weinig terugkerende exterieurs, is niet zonder informatie van buitenaf te lokaliseren. Uit de rijder die een porder volgt die met een ratel stoepje op, stoepje af, de kleine huizen langsgaat om de bewoners te wekken, hier en daar een groepje mannen registreert en de donkere smalle straat waar vrouwen de emmer voor de boldootkar buiten zetten, laat zien, is slechts op te maken dat de film zich afspeelt in een arme buurt in Amsterdam. Maar of de argeloze toeschouwer die de krantenberichten over de Jordaanopnames gemist had, de Jordaan herkende en het café van tante Piet daar plaatste, is zeer de vraag. Waarschijnlijker is het dat die zich liet leiden door de openingssequentie waarin opnames van herkenbare Amsterdamse plekjes en bekende Nederlandse symbolen verwerkt zijn.

DE JANTJES opent met beelden van de zee. Terwijl de namen van de medewerkers over de golven worden geprojecteerd, klinkt de ouverture. Daarna wordt hard gesneden naar de wal en volgen 48 snel gemonteerde *shots* van Amsterdam. De korte beelden tonen een uit de ochtendslaap ontwakende stad met natte straten en veel fietsers in een druk verkeer. Voetgangers worden door een agent met een stopbord naar de overkant geloosd. Deze beelden worden afgewisseld met stille beelden van boten aangemeerd aan lommerrijke grachten en verschillende Amsterdamse torens zoals de Waag, de Montelbaanstoren en de Westertoren. Dan zwenkt de camera omhoog en neemt een kijkje achter het centraal station. In een *extreme long shot* komt de haven in zicht en in een *high angle* overzien we een wirwar van vele grote en kleinere schepen. Werkende mannen, hoge kranen, heen en weer varende zeilboten, het is een en al bedrijvigheid in de haven. Onderwijl wordt in een *voice over* de liefde voor het IJ bezongen:

“Aan de oevers van het IJ
Voel ik het geluk in mij,
Bij ’t rinkelen van de tram.
’t Is de harteklop van Amsterdam,
Het zilveren waterlint,
Het IJ, dat is mijn vrind,
Daar droom ik van leed en van plezier
Aan d’oevers van mijn rivier.”

In deze combinatie van beeld en tekst wordt Amsterdam op een positieve manier gekarakteriseerd als een bedrijvige stad die nauw verbonden is met de haven en het water. De geluiden van de stad (de tram) en de pracht van het water geven de zanger een gelukzalig gevoel. De rivier wordt voorgesteld als een plaats waar men rust kan vinden om het leven te overdenken en als een vriend met wie vreugde en verdriet gedeeld worden. Zo wordt al bij aanvang van de film de liefde voor Amsterdam en haar havens ten toon gespreid. Dit gevoel wordt gedurende de film verder uitgewerkt en verdiept.

De haven is in tegenstelling tot het toneelstuk niet de plaats waar de personages wonen en werken, maar een decor waarin de personages zeer emotionele momenten beleven. In de afscheidsscène waarin de jantjes voor zes jaar naar de Oost vertrekken, is het een plek waar geliefden tot in het diepst van hun ziel geroerd, afscheid van elkaar nemen. De beelden van de bedrijvigheid en grandeur van de haven die de afscheidsscène voorafgaan en deels doorsnijden, krijgen een sterke emotionele lading door de gevoelens van de personages die te midden van dit levendige bedrijf hun mannen en zoons uitzwaaien. In het afscheidslied “Nou tabé dan” wordt net in als het toneelstuk het verband gelegd tussen de onderlinge gevoelens van genegenheid en de gehechtheid aan Amsterdam. Dit dramatische effect wordt in de film nog eens vergroot door de montage. Terwijl Dries zingt, wordt met een reeks van 36 *shots* de pijn en het verdriet van het afscheid krachtig geïllustreerd.

“Vooruit nou jongens het is zover
Ik deed het niet voor m’n plezier
Omdat ik m’n poot op papier heb gezet
Ben ik eenmaal Jan Fuselier
Ik moet naar de Oost voor een jaar of zes
Ik weet niet waarom ik het deed
Dag meiden, dag jongens, hou je maar haaks
In m’n hart neem ik Mokum mee
Nou tabé dan, ik groet je mijn mooi Amsterdam.”

Onder de laatste twee zinnen van dit couplet zijn beelden gemonteerd van de Waag en de Westertoren die ook in de openingssequentie voorkomen. De onontkoombaarheid van het vertrekkende schip, de onmacht van Dries die zich dapper in de rampzalige consequentie van zijn misvatting probeert te schikken, zijn stuk voor stuk ingrediënten voor een dramatisch hoogtepunt. Dit wordt nog versterkt als in *medium close-ups* het verdriet van de achterblijvende moeder Betje en vriendin Greet wordt gemonteerd onder de tekst “Aanstonds gaat de boot. Nou tabé dan, ik kom over zes jaartjes terug.”

De afscheidsscène in de haven illustreert de subtiële wijze waarop in de film de verbondenheid van de personages met hun eigen omgeving, de plek waar ze zijn geboren en getogen, een andere, iets lossere invulling krijgt dan in het toneelstuk. De verbondenheid met Amsterdam (Mokum) wordt aangeduid door de *shots* van Amsterdam, maar door de montage en de cameravoering worden de emoties van de personages uitvergroot en benadrukt. De gevoelens van de personages zijn zo hevig dat ze nog resoneren als de laatste beelden van Amsterdam en de zee te zien zijn. Deze *shots* krijgen zo dezelfde emotionele lading als de *shots* van de personages. Hierdoor ontstaat meer verbinding met het water, de haven en Amsterdam in algemene zin, dan met de Jordaan.

De makers haakten met de beelden van de Nederlandse kust ook in op de populariteit van de zee als locatie. Volgens Karel Dibbets en Ed Kerkman was het zelfs één van de populairste

settings in Nederlandse films voor 1940.⁴¹² Vaak speelde de zee een dramatische rol. Dibbets en Kerkman citeren de Nederlandse filmpionier Maurits Binger die van mening was dat het Nederlandse kustlandschap aansloeg in binnen- en buitenland.⁴¹³ De filmmakers lijken dus wat betreft de locatie twee sporen te hebben gevolgd. Enerzijds is een heel specifieke plek uitgekozen, de Jordaan, en anderzijds is gekozen voor algemeen bekende beelden van Amsterdam en Nederland. Dit tweesporenbeleid is mogelijk het gevolg geweest van het feit dat er twee producenten bij de productie betrokken waren. Benno was degene die besloot opnames in de Jordaan te maken. In de periode dat die opnames zijn gedraaid, was hij nog de producent van de film. De in de inleiding geschetste populariteit van de Jordaan heeft ongetwijfeld aan deze keuze bijgedragen.⁴¹⁴ Barnstijn wilde juist zoveel mogelijk afstand nemen van de Jordaan. Toen hij zijn plannen voor de komende Nederlandse filmproducties aankondigde, maakte hij zelfs de expliciete opmerking geen Jordaanfilms meer te zullen maken.⁴¹⁵ Benno daarentegen begon direct met de verfilming van BLEEKE BET, een Jordaanfilm bij uitstek. Beide producenten hadden voor DE JANTJES echter ook een internationale markt in gedachten. Benno had de Duitse markt voor ogen en Barnstijn kondigde aan de film te zullen presenteren op de filmbeurs in Londen.⁴¹⁶ Barnstijn was van mening dat het internationale karakter van de film vergroot kon worden door het toevoegen van scènes in een cabaret. Hetgeen ook gebeurde.⁴¹⁷ Voor beide producenten hadden de beeldenreeksen van de symbolen van Nederland als zeevarende natie (havens en schepen) en als de bedwinger van het water (molens) waarschijnlijk een dubbelfunctie: ze konden het Nederlandse publiek met trots vervullen en waren tegelijkertijd herkenbaar voor een buitenlands publiek.

Een verschuiving van locale naar nationale verbondenheid

De Jordaan vervult in de film niet de rol van de eigen omgeving waaraan de personages verknocht zijn en waar ze uiteindelijk het geluk vinden, zoals het havenbuurtje dat deed in het toneelstuk. Dit wordt niet alleen veroorzaakt door de wijze van cameravoering en montage, zoals hiervoor werd aangetoond, maar ook door wijzigingen in het narratief. De belangrijkste verandering is dat de personages niet terugkeren naar huis. Het laatste bedrijf van het toneelstuk, waarin bijna alle personages na vele omzwervingen terugkeren naar het logement

⁴¹² Karel Dibbets en Ed Kerkman, "Een zee van ruimte. Het beeld van de zee in de Nederlandse speelfilm tot 1940" in *Volkskundig Bulletin. Tijdschrift van de afdeling Volkskunde van het P.J. Meertens-Instituut van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen* 16 (1990): 157.

⁴¹³ Dibbets en Kerkman, "Een zee van ruimte," 159.

⁴¹⁴ Hoewel er moeilijk precieze conclusies aan te verbinden zijn is het waarschijnlijk geen toeval dat Benno *Het Leven* uitnodigde een fotoreportage van de opnames in de Jordaan te maken. Dit tijdschrift had een 'band' met de Jordaan en meer specifiek met Querido die een prominente auteur voor *Het Leven* was geweest. In *Het Leven* werden leven en werk van Querido in de Jordaan vanaf het begin gevolgd.

⁴¹⁵ *De Telegraaf*, 27 februari 1934 en 1 maart 1934 en *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 18 maart 1934.

⁴¹⁶ *De Telegraaf*, 1 maart 1934.

⁴¹⁷ De scènes in het cabaret waren de laatste scènes die werden opgenomen. Op 18 december 1933 werden de opnames daarvoor afgerond. In *Filmfront* van 15 maart 1934 wordt vermeld dat Barnstijn in een interview zou hebben gezegd dat de scènes in het cabaret een eis van Barnstijn waren. Deze uitspraak heb ik niet kunnen verifiëren.

van tante Piet, ontbreekt in de film. Jans komt niet gedesillusioneerd terug uit Rotterdam, maar is definitief vertrokken uit de wasserij annex strijkerij. Ze wipt alleen nog aan om wat lekkers te brengen, en haar nieuwe chique uitdossing en dito wagen te laten zien aan de achtergebleven dames. Ook de terugkeer van Manus en Dries en de daarmee gepaard gaande hereniging tussen Dries en Greet komt niet voor in de film. De beweging aan het eind van de film is niet naar huis toe, maar juist van huis af. Dries komt niet terug naar Greet, zij zal naar haar huwelijk naar Indië vertrekken. Er is geen feest in Amsterdam, maar een huwelijksplechtigheid per radio. De radio-uitzending van Dries' huwelijk wordt het moderne transportmiddel van de liefde van zijn Greet. Door de ether klinkt, al bevindt ze zich op duizenden kilometers afstand, haar jawoord. Na Druppel en De Mop voegen er nog aan toe dat "heel Amsterdam" hem feliciteert. De radio brengt de thuisbasis dichterbij en rekt de plek waar men thuis is op van Amsterdam naar Nederlands-Indië. De radio creëert een eenheid tussen Nederland en zijn kolonie. Dries glimlacht dan ook gelukzalig en treurt geen moment over de afstand tussen hem en Greet. Zijn keuze het vaderland te dienen en zich dus los te maken van zijn vertrouwde omgeving, heeft hem voorspoed en geluk gebracht. Het vaderland draagt zorg voor trouwe onderdanen zoals Dries en brengt zelfs de geliefde dichterbij. Voor mannen heeft de keuze de eigen haard te verlaten en volk en vaderland te dienen een positief effect op hun maatschappelijke status. Het persoonlijke geluk wordt op deze manier verbonden aan het nationale belang. Het dienen daarvan leidt tot voorspoed in het persoonlijke leven. Zo wordt op een subtiele manier vaderlandsliefde aangemoedigd in DE JANTJES en verschuift de aandacht bijna ongemerkt van het lokale niveau naar het meer nationale niveau.

De veranderingen die het personage Toon heeft ondergaan, zorgen eveneens voor een positievere waardering van het vaderland. Dit wordt veroorzaakt doordat er rigoureus geschrapt is in deze rol. Verdwenen zijn de scènes waarin Toon zich beklagt over zijn vader en moeder, vertelt over zijn mislukking als opvolger van zijn vader, en zijn teleurstelling in de "mooie Indische maatschappij" uitspreekt. Overgebleven is Toon de trouwe vriend, die wel van een borreltje houdt en zijn vaderland een warm hart toedraagt. De liefde voor Nederland wordt net als in het toneelstuk tot uitdrukking gebracht in het lied "Als de tros wordt los gesmeten." In zijn laatste scène bezingt Toon de pijn van het afscheid nemen van het vaderland en van zijn moeder. Onder de muziek zijn beelden gemonteerd van een vertrekkende boot uit de haven, een molen, het strand, de duinen en een vuurtoren. De keuze om een molen op te nemen in deze reeks, lijkt ingegeven door de wens het nationale karakter van de beelden te tonen. Nergens in het lied komt een molen voor. Een molen wordt echter wel beschouwd als een nationaal symbool en geeft uitdrukking aan de overwinning op het water. De molens hebben Nederland helpen opbouwen. Het laatste beeld is een lang aangehouden *shot* van de naar buiten starende moeder van Toon die, terwijl de camera wat schokkend en zoekend inzoomt, haar hoofd langzaam naar de camera draait en haar verdriet toont aan de kijker. Het *shot* van de moeder illustreert de laatste zinnen van de tekst en verbindt net als in het toneelstuk het nationale perspectief aan persoonlijke emoties. In de film wordt deze band nog verstevigd door de concrete beelden. De moeder van Toon bestaat niet alleen in zijn gedachten, we zien

allemaal een verdrietige moeder. Toon is in de film niet de mislukte rijkeluihzoon die voortijdig overlijdt, maar een trouwe vaderlander en een liefhebbende zoon. Zijn laatste gedachten en woorden zijn, zoals het een trouwe soldaat betaamt, gewijd aan zijn liefde voor het vaderland en aan zijn moeder.

De vaderlandsliefde van Toon krijgt bovendien meer kracht doordat ook zijn kritische houding ten opzichte van de koloniën is verdwenen. Zijn beschrijving van de sociale misstanden in Indië is vervangen door beelden van zingende mannen aan een tafel, die bediend worden door de lokale bevolking. Dit beeld duidt op een veel positievere beleving van Indië dan de negatieve beschrijving die Toon in het toneelstuk van het Indische leven geeft. De Nederlander is in de film de machthebber en de Indiër zijn onderdaan, die zich blijmoedig en gedwee schikt in deze positie. Zo draagt de film bij aan een glorieuzer beeld van het vaderland dan in het toneelstuk het geval was.

De nadruk op Nederland blijkt ook uit de wijze waarop Indië getoond wordt in de film. Voor de verbeelding van Indië is gekozen voor een soortgelijke introductie als die van Amsterdam, aan het begin van de film. In deze sequentie zijn (waarschijnlijk) documentaire beelden van Indië achter elkaar gezet. Een fort aan zee, wuivende palmbomen, een trein die het landschap doorsnijdt en een drukke straat met allerlei verkeer.⁴¹⁸ De mogelijkheden die het toneelstuk in principe bood om eens flink uit te pakken in Indië zijn niet benut. In geen van de beelden wordt de grandeur van Indië benadrukt. Het budget om dat wel te doen ontbrak ongetwijfeld. Bovendien was een groot gedeelte van het bedrijf dat in Indië speelt geschrapt. Belangrijker is misschien nog wel dat de beelden van Indië slechts worden gebruikt als een aanduiding van een nieuwe locatie. Ze hebben een zuiver praktische functie en zijn niet emotioneel geladen. Hierdoor vervullen ze een ondergeschikte rol in de film en hebben ze mogelijk ook minder indruk gemaakt op de toenmalige toeschouwer. De beelden van Amsterdam, de haven en de Hollandse kust hebben dat waarschijnlijk veel meer gedaan, al was het maar omdat de toeschouwer tijdens die beelden gestuurd werd door de onder de beelden gemonteerde liedteksten en de emotionele lading van de scènes.

In de verfilming van *De Jantjes* heeft dus een subtiele verschuiving plaatsgevonden van een lokaal naar een meer nationaal karakter. Het toneelstuk bezit dit laatste ook in zekere mate, maar door de mogelijkheden van de cinematografie wordt dit in de film uitvergroot. Dit effect wordt nog versterkt door een ander belangrijk verschil met het toneelstuk dat tot nog toe onvermeld is gebleven: de gesproken taal. De personages in het toneelstuk spreken allemaal Amsterdams. Hun taalgebruik bevat heel veel typisch Amsterdamse uitdrukkingen, die soms zelfs vertaald worden in de uitgegeven toneeltekst. Dit plaatst het toneelstuk heel duidelijk in Amsterdam, en geeft het *couleur locale*. In de film wordt geen echt Amsterdams gesproken. Er is soms wel een Amsterdams accent hoorbaar, maar de gebezigde taal is algemeen beschaafd Nederlands. De enige keer dat er een soort 'zeemans-Amsterdams' wordt gesproken, wordt dit onmiddellijk vertaald door een van de andere personages in 'gewoon' Nederlands. Dit betekent

⁴¹⁸ Het is onduidelijk waar deze beelden vandaan komen, maar zeker is dat de makers er niet voor naar Indië zijn afgereisd. De overige scènes in Indië zijn allemaal opgenomen op de Kwakkenberg bij Nijmegen zoals bericht in de *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* op 27 september 1933.

dat elke Nederlander die op school het Algemeen Beschaafd Nederlands had geleerd, kon volgen wat er gezegd werd. Hierdoor mist de film de lokale klanken uit het toneelstuk en wordt de associatie met het Amsterdamse en Jordaans minder dominant. Een algemenere, Nederlandse uitstraling is het gevolg.

Klasse: ongelijke afkomst, gelijke omstandigheden

De term 'klasse' wordt hier evenals in de analyse van de toneelstukken descriptief gebruikt en dient vooral als een aanduiding van de onderlinge verhoudingen in de film. Het is nadrukkelijk niet de bedoeling de film te controleren op de 'juiste' verbeelding van de werkelijkheid maar wel wordt er - om een indruk te krijgen van het interpretatie kader van de contemporaine toeschouwer - zo nu en dan verwezen naar de historische realiteit.

De personages in DE JANTJES hebben bijna allemaal eenvoudige tot zeer eenvoudige beroepen die een bescheiden tot zeer bescheiden inkomen opleverden: matroos, was- en strijkdame, caféhoudster, heel kleine zelfstandige en straatzanger. Hoewel er gradaties zijn - tante Piet is beter af dan de straatzangers - behoort de hele groep tot de economisch minder gestelden. Vooral de was- en strijkdames, de heel kleine zelfstandigen en de straatzangers kwamen nogal eens onder armoedegrens terecht en moesten vaak een beroep doen op de steun van gemeente, kerk of familie.⁴¹⁹ Toon is afkomstig is uit een welgestelde familie en vormt een uitzondering. Daar moet overigens bij aangetekend worden dat de zaak van zijn vader er slecht voor staat en Toon niets heeft om op terug te vallen. Ook de vriend van Jans, die zij ontmoette in het cabaret, behoort tot een betere sociale klasse. De jantjes die tekenen voor het koloniale leger, kiezen voor een baan die niet best betaalde, maar maken gedurende hun verblijf in het koloniale leger wel promotie.⁴²⁰

Het beeld dat van deze lagere sociale klassen wordt gegeven, is tamelijk positief te noemen. Hoewel duidelijk is dat men soms moeite moet doen om rond te komen, lijdt niemand gebrek. De omstandigheden onder welke de personages hun werk doen zijn goed. De straatzangers zingen bij mooi weer, in het café van tante Piet is het altijd druk, en de was- en strijkdames zijn gekleed in keurige witte jassen en hebben alle tijd voor een sigaretje en een praatje. In DE JANTJES dus geen beelden van een zwoegende en verpauperde klasse. Ook in het toneelstuk was er geen sprake van verpaupering, maar armoede en ellende waren duidelijker aanwezig. Zo is Greet een was- en strijkvrouw die met heel hard werken weet te overleven na het overlijden van haar man. Dit was een traditioneel patroon waarin vrouwen terecht kwamen die weduwe werden of verlaten waren. Door thuiswerk zoals naaien en wassen, konden zij zich een klein inkomen verwerven. Dit was echter meestal niet genoeg om van te leven en velen deden dan

⁴¹⁹ L.F. van Loo, *Arm in Nederland. 1815-1990* (Meppel: Boom, 1992), 98.

⁴²⁰ Volgens Ron Blom en Theunis Stelling die de organisatie van linkse soldaten tijdens de mobilisatie van 1914-1918 beschreven was de soldij van matrozen laag en schreven vrouwen van mannen die naar Indië vaarden brieven naar de minister waarin ze hun beklag hierover deden. In 1918 kwam na vele protesten een salarisverhoging tot stand. Een zeemiliciens matroos verdiende in 1918 buiten de keurkring 50 cent per dag en binnen de keurkring 60 cent per dag. Alle miliciens kregen een tropentoeslag van 4 gulden per maand. Blom en Stelling, *Niet voor God en niet voor het Vaderland*, 660.

ook een beroep op de bedeling.⁴²¹ In de film is het wassen en strijken geen laatste optie om in het levensonderhoud te voorzien, maar eerder een kenmerk van de moderne, jonge vrouw. Jans en Greet hebben beiden een vlot, kort kapsel en roken, en leiden niet onder hun werk. Hetzelfde geldt overigens voor de andere dames die er werken. De film toont dus een optimistischer kijk op het bestaan van jonge werkende vrouwen. De minder mooie kanten van het leven aan de onderkant van de maatschappij zijn weggepoetst en de mooie wat opgewreven.

Ditzelfde is gebeurd met de verbeelding van de betere klasse: deze wordt niet zo kritisch en negatief becommentarieerd als in het toneelstuk. Dit komt door het schrappen in de rol van Toon zoals in de vorige paragraaf besproken. Toon is in de film teruggebracht tot een eendimensionaal personage. Zijn worsteling met zijn afkomst en zijn onvermogen te functioneren in andere sociale kaders zoals die in het toneelstuk zijn uitgewerkt, komen niet voor in de film. Zijn afkomst wordt slechts kort getoond als hij een bezoek brengt aan zijn ouderlijk huis. Later in de film wordt nog een keer een inkijkje bij hem thuis gegeven. In een lang *shot* zit zijn moeder in de weelderige serre naar buiten te staren. De beelden laten zien dat Toon in welstand is opgegroeid. Deze rijkdom is echter niet voor eeuwig gegarandeerd. Zijn vader bezit een eigen zaak, maar waarschuwt hem dat hij alleen dan thuis kan komen wonen als hij zich serieus gedraagt. De zaken gaan zo slecht dat vader er geen nietsnut bij kan hebben. Deze opmerking is een vooraankondiging van het latere faillissement en is er tegelijkertijd de verklaring voor. In plaats van het wangedrag van vader, dat in het toneelstuk ten grondslag ligt aan de ondergang van het bedrijf, wordt het faillissement in de film veroorzaakt door een algemene economische kracht die zich buiten de macht van de personages bevindt. Hierdoor wordt de tegenstelling tussen arm en rijk verkleind en het saamhorigheidsgevoel onder de personages versterkt. Welgesteld of niet, iedereen wordt getroffen door de economische crisis: de jantjes kunnen geen werk aan de wal vinden, tante Betje moet geld lenen van tante Piet, en de zaak van de vader van Toon gaat failliet. Dit alles betekent niet dat in *DE JANTJES* het klassenverschil er niet toe doet. Er is wel degelijk een verschil. Dit onderscheid is deels gebaseerd op kennis van gedragsregels (hoe hoort het eigenlijk?) en deels op de omvang van het vermogen. Het wordt openbaar op een plek waar arm en rijk elkaar gemakkelijk tegen het lijf kunnen lopen: het cabaret.⁴²²

⁴²¹ Van Loo, *Arm in Nederland*, 98.

⁴²² Het cabaret waar hier sprake van is, lijkt op een combinatie van een dancing en een cabaret. Oorspronkelijk ging men naar het cabaret om naar liedjes te luisteren. Maar eind jaren twintig werd de danslust van de bezoekers steeds groter. Zo zegt Fien de la Mar in een interview met Maryke van Tooren in het *Weekblad Cinema en Theater*, nr. 276, uit 1929: "Maar er bestaat toch tegenwoordig geen echt cabaret meer! 't Zijn allemaal dancings en de mensen die daar komen, hebben geen geduld meer om naar een liedje te luisteren. Ze hunkeren naar een dans." Het cabaret in *DE JANTJES* combineert beide zaken: er wordt opgetreden en er wordt gedanst. De toegang tot de dancings was gratis. De verhoogde prijzen van de drankjes moesten de kosten voor de optredende artiesten opbrengen. Zie bijvoorbeeld het verslag "Tea met en zonder dancing" van BEKA in *De Haagsche Dameskroniek* van 21 maart 1925 van haar bezoek aan een dancing.

Het cabaret als plaats des ondersheids

Eén van de grootste veranderingen in de verfilming van *De Jantjes* is de toevoeging van het cabaret. Juist in die reeks nieuwe scènes zijn andere opvattingen ten aanzien van klasse, sociale mobiliteit en vrouwelijke eerbaarheid verwerkt dan in het toneelstuk. Het cabaret blijkt een plaats te zijn waar zich een gecompliceerd steekspel afspeelt tussen de verschillende klassen en seksen. Het cabaret is niet erg gastvrij voor mannen van lage komaf, maar is voor vrouwen uit ditzelfde milieu juist wel de plek om de ladder tegen de hoge muur van de gegoede klasse te zetten en een treetje hoger te klimmen. In het cabaret wordt dus gediscrimineerd naar sekse ten faveure van vrouwen.

Aan de hand van de belevenissen van Manus, Toon, Jans en Greet wordt dit onderscheid laag voor laag opgebouwd in de scènes in het cabaret. Deze vier personages worden als tegenpolen van elkaar in de handeling gepositioneerd. Daarbij kunnen er drie constellaties worden onderscheiden: Manus en Toon, Greet en Jans, en Jans en Manus. Het eerste paar Manus en Toon laat het verschil in klasse zien; het tweede paar Greet en Jans thematiseert de partnerkeuze van vrouwen en de daarmee gepaard gaande zedelijke consequenties; het derde paar Jans en Manus demonstreert de strijd tussen maatschappelijk ongelijke partners. In de nu volgende analyse van de scènes in het cabaret werk ik deze stellingen verder uit.

De eerste scène in het cabaret speelt zich af vlak voor het vertrek van de drie jantjes naar Indië. Ze zijn alle drie in een crisis beland. Manus omdat Jans hem heeft afgeschreven en er vandoor is met een rijke man; Dries omdat Greet heeft bekend uit te zijn geweest in het cabaret; Toon omdat de zaak van zijn vader failliet is. Manus is degene die besluit polshoogte te gaan nemen in het cabaret en zijn vrienden vergezellen hem. De scène begint met een dansnummer. Vanuit de positie van de cabaretbezoeker ziet de filmtoeschouwer wat er op het podium gebeurt. In een frontaal *medium shot* danst een dame in een kostuum dat is samengesteld uit een herenkostuum en een dansjurk. Ze omhelst zichzelf en lijkt zo een dansend stel. Nog voor er een woord gewisseld is, wordt getoond hoe de verhoudingen in het cabaret liggen. De vrouw heeft hier de leiding. Zij is degene die danst en 'de man' laat bewegen. Tijdens de act komen Manus en Toon binnen. Vanaf dat moment wordt er een spel gespeeld met de blik van de toeschouwer. Deze ziet niet alleen wat de bezoeker in het cabaret ziet, maar slaat deze ook gade. Door de wisseling van perspectief verandert Manus van een actief in een passief subject. Hij wordt het voorwerp van spot. Het volgende zal dit duidelijker maken.

In een totaal *shot* zien we Manus en Toon het cabaret binnen komen. Manus kijkt zoekend in het rond. Hij weet niet wat hij met zijn hoed moet doen: ophouden of afzetten. Toon lijkt te weten hoe het hoort. Hij gebaart naar Manus waar hij moet zitten en laat hem zijn hoed afzetten. Zodra ze zitten, gaat de hoed weer op om een seconde later weer af te gaan. Manus en Toon blijken precies tegenover Jans met haar vriend te zijn gaan zitten. De toeschouwer neemt even het perspectief van Manus en Toon over en ziet Jans haar hand uitstrekken naar haar vriend. Manus wordt bedrogen waar hij bij staat. Het volgende *shot* toont hoe Manus een sigaar wil kopen. Hij spreekt eerst de verkeerde aan, de man die de drankjes verzorgt, en als deze hem negeert en "piccolo" roept, reageert Manus met "Het is 'm te min zeker." Vervolgens koopt hij bij

de piccolo een sigaar en probeert af te dingen. Wederom treedt Toon corrigerend op, hij trekt hem aan zijn mouw om te waarschuwen dat dit niet de bedoeling is. Uit deze wat clowneske scène blijkt niet alleen dat Manus, in tegenstelling tot Toon, geen man van de wereld is, maar wordt ook duidelijk dat hij niet in staat is zijn vriendin aan zich te binden. Als Manus zijn sigaar heeft, betreedt Louis Davids het podium en kondigt aan dat hij “dat bekende liedje van het Amsterdamse Jordaanwerkje opus 742, getiteld ‘Hengelen’ gaat zingen.” De camera plaatst de filmtoeschouwer wederom in de positie van het publiek dat afwisselend naar het optreden in het cabaret kijkt (frontaal *medium shot* van het optreden) en het hoofd wegdraait (een *pan* naar rechts) om te zien wat zich afspeelt aan het tafeltje van Manus en Toon. Het hoed-op, hoed-af spelletje herhaalt zich gedurende het nummer van Louis Davids nog drie maal. Dan heeft Toon er genoeg van en laat Manus zijn hoed ophouden. Hoewel de blik van de kijker steeds gedraaid wordt naar wat zich naast het podium afspeelt, krijgt het hoed-op-hoed-af van Manus en Toon geen nadruk. We zien ze steeds in een *medium* totaal. Er worden geen *close-ups* gebruikt. Desalniettemin lijkt het in eerste instantie merkwaardig zo’n act tijdens het optreden van de grote Davids op te voeren. Luisteren we echter naar de tekst van het nummer “Hengelen” dat Louis Davids op dat moment ten gehore brengt dan blijken de camerabewegingen bedoeld om een verband te onderstrepen tussen de tekst en deze twee bezoekers.

Reeds in de aankondiging van het lied wordt de toeschouwer aangespoord parallellen te zoeken. Louis Davids spreekt over een Jordaanwerkje, de plek waar Manus en Toon vandaan komen en *Loense Nelis*, de naam van de hoofdpersoon uit het lied, heeft dezelfde soort bijnaam als *Schele Manus*. Hierna volgt een meer symbolische aanwijzing. Loense Nelis heeft “een deegbal volgens geheim recept bereid”, in zijn wang verstoppt. Als hij deze in de hitte van de hengelwedstrijd inslikt, roept hij dat er zakkenrollers zijn die de bal uit zijn wang gejat hebben. De link met Schele Manus, wiens vriendin is afgepikt zonder dat hij het in de gaten had, is snel gelegd. Net als Loense Nelis die er op uit was een grote vis aan de haak te slaan, maar daar niet in slaagt door zijn eigen onnozelheid, lukt het Manus niet zijn vriendin binnenboord te halen. Beiden staan letterlijk en figuurlijk met lege handen.

Manus besluit echter te laten zien dat Jans niet ongestraft met hem kan spotten. Als ook Dries gearriveerd is, loopt hij naar het tafeltje waar Jans en haar vriend zitten, en vraagt haar met een hoofdknikje ten dans. De verbaasde Jans weet niet wat haar overkomt en laat zich meetronen naar de dansvloer. “Wat heb jij een lef”, weet ze nog net uit te brengen. Als Manus haar stevig beetpakt, probeert ze zich niet erg overtuigend los te maken uit zijn greep. Manus denkt er niet aan haar weer te laten gaan: “Het gaat veel te lekker”, waarop Jans een quasi verontwaardigd “ooohhh” uitstoot en zich mee laat voeren in een wilde dans die veel bekijks trekt van de andere dansparen. Ondertussen hebben Toon en Dries zich aan het tafeltje van de rijke vriend van Jans gevoegd. Ze blijven staan en kijken dreigend op hem neer: “Zeg vader, als je niet gauw laag water maakt, kan je over vijf minuten in de boeg terecht”. Als de man niet begrijpt wat er bedoeld wordt, geeft Toon een toelichting: “Mijn kameraad bedoelt dat als het u niet onmiddellijk behaagt heen te gaan, de geneeskundige dienst u komt halen.” Hier wordt

door taalgebruik de achtergrond van Toon nog eens duidelijk gemaakt. Waar Dries in zeemanstaal de rijke vriend van Jans bedreigt, geeft Toon de vertaling in geaffecteerd Algemeen Beschaafd Nederlands. De actie van de drie vrienden heeft echter niet het gewenste resultaat. Jans heeft zich wel even laten meeslepen door Manus, maar wordt boos als ze begrijpt wat er is gebeurd, en vol minachting roept ze uit: “Gemeen! Bah!” In het cabaret blijken andere regels te gelden dan in het café van tante Piet. Om de trouw van een vrouw te winnen zijn geen kracht en intimidatie nodig, maar geld en maatschappelijke status. Voor eenvoudige mannen zoals Manus valt er niets te halen in het cabaret. Voor vrouwen is het omgekeerde het geval. Hun maatschappelijke status is niet van belang, hun eigen kracht - schoonheid en charme - is voldoende in het cabaret om aan een rijke vriend te komen. Met andere woorden: het cabaret biedt vrouwen de gelegenheid een stapje hoger op de maatschappelijke ladder te komen.

Tegelijkertijd kent het cabaret ook een gevaarlijke kant voor vrouwen. Dit wordt gedemonstreerd aan de hand van de gebeurtenissen rondom Greet. Als tegenpool van Jans gaat zij alleen samen met Dries dicht bij huis uit, in het café van tante Piet. Ze is niet geïnteresseerd in de verhalen van Jans. Maar als Dries ten onrechte in de gevangenis belandt, laat ze zich overhalen door Jans mee te gaan naar het cabaret om daar een advocaat te ontmoeten die Dries kan helpen. Greet bezoekt het cabaret niet als uitgaansplek, maar als ‘rechtswinkel’. Haar eenmalige bezoek heeft echter zowel een positief als een negatief effect. Positief is de hulp die ze er om niet ontvangt van een advocaat. Hij helpt haar Dries vrij te krijgen. Negatief is de schade voor haar reputatie als tante Piet het praatje verspreid dat Greet niet alleen is uitgegaan in het cabaret en zich heeft laten thuisbrengen door een ‘dure meneer’, maar dat deze ook met haar naar binnen is gegaan. Dat laatste is niet waar, maar de roddel doet zijn werk. Voor Dries is alleen de vraag of ze naar het cabaret is geweest van belang. Zijn houding laat zien waar een kortzichtige beoordeling van een jonge vrouw die het cabaret bezoekt, toe kan leiden. Dries weigert te luisteren naar de uitleg van Greet waardoor hij onwetend blijft van de juridische steun die hij op die wijze heeft verkregen. Hij wil niets meer met Greet te maken hebben en besluit te tekenen voor het Indische leger. Als hij in een later stadium de waarheid ontdekt, zoekt hij geen schuld bij zich zelf, maar legt hij deze bij “die bende”, daarmee doelend op tante Piet. Hoewel een bezoek aan het cabaret dus bijna fatale gevolgen kan hebben voor het liefdesleven van een vrouw, krijgen in het narratief juist de positieve kanten van het cabaret de overhand. In plaats van de slechte reputatie van het cabaret te bevestigen, gebeurt het tegenovergestelde. Niet de plaats waar een vrouw naar toe gaat, is bepalend voor haar gedragingen, maar haar karakter. Dries heeft te snel geoordeeld en komt erachter dat de beschuldigingen aan het adres van Greet vals zijn. De naam van Greet wordt gezuiverd en Dries weet dat hij met een gerust hart naar Indië kan vertrekken.

De positieve portrettering van het cabaret gaat echter nog verder. Jans, die juist niet trouw was, vaart wel bij haar keuze voor een rijke vriend. In één van de laatste scènes van de film wordt getoond hoe Jans is opgestuwd in de vaart der volkeren. Ze werkt niet meer bij de was- en strijkinrichting, maar leidt een luxe bestaan als dame. Ze arriveert met een grote glimmende wagen bij haar vroegere werkplek om haar collega’s een bezoekje te brengen. Een

zwarte schele (!) chauffeur, die ze aanspreekt met Sjonnie, houdt de deur voor haar open. Ze heeft een aangelijsde grote Dalmatiër, genaamd Manus, bij zich. Een duidelijker verwijzing naar de status van Manus is bijna niet mogelijk. Hij wordt vergeleken met een gediensdige ondergeschikte, en met een trouwe hond. Jans houdt hem letterlijk aan het lijntje en is de baas. In één *shot* toont DE JANTJES het succes van Jans: ze heeft rijkdom, vrijheid (ze werkt niet meer) en zeggenschap over het sterke geslacht. Dit heeft ze allemaal bereikt door haar eigen directe omgeving te verlaten, door niet te kiezen voor het café van tante Piet, maar elders in de stad uit te gaan in de chiquere gelegenheden. Deze keuzes worden in de film niet veroordeeld, maar hebben een positief gevolg voor Jans.

De toegevoegde scènes in het cabaret blijken dus belangrijke consequenties te hebben voor de wijze waarop klasse en gender betekenis krijgen in het verhaal. Speciaal voor vrouwen is het cabaret een plek waar zij zich kunnen ontworstelen aan hun afkomst en in contact kunnen komen met beter gesitueerde mannen. In de film is het cabaret bovendien een plaats waar vrouwen met respect behandeld worden, zoals aan de hand van Greet gedemonstreerd wordt. Mannen uit de lagere economische klasse vinden hun heil niet in het cabaret. Zij kunnen hun milieu slechts ontgroeien als zij zich maatschappelijk waar maken en financieel succesvol zijn. De mogelijkheden daartoe zijn niet te vinden in het uitgaansleven of in de eigen vertrouwde omgeving, maar ver van huis in Indië. Op termijn levert het koloniale leger Manus en Dries een betere maatschappelijke positie op. Dat deze betrekking niet zonder gevaar is, blijkt uit de dood van Toon. Bovendien garandeert de promotie in het koloniale leger niet de onvoorwaardelijke liefde van een vrouw zoals Jans laat zien.

De film laat ruimte voor een tweeledige interpretatie van het cabaret. Enerzijds kan het opgevat worden als een chique uitgaansgelegenheid die voor iedereen toegankelijk is, maar waar mannen uit de lagere klasse het risico lopen hun vriendin kwijt te raken en bespot te worden. In die zin blijft het cabaret voor financieel minder draagkrachtige mannen een plek waar nog steeds standsverschillen bestaan. Aan de andere kant laten de gebeurtenissen in het cabaret zien dat klasse niet, zoals in het toneelstuk het geval was, verbonden is aan een bepaalde locatie en geluk alleen gevonden kan worden op de plek waar je vandaan komt, maar dat er mogelijkheden buiten de eigen kring zijn. Het moderne uitgaansleven geeft ingang in de beter gesitueerde kringen.

Tot slot nog een opmerking over de afwezigheid van economische malaise in de film. Geen *shots* van boven dampende wastobben zwoegende vrouwen, maar beelden van in keurige witte jassen gehulde dames die staan te strijken en af en toe rustig de tijd nemen voor een sigaretje en een praatje. De arbeidsters in de film hebben niet veel te lijden. Ook voor de andere personages geldt dat er geen schrijnende armoede getoond wordt. Het straatzangers duo leeft weliswaar op een zolderkamertje en maakt zich zorgen over een nieuw lied dat weer geld in het laatje moet brengen, maar aan omvang van de taille van Na valt nog geen crisis af te leiden. Ook de jantjes die geen werk kunnen vinden, hebben kennelijk nog voldoende pecunia om naar het café van tante Piet en het cabaret te gaan. Het enige personage dat zichtbaar te lijden heeft onder de economische omstandigheden is de moeder van Dries. Zij heeft een klein winkeltje en

kan maar ternauwernood het hoofd boven water houden. Als Dries de hem geschonken pijp stuk gooit, prevelt ze “dat heb ik met centjes bij elkaar gespaard”. Ze leent geld van tante Piet om rond te komen en belooft dat terug te betalen als Dries werk heeft gevonden. Ze heeft dus de inkomsten van haar zoon nodig om te kunnen overleven. Maar ook zij verpaupert niet; tante Piet geeft haar gul een tientje, Dries vindt werk en Greet zorgt voor haar als Dries weg is. De armoede in DE JANTJES is een nette armoede zonder de scherpe randjes van een bestaan rond het minimum.

Gender: man-vrouwverhoudingen

In vergelijking met het toneelstuk zijn in de film de volgende drie veranderingen ten aanzien van de vorm en bestendigheid van de relaties tussen mannen en vrouwen aangebracht: 1) Jans is wel succesvol in haar relatie met haar rijke vriend; 2) Greet en Dries trouwen direct met elkaar en niet eerst met iemand anders; 3) Leendert en Doortje zijn niet getrouwd. De film laat met deze veranderingen twee tegenovergestelde bewegingen zien. Enerzijds wordt het aantal aanvaarde relaties tussen mannen en vrouwen uitgebreid met verhouding die op een wat de zeden betreft verdachte plek (het cabaret) is aangegaan om economische redenen. Anderzijds wordt het huwelijk als instituut in een veel zuiverder vorm getoond.

Het ideaaltypische huwelijk

Op drie punten zijn er wijzigingen in de film aangebracht die de boodschap dat het huwelijk een zuiver instituut is, naar voren brengen. Allereerst blijkt dit uit de verhouding tussen Doortje en Leendert. In het toneelstuk hebben ze een zeer slecht huwelijk: Leendert is een schuinsmarcheerder en terroriseert zijn doodsbange vrouw die ondanks alles toch van hem zegt te houden. Haar tragische lot wordt onderstreept door haar overlijden. In de film is Doortje het in huis genomen pleegkind van tante Piet en Oom Gerrit. Doortje is heimelijk verliefd op Leendert, maar die loopt achter Greet aan. Door het veranderen van de verhouding tussen Doortje en Leendert wordt in de film het beeld van het huwelijk gezuiverd van smetten als mishandeling en ontrouw.

Het tweede punt waarop een wijziging in het narratief heeft plaatsgevonden, die tot een meer ideaaltypische voorstelling van het huwelijk leidt, is het moment waarop Greet en Dries herenigd worden. In het toneelstuk trouwen beiden eerst een ander, maar in de film is dit deel van het plot geschrapt. Heel even dreigt een misstap van Dries, die in Indië erg veel tijd doorbrengt bij de inlandse Sarina. Maar zij is het toonbeeld van een nette vrouw en laat zich niet door de zwijmelende blik van Dries verleiden. Sarina weet hem op het rechte pad te houden door de overtuiging uit te spreken dat hij niet van haar houdt, maar van “de blonde nonja in Holland”. Het huwelijk van Greet en Dries bevestigt het ideaal beeld van het zuivere huwelijk. Zelfs zonder de fysieke aanwezigheid van de partners, ze trouwen met de handschoen, wordt trouw beloofd. Kuisheid en ascese in de verlovingstijd worden op langere termijn beloond met een huwelijk dat zelfs partners gescheiden door wereldzeeën, bij elkaar brengt.

De derde wijziging in het narratief betreft een toevoeging van een lied waarin het ideale huwelijk nog eens expliciet verheerlijkt wordt. Op een ochtend onder het aankleden, als Na wat te aanhalig naar de zin van Mop doet, zegt hij plagerig: “Pas maar op, straks teken ik ook voor het Indische leger.” Ze maken over en weer nog een opmerking over trouw en schoonheid en zingen dan een ode aan elkaar. Elk couplet begint met een humoristische opsomming van de gebreken van de ander en eindigt met de geruststelling dat ware liefde zich niet door gebreken laat afschrikken:

“Je bent niet mooi, je bent geen knappe vrouw
Je nagels zijn voortdurend in de rouw
Toch wil ik van geen ander weten
Omdat ik zoveel van je hou.”

Trouw en elkaar accepteren zoals je bent, dat alleen is het ware gelukkige huwelijk, zo luidt de boodschap. De voorkeur voor het huwelijk als de ideaaltypische samenlevingsvorm sluit aan bij de in de literatuur beschreven Nederlandse mentaliteit in de jaren dertig. Blom kenmerkt deze als burgerlijk in de brede zin van het woord.⁴²³ Jos van der Burg en Hans van den Heuvel laten in een tweetal publicaties over de Nederlandse filmcensuur zien dat deze burgerlijke mentaliteit een stevig christelijke basis had.⁴²⁴ Morele en ethische waarden en normen werden afgeleid van de christelijke normen en waarden. Zij betogen dat dit niet alleen gold voor de confessionelen, maar ook voor de sociaaldemocraten en de liberalen. Zij noemen dit “(...) een algemeen christelijk erfgoed dat aan de samenleving ten grondslag lag.” Eén van de zaken waar een duidelijke overeenstemming over bestond, was de waarde van het huwelijk. Volgens het hoofd van de filmkeuring David van Staveren was dat voor iedereen, ongeacht de ideologische of religieuze achtergrond, “een hoge ernstige instelling, waarvan geen spelletje gemaakt mag worden.”⁴²⁵ De keuze van de makers om de verloofden Dries en Greet geen ‘tussenhuwelijk’ te laten sluiten in elkaars afwezigheid, maar een echtverbintenis op afstand aan te gaan, moet dan ook in dit licht beschouwd worden.

Een moderne relatie als acceptabel alternatief

Dat men in alle kringen overtuigd was van de waarde van het huwelijk en de daarmee gepaard gaande consequentie dat seksualiteit bedoeld was voor de voortplanting en aan gehuwden was voorbehouden, betekende niet dat dit ook de dagelijkse praktijk was. Zoals ook Blom stelt in zijn boek *Burgerlijk en beheerst*, was de samenleving niet statisch, maar voortdurend in beweging en waren er alternatieve opvattingen en leefvormen. Blom wijst daarbij met name op

⁴²³ J.C.H.Blom, *Burgerlijk en beheerst. Over Nederland in de twintigste eeuw* (Amsterdam: Uitgeverij Balans, 1996), 226.

⁴²⁴ J. van der Burg & J.H.J. van den Heuvel, *Film en overheidbeleid. Van censuur naar zelfregulering* (’s-Gravenhage: SDU uitgeverij, 1991). En Jos van der Burg & Hans van den Heuvel, “De sociaal-democraten en de filmkeuring” *Jaarboek Mediageschiedenis* 3 (1991): 105-134.

⁴²⁵ Van der Burg & Van den Heuvel, “De sociaal-democraten en de filmkeuring,” 125.

“(…) de aanwezigheid van een zeer gevarieerde vrouwenbeweging en feministische opvattingen van allerlei aard.”⁴²⁶ In de film wordt een alternatief gepresenteerd voor het hier boven genoemde ideaaltypische huwelijk. Dit wordt duidelijk in de veranderingen die in de rol van Jans zijn aangebracht. Hoewel nooit met zekerheid te zeggen is wat de precieze motieven van de makers waren om dit te doen, hebben ze er wel voor gekozen een vooruitstrevend beeld neer te zetten van een jonge vrouw die haar leven in eigen hand neemt. Al Jans’ handelingen duiden op een zelfstandige moderne vrouw die weet hoe ze haar doel moet bereiken. Dit betekent niet dat haar keuzes als de meest preferabelen worden neergezet. De wijze waarop Jans haar leven leidt en tot successen komt, bestaat naast de manier waarop Greet en anderen dit doen. Het contrast tussen Greet en Jans is eerder aan de orde gekomen, hier zal nader ingegaan worden op de positionering van Jans tegenover Na Druppel. De wijzigingen die haar personage heeft ondergaan, versterken het idee van de moderne, nieuwe vrouw.

In de film is Na niet meer de tragische figuur die zij in het toneelstuk was. Door het schrappen van haar levensgeschiedenis is ook de dramatische kracht van haar personage verdwenen. Ze is veranderd in een vrolijke vrouw die wel van een borreltje houdt. Slechts tweemaal verwijst ze op een speelse manier naar haar verleden. De eerste keer gebeurt dit aan het begin van de film, als Jans minachtend zegt dat ze geen schele wil en nou “een reuze fijne jongen” heeft. Met een gulle lach en een schuine blik waarschuwt Na: “Wees voorzichtig met die royale heren, daar weet ik van meepraten.” In een latere, parallel gemonteerde scène wordt deze raad nog eens herhaald. Jans zit in het cabaret en Na in café Chez Willy. Onafhankelijk van elkaar zingen ze een couplet van het lied “Wordt nooit verliefd.” De opmaat voor deze scène vindt plaats in het café bij tante Piet waar Manus zit te kniezen omdat hij zojuist is afgeschreven door Jans. Na probeert Manus wat op te beuren met een enigszins merkwaardige opmerking: “Schele, had je me vroeger moeten zien. Wordt nooit verliefd jongen, daar weet ik van meepraten. Ach, vroeger lag heel Den Haag aan mijn voeten.” Door *Haagse* mannen te noemen verwijst ze indirect naar haar eigen poging(en) zich via een rijke man een betere maatschappelijke positie te verwerven. Op het moment dat Na deze tekst uitspreekt, glijdt de camera langs haar dikke benen naar beneden en toont in *close-up* haar voeten die uit haar afgetrapte, half openstaande laarsjes puilen. De camera laat zien dat er niet veel over is van haar illustere verleden. Na zegt dit echter breed lachend waardoor dit beeld duidt op een lichte zelfspot, en overdrijving. Tegelijkertijd bevat het ook de constatering dat verliefd worden op een man uit een hoger milieu onvermijdelijk leidt tot verval. Kijk maar wat er van Na terecht is gekomen.

Van de oude laarsjes van Na wordt een harde *cut* gemaakt naar de chique schoenen van Jans. De camera maakt nu de omgekeerde beweging en maakt een *tilt* omhoog langs Jans, die het eerste couplet van “Wordt nooit verliefd” zingt. Op deze wijze wordt door de montage een verband gelegd tussen Na en Jans. Het lijkt of Jans illustreert wat Na zegt ooit geweest te zijn: een mooie vrouw die met een “fijne meneer” uitgaat. Zo lijken de woorden van Na als een waarschuwing aan het adres van Jans bedoeld te zijn. Maar Jans is reeds gewaarschuwd:

⁴²⁶ Blom, *Burgerlijk en beheerst*, 230.

“Zodra ik 16 jaren werd
Het moeder me gezegd
M’n kind vertrouw de mannen niet
De kerels zijn zo slecht
Ze maken alle meisjes gek
Alleen uit tijdverdrijf
Ze hebben allemaal hetzelfde
smoessie aan d’r lijf
Hoe meer ik het bekijk
M’n moeder heb gelijk

Word nooit verliefd, want dan ben je verloren
Je zeilt erin met allebei je oren
Word nooit verliefd jongen wat ik zeg is waar
Als je verliefd wordt dan ben je de sigaar.”

Uit Jans’ opstelling tegenover mannen in de voorgaande scènes is af te leiden dat ze deze raad ter harte heeft genomen. Ze heeft het hoofd koel gehouden en houdt zowel Manus als haar vriend op een veilige afstand. Niet Na houdt Jans een spiegel voor, maar Jans laat zien hoe Na meer had kunnen bereiken in haar leven. Na functioneert als het levende bewijs van een vrouw die de mannen niet voldoende op afstand heeft gehouden. Haar vroegere glorie-dagen toen heel Den Haag nog aan haar voeten lag, zijn voorbij. Zij neemt het lied over van Jans en zingt het volgende couplet in het café van tante Piet:

“Een man houdt eerst een meissie aan de praat
Je krijgt een advocaatje en een stukkie chocolaad
je zegt op alles ja
Je voelt je veilig en vertrouwd
wanneer je ‘m vijftig centimeter
van je lijf af houdt
En hoe meer ik het bekijk
M’n moeder heb gelijk.”

Dat Na zich heeft laten lijmen met mooie praatjes en wat zoetheid, lijkt geen twijfel. Hoewel ze niet helemaal in de goot terecht is gekomen - ze heeft een liefdevol huwelijk met De Mop - heeft haar gedrag vergaande negatieve consequenties voor haar maatschappelijke positie gehad. Na is gedegradeerd van een aantrekkelijke jonge dame die in Haagse kringen verkeerde tot een straatzangeres in de Jordaan. Maar Na functioneert niet als de voorbode van wat Jans te wachten staat, ze is een relict uit een voorbije tijd. Een moderne, jonge vrouw zoals Jans weet door haar verstand te gebruiken haar positie juist te verstevigen. Niet de vrouw moet

oppassen zich de afgrond in te laten leiden, maar de man moet uitkijken zich niet te laten ringeloren. De wijze waarop Jans het mannelijke geslacht benadert, het hoofd koel houden en je niet laten meeslepen door je gevoel, brengt haar rijkdom, vrijheid en zeggenschap over mannen. Deze drie verworvenheden komen zoals we zagen, heel plastisch samen aan het eind van de film. Jans die uit haar glimmende wagen staat en haar aangeliende Dalmatiër genaamd Manus overdraagt aan haar zwarte schele chauffeur.

In de oorspronkelijke versie van de film werd de rol van Jans, als onafhankelijke vrouw die zelf de touwtjes in handen heeft, nog verder uitgewerkt. Op bevel van de keuringscommissie werd de scène verwijderd waarin Jans haar spel op het scherpst van de snede speelt.⁴²⁷ Uit de beschrijving van de geknipte scène blijkt dat in de oorspronkelijke versie de relatie van Jans met haar vriend beduidend dubbelzinniger was ingevuld dan in de nu bekende versie. Dit betekent dat de film nog toleranter was ten aanzien van de relatie tussen Jans en haar rijke vriend.

In de ongecensureerde versie heeft Jans haar vriend op bezoek als er wordt geklopt en Manus aan de deur staat. Haar bezoeker verstopt zich snel achter een gordijn en Jans opent, nadat zij haar kleren heeft glad getrokken, de deur voor Manus. In de gecensureerde versie begint de scène met Jans die haar jurk schikt en de deur van het slot draait. De goed oplettende kijker kan nog net het gordijn zien bewegen waarachter haar vriend zich heeft verstopt. Omdat de vriend van Jans niet in beeld is geweest en het dus onbekend is dat hij zich in haar kamer bevindt, zal het bewegende gordijn de meeste kijkers zijn ontgaan. Door het ontbreken van de informatie over de aanwezigheid van de vriend krijgt de scène een ander karakter en ontbreekt de spanning die een voorsprong in kennis bij de toeschouwer teweeg had kunnen brengen. In de ongecensureerde versie bevindt zich immers zonder dat Manus het weet nog een derde persoon in de kamer. De spanning van de driehoeksverhouding wordt zo bijna voelbaar. Ook het ongemakkelijke wegstijgen van Jans zal in de ongecensureerde versie meer betekenis hebben gehad omdat duidelijk was dat zij in de richting van haar verstopte vriend keek. Haar woorden “allemaal met strijken verdiend” als reactie op Manus opmerking dat “het hier mooi uitziet”, is ronduit dubbelzinnig te noemen. Helemaal omdat ze tegelijkertijd richting het gordijn kijkt en heel subtiel haar handen langs haar lichaam naar beneden beweegt. Dit gewaagde effect is verdwenen, of op zijn minst sterk gereduceerd, in de gecensureerde versie, “strijken” verwijst hier alleen naar het werk van Jans.

Om dezelfde reden is ook de vraag van de achterdochtige Manus naar wie die man is op de foto die bij Jans aan de muur hangt, minder opwindend. Doordat de vriend van Jans nog niet in beeld is geweest, herkent de kijker de foto niet als zijn portret. Hij kan er uiteraard wel naar raden en in een later stadium zal hij het portret wellicht met terugwerkende kracht herkennen,

⁴²⁷ Centrale Commissie voor de Filmkeuring, rapport nummer B210, 2 februari 1932.

Johan Kaart vertelt over deze scène aan het *Algemeen Handelsblad*, 17 februari 1934, zaterdagavond bijvoegsel.

Fien de la Mar vertelt in het *Algemeen Handelsblad* van 4 maart 1934 dat de makers zelf besloten de bedoelde scènes er uit te knippen om zo het predicaat voor veertien jaar en ouder te kunnen krijgen. Dit strookt niet met het keuringsrapport waarin drie coupures worden bevolen die alle drie te maken hebben met de ‘houding van Jans tot het mannelijk geslacht’. Behalve de besproken scène moesten verwijderd worden: de kus die Jans aan haar vriend in het cabaret geeft en het gesprek waarbij Jans vertelt over het tweepersoonsbed in het hotel.

maar de scène zelf geeft in de gecensureerde versie geen duidelijkheid omtrent deze kwestie en verliest daarmee aan spanning.

De filmmakers schroomden dus niet het personage Jans een gewaagdere invulling te geven dan in het toneelstuk het geval was. Daar bleef het ‘overspel’ van Jans beperkt tot een keertje uitgaan in Rotterdam, waarover zij bovendien alleen vertelde. De kijker was er geen getuige van. En wat nog belangrijker is: ze had in het toneelstuk niet zelf de leiding. Ze werd mee uitgenomen en werd direct daarna weer aan de kant gezet. Ook ten opzichte van Manus vervulde zij een passieve rol. Als ze het goed met hem probeert te maken, zal “hij nog wel eens zien.” In de film heeft Jans een actieve rol en trekt zij aan de touwtjes. Ze gaat uit met een andere man en zij bepaalt of, en zo ja wanneer, Manus in aanmerking komt voor haar hand. De filmmakers hebben dus duidelijk gekozen voor een veel sterkere rol van Jans. Zij kan zich niet alleen seksueel een veel vrijere moraal permitteren, deze houding brengt haar ook meer welvaart.

Door toevoeging van de scène in de huiskamer bij Jans en de scène in het cabaret kozen de filmmakers voor een vrijere houding ten opzichte van seksualiteit. Door in het cabaret ook de scène met Greet te situeren en te tonen dat het de keuze van de vrouw is of zij wel of niet in mannelijk gezelschap wil verkeren, wordt het cabaret als uitgaansgelegenheid enigszins gevrijwaard van beschuldigingen als zou zij een oord van moreel verval zijn. Het cabaret is in *DE JANTJES* een plek waar een vrouw ongeschonden vandaan kan komen. Het ongelijk van de roddelaars die twijfel zaaien over de reputatie van Greet, en de overwinning van Greet, die uitgedrukt wordt door haar huwelijk met Dries, bevestigen deze interpretatie. Het is niet de plek als zodanig die een reputatie zou moeten bepalen, maar het gedrag van de persoon die de plek bezoekt.

Al de besproken keuzes duiden er op dat de filmmakers meenden het grootste publiek te kunnen bereiken door een tweesporenbeleid. Ze geven zowel de ruimte aan een vrije (Jans) als aan een behoudende (Greet) seksuele moraal. De makers kozen voor een plot waarin er twee wegen naar het geluk van een vrouw leiden. Zo kreeg de toeschouwer ruimte zich met een van de twee standpunten te verenigen zonder dat hem of haar een negatieve afrekening aan het eind wachtte.

Verbeelding van de wij-groep

De belangrijkste wij-groep in de film *DE JANTJES* is niet veranderd. Net als in het toneelstuk is dat de groep van de Jordaners. Binnen deze groep is er slechts een geringe differentiatie in de inkomens. De Jordaners leven eenvoudig maar zonder gebrek. Daarnaast is er een kleine welgestelde groep als tegenpool, maar deze tegenstelling wordt enigszins opgeheven door de economische crisis. Net zo min als in het toneelstuk wordt in de film een onderlinge strijd uitgevochten tussen deze twee groepen. Hierdoor straalt ook de film een gevoel van saamhorigheid uit dat een breed publiek aan zou kunnen spreken. Deze potentiële bindende werking wordt in de film nog versterkt doordat de personages zich niet verbinden aan de eigen plaats, maar aan Nederland. De zee, de havens en de kust symboliseren allemaal de liefde voor

het vaderland en overschaduwden de locale identiteit van de personages. Tot de natie behoort ook Nederlands-Indië, en de opofferingen gedaan om op die verre plek een trouwe dienaar te zijn, wordt beloond met promotie en eerbetoon. De teleurstelling van Toon over de “mooie Indische maatschappij” en zijn negatieve beschrijving van de omstandigheden zijn verwijderd waardoor een positiever beeld van Indië in de film gepresenteerd wordt dan in het toneelstuk. Alle scherpe kantjes zijn verwijderd en het drama dat zich daar afspeelt - de dood van Toon - wordt met één zin afgedaan. Het koloniale leven is in de film hoewel niet gemakkelijk, toch aantrekkelijk omdat geleverde inspanningen worden beloond. De film bevestigt het positieve beeld dat in Nederland bestond van de koloniën als rijkdom genererend onderdeel van het Nederlandse koninkrijk.⁴²⁸

Een ander aspect dat de film mogelijk aantrekkelijk maakte voor een brede publieksgroep is het tweeledige standpunt dat in *DE JANTJES* wordt ingenomen ten aanzien van het huwelijk. Enerzijds biedt de film het publiek een traditioneel huwelijk, anderzijds vrije omgang van vrouwen met mannen. In beide gevallen is de ontwikkeling in het narratief positief en wordt geen negatief moreel oordeel geveld. *DE JANTJES* is geen film met een opgeheven vingertje, maar ook geen vrijbrief voor het loslaten van alle moraal. Hierdoor krijgen toeschouwers de gelegenheid een eigen positie te kiezen, maar ze worden daar niet toe gedwongen. Met andere woorden: het is mogelijk om de huwelijkse moraal tegelijkertijd te interpreteren als streng en als vrij.

Men zou de film zelfs behoudener kunnen noemen dan het toneelstuk. In het toneelstuk wordt gemakkelijk een tweede huwelijk gesloten. Dat de kinderen van Dries vanwege hun huidskleur altijd herkenbaar zullen blijven als afkomstig uit een eerder - interraciaal - huwelijk is in het toneelstuk geen probleem. In de film zijn deze potentieel controversiële scènes verwijderd en wordt juist de trouw van Greet en Dries benadrukt. Daardoor wordt het huwelijk veel duidelijker in een ideaaltypische variant getoond dan in het toneelstuk. De openheid over de eerdere huwelijken en de tastbare resultaten daarvan, de kinderen, werden door de makers mogelijk beoordeeld als niet geschikt voor een groot publiek en daarom uit de film geschreven.⁴²⁹

Tegelijkertijd wordt duidelijk uit de scènes met Jans en haar twee verloofden dat de makers ook ruimte wilden laten voor een vrijere relatie waarin een vrouw (Jans) zich niet gebonden voelt aan haar eerdere belofte. Hoewel deze scènes ruimte laten voor pikantheden en dubbelzinnigheden - die deels door de filmkeuring werden verwijderd - is het netto resultaat van de filmbewerking dat Jans er beter afkomt dan in het toneelstuk. De positie van de vrouw als zodanig is in de film sterker dan in het toneelstuk. In het toneelstuk wordt Jans gebruikt

⁴²⁸ Zoals Schuurisma stelt: “Voor het nationale zelfgevoel op het wereldtoneel was Indië een geweldige stimulans. Indië leek in veel opzichten de kurk waarop Nederland dreef”. Schuurisma, *Jaren van opgang*, 435.

⁴²⁹ De makers sloten hiermee aan bij een trend die al langer gaande was om films te ontdoen van al te openlijke seksualiteit. In de VS leidden protesten (voornamelijk uit katholieke hoek) tot de vrijwillige invoering van de *production code* in juli 1934. Daarin werd onder andere geregeld dat men geen films zou produceren met openlijke seksuele activiteit. Dit betekende echter niet dat er geen seksuele toespelingen meer in films voorkwamen. Men bleek al heel snel vindig in het bedenken van dubbelzinnigheden die voor de goede verstaander seksuele connotaties hadden. Douglas Gomery and Clara Pafort-Overduin, *Movie History: a Survey*, 2nd edition (New York & London: Routledge, 2011), 160.

door haar mooi pratende vriend (hij werkt niet en slaat haar), in de film heeft zij het heft in handen. Tegelijkertijd wordt ook de rol van de mannen in de film positiever. Door het verwijderen van het afkeurenswaardige gedrag van een aantal mannen verdwijnt niet alleen het beeld van de misbruikte en mishandelde vrouw, maar ook dat van de misbruikers en mishandelaars. De Rotterdamse vriend van Jans is een nette heer die ze ontmoette in het cabaret geworden, en Leendert is niet getrouwd met Doortje. In de film is Leendert geen agressieve echtbreker, maar slechts een verwende zoon. Zowel mannelijke als vrouwelijke personages zijn in de film net iets beschaafder en daardoor minder aanstootgevend geworden.

De vervanging van de slechte vriend van Jans door een rijke oudere man, brengt nog een nieuw element in de film dat niet in het toneelstuk zat: de rivaliteit tussen rijke en niet-rijke mannen. Deze strijd wordt beslecht in het voordeel van de welgestelde man. De eenvoudige zeeman verliest zijn vriendin aan de verlokkingen van het luxe leven. De mannelijke rivaliteit wordt echter niet op een polariserende wijze verbeeld. Het verschil in vermogen van de mannen is weliswaar doorslaggevend voor hun succes of falen, maar dat wordt niet hardop gezegd. De officiële reden die gegeven wordt voor de beëindiging van de relatie is een lichamelijk gebrek (scheelheid). Hierdoor wordt het economische motief als het ware verstopt achter het esthetische motief. De scheelheid, sulligheid en naïviteit van de bedrogen man maken hem bovendien tot een komische figuur waar men eerder om lacht dan door ontroerd raakt. De humoristische toon creëert een overdrachtelijk vangnet in de film voor een al te negatieve en daardoor polariserende werking. Ook in dit geval is het voor de toeschouwer mogelijk verschillende perspectieven te kiezen. Hij kan bevestiging vinden in zijn veronderstelling dat het niets gedaan is met die moderne uitgaansgelegenheden omdat je daar als eenvoudige jongen een groot risico loopt je vriendin kwijt te raken aan een rijke heer (Manus en Jans). Of hij kan zich gerustgesteld voelen met de gedachte dat echte liefde bestand is tegen alle invloeden van buiten af (Dries en Greet).

In dit verband is het opvallend dat de traditionele, monogame relatie wordt bedreigd door personen uit de eigen kring (Leendert met hulp van tante Piet). Het gevaar van binnenuit kan alleen onschadelijk gemaakt worden met hulp van buiten waardoor een open relatie ontstaat met de buitenwereld en de eigen kring wordt vergroot (de advocaat van Greet). Hierdoor worden verschillen tussen personages niet opgehangen aan hun afkomst en plaats, maar worden ze verklaard door hun aard en karakter. Door positieve of negatieve karaktereigenschappen te ontkoppelen van plaats, klasse en gender, krijgt de film een algemeen menselijk karakter en wordt hij losgekoppeld van een al te nadrukkelijke binding met een specifieke groep.

Afsluitend kan gesteld worden dat de film gekuist is van alle elementen uit het toneelstuk die een te duidelijke associatie hadden met armoede, onzedelijkheid, socialisme of gebrek aan respect voor de overheid. De film toont zowel de traditionele als vrije opvattingen over de omgang tussen mannen en vrouwen op een positieve manier en bood daardoor het publiek de mogelijkheid een eigen standpunt te kiezen en aan te haken bij verschillende opvattingen met betrekking tot de zedelijkheid, (on)trouw en mannelijke rivaliteit. De sociale en economische positie van de personages is minder slecht dan in het toneelstuk, maar de economische crisis is

wel voelbaar gebleven. Door het handhaven van de moeite die het de jantjes kost om werk aan de wal te vinden, haakte de film in op het toenmalige crisisgevoel. De werkeloos was in 1934 opgelopen tot 332.800 en velen zullen al dan niet uit eigen ervaring het gevoel van hopeloosheid van de jantjes herkend hebben.⁴³⁰ De verbondenheid met de eigen plaats is in de film minder sterk dan in het toneelstuk. Dit wordt niet alleen veroorzaakt door de wijzigingen in het narratief, maar ook door het feit dat het hier om het medium film gaat. Er wordt in de film een imaginaire eenheid gecreëerd tussen de toeschouwers en hun vaderland doordat beelden van Nederland worden gekoppeld aan sterke universele emoties zoals liefde en trouw. Op die manier werden de toeschouwers aangesproken op hun Nederlandschap en hun verbondenheid met het water en Indië.

⁴³⁰ Het aantal werklozen was in in de jaren 1930-1932 twee maal verdubbeld. In 1933 steeg de werkeloosheid met 50.000 en in 1934 nog eens met 10.000 tot 332.800. Het hoogtepunt zou bereikt worden in 1936 toen Nederland 414.500 werklozen telde. Overgenomen uit P. de Rooy, *Werkelozenzorg en werkloosheidsbestrijding 1917-1940. Landelijk en Amsterdams beleid* (Amsterdam: Van Gennep, 1978), 262. De Rooy vermeldt als bron: Zeventig jaar, 57, kolom 40,41,42; 1940: *Maandbericht C.B.S.*

BLEEKE BET

Na zijn wat treurige aftocht bij DE JANTJES had Alex Benno de moed geenszins opgegeven. Hij vond onder andere de film distributiebedrijven Monopole Film en DLS Film Holland bereid om in de verfilming van BLEEKE BET te investeren. Monopole Film kreeg daarbij de wereldrechten.⁴³¹ Benno zou samen met Richard Oswald de regie op zich nemen. Oswald was van Joodse afkomst en was in 1880 in Wenen geboren. In 1913 vertrok hij als acteur naar Berlijn. Daar ging hij ook films regisseren en in 1916 startte hij zijn eigen filmproductiebedrijf Richard-Oswald-Film-Gesellschaft.⁴³² Op 19 september 1919 opende hij zijn eigen bioscoop in Berlijn: Richard-Oswald-Lichtspiele. In 1926 ging zijn concern failliet, maar samen met Heinrich Nebenzahl had hij in 1925 Nero film opgericht en in 1931 startte hij weer een eigen filmbedrijf: Richard Oswald Produktion.⁴³³ Met Oswald had Benno dus een ervaren filmmaker betrokken bij zijn project.

Net als Jaap Speijer had Oswald Duitsland verlaten na de machtsovername van Hitler en werkte hij overal in Europa. Toen hij op 20 april 1934 met de trein arriveerde in Amsterdam werd hij met veel egards ontvangen. Oswald noemde zich een “bohémien” en was van mening dat de filmkunst internationaal was. Hij zei zich overal thuis te voelen “waar te werken en te leven valt.”⁴³⁴ In een interview in juni 1934 toen de opnames voor BLEEKE BET in volle gang waren, voegde Oswald toe dat “de taal geen hindernis [hoeft] te zijn.”⁴³⁵ Ook “het begrip mentaliteit”, waar volgens Oswald “de laatste tijd nogal eens mee geschermd [wordt], bestaat niet. Er bestaan alleen goede en slechte films. Een waarlijk goede film heeft overal succes en een slechte nergens.”⁴³⁶ Oswald leek hier alvast stelling te nemen tegen mogelijke beschuldigingen als zou een buitenlander de Nederlandse mentaliteit niet begrijpen. Een beschuldiging die kort na de première inderdaad, door nota bene zijn mederegisseur Benno, geuit werd.⁴³⁷ En dat terwijl in het reclamemateriaal van Monopole voor BLEEKE BET de kwestie van de buitenlandse regisseur zo nadrukkelijk als onproblematisch werd voorgesteld:

“Kunnen wij Nederlanders iets beters verfilmen dan onze eigen mensen (...) Toch moesten wij, om deze film te kunnen maken, de hulp inroepen van buitenlandse deskundigen, om de eenvoudige reden, dat wij hier te lande niet (beter gezegd: nog niet) beschikken over technici, die over voldoende ervaring en routine beschikken, om een film van kwaliteit te maken, die een vergelijking kan doorstaan met de producten van landen waar sinds jaren filmindustrieën zijn gevestigd. (...) Alex Benno, die met

⁴³¹ *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, jrg12, nr. 22 2-03-1934 & nr. 25, 23 maart 1934.

⁴³² Hans-Michael Bock, “Biografie” in *Richard Oswald: Regisseur und Produzent*, red. Helga Belach & Wolfgang Jacobsen, 119-132 (München: Edition Text + Kritik 1990).

⁴³³ Bock, “Biografie,” 124-129.

⁴³⁴ *Algemeen Handelsblad*, 21 april 1934.

⁴³⁵ *Algemeen Handelsblad*, 2 juni 1934.

⁴³⁶ *Algemeen Handelsblad*, 2 juni 1934.

⁴³⁷ *Het Volk*, 19 september 1934.

Richard Oswald samen de regie voerde en er speciaal voor had te waken, dat het Hollandsche karakter van de film zuiver bewaard bleef (...).”⁴³⁸

Benno deed de uithaal naar Oswald in een open brief die werd gepubliceerd in *Het Volk*. Oswald op zijn beurt had een beledigde brief gestuurd omdat hij niet op de juiste wijze bedankt zou zijn tijdens de première waar hij wegens verplichtingen in Engeland niet aanwezig kon zijn. “Nu heeft de heer Benno bij de première gezegd, dat hij niet alleen de film heeft gemaakt, maar dat ik hem daarbij geholpen heb. Deze constatering dwingt mij, naar waarheid vast te stellen, dat er geen meter door den heer Benno is geregisseerd.”⁴³⁹ De rel bleef beperkt tot de publicatie van de twee brieven van de regisseurs in *Het Volk*. Alleen in *Het Vaderland* werd eenmalig aandacht besteed aan de ruzie die “(...)beslist in het publiek moest worden uitgevochten, zoals dat in de Jordaan gebruikelijk is.”⁴⁴⁰ Het is opvallend dat de recensent een relatie legt tussen een Jordaanfilm en vechtpartijen in de Jordaan. Tot dan toe werd de Jordaan in de verzamelde besprekingen niet in verband gebracht met geweld. In hoofdstuk 4 wordt verder ingegaan op de oorzaken die mogelijk aan deze veranderde houding ten grondslag lagen.

Voor BLEEKE BET werden onder leiding van de heer Hans Ledersteger in de Cinetone studio een “hele Jordaanstraat met boogbrug en al” nagebouwd.⁴⁴¹ Daarnaast werden buitenopnames gemaakt van de boottocht en het uitstapje naar de bollenvelden.⁴⁴² Deze laatste opnames waren oorspronkelijk in kleur bedoeld, maar in de uiteindelijke versie bleek dit voornemen geen uitdrukking gevonden te hebben.⁴⁴³ Benno castte voor BLEEKE BET een drietal acteurs dat hij ook voor DE JANTJES had geselecteerd. Zowel Silvain Poons, Fien de la Mar als Aaf Boubert maakte wederom hun opwachting. Johan Kaart bedankte voor de eer. Hij wilde “niet dadelijk na een Amsterdamsche volksfilm weer in een gelijksoortige Bleeke Bet-film voor den dag komen!”⁴⁴⁴ Daarnaast voegde Benno grote namen toe als Johan Elsensohn en Johan Heesters. Elsensohn was bekend uit het volkstoneel van Herman Boubert en Heesters maakte furore als operette zanger. Geconfronteerd met de acteursselectie van Benno constateerde Oswald dat “het materiaal waarover hij beschikking [had] uitstekend [is].”⁴⁴⁵ Oswald bleek gedurende de opnames vooral gecharmeerd van de kwaliteiten van Fien de la Mar en drong er op aan dat haar rol in het geheel zou worden uitgebreid. Dit tegen de zin van Boubert die niets zag in toegevoegde scènes in het cabaret. Maar zoals voor DE JANTJES extra cabaretscènes werden gedraaid op instigatie van Barnstijn, zo werd ditmaal het idee van Oswald uitgewerkt en werd de plot uitgebreid met een verhaallijn waarin Fien carrière als cabaretster maakte.⁴⁴⁶

⁴³⁸ Reclameboekje voor BLEEKE BET van Monopole film, collectie Filmmuseum, nalatenschap G. Donaldson.

⁴³⁹ *Het Volk*, 19 september 1934.

⁴⁴⁰ *Het Vaderland*, 22 september 1934.

⁴⁴¹ *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, nr 25, 23 maart 1934 en *Algemeen Handelsblad*, 21 april 1934.

⁴⁴² *Algemeen Handelsblad*, 20 april 1934 (avondblad).

⁴⁴³ *Algemeen handelsblad*, 20 april 1934 (avondblad).

⁴⁴⁴ *De Nieuwe Filmwereld*, 1934. Knipsel uit de nalatenschap van G. Donaldson.

⁴⁴⁵ *Algemeen Handelsblad*, 2 juni 1934.

⁴⁴⁶ *Het Volk*, 19 september 1934. Boubert schreef samen met Benno het filmscript voor BLEEKE BET.

Korte inhoud

In BLEEKE BET worden twee liefdesverhalen verteld: dat van Jans en Ko, en van Max en Ka. Deze verhalen zijn met elkaar verweven omdat Ka een heimelijke liefde voor Ko heeft opgevat. Bleeke Bet, in de film kortweg Bet of tante Bet, eigenaresse van een groentezaakje, doet zaken met de heer Van Santen. Zijn zoon Hannes is verliefd op Jans, de dochter van Bet. Jans voelt niets voor Hannes, zij heeft verkering met de matroos Ko. Van Santen belooft Bet winstgevende handeltjes als zij er voor zorgt dat zijn zoon met haar dochter trouwt. Bet belooft het graag. Je moet altijd kiezen voor de man met het geld, ook als hij zijn uiterlijk niet mee heeft, houdt ze haar dochter voor. Bets woorden maken geen indruk op Jans. Ze houdt van Ko. Het is Ko zelf die een tijdelijke breuk in hun relatie veroorzaakt. Als hij niet komt opdagen op hun afspraak en pas drie dagen later weer verschijnt, krijgt hij van Jans de bons. Door tussenkomst van Sally, een vrijgezelle ijsverkoper, worden de twee geliefden herenigd. Er dreigt echter alsnog een breuk. Via de radio verneemt Jans dat het schip van Ko is vergaan met man en muis. Ko heeft het echter overleefd en stuurt een telegram. Bet krijgt deze in handen en samen met Van Santen, besluit ze het goede nieuws voor Jans achter te houden. Geheel desperaat – “het maakt nu toch niet meer uit” – volgt Jans het advies van haar moeder en accepteert Hannes als huwelijkspartner. Als Jans al in haar trouwjurk staat te wachten, duikt Ko op en wordt de trouwpartij op het nippertje geannuleerd. Bet moet nederig erkennen dat ze fout is geweest en Tinus haar man eist nu de zeggenschap over de centen op. De tweede liefdesgeschiedenis is de onbeantwoorde liefde van Ka. Zij heeft een relatie met Max, een “student in de letters” maar, houdt heimelijk van Ko. Als haar hoop op een relatie met Ko vervlogen is, stemt ze toe in een huwelijk met Max. Zo besluit de film met twee aangekondigde bruiloften en een huwelijk waarin de orde hersteld is: Bet moet haar dominante positie opgeven en Tinus heeft zijn machtspositie herwonnen.

Wijzigingen in het narratief

Figuur 3.2 toont een vergelijkend overzicht van de in het toneelstuk en in de film voorkomende personages en de wijze waarop ze gekarakteriseerd worden wat betreft plaats en klasse. Evenals in DE JANTJES zijn de meeste bijfiguren geschrapt of teruggebracht tot edel figuranten. Zo is Gijssie, het zoontje van Trui en Lucas, die zijn vader steeds uit het café moest halen, vervangen door een dochtertje dat roept dat zij Ko heeft gezien met een andere vrouw. De dronken studenten zijn verdwenen en vervangen door de nette Max, die geen druppel drinkt. Andere personages die in het toneelstuk voor wat *couleur locale* zorgden zoals Kee en Jan komen niet meer voor in de film. Op die manier is een ‘overmaat’ aan alcohol vermeden en bleef er slechts één scène over waarin personages te diep in het glaasje kijken. Verder valt op in de matrix dat er nauwelijks verandering is aangebracht in de locatie. De personages zijn evenals in het toneelstuk, bijna allemaal uit de Jordaan afkomstig. Dat de film zich afspeelt in de Jordaan wordt in BLEEKE BET duidelijker gemaakt dan in DE JANTJES. De beelden van de

Westertoren en het lied “Bij ons in de Jordaan” zorgen er voor dat er geen misverstand kan zijn over de plaats van handeling.

Op het eerste oog lijkt de film niet veel van het toneelstuk te verschillen. Het basisgegeven van een groentevrouw die bereid is in ruil voor grove winst haar dochter uit te huwelijken, is niet veranderd. De motivatie om deze winst te maken, is echter wel gewijzigd en dit brengt een andere betekenis van het verhaal met zich mee. In het toneelstuk heeft Bet samen met haar man Tinus het doel een eigen café te beginnen, daar sparen ze voor. Van Santen zorgt niet alleen voor extra inkomsten door zijn illegale handel, hij regelt ook een locatie voor het café. In de film is van een café geen sprake. Bet gaat over de schreef omdat ze simpelweg meer wil verdienen en hogerop wil in de maatschappij. Niet het zware ploeteren en zwoegen, doet haar verlangen naar een beter leven, maar simpele hebzucht. Dit geeft haar een negatievere uitstraling die extra wordt versterkt omdat ze willens en wetens verzwijgt voor Jans dat Ko de schipbreuk heeft overleefd. In het toneelstuk is ze er, net als de overige personages, werkelijk van overtuigd dat Ko dood is. In de film weet ze beter. Hoewel het in beide gevallen nogal hardvochtig is je dochter, die net haar verloofde heeft verloren, onder dwang te laten trouwen met een man van wie zij niet houdt, is het nog een haartje erger als je ditzelfde doet in de wetenschap dat de verloofde in kwestie nog leeft.

Een tweede grote verandering heeft gevolgen voor de representatie van klasse en gender en is te vinden in de ontwikkeling van de relatie van Max en Ka. In het toneelstuk wordt Ka onderhouden door één van de studenten die uit belangstelling voor het volk een kijkje in de Jordaan komen nemen. Deze twee studenten zijn voor de film verwijderd en vervangen door Max, die echt van Ka houdt en haar wil trouwen. Zijn drijfveer om naar de Jordaan te komen is liefde, geen nieuwsgierigheid. De spottende karakterisering van de student heeft plaats gemaakt voor een positieve verbeelding. Een wijziging die hiermee samenhangt, is de toevoeging van scènes in het cabaret, waar Ka veel succes heeft met haar optredens.

Een derde wijziging betreft de levensstandaard van de personages. Bijna allemaal zijn ze er in de film op vooruit gegaan. Armoede, die ook al in het toneelstuk niet als een schrijnend probleem werd gepresenteerd, komt in de film helemaal niet voor. De tegenstelling tussen de verschillende klassen is in de film nog minder duidelijk dan in het toneelstuk. Dit wordt niet alleen veroorzaakt door de andere karakterisering van de student, maar ook doordat er nauwelijks verwezen wordt naar armoede. In het toneelstuk wordt vooral via Sally duidelijk gemaakt wat het betekent armlastig te zijn. In de film zijn zijn scherpe opmerkingen over de student en zijn beklag over Van Santen verdwenen. Hij heeft geen zieke dochter en steelt niet uit wanhoop. Hierdoor ontstaat niet alleen een romantischer beeld van de Jordaan dan in het toneelstuk, maar zijn ook de klassenverschillen minder pregnant. De consequenties van de bewerking van het narratief voor de betekenis van de film worden uitgewerkt in het vervolg van dit hoofdstuk.

Gender Plaats Klasse	Man		Vrouw		Jordaan				Van buiten de Jordaan				Niet bezittende klasse								Niet bezittende klasse			
									Elders uit Amsterdam		Den Haag		Arm		Iets meer dan het minimum		Kleine zelfstandige		Welgesteld		Rijk			
	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F		
Type vertoning																								
Bet			X	X	X	X									X				X					
Tinus	X	X			X	X										X			X					
Jansje			X	X	X	X													X					
Trui			X	-	X	-										X								
Lucas	X	-			X	-									X	-								
Gijsje	X	-			X	-									X	-								
Ka			X	X	X	X									X									
Ko Monje	X				X	X										X								
Van Santen	X	X			X	X														X	X			
Naatje			X	-	X	-														X	-			
Hannes	X	X			X	X														X	X			
Sally	X	X			X	X									X	X								
Kee			X	-	X	-									X	-								
Jan	X	-	X	-											X	-								
Student 1	X	-									X	-										X		
Student 2	X	-									X	-										X		
Koopjufvrouw			X	-										X	-					(x)	-			
Dochter Trui			-	X		GG							GG	GG		GG	GG							
Max	-	X				GG																-		

Figuur 3.2 BLEEKE BET, vergelijking toneelstuk en film op gender, plaats en klasse

Cinematografie

De cameravoering in BLEEKE BET is vrij statisch. De personages worden niet gevolgd door de camera, maar lopen meestal het beeld in en uit. Aan het begin of eind van een scène wordt vaak een kleine beweging gemaakt waarin het binnenkomende of vertrekkende personage wordt gevolgd. De meeste beweging van de camera vindt plaats bij het in beeld brengen van het (stedelijke) landschap. In de openingssequentie worden de Amsterdamse grachten met een aantal *pans* en rijders in beeld gebracht. De *pans* zijn niet erg strak. De camera lijkt nogal eens naar beneden te ‘duikelen’ en beweegt tegendraads. Na een *pan* naar rechts volgt op een andere plaats een *pan* naar links. De opening en de afsluiting van de *pans* zijn vaak in een zwart vlak dat ontstaat omdat de camera daar als het ware tegenaan draait. Zo is er een *shot* dat begint tussen de spijlen van een hek. Door de *pan* naar rechts loopt de camera vanzelf vast op een volgende spijl en ontstaat een zwart beeld. De rijder langs de gracht, die vier maal via een *dissolve* een sprong vooruit neemt, is veel strakker en verloopt soepel. Hetzelfde geldt voor de opnames van de bollenvelden. Vanuit alle standen worden de bollen opgenomen in twaalf *shots*. Zes daarvan bestaan uit een rijder waarin de camera in een beweging naar rechts langs de bollen scheert. Oorspronkelijk waren deze opnames in kleur bedoeld, maar het productiebudget liet dat niet toe.⁴⁴⁷ Duidelijk is dat deze *shots* de pracht van de Nederlandse tulpenvelden moesten laten zien en opgevat kunnen worden als een trotse presentatie van de beroemde Nederlandse bollen.

De meest voorkomende uitsneden in BLEEKE BET zijn het *medium long shot* en het *medium shot*. De *close-up* wordt zelden gebruikt. Slechts eenmaal wordt in een *close-up* de boosheid van Jans in beeld gebracht. In de uitsnede van een *shot* is vaak rekening gehouden met de latere beweging in het *shot*. Zo wordt een personage zittend achter een tafel in een *medium* genomen om te voorkomen dat als hij later in de scène moet gaan staan buiten het *frame* valt.

Er is een duidelijke afwisseling tussen scènes waarin wel en niet veel gemonteerd wordt. In die zin zijn er bijna twee stijlen te onderscheiden in de film. Enerzijds de eenvoudige stijl waarbij binnen de scènes nauwelijks gemonteerd wordt en de personages het beeld in- en uitlopen, soms gevolgd door een kleine camerabeweging. Anderzijds de wat geavanceerdere stijl waarbij in de scènes veel gemonteerd is en ook in uitsnede en camerahoek afgewisseld wordt. De liedjes zijn zonder uitzondering een voorbeeld van de eenvoudige stijl. Veelal zijn ze in een of twee *shots* opgenomen en bevatten hooguit een kleine camerabeweging. Uitzondering hierop is de scène waarin Ka het lied “Ik wil gelukkig zijn” in het cabaret zingt. In deze scène worden de zangtalenten van Ka ontdekt door het publiek. Dit wordt gevisualiseerd in de montage. Ka zit achter haar tafeltje, neuriet eerst mee met het lied dat door het dansorkest gespeeld wordt en begint dan te zingen. De *medium shots* van Ka worden afgewisseld met *medium long shots* van het publiek dat zich in de richting van Ka draait en haar kant op loopt. In het laatste *shot* staat Ka op in een *medium long shot* en neemt een positie als zangeres in. Een tweede voorbeeld van de eenvoudige stijl zijn de scènes in de groentewinkel van Bet. In het midden van de winkel is een open ruimte tussen de opgestelde kisten en blikken gecreëerd, rechts daarvan zit de deur

⁴⁴⁷ *Algemeen Handelsblad*, 20 april 1934.

naar de woonvertrekken en links de deur naar buiten. Dit doet sterk denken aan een toneel waar de personages opkomen en afgaan. Alle scènes in de winkel worden bovendien steeds op ongeveer hetzelfde plan gespeeld. Een personage dat aan de ene kant uit beeld verdwijnt wordt vaak vervangen door een personage dat aan de andere kant het beeld weer in komt. De beweging vindt in deze gevallen dus voor de camera plaats.

Een voorbeeld van de geavanceerdere stijl van montage is de zogenaamde gooi- en smijtsène ongeveer halverwege de film. Dit is bovendien de scène waarin het meest gemonteerd wordt van de hele film. Tinus komt in gezelschap van Ko dronken thuis waarop Bet hem buitensluit en hem hangend uit het bovenraam begin uit te schelden. In een vrij hoog tempo wisselen *long shots* van Ko en Tinus te midden van de nieuwsgierige, massaal uitgelopen buurtbewoners, zich af met *medium shots* van Bet, die bijgestaan door Ka en Jans, vanuit de huiskamer het huisraad naar beneden gooit, en *medium* exterieur *shots* die in een kikkerperspectief de woedende Bet die haar spullen uit het raam gooit, laten zien. Deze scène bestaat uit maar liefst vijftig *shots* die in een hoog tempo elkaar opvolgen in hetzelfde patroon: een *long shot* van Thijs en Ko die onder luid gejoel van de buurtbewoners witte kolen naar boven gooien en ondertussen proberen het huisraad dat naar beneden komt te ontwijken, een *long* variërend tot *medium* interieur *shot* van Bet, Jans en Ka die alles wat voor handen is pakken en uit het raam gooien, en een *medium* exterieur *shot* van het raam waaruit de dames de spullen naar buiten smijten. De scène bouwt op naar een climax door steeds korter wordende *shots*. In het narratief ontbreekt deze opbouw: Bet en Jans zijn aan het eind van de scène net zo boos als aan het begin en Ka kan er slechts laconiek om lachen. Ook de aangeschoten heren geraken niet onder de indruk en dansen op de scherven.

De vraag is of de twee naast elkaar bestaande stijlen het gevolg zijn van keuzes die om budgettaire redenen zijn gemaakt of van het feit dat er twee regisseurs waren aangesteld. Het is onbekend wie precies welke scènes geregisseerd heeft. Een mogelijke reden voor de eenvoudige stijl van de liedjes zou kunnen zijn dat Oswald een verklaard tegenstander was van “iedere synchronisatie.” Dit betekende dat het geluid tegelijkertijd werd opgenomen met het beeld. Monteren in de liedjes, waar ook een heel orkest meespeelde, kon dan een kostbare aangelegenheid worden.⁴⁴⁸ Het zou dus heel goed kunnen dat de keuze voor een geavanceerde of eenvoudige filmstijl toch vooral bepaald werden door economische motieven.

Plaats: de Westertoren als markering van de Jordaan

De plaats van handeling is voor de film niet veranderd. Evenals in het toneelstuk speelt de film zich af in een straat in de Jordaan met de Westertoren prominent aanwezig.⁴⁴⁹ In de openingssequentie van BLEEKE BET wordt de toeschouwer ondubbelzinnig duidelijk gemaakt dat de film in Amsterdam speelt. In het eerste *shot* na de titels beweegt de

⁴⁴⁸ *Algemeen Handelsblad*, 2 juni 1934.

⁴⁴⁹ *Bleeke Bet*, 1.

camera omhoog van het water langs de achterplecht van een schuit en leest “Amsterdam.” Vervolgens wordt de kijker in elf *shots* meegenomen naar de Jordaan. De camera *pant* wat naar links en rechts om dan een lange rijder te maken langs één van de grachten. Door vier maal met een *dissolve* de reis in te korten, wordt gesuggereerd dat er een lange tocht gemaakt wordt naar het hart van Amsterdam. Dan staat de camera stil en via een *cut* wordt in een totaal frontaal het Carlton hotel getoond met rechts de Munt. In een volgend *long shot* wordt dit beeld van iets dichterbij getoond. Het laatste *shot* van de introductie kijkt over de daken van de huizen en toont de Westertoren, de duiven vliegen op als de klok vijf uur slaat. We zijn aangekomen in de Jordaan. De porder gaat langs de huizen om de bewoners te wekken. Maar meestal roepen ze al uit het raam dat ze wakker zijn; er woont een matineus en ijverig volkje in de Jordaan.⁴⁵⁰

De wegvliegende duiven, de Westertoren en het nagebouwde Jordaanstraatje waren indicaties voor de toeschouwer dat hij zich in de Jordaan bevond.⁴⁵¹ Net als voor DE JANTJES was in de voorpubliciteit van BLEEKE BET aandacht besteed aan de opnamelocaties. Het nagebouwde Jordaanstraatje was daarbij niet onvermeld gebleven. Ook door de filmposter en de grotere advertenties waar de Westertoren duidelijk zichtbaar op de achtergrond aanwezig was, kreeg de filmbezoeker informatie over de locatie. De Westertoren staat aan de rand van de Jordaan en was in 1934 al jaren een symbool voor de Jordaan. De “Ode aan de Westertoren” die in 1917 door Louis Davids was geschreven voor het toneelstuk *Bleeke Bet*, heeft een grote bijdrage geleverd aan deze symboolvorming.⁴⁵² In dit lied wordt de Westertoren voorgesteld als een trouwe bewaker en observator van het lief en leed van de aan zijn voet wonende mensen, en als een machtig wezen waarbij men steun zoekt in tijden van nood en verdriet.⁴⁵³ In de film wordt deze betekenis bekrachtigd. Na een ruzie met Jans drukt Ko zijn gevoelens uit door de “Ode aan de Westertoren” aan te heffen. De scène begint met de binnenkomst van Ko in zijn kamer. De camera neemt hem in een frontaal *medium shot* als hij zijn pet in de hoek gooit, zijn jasje uitdoet en zijn stropdas afknoopt, en volgt hem op de rug als hij naar het raam loopt. Terwijl hij daar heen loopt en het venster nadert, zwelt de muziek aan. Op het hoogtepunt van de muziek zwaait het raam open wordt de Westertoren zichtbaar:

⁴⁵⁰ Een porder is een man die voor zijn beroep mensen wekt.

⁴⁵¹ *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, nr. 25, 23 maart 1934.

⁴⁵² Zo wordt op 23 mei 1934 gemeld in een onbekende krant “(...) het van ouds bekende ‘lied van den Westertoren’”, “Bij de verfilming van Bleeke Bet”, knipsel in knipselmap Bleeke Bet, Eye Film Instituut, Amsterdam.

⁴⁵³ Het idee van de Westertoren als een trouwe wachter leeft ook nog jaren na BLEEKE BET. Dominee N.M.A. ter Linde die predikant was van de Westerkerkgemeente haalt in *Kostgangers* (1981) een Jordaner aan die een soortgelijke ervaring vertelt: “Wat die toren niet allemaal méégemaakt heeft. Als ik daar loop, dan denk ik: Die toren, die heeft de Fransen gezien. Hij heeft de Duitsers gezien. Hij heeft Anne Frank gezien (...)” Ter Linde interpreteert dat als volgt: “(...) Wat u zegt, dat staat bijna precies zo in de psalmen. U zegt: O god, gij zijt mijn rots, gij zijt ons een toevlucht geweest van geslacht tot geslacht, bij u schuil ik (...)” Ds. N.M.A. ter Linden, zoals geciteerd in Jan Roelfs & Jaap Th. Balk, *De oude Wester 350 jaar* (Amsterdam: Tiebosch Uitgeversmaatschappij, 1981), 93.

“Oh mooie Westertoren ⁴⁵⁴

Jij staat daar jaren al

Waar ik ook loop in de Jordaan

Jij volgt me overal

Als jij zal gaan vertellen

wat je al die jaren zo ziet

Wat zou jij veel kunnen zeggen

Maar ouwe jij doet 't maar niet.

Oh mooie Westertoren

Hoog in die blauwe lucht

Jij kent onze diepste geheimen

Ons leed, ons verdriet en nog meer

Je speelt alleen je klokkenspel

en kijkt zwijgend op ons neer.”

De Westertoren als een die vader waakt over de Jordaners en ze allemaal door en door kent, geeft een beeld van de Jordaan als een veilige en vertrouwde plek, een thuishaven. Deze toon - je kunt je geen beter plekje wensen dan de Jordaan - wordt gedurende de hele film aangehouden. Zoals ook in het toneelstuk het geval is, hebben de personages uit de film *BLEEKE BET* geen behoefte zich elders te vestigen. Zowel Ko als Ka, beiden bekend met het leven buiten de Jordaan, geven expliciet aan nooit de Jordaan te willen verlaten. Dit wordt vooral gedemonstreerd via Ka. Zij droomt van een rijk leven, maar doet dit altijd in het perspectief van de Jordaan. Ka beweegt zich in twee werelden: overdag is zij de hulp van Bet, in haar vrije tijd laat ze zich meenemen door haar rijke vriend Max naar het cabaret en maakt ze uitstapjes in zijn auto met chauffeur. Ka heeft daadwerkelijk de kans de Jordaan te verlaten en het leven van een rijke vrouw te gaan leiden. Toch benadrukt ze keer op keer haar verbondenheid met de Jordaan. Reeds in haar eerste lied als ze zingt over het geluk dat haar wacht, plaatst ze haar toekomstige leven **in** de Jordaan: “ ‘k Wor als het zo door zal gaan, nog prinses van de Jordaan”, en gaat ze er vanuit dat de burens haar zullen bekijken: “(...) roepen de burens me na. En zeggen dan blij, Kijk daar is Ka.” In een lied dat ze later op de boot zingt nadat Max een toast heeft uitgebracht “op de Jordaan en haar sympathieke bewoners”, benadrukt ze haar verknochtheid aan de Jordaan nogmaals zeer expliciet:

⁴⁵⁴ In het boekje *Geef ons maar Amsterdam* wordt op pagina 16 opgemerkt dat in *Bleeke Bet* de naam Westertoren niet voorkomt, maar dat de oorspronkelijke tekst “o mooie oude toren” is aangehouden. Co de Kloet en Leo Boudewijns, *Geef ons maar Amsterdam. De honderd beste liedjes over Mokum* (Baarn: de Prom, 2000), 16. In de filmversie uit 1934 wordt wel gesproken van Westertoren. Bovendien wordt daar de Jordaan expliciet genoemd. In plaats van “waar ik ook loop langs gracht of straat” is gekomen “waar ik ook loop in de Jordaan”.

“Waar hoor je geen flauw gezwam
Waar begint de hartenklop van Amsterdam
In de Jordaan
In onze enige Jordaan
Op die ene plek
Zijn we allemaal zo gek
Omdat daar het hart van Amsterdam blijft slaan
In de Jordaan
In onze enige Jordaan
Daar is het enig plekkie waar ik dood wil gaan.”

In deze scène hebben de Jordaners hun wijk verlaten voor de jaarlijkse boottocht. Hun blik blijft echter op elkaar gericht. Er is geen aandacht voor de plaatsen waar het gezelschap voorbij vaart. Men viert feest en is geoccupeerd met de eigen besognes. De groep wordt als het ware in zijn geheel getransplanteerd naar het schip. Op het dek en in het ruim wordt door de benauwde ruimte de eenheid van de groep opnieuw benadrukt. BLEEKE BET heeft dus veel meer dan DE JANTJES een naar binnen gericht karakter. De emoties van de personages worden verbonden aan één specifieke locatie: de Jordaan. Hierdoor wordt het publiek dat niet tot de Jordaanbewoners hoorden wat meer op afstand geplaatst dan in DE JANTJES het geval was. Benno zag dit waarschijnlijk niet als een probleem. Hij beschouwde de Jordaan als een aansprekende locatie zoals ook bleek uit zijn beslissing de setting van *De Jantjes* te verplaatsen naar de Jordaan.

Er is één moment in de film waarop de blik meer naar buiten wordt gericht. Dit gebeurt als Max met Ka een uitstapje naar de bollen maken in een grote luxe wagen met chauffeur. Tijdens dat ritje is er volop aandacht voor een Nederlands symbool: de bloeiende tulpen. Door de keuze te laten vallen op juist een toeristisch symbool van Nederland wordt de geslotenheid van de Jordaan gemeenschap benadrukt, hoe paradoxaal dat ook moge klinken. Ka en Max gedragen zich als toeristen, zij bevinden zich buiten hun eigen omgeving en laten zich in deze nieuwe omgeving getooid met de bijbehorende parafernalia vastleggen op de foto. De tegenstelling tussen het dure uitstapje en de eenvoudige Jordaan wordt hier duidelijk zichtbaar. Dat zowel Ka als Max toch de Jordaan prefereren, maakt deze buurt extra bijzonder, maar koppelt hem tegelijkertijd los van een nationaal niveau. De bollen blijven een uitstapje en maakt geen onderdeel uit van een dagelijkse praktijk.

De twaalf *shots* van de uit alle mogelijke hoeken vastgelegde bloeiende bollen velden hebben vooral een esthetische waarde en krijgen niet, zoals in DE JANTJES bijvoorbeeld gebeurde met de beelden van de Nederlandse kust, een emotionele lading. De toeschouwer werd in BLEEKE BET alleen aangesproken op zijn esthetisch bewustzijn en zijn trots op de Nederlandse bollen en niet op sentimenten zoals heimwee en verlangen. Er lijkt wel geprobeerd te zijn een relatie te leggen tussen een lokaal niveau (Amsterdam en de Jordaan) en een nationaal niveau (de bollen velden) door voorafgaand aan de beelden van het uitstapje van

Ka en Max opnames te monteren van Amsterdamse straten waar fietsers en auto's versierd met bloemen rijden. De beelden blijven echter kaal en gevoelsarm doordat niet de schoonheid van Nederland verbonden wordt aan persoonlijke en herkenbare emoties van de personages. Het gegeven dat de opnames oorspronkelijk in kleur gemaakt zouden worden, onderstreept de bedoelde esthetische functie van deze beelden.

De toevoeging van deze beelden duiden echter wel op de intentie van de filmmakers de film aantrekkelijk te maken voor een zo breed mogelijk, en wellicht zelfs buitenlands, publiek. Uit een aankondiging in het Belgische tijdschrift *De Film* blijkt dat BLEEKE BET in elk geval de zuiderburen heeft bereikt.⁴⁵⁵ Hoewel dit slechts een kleine aanwijzing is en de receptie in het buitenland niet verder is onderzocht, onderstreept dit wel de grote ambities van Benno. In Deel II van deze studie wordt de Nederlandse receptie van BLEEKE BET nader onderzocht.

Klasse: verwijzingen naar een veranderende maatschappij

In de film BLEEKE BET zijn net als in het toneelstuk vier groepen te onderscheiden als het om klasse gaat: de rijke klasse, de kleine middenstand of burgerij, de arbeiders en de arme klasse. Opgemerkt zij dat er geen echte armoede, en zeker niet de ellende en ontberingen als gevolg daarvan, voorkomt in de film. Op een relatieve schaal van armoede en rijkdom nemen Bet, Tinus en Van Santen de middenpositie in. Daarboven bevindt zich Max, de rijke student, daaronder komen Ka, de dienstmeid en Ko de varensgezel. Helemaal onderaan de ladder staat Sally, de ijsco- en bloemenventer.

Max kunnen we beschouwen als een vertegenwoordiger van de rijke bovenlaag van de samenleving. In de film is de afstand tussen Max en de personages uit de klassen onder hem, zij het op een subtiele manier, kleiner geworden. Hij heeft de uiterlijkheden van een rijke man: een dure auto, champagne, een geaffecteerde uitspraak en een keurige, rechte houding. Zijn adellijke afkomst zoals die wordt gesuggereerd in het toneelstuk, is verdwenen: zijn dubbele achternaam wordt niet genoemd en over de erfenis van tante Amalia als bron van zijn inkomsten wordt niet gerept. Die erfenis als aanduiding dat de student teert op geld dat van oudsher in de familie zat, in plaats van op nieuw geld dat was verdiend in de handel of industrie, plaatste de student in het toneelstuk in de hoogste regionen van de samenleving. In de film zou hij ook kunnen behoren tot de 'nieuwe rijken', die per definitie minder standsgevoelig waren. Hoewel het ook voor deze groep volstrekt ongepast was dat zij, zoals Max dat doet, met een dienstbode, nog wel de hulp van een kleine middenstander, een serieuze relatie aan zouden gaan.⁴⁵⁶ Max overschrijdt duidelijk de grenzen van zijn eigen klasse. De

⁴⁵⁵ *De Film*, 30, 30 december 1934. Aangekondigd werd dat Minerva films van P. De Caluwé & Co BLEEKE BET uitbracht in België. De eerste vertoning was op 21 december 1934 in Cinema Agora in Mechelen. Ook in de dataset van Lies van de Vijver met de programmering van de Gentse bioscopen in de periode 1933-1936, komt BLEEKE BET voor. In Gent wordt de film acht maal vertoond: op 22 februari 1935 in Capitole (1663 zitplaatsen); op 29 maart 1935 in drie bioscopen tegelijkertijd Cameo (595), Moderne (400) en Moderne II (600); op 2 augustus 1935 in Nova (470); op 6 september 1935 in Vooruit (880); op 8 november 1935 in Du Parc (547); op 29 november 1935 in Du Parc II (437).

⁴⁵⁶ Zie voor de positie van dienstmeisjes en de verhouding tot hun werkgevers Barbara Henkes, *Heimat in Holland. Duitse dienstmeisjes 1920-1950* (Amsterdam: Babylon-De geus, 1995).

veranderingen in zijn personage verwijzen naar een maatschappelijke ontwikkeling die zich had ingezet aan het einde van de 19^e eeuw en in snel tempo voortschreed na de Eerste Wereldoorlog. De verschillen tussen de standen waren aan het vervagen, hoewel er nog lang sprake was van een schijnbaarheid. Dat de verschillen verdwenen, werd vooral veroorzaakt door de opmars van de lagere klasse. Daardoor ontstond volgens Ileen Montijn, niet alleen een klassenverschil dat sociaal-economisch van aard was, maar ook een standenverschil dat sociaal-psychologisch van aard was.⁴⁵⁷ Door de verbetering van hun financiële positie en door de ruimere beschikbaarheid van allerlei, weliswaar in massaproductie geproduceerde, goederen, werden de verschillen tussen de klassen minder duidelijk zichtbaar. Dit betekende niet dat ze niet meer bestonden. Zeker in de hogere standen was er een pijnlijk scherp bewustzijn van wie er wel en niet bij hoorde.⁴⁵⁸

In de film wordt geen eenduidig beeld geschetst van de nieuwe verhoudingen. Overgebleven uit het toneelstuk is de subtiele onderdrukking en terechtwijzing van de opkomende middenstand. Tegelijkertijd hebben de makers de afstanden tussen de verschillende sociale groepen verkleind en laten zij door de andere uitwerking van de relatie tussen Max en Ka en de toegevoegde scènes in het cabaret, de plek waar een vermenging van klassen voor de hand lag, een maatschappij in beweging zien.

De kleine burgerij onder vuur

In het toneelstuk bestaat een duidelijk onderscheid tussen de arme Jordaanbewoners en degenen die van buiten de Jordaan komen en meer te besteden hebben. Dit bleek uit zowel korte scènes als die waarin de koopjuffrouw uitgescholden wordt voor “Juffrouw Herengracht”, als uit uitgebreidere scènes zoals die waarin de student het volk komt bestuderen. De student is gehandhaafd, maar in plaats van een uit nieuwsgierigheid geboren ‘volkskundige’ belangstelling voor de Jordaners voelt hij zich één met de Jordaners en houdt hij oprecht van Ka. In de film heeft een nivellering van klassenverschillen plaatsgevonden: de arme, weliswaar vrolijke, sappende sloebers zoals die in het toneelstuk neergezet worden, zijn verdwenen. Sally heeft geen zieke dochter te verzorgen en zijn nood is niet zo hoog dat hij gestolen waar verhandelt. Bet en haar gezin zijn gestegen op de sociale ladder en hebben wat betreft inkomen meer weg van de kleine burgerij, ze kunnen zich zelfs een “noodhulp” permitteren. Bet staat veel dichterbij Van Santen dan in het toneelstuk, beiden behoren in de film tot de kleine burgerij, de middenstand, en juist deze groep levert in BLEEKE BET een verloren strijd. Hun doel om meer geld te verdienen (en voor Bet ook het vooruit komen in de maatschappij) wordt niet behaald. In het toneelstuk hebben Bet en Tinus in het laatste bedrijf wel hun café, in de film verandert er niets aan hun positie. Bet en Van Santen vertegenwoordigen een belangrijk thema uit de film: hoever moet iemand gaan in het streven naar meer geld en rijkdom? Is het niet veel beter tevreden te zijn met wat je hebt?

⁴⁵⁷ Montijn, *Leven op stand*, 18-19.

⁴⁵⁸ Montijn, *Leven op stand*, 18-19.

Meer dan in het toneelstuk het geval was, wordt Bet afgeschilderd als een hebzuchtige en weinig scrupuleuze vrouw. Alle redenen die haar gedrag nog enigszins aanvaardbaar hadden kunnen maken zijn geschrapt. Haar leven ziet er in feite tamelijk rooskleurig uit. De winkel loopt goed, er is geen noodzaak voor Tinus met een groentekar de buurt in te gaan en er is geen ambitie een eigen cafébiljart te openen. Bet wordt slechts gedreven door hebzucht. Deze wordt verder uitvergroot doordat ze het telegram van Ko achterhoudt. De toeschouwer wordt door deze gemene daad uitgenodigd mee te leven met Jans. Impliciet wordt zo de boodschap versterkt dat het nastreven van geldelijk gewin ten koste van de liefde geen goede zaak is.

Onder de oppervlakte van deze plotlijn is een subtiële verwijzing te zien naar de veranderende maatschappij waarover hiervoor gesproken werd. Bet belichaamt tegelijkertijd de opkomende kleine burgerdame en de volkse vrouw. Haar financiële positie plaatst haar bij de kleine burgerij. Haar kleding en gedrag sluiten echter meer aan bij de volkse traditionele uitdossing van de Jordanese dan bij die van een stadse juffrouw. Ze draagt niet de linnen huishoudjas met zakken zoals die in de jaren dertig in zwang kwam, maar een traditionele rok en een blouse zoals in de jaren twintig nog werd gedragen.⁴⁵⁹ Uit haar gedrag spreekt een buitengewone volkse manier van doen en kunnen we aflezen dat Bet niet weet hoe het eigenlijk hoort: ze laat zich rondrijden op een groentekar, weet zich niet te beheersen tijdens een ruzie en lost conflictsituaties gewelddadig op. Als ze haar zondagse jurk aan heeft, struikelt ze over haar eigen benen en maakt voor het oog van de hele gemeenschap een flinke buiteling. De poging van Bet hogerop te komen, wordt dus door de wijze waarop Bet als personage is uitgewerkt, bij voorbaat ondergraven. In feite wordt Bet te kijk gezet en met haar vele anderen in soortgelijke situaties met soortgelijke ambities.

Hoewel Bet als een onaangenaam personage met weinig verheffende karaktereigenschappen wordt neergezet, is haar functie in het narratief niet die van een puur slechte tegenkracht. Integendeel. In heel veel gevallen is het gedrag van Bet bedoeld om een lach op te roepen. Haar reacties zijn dermate uitvergroot dat ze op de lachspieren werken. Daardoor wordt hun dreiging en negatieve connotatie afgezwakt. De gooi- en smijtscène is hier een voorbeeld van. Een andere manier waarop Bet lachwekkend wordt, is als haar iets overkomt dat ze niet zelf in de hand heeft. Zo leidt haar struikeling op weg naar de boot tot grote hilariteit bij de andere Jordaners. Deze hilariteit moet niet eenduidig gezien worden als leedvermaak – er wordt Bet immers meteen een helpende hand toegestoken – maar ook als ontstaan uit een lachimpuls die men krijgt als de lichamelijke integriteit van iemand verstoord wordt.⁴⁶⁰ De komische functie van Bet leidt de aandacht enigszins af van haar negatieve eigenschappen en zorgt voor afstand tot haar personage. Het narratief is zo geconstrueerd dat Bet ondanks haar slechte karakter niet te zeer afstoot.

⁴⁵⁹ H. Dijkhuis, “Vijftig dagen in een Jordaans kosthuis” in *De rafelrand van Amsterdam. Jordaners, pinda-Chinezen, ateliermeisjes en venters in de jaren dertig*, samenstellers Frank Bovenkerk en Lodewijk Brunt, 42 (Meppel: Boom, 1977). Zie ook voor foto’s J.A.Kluyt en Ko van der Laan, *In de Amsterdamsche Jordaan. Een romantisch brok stadshistorie* (Laren: A.G. Schoonderbeek, 1948).

⁴⁶⁰ Jerry Palmer, *The Logic of the Absurd. On Film and Television Comedy* (London: BFI, 1987), 45. Palmer voegt er aan toe dat het lachen om het verliezen van lichamelijke integriteit cultureel gebonden is.

Dit is niet het geval bij Van Santen, die op een puur negatieve wijze wordt gekarakteriseerd. Hij staat net een treetje hoger op de maatschappelijke ladder dan Bet. Hij woont bij haar om de hoek, maar heeft een mooiere woning. De kamers zijn groter, luxer ingericht en afgewerkt met een houten lambrisering. Van Santen draagt een donker pak en een pet met een klep, en hij vertoont zich niet in hemdsmouwen in huis. Zijn vrouw is luxer gekleed dan Bet. Van Santen is niet de huisjesmelker uit het toneelstuk; hoe hij zijn inkomen verwerft, blijft onduidelijk. Meer informatie dan dat hij handelt in gesmokkelde margarine wordt er niet gegeven. Van Santen is de konkelaar op de achtergrond, hij speelt in op Bet's hebzucht en weet haar zo 10.000 gulden en haar dochter te ontfutselen. Als Bet twijfelt aan de juistheid van hun handel stelt hij haar gerust. Hij verscheurt het telegram van Ko en adviseert Bet over dit voorval te zwijgen. Van Santen krijgt als kwade genius de zwaarste straf: hij wordt opgepakt door de politie en voor de ogen van zijn vrouw en zoon weggevoerd naar het bureau. Van Santen staat zich voor op zijn fatsoenlijkheid, maar blijkt een huichelaar. De kleine burgerij, verbeeld door Bet en Van Santen, komt er dus niet goed af in BLEEKE BET. Bet weet niet hoe ze zich hoort te gedragen, en net als Van Santen heeft ze last van geldzucht en zet ze persoonlijke gevoelens opzij als het winst oplevert. Voor kleine lieden zoals Bet is de geschiedenis van Van Santen een herhaling van de waarschuwing die al in het lied van Sally werd gedaan: het is niet mogelijk om op een eerlijke manier rijk te worden. (Zie de volgende paragraaf.) Voor Bet, die niet door het gezag wordt ingerekend, maar in haar huwelijk de touwtjes uit handen moet geven, is dit een wijze les.

Geld maakt niet gelukkig

Een tweede thema dat in het verlengde ligt van de negatieve wijze waarop de kleine burgerij wordt geportretteerd, is dat van bescheidenheid en tevredenheid met wat je hebt. Geldelijk gewin moet geen richtsnoer zijn in het leven zo wordt ook duidelijk gemaakt aan de hand van de personages Sally en Ka. Beiden zijn dusdanig bewerkt voor de film dat het geld verdienen uit pure noodzaak niet meer nodig is. Sally heeft geen zieke dochter meer en de scènes over de door hem gestolen sigarettenkoker zijn geschrapt. Hierdoor is hij een eenduidiger figuur geworden. Zijn opvatting dat alleen met zwendel een mens rijk kan worden, is in de film alleen van toepassing op Bet en Van Santen, hij doet daar niet aan mee. In die zin is de kritiek op Bet en Van Santen in de film explicieter. De tegenstelling tussen Sally en de twee samenzweerders is groter omdat Sally geen fouten begaat. Bovendien wordt zijn goede kant nog eens uitvergroot doordat hij letterlijk andere mensen iets geeft van zijn "krats."⁴⁶¹ Als Ka zit te somberen in het cabaret geeft hij haar een boeketje om haar een beetje op te vrolijken. Ka slaat zijn aanbod af, maar Sally houdt aan en overhandigt haar de bloemetjes onder het motto "dat kost toch niks." Doordat de noodzaak voor Sally om extra geld bij elkaar te krijgen, is geschrapt, wordt ook hij een luchtiger figuur. De scherpe kantjes van de armoede zijn zo verdwenen uit de film. De kritische toon die gebrek en onrecht aankaartte in het toneelstuk, is niet meer aanwezig en is veranderd in een duidelijke waarschuwing niet buiten de eigen sociale kaders te willen treden. De personages hebben daar ook geen reden meer toe: ze hebben niet te klagen.

⁴⁶¹ Een krats betekent heel weinig geld.

De relatie van Ka en Max past eveneens in dit perspectief, al lijkt dit misschien op het eerste gezicht niet zo duidelijk. Bij Ka is dezelfde procedure toegepast als bij Sally. De angst voor armoede als reden voor haar poging uit haar milieu weg te komen, is geschrapt uit de film. Haar motivatie is nu gelegen in een liefdesprobleem. Ze houdt in stilte van Ko. Omdat die zijn hart heeft verpand aan Jans zoekt Ka haar heil elders. “Als je een lekkere jongen hebt zoals Ko, hoef je niet uit te gaan in het cabaret.” Ze is niet van plan de Jordaan te verlaten. Deze verandering in het narratief heeft tot gevolg dat Ka niet uit is op een relatie met Max om haar maatschappelijke positie te verbeteren. Daar heeft ze Max niet voor nodig want ze houdt aan haar spontane optreden in het cabaret een goed engagement over en kan dus zelf haar kostje verdienen. Het verkrijgen van een beter leven gaat echter gepaard met verdriet en met het opgeven van haar ware, geheime liefde. Deze boodschap wordt herhaald in de ontwikkelingen rondom Jans en Hannes. Maar daarover meer in de paragraaf Gender.

De verschillen tussen arm en rijk en het daarmee gepaard gaande standsverschil zijn dus wel aanwezig in de film, maar ze worden niet uitvergroot. De personages die deze verschillen proberen te vergroten - Bet en Van Santen - slagen daar niet in. De personages voor wie geld geen drijfveer in het leven is, worden positief geportretteerd. Het najagen van geld en goederen wordt niet beoordeeld als de juiste levenshouding en een huwelijk uit berekening wordt eveneens afgekeurd. BLEEKE BET ademt over de gehele linie een sfeer van behoudendheid: het beste resultaat in het leven is te verkrijgen als men zich binnen de eigen kring ophoudt en vooral niet geforceerd probeert zich omhoog te werken. Net als in het toneelstuk vraagt het verlaten van de eigen omgeving, groep en klasse - de richting daarbij is niet belangrijk - altijd een prijs. In BLEEKE BET bestaat die uit het opgeven van de romantische liefde of het verliezen van macht en aanzien. Hiermee wordt in BLEEKE BET een ander standpunt ingenomen dan in DE JANTJES waarin het verlaten van de eigen omgeving juist tot succes en vooruitgang leidt, en in het geval van het vertrek naar Indië de personages opneemt in een groter - nationaal - geheel. Bovendien wordt het in DE JANTJES een vrouw niet in negatieve zin nagedragen als zij een relatie uit berekening heeft. De makers van BLEEKE BET hebben, in tegenstelling tot die van DE JANTJES, gekozen voor een behoudender en traditioneler maatschappijbeeld.

Gender: man-vrouwverhoudingen

In BLEEKE BET staan twee zaken centraal in de verhoudingen tussen mannen en vrouwen: de keuze van de huwelijkspartner, en de zeggenschap over de financiën binnen het huwelijk. Dit alles komt samen bij de hoofdpersoon van de film, Bet. Haar grootste ambitie is het hogerop komen op de maatschappelijke ladder. In de film is haar ambitie minder duidelijk dan in het toneelstuk waar ze een cafébiljart wil beginnen samen met Tinus, maar de verdere uitwerking is hetzelfde als in het toneelstuk. Bet is bereid de grenzen van de wet te overschrijden en haar dochter op te offeren. Ook in de films slaagt Bet niet in haar opzet en redt Tinus de zaak omdat hij nog een spaarbankboekje achter de hand heeft. “Maar vanaf nu beheer ik de centen.” De huilende Bet kan dit alleen maar bevestigen en kijkt op naar de boven haar uittorende Tinus. Met een *shot* in kikkerperspectief wordt de overmacht van Tinus en de onderdanige houding

van Bet benadrukt. Vanaf dat moment houdt Bet haar ogen op Tinus gericht. Ze wacht op zijn toestemmende knikje voor ze zich durft te bewegen. In de film wijzen zowel de ongewijzigde als de gewijzigde scènes op een zeer behoudend standpunt met betrekking tot de verbetering van de maatschappelijke positie van vrouwen, en tot de mondigheid van vrouwen in een relatie met een man. Deze stelling zal verder worden uitgewerkt door een analyse van de wijze waarop de relaties tussen Jans en Ko, en Max en Ka zich ontwikkelen.

Wat bedoelt een vrouw als ze ‘nee’ zegt of hoe brengt men een vrouw naar het altaar?

Eén van de scènes die in zijn kern is gehandhaafd in de film en die de zwakke positie van de vrouw ten opzichte van de man benadrukt, is die waarin Ko en Jans hun ruzie bijleggen. Net als in het toneelstuk maakt Jans het uit omdat Ko niet op komt dagen op het afgesproken tijdstip. Erger nog, hij kwam pas drie dagen later weer boven water. Jans verscheurt woedend de foto van Ko en eist haar eigen portret terug. Ko reageert onverstoord op het verbreken van de relatie en daagt haar uit: als ze haar portretje terug wil, moet ze het maar “van zijn boezem komen halen.” Zelfs van Tinus, die dreigt in te zullen grijpen als Ko de cadeaus niet teruggeeft, is Ko niet onder de indruk: “Hij zegt wat”, reageert hij minachtend. Al scheldend, blazen de twee de aftocht naar het café. Onder invloed van de nodige borreltjes wordt de vrede getekend als Ko toegeeft: “Ze kan wel wat terugkrijgen: d’r zoentjes.” Vader Tinus vindt de grap geweldig en zeurt niet verder. Hiermee is de kous echter nog niet af. Jans volhardt in haar houding. Pas als Sally ongevraagd als *postillon d’amour* optreedt, mag Ko weer in haar buurt komen. In een duet dat ze samen zingen, houdt Ko haar voor wat het leven volgens hem inhoudt:

“Kind wees niet zo grillig,
Niet zo onwillig
Ik maak je leven toch niet tot een hel.
Mopper nou niet,
Bestrijd je verdriet
Het leven is immers een spel.

(...)
wil je voortaan zonder tegenstand mee?
Geloof nooit dat zoete dromen
Ooit in vervulling komen.
Reik nooit naar dingen die toch niet bestaan
Denk nimmer dat je je lot zult ontgaan

(...)
Richt steeds je oog, alle dromen ten spijt
Op de werkelijkheid.”

Jans wordt met haar beide benen op de grond gezet: het huwelijk zal geen romantische aangelegenheid zijn. Jans stemt hier echter zonder aarzelen mee in en zingt volmondig de laatste strofe mee. De tekst van het duet heeft een dubbele lading. In de eerste betekenis gaat het over het leven in de brede zin van het woord. De mens moet zich schikken in zijn lot, het heeft geen zin je daar tegen te verzetten. Dit verwijst naar een algemener discours dat verderop in dit hoofdstuk aan de orde zal komen. Deze betekenis is zowel in het toneelstuk als in de film aanwezig als Jans, in de veronderstelling dat Ko is verdrongen, toestemt in een huwelijk met Hannes. Ze heeft dan niets meer te verliezen en ‘aanvaart’ haar lot.

Daarachter ligt echter een tweede en derde betekenislaag. De tweede betekenislaag verwijst naar wat komen gaat: Bet zal failliet gaan. Zij heeft haar lot niet geaccepteerd en probeert er aan te ontsnappen met de hulp van een oneerlijke man. De derde betekenislaag wordt zichtbaar in de gebeurtenissen die voorafgaan aan de ruzie tussen Ko en Jans. Deze scène is toegevoegd aan de film en geeft een verklaring voor het wegblijven van Ko op zijn afspraak met Jans. Nadat Ko bij de barbier is geweest, gaat hij samen met zijn maat Jacky de kroeg in om een biljartje te spelen. Als ze na de nodige pilsjes het café verlaten, komt er een luidkeels om hulp roepende jonge dame aanrennen, achtervolgd door een stel mannen. Jacky stopt hen en deelt een paar rake klappen uit. De in een oogwenk gearriveerde politie neemt iedereen mee naar het bureau. Daar blijkt al snel dat het edele ingrijpen van Jacky en Ko overbodige moeite is geweest. De vrouw kruipt op schoot bij dezelfde man die haar eerst lastig viel. Als Ko verbaasd reageert en zegt: “Nou moe, eerst zit ze te schreeuwen en nou zit ze te vrijen!”, krijgt hij als antwoord: “Ik had jou toch niet geroepen?” Deze scène laat expliciet zien dat een vrouw iets heel anders zegt dan ze bedoelt als het om mannen gaat en is de opmaat voor de scène waarin Ko de afwijzing van Jans niet serieus neemt en niet onder de indruk is van haar boosheid.

Deze scènes laten zien hoe relaties tussen mannen en vrouwen tot stand komen en hoe het toenaderingsspel gespeeld moet worden: de vrouw moet veroverd worden. Ze zal altijd in eerste instantie nee zeggen en protesteren. Aan de man de taak deze afwijzing op de juiste wijze te interpreteren. Indien hij overtuigd is van haar belangstelling, moet hij haar gedrag negeren en haar zo ver zien te krijgen dat ze hem aanvaardt. Is hij hier niet van overtuigd dan moet hij haar laten gaan. In de scène waarin Ko en Jans elkaar ontmoeten wordt dit aftasten van de intenties van de ander duidelijk. Beiden ontkennen elkaar “besteld” te hebben, maar blijven om elkaar heen draaien. Tot Ko het initiatief neemt en zegt: “As je dan zo de pee an me hebt, dan ga ik weg.” Hierop moet Jans kleur bekennen: “Maar wie zegt dat ik zo de pee an je heb?” Nu heeft Ko duidelijkheid en kan hij Jans in zijn armen nemen.

Deze regels van de hofmakerij van vrouwen worden niet alleen toegepast door Ko, maar ook door Hannes en Max. Ook Max legt een buitengewone stoïcijnsheid aan de dag als het gaat om het winnen van het hart van Ka. Hij weet dat ze niet van hem maar van Ko houdt en toch blijft hij haar vragen met hem verder te gaan. Hij zegt zelfs begrip te hebben voor haar verdriet. Max heeft reden voor zijn aanhouden, hij weet de subtile signalen van Ka op de juiste wijze te lezen. Na de eerste hereniging van Ko en Jans op de boot wordt gesneden naar Max en Ka die ook

samen langs de reling staan. Max vertelt over zijn droom waarin “Ka ook een heel klein beetje van hem hield.” Ka reageert door het lied dat Ko en Jans zo-even zongen opnieuw in te zetten:

“(…)Denk maar nooit dat je je lot zal ontgaan.
Het is gewoon fantasie die het leven
rijkdom en glans kan geven.”

In de laatste zin geeft Ka aan dat de dromen en fantasieën wel een functie kunnen hebben in het leven, ze kunnen het aangener maken. Maar ook zij besluit:

“(…) Richt steeds je oog,
alle dromen ten spijt,
op de werkelijkheid.”

Haar lied dat in eerste instantie bedoeld lijkt om Max duidelijk te maken dat zijn dromen nooit waarheid zullen worden, blijkt in tweede instantie te duiden op een acceptatie van Ka. Onder het zingen van het laatste couplet, pakt ze de hand van Max en geeft hem zo de hoop die hij nodig heeft. Als in de laatste scène van de film de terugkeer van Ko gevierd wordt, kondigt Ka aan dat ze met Max gaat trouwen.

Zowel Jans als Ka worden terecht niet serieus genomen zo blijkt uit de wijze waarop ze door hun vrienden veroverd worden. Hoewel hier een spel van hofmakerij aan ten grondslag ligt, spreekt er naar mijn mening toch een gevoel van patriarchale superioriteit uit. Deze interpretatie wordt ondersteund door de wijze waarop Hannes er toch bijna in slaagt Jans tot de zijne te maken. Hannes, zijn naam zegt het al, weet niet hoe het veroveringsspel gespeeld moet worden. Hij interpreteert alle negatieve signalen van Jans, weliswaar geheel volgens de regels (als ze nee zegt, bedoelt ze ja), maar toch ten onrechte, als zijnde positief. Desalniettemin had hij, weliswaar met hulp van zijn vader en Bet, bijna zijn buit binnen gehaald. Het mislukken van de verovering van Jans is niet alleen een nederlaag voor Hannes maar, ook voor zijn vader en Bet. De strijd om de hand van Jans wordt niet gevoerd door Ko en Hannes, maar door Bet en Tinus en is een afgeleide van het ding naar de macht in hun huwelijk. Bet verliest dit gevecht door de tijdige terugkeer van Ko en de arrestatie van Van Santen. Evenals in het toneelstuk wordt dus gekozen voor een herstel van de orde in het huwelijk door de man de (economische) macht terug te laten nemen. Zowel de beslissing van Jans om in te stemmen met een huwelijk met Hannes als de aankondiging van de echtverbintenis van Max en Ka illustreren dat het huwelijk de uiteindelijke bestemming is van een vrouw. De optie niet te trouwen, komt niet bij Jans op. En Ka, die in het toneelstuk nog een groot risico neemt – ze weet immers niet hoe lang de student haar zal blijven onderhouden – vindt de zekerheid van een liefhebbende echtgenoot. Meer nog dan in het toneelstuk wordt het traditionele huwelijk voorgestaan. Zowel de film als het toneelstuk kunnen bovendien opgevat worden als een pleidooi voor een affectief huwelijk. Een gedachte die volgens Schuursma in eerste instantie

“typisch iets voor de burgerij” was, maar ook ingang vond onder arbeiders vanaf het einde van de negentiende, begin twintigste eeuw.⁴⁶² BLEEKE BET sloot dus aan bij de moderne gedachte dat een huwelijk uit liefde de voorkeur geniet boven een huwelijk uit economische motieven. Bet, streeft met haar pogingen Jans en Hannes te koppelen een ouderwets en achterhaald principe na. Dit idee wordt in de film nog versterkt doordat Max zich laat leiden door zijn liefde voor Ka en niet zoals in het toneelstuk het geval is, door een interesse voor “het volk.” De film laat echter in het midden of zijn toewijding leidt tot een waar geluk. In ruil voor de hand van Ka verlaagt Max niet alleen zijn status, maar offert ook een stuk van zijn mannelijke trots: Ka houdt van een ander en Max is daarvan op de hoogte. Hij zegt het zelfs te begrijpen.

Aanscherping van het beeld van de kuise vrouw

Doordat Ka Max haar ja-woord belooft, wordt in de film de mogelijke aanstoot weggenomen die Ka als dame van wat lossere zeden zou kunnen geven. Ook andere dubbelzinnigheden in haar karakter zijn geschrapt. In de film is ze een kuise dame die Max op geen enkele manier toestaat haar lichamelijk benaderen. Ka pakt wel zijn hand, maar hij mag haar niet omhelzen. Zelfs een zoentje voor het huwelijk kan er niet van af. De keuze van de makers om zo veel mogelijk gewaagde passages te schrappen, blijkt ook uit de verwijdering van het optreden van Jans en Ka tijdens de boottocht. In het toneelstuk zingen ze het “Sperwerlied.” Daarin wordt de relatie gelegd tussen de duivenliefhebberij van de Jordaanse jongens en het gevaar van de sperwer die de duiven wegkaapt, en de Jordaanse meisjes die op moeten passen voor de overdrachtelijke sperwer die ze van hun eer beroofd.

(...)

“Zoo’n meisie treft op zekere dag

Sperwer in de buurt (bis)

Die vraagt of ie met er uit gaan mag

Sperwer in de buurt (bis)

Je krijgt een mooie zijde bloes

Koekeroe - koekeroe

Een hoed met vere lieve snoes

Koekeroe, koekeroe

Maar het heeft nog nimmer lang geduurd

Koekeroe - koekeroe

Of het arme kind heeft het bezuurd

Meide!

Baker in de buurt.”⁴⁶³

⁴⁶² Schuurisma, *Jaren van opgang*, 58.

⁴⁶³ *Bleeke Bet*, 40-41.

De makers van BLEEKE BET hebben dus een andere keuze gemaakt dan die van DE JANTJES waar juist enige dubbelzinnigheid was toegevoegd. Deze beslissing leverde de film het keuringsoordeel voor alle leeftijden op (zonder coupures) waardoor een groter publieksbereik in het verschietslag dan bij de DE JANTJES, die was gekeurd voor 14 jaar en ouder.

Verbeelding van de wij-groep(en)

Welke wij-groepen werden in BLEEKE BET geconstrueerd en op welke manier werd de toeschouwer de mogelijkheid geboden zich in de getoonde wereld te herkennen? Als het gaat om plaats kreeg de toeschouwer, evenals in het toneelstuk, een inkijkje in de Jordaan. De gepresenteerde wij-groep in de film bestaat uit Jordanners die vooral op zichzelf en de eigen omgeving gericht zijn. Er is slechts één moment in de film waarop deze naar binnen gerichte blik verruild wordt voor een nationale, maar toeristische, blik op Nederland: de tocht naar de bollen. Er worden zo twee soorten kijkers geconstrueerd: een lokaal (Amsterdams) publiek dat in deze film de eigen omgeving zou kunnen herkennen en een nationaal publiek waarvoor Amsterdam en de Jordaan waarschijnlijk net zulke toeristische attracties waren als de bloeiende bollen. Het feit dat zo duidelijk door de makers is gekozen voor de Jordaan, betekent dat zij verwachtten de twee publieksgroepen aan te spreken. Of hun verwachtingen bewaarheid werden zal in hoofdstuk 4 dat gaat over de receptie, worden besproken.

Wat betreft klasse heeft er in de film een nivellering plaatsgevonden. Hoewel de grootste groep van de personages nog steeds behoort tot de lagere, niet-bezittende klasse zijn de verschillen tussen deze groep en de rijke klasse verkleind en heeft er een verschuiving plaatsgevonden naar de kleine burgerij. Tegelijkertijd lijkt er afgerekend te worden met deze opkomende nieuwe klasse. De kleine winkelier die in relatieve welstand leeft, maar toch meer wil bereiken, wordt genadeloos in de hoek gezet. Daarbij staat niet zijn positie als lid van de kleine burgerij ter discussie, maar het najagen van altijd meer. Het gaat hier dus niet om de sociale groep als zodanig, maar de eigenschap die een deel van die groep toegeschreven wordt: hebzucht. Door alleen deze karaktertrek eruit te lichten, in plaats van de beknotting van de positie van de kleine burgerij als groep te tonen, werd mogelijk voorkomen dat een deel van het publiek, namelijk de groep die het voorwerp was van deze kritiek, in het harnas werd gejaagd. De film haakte met deze boodschap in op een breder discours in populaire tijdschriften over film en theater, dat het 'tevredenheid discours' genoemd kan worden. Regelmatig verschenen er teksten waarin werd benadrukt dat de beste levenshouding tevredenheid is. Zo werden in het *Weekblad cinema en Theater* geregeld liedjes (met muziek) geplaatst van mevrouw Annie de Hoog-Nooy die dit thema hadden. In 1931 verscheen bijvoorbeeld:

“(...) Wees tevreden met je leven
Ondanks 'n zorgelijke bestaan!
Allen moeten wij om beurten
Door des levens schaduw gaan!”⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ Annie de Hoog-Nooy, *Weekblad Cinema en Theater*, 385, 13 juni 1931.

Ook in kleine bladen zoals de *Kroon Revue*, de *Royal Revue* en het *Capitol Nieuws* die men kon kopen bij de bioscopen en waarin over de filmwereld en het programma van die week werd geschreven, verschenen veelvuldig dit soort verzen van de hand van ene HAJO. Hij propageert tevredenheid en acceptatie van het bestaan en hekelt zelfs mensen die een ander doel in het leven hebben. Zoals in het vers “Strevers” uit 1932:

“Wie maar niet tevree kan wezen
Met zijn plekje achteraan,
Zal het in zijn korte leven
Nimmer naar den vleeze gaan.
Altijd ijveren en ageeren
Om een plaats in eerste rij
Doet je steeds ondankbaar wezen
En je slijt er hevig bij.

Strevers zijn de naaste mensen
Die geen sterveling bemint (...)
laat ze gaan in al hun eerezucht
Laat hun vrij de brede baan,
Want zij zullen wel tenslotte
In hun eerezucht ondergaan.”⁴⁶⁵

Het tevredenheid discours was kennelijk een visie op het leven waarvan de makers vermoedden dat die een groot bioscooppubliek zou aanspreken. In de toegevoegde scènes met Ka resoneert ditzelfde discours, maar dan op een iets andere wijze: Ka heeft succes in het cabaret en wordt een ster, maar is niet daadwerkelijk gelukkig. Het drama van Ka wordt gecreëerd door een buitenkant (succes) en een binnenkant (verdriet). Ditzelfde procedé vinden we terug in de populaire pers bij de berichtgeving over succesvolle filmsterren. Voortdurend werd geschreven over de tol zij moesten betalen voor de roem. In artikelen met koppen als “De keerzijde van den roem”, “Het moeilijke bestaan van Dolores del Rio”, en “Filmster zijn is het moeilijkste en onaangenaamste vak ter wereld”, werd de lezers duidelijk gemaakt dat een filmster niet te benijden was.⁴⁶⁶ Achter de schone schijn school een leven van hard werken waarin vele offers gebracht moesten worden. Het feit dat deze bladen berichten over de schaduwzijde van de roem kan geïnterpreteerd worden als een paternalistische houding. De van een showbizcarrière dromende dames en heren konden deze verlangens beter niet koesteren, het zou ze maar afleiden van het gewone werk. Hoewel dit mogelijk wel in de geest van de tijd is geweest, creëerden dezelfde berichten – wellicht onbedoeld – ook een

⁴⁶⁵ HAJO, *Capitol Nieuws*, 24 juni 1932. Hetzelfde gedicht werd opgenomen in de *Kroon Revue*, 28 juli 1933.

⁴⁶⁶ Respectievelijk in: *Het Leven*, 3 juni 1933; *Haagsche Dames Kroniek*, 1 december 1934; *Cinema en Theater*, 12 december 1931.

overeenkomst tussen de filmsterren en dat deel van de lezers dat zelf ook een hardwerkend bestaan leidde. Het veel geroemde arbeidsethos van de Nederlandse arbeiders leek met dit soort teksten evenzeer aangesproken te worden.⁴⁶⁷ Door de filmsterren als hardwerkende personen te portretteren, werd in feite een parallel getrokken tussen het leven van het gewone publiek en dat van de ster. Het personage Ka illustreert eenzelfde paradox: enerzijds bood zij voor een (armlastig) publiek het perspectief van een lotsverbetering via het cabaret en een huwelijk met een rijke man. Anderzijds werd datzelfde publiek er op gewezen dat daar wel een hoge prijs voor betaald moest worden. Geld en roem maken niet gelukkig. Zo ging de verbeelding van de droom van vele (jonge) dames gepaard met paternalistische waarschuwingen.⁴⁶⁸

Zoals ook in het toneelstuk het geval was, bood BLEEKE BET aan de lagere sociale klassen uit het publiek een optimistisch en aantrekkelijk zelfbeeld: ze lijdten geen gebrek en klagen niet. Het bevestigende karakter van het plot kan een geruststellende werking gehad hebben: we kunnen trots zijn op ons zelf. Voor een publiek dat uit de hogere klasse kwam, bood BLEEKE BET veel minder aanknopingspunten. De film ging over een andere groep dan zij zelf. De enige vertegenwoordiger van hun groep was een student die buiten het domein van zijn eigen klasse trad en zich verbond met een vrouw uit een beduidend lager milieu. Hoewel dit niet ongebruikelijk was, en een man eerder dan een vrouw beneden zijn stand trouwde, was het in het geval van de student toch een minder aantrekkelijk vooruitzicht. Hij trouwde een vrouw die haar hart had verpand aan een ander. Tegelijkertijd bood de film juist door het benadrukken van tevredenheid een geruststellend perspectief aan de hogere klasse. De lagere sociale groep in de film was niet van plan in opstand te komen en de kleine stijgers op de maatschappelijke ladder werden teruggezet op hun plek. De status quo van de hogere sociale klasse werd niet bedreigd in de film. Bovendien werden zij ook niet, zoals in het toneelstuk wel het geval was, belachelijk gemaakt.

Met betrekking tot het thema gender laat de film net als het toneelstuk een traditionele invulling van de rolverdeling tussen man en vrouw zien. De vrouwelijke kijker werd voorgehouden dat de man de baas in huis was. De karikaturale wijze waarop Bet probeerde deze orde om te draaien, gaf de mogelijkheid afstand te nemen van haar intenties uit de overtuiging dat het zo niet hoorde, maar liet tegelijkertijd ruimte voor herkenning; het verschil tussen hoe het eigenlijk hoorde en hoe het meestal ging in de praktijk. Door het humoristische karakter van Bets handelingen vormde zij geen bedreiging van de orde: er kon om haar gelachen worden.

Daarnaast was het voor de vrouwelijke toeschouwer mogelijk zich te spiegelen aan Jans of Ka. De strubbelingen van een zich ontwikkelende relatie kwamen volop aan de orde: de vraag wie de minste moet zijn bij een ruzie, wat een meisje moet tolereren van haar vriend,

⁴⁶⁷ Van Zanden, *Een klein land in de 20^e eeuw*, 38.

⁴⁶⁸ In zijn doctoraalscriptie over Fien de la Mar en Lilly Bouwmeester, stelt Jeroen de Beer dat er in de pers nauwelijks over Nederlandse acteurs/actrices werd geschreven als sterren. De 'sterren' zelf deden ook geen pogingen zich een sterrenstatus aan te meten. Jeroen de Beer, "Diva's op klompen. De filmcarrière van Fien de la Mar en Lily Bouwmeester" (doctoraal scriptie, Universiteit Utrecht, 2000), 33-34, 47.

de goeie jongen waar je toch niet echt warm voor loopt, de strijd met de ouders over wie de juiste kandidaat is; het zijn allemaal problemen van jonge vrouwen die de eerste schreden zetten op het liefdespad. Algemene problemen bovendien, die niet alleen herkenbaar waren voor jonge vrouwen, maar ook getrouwde vrouwen konden doen terugdenken aan hun eigen verkeringstijd. De liefdesgeschiedenissen van de dames openden BLEEKE BET voor een groter en breder publiek en gaven de film de potentie uit te stijgen boven de beperkingen die door de naar binnen gerichte karakterisering van plaats en de vooral op de lagere sociale groepen gerichte oriëntering van klasse werden veroorzaakt.

De mannelijke toeschouwer werd, zoals we hierboven zagen, bevestigd in zijn mannelijke superioriteit. Het meest positieve personage waar een mannelijke toeschouwer zich aan kon meten was Ko, de held van de film. Hij was de man die nooit bang was, die altijd overtuigd was van zichzelf, zich niet van de wijs liet brengen door wispelturig vrouwengedrag en de man die de door hem begeerde vrouw veroverde. Ko had alles onder controle, hij had werk, een vriendin en was bij iedereen behalve bij zijn toekomstige schoonmoeder Bet, geliefd. Tegelijkertijd kon de mannelijke toeschouwer zich verkneukelen om Tinus die zich door zijn vrouw liet commanderen en niet wist hoe hij tegen haar op moet boksen. Ook hier is het van belang dat dit op een humoristische wijze gebeurde. Door de uitvergroting van Bets overheersende gedrag en Tinus onmacht verloor deze machtsverhouding aan realiteitswaarde. Dit gaf de mannelijke toeschouwer de mogelijkheid de gebeurtenissen niet als een werkelijke bedreiging van hun positie te ervaren. Hoewel de mannen in BLEEKE BET onder vuur liggen en hun onmogelijkheid een situatie naar hun hand te zetten erg vaak wordt verbeeld, worden zij uiteindelijk toch gesterkt in hun eigenwaarde. Hoe zwak de mannelijke personages ook mochten ogen, de vrouwen bonden uiteindelijk in en besloten zich over te geven. Zelfs de spreekwoordelijke Hannes, slaagt er ondanks zijn voorkomen, zijn manier van doen en zijn afhankelijkheid van zijn ouders, bijna in een vrouw te trouwen, ware het niet dat zijn rivaal de schipbreuk overleefde en op tijd opduikt. In zekere zin mislukt Hannes dus buiten zijn schuld om. Door zijn volkomen ridiculisering was hij echter een personage waar om gelachen kon worden en waar geen medelijden meegevoeld hoefde te worden.

Voor de jonge mannelijke personages gold hetzelfde als voor hun vrouwelijke tegenhangers: ze werden vooral geconfronteerd met problemen die samenhangen met de eerste stappen op het vrijerspad. Ook hiervoor gold dat dit algemene problemen zijn die de potentie hadden een breed publiek aan te spreken.

ORANJE HEIN

Max Nosseck, de regisseur van ORANJE HEIN was uit Duitsland afkomstig. Hij begon zijn carrière als acteur en na als regieassistent en cutter gewerkt te hebben, regisseerde hij in 1929 zijn eerste speelfilm. Zoals velen van zijn landgenoten verliet hij in 1933 Duitsland toen Hitler aan de macht kwam. Hij werkte in Frankrijk, Spanje en Nederland en vertrok in 1939 naar de Verenigde Staten.⁴⁶⁹ In Nederland regisseerde hij in 1935 samen met G.J. Teunissen *DE BIG VAN HET REGIMENT* (1935). Daarna begon hij aan ORANJE HEIN. De film werd geproduceerd door M.A. Sprecher, directielid van het in Rotterdam gevestigde filmproductie- en distributiebedrijf Monopole Film. Voor de opnames koos men Filmstad, de kersverse studio van Loet C. Barnstijn in Wassenaar. De verfilming van het derde toneelstuk van Boubier trok in het geheel geen aandacht van de pers. Alleen het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, dat trouw alle Nederlandse filmproducties vermeldde, berichtte dat de film in productie was. Pas drie weken voor de première verscheen een berichtje in *Het Leven* waarin werd aangekondigd dat ORANJE HEIN verfilmd werd.⁴⁷⁰ Anders dan Barnstijn en Benno investeerde Sprecher dus waarschijnlijk niet of nauwelijks in de voorpubliciteit. Gezien de gretigheid van de pers om vroeg over nieuwe filmproducties te berichten, is het niet aannemelijk dat de pers de uitnodiging tot een kijkje bij de opnames in de nieuwe studio van Barnstijn aan zich voorbij zou laten gaan. ORANJE HEIN kwam dus in stilte tot stand en moest het wat publiciteit betreft vooral hebben van de persaandacht bij de première.

Korte inhoud

De plot van ORANJE HEIN draait om het huwelijk van Thijs en Ant. Thijs is een zware drinker en brengt met zijn gedrag zijn gezin aan de rand van de afgrond. Als hij op een kwade dag de naaimachine van Ant, haar inkomstenbron, naar de lommerd brengt om zijn onbetaalde drankrekening te betalen, is voor Ant de maat vol. Ze wil scheiden van tafel en bed. Gesteund door familie en vrienden, die al langere tijd met leden ogen aanzagen hoe Thijs zich misdraagt, wordt de scheiding in gang gezet. De ontbinding van het huwelijk van Thijs en Ant heeft direct zijn weerslag op de prille verhouding van hun dochter Mientje en de welgestelde Herman. Dit is de tweede plotlijn in het narratief. Het ontsporen van Thijs werpt een smet op Mientje en maakt haar in de ogen van Hermans moeder geen geschikte partij. Thijs komt echter tot inkeer. Hij zweert de drank af en gaat aan het werk. Bram de straatventer, helpt hem de moeder van Herman te overtuigen van zijn goede bedoelingen zodat ook Mientje en Herman de draad van hun verbroken relatie weer op kunnen pakken.

Tegelijkertijd ontwikkelt zich een derde plotlijn die de verwickelingen in het liefdesleven van Dien, de zus van Ant, volgt. Dien heeft twee ijzers in het vuur: Dorus, de nette en joviale viskoopman, en Jan, de entertainer uit het cabaret. Dien voelt zich meer aangetrokken tot het

⁴⁶⁹ *CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Herausgegeben von Hans-Michael Bock (München: Edition Text + Kritik); Lg 7. http://www.cinegraph.de/lexikon/Oswald_Richard/biografie.html

⁴⁷⁰ *Het leven*, 40, 3 oktober 1936.

nette voorkomen en de lekkere odeur van Jan en zet Dorus aan de kant. Niet veel later overkomt haar hetzelfde als blijkt dat Jan er nog een andere vriendin op na houdt. Ontgoocheld begrijpt Dien dat dit mannen uit het cabaret niet te vertrouwen zijn en ze waagt berouwvol een nieuwe kans bij de haar toegewijde visverkoper.

Daarnaast spelen de figuur uit de titel, Oranje Hein, en zijn vrouw Aal een ondersteunende rol in het plot. Hein is een altijd goedgeluimde oud-koloniaal die als schoenmaker en ceremoniemeester voor feesten en begrafenissen zijn kostje verdient. Hij maakt net als Thijs veelvuldig de gang naar het café. Hein ziet wel een verschil: hij drinkt en Thijs zuipt. Hein krijgt weinig gelegenheid van zijn vrouw om zich te buiten te gaan aan de drank. Aal controleert alles wat hij doet en haalt hem persoonlijk uit de kroeg als hij daar te lang blijft hangen.

Wijzigingen in het narratief

Uit het overzicht op de volgende pagina waarin de personages uit het toneelstuk met die uit de film worden vergeleken, blijkt dat in de film, maar liefst vier mannelijke hoofdrollen Dorus, Jan, Bram en Herman, en één vrouwelijke bijrol zijn toegevoegd.

Drie van de vier toegevoegde mannenrollen zijn echte uitbreidingen van het verhaal en nieuw bedacht voor de film. De vierde rol (Jan Tollenaar) is een bewerking van de nette kantoorjongen, de vriend van Dien waar alleen over gesproken wordt in het toneelstuk.⁴⁷¹ Het laatste toegevoegde personage is Lola. Zij is de tweede vriendin van Jan Tollenaar en komt alleen voor in de scènes die zich in het cabaret afspelen. De rollen van Dorus, Jan Tollenaar, Herman en Lola zijn verwerkt in twee nieuwe plotlijnen waarin de tegenstellingen tussen de klassen, en tussen zedelijk en onzedelijk gedrag scherp worden aangezet. De film wordt hierdoor veel klassenbewuster dan het toneelstuk. Onder het thema klasse zal deze stelling verder worden uitgewerkt. Het nieuw bedachte personage, de straatventer Oom Bram, is een overduidelijk Joods personage dat als *side kick* van Thijs fungeert. Hij treedt op een belangrijk moment op als bemiddelaar tussen de verschillende klassen, maar meestal is zijn verschijnen een komische onderbreking van het narratief. Zijn Joodse etniciteit staat niet als zodanig centraal, daarom zal zijn rol onder klasse geanalyseerd worden. Zoals ook in BLEEKE BET en DE JANTJES gebeurde is er een cabaret toegevoegd aan de film. In dit geval is dit echter een plaats waar de personages uitsluitend onaangename gebeurtenissen meemaken. Onder het thema gender wordt hier nader op ingegaan. Daarnaast hebben de makers de film verrijkt met een uitstapje naar Volendam. De betekenis hiervan zal geanalyseerd worden onder plaats en klasse.

⁴⁷¹ In het toneelstuk heet de vriend waar Dien het net mee heeft uitgemaakt Jan Tollenaar. Haar nieuwe vriend heeft geen naam. In de film heeft de cabaretier de naam Jan Tollenaar gekregen.

Gender	Man	Man	Vrouw	Vrouw								
Plaats					Jordaan	Jordaan	Buiten de Jordaan	Buiten de Jordaan	Onbekend	Onbekend		
Klasse												
Type vertoning	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	Niet bezittende Klasse	Niet bezittende Klasse
Hein	X	X			X	X					X	X
Aal			X	X	X	X					X	X
Thijs	X	X			X	X					X	X
Ant			X	X	X	X					X	X
Mientje			X	X	X	X					X	X
Kees	X	X			X	X					X	X
Massie			X	X	X	X					X	X
Dien			X	X	X	X					X	X
Griet			X	-	X	-					X	-
Dorus (man van Griet)	X	-			X	-					X	-
Janus	X	X			X	X					X	X
Van Galen	X	-									X	
Verzekeringsbode	X	-					X	-			X	
Kamerhuister									X		X	
Gerrit, Jantaroopsteker	X	-	X	(X)	X	-				(X)	X	(X)
Dorus (viskoopman)	-	X			-	X					-	X
Ian Tollenaar	-	X					-	X			-	
Herman	-	X					-	X			-	X
Bram, de venter	-	X						X			-	
Lola			-	X					-	X		X

Figuur 3.3 ORANJE HEIN, vergelijking toneelstuk en film op gender, plaats en klasse

Cinematografie

De opnames voor ORANJE HEIN werden gemaakt in Filmstad, de door Barnstijn gebouwde studio in Wassenaar. Barnstijn had de studio laten inrichten volgens de laatste eisen van de filmindustrie.⁴⁷² De cinematografie van ORANJE HEIN oogt op bepaalde punten dan ook geavanceerder dan die van DE JANTJES en BLEEKE BET. Dit wordt veroorzaakt door de grotere variatie in de uitsneden. Er worden maar liefst vijftig *close-ups* gebruikt tegenover tien in BLEEKE BET en achttien in DE JANTJES. Deze *shots* worden gebruikt om reacties van personages op emotionele gebeurtenissen te tonen. Het meest voorkomende *shot* is echter net als in de andere twee films het *plan Américain*, of *medium shot*.⁴⁷³

Tot de uitrusting van Filmstad behoorde een speciale, elektrisch aangedreven kraanwagen. Dit was een bijzonderheid want, zoals Barnstijn aankondigde in het *Nieuw Weekblad*, er was slechts één andere studio in Europa die zo'n kraan bezat.⁴⁷⁴ Regisseur Max Nosseck maakte veelvuldig gebruik van de mogelijkheden die de kraan bood om vanuit een zeer hoog standpunt opnames te maken. Een enkele keer leek de regisseur zich te verliezen in deze mooie nieuwigheid. Zo arriveert tegen het eind van de film een taxi bij het huis van Thijs en Ant. Behalve de opvallende overgang tussen de heldere buitenopnames tijdens de rit door Amsterdam en de donkere, bijna in avondlicht gehulde studio-opnames, is ook de krapte van de studio opmerkelijk goed zichtbaar. De camera hangt bijna loodrecht boven de taxi, die slechts een meter rijdt en dan voor de deur stilstaat. Deze inzet van de kraan is echter een uitzondering. Veel vaker werd hij ingezet om *point-of-view shots* te maken die de blik weergeven van personages die uit een bovenraam hangen en beneden de handeling zien afspelen. Soms wordt ook de toeschouwer een overzicht geboden van een scène met behulp van een *bird's eye view*. Daarnaast wordt een enkele keer als contrast een zeer lage camerapositie gekozen zodat een grote variatie in camerahoogten ontstaat. Een opvallend voorbeeld hiervan is de scène waarin Kees en Thijs slaags raken. Thijs staat buiten onder het raam en roept omhoog naar Kees. De feestende personages stommelen naar het raam en zien Thijs vanuit een hoog camera standpunt. Kees stuift naar beneden en na een heftige woordenwisseling in *medium close-ups*, gaat hij met Thijs op de vuist. De *shots* zijn afwisselend vanuit een heel hoog standpunt waarin een totaal overzicht van de vechtpartij wordt getoond tot een *close-up* van door elkaar bewegende benen en voeten vanuit een heel laag standpunt.

De camerabewegingen in ORANJE HEIN zijn over het algemeen kort en klein. Als het kleine bewegingen zijn, is dat om het personage (centraal) in het *frame* te houden. Grotere bewegingen zijn meestal niet lang en worden vaak gebruikt om een bepaalde emotie te ondersteunen. Een zwiep met de camera onderstreept bijvoorbeeld de opgetogenheid van een personage dat in een kamer rond danst, of zijn boosheid als hij naar buiten rent. *Shot reverse shot* wordt wel gebruikt, maar vaak zonder een *over shoulder*. Er zijn ook veel gesprekken die

⁴⁷²Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, nr.45, 9 augustus 1935; Linneman, "Loet C. Barnstijn's Filmstad", 48.

⁴⁷³ Het *Plan Américain* is Frans voor het *American foreground shot* waarin de personages tot bijna 3 meter voor de camera spelen. Het is ongeveer vergelijkbaar met het *Medium shot*. Salt, *Film Style & Technology*, 320,327.

⁴⁷⁴ Linneman, "Loet C. Barnstijn's Filmstad," 48.

slechts in een *plan Américain* of *medium shot* worden opgenomen zonder dat daar verder in gemonteerd wordt of een camerabeweging plaatsvindt.

Er wordt vaak geprobeerd diepte te creëren door een eerste en twee plan te hanteren. De voorgrond is dan doorgaans scherp en de achtergrond wat vager. De achtergrond geeft meestal de context van de scène aan. Zo zijn op de achtergrond van de visverkopende Dorus andere visverkopers bezig, of komt er een klant aanlopen die alvast zijn vis begint uit te zoeken. Andersom komt het ook voor in scènes die zich buiten afspelen dat het tweede plan scherp is, maar de blik even doorbroken wordt doordat op het eerste plan niet scherp gestelde, onthoofde figuranten voorbij lopen.

Een tweede nieuwigheid die niet in DE JANTJES en BLEEKE BET voorkomt is de *wipe*. Het beeld wordt naar zwart uitgeveegd. Dat dit van links naar rechts en van boven naar beneden kon, wordt al in de eerste scène gedemonstreerd en verschillende malen herhaald in de rest van de film.⁴⁷⁵

Plaats en klasse: klasse overstijgende liefde in Volendam

ORANJE HEIN opent met beelden van Volendam waar Mientje en Herman een uitstapje maken. Pittoreske plaatjes van de kleine, keurige huisjes en hun in klederdracht gestoken, voor de deur geposteerde, bewoners, geven de indruk van een toeristisch bezoekje. Volendam was eind negentiende eeuw opgekomen als trekpleister voor buitenlandse toeristen en begin twintigste eeuw was het vissersdorpje ook voor de Nederlander een bekende toeristische plek.⁴⁷⁶ Iets wat we weerspiegeld zien in het toeristische ritueel waaraan Herman en Mientje zich overgeven. Ze stappen bij een fotograaf naar binnen om zich te laten kieke in klederdracht. Dit was een geliefde en bekende gewoonte voor zowel Nederlanders als voor (beroemde) buitenlandse gasten die ons land een bezoek brachten. In theater- en filmtijdschriften uit die tijd zijn tientallen voorbeelden te vinden van buitenlandse filmsterren die zich tijdens hun bezoekje aan Nederland lieten portretteren in Volendamse kledij.⁴⁷⁷ Volendam was een duidelijk symbool voor Nederland en werd al voor 1900 door de Nederlandse Spoorwegen gebruikt in een

⁴⁷⁵ De *wipe* werd volgens Barry Salt na 1932 veel gebruikt in plaats van de *dissolve* en/of *fade*. In DE JANTJES en BLEEKE BET worden nog geen wipes gebruikt, wel veel *dissolves* en *fades*. Barry Salt, *Film Style & Technology: History & Analysis*, 2nd edition (London: Starword, 1992), 206.

⁴⁷⁶ B.W.E. Veurman, *Volendammer schilderboek* (Den Haag: Kruseman's Uitgeversmaatschappij, 1979), 36. Zie ook: R.P. Zijp, "Typisch Hollands," in *Typisch Hollands. Zuiderzeetradities op verschillende manieren bekeken*, red. A. Brunsting, M.A. de Bruyn, J.R. Jas en R.P. Zijp (Zutphen: Walburg Pers, 1993).

⁴⁷⁷ "Wallace Beery in Volendam," *Utrechts Nieuwsblad*, 9 september 1935; "De film-diva Lotte Neumann bij een bioscoop-opname op Volendam gesnelkiekt," *Het Leven*, 39, 27 september 1921; "Het rariteiten-museum van Holland. "Het Leven" met de Engelschen en Amerikanen in Volendam en op Marken," *Het Leven*, 34, 23 augustus 1924. Alle berichtjes zijn vergezeld van foto's de sterren die poseren in Volendammer kostuum.

Ook uit familiearchieven van immigranten blijkt dat dit voor nieuwe Nederlanders een populair uitje was. Lezing door Marlou Schrover "Registratie en Representatie" op de conferentie "De wereld van migranten en archieven", georganiseerd door de Vereniging voor de documentaire informatievoorziening en het archiefwezen (Diva) bezocht door de auteur op 10 oktober 2002.

reclamecampagne.⁴⁷⁸ Tegelijkertijd wist het grote publiek dat de gemiddelde Nederlander zich niet in deze dracht tooide en dat zij alleen kenmerkend was voor Volendam.

Het je op de foto laten zetten in de Volendamse dracht is dan ook een handeling met een gelaagde betekenis. Ten eerste de directe betekenis van het uitstapje als zodanig, Mientje en Herman gaan een dagje uit en leggen dat vast als een herinnering aan de plaats waar zij geweest zijn. Een tweede betekenis die daar direct mee samenhangt, is die van de foto-opname als toeristische handeling. Mientje en Herman zijn op bezoek op een plek die zij niet kennen en waar zij niet vandaan komen. Door het verkleden en op die manier een moment één te zijn met de Volendammers die zij bezoeken, drukken zij impliciet de wens uit deel uit te maken van deze groep. Ze nemen tijdelijk de dracht over en zien er even uit zoals de bewoners waar zij naar keken. Het vastleggen van deze kortstondige identificatie met de ander geeft dit verlangen een langduriger waarde. De gelaagde betekenis van de foto ontstaat doordat zij tegelijkertijd de verschillen zichtbaar maakt. Mientje en Herman hebben hun gewone, dagelijkse kleding afgelegd en tooien zich met een afwijkende klederdracht. Zij zijn de ander, de bezoeker, maar kleden zich tijdelijk eender als het voorwerp van hun blik.

Een derde laag ontstaat doordat het laten vastleggen van hun samenzijn een bevestiging en openbaarmaking is van hun relatie. De film neemt de toeschouwer mee in het verhaal van Mientje en Herman. Voor deze twee geliefden betekent het bezoek aan Volendam naast het vastleggen van hun liefde op een kiekje in klederdracht, een onthulling van hun verhouding. Ze worden in Volendam gezien door andere bezoekers, kennissen van de moeder van Herman. Dit dwingt Herman zijn moeder te informeren over zijn relatie met Mientje. Op dat moment blijkt Volendam een plaats te zijn waar twee mensen uit geheel verschillende klassen elkaar ontmoeten en liefhebben, en verschuift de aandacht van Volendam als representatie van Nederland (de toeristische attractie), naar Volendam als een plaats met een samenbindend karakter. Volendam is de plaats waar Herman door de nieuwsgierige en verontwaardigde blikken van de kennissen van zijn moeder herinnerd wordt aan het verschil tussen hem en Mientje, maar waar hij zich tegelijkertijd losmaakt van deze blik en Mientje ervan overtuigt dat hij zich niet voor haar schaamt. Volendam krijgt nu een meer persoonlijke betekenis doordat er een gevoel van liefde aan gekoppeld wordt. Deze eerste scène zet de toon voor de film: het is mogelijk dat mensen uit twee heel verschillende milieus elkaar vinden en op een zuivere manier liefhebben. Gedurende de loop van het verhaal blijkt weliswaar dat hier voorwaarden aan verbonden zijn, maar de liefde zal triomferen. Dit is een nieuwe laag in het narratief die in het toneelstuk niet voorkwam. Door deze liefdesgeschiedenis wordt de nadrukkelijke boodschap uit het toneelstuk dat men vooral in de eigen groep moet blijven om het geluk te vinden minder sterk.

De Jordaan onder druk

Herman en Mientje komen ieder uit een heel ander milieu: zij uit de Jordaan en hij uit een niet bij naam genoemde, maar beduidend chiquere buurt. De Jordaan is in ORANJE HEIN het

⁴⁷⁸ Zijp, "Typisch Hollands," 12, 17.

centrum van de handeling. De buurt waar Herman vandaan komt, is een andere, door de Jordaanbewoners niet gekende omgeving. De Jordaan wordt niet geïntroduceerd als een onderdeel van Amsterdam, geen rijders langs de grachten en geen *shots* van bekende Amsterdamse doorkijkjes of gebouwen. Ook de Westertoren en de duivenplatten worden niet gebruikt als indicatie voor de plaats van handeling. De eerste maal dat de toeschouwer een kijkje in de Jordaan neemt, is het zelfs onduidelijk waar hij zich bevindt. “Hier woon ik nou”, zegt Mientje, zonder verdere aanduiding. Pas als Herman zijn moeder vertelt dat Mientje in de Jordaan woont, weet de toeschouwer waar hij naar gekeken heeft. De Jordaan wordt door Herman direct voorzien van een negatieve connotatie: “Dat bevalt u zeker niet?” Tot zijn verrassing is moeder van mening dat het om de mens gaat en niet om de plek waar iemand is opgegroeid. Deze onbevooroordeelde houding geeft in beginsel de mogelijkheid voor een klassenoverschrijdende relatie. Hoewel hiermee het affectieve huwelijk ruimte krijgt, worden er wel voorwaarden aan gesteld. Mientje zelf voldoet aan de standaard: ze is lief en netjes, maar het drankgebruik van haar vader werpt een smet op haar blazoen. Deze zal eerst weggepoetst moeten worden, wil er een daadwerkelijke verbinding tussen de twee klassen kunnen plaatsvinden.

De Jordaan wordt net als in het toneelstuk neergezet als een hechte en nauw opelkaar levende gemeenschap. Alle gebeurtenissen worden gadegeslagen door voor de huizen geposteerde, of uit het raam kijkende, buurtbewoners. Ook als de personages geen familieband hebben, bemoeien ze zich met elkaar en komen langs om te helpen. Het beste voorbeeld hiervan is de rol van Aal. Zij is bij elk akkefietje van de partij en drukt altijd haar stempel op de gebeurtenissen. Ze commandeert Ant: “Je boel mot er af”, ze ontfermt zich over Dientje als die uit huis gezet wordt: “Wie mot het anders doen?” en ze bemiddelt tussen Thijs en Ant: “Mientje is veel vergevingsgezinder as jij.” Ook de vele *point-of-view shots* vanuit de ramen die op elkaar of op de gebeurtenissen op straat uitkijken, getuigen van de betrokkenheid bij elkaar. De Jordaners wonen dicht op elkaar en zijn op de hoogte van wat zich bij de burens in de privé-sfeer afspeelt. Een echte privé-sfeer bestaat er hierdoor niet. Geheimen zijn er niet of worden snel ontdekt. Er is altijd wel iemand getuige.

De oorspronkelijke wij-groep uit de Jordaan is dus in de film intact gebleven. De kern van het verhaal, het drankmisbruik van Thijs en de daaruit voortvloeiende tijdelijke scheiding, is gehandhaafd evenals de bemoeienissen van vrienden en familie. Deze hechte gemeenschap die zelf de eigen problemen oplost en daar een gevoel van trots aan ontleent, krijgt in de film echter te maken met een buitenstaander in de persoon van de moeder van Herman. Door de toevoeging van dit personage wordt de gesloten gemeenschap in de Jordaan als het ware opengebroken en kan niet langer alleen op zichzelf gericht zijn. Deze op het eerste gezicht subtiele verandering leidt tot een grote verschuiving in de betekenis van de film. De moeder van Herman vertegenwoordigt de ander, de niet tot de Jordaan gemeenschap behorende beter gesitueerden. Haar blik is die van een buitenstaander en de toevoeging van haar rol aan het verhaal incorporeert deze blik in de film. Dit leidt er toe dat de ontwikkeling die Thijs doormaakt een disciplinerend karakter krijgt. Thijs is niet alleen verantwoording schuldig aan

zijn naaste omgeving, maar dient ook de buitenstaander te overtuigen van zijn inkeer. De scène waarin Thijs onder begeleiding van Bram op bezoek gaat bij de moeder van Herman, spreekt wat dat betreft boekdelen. Thijs heeft zijn pet in de hand en durft nauwelijks te gaan zitten. Ook de als grap bedoelde, maar toch vrij genante opmerking van Bram dat Thijs niet meer naar de alcohol ruikt, duiden op een onderdanige positie. Thijs neemt de houding aan van een klein kind dat zijn schrift aan de juf laat zien en op een goedkeurende krul onder zijn werk hoopt.

De toevoeging van de moeder van Herman geeft de film een wat paternalistische en opvoedende strekking. Deze portee was in potentie ook aanwezig in het toneelstuk, maar was minder zichtbaar daar het de groep zelf was die de grenzen stelde. De film heeft door deze toevoeging een dimensie gekregen die voor publieksgroepen uit de lagere sociale klasse mogelijk minder aantrekkelijk is geweest. De onderdanige houding van Thijs tegenover de nette moeder van Herman plaatst de triomf over de alcohol in een ander daglicht. Hij erkent zijn fouten niet alleen voor de eigen groep, maar ook voor de andere groep, de buitenstaander. Hierdoor houdt de overwinning tegelijkertijd een nederlaag in. Thijs onderwerpt zich aan de inspecterende blik van de ander. De wij-groep uit de Jordaan staat dus onder druk van buiten, de invloed van de andere, meer welgestelde burgers is direct voelbaar. De Jordaners strijden niet tegen deze inmenging, maar aanvaarden deze. Sterker nog, men onderwerpt zich er aan. In het toneelstuk was dit niet het geval en werd de buitenstaander letterlijk de mond gesnoerd en van het podium gedragen.

Oranjeliefde als nationaal sentiment

In het toneelstuk gaven het “Entree lied van Hein de Klopper” en “Oranje Hein” een politieke kleur aan het geheel. Het eerste vanwege de kritische kanttekeningen die werden geplaatst bij politieke verkiezingen en het tweede vanwege de verklaarde Oranjeliefde. Beide liederen zijn uit de film verwijderd. Uit het keuringsrapport van de Centrale Filmkeuring blijkt dat het “Oranjelied” oorspronkelijk wel in de film was opgenomen. Bij de heruitbreng van de film in de Tweede Wereldoorlog werd het lied op last van de Duitse herkeuringscommissie verwijderd vanwege de verwijzing naar het Nederlandse koningshuis.⁴⁷⁹ De toeschouwer van 1936 zag dus een film die afweek van de huidige kopie. In de toen vertoonde versie was het sterke Oranjegevoel dat ook sprak uit het toneelstuk, gehandhaafd. Het werd zelfs versterkt door de toevoeging van een Koninginnedagscène in Rotterdam. In deze scène zwerft de gedesillusioneerde Dientje door Rotterdam en komt terecht tussen een groep feestende Koninginnedagvierders. Ook deze scène werd in 1940-41 verboden en verwijderd, en komt niet voor in de door het Filmmuseum op DVD uitgebrachte kopie.⁴⁸⁰ De oorspronkelijke handhaving van het lied “Oranje Hein” en de toevoeging van de Koninginnedagscène wijzen er op dat de makers verwachtten met de liefde voor het koningshuis een breed onder de bevolking levend gevoel aan te spreken. Gezien de enorme belangstelling die er was voor de verloving van Prinses

⁴⁷⁹ Centrale Commissie voor de Filmkeuring, Uitslag der keuring, filmnummer D1938, 12 oktober 1936.

⁴⁸⁰ Centrale Commissie voor de Filmkeuring, Uitslag der keuring, filmnummer D1938, 12 oktober 1936. De Koninginnedagscène kwam wel voor op een in Tuschinski vertoonde print van de film die door de auteur is gezien.

Juliana en Prins Bernard op 9 september 1936 was dit een gerechtvaardigde verwachting.

Deze verwachting hadden de makers klaarblijkelijk niet ten aanzien van het “Entree lied van Hein de Klopper.” Hoewel in het laatste couplet de trouw aan Oranje op krachtige wijze wordt bezworen, werd deze tekst kennelijk als te explosief, te politiek gekleurd of anderszins als aanstootgevend opgevat daar het hele lied geschrapt is. Het laatste couplet zou inderdaad als bedreigend opgevat kunnen worden:

“Een Hollander kent geen boeien,
En dult geen dwingelandij,
Wij dulden geen overheersching,
Van een politieke partij.
En juist omdat steeds Oranje,
Voor vrijheid heeft pal gestaan,
Daarom zal iedere kerel
Voor Oranje den dood ingaan.”⁴⁸¹

Zonder verdere informatie is er niet veel verbeelding nodig in dit couplet een voorstel te lezen om de democratie in te ruilen voor een absolute monarchie. Bij de première van het toneelstuk op 30 november 1918 verwees deze tekst nog direct naar de mislukte november revolutie van Troelstra uit datzelfde jaar en was het duidelijk tegen welke ‘overheersching’ stelling werd genomen. Achttien jaar later, in 1936, was deze interpretatie mogelijk niet meer zo voor de hand liggend en hebben de makers deze denkbaar verkeerd te interpreteren politieke lading buiten de film gehouden en alleen de gevaarlozer, algemene Oranjeliefde gehandhaafd. Daardoor kon de film op een neutrale, niet politieke manier aanhaken bij een Oranjeliefde die onder vrijwel alle lagen van de Nederlandse bevolking leefde.

Dat deze toewijding aan het vorstenhuis geuit werd door een verlopen oud-koloniaal was voor één lid van de filmkeuringscommissie een probleem. Niet omdat dit de liefde voor het koningshuis verdacht zou maken, maar omdat het beeld van de koloniale man bedreigd werd. De voorzitter noteerde dat één der leden de film in zijn geheel wilde afkeuren omdat “de uitbeelding van de ex-koloniaal een smet wierp op de koloniale man.” “Een opvatting die door de anderen niet werd gedeeld”, zo meldt het keuringsrapport.⁴⁸² Hier is sprake van een bekende werking van komedie. Als een grap niet de juiste balans tussen waarschijnlijkheid en onwaarschijnlijkheid heeft, kan hij als beledigend worden opgevat. ‘Men kan er niet om lachen’. Deze disbalans kan veroorzaakt worden door zowel een te grote overeenkomst met de realiteit: de grap lijkt te veel op wat men kent en is daarom niet leuk, als door een te grote afwijking van de realiteit: de grap is te onwaarschijnlijk om leuk te zijn.⁴⁸³ Het keuringsrapport bevat onvoldoende aanknopingspunten om de ene of de andere verklaring aan te wijzen.

⁴⁸¹ Programmaboekje *Oranje Hein*, 6.

⁴⁸² Centrale Commissie voor de Filmkeuring, Uitslag der keuring, filmnummer D1938, 12 oktober 1936.

⁴⁸³ Palmer, *Logic of the Absurd*, 135-140.

De meeste leden van de keuringscommissie beschouwden de portrettering van de ex-koloniaal niet als beledigend, voor hen werden er geen grenzen overschreden. Dat de film wel de potentie had te beledigen, moet evenwel meegenomen worden in de lezing van de film. Oorzaak voor de gevoelde smet zal ongetwijfeld het overmatige drankgebruik van Oranje Hein geweest zijn. Zijn liederlijke gedrag en de vele scènes waarin hij licht aangeschoten door het beeld wandelt, vormen voldoende aanleiding om de beeldvorming van de ex-koloniaal als negatief te bestempelen. In het narratief vervult Hein echter een positieve functie. Hij verliest zich niet in zijn dronkenschap, heeft een goedaardige dronk en is een graag geziene gast als ceremoniemeester. Thijs neemt in het narratief de tegenovergestelde positie in. Hij heeft een kwade dronk, heeft geen controle of remmingen als hij eenmaal de eerste slok genomen en brengt zijn gezin aan de rand van de afgrond. Hein is vergeleken bij Thijs een lichte drinker. Dit contrast stuurt de toeschouwer in een positieve waardering voor Hein en verklaart wellicht waarom slechts één lid van de commissie de verbeelding van de oud-koloniaal als beledigend zag.

Klasse: mogelijkheden tot stijgen op de maatschappelijke ladder

In het toneelstuk is de boodschap aangaande klasse vrij behoudend, zowel de hogere als de lagere klasse werd aangeraden in de eigen omgeving te blijven. In de film is deze boodschap genuanceerd en wordt de personages een mogelijkheid geboden uit het eigen sociale milieu te treden. Deze nuancering wordt veroorzaakt door de toevoeging van drie mannelijke personages aan het plot. Dorus, de visverkoper die een oogje heeft op Dien, Jan Tollenaar, de zanger uit het cabaret waar Dien haar hart aan heeft verpand, en Herman, de welgestelde vriend van Mientje. Dorus en Jan fungeren als elkaanders tegenpolen, zij zijn rivalen van elkaar, maar bestrijden elkaar niet rechtstreeks: Dien weegt de twee kandidaten en denkt te kunnen kiezen wie zij tot geliefde zal nemen. Herman is de tegenpool van zowel Dorus als Jan. Hij behoort tot een andere, hogere stand en begeeft zich niet in uitgaansgelegenheden zoals het cabaret. Stelt men zich deze posities voor in de vorm van een driehoek dan bezetten Dorus en Jan de hoeken van de onderste zijde en Herman die aan de top. De ontwikkeling van de relaties tussen deze mannelijke en vrouwelijke personages geven de toeschouwer de keuze voor een behoudend of progressief perspectief op klasse.

De plotlijn van Dientje vertegenwoordigt het behoudende perspectief. Dientje heeft een heldere ambitie: ze wil niet net zo als haar zus trouwen met een man die het gezinsinkomen “door zijn keeltje laat lopen.” Ze zoekt een nette man die lekker ruikt en denkt deze gevonden te hebben in het cabaret. Haar wens valt in duigen als blijkt dat zij voor de cabaretzanger slechts een dom wicht was, leuk om de tijd mee te verdrijven, maar niet om verdere serieuze plannen mee te hebben. Dit inzicht brengt Dientje tot inkeer en ze besluit daarom alsnog in te gaan op de avances van Dorus, de viskoopman waar ze eerst op neer keek. De toevoeging van Dorus versterkt de reeds in het toneelstuk aanwezige boodschap dat minachting voor het eigen eenvoudige milieu niet wordt getolereerd. Daarnaast wordt een vrouw gemaand minder hoge verwachtingen van haar aanstaande te koesteren en zich niet blind te staren op uiterlijkheden. Ook deze lijn zat in het toneelstuk, maar de plaats van de kantoorklerk, die in het toneelstuk

werd voorgesteld als een souteneur, wordt in de film ingenomen door de cabaretzanger, een van oudsher met valse verlokkingen geassocieerd heerschap. Niet langer is het opkomende beroep van kantoorklerk verdacht, maar wordt er teruggегреpen op de oude associatie van cabaret en onzedelijkheid.⁴⁸⁴ In *ORANJE HEIN* wordt dus een veel negatiever beeld van het cabaret gepresenteerd dan in *BLEEKE BET* en *DE JANTJES* waar het een plek was waar vrouwen betrouwbare, welgestelde mannen konden ontmoeten.

De meer progressieve kijk wordt getoond in de plotlijn van Mientje. De ontwikkeling van haar relatie met Herman toont dat er ook voor een vrouw uit een zeer eenvoudig milieu mogelijkheden zijn haar sociale positie te verbeteren. Mientje werkt in een naaiatelier, dit was al in de negentiende eeuw een veel voorkomend beroep voor jonge ongeschoolde meisjes uit de arbeidersklasse dat als relatief netjes werd beschouwd, en heeft kennis aan de welgestelde Herman.⁴⁸⁵ Hoe zij elkaar hebben ontmoet en wat precies de achtergrond van Herman is, vermeldt de film niet. Beiden zijn zich wel bewust van de ongewoonheid van hun verhouding. Mientje vraagt zich af of zij wel op de juiste wijze gekleed gaat en Herman is bang dat negatieve vooroordelen over de Jordaan de instemming van zijn moeder zullen verhinderen. De zorgen spitsen zich toe op de vraag of Mientje geaccepteerd zal worden in het hogere milieu. De meisjes van het naaiatelier zijn nieuwsgierig hoe het Mientje vergaan is bij haar kennismakingsgesprek met Hermans moeder. “Een echte dame en helemaal niet verwaand of uit de hoogte”, vertelt Mientje haar collega’s. Hermans moeder staat op het standpunt dat men “de mens” moet beoordelen, niet zijn afkomst. Pas als ze geconfronteerd wordt met een benevelde Thijs en kennis neemt van de scheiding, komt zij terug op haar eerder ingenomen standpunt en keurt zij de verhouding af: “Je trouwt niet alleen het meisje, maar ook haar familie.” Zodra Thijs zijn leven gebeterd heeft en persoonlijk zijn geloofsbrieven aan Hermans moeder heeft overhandigd, wordt Mientje toegelaten in de betere kringen en is de weg vrij voor een huwelijk. De afkeuring van Mientje als aanstaande van Herman wordt niet opgehangen aan haar afkomst, maar aan het maatschappelijk onaanvaardbare gedrag van haar vader.

Omgekeerd wordt Herman niet aan een inspectie onderworpen. Hij gaat wel op weg om kennis te maken met de ouders van Mientje, maar arriveert nooit ter plekke. De dronkenschap van Thijs staat dit in de weg. Er is bovendien geen scène waarin Mientje haar verkering kenbaar maakt aan haar ouders en familie. Dat zij een vriend heeft gevonden uit een ander milieu is geen punt van aandacht in de film. De intrede van Herman in de Jordaan wordt als gemakkelijk en onproblematisch gepresenteerd. Zijn confrontatie met de familie van Mientje

⁴⁸⁴ Het beroep van kantoorklerk vindt eind 19^e eeuw een grote vlucht door de grote bloei van handel en industrie. Na de eerste wereldoorlog breidt de hoeveelheid werk zich nog verder uit en gaan ook veel meisjes op kantoor werken. Op kantoor werken was een net beroep dat vrij goed verdiende. Het is dan ook eigenlijk vreemd dat in het toneelstuk *Bouber* de nette jongen van kantoor onthult als een leegloper. Bouber zette de kantoorklerk waarschijnlijk meer in als ‘man van buiten de eigen kring’ en daarom niet te vertrouwen, dan dat hij het beroep kantoorklerk wilde associëren met onbetrouwbaarheid. Marjolein Morée en Maria J. Schwegmann. Redactie Saskia Groenewegen, *Vrouwenarbeid in Nederland 1870-1940* (Rijswijk: Elmar, 1981), 125-126.

⁴⁸⁵ Een naaister stond beter aangeschreven dan een fabrieksarbeidster. Morée en Schwegmann, *Vrouwenarbeid in Nederland 1870-1940*, 105.

vindt plaats als Ant uit het ziekenhuis wordt opgehaald door Thijs en Mientje. De gehuurde taxi maakt een extra ritje door Amsterdam en haalt Herman thuis op. Gezamenlijk arriveren ze in de Jordaan. Thijs en Ant keren terug in hun opnieuw ingerichte woning en Mientje en Herman zingen samen met de van alle kanten toegestroomde buurtbewoners: “Als je lacht dan ben je rijk.” Herman wordt met open armen ontvangen en toegevoegd aan het herenigde gezin.

Plaatsen we het progressieve en behoudende perspectief op klasse in het licht van de hele film dan spreekt daar een behoudende visie uit. De gebeurtenissen leren ons dat een vrouw het leven moet nemen zoals het komt: voor de een betekent dat een verbetering van haar maatschappelijke positie, voor de ander blijft alles zoals het was. Een vrouw zal zich moeten schikken in haar lot en haar vreugde putten uit de kleine dingen als er geen grote voorhanden zijn. Met andere woorden, stijgen op de sociale ladder is iets wat je overkomt en moet geen doel op zich zijn. Eenvoud, bescheidenheid en tevredenheid zijn de beste eigenschappen in het leven. Deze houding wordt ook uitgedragen door de mannelijke personages die geen van allen enige ambitie hoger op te willen, tonen.

Van romantische verheerlijking naar disciplinerende belangstelling

De vriendelijke moeder van Herman vervult dezelfde functie in de film als de in de natuurstaat van het volk geïnteresseerde onderzoeker Van Galen uit het toneelstuk. Een ingreep die de structuur van de film wat strakker trekt en de aandacht meer richt op de ontwikkeling van de hoofdpersonages en tegelijkertijd een andere uitwerking van het begrip klasse geeft. De goedgemeende, maar tegelijkertijd badinerende aandacht van de onderzoeker, die te kijk wordt gezet door de bijdehante dames uit de Jordaan, is vervangen door de welwillende belangstelling van een welgestelde dame, die bereid is een zeer eenvoudig meisje als schoondochter op te nemen in de eigen kring. Hier is de stap gemaakt van een romantische adoratie van het zuivere volk naar een echte belangstelling. Was Van Galen nog een man van veel gebakken lucht en werd er korte metten met hem gemaakt, de moeder van Herman legt een oprechte belangstelling aan de dag en wordt beleefd ontvangen. Hoe buitengewoon haar voorgenomen bezoek aan Mientjes ouders is, blijkt uit de door Hein uitgesproken veronderstelling dat ze haar verstelwerk komt ophalen. Dat zij niet als opdrachtgeefster, maar als ouder en aanstaande familie verschijnt, komt niet bij hem op. Een voor Mientje, die dit alles vanuit het raam gadeslaat, buitengewoon pijnlijke vertoning. Door de toevoeging van deze scène dringt de film aan op een minder strikte scheiding van de klassen. Wederzijds respect zal dit bevorderen, zo laat de film zien. Door deze ingrepen worden klassenverschillen zonder ontkend te worden, minder scherp aangezet en wordt er aangestuurd op eendracht onder de personages.

Uit de wijzigingen en toegevoegde veranderingen mag men afleiden dat de makers van de film veronderstelden dat het verzachten van klassentegenstellingen meer weerklank bij het publiek zou vinden dan het verscherpen ervan. Dit lijkt in eerste instantie de film meer aanknopingspunten te bieden voor een breder publiek, maar de vraag is of dat daadwerkelijk het geval was. De film laat namelijk wel heel duidelijk zien hoe groot de verschillen waren

tussen de Jordaners en de zeer beschaafde Herman en zijn moeder. De bioscoopbezoeker die uit de lagere sociale klasse afkomstig was, kreeg een film voorgeschoteld waarin een hogere sociale klasse zich een oordeel aanmat over het leven van iemand die tot zijn wij-groep behoorde. Hoewel de Jordaners uit de film ook oordeelden dat Thijs zijn boekje ver te buiten ging, is het toch heel wat anders of iemand uit de eigen kring dit zegt of een buitenstaander. Het is dus heel goed mogelijk dat dit gegeven een minder aantrekkelijk beeld bood voor een de publieksgroep uit de lagere sociale klasse.

Voor het publiek uit de hogere sociale klasse is het de vraag of zij mee konden gaan in de welgemeende opvatting van de moeder van Herman dat het toch “om de mens gaat.” Zoals ook Hermans moeder ervaart, is deze uitspraak snel gedaan, maar in de praktijk niet zo eenvoudig. Zodra ze geconfronteerd wordt met het echte leven in de Jordaan waarin drankmisbruik en echtscheiding blijken voor te komen, verandert ze van gedachten en besluit eisen te stellen. Zolang Thijs niet in het gareel loopt is Mientje gediskwalificeerd als toekomstige echtgenote van haar zoon. De gerezen problemen worden weliswaar verholpen, maar illustreren in eerste instantie alle vooroordelen die tegen de Jordaan te bedenken zijn: een aardig, maar drankzuchtig en bij tijd en wijlen opvliegend volkje. De film laat hierdoor veel ruimte aan toeschouwers om de opvattingen van de moeder van Herman af te keuren. De veranderingen in de film zouden door de wijze waarop beide wij-groepen, de Jordaners en de buitenstaanders, gedefinieerd worden, wel eens een minder aantrekkelijk beeld gepresenteerd kunnen hebben en een verkleining in plaats van een verbreding van de publieksgroepen tot gevolg gehad kunnen hebben. In deel II van deze studie zal onderzocht worden of hier aanwijzingen voor zijn.

Humoristische intermezzo's met Bram als pleidooi voor de straatventers

De rol van Bram, die is toegevoegd aan de film, verluchtigt het van oorsprong vrij zware plot van ORANJE HEIN. De invulling van zijn personage laat bovendien een betrokkenheid zien met dit soort arme sloebers. Bram is een venter die allerlei kleingoed variërend van jarretelletjes tot stadsgezichten aan de man probeert te brengen. Zijn personage is een verwijzing naar de vele straatventers die Amsterdam bevolkte. Velen van hen waren Joods en ook Bram lijkt van Joodse afkomst te zijn.⁴⁸⁶ Deze associatie wordt opgeroepen door zijn Joodse naam en door de acteur die hem speelt: Silvain Poons. Poons trad eerder op in BLEEKE BET als Sally van de roomijskar. Een soortgelijk personage dat voor de komische noot zorgde, en als een koppelaar de twee geliefden wederom tot elkaar bracht. De koppelaar of ook wel *schadchen*, is een tot op de dag van vandaag bekende figuur uit de Joodse gemeenschap.⁴⁸⁷ Poons was van Joodse afkomst en sprak in beide rollen met een licht Jiddisch accent. Zijn woordkeuze in ORANJE

⁴⁸⁶ Philo Bregstein en Salvador Bloemgarten, samenstellers; Joka Bloemgarten-Barends, redactie, *Herinneringen aan Joods Amsterdam* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1978), 29-30; V.R.A.D. Huberts, “De Amsterdamse straatventers,” in Frank Bovenkerk en Lodewijk Brunt eds., 162 *De Rafelrand van Amsterdam* (Meppel: Boom, 1977).

⁴⁸⁷ Zie bijvoorbeeld de documentaire *ME & MY MATCHMAKER* (Mark Wexler, VS, 1996) waarin hij de Joodse koppelaarster Irene Nathan portretteert.

HEIN was echter niet specifiek Joods. Hij citeert zelfs een uitspraak van Jezus: de mensen zien altijd de splinter in andermans oog, maar niet de balk in hun eigen oog. Een Bijbelse tekst uit het Nieuwe Testament dat niet tot de Joodse geloofsleer behoort. Bram is dus een versmelting van een Amsterdamse straatventer met een Joodse uitstraling die Nieuw Testamentische uitspraken doet.

De grappen van Bram of de komische situaties waarin hij verwickeld raakt, onderbreken meestal het narratief. Deze scènes worden vaak ingezet op dramatische momenten. Eén van de grappen is een *running gag* waarin een ontmoeting plaatsvindt tussen Bram en een agent. Laatstgenoemde beoordeelt consequent de situatie verkeerd. Zo vindt steeds een omkering plaats: een bedreigende situatie wordt een komische situatie. De agent verandert van een handelend subject, gericht op het handhaven van de orde, in een passief subject waar men om kan lachen. Tot driemaal toe wordt deze grap op soortgelijke wijze herhaald. De eerste maal vindt plaats in de kennismakingsscène met Bram. Deze komt direct na het dramatische besluit van Ant om te willen scheiden. Bram staat voor een café, haalt zijn ventvergunning uit zijn binnenzak, bestudeert hem uitgebreid en legt hem op een ton. Dan komt er een agent: “Ben je venter?” “Nee, miljonair”, antwoordt Bram. De vervolgvraag om zijn vergunning brengt moeilijkheden. Hij voelt in zijn zak: niets! De agent maakt meteen korte metten en sommeert hem mee te gaan, maar dan gaat Bram een licht op. Hij pakt zijn vergunning van de ton, laat hem aan de agent zien en zegt uitermate tevreden: “Had ik op me schrijftafel laten liggen.” Geërgerd loopt de agent weg. Een tweede soortgelijke situatie doet zich voor als Bram op Thijs wacht voor de rechtbank. Ook hier wordt het drama van de scheiding afgewisseld met humoristische gebeurtenissen buiten de rechtszaal. Om de tijd te doden, rijdt Bram rondjes op zijn fiets. Als er een agent verschijnt, schrikt Bram zo dat hij achteruit hetzelfde rondje nog eens maakt.⁴⁸⁸ De scène wordt onderbroken door beelden uit de rechtszaal om weer opgepakt te worden op het moment dat Bram staat te wachten naast een fiets. Dezelfde agent komt aanlopen, wijst Bram op het verbod hier een fiets te parkeren en begint een bon uit te schrijven. Terwijl hij daarmee bezig is, loopt er iemand achter zijn rug langs en haalt de foutgeparkeerde fiets weg. Bram loopt vervolgens naar zijn eigen rijwiel dat op een toegestane plaats was gestald. De agent blijft voor de derde maal verbouwereerd achter. Bram roept dus steeds een argwanende reactie op bij het gezag. De agent kan bijna niet wachten hem te beboeten. Keer op keer wordt echter aangetoond dat er geen reden was orde te handhaven, er heeft geen verstoring plaats gevonden. De agent wordt neergezet als een overijverige dienaar die maar al te graag een goedwillende, eenvoudige man op de bon wil slingeren. Hier wordt op een luchtige wijze verbeeld waar vele Amsterdamse straatventers door werden geplaagd. Op heel veel plaatsen was een verbod om stil te staan, deed men dit toch, hetgeen onvermijdelijk was als men zijn waar aan de man wilde brengen, dan werd men beboet door een agent die precies wist wie de venters waren.⁴⁸⁹ Het toch al zware leven van de Amsterdamse straatventers werd op die manier extra zuur gemaakt.

⁴⁸⁸ Dit was een ‘echte’ filmtruc: de scène werd achterste voren afgespeeld waardoor het lijkt of Bram achteruit fietst.

⁴⁸⁹ Bregstein en Bloemgarten, 29-30; Huberts, “Amsterdamse straatventers,” 147-148.

De sympathie voor Bram wordt niet gewekt door het dramatische karakter van zijn bestaan te tonen. In plaats daarvan ziet het publiek een zorgeloze, behulpzame en tevreden man. De makers hebben gekozen voor een schone verbeelding van de armoede van Bram. Zijn moeilijkheden worden op een humoristische wijze verbeeld en lossen zich vanzelf op. Bram heeft geen hulp nodig, hij verschaft die zelf. Hij helpt Thijs als die zijn leven weer op de rails probeert te krijgen en bemiddelt tussen Thijs en mevrouw Visser, de moeder van Herman. Hier zien we een afspiegeling van de koppelaar Sally uit BLEEKE BET. Bram weet Thijs er van te overtuigen op bezoek te gaan bij mevrouw Visser om haar te laten zien dat hij zijn leven gebeterd heeft. Hij zal hem vergezellen en “heel diplomisch doen.” Hij zal haar “eerst een beetje kneden” en dan moet Thijs het verder afmaken. Bram is zeer zelfbewust in deze scène en is ervan overtuigd dat zijn aanpak succesvol zal zijn. Hij zet zijn grappen in om Thijs te helpen. Bram verschijnt in jacquet bij mevrouw Visser en biedt haar een bosje bloemen aan. Als ze het aanneemt, heeft ze alleen de stelen in haar hand en Bram heeft de bloemen nog vast. Deze grap wordt niet uitgespeeld, maar bijna ongemerkt uitgevoerd doordat beide personages niet expliciet reageren op de gebeurtenis. Mevrouw Visser neemt de bloemen (de stelen) in ontvangst en constateert zonder iets te zeggen wat er aan de hand is. Bram bemerkt direct zijn vergissing en ruilt, ook zonder iets te zeggen, de stelen voor de bloemen. Hij voegt er aan toe dat het hem een waar genoegen is “u in uw eigen huis te ontmoeten.” Als Thijs binnenkomt en tegenover mevrouw plaats neemt, speelt Bram zijn laatste troef. Hij snuift de lucht op, wappert met zijn handen en zegt: “Nou, is dat alcoholvrij of niet?” Wederom een wat ongebruikelijke manier van doen. Niet alleen omdat zijn argument nauwelijks geldigheid heeft, dat Thijs op dat moment fris ruikt, bewijst niet dat hij is gestopt met drinken, maar omdat zijn voorstel niet passend is. Men besnuffelt een persoon niet op zijn ‘alcoholuitstoot’, maar constateert dat ‘toevallig’ als men in de buurt komt en trekt daar een conclusie uit. Mevrouw Visser is dan ook even in verwarring gebracht. Ze lijkt in een reflex te willen snuffelen, maar herstelt zich en verlegt de aandacht naar een andere kwestie zonder verder acht te slaan op de woorden van Bram: “Hoe gaat het met uw vrouw? Denkt u dat ze weer bij u terugkomt?” Het gedrag van Bram vergroot de incongruentie tussen mevrouw Visser en deze twee vagebonden. Door de humoristische setting waarin dit gebeurt, wordt de aandacht afgeleid van de eerder geconstateerde paternalistische sfeer die uit het geheel spreekt: Thijs die met de pet in de hand, zich ter goedkeuring aanbiedt aan de nette mevrouw Visser.

Deze techniek wordt opnieuw toegepast in de film bij wijze van indirecte kritiek op de kroegbaas Gerrit. Bram komt het café binnen waar Thijs zich aan het bezatten is. De kroegbaas die net als Bram met een Jiddisch accent spreekt, laat hem zijn vlekkenmiddel demonstreren. Bram zegt tegen de nogal gezette Gerrit: “Deze vlek, meneer? Voor mijn Hercules een peulenschilletje. Ik zie u aan en zie één grote vetvlek.” In *medium close-up* kijkt Gerrit hem dommig aan. Bram behandelt de vlek waar al snel de rook van afkomt en wegbrandt met stof en al. Gerrit vindt hem een oplichter en kan er niet om lachen. Bram reageert gevat: “Waarom? De vlek is toch weg?” Thijs die alles heeft zitten bekijken, vindt Bram een “geinponem” en biedt hem een borrel aan. Behalve dat hiermee het beroep van straatventer op een gemoedelijke toon

wordt bekritiseerd, wordt de bron van alle drankproblemen - de kroegbaas - in het ootje genomen. Zo worden sociale problemen steeds met een knipoog aangekaart zonder daadwerkelijk de schrijnendheid ervan te tonen.

Door Bram, de man die met grappen en grollen door het leven gaat en met twijfelachtige producten de kost verdient een positieve rol toe te kennen in de film, wordt op subtiële wijze gepleit voor meer waardering voor dit soort onooglijke types. En daarmee schaart de film zich aan de kant van de *underdogs*, degene die het niet gemaakt hebben in het leven. De (her)waardering voor Dorus wijst in dezelfde richting. De film biedt de minder gefortuneerde bioscoopganger een positief zelfbeeld en geeft hem hoop. Als hij hard werkt, is het mogelijk enig bezit te vergaren en ligt een hereniging met de geliefde binnen handbereik. Thijs en Dorus zijn daar de directe voorbeelden van. Bovendien wordt een alcoholprobleem als zijnde oplosbaar gepresenteerd. De sociaal achtergestelden mogen dan arm zijn, ze zijn niet gespeend van een groot gevoel voor humor, hebben doorzettingsvermogen en zijn zelf in staat het dal weer uit te kruipen. Hun wacht een warme ontvangst door de eigen geliefden. Want, zoals de rechter Ant voorhield: “Elke zondaar heeft toch recht op vergeving.” Dit positieve beeld kon ook voor de bioscoopganger uit de hogere klasse aantrekkelijk zijn omdat het een geruststellende gedachte met zich mee bracht: het leek allemaal wel mee te vallen met de ellende van de minder bedeelde buurman.

Gender: het huwelijk als bestemming

In het toneelstuk *Oranje Hein* wordt het traditionele huwelijk, waarin de man het hoofd van het gezin is, als het meest succesvol gepresenteerd. Deze visie op het huwelijk is niet veranderd in de film. De wijze waarop Kees en Massie de rollen hebben verdeeld gedurende hun veertigjarige echtverbintenis, dient nog steeds als voorbeeld. Massie is ook in de film de vrouw die haar knorrig man met zachte hand probeert te leiden en zich als een buffer tussen haar man en haar jongste dochter positioneert. Als het er op aan komt, is Kees de baas en Massie zal hem niet tegenspreken doch hooguit proberen te sussen. Haar onderdanige positie, zorg en toewijding blijken uit de scène op de ochtend van de veertigjarige trouwdag. Kees is zijn pantoffels kwijt en brommend doorzoekt hij de slaapkamer. Hij weet niet dat Massie zijn sloffen heeft weggegooid en nieuwe heeft gekocht als verrassing. Als Massie binnen komt zegt ze vrolijk: “Zo, laat me je nu eerst eens feliciteren, oude mopperaar.” Dan tovert ze de sloffen tevoorschijn en laat hem passen. Kees gaat op het bed zitten en Massie hurkt neer om hem zijn sloffen aan te doen. Ze bevindt zich letterlijk aan zijn voeten. Uit deze korte scène blijkt in een oogopslag hoe de verhoudingen in hun huwelijk zijn: hij verwacht van haar dat zij zijn leven gemakkelijk maakt (hij moet niet hoeven zoeken), zij kent haar plicht, maar speelt er af en toe mee. Ze doet dit op een luchtige manier zonder haar echtgenoot al te zeer op de kast te jagen. Na een klein plagerijtje biedt ze hem haar volledige zorg en aandacht.

Massie heeft een voorbeeldfunctie voor haar dochters. In het gedrag van Ant is dezelfde soort toewijding te herkennen. Dit blijkt als ze Thijs een zak met spullen komt brengen waar hij “van rechtswege recht op heeft.” Ze heeft nieuwe mouwen in zijn boezeroen gezet, overhemden

voor hem gestreken en een paar sokken voor hem afgebreid die ze nog op de pen had staan. Dat het huwelijk van Ant op de klippen dreigt te lopen, is dan ook niet aan haar te wijten. Ze wordt tot haar verzoek tot scheiding van tafel en bed gedwongen door het wangedrag van Thijs. Hij heeft alle grenzen overschreden en is niet langer als huisvader te handhaven. Dit doet Ant zichtbaar pijn. De scheiding is geen doel op zich, maar een middel om tot een evenwichtiger relatie te komen. Thijs moet gedisciplineerd worden en de enige manier waarop dit kan, is hem tijdelijk de zorg en liefde van Ant te ontfangen. Dat gebrek brengt hem tot inzicht dat hij zijn leven zal moeten beteren. Zoals ook in het toneelstuk het geval is, worden de grenzen van een goed huwelijk aangegeven. Mannen en vrouwen leren er uit tot waar deze grenzen lopen. Overmatig drankgebruik gepaard gaande met financieel wanbeheer is een duidelijke overschrijding. De hereniging van Thijs en Ant toont een optimistische kijk op de kracht van het huwelijk. De liefde tussen man en vrouw zal de man helpen zijn zwakheid te overwinnen en de vrouw met vergevingsgezindheid begiftigen.

Ook op haar jongste dochter Dientje heeft Massie invloed. Als Dientje tot het inzicht gekomen is dat de ware liefde zich al die tijd onder haar neus bevond en niet gezocht moet worden in de wereld van vermaak en vertier, gedraagt ze zich op dezelfde inschikkelijke wijze als haar moeder. Als Dorus aanbiedt niet meer te zullen roken als zij dat niet prettig vindt, wuift Dien zijn aanbod weg en zegt dat hij zoveel mag roken als hij wil. Ook haar ander commentaar op zijn gedrag en uiterlijk neemt ze terug: ze was niet erg netjes tegen hem geweest. Zo bevestigt de film in de verschillende plotlijnen de plaats van de vrouw binnen het huwelijk. Van haar wordt verwacht dat zij zich inschikkelijk opstelt zolang een man zich netjes gedraagt. Naast het huwelijk van Ant en Thijs dient de verhouding tussen het echtpaar Hein en Aal, net als in het toneelstuk, als illustratie voor deze stelling. Hein heeft een zwak voor alcohol, maar onder het voortdurende toezicht van Aal, blijft zijn drankgebruik onder controle. Aal bepaalt de grenzen waarbinnen Hein zich mag bewegen, ze haalt hem uit de kroeg als het nodig is en controleert al zijn financiële transacties. Hein moppert op haar bemoeizucht, maar voert haar bevelen altijd uit. Hein heeft zijn recht als hoofd van het gezin verspeeld, Aal is de baas en bepaalt de handel en wandel van haar man, maar zelfs in deze 'scheefgetrokken' verhouding, toont de vrouw af en toe haar ondersteunende toewijding. Aal staat Hein terzijde als hij zijn toespraak moet houden voor Kees en Massie en verbetert hem waar hij fouten maakt. Ondanks al haar gemopper is ze trots op hem als hij optreedt met het lied "Blanke Toean."

ORANJE HEIN sloot aan bij breder levende opvattingen over de verdeling van de rollen tussen man en vrouw. De man werd beschouwd als het hoofd van het gezin en als hij faalde in die taak was het de plicht van de vrouw hem te ondersteunen.⁴⁹⁰ De film biedt echter twee posities aan de kijker. Enerzijds toont hij vrouwen en mannen in een schijnbare symbiose. De man heeft het laatste woord, maar wordt zonder dat hij dit altijd in de gaten heeft, (bij)gestuurd door zijn vrouw. Het knellende boord dat Ome Kees aan moet op zijn huwelijksfeest spreekt wat dat betreft boekdelen. Vrouwen zijn onderling solidair en beschermen elkaar tegen een al te grove behandeling van mannen. Op die manier wordt een

⁴⁹⁰ Schuurisma, *Jaren van opgang*, 59.

tegenwicht geboden aan grensoverschrijdend of destructief gedrag van mannen. Een evenwicht wordt echter niet altijd bereikt. De vrouwen zijn de mannen vaak op subtiële of minder subtiële, op een humoristische of doodernstige wijze, toch de baas. Zo wordt in de film gespeeld met de voorgeschreven code (hoe hoort het eigenlijk), en de praktijk (hoe gaat het meestal). De film bespot op lichte wijze de vermeende autoriteit van mannen. Tegelijkertijd kan de ontwikkeling van de relatie tussen Dientje en Dorus worden opgevat als een voorbeeld van het tegenovergestelde. De hoogmoed van een vrouw die dacht dat zij wel een man kon vinden die precies in haar straatje paste, komt voor den val en Dientje schikt zich in een patroon dat de man bepaalt. Doordat deze verhouding zich nog in het beginstadium bevindt en nog niet aan de praktijk is getoetst, krijgt de kijker de ruimte er een eigen invulling aan te geven. Het moet immers nog maar blijken dat Dientje haar beloften waar maakt.

De film biedt dus vrouwen een steuntje in de rug en maakt de nuances van de machtsverdeling tussen mannen en vrouwen duidelijk. Vrouwen worden niet geportretteerd als machteloze slachtoffers van hun drinkende echtgenoten. Ze handelen en sturen de situatie in de door hen gewenste richting. Mannen komen niet vanzelf tot inkeer, maar hebben een begeleidende hand nodig. De toon waarop de film mannen aanspreekt, heeft enerzijds een belerend en disciplinerend karakter, maar toont anderzijds dat mannen de baas zijn en dat vrouwen hun verzet opgeven als hun levensgezellen op de juiste wijze hun plichten als gezinshoofd nakomen. Het totale plaatje van mannen is echter minder strelend en het is de vraag of zij zich er graag in wilden herkennen.

De vrouw als romantisch symbool van Nederlands-Indië

In het toneelstuk wordt door het lied “Oh, Blanke Toean” een complex aan betekenissen opgeroepen. De scène fungeert als een humoristisch intermezzo door het contrast tussen de verlopen ex-koloniaal die voortdurend door zijn bazige vrouw op de huid wordt gezeten en de knappe jongeling die in Nederlands-Indië fel wordt begeerd door een plaatselijke schone. Door de begeleidende buikdans van Aal worden de toch al dubbelzinnige teksten nog suggestiever. Tegelijkertijd wordt in het lied een superioriteitsgevoel van de Nederlander over Nederlands-Indië uitgedrukt. Dit beeld wordt op datzelfde moment bevraagd omdat het wordt opgeroepen door een onverbeterlijke dronkelap. Deze gelaagde betekenis verandert in de film door wijzigingen in de liedtekst en in de mise-en-scène.

Het beeld van Nederlands-Indië als een exotische en onverzadigbare vrouw is in de film vervangen door dat van een hartstochtelijk, maar lief vriendinnetje. Er is flink in de liedtekst geschrapt waardoor het meisje van de kampong een zachtaardiger en minder angstaanjagend karakter heeft gekregen. Ze rolt niet meer schuimbekkend met haar ogen en vloekt, gilt, krijgt en hijgt niet meer. Heins' vriendinnetje wordt in het filmlied betiteld als een “aardig meissie” en niet aangeduid met termen als “malle pepie”, “pijp drop”, “bruine noot”, “kangaroo”, “kippie” of “serpent.” Haar verleidelijke karakter is gebleven, maar is teruggebracht tot haar lokkende ogen. Haar enige uitspatting is haar behoefte aan langdurige zoenen, maar als Hein zegt dat hij er genoeg van heeft, trekt ze zich terug en hoeft hij haar niet eerst “knock-out” te slaan. De tekst is

dus een stuk vriendelijker geworden en laat een heel ander beeld van de Indische vrouw zien. Het mogelijk pikante effect van de tekst is verder teruggebracht door het vervangen van het woordje “vrijerij” door “borreltje.” “En ze kostte me per week maar een beissie, daarvoor had ik de vrijerij er bij”, wordt dan: “daarvoor had ik m’n borreltje er bij”. De begeleidende exotische dans van Aal in een sarong is eveneens geschrapt. In plaats daarvan draagt ze haar nette jurk en volgt ze, gezeten tussen de andere gasten, het optreden van Hein. Als hij zingt over “zoenen van een kilometer”, laat ze blijken aan haar buurvrouw dat zij wel beter weet: ja hoor, hij wel, knikt ze. De scène is dus ontgaan van haar dubbelzinnige uitstraling. In plaats van een toespeling op het seksleven van Hein en Aal wordt nu een verwijzing gemaakt naar Heins’ liefde voor de drank. Hein verkeert wederom in een staat van gepaste dronkenschap, zoals waarschijnlijk ook in het toneelstuk het geval is geweest, en keert zich met een triomfantelijk geheven glas in de hand naar Aal terwijl hij met een nadruk op elke lettergreep het woord “borrel-tje” zingt. Aal reageert boos en draait zich van Hein af om een seconde later al weer recht te zitten en met plezier zijn voordracht te volgen. De camera volgt de handeling in totaal en toont Hein te midden van de aanwezige gasten. De aandacht wordt opnieuw naar het borreltje gestuurd als de camerabeweging twee maal wordt onderbroken door *medium insert shots* van twee naast elkaar gezeten dronken mannen. Eén van hen, Janus, probeert op de maat van de trom mee te slaan, maar is steeds net te vroeg of te laat, waardoor de scène een extra komisch karakter krijgt. Door ook de andere aangeschoten mannen in beeld te brengen, is Hein onderdeel van een groep. Daarmee wordt zijn drankgebruik wat gerelativeerd.

De onschuldige lading van “Oh, Blanke Toean” wordt verder versterkt door een ingreep in de aanloop naar het lied. In het toneelstuk maakte Hein voor hij aan zijn lied begon een kritische opmerking over de toestand in Nederlands-Indië: “In Indië zit alles tegenswoordig an de grond.” Precies dit kleine zinnetje dat nauwelijks opvalt omdat er niet verder werd uitgeweid over de toestand in Indië, is verwijderd uit de film. Dit zinnetje bepaalde echter wel de toon en de interpretatie van de tekst die daarna volgde: “Een gelukkig volk die Maleiers, ik was zelf ook altijd as ’n Maleier in Indije. Reuze volk, zorg kenne ze niet, honger hebbe ze ook niet, in de kampong vinden ze altijd der lui lik en der lui bik. Een Maleier lijdt ook nooit geen kou, klere het ie niet nodig en een woning ook niet. Derlui adres luidt altijd - Hotel de blauwe hemel, Kampong zus of zo. Vijfde klapperboom rechts. En grietjes dat er binne. Ik heb er gehad – Reusachtig.”⁴⁹¹

Zonder verdere aanwijzing is de tekst als zodanig op te vatten als een verwijzing naar een paradijselijk leven waar Hein met verlangen aan terugdenkt. Na de opmerking dat in Indië alles aan de grond zit, wordt deze lezing minder waarschijnlijk en leest de tekst eerder als licht ironisch. De verwijzing naar dronkenschap - “Ik was zelf ook altijd as ’n Maleier” - geeft extra voeding aan een ironische lezing van de gelukkige Maleier die niets nodig heeft. Deze grap lijkt in eerste instantie te verwijzen naar Hein die een voorbeeld nam aan de Maleiers, maar blijkt in

⁴⁹¹ *Oranje Hein*, 3^e bedrijf, 11.

tweede instantie te gaan over de hoeveel drank die Hein ook toen al tot zich nam en een variant van het gezegde ‘zo dronken als een Maleier’ te zijn.

In de film is de mogelijkheid voor een ironische lezing verdwenen en wordt slechts ruimte gelaten voor een romantische interpretatie. Deze wordt niet alleen gestuurd door het schrappen van de voornoemde zin. Ook het weglaten van de dubbelzinnige verwijzing naar “de grietjes” draagt hier aan bij. De meest duidelijke aanwijzing voor de romantische lezing wordt echter gevonden in de tekst die toegevoegd is. Als Hein is uitgesproken, vraagt Aal wat Kees en Massie hier nou mee te maken hebben. In zijn antwoord laat Hein een directe overeenkomst zien tussen de Indiër en de Nederlander: “Alles, want ze zijn net zo gelukkig als die Maleiers.” In de gegeven context, het feest ter ere van het veertigjarige huwelijksgeluk van Kees en Massie, kan dit niet anders dan positief worden opgevat. ORANJE HEIN is dus grondig ontdaan van een politieke en dubbelzinnige lading die mogelijk aanstoot had kunnen geven. Uit de ingrepen is af te leiden dat de makers minder schade verwachtten van een associatie met drank dan met kritische politieke geluiden over de toestand in Nederlands Indië en licht erotische grappen. Dat desondanks de verbeelding van de ex-koloniaal Hein negatief beoordeeld kon worden, bleek uit de eerder besproken reactie van één der leden van de filmkeuringscommissie.

Verbeelding van de wij-groep

Het filmpubliek kreeg met ORANJE HEIN een film voorgeschoteld die meer dan het toneelstuk naar buiten was gericht. Dit blijkt wat betreft plaats uit de keuze van de opening van de film die in Volendam speelt. De vraag is hoe deze beelden voor de toenmalige toeschouwer hebben gewerkt. Door de film met opnames van Volendam te openen, werd de toeschouwer in feite geconfronteerd met de vraag of hij Volendam beschouwde als een, zij het oppervlakkig, onderdeel van zijn nationale identiteit of juist als een misrepresentatie daarvan. Ging de film over hem als Nederlander of juist niet? De film gaf hem geen aanknopingspunten zich met Volendammers te vereenzelvigen. Volendam is slechts het decor waarin zich het bezoek van Herman en Mientje afspeelt, de Volendammers zijn figuranten, bedoeld om de authenticiteit te verhogen. Doordat zij geen naam of geschiedenis hebben, zijn er geen mogelijkheden zich met hen te identificeren en zich één te voelen met de Volendammers. Volendam en de Volendammers bleven dus steken op het niveau van het toeristische uitstapje. De oppervlakkige confrontatie met een beeld dat bekend was en tegelijkertijd ongekend omdat het verworpen was tot een symbool voor het geheel - Nederland - dat geen overeenkomstrelatie met dat geheel had. Als men echter tot de groep behoorde voor wie dit ook een geliefd uitje was, ontstond er wel een mogelijkheid voor de toeschouwer om aan te haken en de scène in Volendam te beschouwen als een gebeurtenis die ook over hem zou kunnen gaan.

De Jordaan is in de film nog wel het centrum van de handeling, maar is niet langer een gesloten vesting waar niet uit te ontsnappen valt. Of positiever gesteld: de Jordaan is een plek die men op een waardige manier kan verlaten. De ruimte om te vertrekken blijft echter beperkt en vergt het loslaten van oude gewoonten. Waren in BLEEKE BET en DE JANTJES de Jordaners verheven boven alle kritiek, in ORANJE HEIN valt er wel iets te verbeteren. In de film sporen niet

alleen de Jordaners elkaar aan tot een ander en beter gedrag - reiniging van binnenuit - maar wordt ook druk uitgeoefend door een personage van buiten de eigen kring en klasse. Hiermee is een klassenelement in de film geslopen dat in het toneelstuk ontbrak. Door het tonen van de andere, rijkere klasse en door de interactie tussen deze twee groepen worden de verschillen zichtbaar. Het afzweren van de drank is niet langer alleen een door de eigen groep gewenst gedrag, maar een voorwaarde om toe te kunnen treden tot de andere, rijkere klasse. Hierdoor krijgt de film een wat paternalistische en belerende toon en ontstaat een paradox. De mogelijkheid om op een nette manier te stijgen op de sociale ladder en de ruimte die personages uit de lagere klasse daartoe krijgen, wordt deels te niet gedaan door de eisen die tegelijkertijd gesteld worden door de rijkere klasse. De toevoeging van deze tweede groep naast de Jordaners had ongetwijfeld de bedoeling een zo aansprekend mogelijk beeld voor een zo groot mogelijk publiek te creëren. Het is echter de vraag of de film genoeg positieve aanknopingspunten bood voor een breed publiek. De houding van de welgestelde moeder en haar zoon sloten weliswaar aan bij de verdwijnende verschillen tussen klassen, maar worden in de film evenzeer bekritiseerd.⁴⁹² Bovendien eindigt de film niet met het omarmen van Mientje in haar nieuwe omgeving, maar met het onthaal van Herman in de Jordaan. Het beeld waar de meer welgestelde toeschouwer zich aan kon spiegelen liet een neerwaartse beweging zien: de moeder van Herman transformeert van opdrachtgever in toekomstige schoonmoeder en daarmee gelijke van Ant. Het is de vraag of de welgestelde toeschouwer dit beeld aantrekkelijk voorkwam.

Voor een minder welgesteld publiek bood de film een zelfbeeld dat onder invloed was komen te staan van de betere klasse. Dit werd voornamelijk veroorzaakt door de wijze waarop drankmisbruik bestreden wordt in de film. Over de onwenselijkheid van drankmisbruik bestond zoals we zagen in hoofdstuk 2, grote overeenstemming in de samenleving. In de film is er echter een drankbestrijdster aanwezig die niet behoort tot de eigen kring, de kritiek wordt nu geuit door de hogere klasse. Deze kritiek krijgt bovendien de vorm van chantage. Eerst moet vader van de drank af, dan pas kan de dochter toetreden tot de betere klasse. Voor het minder welgestelde publiek was het daarom mogelijk lastiger om zich op een positieve manier te herkennen. Het is immers niet prettig om gedisciplineerd te worden. Voor beide publieksgroepen zaten er dus haken en ogen aan de verbeelding van de eigen groep. Het is goed mogelijk dat de makers een film produceerden die het publieksbereik eerder verkleinde dan vergrootte. In deel II zal hierop terug worden gekomen.

De bevoogdende houding die hierboven is beschreven, komt tevens naar voren op het terrein van gender. En ook hier is in de film een klassenelement toegevoegd dat in het toneelstuk niet zo duidelijk aanwezig is. In het toneelstuk wordt aan de hand van Dien, de jonge net ontslagen fabrieksarbeidster, getoond dat mannen van buiten de eigen kring niet te

⁴⁹² De verschillen tussen de verschillende klassen beginnen te verdwijnen vanaf het midden van de 19^e eeuw als de industrialisatie op gang komt in Nederland. 47. I.J.Brugmans, "Standen en klassen in Nederland gedurende de negentiende eeuw" in *Verslag van de Algemene vergadering van de leden van het Historisch Genootschap gehouden op 2 november 1959 verenigd met Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap*, 74 (Groningen: J.B.Wolters, 1960): 30-52.

vertrouwen zijn. Zelfs een fris geschoren kantoorjongen blijkt bij nader inzien een souteneur. In de film is er voor gekozen de kantoorjongen te vervangen door een cabaretier. Dit lijkt een gunstige ingreep want de cabarets scènes in *DE JANTJES* en *BLEEKE BET* waren succesvol zoals zal blijken in Hoofdstuk 4. Voor vrouwelijke toeschouwers toonde deze scène echter een beknotting van haar vrijheid: uitgaan en genieten van stadse luxe brengt een vrouw in contact met de verkeerde man, en het is de vraag of deze invulling van het cabaret aan zou slaan bij een groot publiek.

Duidelijker nog dan in *BLEEKE BET* wordt in *ORANJE HEIN* ingestoken op het eerder genoemde 'tevredenheidscours.' Ka vindt weliswaar niet haar ware Jacob in het cabaret, maar wel een man die haar op handen draagt en een luxe bestaan garandeert. Dien moet al haar verlangens in de ijskast zetten en genoeg nemen met de visverkoper; die bij nader inzien misschien zo slecht nog niet is. In de bioscoop zag het vrouwelijke publiek van *ORANJE HEIN* dezelfde boodschap die zij kon lezen in vele populaire tijdschriften. Voor vrouwen die veel plezier beleefden aan het uitgaan bood de film daardoor minder aanknopingspunten. De behoudende en vrij negatieve visie op het uitgaansleven sloot wel aan bij andere kritische geluiden uit die tijd, maar stond haaks op de populariteit ervan.⁴⁹³ Hierdoor heeft de film mogelijk een deel van het jonge publiek van zich vervreemd. Opvattingen van diegenen die weinig goeds verwachtte van het vertier buiten de deur werden bevestigd in de film. Ook mannen werd bescheidenheid en hard werken voorgehouden. Zolang zij de handen uit mouwen staken en eerlijkheid betrachten konden ze een vrouw aan zich binden. De film straalt dus op vele punten behoudendheid uit.

Tot slot verdient het thema Nederlands-Indië nog enige aandacht. Anders dan in *DE JANTJES* wordt in *ORANJE HEIN* Indië niet gepresenteerd als een onderdeel van de natie waar een jonge man zijn vaderlandse plicht kan vervullen en hiervoor navenant beloond wordt. In *ORANJE HEIN* is geen sprake van de parel aan de kroon van het Nederlandse koninkrijk, maar wordt het publiek geconfronteerd met een goedige, doch gedegenerende ex-koloniaal die zijn relatie tot Indië vooral uitdrukt in "zoenen van een kilometer." *ORANJE HEIN* speelde dus bepaald niet in op de toen algemeen heersende gevoelens van trots op onze koloniën. Ook het beeld van de arme, maar gelukkige Maleier is hoewel romantisch, tegelijkertijd enigszins paternalistisch en kan met evenveel recht worden opgevat als een tegenwicht tegen de idee dat de Maleier beschaafd en opgevoed zou moeten worden.⁴⁹⁴ Hierdoor ondergroef, hoe subtiel ook, *ORANJE HEIN* de idee van de natuurlijke Nederlandse suprematie. Dit bood de Nederlander een weinig positief beeld om zich aan te spiegelen en was mogelijk vooral voor ex-kolonialen weinig aansprekend.

Concluderend kan gesteld worden dat de bewerking van de film waarschijnlijk eerder zorgde voor een versplintering dan voor een verbreding van het publiek. Dit wordt vooral veroorzaakt door het benadrukken van de verschillen tussen de klassen, de bevoogdende houding van de hogere klasse en de opgelegde onderdanige houding van de lagere klasse.

⁴⁹³ Schuurisma, *Jaren van opgang*, 92.

⁴⁹⁴ Schuurisma, *Jaren van opgang*, 49, 435 en 439.

Afsluiting deel I: constanten, veranderingen en het potentiële publiek

De voorgaande analyses hebben tot doel om inzicht te krijgen in de wijze waarop de filmmakers hebben geprobeerd een zo groot mogelijk publiek aan te trekken. Daarbij is steeds een redentatie in drie stappen gevolgd: een analyse van het toneelstuk, een analyse van de veranderingen die zijn aangebracht in de film, en de formulering van de publieksgroepen die zich mogelijk in deze verbeelde werkelijkheid konden herkennen en /of deze aantrekkelijk vonden om naar te kijken. Om de aantrekkingskracht van de film te kunnen duiden is steeds van gepresenteerde wij-groepen gesproken. Deze wij-groepen zijn gecategoriseerd in termen van plaats, klasse, gender en etniciteit. Religie is buiten beschouwing gebleven omdat er, op de uitspraak van Bram na, geen verwijzing naar religie in de toneelstukken en films aanwezig was.⁴⁹⁵ In deze afsluiting wordt in grote lijnen geschetst waar de constanten en de veranderingen zitten tussen de toneelstukken en de films, en wat dit betekende voor het mogelijke bereik van de films. Het zij nogmaals benadrukt dat het cruciaal was voor een Nederlandse producent om een zo groot mogelijk Nederlands publiek te bereiken. De nationale markt was zeer klein van omvang en de kans dat de gemaakte kosten mede in het buitenland terugverdiend konden worden was ongeveer nihil.

Plaats

In alle drie de films staat een wij-groep centraal die bestaat uit Jordaners. De wijze waarop deze Jordaners zich verbonden voelen met hun wijk is echter niet gelijk en dat heeft gevolgen voor de manier waarop het publiek aangesproken werd. In *DE JANTJES* is het begrip plaats op een veel bredere manier uitgewerkt dan alleen de Jordaan. De film bevat een overvloed aan nationale symbolen van het landschap, zoals de kust, de havens en de zee waardoor het publiek de mogelijkheid kreeg aan te haken bij de idee van de zeevarende natie. De verwijzing naar deze symbolen is zeer geavanceerd in beeld gebracht. Tekst, muziek en beeld ondersteunen elkaar en door de montage wordt een gevoelslaag aan de beelden toegevoegd. Tranen ten afscheid geplengd door liefhebbende moeders en vriendinnen, en gevoelens van heimwee onhandig weggestopt door aangeslagen matrozen, worden gekoppeld aan beelden van het vaderland en geven deze zo een emotionele geladenheid die herkenbaar is voor een breed publiek. Door te kiezen voor algemeen herkenbare gevoelens geven de makers het publiek de gelegenheid mee te leven met de personages. Hierdoor kan een collectieve ervaring en een gevoel van onderlinge verbondenheid ontstaan in een zaal. Doordat deze gevoelens in het narratief verbonden zijn aan een beeld van Nederland, had *DE JANTJES* de potentie om het publiek zich even Nederlander te laten voelen. Dit positieve gevoel krijgt nog meer ruimte in *DE JANTJES* door de wijze waarop Nederland als koloniale natie wordt verbeeld. Het voormalig Nederlands-Indië is getransformeerd van de problematische plek die het in het toneelstuk was, in een land van mogelijkheden. *DE JANTJES* bood dus op alle fronten de toenmalige

⁴⁹⁵ Ik doel hier op zijn uitspraak dat de mens wel een splinter in andermans ogen ziet, maar niet de balk in zijn eigen oog. Zie de paragraaf "Humoristische intermezzo's met Bram als pleidooi voor straatventers."

toeschouwer de meeste aanknopingspunten voor een gevoel van nationale eenheid en niet te vergeten van nationale grootheid.

De makers van *ORANJE HEIN* bieden de toeschouwers een heel ander beeld van de voormalige Nederlandse kolonie. De film is weliswaar gekuist van de 'ergste' dubbelzinnigheden, maar de ex-koloniaal blijft geassocieerd met seksualiteit en overmatig drankgebruik. Dit beeld is humoristisch en heeft duidelijk de bedoeling de lach op te wekken, maar kan evenzogoed als platvloers en ongepast ervaren worden. De strategie van de makers lijkt er in elk geval niet op gericht te zijn geweest de kijkers mee laten leven met de kolonialen. Het was voor de toeschouwers van *ORANJE HEIN* dus moeilijker om zich te laten meeslepen dan bij *DE JANTJES*.

Deze afstandelijkheid ten opzichte van nationale symbolen vinden we ook terug in *BLEEKE BET*. Net als in *ORANJE HEIN* hebben de nationale symbolen - respectievelijk de bollen en Volendam - een sterke toeristische connotatie en zijn ze niet voorzien van een extra emotionele laag. De opnames van de bollen, die oorspronkelijk in kleur zouden zijn, waren toegevoegd om de toeschouwer een gevoel van trots te laten ervaren, trots op de pracht van de eindeloze bollenvelden. Dit is weliswaar een positieve emotie, maar veel minder diepgaand dan de ontroering die door *DE JANTJES* kon worden bewerkstelligd. In *BLEEKE BET* en *ORANJE HEIN* werd de toeschouwer dus veel minder dan in *DE JANTJES* aangesproken op zijn gevoel van Nederlanderschap. In theorie hadden *DE JANTJES*, *BLEEKE BET* en *ORANJE HEIN* daarom in aflopende mate mogelijkheden een landelijk publiek aan te trekken. In deel II zal deze veronderstelling nader worden onderzocht.

Klasse

De belangrijkste wij-groepen in de drie films zijn personages van eenvoudige afkomst. Vanuit hun perspectief wordt het verhaal verteld en personages van betere komaf zijn buitenstaanders die al dan niet een plaatsje vergund worden. Het plot - of een deel daarvan - draait om de vraag hoe de huidige status-quo van één of meerdere personages verbeterd kan worden. Direct in het verlengde daarvan ligt de vraag naar de wenselijkheid van deze verandering. De antwoorden op deze vragen zijn verschillend en dus ook de aanknopingspunten voor verschillende publieksgroepen.

Opvallend is dat het steeds de vrouwelijke personages zijn die zich willen losmaken uit hun eigen milieu. Voor een jonge vrouw is het cabaret de arena waar de mogelijkheden tot het ontstijgen van de eigen klasse beproefd kunnen worden. De inzet is altijd haar welzijn en aanzien: slaagt zij er in haar maatschappelijke positie te verbeteren en haar zedelijke zuiverheid te bewaren? In chronologische volgorde laten de drie films een uitkomst zien die in toenemende mate negatief is. In *DE JANTJES* kan een jonge dame via het cabaret in aanraking komen met de hogere klasse, en haar maatschappelijke positie verbeteren zonder een morele veroordeling. In het narratief wordt bestreden dat 1) vrouwen die naar het cabaret gaan hun zedelijkheid opofferen en 2) vrouwen die daar een rijke man op doen zich in het verderf storten. In *BLEEKE BET* is de zedelijke positie van de cabaretbezoekster niet in het geding, maar er wordt wel een offer gevraagd voor haar maatschappelijke opgang: het opgeven van de ware

liefde. In ORANJE HEIN is het vrouwelijke personage het slechtst af in het cabaret: ze blijkt de speelbal van een rokkenjager en kan niet anders dan haar verwachtingen bijstellen en genoeg nemen met een man van minder maatschappelijke statuur.

Klasse en zedelijkheid in het cabaret

In alle gevallen waren de scènes in het cabaret nieuw geschreven voor de films. Zij geven dus bij uitstek inzicht in de ideeën die de makers hadden over een aansprekende invulling van het cabaret. De makers van DE JANTJES waren het meest vooruitstrevend en presenteerden dit moderne vermaak als volstrekt geaccepteerd. Ze gingen zelfs zo ver dat er naast zang- en dansoptredens, een wilde dans van Jans en Manus werd toegevoegd. De bijna ruwe manier waarop Manus zijn ontrouwe vriendin de dansvloer opsleept en haar kreten van verrukking over zijn danscapaciteiten doet slaken, sluit naadloos aan bij het gevreesde beeld van de dansvloer als erotische glijbaan. In de meest positieve zin werd het dansen beschouwd als het kanaliseren van erotische gevoelens die een uitbraak tot seksuele daden kon voorkomen. Daartegenover stond echter de opvatting die onder veel confessionelen leefde, dat het dansen juist de poorten open zette voor ongeoorloofde lichamelikheden met alle gevolgen van dien.⁴⁹⁶ Voor de Filmkeuringscommissie ging de dansscène te ver en zij verordonneerde haar verwijdering. Hierdoor veranderde het cabaret in DE JANTJES in een theaterachtige omgeving waarin het publiek met een glaasje en een rokertje genoot van de optredens. De verdere ontwikkelingen in het cabaret lieten het echter zijn progressieve uitstraling behouden en dit beeld bood een aanknopingspunt voor de vele jongelieden die geen kwaad zagen in een avondje in het cabaret. Jans verschaftte waarschijnlijk vooral jonge vrouwen afkomstig uit een eenvoudig milieu die droomden van een wat luxer bestaan, een positieve en hoopvolle verbeelding.

De makers waren zich waarschijnlijk terdege bewust van het negatieve imago van het cabaret. Dit blijkt uit het feit dat dit expliciet werd verwerkt in de film. Haarfijn wordt getoond hoe het valse beeld van de oneerbare cabaretbezoekster ontstaat. Vervolgens wordt precies uit de doeken gedaan dat er geen reden is voor dit soort wantrouwen. De les dat we geen waarde moeten hechten aan roddel en achterklap was ook reeds aanwezig in het toneelstuk, maar de positieve presentatie van het cabaret was nieuw en daarmee haakten de makers aan bij een publiek dat hield van het moderne vermaak. Voor vrouwen bood dit deel van de film mogelijk meer aanknopingspunten dan voor mannen. Voor jonge mannen van eenvoudige komaf viel er immers weinig te halen in het cabaret. Zij vonden in de scènes over kameraadschap en succes in het koloniale leger waarschijnlijk meer herkenningpunten.

De makers van BLEEKE BET waren iets behoedzamer dan die van DE JANTJES en koppelden het cabaret los van het zedelijkheidsvraagstuk. Ontrouw en erotiek komen er niet voor. Het cabaret dient slechts als een podium voor Fien de la Mar die er als Ka een carrière kan maken als zangeres. Deze iets neutralere verbeelding is evenwel positief te noemen en toonde een

⁴⁹⁶ G. van Veen, "Rondom het dansvraagstuk. Een sociaal-paedagogische voor-studie" in *Volksontwikkeling. Maandblad uitgegeven door het Nutsinstituut voor Volksontwikkeling*, 12^e jaargang, 1930-1931:321-361.

uitgaansgelegenheid die op geen enkele manier verdacht was. Het cabaret in BLEEKE BET is een plaats waar zowel mannen als vrouwen zich gevaarloos kunnen begeven. Zo werd aansluiting gezocht bij jonge mannen en vrouwen die genoten van het uitgaansleven of daar nieuwsgierig naar waren. Door Fientje de la Mar als een ster met een tragische liefde te presenteren werd aangehaakt bij het op vrouwen gerichte discours over de Hollywood ster. Vrouwen kregen de gelegenheid te dromen van een beter leven aan de hand van de noodhulp die cabaretster werd en tegelijkertijd werden ze herinnerd aan de offers die het leven vroeg.

De makers van ORANJE HEIN kozen voor een andere strategie en bevestigden het negatieve imago van het cabaret. Zij maakten dus een radicaal andere analyse van wat populair was dan de makers van BLEEKE BET en DE JANTJES, en schatten het publiek als tamelijk behoudend in. Zij sloten juist aan bij de opvatting dat dit soort vormen van vermaak afkeurenswaardig waren en niet zouden moeten worden gestimuleerd. Deze gedachte leefde in vele kringen. Zoals ook hierboven al even kort werd aangehaald was er in de loop van de jaren twintig een grote bezorgdheid ontstaan rondom de populariteit van het dansen en zocht men, aldus de Utrechtse socioloog Cas Wouters "(...) tot in de hoogste kringen toe naar middelen om verder 'verval van zeden' tegen te gaan."⁴⁹⁷ Deze opvatting leefde niet alleen onder strenge en minder strenge confessionelen, die vooral de erotische problemen zagen, maar ook onder sociaaldemocraten, die vonden dat de arbeider beter aan zelfontwikkeling kon doen.⁴⁹⁸ Wouters constateert ook een klasse element: "(...) de afstand tussen die (hoogste) kringen en 'het volk' was nog groot genoeg om te menen dat zij door 'het treffen van maatregelen' en door 'tucht' uit te oefenen, de seksuele impulsen van het volk in bedwang hielden en konden houden."⁴⁹⁹ Voorzichtig kan gesteld worden dat de makers van ORANJE HEIN vooral een film trachtten te maken die aan zou slaan in de vooraanstaande kringen die 'goedkope' vormen van vermaak afwezen. De omvang van dit betere publiek werd door hen kennelijk als voldoende groot ingeschat om daar de film op af te stemmen.

Jonge vrouwen uit een eenvoudig milieu hadden beduidend minder positieve aanknopingspunten in ORANJE HEIN dan zij hadden in BLEEKE BET en DE JANTJES, het cabaret is taboe en maatschappelijke vooruitgang is niet op eigen kracht te bereiken. Daar de vrouwen zich in ORANJE HEIN onderwerpen aan de mannelijke leiding was er voor mannen mogelijk meer reden tot een positieve waardering. Zij kregen een beeld voorgeschoteld waarin de mannelijke waardigheid hersteld kon worden door simpelweg hard te werken.

Bescheidenheid en arbeidsdiscipline

⁴⁹⁷ Cas Wouters, *Van minnen en sterven. Informalisering. Veranderingen in de omgangsvormen sinds 1930, in het bijzonder in Nederland* (Bert Bakker, 1990), 153.

⁴⁹⁸ Dat de bestrijders van het lichte vermaak, waartoe overigens ook de bioscoop behoorde, zich beklagden over het gebrek aan effectiviteit van hun pogingen alternatieven te bieden, is mogelijk door de makers van ORANJE HEIN over het hoofd gezien. Dit wordt bijvoorbeeld geconstateerd in: A.F. Went, "Arbeidsvreugde in de onderneming" in *Volksontwikkeling. Maandblad uitgegeven door het Nutsinstituut voor Volksontwikkeling*, 2^e jaargang, (1930-1931):257-272. Ook het falen van het Instituut voor Volksontwikkeling zoals eerder besproken, is een voorbeeld van de moeizame wijze waarop een publiek dat 'opgevoed' wilde worden binnen gehaald werd.

⁴⁹⁹ Wouters, *Van minnen en sterven*, 153.

Hard werkende mannen zijn een constante in de drie films. De mannen uit de Jordaan weten van aanpakken en maken zich geen illusies over een rijk bestaan. Ze nemen deel aan het normale werkende leven: in de handel, op zee of in het koloniale leger. Van deze drie biedt alleen de investering van zes jaar Indië echt rendement en een verbetering van de maatschappelijke positie. De filmmakers hebben er voor gekozen de traditionele beroepen in de handel en de visvaart te handhaven en geen relatief nieuwe beroepen zoals de fabrieksarbeider of de kantoorklerk toe te voegen. Hierdoor was de verbeelding van de man niet gegrond in de moderne tijd. De traditionele, betrouwbare en hardwerkende man staat echter niet meer zo heel stevig op zijn sokkel, zo blijkt uit de films. Voor sommige vrouwen is hij te min. En hoewel in bijna alle gevallen de traditionele man triomfeert, wordt het duidelijk dat er een verandering gaande is en dat zijn positie onder druk staat.

Door de koppeling van de mogelijkheden tot klassenoverschrijding aan de opkomst van een nieuwe verhouding tussen mannen en vrouwen ontstaat een gecompliceerd netwerk van discoursen in de films waarin verschillende groepen aanknopingspunten kunnen vinden. De films verschillen echter in de ruimte die er gelaten wordt voor een alternatief discours. ORANJE HEIN kan het meest behoudend genoemd worden. De film toont zowel mannen als vrouwen dat zij tevreden dienen te zijn met hun huidige eenvoudige status-quo en/of zich moeten aanpassen aan de regels van de beter gesitueerden in de samenleving. De mogelijkheden ter verbetering van de maatschappelijke positie zijn zeer bescheiden en alleen voorbehouden aan nette meisjes uit nette gezinnen. Voor een behoudend publiek kan dit een aansprekend beeld geweest zijn, voor een moderner publiek dat zich juist bewust was van de verdwijnende klassenscheiding, bood dit perspectief mogelijk minder aanknopingspunten.

Ook in BLEEKE BET werd het publiek voorgehouden dat een bescheiden houding siert en dat eenvoud te verkiezen is boven rijkdom. Deze film bood echter een mogelijkheid mee te dromen met de vrouw die het wel lukte meer rijkdom te verwerven. Haar nieuwe status gaat gepaard met handhaving van de oude vriendschapsbanden. Door de aanwezigheid van een alternatief had BLEEKE BET meer potentie voor verschillende groepen om aan te haken dan ORANJE HEIN. In DE JANTJES is dit nog meer het geval omdat het narratief heel duidelijk is geconstrueerd rond twee perspectieven: een meer behoudend perspectief waarin de wasvrouw in haar eigen klasse blijft, en een moderner perspectief waarin de wasvrouw stijgt op de maatschappelijke ladder. Het publiek kreeg de mogelijkheid te kiezen voor een eigen perspectief. Dit heeft het potentiële publieksbereik van DE JANTJES waarschijnlijk vergroot. De analyse van de distributie en receptie van de films in deel II zal hier meer inzicht in verschaffen.

Gender: “Welke vrouw wil nu niet een man tegen wie zij opziet?”⁵⁰⁰

Voor veel vrouwelijke personages in de Jordaanfilms geldt dat zij zich volstrekt niet hielden aan de regels die golden voor vrouwen uit de betere kringen. De eerder aangehaalde socioloog Cas Wouters die de veranderende omgangsvormen in de twintigste eeuw onderzocht,

⁵⁰⁰ Dit is een citaat uit Eva H. Post, *Huwelijksmanieren. Handleiding voor goede omgangsvormen in het huwelijk* (Leiden: Leidsche Uitgeversmaatschappij, 1939) zoals geciteerd in Wouters, *Van minnen en sterven*, 120.

constateerde dat in de handboeken waarin gedragsregels uit de doeken werden gedaan, vrouwen tot ver in de jaren zestig van de twintigste eeuw werden beschouwd als complementair aan de man. Zij had zich te schikken en te plooien naar haar man. Wouters noemt dit een “traditie van harmonieuze ongelijkheid als omgangsideaal.”⁵⁰¹ Het mondige en somtijds kijfachtige gedrag van verschillende vrouwelijke hoofdpersonages week daar zeer van af. De “(...) allen vrouwen ingeschapen drang om in liefde te mogen dienen”, komt behalve in *ORANJE HEIN* (Massie), zeer zelden voor in de Jordaanfilms.⁵⁰² In die zin weken de Jordaanfilms (en hun voorgangers de toneelstukken) af van alles wat vrouwen in betere en confessionele kringen werd voorgehouden.

Toch hebben de makers zich wel degelijk iets aangetrokken van dit discours. De verfilmingen van de toneelstukken waarin de vrouwelijke personages te weinig gemodelleerd waren naar dit ideaal werden aangepast. Zo werd in *DE JANTJES* de rol van Greet gemodelleerd naar die van de geduldige vrouw. Haar aanvankelijke onbesuisde en ruzieachtige gedrag verandert in de loop van de film in een onderdanige en afwachtende houding. In *ORANJE HEIN* werden de rollen van Mientje en Dien uitgebreid. De omgang tussen Mientje en Herman verloopt volgens het boekje; dit blijkt bijvoorbeeld als Herman en Mientje worden ‘betrapt’ in Volendam en Herman constateert dat hij nu zijn moeder wel moet inlichten. Hij wil voorkomen dat zij zich door hem gepasseerd voelt en houdt zich aan de aanbeveling dat “fijnvoelende jongelui (...) daarom tijdig hun ouders in het vertrouwen nemen.”⁵⁰³ De ontwikkeling van de relatie tussen Dien en Jan dient een soortgelijk doel. Anders dan in het toneelstuk waarin haar vader zich afvraagt tot hoe lang haar inkeer duurt, onderwerpt ze zich in de film aan de man die haar begeert.

De bijna scheiding uit *ORANJE HEIN* was problematisch en absoluut ongepast. Volgens Wouters was het tijdelijk of voorgoed verlaten van de man “zo negatief beladen” dat er zelfs geen aanwijzingen voor zijn te vinden in de goede manieren boeken.⁵⁰⁴ Het is waarschijnlijk geen toeval dat juist in *ORANJE HEIN* twee verlovingsen zijn toegevoegd, en dat de uitbundige vieringen van het huwelijksjubileum en de hereniging zijn gehandhaafd. Alle plotlijnen lossen uiteindelijk op in een voorgenomen huwelijk of een bestendiging van een bestaand huwelijk. De makers hebben er duidelijk geen misverstand over willen laten bestaan dat ook zij een echtscheiding afwezen.

In de drie Jordaanfilms is er voor gekozen om de kijkende en onaangepaste vrouwen op een humoristische wijze neer te zetten. Het is steeds mogelijk om (hoofdschuddend) om ze te lachen. Daar staat tegenover dat de trouwe en zich onderschikkende vrouwen serieus worden neergezet. Zo onderschrijven de drie films de algemeen levende opvattingen dat de vrouw een dienende functie heeft. Dit betekent echter niet dat de waardering voor de wijze waarop dit gestalte kreeg in alle kringen even groot zal zijn geweest. Het was gemakkelijk de humor af te

⁵⁰¹ Wouters, *Van minnen en sterven*, 127.

⁵⁰² Wouters, *Van minnen en sterven*, 122.

⁵⁰³ Cas Wouters, *Seks en de seksen. Een geschiedenis van moderne omgangsvormen* (Amsterdam: Bert Bakker, 2005), 131.

⁵⁰⁴ Wouters, *Van minnen en sterven*, 123.

doen als ongepast. Het bleven volksstukken waarin andere omgangsvormen getoond werden dan die werden voorgeschreven in de etikettenboeken. Dat de makers toch de gok namen om de Jordaanstukken te verfilmden duidt er op dat zij zich bewust waren van de veranderende tijden.

Etniciteit en religie

Etniciteit speelt geen rol in DE JANTJES. In BLEEKE BET en ORANJE HEIN wordt het ingevuld door de toevoeging van een Joods personage, in beide gevallen gespeeld door Silvain Poons. Beide Joodse personages spreken een Amsterdams dat is doorspekt met Joodse uitdrukkingen. Amsterdam had veruit de grootste groep Joden onder zijn bevolking en hun Joodse achtergrond verwijst eerder naar Amsterdam dan naar de Joden in het algemeen. De twee Joodse personages verwijzen naar een positieve Joodse figuur, die van de koppelaar, en fungeren als een vrolijke noot in de film. De populariteit van Silvain Poons, die ook in DE JANTJES een komische bijrol speelde, en het succes van Sally uit BLEEKE BET heeft er mogelijk toe geleid dat in ORANJE HEIN een zelfde soort personage aan het oorspronkelijke script is toegevoegd. In beide gevallen zijn het sympathieke personages die een helpende hand bieden in het tot stand komen van het huwelijk tussen de twee partners. Etniciteit wordt niet ingezet als een onderscheidend kenmerk, maar als een samenbindend element en een bevestiging van een traditie.

Ook religie speelt, zoals eerder gezegd, geen rol in de drie films. Dit was het geval in de toneelstukken en de makers hebben dit zo gelaten. Er was ook weinig aanleiding hier verandering in aan te brengen. Religie heeft van oudsher immers meer splijtende dan bindende eigenschappen en de makers hebben ongetwijfeld weinig behoefte gehad zich in een religieuze slangenkuil te werpen. Net zo min als zij in een ideologisch net verstrikt wilden raken. Alles wat maar enigszins naar politiek verwees was uit de films verbannen. Deze manier van doen past in de door Karel Dibbets betoogde “neutraliteit van de bioscoop.”⁵⁰⁵ Volgens Dibbets bracht de verzuiling met zich mee dat de verschillende zuilen zich in het openbaar niet over elkaar uitlieten, tenzij in het partijpolitieke debat. Dit had als gevolg dat in Nederlandse filmproducties geen sporen van de zuilen terug te vinden zijn, aldus Dibbets, maar zoals Dibbets zelf ook al constateert, dit gold niet alleen voor Nederlandse films.⁵⁰⁶ In buitenlandse producties werden te expliciete verwijzingen naar politiek en religie evenzeer vermeden.⁵⁰⁷

Aanknopingspunten voor het potentiële publiek

Op basis van het voorafgaande is duidelijk geworden dat het mogelijke publieksbereik van de drie Jordaanfilms niet eenduidig kan worden gedefinieerd. De films hebben alle drie een zekere mate van openheid door de verschillende perspectieven die de toeschouwers werden geboden. Deze kan men interpreteren als elkaar aanvullend dan wel als elkaar beconcurrerend.

⁵⁰⁵ Karel Dibbets, “Het taboe van de Nederlandse filmcultuur. Neutraal in een verzuild land” in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 9, nr. 2 (2006): 51.

⁵⁰⁶ Dibbets, “Het taboe van de Nederlandse filmcultuur”, 51 en 54.

⁵⁰⁷ Dibbets, “Het taboe van de Nederlandse filmcultuur”, 53.

Samenvattend kan gesteld worden dat DE JANTJES de meeste positieve aanknopingspunten bood voor een breed publiek. Deze film gaf de toeschouwers de meeste mogelijkheden zich verbonden te voelen aan Nederland en trots te zijn op Nederland als koloniale macht. Daarnaast sloot deze film het best aan bij het beeld van de verdwijnende klassentegenstellingen en bood hij een positief beeld van het uitgaansleven.

De makers van ORANJE HEIN positioneerden hun film anders en produceerden een veel problematischer beeld. De koloniaal werd niet serieus genomen zodat de toeschouwer wel de mogelijkheid kreeg aangeboden zich te vermaken, maar zich niet op een positieve manier kon identificeren met Nederland als koloniale macht. Klassentegenstellingen werden in ORANJE HEIN juist bevestigd waarbij de lagere klasse zich bovendien diende aan te passen aan de hogere klasse. Op dit vlak kreeg de film dan ook een conservatieve uitstraling die een behoudend publiek mogelijk kon aanspreken. Tegelijkertijd vervreemde de film ditzelfde publiek door de tijdelijke echtscheiding en het veelvuldige en openlijke dronkenmansgedrag.

BLEEKE BET nam van de drie films een middenpositie in. In deze film waren wel nationale symbolen, maar deze hadden een sterk toeristisch karakter en boden nauwelijks een mogelijkheid tot een gevoel van emotionele verbondenheid. Klassentegenstellingen werden op een iets subtielere manier uitgewerkt doordat er niet alleen sprake was van disciplineren, maar ook van sociale stijging. Bovendien vond de disciplineren plaats in eigen kring en ging deze samen met de in brede lagen geaccepteerde onderwerping van de vrouw aan haar man.

In Deel II worden de kwalitatieve receptie (hoofdstuk 4) en de kwantitatieve receptie (hoofdstuk 5) van de Jordaanfilms onderzocht. De filmbesprekingen worden geanalyseerd aan de hand van dezelfde thema's die als insteek gebruikt zijn voor de toneelstukken en de films. Wat vonden de contemporaine recensenten belangrijk en waar besteden ze geen aandacht aan? Welke verbeeldingen spraken hen aan en welke wezen zij van de hand? Behalve dat hier een antwoord op komt, worden ook de verschillen zichtbaar in wat de hedendaagse onderzoeker aan betekenissen meent te herkennen en wat de toenmalige toeschouwers bij monde van de recensenten meenden te zien. Op basis van de voorgaande analyses verwacht de onderzoeker dat de pers zeker commentaar zal wijden aan het ontstijgen van de eigen klasse en de daaraan verbonden zedelijke moraal, het cabaret als vrijplaats voor de moderne vrouw en de koloniale trots.

Deel II

De Verwerking

4 De receptie van de Jordaanfilms in kranten en tijdschriften

Het tweede deel van dit onderzoek is gewijd aan de receptie van de Jordaanfilms en opent met een kwalitatieve analyse. Voor de reconstructie van de historische receptie zijn recensies in kranten en tijdschriften gebruikt. Dit zijn, zoals eerder betoogd, indirecte bronnen die slechts een indruk geven van wat een specifieke publieksgroep, de filmrecensenten, over deze films meenden te moeten melden. Hun beschouwingen geven geen uitsluitsel over de betekenis die de gemiddelde toeschouwer, voor zover die al bestaat, in de jaren dertig aan de Jordaanfilms toekende, maar geven wel antwoord op de vraag of de verschillende wij-groepen in de Nederlandse samenleving zoals gedefinieerd in termen van de verzuiling herkenbaar zijn. Zoals we zagen, is de definiëring van de vier zuilen, protestante, katholieke, socialistische en liberale, een heikel punt. Een van de problemen is de opbouw van de liberale zuil, dit was meer een soort restzuil waarin de niet onder de andere noemers te vangen Nederlanders werden ondergebracht. Historicus en politicoloog Ruud Koole stelde daarom: “(...) wellicht ware het beter geweest om te spreken van een algemeen, niet verzuild publiek domein, naast de katholieke, protestantse en socialistische zuilen.”⁵⁰⁸ Toch is er voor gekozen de term verzuiling te hanteren en de structuur die volgens de verzuilingsthese in de samenleving bestond, te gebruiken als kader voor het receptieonderzoek naar de Jordaanfilms. Want of de verzuiling nu wel of niet doordrong tot in diepste vezelen van het bestaan, het was wel een realiteit dat het aanbod op de Nederlandse persmarkt zich van elkaar onderscheidde op basis van een duidelijk herkenbare signatuur. Deze viel echter niet in alle gevallen samen met een van de vier grote zuilen. Er bestond ook een groot aantal kranten dat in termen van Frank van Vree “neutraal” was. Daarom zijn tevens neutrale kranten verzameld en als aparte categorie behandeld in de kwalitatieve receptie. Ook de dagbladen die tot de socialistische zuil behoorden zijn iets meer gedifferentieerd namelijk naar socialistische en communistische dagbladen.

In de kwalitatieve receptie analyse is in kaart gebracht welk identiteitsbesef recensenten van de genoemde wij-groepen articuleerden in hun besprekingen en hoe hun interpretaties zich tot elkaar verhielden. Daarbij is tevens de vraag gesteld of, en zo ja hoe, de recensenten van diverse pluimages de Jordaanfilms vertaalden voor hun lezers als nationale filmproducties met een nationale zeggingskracht. Alvorens over te gaan tot de analyse volgen eerst enkele overwegingen ten aanzien van het doen van historisch film receptieonderzoek, en een toelichting op de context van de Nederlandse pers.

Verantwoording en inrichting van het kwalitatieve receptieonderzoek

⁵⁰⁸ Ruud Koole, *Politieke partijen in Nederland. Ontstaan en ontwikkeling van partijen en partijstelsel* (Utrecht: Het Spectrum, 1995), 35.

In haar boek *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema* vraagt Janet Staiger aandacht voor het historische perspectief bij het bestuderen van de filmkijker.⁵⁰⁹ Ze constateert dat in veel receptieonderzoek de toeschouwer, die zij aanduidt als ‘reader’, a-historisch wordt benaderd: “In fact, the so-called reader may be more a fiction of the critical approach than an actuality.”⁵¹⁰ In plaats van te focussen op de filmtekst zelf, en dus uit te gaan van een theoretisch geconstrueerde toeschouwer, wil Staiger de aandacht verleggen naar het interpretatieproces van een film (Staiger spreekt van een ‘text’). Zij stelt daarom voor dat de onderzoeker probeert een historische verklaring te geven voor ‘the event of interpreting a text.’⁵¹¹ Uitgangspunt hierbij is dat een betekenis ontstaat in een onderhandeling tussen producent en consument, de producent wordt pas producent als de consument geconsumeerd heeft. “Interpreting films is not an isolated, merely aesthetic act. It is a practice transforming the material world for our use.”⁵¹² Staiger gaat er vanuit dat toegekende betekenissen bepaald worden door de historische context en de sociale positie waarin de betekenisgever (het subject) zich bevindt. Het subject is “(...) constituted within a social formation, and the range of possible subject positions changes.”⁵¹³ Staiger positioneert haar onderzoek als neomarxistisch en stelt dat discoursen en betekenissen, interpretatie- en leesstrategieën, en evaluaties (zoals recensies) niet neutraal zijn, maar arena’s waar een klassenstrijd gestreden wordt.⁵¹⁴ Ze stelt daarom een ‘historical materialistic approach’ voor, waarbij het de bedoeling is te achterhalen wat de mogelijke dominante en gemarginaliseerde historische interpretatiestrategieën waren zoals die worden weergegeven door taal en context. Die moeten worden gezien als indicatoren voor de mogelijke strategieën die beschikbaar waren in bepaalde sociale verbanden.⁵¹⁵

Daarnaast vindt Staiger dat gekeken moet worden naar het individu en de wijze waarop zijn ‘verbeelde zelf’ vorm krijgt in een specifieke historische context. Ook het individu kent verschillende strategieën waarmee hij een filmtekst kan interpreteren. Die kunnen onder andere worden bepaald door klasse, gender, ras, etniciteit, nationaliteit en seksuele voorkeur.⁵¹⁶ Een interpretatie hoeft niet eenduidig te zijn en kan door meerdere aspecten tegelijkertijd beïnvloed worden. Zo legt Staiger uit dat ze als onderzoekster van de Hollywood film, *RAIDERS OF THE LOST ARK* (Steven Spielberg, 1981) beschouwt als een meesterwerk, maar dat ze als feministe dezelfde film verschrikkelijk vindt.⁵¹⁷

⁵⁰⁹ Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

⁵¹⁰ Staiger, *Interpreting Films*, xi.

⁵¹¹ Staiger, *Interpreting Films*, 81.

⁵¹² Staiger, *Interpreting Films*, 97.

⁵¹³ Staiger, *Interpreting Films*, 96.

⁵¹⁴ Staiger, *Interpreting Films*, xi, 96.

⁵¹⁵ Staiger, *Interpreting Films*, 80.

⁵¹⁶ Staiger, *Interpreting Films*, 210.

⁵¹⁷ Staiger, *Interpreting Films*, 96.

In haar latere werk *Perverse Spectators* gaat Staiger nader in op de individuele toeschouwer.⁵¹⁸ Ze benadrukt wederom dat niet de filmtekst, maar vooral de contextuele factoren de receptie beïnvloeden als “social formations and constructions of the self in relation to historical conditions.”⁵¹⁹ Toeschouwers brengen hun eigen interpretatieschema’s mee naar de bioscoop. Staiger ontkent daarmee niet dat vertoning en ‘*modes of adress*’ onbelangrijk zijn, maar vindt dat op basis van die informatie geen zogenaamde ideale toeschouwer geconstrueerd mag worden. In plaats daarvan zouden de ervaringen van de eigenlijke toeschouwer erkend moeten worden. Om aan te tonen dat de tekst geen immanente betekenis heeft, voert Staiger in *Perverse Spectators* publieksreacties op die niet overeenkomen met die van de ideale toeschouwer. Dit betekent overigens niet dat Staiger de filmtekst in haar analyses geheel buiten beschouwing laat.⁵²⁰

De uitgangspunten van Staiger liggen dicht bij die van dit onderzoek. Haar uitleg van filminterpretatie, “It is a practice transforming the material world for our use”, is in termen van Frijhoff een fase in het proces van toe-eigening. De fase namelijk, van verwerking waarin de recensent de in de film verbeelde wereld naloopt op de vraag of deze een aanvaardbaar vertoog bevat over de eigen wij-groep, de achterban die hij als medewerker van een bepaalde krant voor ogen heeft, en de uitkomsten van deze exercitie verwoordt in een filmrecensie. Voor elke recensent zal de uitkomst van dit proces anders zijn en onderschreven wordt daarom Staiger’s stelling dat er meerdere interpretatiestrategieën naast elkaar kunnen bestaan, en een ideale toeschouwer dus niet bestaat.

Om recht te doen aan die verschillende visies en de mogelijke receptiestrategieën in kaart te brengen, verzamelde Staiger een breed scala aan filmbesprekingen en plaatste deze in hun context. Deze wijze van verzamelen is ook gehanteerd in dit onderzoek. Onderliggende gedachte is dat in de pers meerdere lezingen van een film aanwezig waren, die ieder tot op zeer grote hoogte werden bepaald door de bemiddelende positie die een recensent innam tussen zijn redactie en de lezers van zijn krant. Een recensent schreef tegelijkertijd namens en voor een groep. Deze driehoeksrelatie tussen recensent, zijn redactie en zijn lezers kon in het Nederland van de jaren dertig meer of minder nauw zijn. Bepalend hiervoor was een aantal factoren dat kenmerkend was voor de context van de Nederlandse dagbladpers. Daarin was vooreerst van belang dat er nauwelijks losse verkoop bestond in Nederland in de jaren dertig; kranten werden gelezen door abonnees. Bovendien was het bereik van de dagbladen zeer hoog. Frank van Vree stelde vast dat het aantal dagelijks bezorgde kranten bijna gelijk was aan het aantal woningen.⁵²¹ Een derde belangrijk aspect was de eerder aangehaalde politieke positionering van de Nederlandse dagbladpers die nauw samenhang met de verzuiling. Tweederde van de dagbladen stond voor een duidelijke politieke kleur. Tezamen hadden deze

⁵¹⁸ Janet Staiger, *Perverse Spectators. The practices of film reception* (New York & London: New York University Press, 2000).

⁵¹⁹ Staiger, *Perverse Spectators*, 1.

⁵²⁰ In hoofdstuk 5, ‘The romances of the Blonde Venus’, gebruikt Staiger zelfs de film om aan te tonen dat er verschillende lezingen mogelijk waren. Staiger, *Perverse Spectators*, 77-92.

⁵²¹ Dit was volgens de berekeningen van Van Vree 96%. Vree, *Nederlandse pers*, 52.

politiek gekleurden 53 procent van het totaal aantal abonnementen, neutrale kranten namen de overige 47 procent voor hun rekening. Hoewel het aanbod van neutrale kranten, door Van Vree de “ongebonden pers” genoemd, dus beduidend kleiner was, was hun lezersgroep ongeveer even groot als die van de niet-neutrale, gebonden, kranten.⁵²²

Het grote aantal gebonden kranten wordt volgens Van Vree verklaard door de bij veel journalisten levende overtuiging dat men voor een bepaalde levensopvatting moest staan en die moest uitdragen. Objectiviteit was daarbij niet perse een streven. Dit had te maken met de in alle kringen levende overtuiging dat de pers een vergaande invloed had op haar lezers en dat zij zich daarom maar beter kon inspannen om de ‘juiste’ invloed uit te oefenen.⁵²³ De band van de gebonden pers met een partij of groepering kon, aldus Van Vree, “vrij innig” zijn.⁵²⁴ Zo zagen protestants christelijken het dagblad, in de termen van de directeur van *De Rotterdammer* H. Diemer, als “(...) het allerbelangrijkste wapen in den strijd der geesten”, de krant als het middel het protestants christelijke geloof te propageren.⁵²⁵ Onder katholieken bestond een soortgelijke opvatting. Bovendien was daar een vergaande verstrengeling tussen kerkelijke, politieke, sociale en commerciële belangen ontstaan door de steun van de Katholieke kerk aan de katholieke pers. Volgens Van Vree werd deze verstrengeling “kerkrechtelijk bekrachtigd” in 1917 toen alleen kranten met een kerkelijke goedkeuring zich nog ‘katholiek’ mochten noemen.⁵²⁶ Ook Socialistische kranten hadden vaak een nauwe verwantschap met politieke partijen en vakbonden. Zo was *Het Volk*, één van de grootste kranten van Nederland: begonnen als partijkrant van de SDAP had zij zich met steun van de vakbonden kunnen ontwikkelen. J.F. Ankersmit, de hoofdredacteur van *Het Volk* van 1925 tot 1937, beschouwde de pers als “(...) een onmisbaar middel bij de vorming van de socialistische mens.”⁵²⁷ Voor de communisten was *De Tribune*, een “bolsjewistisch massa-orgaan, dat zou opkomen voor de belangen van de onderdrukte, strijdende volksmassa’s, (...) de leider van de proletarische revolutie.”⁵²⁸ Ook de nationaal socialistische en gereformeed staatkundige pers waren gelieerd met een respectievelijk politieke en religieuze achterban.

Dit zijn allemaal voorbeelden die passen in het klassieke beeld van de verzuiling waarbij een rechtstreekse lijn verondersteld wordt van de top van de zuil, een politieke en/of religieuze organisatie, via de krant naar de lezers. Dit was echter niet de enige manier waarop deze relatie werd vormgegeven. Er waren ook redacties die meer afstand wilden bewaren tot de partij of groepering waaraan zij gelieerd waren. Dit was, volgens Van Vree, vooral het geval in liberale kringen waar de mening heerste dat een redactie zich een onafhankelijk oordeel behoorde aan te meten. Exemplarisch vindt hij de houding van het *Algemeen Handelsblad*, dat hij karakteriseert als “(...) geen partijkrant, maar een blad, dat zich op een liberaal standpunt stelt

⁵²² Vree, *Nederlandse pers*, 50 en 343. De cijfers van Van Vree gaan over 1939.

⁵²³ Vree, *Nederlandse pers*, 37.

⁵²⁴ Vree, *Nederlandse pers*, 36.

⁵²⁵ Vree, *Nederlandse pers*, 38.

⁵²⁶ Vree, *Nederlandse pers*, 39-40.

⁵²⁷ Vree, *Nederlandse pers*, 40.

⁵²⁸ Vree, *Nederlandse pers*, 41.

en tegelijkertijd een zekere afstand bewaart.”⁵²⁹ De liberale kranten waren voor “(...) een belangrijk deel in handen van particulieren met eenzelfde overtuiging en toegankelijk voor gelijkgestemde politici.”⁵³⁰ Men stelde zich op het standpunt dat dagbladen “(...) onafhankelijk dienden te zijn in hun opvattingen” en desnoods moeten ingaan tegen “(...) bepaalde (concrete) opvattingen van de lezers of de partijen.”⁵³¹

Niet alle kranten waren in meer of mindere mate ‘gebonden’. Er waren ook zogenaamde ongebonden of neutrale kranten, die, aldus Van Vree, vooral gestuurd werden door commerciële motieven en om die reden zo neutraal mogelijk in hun berichtgeving wilden zijn. In dat licht ziet Van Vree ook het artikel in de oprichtingsakte van *De Telegraaf* waarin het de journalisten verboden werd “(...) de beginselen van enige politieke of kerkelijke richting(...)” uit te dragen.⁵³² We kunnen dus stellen dat er nogal variatie zat in de verbanden waarbinnen kranten opereerden. Van de vrij directe en korte lijntjes tussen de protestante, katholieke, socialistische en communistische partijen en religieuze instituten, en de wat lossere banden van de liberale groeperingen en hun kranten, tot de commerciële relaties die voor de ongebonden kranten bepalend waren. De veronderstelling is dat al deze kranten ieder een eigen groep aan zich bonden, en dat in het verlengde hiervan, de beoordeling van een recensent op zijn minst in zekere mate werd gekleurd door het netwerk waarin hij zich bevond. Bij het kijken naar en interpreteren van een film treden persoonlijke schemata in werking, die gevormd en beïnvloed zijn door de groep waaruit iemand voortkomt. Er is dus altijd een zekere relatie tussen dat wat een recensent schrijft en de groep waar zijn krant mee geassocieerd is. Tegelijkertijd moeten we onderkennen dat een individu verschillende schemata naast elkaar kan activeren die elk tot een ander, soms zelfs tegengesteld oordeel leiden, zoals Staiger illustreerde met haar waardering voor *RAIDERS OF THE LOST ARC*. Ditzelfde verschijnsel kwam ik ook tegen in de receptie van de Jordaanfilms als een recensent een onderscheid maakte tussen bijvoorbeeld een beoordeling als kwaliteitsfilm of als amusementsfilm. Zo kon hij volgens het eerste interpretatiekader geen waardering opbrengen voor de film, volgens het tweede wel.

De relaties tussen kranten en politieke, religieuze dan wel levensbeschouwelijke groeperingen konden dus verschillen in intensiteit. Dit gold ook voor de band met de lezers. In het geval van een gebonden kranten bestond de lezerskring voor een groot deel uit dezelfde achterban als die van de groepering wiens visie werd uitgedragen of ondersteund. Van Vree onderzocht de overlap van beide groepen door het aantal abonnementen op de kranten te vergelijken met de verkiezingsuitslagen. De overlap bleek het grootst bij de liberalen en de katholieken. Bij de liberalen kwamen de groepen zelfs bijna geheel overeen, bij de katholieken waren er regionale verschillen. In Limburg en Noord-Brabant waren er meer katholieke abonnees (84 procent) dan stemmers (79 procent) maar hier was nauwelijks een dagblad van een andere signatuur voorhanden. In Friesland, Groningen en Overijssel lag het aantal katholieke

⁵²⁹ Vree, *Nederlandse pers*, 37.

⁵³⁰ Vree, *Nederlandse pers*, 344.

⁵³¹ Vree, *Nederlandse pers*, 37.

⁵³² Vree, *Nederlandse pers*, 41-42.

abonnees lager dan het aantal stemmers.⁵³³ Voor protestantse dagbladen gold dat alleen in de provincies Noord- en Zuid-Holland en Zeeland een redelijke verhouding bestond tussen abonnees en stemmers van ongeveer 1 staat tot 3.⁵³⁴ De socialistische pers had het grootste bereik in de noordelijke provincies en in Zuid-Holland.⁵³⁵ We moeten dus concluderen dat ondanks het hoge aantal dagbladen (in 1939 verschenen er dagelijks meer dan 100⁵³⁶) en het grote bereik (96 procent van de woningen) een relatief grote groep protestanten en socialisten niet geabonneerd was op een krant die gelieerd was aan de partij waar zij op stemden. Zij lazen waarschijnlijk een neutrale krant. Met andere woorden, het bereik van de gebonden kranten was niet zo hoog als men op basis van de verkiezingsuitslagen zou mogen verwachten. Dit laat echter onverlet dat de gebonden kranten voor een vrij nauwkeurig gedefinieerde achterban schreven en daarmee in dialoog waren. Een recensent preekte als het ware voor de eigen parochie, maar werd tegelijkertijd gecontroleerd door dezelfde parochie. Dit effect werd versterkt door de belangrijke positie van de abonnementenpers. Een verschijnsel dat volgens Van Vree “(...) zonder twijfel verband hield met de monopolisering van bepaalde publieksgroepen, gebaseerd op de exclusiviteit van levensbeschouwelijke of politieke richting.”⁵³⁷ “(...) Ideële motieven - politieke, culturele, religieuze - bleven in de Nederlandse dagbladpers een belangrijke rol spelen; er was sprake van een wederzijdse beïnvloeding en versterking tussen ideologie en structuur.”⁵³⁸ Kranten waren daarin geen “willoos instrument, maar actieve deelnemers.”⁵³⁹ Ook een recensent was participant in het uitdragen en vormen van het gedachtegoed van een bepaalde groepering en had daarbij, zoals Frank van Vree in zijn onderzoek naar de Nederlandse pers in de jaren dertig laat zien, een duidelijk lezerspubliek voor ogen.⁵⁴⁰ Daarnaast zal hij rekening gehouden moeten hebben met de redactie en eventuele collega's die over hetzelfde onderwerp schreven. Er was sprake van een voortdurende wisselwerking tussen auteur, redactie en lezers.

Waar auteur en lezer elkaar vonden is niet volledig te achterhalen met de analyse van de filmrecensies, zeker niet als het gaat om betekenisgeving, maar we mogen deze wel beschouwen als suggesties aan de lezers om een film op een bepaalde manier te interpreteren en te waarderen. Hiermee wordt niet beweerd dat een filmbespreking één op één vergelijkbaar is met de betekenis die de toeschouwer aan de film toekende. Hoewel er ook regelmatig publieksreacties vermeld werden of verwijzingen naar de populariteit van een bepaalde film werden gedaan, zeggen de recensies meer over een gewenste interpretatie dan over een tot

⁵³³ Van Vree noemt geen cijfers voor Friesland en Groningen maar zegt dat deze cijfers voor Overijssel het laagst waren: 11% tegenover 28,4% katholieken. Daar las maar liefst 80% een neutrale krant. Vree, *Nederlandse pers*, 51- 52.

⁵³⁴ Vree, *Nederlandse pers*, 51 en Tabel 7 van zijn bijlagen.

⁵³⁵ Vree, *Nederlandse pers*, 51. Van Vree baseert zich hier op A.C.J. de Vrankrijker. *Het wervende woord. Geschiedenis des socialistische week- en dagbladpers in Nederland* (Amsterdam, 1950), 249.e.v.

⁵³⁶ Vree, *Nederlandse pers*, 52.

⁵³⁷ Vree, *Nederlandse pers*, 42. Van Vree haalt hier Samkalden aan: Samkalden, H., *Publieke meening, pers en staat*, Leiden 1932.

⁵³⁸ Vree, *Nederlandse pers*, 42.

⁵³⁹ Vree, *Nederlandse pers*, 345.

⁵⁴⁰ Vree, *Nederlandse pers*, 184.

stand gekomen interpretatie. De suggesties van de recensent werden echter wel gevoed door het gedachtegoed waar de lezer zich in principe ook toe aangetrokken voelde, hij was immers geabonneerd op het dagblad of tijdschrift dat dit gedachtegoed uitdroeg. Recensent en lezer zijn dus niet aan elkaar gelijk te stellen, maar hebben wel een duidelijke relatie. Een recensie gaf een mogelijke interpretatiestrategie die daarom meer was dan alleen de particuliere mening van de recensent.

De analyse van de receptie is gestructureerd naar analogie van de door Van Vree gehanteerde indeling van de gebonden en de ongebonden pers. Er zijn neutrale, liberale, katholieke, protestante, socialistische en communistische kranten verzameld, waarna de reacties op de Jordaanfilms zoals geformuleerd in de recensies evenals de films zijn geanalyseerd op de thema's: plaats, klasse, gender, etniciteit en religie. Alvorens dit analyse kader verder toe te lichten wordt nader ingegaan op de houding ten aanzien van de bioscoop en film die er in de Nederlandse samenleving van de jaren dertig werd ingenomen.

De houding van de vier zuilen ten opzichte van film en bioscoop

In alle zuilen leefden er om uiteenlopende redenen wel enige bedenkingen tegen film en filmbezoek, maar nergens was de antipathie tegen de bioscoop zo groot als onder protestanten. Onder veel protestanten werd het bioscoopbezoek beschouwd als verwerpelijk en in de protestantse dagbladen ontbraken dan ook, een enkele uitzondering daargelaten, filmadvertenties en recensies. Hoewel de versplintering in de Protestantse kerk enorm was en er vele verschillen bestonden in de uitleg van Gods woord kan de grondhouding jegens film en bioscoop volgens socioloog Jan Hes over de hele protestantse linie worden gekarakteriseerd als een van mijding.⁵⁴¹ De verschillen zaten in het meer of minder strikt bewaren van de afstand. Hes onderscheidt de piëtistisch-ascetische houding waarin strikt afstand gehouden werd van alles wat het geloofsleven in gevaar zou kunnen brengen, en de puriteins-ascetische houding waarin er meer ruimte was voor het doen van concessies.⁵⁴² Maar ook in deze tweede groep werd het visuele, sensuele en dramatische karakter van de amusementsfilm afgewezen. In 1930 werd namens de Gereformeerde kerken officieel bekend gemaakt dat fictie film (drama) afgewezen werd. Alleen documentaires en gereconstrueerde historische gebeurtenissen - zolang daar tenminste geen professionele acteurs voor waren gebruikt - en animatiefilms waren aanvaardbaar. Dit alles onder het voorbehoud dat de filmproducties niet in strijd waren met het woord van God.⁵⁴³ Al met al was voor protestanten de bioscoop - net als het theater - een te mijden locatie. Pas in de jaren vijftig van de twintigste eeuw zou deze houding enigszins veranderen. Maar ondanks de toen inmiddels gevoelde noodzaak het officiële standpunt van de

⁵⁴¹ Jan Hes, *In de ban van het beeld. Een filmsociologisch-godsdienstsociologische verkenning* (Assen: Van Gorcum & Comp, 1972), 112-113.

Zie voor een gedetailleerde uitleg van de verspreiding van de verschillende religies in Nederland: Hans Knippenberg, *De religieuze kaart van Nederland. Omvang en geografische spreiding van de godsdienstige gezindten vanaf de Reformatie tot heden* (Assen/Maastricht: Van Gorcum, 1992). Hoofdstuk 3 en 4 gaan over de protestanten.

⁵⁴² Hes, *In de ban van het beeld*, 112-114.

⁵⁴³ Hes, *In de ban van het beeld*, 94.

Gereformeerde kerken te herzien, omdat bleek dat een deel van de kudde zich toch in de donkere filmzalen begaf, werd ook nog in 1955 een negatieve invloed van kerkbezoek op bioscoopbezoek gemeten. Dit was het sterkst voor de Nederlands Gereformeerde kerkgangers.⁵⁴⁴ Zelfs in 1966 was dit effect nog meetbaar. Een marktonderzoekbureau stelde toen vast dat 40 procent van de bioscoopbezoekers niet naar de kerk ging. Dit was een hoog percentage vergeleken bij de 19 procent van de totale bevolking die niet naar de bioscoop ging. Ook in deze groep waren relatief gezien meer protestanten dan katholieken.⁵⁴⁵ Het is dus aannemelijk dat in de jaren dertig veel protestanten de bioscoop daadwerkelijk gemeden hebben.⁵⁴⁶

Nederlandse protestanten weken in dit opzicht af van hun buitenlandse pendanten. Met name in Engeland en Amerika had zich onder protestanten, in het bijzonder onder methodisten, een sterke zendingsdrang ontwikkeld waarbij al vroeg de populaire film werd ontdekt als uitstekend hulpmiddel om ongelovigen - vooral afkomstig uit de lagere klassen - te lokken en te bekeren. Hoewel dit niet geheel onproblematisch was vanwege de frictie tussen amusement en religieuze boodschap, werd film als zodanig niet afgewezen.⁵⁴⁷ Hes citeert de Amerikaanse methodist G. William Jones die een onderzoek van *The Literary Digest* uit 1920 aanhaalt, waaruit bleek dat in dat jaar maar liefst in 2000 kerkelijke gemeenten in de Verenigde Staten film werd ingezet bij de religieuze educatie.⁵⁴⁸ In Duitsland en Frankrijk werden veel zogenaamde evangelisatorisch utilistische films geproduceerd om het Woord te verspreiden. Maar ook deze beweging bleef erg klein in Nederland vanwege de remmende werking van de Calvinisten die tegen de afbeelding van Jezus waren.⁵⁴⁹ De weerstand die D. Pereboom, voortrekker van de Christelijke propaganda films voor de NCRV, ondervond toen hij een gedramatiseerde film (*STORMGETIJ*, 1937) wilde maken, is wat dit betreft illustratief.⁵⁵⁰

De mijding van bioscoop en film blijkt ook uit het negeren hiervan in kranten en tijdschriften in de onderzoeksperiode. Zoals gezegd, was in de onderzochte protestantse kranten geen plaats

⁵⁴⁴ Centraal Bureau voor de Statistiek: vrije-tijdsbesteding in Nederland, winter 1955/56. Deel 3: Bioscoopbezoek. Zeist, 1957, zoals geciteerd in Hes, *In de ban van het beeld*, 162-165.

⁵⁴⁵ Veldkamp / Marktonderzoek, *Het bioscooppubliek. Een onderzoek naar zijn structuur* (Amsterdam, 1966), 22.

⁵⁴⁶ Zie ook Bert Hogenkamp die stelde dat de visie van Hes genuanceerd moet worden als het gaat om de houding van protestanten ten opzichte van film, langzaam aan werd film ook voor hen een geaccepteerd medium. De mijding had volgens Hogenkamp vooral betrekking op de bioscoop, en dat is ook waar in dit onderzoek van uitgegaan wordt. Bert Hogenkamp, "Protestants- christelijke vakbondfilms in de jaren '30," in *Jaarboek Stichting Film en Wetenschap* (Amsterdam: Stichting Film en Wetenschap, 1991), 9-29.

⁵⁴⁷ Hes, *In de ban van het beeld*, 142.

⁵⁴⁸ Hes, *In de ban van het beeld*, 143. Hes citeert hier G. William Jones, *Sunday Night at the Movies* (Richmond: John Knox Press, 1967). Jones schreef zijn publicatie als medewerker van de Southern Methodist University. In *Sunday Night at the Movies* spreekt Jones slechts over "the Church" en duidt hij niet aan welke kerk hij bedoelt maar we kunnen aannemen dat hij daar de methodisten mee bedoelde. Als hij verwijst naar 'andere kerken' noemt hij die bij naam. Het voorbeeld dat Jones geeft, is bedoeld om zijn lezers er van te overtuigen dat de kerk zich niet afzijdig moet houden van film, maar juist moest inzetten. Ook onder methodisten was niet iedereen overtuigd van de positieve werking van film. Jones, *Sunday Night at the Movies*, 25-37.

⁵⁴⁹ Hes, *In de ban van het beeld*, 145.

⁵⁵⁰ Bert Hogenkamp, "In dienst van den grooten Zender." Orthodox-protestantse opvattingen over film en de filmpropaganda van de NCRV" in, *Radio in Beeld. Nederlandse omroepfilms, 1931-1935*, Edward J. Borsboom en Bert Hogenkamp, 49-78 (Amsterdam: Stichting Film en Wetenschap, 1994).

ingeruimd voor een bioscoop en filmrubriek, ook film advertenties trof men er niet aan.⁵⁵¹ Behalve een incidentele aankondiging van een educatieve film of documentaire bestond film niet in de protestantse kranten. Zo werd bijvoorbeeld alleen een bespreking van de eerste Nederlandse speelfilm WILLEM VAN ORANJE in de protestantse krant *De Standaard* gevonden. Dit was immers een ‘reconstructie’ van de vaderlandse geschiedenis en geen amusementsfilm. De auteur beschouwde deze film als illustratie en aanvulling op de literatuur.

“Maar alleen hij, die naarstig heeft gestudeerd in dat boek der historie, zal deze illustratie op de juiste waarde kunnen schatten. Wie Prins Willem wil leren kennen (...) leert dit niet in de eerste plaats uit deze film. Hij ga tot de geschreven bronnen en putte daaruit!”⁵⁵²

DE JANTJES en andere Nederlandse amusementsfilms werden genegeerd in protestantse kranten en daarmee valt de protestantse receptie van de Jordaanfilms af voor dit onderzoek.

Katholieken kenden geen “beeldhuiver” zoals de Nederlandse protestanten.⁵⁵³ Hun bezwaren richtten zich niet tegen de bioscoop en het medium film als zodanig, maar op de wijze waarop dit soms gebruikt werd. Met een juiste invulling – dat wilde zeggen, films met de ‘juiste’ moraal - beschouwden zij film als een machtig medium dat mensen kon binden aan de kerk. Hes noemt dit de theocratisch-moralistische houding. Deze kent de kerk een leidende functie toe en beschouwt haar als het morele en ethische kompas van de samenleving.⁵⁵⁴ De katholieken zijn dan ook altijd zeer actief geweest in het organiseren van eigen filmvoorstellingen voor een eigen publiek, waarbij niet zozeer speciaal voor katholieken gemaakte films met een educatieve of missionaire inhoud werden vertoond, maar geschikt geachte films, gekozen uit het gangbare aanbod. Dit soort activiteiten kon zelfs leiden tot een verbeterd concurrentiestrijd met de gewone bioscopen, juist omdat de vertoonde films niet zo heel erg afweken van wat er te zien was in de reguliere bioscopen.⁵⁵⁵

Daarnaast begonnen katholieken al vroeg met het uitbrengen van kijkadviezen. Zij waren actief in het initiëren van gemeentelijke filmkeuringscommissies en reeds in 1915 werd door de ‘Vereeniging voor Eer en Deugd’ geprobeerd een centrale keuring op te zetten. In dat jaar

⁵⁵¹ Onderzocht zijn: *De Rotterdammer*, *De Nieuwe Provinciale Groninger Courant*, *De Nederlander* en *De Standaard*

⁵⁵² *De Standaard*, 6 januari 1934.

⁵⁵³ Susan Aasman gebruikte deze term in haar proefschrift om de verschillen tussen katholieken en protestanten in de omgang met beeld duidelijk te maken. Zij stelt dat protestanten geen “beeldverbod” hadden maar wel een “beeldangst” of “beeldhuiver”, en afkeer van het beeld. In hun geloofsbeleving legden zij de nadruk legde op verinnerlijking. In het algemeen was men in protestantse kringen meer gericht op het geschreven woord, dan op het beeld, aldus Aasman. Uit haar onderzoek naar familiefilms bleek dat protestanten minder filmde dan katholieken. Susan Aasman, *Ritueel van huiselijk geluk. Een cultuurhistorische verkenning van de familiefilm* (Amsterdam: Het Spinhuis, 2004), 140-142.

⁵⁵⁴ Hes, *In de ban van het beeld*, 114.

⁵⁵⁵ Dit was bijvoorbeeld het geval in Venlo waar een maandenlange strijd werd uitgevochten tussen de katholieke en reguliere bioscopen. Van Oort, *Film en het moderne leven*, 86. In 1933 stond het probleem van de vertoningen door ‘buitenstaanders’ in verenigings- en patronaatsgebouwen nog steeds op de agenda van de Nederlandse Bioscoop Bond. Zie *Verslag der werkzaamheden van den Nederlandschen Bioscoop-Bond over het jaar 1933*, Amsterdam 1934, 42.

richtten ze het tijdschrift *Tooneel en Bioscoop* op en publiceerden daarin filmtitels vergezeld van een door katholieken opgesteld advies. In 1928 kregen de katholieken een door de landelijke overheid gesanctioneerd wapen in handen dat hen in staat stelde invloed uit te oefenen op hetgeen er vertoond werd. In dat jaar trad de bioscoopwet in werking, die onder andere regelde dat alle films vooraf werden gekeurd. Omdat de samenstelling van de Centrale Keuringscommissie recht zou moeten doen aan alle gezindten, vreesden katholieken niet hun eigen stempel op de keuring te kunnen drukken en pleitten ze, succesvol, voor een gemeentelijke nakeuring. Hierdoor werd het mogelijk om de films door een katholieke commissie te laten nakeuren en zo alsnog de voor hen onaanvaardbare elementen te verwijderen alvorens de films vertoond werden. In 1928 verenigden de katholieke nakeurders zich in de Zuidelijke filmkeuring.⁵⁵⁶

In 1933 werd het eerste katholieke, geheel aan film gewijde tijdschrift *Zuiderfilm* opgericht met als hoofdredacteur Albert Kuyle, die tevens lid was van de redactie van het op de katholieke intellectuele jongeren gerichte tijdschrift *De Gemeenschap*, waarin ook af en toe filmbesprekingen verschenen. In datzelfde jaar nam de katholieke filmcriticus A. van Domburg de redactie over en veranderde de naam van *Zuiderfilm* in *Filmfront*.⁵⁵⁷ *De Gemeenschap* was een “even modern als antimodern tijdschrift”, dat tegelijkertijd de vrijheid van de katholieke kunstenaar bepleitte en kerkelijke censuur accepteerde.⁵⁵⁸ Daarnaast werd de filmrubriek in de katholieke krant *De Maasbode*, gebruikt als een spreekbuis om de kudde naar de juiste film te loodsen. De katholieke bemoeizucht zorgde voor ergernis in de gelederen van de Nederlandse Bioscoop Bond (hierna NBB) en hun jaarverslagen staan bol van de klachten over de negatieve houding van de katholieken. Uit de ontstemde reacties van de Bond wordt duidelijk dat katholieke filmliefhebbers belangrijk waren voor de inkomsten van de NBB leden.⁵⁵⁹ Er viel, met andere woorden, nog wat te winnen bij de katholieken en er was een voortdurende, zij het op ruziënde toon, dialoog tussen katholieken en de NBB gaande. Dit was in het geheel niet het geval bij de protestanten. Zij werden door de NBB geafficheerd als absolute bioscoophaters, maar door hun mijdende houding ten opzichte van de bioscoop was er geen aanleiding het debat aan te gaan.⁵⁶⁰ De belangrijkste bestrijding van de beperkende invloed van de protestanten had zich reeds in het begin van de jaren twintig voorgedaan tijdens de voorbereiding van de Bioscoopwet. In die periode zette de NBB een zware lobby in en liet niet

⁵⁵⁶ Van Oort, *Film en het moderne leven*, 182-184.

⁵⁵⁷ Thunnis van Oort, “Het Nederlandse filmtijdschrift en de markt,” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 13, nr.2 (2010):168.

⁵⁵⁸ Frans Ruiter en Wilbert Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990* (Amsterdam: Het Spectrum, 1996), 227.

⁵⁵⁹ Vanaf de invoering van de katholieke nakeuring in 1928 werden de verrichtingen van deze club nauwgezet verslagen in de jaarverslagen van de NBB. Maar ook de zeer negatieve reacties op DE JANTJES in *Filmfront* leidde tot protest van de Nederlandse Bioscoop Bond en werd vermeld in het jaarverslag (1934)

⁵⁶⁰ Zie bijvoorbeeld de actie van de NBB tijdens de aanloop naar de Provinciale verkiezingen waarbij in vrijwel alle grote dagbladen oproepen werden geplaatst om niet op Protestant-Christelijke kandidaten te stemmen omdat zij er tijdens de bespreking van de bioscoopwet blijk van zouden hebben gegeven het bioscoopbedrijf te gronde te willen richten. *Verslag der werkzaamheden van den Nederlandschen Bioscoop-Bond over het jaar 1922 en 1923*, Amsterdam, 1924, 15-16.

na bij elke dreiging van een voor het bioscoopbedrijf ongunstige ontwikkeling meteen bij de betreffende minister op de stoep te staan om de eigen zaak te bepleiten. Werd een bewindspersoon, zoals bijvoorbeeld Colijn, betrappt op een negatieve uitslating over de bioscoop dan werd dit breed uitgemeten en bestempeld als schandelijk.⁵⁶¹

Protestantse gezagdragers hadden met het in werking treden van de Bioscoopwet in 1928 juist minder mogelijkheden gekregen bioscoopexploitanten dwars te zitten. Door de invoering van een nieuw vergunningstelsel waren bioscoophouders beter beschermd tegen eventuele willekeur van lokale burgemeesters. Hiervan leek vooral sprake te zijn geweest in kleine gemeenten. De vergunning mocht vanaf 1928 alleen geweigerd worden op grond van problemen met de zedelijkheid en de veiligheid, en het was verboden aanvullende bepalingen zodanig te formuleren dat dit effectief een bioscoopverbod voor volwassenen van boven de 18 betekende. Bovendien moest een eventuele afwijzing worden toegelicht en was men verplicht de bioscoophouder te horen. Deze kon, anders dan voorheen het geval was, in beroep gaan tegen een negatieve beslissing.⁵⁶² Ondanks de bezwaren die de NBB tegen de Bioscoopwet had, met name als het ging om de uitvoering van de filmcensuur, was het Hoofdbestuur tevreden met de betere rechtspositie die de wet de exploitanten garandeerde. Na de invoering van de Bioscoopwet lijken de protestanten uit het vizier van de NBB verdwenen en richtten de pijlen zich op de censuuractiviteiten van de katholieken.

Was de religieuze moraal in katholieke kringen de meetlat waarlangs films werden gelegd, in socialistische kringen ging het om de ideologische moraal. Voor veel socialistische voormannen stond film - en met name de Amerikaanse film - gelijk aan een kapitalistische uitwas die de arbeider eerder verweekte dan versterkte in zijn proletarische strijd. Maar ook zij erkenden de (aantrekkings-) kracht van het medium. Anders dan de katholieken waren socialisten gekant tegen de filmkeuring omdat dit de arbeidersklasse zou onderdrukken. In plaats daarvan deden zij pogingen hun achterban naar de 'juiste' films te lokken. Zij geloofden in de opvoeding en ontwikkeling van de arbeiders en richtten daarom, zoals we zagen in hoofdstuk 1, het Instituut voor Arbeidersontwikkeling op, dat behalve lezingen en toneelvoorstellingen, ook filmvoorstellingen organiseerde. Maar zoals ook bleek bij de toneelvoorstellingen, waren de films met de juiste ideologische inhoud weinig succesvol.⁵⁶³

Daarnaast organiseerden de socialisten af en toe protesten als een film in hun ogen de socialistische zaak te zeer schaadde. Zo werd in 1934 gedemonstreerd voor de Rembrandt bioscoop in Utrecht omdat de film *FLÜCHTLINGE* (Gustav Ucicky, 1933) een anti-communistische

⁵⁶¹ *Verslag der werkzaamheden van den Nederlandschen Bioscoop-Bond over het jaar 1924*, Amsterdam, 1925, 12-13.

⁵⁶² Dooyeweerd, Herman and Jan Willem Noteboom. *De Bioscoopwet* (Wet van den 14den mei 1926, st.bl. no. 118). Toegelicht met Toevoeging van Verschillende Gegevens uit de Practijk (Alphen aan den Rijn: Samsom, 1927), 177-178.

⁵⁶³ Het IVAO organiseerde op zondagochtenden zogenaamde wetenschappelijke voorstellingen. Daarnaast werden andere verantwoorde film programma's georganiseerd. In 1933 werden 40 van dit soort programma's georganiseerd die gezamenlijk 8720 toeschouwers trokken. 1934 trokken 33 filmvoorstellingen 9398 bezoekers. Dit waren dus geen grote publiekstrekkers. Daarnaast verzorgde de IVAO speciale voorstellingen tegen gereduceerd tarief voor werklozen - dit waren vaak populaire films uit het reguliere programma. *Verslag der werkzaamheden van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling over de tijd van 1 januari 1933 tot 31 december 1934*, 36.

boodschap zou hebben. Verdergaand en bedreigender waren de acties van de socialisten tegen de Duitse films als uiting van afkeuring van de politiek van Hitler. In 1933 riepen de SDAP en het Nederlands Verbond van Vakverenigingen (NVV) op tot een boycot en versterking van Duitse films. Dat de protesten als ondermijnend werden ervaren, blijkt uit de onderhandelingen die de Nederlandse Bioscoopbond onmiddellijk startte met de partijleiding van de SDAP en die er toe leidden dat de protesten werden gestaakt.⁵⁶⁴ Het is de vraag in hoeverre het creëren van een negatief discours omtrent Duitse films ook daadwerkelijk tot gevolg had dat het marktaandeel van de Duitse film daalde. Aan linkse zijde was men er van overtuigd dat de acties succesvol waren geweest en dat het publiek, aangespoord door de boycot en teleurgesteld door de slechte kwaliteit, de hedendaagse Duitse films steeds minder bezocht. Volgens de correspondent van *Het Volk* was de slechte kwaliteit een direct gevolg van de houding die de Duitse overheid tegen Joden aannam. Veel beroemde joodse acteurs en bekwame joodse regisseurs en technische staf waren immers ontslagen en/of het land uit gevlucht.⁵⁶⁵ Karel Dibbets, die de komst van de geluidsfilm in Nederland onderzocht, is van mening dat de daling van het aanbod van Duitse films in elk geval deels veroorzaakt werd door de machtsovername van Hitler in 1933.⁵⁶⁶

Ondanks de kritische houding ten opzichte van de ideologische inhoud van films kan in het algemeen gesteld worden dat de socialistische zuil een tolerante houding ten aanzien van film aan de dag legde. Dit gold in nog sterkere mate voor de liberalen die niet erg overtuigd waren van de verheffende kracht van film, maar vonden dat een ieder zelf moest bepalen of de bioscoop een bezoek waard was. Zij stonden niet afwijzend tegenover het beeld en een beeldcultuur.⁵⁶⁷

Samenvattend kan gesteld worden dat in elk geval de hogergeplaatsten uit geen van de zuilen erg positief stonden ten opzichte van film. Dit betekent echter niet dat de 'gewone' Nederlander zich in zijn dagelijkse bestaan liet sturen door de houding van hun leiders. Ondanks het feit dat de bioscoopmarkt in Nederland achter bleef bij die in het buitenland, vertoonden de verkoopcijfers van bioscoopkaartjes jaar op jaar een stijgende lijn. Maar hierover meer in hoofdstuk 5. In de nu volgende paragraaf wordt geanalyseerd op welke wijze de Nederlandse pers betekenis toekende de Jordaanfilms en wel of niet poogde daar een eigen, verzuilde draai aan te geven.

Verantwoording van de gekozen kranten en tijdschriften en opzet van de analyse

Er zijn systematisch recensies verzameld van de Jordaanfilms in 26 kranten. De kranten zijn verdeeld in landelijk en regionaal volgens de categorieën: neutraal, liberaal, katholiek, protestant en socialistisch. Daarbij is steeds rekening gehouden met een zo goed mogelijke geografische spreiding. Voor de karakterisering van de kranten is de indeling van Frank van

⁵⁶⁴ *Jaarverslag Nederlandse Bioscoop Bond*, 1933, 17-18.

⁵⁶⁵ *Het Volk*, 15 augustus 1934. Dezelfde redenering werd ook gevolgd in de *Leeuwarder Courant* van 13 januari 1934.

⁵⁶⁶ Volgens Dibbets had Duitsland de taalstrijd verloren van Engelstalige, meestal Amerikaanse films. Het Nederlandse publiek dat eerst een voorkeur had voor Duitstalige films raakte langzamerhand gewend aan het horen van een vreemde taal en de voorkeur voor het Duits verdween. Dibbets, *Sprekende films*, 94-95, 105.

⁵⁶⁷ Van der Burg & Van den Heuvel, *Film en Overheidsbeleid*, 53-56.

Vree gevolgd.⁵⁶⁸ Daarnaast zijn alle filmtijdschriften en geïllustreerde weekbladen die over film schreven uitgekamd op recensies over de drie Jordaanfilms. Maar niet van alle drie de films verschenen besprekingen in alle tijdschriften. Hierdoor was een systematische vergelijking onmogelijk en zijn de besprekingen uit tijdschriften voor het merendeel buiten beschouwing gelaten. Uiteindelijk zijn alleen de katholieke tijdschriften *Filmfront* en *De Gemeenschap* gebruikt. (Zie de lijst Geraadpleegde kranten en tijdschriften voor een compleet overzicht.)

De verzamelde recensies zijn geanalyseerd aan de hand van een aantal algemene vragen. Allereerst is geïnterviewd wat de recensent als positieve en negatieve punten van de film beschouwde. Deze vraag is ingegeven vanuit de veronderstelling dat een recensent die punten als positief zal formuleren waar hij zich in kan vinden of, misschien zelfs nog sterker, zich in kan herkennen. Vond hij dat de film over zijn achterban ging en, hier nauw mee samenhangend, vond hij de film geschikt voor zijn achterban? In termen van Frijhof, welke groep (re)construeerde de recensent uit de film en op hoe verhield hij zich tot deze groep? Beschouwde hij deze groep als een wij-groep of een zij-groep? En welke aspecten rekende hij tot zijn eigen, dan wel de andere groep? In dit verband is tevens onderzocht of de recensent zijn oordeel expliciet koppelde aan een ideologie of religie, en/of een geografische factor (bijvoorbeeld het herkennen van bepaalde plaatsen).

De (re)constructie van de wij- en zij-groep is een ingewikkeld proces dat zich op verschillende niveaus afspeelt. Zoals we zagen kan een individu tot meerdere groepen tegelijkertijd behoren afhankelijk van de positie waarin hij zich op dat moment bevindt. In het geval van een recensent was er sprake van een professional, die schreef voor een bepaalde krant en achterban, en zijn expertise inzette om de film te beoordelen. Daarnaast was hij ook Nederlander afkomstig uit een bepaald deel van het land en maakte hij onderdeel uit van een zaal toeschouwers met wie hij de film keek en dus een gezamenlijke ervaring mee opdeed. Deze verschillende posities beïnvloedden elkaar. Zo kon het zijn dat een recensent persoonlijk niet zo onder de indruk was van de film, maar tegelijkertijd wel geraakt was door de reacties om hem heen. Daarom is ook geïnterviewd wat de recensent meedeelde over de reacties van het publiek en zijn eigen ervaring tijdens het kijken naar de film. Tot slot is onderzocht welke verklaringen de recensent gaf voor een al dan niet succesvolle ontvangst van de film.

Vervolgens zijn de antwoorden op deze vragen geanalyseerd op hun inhoud en is bekeken hoe ze samenhangen met de aandachtspunten die zijn gebruikt voor de analyses van de toneelstukken en films: plaats, klasse, gender, etniciteit en religie. Religie kwam niet als een apart te inventariseren categorie uit de besprekingen en is slechts impliciet aanwezig in bijvoorbeeld de opinievorming van de katholieke pers. Deze categorie wordt daarom, evenals bij de analyse van de toneelstukken en de films het geval was, niet verder behandeld. Hieronder zal ik kort weergeven welke punten er uit de inhoudsanalyse van de verschillende categorieën naar voren kwamen en waarop de recensies met elkaar zijn vergeleken.

⁵⁶⁸ Van Vree, *Nederlandse pers*, Tabel 7, Abonnees dagbladen in 1939/1940 (hoofd- en nevenedities)

Plaats als analysecategorie in de receptie van de Jordaanfilms

Het begrip 'plaats' kent verschillende dimensies van nabijheid, variërend van de directe, concrete omgeving tot het abstractere concept van de natie. Beide dimensies speelden een rol in de receptie van de Jordaanfilms. Toeschouwers zagen beelden van in Nederland gesitueerde locaties die men mogelijk herkende van eerdere beelden of van eigen waarneming. Behalve via beeld herkent men plaats ook via geluid, in het bijzonder de spraak. De taal die gesproken wordt, en de regionale/lokale accenten verwijzen naar concrete locaties. Omdat in Nederland de geïmporteerde geluidsfilms niet werden nagesynchroniseerd maar werden ondertiteld, creëerde het gesproken woord een heel duidelijk onderscheid tussen de Nederlandse en buitenlandse films. De eigen taal heeft zeker in dit soort omstandigheden de potentie een sterk gevoel van verbondenheid met de natie tot stand te brengen en zal vooral bij de eerste geluidsfilms een belangrijke rol in het receptieproces hebben gespeeld.

Etniciteit als analysecategorie in de receptie van de Jordaanfilms

In de recensies speelde etniciteit geen rol in de inhoudelijke bespreking van de film, maar wel bij de informatie die gegeven werd over de productie. Dit kwam doordat tijdens de productie van de eerste Nederlandse geluidsfilm er reeds een discours bestond omtrent de instroom van Joodse immigranten, die Duitsland verlieten nadat Hitler aan de macht was gekomen. Buitenlandse arbeidskrachten worden in tijden van recessie in het algemeen niet met open armen ontvangen en dit was in het Nederland van de jaren dertig niet anders.⁵⁶⁹ Deze kwestie speelde nadrukkelijk ook bij de eerste Nederlandse geluidsfilms omdat ze wel waren gefinancierd met Nederlands geld, maar er buitenlandse hulp aan te pas was gekomen om de films te realiseren. Deze omstandigheid was bij een deel van de pers een aanleiding om zich tegen de films te keren.

Klasse als analysecategorie in de receptie van de Jordaanfilms

Het begrip klasse duidt de sociale positie van iemand aan, maar impliceert ook een bepaald waarden en normen patroon dat met die sociale positie geassocieerd wordt. Deze relatie is echter lang niet altijd direct en eenduidig. We moeten daarom de nodige voorzichtigheid betrachten als we proberen de verschillende wij-groepen die in dit onderzoek onderscheiden worden, te karakteriseren in termen van klasse, en de uitspraken die gedaan worden in de recensies te koppelen aan een bepaald waarden en normen patroon dat kenmerkend zou zijn voor die klasse. De hierna aangebrachte ordening in de verschillende wij-groepen, moet dan ook met de nodige slagen om de arm worden gezien.

Nederland had zich onder aanmoediging van de liberalen langzaam kunnen ontwikkelen van een standen- naar een klassemaatschappij. Deze liberalen behoorden van oudsher tot de elite van Nederland maar verloren in de loop van de twintigste eeuw steeds meer aan macht en invloed, onder andere door de invoering van het (door hun zelf geïnitieerde) algemene

⁵⁶⁹ Kathinka Dittrich, *Achter het doek. Duitse emigranten in de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig*. (Houten: Het Wereldvenster, 1987), 79-100.

kiesrecht. Onder de liberalen bevonden zich zowel zeer progressieve en sociaal bewogen lieden, die qua opvattingen dichter bij de socialisten lagen als conservatieven die meer geloofden in de eigen kracht van mensen en die minder staatsinterventie dan hun medeliberale voorstonden.⁵⁷⁰ Onder liberalen heerste volgens Schuursma in *Jaren van opgang*, een burgerlijke moraal en een afkeer van religieuze dwang. Zij behoorden veelal tot de welgestelden van de Nederlandse samenleving en bewogen zich in notabele kringen.⁵⁷¹

De socialisten behoorden in het algemeen tot de werkende klasse. Hoewel er ook vooraanstaande Nederlanders waren die zich aangetrokken voelden tot het socialisme, onder wie bijvoorbeeld Henriette Roland Holst en Herman Gorter, bestond de achterban voor het overgrote deel uit arbeiders. In 1909 splitsten de meer radicale socialisten zich af van de SDAP tot de veel kleinere SDP (Sociaal-Democratische Partij) die zich na de Russische revolutie omdoopte tot de Communistische Partij Holland.⁵⁷² Ook deze wij-groep bestond voor het belangrijkste deel uit de werkende klasse.

De achterban van de katholieke zuil was veel minder duidelijk onder te brengen in een van de klassen. Zowel arbeiders als leden van de gegoede en hoge burgerij behoorden tot haar gelederen.⁵⁷³ De katholieke geestelijkheid had haar handen vol aan het bijeenhouden van deze uiteenlopende groepen. Een deel van haar achterban lekte weg, zowel richting liberalen als socialisten. Tot 1860 beschouwden veel welgestelde katholieken zich als liberaal, daarna vond er een beweging richting de conservatieven plaats.⁵⁷⁴ Begin twintigste eeuw werd het liberalisme beschouwd als een gevaar voor de katholieke leer en kerk.⁵⁷⁵ Het opkomend socialisme was de andere bedreiging en in het voorkomen van het “afzakken” van arbeiders en kleine middenstanders werd veel energie gestopt.⁵⁷⁶ Eén van de manieren om de achterban met lichte dwang in de juiste richting te sturen, was het lezen van de katholieke kranten te stimuleren en vanaf begin twintigste eeuw begonnen geestelijken tijdens huisbezoeken de lectuurbak van hun gastheren/vrouwen te controleren. Het liberale *Algemeen Handelsblad* was nog aanvaardbaar, maar de neutrale *Telegraaf* en de socialistische krant *Het Volk* waren

⁵⁷⁰ G.A. van der List en P.G.C. van Schie, “Inleiding” in: *Van Thorbecke tot Telders. Hoofdpersonen uit de geschiedenis van het Nederlands liberalisme vóór 1940*, redactie G.A. van der List en P.G.C. van Schie, 13 (Assen: Van Gorcum, 1993).

⁵⁷¹ Schuursma, *Jaren van opgang*, 153.

⁵⁷² Schuursma, *Jaren van opgang*, 175-176.

⁵⁷³ J.M.G. Thurlings, *De Wankele Zuil. Nederlandse Katholieken tussen assimilatie en pluralisme* (Nijmegen: Dekker en van de Vegt, 1971), 33.

⁵⁷⁴ Thurlings, *De Wankele Zuil*, 29.

⁵⁷⁵ Thurlings, *De Wankele Zuil*, 37.

⁵⁷⁶ Joan Hemels, “De katholieke lezer: een fictie?” in *De gezegende Pers. Aspecten van de katholieke persgeschiedenis in Nederland tijdens de 19de en 20ste eeuw*. Redactie Mechteld de Co-Wijgerinck, Otto S. Lankhorst en Jan Roes, 96 (Kerckebosch, Zeist, 1989). Hemels waarschuwt overigens dat we ons niet te veel moeten blindstaren op de niet in de pas lopende katholieken. Hij stelt dat de katholieke persorganen er in de loop der jaren in slaagden “instituten van de katholieke zuil” te worden. (94). Zie voor de moeizame relatie tussen de opkomende katholieke arbeidersbeweging en de bestaande politieke en religieuze katholieke kaders Jos van Meeuwen, “Lijden aan eenheid. Katholieke arbeiders op zoek naar hun politiek recht (1897-1929)” (Dissertatie, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam, 1998).

absoluut verboden.⁵⁷⁷ Religieuze opvattingen en socialistische sympathieën behoeften botsten dus binnen de katholieke zuil.

Na de Russische Revolutie in 1917 en de mislukte Nederlandse variant onder leiding van Troelstra in november 1918 was de angst voor het socialisme alleen maar toegenomen en werd in december 1918 door het gezamenlijke Nederlandse episcopaat afgekondigd dat

“(...) iedere katholiek, die geregeld anarchistische of socialistische geschriften leest “in de naaste gelegenheid” komt zijn geloof te verliezen en hij kan, “zoolang hij deze gelegenheid niet wil verlaten, geen kwijtschelding der zonden verkrijgen en bijgevolg geen Sacrament waardig ontvangen.”⁵⁷⁸

Maar ondanks de toenemende populariteit van de socialisten en de initiatieven voor een socialere samenleving binnen de katholieke zuil, bleven conservatieve ideeën de overhand houden.⁵⁷⁹ De standenmaatschappij werd door katholieke leiders als een door God gegeven ordeningsprincipe gezien waaraan de mens zich moest onderwerpen en volgens Thurlings werd het opzetten van katholieke arbeidersorganisaties dan ook niet ingegeven door de wil daadwerkelijk iets te willen verbeteren aan de sociaal economische omstandigheden van het proletariaat, maar uit religieuze en morele motieven. Doel was het bevorderen van:

“het godsdienstig en zedelijk welzijn van de werkman door tegenover de socialistische leer van de klassenstrijd aan te kweken een diep gevoeld rechtvaardigheidsbegrip, wederzijdse waardering van patroon en ondergeschikte, eerbiediging van de door God gewilde orde, namelijk van onderscheid van stand en bezit, wederkerige liefde”⁵⁸⁰

Uit onderzoek naar katholieke vrouwen door Marjet Derks en Annelies van Heyst, blijkt dat het stands- en klassenverschil zeer gevoeld werd door vrouwen uit de lagere klassen. Zij voelden zich beleerd, maar de hiërarchie was zo sterk dat tegenspraak niet werd overwogen en

⁵⁷⁷ Otto S. Lankhorst, “Tussen commercie en apostolaat. De katholieke dag- en nieuwsbladen in Nederland tot 1940,” in *De gezegende Pers. Aspecten van de katholieke persgeschiedenis in Nederland tijdens de 19de en 20ste eeuw*. Redactie Mechteld de Co-Wijgerinck, Otto S. Lankhorst en Jan Roes, 52-55 (Kerckebosch, Zeist, 1989).

⁵⁷⁸ Lankhorst, “Tussen commercie en apostolaat”, 61. Lankhorst citeert hier uit een circulaire: “Circulaire van het Nederlands Episcopaat van 10 dec. 1918”, in *Collectio epistolarum pastoralium (...) Wilhelmo van de Ven et Arnoldo Francisco Diepen (...) 1914-1928* (St. Michielsgestel, 1928), 251.

⁵⁷⁹ In 1918 had de SDAP ruim 35.000 leden, in 1919 bijna 50.000 daarna volgde een periode van stagnatie maar in de crisisjaren de partij opnieuw aanzienlijk. In 1931 steeg het ledenaantal van 61.000 tot ruim 69.000 en eind 1935 had zij een aantal van 88.000 bereikt. H. de Vos, *Geschiedenis van het socialisme in Nederland in het kader van zijn tijd, deel 1*. (Baarn: Het Wereldvenster, 1976), 197. voor de conservatieve maatschappij opvatting van de katholieken zie Thurlings, *De wankle zuil*, 115.

⁵⁸⁰ Ton Duffhues, Albert Felling en Jan Roes, *Bewegende patronen. Een analyse van het landelijk netwerk van katholieke organisaties en bestuurders 1945-1980* (Baarn, Nijmegen: Katholiek Documentatie Centrum & Baarn: Ambo, 1985), 28. Zie ook Thurlings, *De wankle zuil*, 43.

spanningen onderhuids bleven.⁵⁸¹ Dit gold in hoge mate ook voor de arbeiders die lid werden van de katholieke kiesverenigingen. Niet alleen ontbrak het hen vaak aan voldoende kennis en kunde, zij voelden zich ook vaak geïntimideerd door hun bazen die in dezelfde kiesverenigingen de dienst uitmaakten.⁵⁸² Het valt te verwachten dat opvattingen ten aanzien van de maatschappelijke indeling ook terug te vinden zijn in de filmbesprekingen en op basis van het voorafgaande zouden vooral katholieke recensenten een sterke neiging gehad hebben zich een patriarchale houding aan te meten.

Klasse en de massa

Een begrip dat in de analyses ook onder het thema klasse wordt behandeld is ‘de massa’. Zoals we zullen zien, werd dit vaak gebruikt in de filmbesprekingen om een onderscheid aan te brengen tussen de voorkeur van de recensent en het overige grote publiek. In hun cultuurhistorisch onderzoek naar de Nederlandse literatuur in de periode 1840-1990 stellen Frans Ruiter en Wilbert Smulders dat de Nederlandse maatschappij in het interbellum door intellectuelen werd beschouwd als een “massamaatschappij.”⁵⁸³ De massa was iets anders als het volk dat door negentiende-eeuwse romantici werd geassocieerd met “iets moois en organisch.” In tegenstelling tot het volk was de “stedelijke massa bij uitstek het product van de onstuitbaar oprukkende moderne tijd.” Ook het proletariaat was niet hetzelfde als de massa maar “een merkwaardig mengsel van volk en massa”, aldus de auteurs. “Het volk was gemeenschapszin op een geïdealiseerd verleden geprojecteerd, het proletariaat was gemeenschapszin op een geïdealiseerde toekomst geprojecteerd.” Aan de massa viel niets te idealiseren: “Van de linker- tot de rechterzijde van de burgerlijke elite, inclusief het midden, werd de *real existerende* massa als een crisis- en vervalsverschijnsel gezien.”⁵⁸⁴

Veel intellectuele schrijvers en dichters zouden, volgens Ruiter en Smulders, hebben gekozen voor een al dan niet verheerlijkt isolement, dat hen op afstand plaatste van de massa. Dit ging vaak gepaard met antidemocratische ideeën die geïnspireerd waren door de idee van een “nietzscheaans Übermensch.”

“Het hele interbellum staat in het teken van een onwillig en getourmenteerd afscheid van de geprivilegieerde negentiende-eeuwse burgermaatschappij. Er is een unanieme afwijzing van de moderne massacultuur en er heerst een uitgesproken antidemocratische mentaliteit.”

⁵⁸¹ Marjet Derks en Annelies van Heyst, “Katholieke vrouwencultuur,” in *Roomse dochters. Katholieke vrouwen en hun beweging*, redactie Marjet Derks, Catharina Halkes, Annelies van Heyst, 334 (Baarn: Arbor, 1992).

⁵⁸² Van Meeuwen, “Lijden aan eenheid”, 323-324.

⁵⁸³ Ruiter en Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland*.

⁵⁸⁴ Ruiter en Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland*, 212.

Aldus Ruiter en Smulders.⁵⁸⁵ De bioscoop was een uiting van deze nieuwe massacultuur en hoewel een deel van intellectueel Nederland erkende dat film ook kunst kon zijn, denk bijvoorbeeld aan een vooraanstaand lid van de Filmliga als Menno ter Braak, leefde de gedachte sterk dat de massa zich vermaakte met leeg amusement. Volgens Ansje van Beusekom waren de esthetische normen die de leden van de Filmliga hanteerden in hun filmbesprekingen bepalend voor de filmkritiek tot aan de komst van de Nederlandse geluidsfilm in 1934. Vanaf dat moment werd het noodzakelijk een nieuwe set van beoordelingscriteria te formuleren die recht deden aan de geluidsfilm en er uiteindelijk toe leidden dat er meer waardering kwam voor de Amerikaanse (amusement) films.⁵⁸⁶ De drie Jordaanfilms stonden in de vuurlinie van de strijd tussen de waardering en de afwijzing van de amusementsfilm en zoals we zullen zien, was de vraag voor welke kant gekozen moest worden voor veel recensenten een aandachtspunt in hun besprekingen.

Gender als analysecategorie in de receptie van de Jordaanfilms

Het thema gender spitst zich in dit onderzoek toe op de verhouding tussen mannen en vrouwen. De historiografie van de Nederlandse man-vrouwverhouding is uitgebreid en het is onmogelijk om hier recht aan te doen in dit korte bestek, er wordt daarom slechts op enkele aspecten hiervan ingegaan. Een van de thema's in dit debat is de huiselijkheid van de Nederlandse vrouw en het zogenaamde kostwinnersmodel waarbij de man het gezinsinkomen vergaart en de vrouw de zorg voor huis en gezin op zich neemt. Daarbij gaat het om de vraag hoe specifiek dit model voor Nederland was. De in vergelijking met andere Europese landen lage arbeidsparticipatie van de Nederlandse vrouwen en de maar langzaam dalende vruchtbaarheidscurve wijzen op een uitzonderlijke situatie voor Nederland.⁵⁸⁷ Deze uitzonderingspositie zou verklaard worden door de overheersende invloed van confessionele idealen.⁵⁸⁸ Uit de wetgeving tot aan de Tweede Wereldoorlog blijkt in elk geval dat de maatschappelijke carrière van een getrouwde vrouw sterker werd belemmerd in Nederland dan in andere landen van Europa.⁵⁸⁹

De opvattingen over moraal en zedelijkheid worden door vele historici als burgerlijk bestempeld. In zijn boek *Burgerlijk en beheerst* definieert Blom burgerlijk als "het normen- en waardenstelsel dat zich sinds het einde van de achttiende eeuw in toenemende mate in Nederland vestigde."⁵⁹⁰ Volgens Blom werd dit stelsel breed geaccepteerd in de burgerij en ondernam zij bovendien allerlei initiatieven om ook de lagere sociale klassen hiervan te doordringen: het zogenaamde burgerlijk beschavingsoffensief. Deze verspreiding geschiedde in eerste instantie via kerkelijke en particuliere initiatieven, maar werd in de loop van de

⁵⁸⁵ Ruiter en Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland*, 226.

⁵⁸⁶ Beusekom, *Kunst en Amusement*, 249-284

⁵⁸⁷ Hettie A. Pott-Buter, *Facts and Fairy Tales about Female Labor, Family and Fertility. A Seven Country Comparison, 1850-1990* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1993), 276-288.

⁵⁸⁸ Blom, *Burgerlijk en Beheerst*, 229; Van der Burg en Van den Heuvel, "De sociaal-democraten en de filmkeuring," 105-133.

⁵⁸⁹ Pott-Buter, *Facts and Fairy Tales about Female Labor*, 290.

⁵⁹⁰ Blom, *Burgerlijk en Beheerst*, 226.

twintigste eeuw in steeds grotere mate ook door de overheid gesubsidieerd. Belangrijke waarden volgens de burgerlijke moraal die Blom noemt, zijn gevoel voor orde en gezag, standsbesef, nationaal sentiment, arbeidszin, spaarzaamheid en zelfbeheersing. De vrouw speelde een cruciale rol in het overdragen en stimuleren van dit soort burgerlijke eigenschappen en houdingen, en volgens Blom richtten de vele instanties ter verheffing van de lagere klassen zich daarom speciaal op de vrouw en de haar toegedichte taak. Blom stelt dat confessionele, burgerlijke idealen zeer breed geaccepteerd waren in de Nederlandse samenleving en een samenbindende werking hadden in een verzuilde samenleving. Hetgeen uiteraard niet wilde zeggen dat de dagelijkse praktijk een kopie was van deze idealen.⁵⁹¹

⁵⁹¹ Blom, *Burgerlijk en beheerst*, 227-230.

DE JANTJES

De productie van de eerste grote Nederlandse geluidsfilm WILLEM VAN ORANJE was geheel in Nederlandse handen geweest. Met DE JANTJES lag dat anders. Zoals we hebben gezien in hoofdstuk 3 was deze film weliswaar met Nederlands geld geproduceerd, maar was de filmtechnische kennis afkomstig uit het buitenland. Het is niet uitzonderlijk dat er buitenlandse kennis wordt ingehuurd als een nieuwe industrie wordt opgebouwd, maar de import hiervan vond plaats in een periode waarin sprake was van toenemende immigratie van Joden die Duitsland verlieten vanwege het opkomend antisemitisme. De houding ten opzichte van deze vluchtelingen was niet bijster positief.⁵⁹² Nederland kampte nog met de economische crisis die zich na de beurskrach in New York in 1929 wereldwijd had verspreid en had genoeg te stellen met de eigen werkelozen. Het werkeloosheidspercentage vertoonde sinds 1929 een stijgende lijn en had zich tussen 1931 en 1934 ruim verdubbeld van 4,5 procent naar 9,8 procent.⁵⁹³ Veel recensenten gaven dan ook op de een of andere manier commentaar op de betrokkenheid van buitenlandse medewerkers bij productie van DE JANTJES.

Etniciteit en origine: Nederlands geld en buitenlandse kennis

In de neutrale en liberale pers leken recensenten vooral het standpunt in te nemen dat het gereedkomen van een nationaal filmproduct belangrijker was dan de vraag of dit met uitsluitend Nederlandse medewerkers was gebeurd. We treffen dan ook vooral positieve opmerkingen aan over de nationale prestatie. Zoals die van de recensent van de liberale *Avondpost* van 10 februari 1934 (avond editie): “Jaap Speyer heeft een belangrijk nationaal werk verricht.” Als een neutrale of liberale recensent een opmerking maakte over buitenlandse krachten dan was die steeds ingekaderd in een Nederlands perspectief. Zo noemde de recensent van *De Telegraaf* wel dat er sprake was van geïmporteerde kennis maar benadrukte hij tegelijkertijd dat het om landgenoten ging: “(...) de in Berlijn werkzaam geweest zijnde oud-Amsterdammer Jaap Speyer (...) Leo Meyer, de in Duitsland opgevoede landgenoot (...) om van de paar dozijn musici maar niet te spreken.” Vervolgens concludeerde hij dat de film een belangrijk nationaal werk was, bereikt met “vrijwel alleen Nederlanders” en wenste hij dat de film mocht leiden tot “een verdedigbare trots omdat Nederlanders aan dit bij uitstek nationaal voortbrengsel van een inheemse filmindustrie in elk opzicht hun krachten hebben gegeven.”⁵⁹⁴ Ook de recensent van het neutrale *Twentsch Dagblad Tubantia* benadrukte de Nederlandse achtergrond van de film. Hij meldde bij de landelijke première nog eens expliciet dat de leiding was opgedragen aan twee landgenoten. Extra fier was hij bovendien op het feit dat Loet Barnstijn, de producent van de film, een oud-Enschedeër was.⁵⁹⁵ De recensent van de neutrale *Nijmeegsche Courant* deed alsof de productie geheel in Nederlandse handen was geweest door

⁵⁹² Dittrich, *Achter het doek*, 7-31.

⁵⁹³ Van Zanden, *Een klein land in de 20^e eeuw*, Tabel 7.2, 152.

⁵⁹⁴ *De Telegraaf*, 3 februari 1934.

⁵⁹⁵ *Tubantia*, 8 februari 1934.

alleen de Nederlandse medewerkers op te sommen. Zijn vraag aan de lezers of dit niet in alle opzichten “een nationaal product” was, liet weinig ruimte voor twijfel aan de juistheid van zijn chauvinistische trots.⁵⁹⁶ In de neutrale en liberale filmbesprekingen werden dus de bijdragen van buitenlandse filmmakers of aan het zicht van de lezers onttrokken door ze simpelweg niet te noemen, of gebagatelliseerd. In het algemeen kozen deze recensenten voor het benadrukken van het nationale kunnen, Nederlanders hadden een prestatie van formaat geleverd en daar mochten ‘we’ trots op zijn.

In de katholieke dagbladen werd het feit dat er buitenlanders hadden meegewerkt aan de film, bijna geheel genegeerd. Slechts eenmaal werd de nationaliteit van de eerste cameraman, de Hongaar Akos Farkas, vermeld. Dit was in de *Limburger Koerier* van 23 februari 1934, waar zijn aanwezigheid als het ware werd geëxcuseerd met de opmerking dat hij weliswaar een vakman was, maar dat zijn functie niet zo gewichtig was. De regisseur was veel belangrijker. In tegenstelling tot de liberale en neutrale pers werd in de katholieke pers geen loftrumpet gestoken over de Nederlandse verdiensten. Dit had te maken met de opvatting dat niet de ‘juiste’ Nederlanders betrokken waren geweest bij de productie van DE JANTJES. In de dagbladpers werd dit niet groots uitgemeten en is het alleen duidelijk voor de goede verstaander. Zo werd in *Centrum* van 10 februari 1934 geconcludeerd dat er geen reden was de Nederlandse film op te geven, “(...) mits men slechts die krachten te hulp roept, die de eenige zijn van wie de Nederlandsche film adem en ziel kan ontvangen: de jongemannen van de Nederlandsche avant-garde.” Hiermee doelde de recensent waarschijnlijk op documentairemakers als Manus Franken, Jan Hin en Joris Ivens, namen die vaker werden genoemd door katholieke journalisten.⁵⁹⁷ Leo Hanekroot bestempelde hen in *De Gemeenschap* als de mensen die “(...) het credit van het Nederlandsche filmtalenten hebben gevestigd.” Deze voorhoede zou volgens Hanekroot ingeschakeld moeten worden bij het

⁵⁹⁶ *Nijmeegsche Courant*, 29 maart 1934. “(...) een echt Hollandsch stuk spelende in een Hollandsche omgeving - de Amsterdamsche Jordaan en voor een klein gedeelte in ons Indië - , met Hollandsche artiesten; het scenario geschreven door een landgenoot naar een schets van een Hollandschen schrijver; de regie in handen van een Hollandsch regisseur; de liedjes van een Hollandschen dichter-zanger; de muziek en synchronisering onder leiding van een populair Hollandsch musicus. Is dit niet in elk opzicht een nationaal product?” Om zijn bewering kracht bij te zetten, citeerde hij onder het kopje “Wat de pers zegt” *De Telegraaf* en *Het Handelsblad*. Ook hier deed hij de waarheid enigszins geweld aan. Bij nadere analyse blijken beide citaten afkomstig uit *De Telegraaf*. De recensent van het liberale *Handelsblad* ging helemaal niet in op de afkomst van de medewerkers en berichtte alleen over de voorgeschiedenis van de film. Slechts in de kop staat dat de film van Nederlandse origine is: “De eerste *Nederlandse* sprekende amusementsfilm.” *Algemeen handelsblad*, 9 februari 1934.

⁵⁹⁷ In het katholieke *Filmfront* had A. van Domburg in januari 1934 een overzicht gegeven van alle belangrijke filmmakers die van nut zouden kunnen zijn voor de opbouw van een Nederlandse filmindustrie. Daarin noemde hij ook Dick Laan, G.J. Teunissen, de filmgroep Visie, Kees Strooband, Jan Koelinga, Otto van Neyenhoff, Hans Sluizer, Theo Güsten en Henk Alsem. Close Up,”De Nederlandse film in nood. Droevige werkelijkheid,” *Filmfront*, nr.6 (1 januari 1934), 2. Overigens waren zowel Franken als Hin op dat moment vaste medewerkers van het katholieke *Filmfront*.. Hoewel Ivens begin jaren dertig steeds linkser georiënteerd raakte, was hij toen nog aanvaardbaar als avant-garde filmmaker die films als *ZUIDERZEEWERKEN* (1930) en *NIEUWE GRONDEN* (1933) had gemaakt. Voor Van Domburg was bovendien de esthetische betekenis van een film belangrijker dan een vermeende communistische inhoud. Thunnis van Oort, “Domburg, Adrianus Johannes Petrus van (1895-1983),” in *Biografisch Woordenboek van Nederland*.

URL:<http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn6/domburg> [10-02-2012]

opzetten van een Nederlandse filmindustrie en hij betreurde het dat ze in plaats daarvan door de “celluloid-negocianten” aan de kant werden geschoven.⁵⁹⁸ In het katholieke filmtijdschrift *Filmfront*, was dit punt al eerder aan de orde geweest. Onder de koppen “Waar blijven de opdrachten?” en “De opdrachten komen. Jan Hin aan het werk”, pleitte Van Domburg onder het pseudoniem Close Up, voor de betrokkenheid van katholieke filmmakers bij de opbouw van een Nederlandse filmindustrie, maar dan wel met een kunstzinnig in plaats van een commercieel karakter.⁵⁹⁹

Van Domburg maakte in *Filmfront* heel expliciet duidelijk wat er mis was met DE JANTJES. Zijn pijlen waren gericht op de regisseur en producent. Beiden zouden niet in staat zijn een verantwoorde Nederlandse film te produceren. In het geval van Speijer werd bovendien gehint op zijn Joodse afkomst:

“(…) de heer Jaap Speyer, moge als een Nederlander van huis uit zijn, hij zou vermoedelijk nog steeds in Duitsland vertoeven, als de omstandigheden aldaar die van het oude Duitsland waren. En in ieder geval behoort hij niet tot de Nederlanders, die uit artistieke overwegingen hun tijd en hun geld aan de Nederlandsche films gaven.”⁶⁰⁰

Deze negatieve houding was geen incident, maar een opmaat naar een voortdurende, afbrekende kritiek op Nederlandse amusementsfilms, vooral als die niet voldeden aan de katholieke moraal. Daarbij moest ook Loet Barnstijn, de producent en distributeur van DE JANTJES het ontgelden. Barnstijn stond voor deze katholieken symbool voor de commerciële ondernemers die “(…) terwille van de geldzucht, de eens zoo bloeiende en eerlijke Nederlandsche filmkunst vermoorden.”⁶⁰¹ Bij de aankondiging van de verfilming van MALLE GEVALLEN, naar het “nogal gore boekje van Hans Martin” was Barnstijn opnieuw doelwit in het *Filmfront*. Wederom werd cynisch gehint op de buitenlandse achtergrond van de makers:

“Maar een opluchting is het te vernemen dat de beroemde Nederlandsche acteur Szöke Szakall zijn medewerking aan de nieuwe productie zal verlenen, evenals de honderd procent Nederlanders Speyer en Meyer. Wat zal me dat een ‘Nederlandsch’ geven!”⁶⁰²

Ook de Joodse, in Hongarije geboren, Szakall, was Duitsland ontvlucht toen Hitler aan de macht kwam. Onder het mom van kwaliteitsbewaking, insinueerden de recensenten van het

⁵⁹⁸ Leo Hanekroot, “Celluloid-negotie of Nederlandsche Filmkunst?” *De Gemeenschap*, 10, nr.4 (april 1934): 263-266. Daarnaast noemde Hanekroot Otto van Neyenhoff (die in 1932 met Mannus Franken werkte aan de korte avant-garde speelfilm DE TREKSCUIT), de filmgroep Visie en Jan Koelinga.

⁵⁹⁹ Close Up, ‘Waar blijven de opdrachten?’ *Filmfront*, nr 9 (15 februari 1934), 2; Close Up, “De opdrachten komen. Jan Hin aan het werk,” *Filmfront*, nr. 11 (15 maart 1934), 2.

⁶⁰⁰ Close Up, ‘Waar blijven de opdrachten?’ *Filmfront*, nr.9, 15 februari 1934, 2. Met de “omstandigheden in Duitsland” wordt bedoeld op de machtsverovering van Hitler in 1933 en de vele joden die daarna Duitsland verlieten.

⁶⁰¹ Close Up, ‘Waar blijven de opdrachten?’ *Filmfront*, nr.9, 15 februari 1934, 2.

⁶⁰² “De Nederlandsche filmproductie c’est moi!” *Filmfront*, nr.16 (juni 1934), 10.

Filmfront een tegenstelling tussen Joodse Nederlanders, zoals Speijer en Meijer, en katholieke Nederlanders. In hun ogen stonden alleen katholieke filmmakers garant voor de morele kwaliteit van een film. Deze boodschap werd het meest expliciet gebracht in het *Filmfront* en *De Gemeenschap*, in de dagbladpers werd deze niet, of slechts in bedekte termen, uitgedragen.

De socialistische recensenten voelden zich duidelijk tegen de haren in gestreken door het soort artikelen dat in *Filmfront* verscheen en uit hun bijdragen bleek dat zij een doelbewuste tegenaanval inzetten. Daar waar de katholieken Teunissen steunden, werden hij en de door hem geregisseerde film WILLEM VAN ORANJE in de socialistische pers volledig afgebrand.⁶⁰³ In de *Voorwaarts* van 18 februari 1934 schreef de recensent quasi opgelucht over DE JANTJES:

“(...) geen duidelijk zichtbare onvolkomenheden van de technische middelen [zoals in WILLEM VAN ORANJE, CPO], maar prima vakwerk van minstens dezelfde klasse als de buitenlandse productie. (...) Vakwerk dat voor het grootste deel op naam van Jaap Speyer komt, die zijn opleiding in Duitsland genoot.”

In *Het Volk* van 9 februari 1934 waren verschillende artikelen aan de film gewijd en wonden de auteurs er nog minder doekjes om met teksten als “na het enorme echec van Willem van Oranje” en “Deze film van Jaap Speyer betekent na de mislukking van Teunissen: revanche!” In de socialistische pers prees men DE JANTJES wel als een voorbeeld van Nederlands kunnen, maar vermeed men in te spelen op een nationaal bewustzijn. DE JANTJES werd vooral gedefinieerd als tegenpool van WILLEM VAN ORANJE, een film waarmee de makers een, in de ogen van de socialisten, misplaatst gevoel van nationalisme en nationale trots hadden willen oproepen.

In de communistische *Tribune* werd nog meer afstand genomen van deze gevoelens van nationale trots en liet de recensent een zeer cynisch tegengeluid horen. Hij schamperde over “de vorige ‘overwinning’ der Hollandsche filmkunst” en was blij dat in DE JANTJES “nationalistische ophitsing is vermeden.”⁶⁰⁴ Hij wees er op dat deze eerste geslaagde Nederlandse film vooral tot stand was gekomen door buitenlandse krachten of door krachten die hun opleiding in het buitenland hadden genoten. De recensent vond het pronken met andermans veren om te zeggen dat deze film geheel Hollands was.⁶⁰⁵ Een week later deed hij er nog een schepje bovenop door smalend vast te stellen dat “niet Balthazar Gerards maar Teunissen, Willem de Zwijger heeft vermoord.”⁶⁰⁶

De filmbesprekingen in de socialistische en communistische pers lieten dus duidelijk doorschemeren dat er in linkse hoek een problematische verhouding met de Oranjes was. Het Oranje koningshuis was weliswaar sinds 1880 een van de meest succesvolle nationale symbolen, maar zelfs een boven de partijen verheven vorst werd dus niet in alle kringen omarmd en had bovendien de potentie tot een splijtzwam uit te groeien, want voor de

⁶⁰³ Hanekroot, “Vaderlandsche zelfoverschatting,” 2; “Willem van Oranje,” *Filmfront*, nr. 8 (1 februari 1934), 6-8..

⁶⁰⁴ *De Tribune*, 10 februari 1934.

⁶⁰⁵ *De Tribune*, 10 februari 1934.

⁶⁰⁶ *De Tribune*, 16 februari 1934.

internationaal georiënteerde socialisten was de monarchie allerm minst vanzelfsprekend. In plaats daarvan waren zij solidair met geestverwanten in binnen- en buitenland. Zij hadden dan ook niet of nauwelijks deelgenomen aan de feestelijkheden die maar liefst een heel jaar aanhielden ter viering van de vierhonderdste geboortedag van Willem van Oranje.⁶⁰⁷ Sociaaldemocraat en socioloog Kruijt zag de verklaring voor de socialistische afkeer van Oranje in het misbruik van “de symbolen van het vaderland: vlag, volkslied, koningschap”, die werden ingezet om een anti-socialistische houding te kweken en zo de eigen gelederen te versterken.⁶⁰⁸ In diezelfde geest moeten we ook de schampere opmerkingen over de film *WILLEM VAN ORANJE* begrijpen.

Uit de aandacht die er was voor de nationaliteit van de makers en de manier waarop de pers via de eerste Nederlandse speelfilms een ideologische strijd uitvocht, toont aan dat deze vorm van amusement uiterst serieus werd genomen. Vooral de socialistische en katholieke recensenten voelden zich geroepen uitspraken te doen over de invulling van een nationale identiteit en reageerden uitermate gevoelig als er door een van de partijen een claim werd gelegd op ‘de juiste’ nationale identiteit. Uit de katholieke reacties sprak een sterke neiging tot het formuleren van een nationale identiteit die katholiek ingekleurd was. Kenmerkend voor deze identiteit was de waardering voor de kunstzinnige film in plaats van de amusementsfilm. In het *Filmfront* kreeg deze identiteit zelfs een licht antisemitisch randje. In de socialistische recensies is een duidelijke behoefte te lezen zich af te zetten tegen deze paternalistische en nationalistische manier van doen. Dat juist deze twee richtingen op elkaar reageerden geeft aan dat er iets te bevechten was. De auteurs in beide kampen gingen er klaarblijkelijk vanuit dat zij hun lezers van de juiste munitie moesten voorzien opdat deze zich konden verdedigen tegen ‘drogredenaties’ van de andere partij. Er werd als het ware reeds rekening gehouden met een confrontatie van de eigen achterban met een andere groep, men definieerde zich in relatie tot elkaar. In het geval van de katholieken en socialisten speelde ongetwijfeld op de achtergrond de aantrekkingskracht van de socialistische politieke agenda op katholieke arbeiders mee.

Plaats: herkenning van het landschap

Bij de herkenning van het landschap gaat het om de mate waarin recensenten zich de beelden van de gefilmde plaatsen toe-eigenden dan wel afwezen. Alle recensenten vermeldten de locaties waar de lotgevallen van *DE JANTJES* zich afspeelden, en herkenden Amsterdam en de Jordaan. Vooral de openingsbeelden waarin in 48 korte opeenvolgende shots de handeling werd gelokaliseerd in Amsterdam (haven - stad - Jordaan) werden veel geprezen. De pers was zeer gecharmeerd van de pittoreske opnames in de hoofdstad en de haven. In de socialistische en communistische kranten werden deze beelden niet gekoppeld aan een nationale identiteit, of gevoel van gezamenlijke trots. Men constateerde dat ze mooi waren en Hollands: “Er is gebruikt gemaakt van het Hollandse landschap, van de pittoreske stadsbeelden en de

⁶⁰⁷ Van Ginkel, *Op zoek naar eigenheid*, 25, 29, 37 en 100.

⁶⁰⁸ J.P. Kruijt, “Sociale tegenstellingen en democratisch socialisme,” in *Volkseenheid, voordrachten gehouden op de tweede volkseenheidconferentie* (Amsterdam: De Spieghel, 1935), 104, zoals geciteerd in Van Ginkel, *Op zoek naar eigenheid*, 29.

watergezichten (...).⁶⁰⁹ In de liberale en neutrale pers daarentegen werden de beelden van Nederland nadrukkelijk toegeëigend door het gebruik van termen als “onze hoofdstad”, “de zee die onze kusten bespoelt”, “ons heerlijk Amsterdam” en “onze Jordaan, ons Amsterdam, onze oer-Hollandsche typen, onze Jantjes.”⁶¹⁰ Amsterdam, de zee en matrozen werden door deze recensenten benoemd als elementen die Nederland symboliseerden en waar het publiek zich mee verbonden zou voelen. Deze recensenten bezongen steeds een idee van nationale eenheid en speelden met hun taalgebruik in op een sterk wij-gevoel. Het meest extreme voorbeeld is dat van de recensent van de liberale *Leeuwarder Courant* die in lyrische bewoordingen voelbaar maakte welk een gevoel van verbondenheid deze Nederlandse film in de zaal teweegbracht. Hij creëerde een nationale wij-groep door een tegenstelling op te roepen tussen eigen en vreemd; het publiek zou tot nu toe niet in staat zijn geweest daadwerkelijk emoties te ervaren doordat de films niet van eigen bodem kwamen:

“(...) waar men anders scheppingen van de grootse regisseurs en de geweldigste sterren heel koel en kalm langs zich laat schuiven, zonder een vin te verroeren en waar men steeds zo angstvallig bedenkt dat het allemaal mechaniek is, dat er geen twee handen op elkaar komen bij de prachtigste scènes. Het was of daar gisteren andere mensen zaten en in ieder geval ontgooide mensen die joelden en lachten bij de grappen van De Schele en Na Druppel en De Mop en die ineens weer stil vielen in ontroering om een droevig schouwspel als het afscheid van de kolonialen. Mensen die meehitsten bij de vechtpartij in de kroeg en Fientje opendoekjes gaven bij een paar van haar prachtig gespeelde scènes en close-ups. (...) In plaats van wassen beelden had men dus opeens een publiek dat echt en hartelijk meeleefde.”⁶¹¹

Emoties en het kunnen meeleven waren ook voor andere recensenten een belangrijke reden om de film positief te waarderen en deze als eigen te beschouwen. Zodra persoonlijk meegevoeld werd wat de personages doormaakten, klonken er al snel nationale vreugdekreten en daar waren liberale en neutralen recensenten gemakkelijker toe over te halen dan die van de overige dagbladen. Voor de katholieke pers leverde het decor van Amsterdam en de Jordaan niet per definitie een nationaal beeld op waarmee men zich kon en wilde vereenzelvigen. Zo vond de recensent van *Ons Noorden* de film een “(...) stuk Amsterdams epos met Amsterdamse accenten(...)” en zag hij “(...) geen reden om met een ongewoon nationaal chauvinisme [er] een Bilderdijsiaanse lierzang op aan te heffen.” Hij was bovendien de mening toegedaan dat “(...)de Nederlandse speelfilm op den duur geen betekenis [zal] krijgen als ze zich alleen zou beperken tot het maken van films uit het typische en karakteristieke Amsterdamse volksleven (...).”⁶¹² De *Residentiebode* nam een soortgelijke positie in en sprak van een “nationaal onderwerp al is de

⁶⁰⁹ *Voorwaarts*, 18 februari 1934.

⁶¹⁰ *Tubantia*, 3 maart 1934; *Arnhemsche Courant*, 24 februari 1934 en 3 maart 1934; *Alkmaarsche Courant*, 7 april 1934.

⁶¹¹ *Leeuwarder Courant*, 17 maart 1934.

⁶¹² *Ons Noorden*, 31 maart 1934.

tint sterk Amsterdams.” De *Limburger Koerier* was de enige katholieke krant die zonder voorbehoud Amsterdams gelijkschakelde met Nederlands en dat als eigen beschouwde:

“(...) de film is tegelijkertijd typisch Nederlands en typisch Amsterdams. (...) Geen vreemde meneren en jongedames, het zijn onze eigen zeesoldaten, onze eigen moeders, onze eigen vrouwen en meisjes, het is ons eigen zeeschip dat het zilte sop kiest, het is ons eigen mooie Amsterdam, dat leven heeft gekregen. (...) Wat is de zee mooi en hoe prachtig de oceaanstomers, wat is Amsterdam een juweel en hoe machtig zijn de hefkransen in de havens en hoe bijzonder is de Hollandse wolkenlucht, die vind je niet in buitenlandse films.”⁶¹³

Daar waar de bijna euforische liefdesverklaring aan Nederland van de recensent van de *Limburger Koerier* herinneringen oproept aan het volkspetionnement uit 1919 daar wilde de eveneens katholieke recensent van *Ons Noorden* niets weten van een nationaal gevoel.⁶¹⁴ Hier lijkt zich het door Knippenberg en Van der Wusten beschreven effect voor te doen dat de behoefte om uitdrukking te geven aan de eigen identiteit zoals gedefinieerd in een zuil toenam naarmate de omgeving meer heterogeen was.⁶¹⁵ De katholieke krant *Ons Noorden* had slechts een oplage van bijna 5200 exemplaren en verscheen in de provincie Groningen, een gebied dat gedomineerd werd door vrijzinnigen en orthodox-protestanten.⁶¹⁶ In de provinciehoofdstad Groningen stemde in 1933 slechts 8 procent van de inwoners katholiek en mogelijk heeft deze kleine achterban geleid tot een meer naar binnen gerichte opstelling.⁶¹⁷ De oplage van de *Limburger Koerier* daarentegen, tevens de grootste regionale katholieke krant, was ruim tien maal groter (53.000) en verscheen in een gebied dat volledig gedomineerd werd door katholieken.⁶¹⁸ In deze omstandigheid was het mogelijk makkelijker om zich over te geven aan een gevoel van nationale trots en verbondenheid.

De setting van de film leverde dus niet per definitie een gevoel van nationale eenheid op. In het algemeen kan gesteld worden dat de neutrale en liberale recensenten het meest geneigd waren tot het zich vereenzelvigen met dit beeld van nationale identiteit. Socialistische en communistische recensenten hadden, wellicht indachtig de ontwikkelingen in Duitsland, hun internationale oriëntatie en hun problematische verhouding tot Oranje, bijna per definitie

⁶¹³ *Limburger Koerier*, 23 februari 1934.

⁶¹⁴ In 1919 verzamelde het comité ‘Limburg bij Nederland’ 172.000 handtekeningen voor een volkspetionnement waarin zij zich afzetten tegen een mogelijke annexatie door België. “Wij, Limburgers, zijn Nederlanders, wij willen Nederlanders blijven. Onafscheidelijk willen wij met Nederland verbonden zijn.” Van Ginkel, *Op zoek naar eigenheid*, 38.

⁶¹⁵ Knippenberg en Van der Wusten, “De zuilen, hun lokale manifestaties,” 146.

⁶¹⁶ Van Vree, *De Nederlandse pers*, 359. De oplage was 5170 in 1939/1940; Hans Knippenberg en Ben de Pater, *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800* (Nijmegen: Sun, 1988), 189.

⁶¹⁷ Centraal Bureau voor de Statistiek, *Historische databank Nederlandse gemeenten*, verkiezingen 1933, november 2003. CD-Rom uitgegeven bij Erik Beekink, Onno Boonstra, Theo Engelen & Hans Knippenberg, red., *Nederland in verandering. Maatschappelijke ontwikkelingen in kaart gebracht 1800-2000* (Amsterdam: Aksant, 2003)

⁶¹⁸ Oplagecijfer afkomstig uit Van Vree, *De Nederlandse pers*, 359, oplage cijfer van 1939-1940; verspreiding katholieken: Knippenberg en De Pater, *De eenwording van Nederland*, 189.

weinig op met een nationale insteek en waren dan ook het meest terughoudend in het appeleren aan een nationale identiteit. Voor katholieken leek de eigen leefomgeving van invloed te zijn op hun perceptie van het Nederlandse karakter van de film. Een homogeen katholieke omgeving lijkt een gunstig effect te hebben gehad op de neiging de film als nationaal en eigen te beschouwen.

Herkenning van de taal: verstaan en meeleven

De meeste recensenten besteedden weinig aandacht aan het simpele gegeven dat in DE JANTJES Nederlands werd gesproken en lieten het bij de aanduiding “de eerste Nederlandse sprekende film.” Er waren slechts vier recensenten, afkomstig uit liberale, neutrale en katholieke hoek, die hier wat uitgebreider op in gingen. Het is opvallend dat ze alle vier het horen van de eigen taal koppelden aan de emoties die ze doorleefden tijdens het kijken naar de film. Uit ‘linkse’ hoek werd niet op de filmbeleving ingegaan. De recensent van *Het Volk* noteerde op 9 februari 1934 alleen dat de eigen taal een “natuurlijke voorsprong” opleverde op de buitenlandse film. Deze reactie past in de eerder geconstateerde ‘linkse’ afstandelijkheid en de neiging tot het afzwakken van het zogenoemde nationale belang van de film. Het was duidelijk de bedoeling zich niet te laten meeslepen door de film, iets wat vier recensenten wel was overkomen. In hun bijna lyrische stukken legden ze uit wat het effect was van dialogen en liedjes in de eigen taal en beschreven ze hoe het Nederlands als het ware een rechtstreekse verbinding legde tussen de film en het gevoel. Zo verklaarde de recensent van de liberale *Leeuwarder Courant* de emotionele expressie die hij bij het hem omringende publiek constateerde, uit het gegeven dat men de film in de eigen taal hoorde en dat men keek naar “een pakkend en populair gegeven.”⁶¹⁹ Het lijkt bijzonder dat zelfs de recensent van een Friese krant juist een film in het Algemeen Beschaafd Nederlands begreep als de sleutel tot de ziel van de Friezen. Maar zijn bespreking illustreert in feite de samenbindende kracht van het in 1806 ingevoerde Algemeen Beschaafd Nederlands dat sindsdien op Friese scholen werd onderwezen en het onderwijs in het Fries verving. Het toont tegelijkertijd het geringe draagvlak dat de verschillende Friese bewegingen hadden, die sinds 1829 van zich lieten horen.⁶²⁰ Het blijft evenwel goed mogelijk dat de recensent vooral een stads verschijnsel beschreef omdat de Friese taal zich op het platteland tot halverwege de twintigste eeuw zou handhaven als dagelijkse omgangstaal van veel Friezen. Desalniettemin waren ook deze Friezen het ABN machtig.⁶²¹

De verstaanbaarheid van de Nederlandse taal werd ook in het neutrale *Utrechts Nieuwsblad* als oorzaak gezien voor de emotionele betrokkenheid van het publiek bij de film:

⁶¹⁹ *Leeuwarder Courant*, 17 maart 1934.

⁶²⁰ Knippenberg en De Pater, *De eenwording van Nederland*, 169-171. Zie voor een uitgebreide analyse van de Friese Beweging het proefschrift van Zondergeld: G.R. Zondergeld, “De Friese Beweging in het tijdvak der beide Wereldoorlogen” (Dissertatie, Rijksuniversiteit Groningen, Groningen, 1978).

⁶²¹ Knippenberg en De Pater, *De eenwording van Nederland*, 171.

“De film ontroert door handeling en spel, maar nog meer omdat ze door en door Nederlands is, wat tot gevolg heeft dat zij ons volkomen pakt. De zeer duidelijke Nederlandse tekst komt direct tot de toeschouwer en het spel van onze acteurs en actrices voelt ons meer dan dat van de buitenlanders.”⁶²²

Het neutrale *Nieuwsblad van het Noorden* vond eveneens dat de eigen taal leidde tot een beter begrip van de film. Zo kon men de film in letterlijke en figuurlijke wijze beter ‘verstaan’:

“De jonge Nederlandse filmkunst (...) heeft op tal van goede buitenlandse films nog voor dat door de eigen taal, elk onderdeel, ook door het gesproken woord, begrijpelijk en verstaanbaar wordt.”⁶²³ Ook de recensent van de katholieke *Limburger Koerier* zag veel waarde in het gebruik van de eigen taal:

“Het komt maar heel weinig voor dat je echt genoten hebt van een gave film met voortreffelijk kwaliteiten, dat het soms moeilijk is achteraf de kritische instelling te hervinden. Dan nog bleef er iets wringen: de taal die een vreemde was, waarvan de fijne schakeringen en de subtiële intonaties verloren gingen. Volmaakt was het nooit, altijd bleef de wens een goede Nederlandse film te zien. Die alleen versta je volkomen.”⁶²⁴

Hoe belangrijk de volkomen verstaanbaarheid geacht werd, bleek uit een opmerking van de recensent van de *Leeuwarder Courant* die ondanks dat DE JANTJES het publiek “ontdooide”, mopperde dat Louis Davids de cabaretsce ne verknoeide door “volkomen onverst aanbaar te zingen.”⁶²⁵

De Nederlandse taal had dus een positief effect op het gevoel van onderlinge verbondenheid. Juist de verstaanbaarheid leek de filmbeleving voor iedereen, ongeacht de individuele overtuiging, intenser te maken. Dat een eigen taal een belangrijk onderdeel is van een nationale identiteit, blijkt uit het feit dat ook recensenten uit gebieden waar men een zeer van het algemeen beschaafd Nederlands afwijkende taalvariant sprak, het Fries en het Limburgs, het in de film gesproken Nederlands een insluitende werking toekende. Men behoorde tot een en dezelfde nationale, Nederlandse wij-groep.

Herkenning van de sfeer: herinneringen en emoties

Het hierboven beschreven gevoel van verbondenheid was anders dan de trots op de nationale productie en hing niet alleen samen met de taal maar ook met de meeslepende opbouw van het

⁶²² *Utrechts Nieuwsblad*, 14 februari 1934.

⁶²³ *Nieuwsblad van het Noorden*, 31 maart 1934.

⁶²⁴ *Limburger Koerier*, 23 februari 1934.

⁶²⁵ *Leeuwarder Courant*, 17 maart 1934.

narratief en de mogelijkheid die kijkers kregen zich emotioneel te hechten aan de personages. In het handelingsverloop van *DE JANTJES* reeg zich een reeks van Nederlandse beelden aan emoties, waardoor vele recensenten spraken van een “Hollandse sfeer.” “Inderdaad, men voelt de Hollandse sfeer. Door en door Hollands”, aldus de recensent van *Tubantia*.⁶²⁶ ‘De Hollandse sfeer’ was een abstract begrip dat de kijker moest ervaren om te begrijpen wat er mee bedoeld werd. De eigen taal en bekende Nederlandse locaties waren uiteraard belangrijke voorwaarden om te kunnen spreken van een *Hollandse* sfeer, maar het *ervaren* van de sfeer was veel minder concreet en werd in directe zin veroorzaakt door de gevoelens die de personages in hun dramatische ontwikkelingen doorleefden en in indirecte zin door elementen buiten de film zoals de herinnering aan de eerdere toneelopvoeringen van *De Jantjes*:

“We wiegen mee op de oude wijsjes, de vertrouwde liedjes. Henriëtte Davids en Silvain Poons zijn kostelijk en zingen hun liedjes op straat en onmiddellijk zijn we ‘erin’, zijn we gegrepen door de sfeer van dit prachtige stuk.”⁶²⁷

Deze uitspraak illustreert dat bij de opgeroepen emoties herinnering en herkenning een belangrijke rol speelden, de recensent gebruikte zelfs per abuis het woord ‘stuk’ in plaats van ‘film’. De bekende liedjes gaven een vertrouwd gevoel en baanden de weg voor het meeleven met de personages. Voor alle recensenten stond de kwaliteit van Boubert’s toneelstuk buiten kijf en waren de herinnering aan zijn *Jantjes* en de liedjes van Davids zonder uitzondering positief. De gebruikte terminologie in de socialistische *Voorwaarts* van 18 februari 1934, is exemplarisch voor hoe ook andere recensenten over het toneelstuk schreven:

“Het eenvoudig, hartelijke gegeven is inderdaad ook een van de allerbeste voorbeelden van Boubert’s gevoelige volksromantiek, die het procédé van de lach en de traan als geen tweede beheerst zonder ooit naar onwaardige middelen te hoeven grijpen.”

Boubert was een van de weinige auteurs van populair, oorspronkelijk Nederlands drama en als zodanig in alle kringen erkend. *De Jantjes* vormde als het ware een onderdeel van het collectieve geheugen van de Nederlander en was daarmee iets eigens geworden. Zoals de recensent van de liberale *Avondpost* samenvatte: “Wie bewaart er geen aangename herinneringen aan dat echte brok volksleven?”⁶²⁸ Het toneelstuk *De Jantjes* werd geassocieerd met succes en Nederlanderschap. In hun recensies van de verfilming reanimeerde de pers de collectieve herinneringen aan het succesvolle theaterstuk en de nationale bekendheid van Boubert. Toeschouwers kregen deze positieve gevoelens aangereikt en droegen die mee naar de bioscoop waardoor het eerdere succes ook kon afstralen op de film.

⁶²⁶ *Tubantia*, 24 februari 1934.

⁶²⁷ *Dagblad voor IJmuiden*, 14 april 1934.

⁶²⁸ *Avondpost*, 10 februari 1934.

Een tweede element dat een belangrijke rol speelde in het ontstaan van de ‘Hollandse sfeer’ was het kunnen ‘meeleven’. Dit was steeds een van de positieve aandachtspunten geweest in de theaterrecensies en ook de dramatische verwickelingen in film gaven daar ruim de gelegenheid toe. Zij kanaliseerden als het ware de herinneringen van de toeschouwers zodat ontroering en een gevoel van nationale eenheid kon ontstaan op het hoogtepunt van de film, de afscheidsscène van de kolonialen en het uitvaren van de Christaan Huygens. Water en afscheid bleken een emotie op te kunnen roepen die sterker was dan de eventuele op morele of ideologische gronden gebaseerde gevoelens van afkeuring. De enige recensent die hier met geen woord over repte, was die van de communistische *Tribune*. In plaats daarvan memoreerde hij de spannende scènes in het café van tante Piet en in een “Amerikaanse bar met een gevecht tussen gangsters.”⁶²⁹ Deze recensent bleef ver van alles wat ontroering en nationale trots kon opwekken en besprak liever opwindende knokpartijen. Daarmee leek hij een specifiek mannelijk publiek te willen aanspreken, dat zich niet met sentimentaliteiten wilde laten overhalen tot een gevoel van nationale verbondenheid. Ook in de socialistische pers was men zuinig met loftuitingen gewijd aan de afscheidsscène. Het door velen als emotioneel bestempelde lied ‘Nou, tabe dan’ werd slechts in het voorbijgaan genoemd en kreeg “hulde.”⁶³⁰ Voor de overige recensenten was juist deze climax reden de film toch te omarmen zelfs al had men enige bedenkingen. Vooral in de katholieke recensies komt dit naar voren. Zo vond de recensent van de katholieke *Residentiebode* de film eigenlijk van een weinig verheffend niveau en de sfeer tamelijk beperkt: “(...) er wordt geen enkel cosmischem belangrijk probleem aangeroerd, ook wordt geen enkele diepere oergrond van driften of gevoelens aangeboord, alles blijft in het realisme der epigonen.”⁶³¹ Maar ook hij werd getroffen door de afscheidsscène:

“(...) Er klonk een afscheidslied, weemoedig als uit een absolute ruimte, montage toonde een schone bezieling in een reeks beelden van meeuwen en bruisend en woelend water, die in enkele flitsende beelden ons een aangrijpend filmisch vaarwel toeriepen.”

“Dat ontroerende afscheid van leed en water” werd door deze recensent beschouwd als “wel het meest eigendommelijk Hollands.”⁶³² Zijn collega van de eveneens katholieke *Maasbode* deed een soortgelijke constatering. Hoewel hij de film een “compromis” vond tussen het ‘oorspronkelijke gegeven en de gemiddelde smaak van een “onhollandse massa”, vond ook hij het vertrek der kolonialen een der betere scènes in de film:

“Hier bereikt de film een zeer mooie visuele werking door de montage van de koppen van het prachtige moedertje van Dries, Jans en Blonde Greet en het wegglijdende schip over het IJ en de ruime blik over de zee die zich tenslotte om het schuimende water om

⁶²⁹ *De Tribune*, 16 februari 1934.

⁶³⁰ *Voorwaarts*, 18 februari 1934.

⁶³¹ *Residentiebode*, 10 februari 1934.

⁶³² *Residentiebode*, 10 februari 1934.

het schip blind staart. Hier ziet men een brok onvervalst Hollandse film door haar beelden niet alleen, maar ook door haar stemming, die Louis Davids lied zuiver vat.”⁶³³

Het effect van de aangehaalde scène werd veroorzaakt door de opbouw van het narratief naar een bijzonder tragische climax: het afscheid van twee zojuist herenigde geliefden die door een ongelukkig misverstand elkaar verloren dachten te hebben, en een vaarwel van moeder en zoon. Deze scène verbeeldde een voor iedereen invoelbaar en aanvaardbaar vertoog over algemeen menselijke gevoelens, ontworstelde zich aan eventuele volkse of andere connotaties en gaf een ieder de ruimte om mee te leven. De afscheidsscène was het moment waarop de toeschouwers voor even samensmolten in een gevoel van ontroering en menig recensent verhaalde over tevoorschijn getoverde zakdoeken en rollende tranen. Zoals die van de katholieke *Residentiebode* van 17 februari 1934:

“Wie ooit het langzaam afvoeren van een mailstoomer heeft meegemaakt, voelt wat er hier een juiste kijk op werd gegeven. De zakdoeken werden hevig gebruikt, hetgeen een groot compliment betekent voor regie en spelers.”

De gesproken Nederlandse taal vormde dus een zeer belangrijke aantrekkingskracht van *DE JANTJES*. De eigen taal kon men niet alleen in letterlijke maar ook in figuurlijke zin verstaan waardoor er een rechtstreekse verbinding met de emoties van de toeschouwers gelegd werd. Dit effect werd bij deze film nog versterkt door de bekende liedjes die het publiek kon mee neuriën en de afscheidsscène als climax van het narratief.

Klasse: een film met een volks karakter

Zoals in de vergelijking tussen het toneelstuk en de film naar voren kwam, was *DE JANTJES* ontdaan van duidelijke klassentegenstellingen en maatschappijkritiek. Hoewel er graduele verschillen zijn, bevinden alle personages zich in een soortgelijke situatie: niemand heeft het breed, maar van echte, zichtbare en nare armoede is geen sprake. Dit eenvoudige sociale milieu werd door recensenten bestempeld als ‘volks’. In hun besprekingen vergeleken zij regelmatig het ‘volkse karakter’ van de film met dat van het toneelstuk. Niet alleen de resultaten van deze vergelijking verschilden, ook de waardering hiervan liep nogal uiteen. Het door Van Ginkel geconstateerde verschijnsel dat volks ‘eigen’ en van ‘ons’ was, ging bij *DE JANTJES* lang niet altijd op.⁶³⁴ Vooral katholieke recensenten probeerden in plaats daarvan extra afstand te scheppen tussen zichzelf en de lezers enerzijds, en het massa publiek dat zo’n ‘volkse’ film bezocht anderzijds. *DE JANTJES* ontlokte zowel uitspraken over de ideologische wenselijkheid en juistheid van zijn ‘volkse’ elementen, als over de waardering die men voor dit ‘volkse’ karakter zou moeten hebben.

⁶³³ *Maasbode*, 9 februari 1934.

⁶³⁴ Van Ginkel, *Op zoek naar eigenheid*, 97.

In de neutrale en liberale pers legden de recensenten een verband tussen het volkse karakter van DE JANTJES en de positieve herinneringen aan Boubers' oorspronkelijke toneelstuk door prijzend taalgebruik als "daverende succes", "populair", "sappige humor", "kostelijke volkshumor", (*Haagsche Courant*) "de Amsterdamse Jordaan, met zijn rijkdom aan humor, niet altijd even fijn maar rond en gul" (*Nijmeegsche Courant*), "het beste dat het volkstoneel ons schonk" (*Telegraaf*).⁶³⁵ Het eerdere succes van het toneelstuk straalde als het ware nog af op de film en deze recensenten waren wederom juichend over het volkse karakter. Een voorbeeld uit de *Haagsche Courant* van 24 februari illustreert de toon: "Dit stuk Amsterdams volksleven met een lach en een traan, boeit van het begin tot het eind."

Daarnaast werd in de neutrale en liberale pers over de hele linie een gevoel van eenheid en herkenning benadrukt. De recensenten van de *Telegraaf* en de *Nijmeegsche Courant* spraken daarbij in de wij-vorm waardoor ze zichzelf onderdeel maakten van de wij-groep die deze herinnering deelde. En ook in de liberale *Avondpost* werd een gemeenschapsgevoel opgeroepen: "Wie bewaart er geen aangename herinneringen aan dat echte brok volksleven? En in wiens herinneringen klinken niet nog enkele noten uit de verrukkelijke liedjes van Louis Davids en Margie Morris?"⁶³⁶ In de *Nijmeegsche Courant* van 29 maart 1934 koppelde de recensent dit bovendien aan een gevoel van nationale trots:

"Elk jaar met de kermis verscheen er een circustent waarin volksstukken werden opgevoerd: daar hebben we kennis gemaakt met De Jantjes van Herman Boubert, en hebben we genoten van dit echt Hollands stuk dat honderdtallen opvoeringen heeft mogen beleven."

Behalve dat hier een gevoel van nostalgie werd opgeroepen, voorzag de recensent de film ook van een Nederlands verleden, het oorspronkelijke toneelstuk was dit immers ook.

Er waren twee recensenten die iets meer afstand namen en zich ondanks hun positieve waardering geen onderdeel voelden van het publiek waar het toneelstuk en de film voor bedoeld waren. De recensent van het liberale *Algemeen Handelsblad* van 17 februari 1934 sprak van "de massa": "De Jantjes waren gemeengoed geworden voor heel het Nederlandse publiek. De matrozen, de volkshumor de hele Jordaanse sfeer, de Amsterdamse stadsgezichten, dat alles spreekt tot de massa." De recensent van de neutrale *Haagsche Courant* bracht een nadrukkelijk onderscheid aan tussen het niveau van het publiek en zijn eigen niveau. Hij vond dat

"(...) de smaak van het publiek na 20 jaar buitenlandse producties hebben genoten nog niet zo hoog gestegen is dat hij de filmische uitbeelding van een historische figuur als Willem van Oranje weet te waarderen (laat staan Thorbecke)", maar het feit lag er nu eenmaal "(...) dat een goed filmproducent en een zakelijk theaterexploitant rekening

⁶³⁵ *Haagsche Courant*, 10 februari 1934; *Nijmeegsche Courant*, 3 april 1934; *De Telegraaf*, 3 februari 1934.

⁶³⁶ *De Avondpost*, 10 februari 1934 (avond editie).

moet houden met de wens van het publiek, wil hij het in het door de geldschieter in hem gestelde vertrouwen niet beschamen.”⁶³⁷

Toch voelde ook deze recensent zich emotioneel betrokken bij het publiek: “Het doet aangenaam aan hoe het publiek op dit echte Hollandse volksstuk, preciezer gezegd op dit brok Amsterdams volksleven reageert. Het voelt zich er direct mede thuis (...).”⁶³⁸ Maar in plaats van zich een te voelen met het publiek, ontleden deze recensenten haar reacties op de film. Deze houding kwam overeen met die van sommigen uit betere kringen die over de toneelopvoering van *De Jantjes* schreven. Zoals we zagen in hoofdstuk 1 werd het ‘volkse’ in die tijd beschouwd als iets authentieks en zuivers dat om die reden alleen al interessant was. Niet omdat men zich er zelf in herkende maar omdat men een inkijkje kreeg in het leven van een groep die men slechts kende uit bijvoorbeeld de verhalen van Querido. Na verloop van tijd trok dit een groep toeschouwers die ook nieuwsgierig waren naar de reacties van het lokale publiek dat het ‘eigen leven’ aan zich voorbij zou zien trekken.

Voor de sociaal democratische en communistische recensenten lagen de zaken heel anders. ‘Volks’ ging voor hen over de eigen achterban en zij waren niet altijd tevreden over de verbeelding zoals die in *DE JANTJES* te zien was. Zij waren in meer of mindere mate teleurgesteld over het volkse gehalte van de film en vonden dat men dit veel krachtiger had moeten articuleren omdat dáár nu juist de aantrekkingskracht van film in zou moeten liggen. Zo was de recensent van de communistische *Tribune* van mening dat “(...) indien men niets anders gaat brengen dat voor arbeiders waarde heeft, [het ons evenmin] interesseert als Garbo en Novarro.” Met andere woorden, ideologisch gezien, was *DE JANTJES* vergelijkbaar met de Hollywood film en zou op die gronden dus afgewezen moeten worden. Maar zoals eerder geconstateerd, oefende de Hollywood film ook een sterke aantrekkingskracht uit op het arbeiderspubliek en dat was met *DE JANTJES* niet anders. De recensent stelde vast dat “de tendens van deze film natuurlijk niet aanvaard wordt”, maar constateerde ook dat de zaal vol zat vanwege de goede naam van *DE JANTJES* en dat de film “haast voortdurend boeit.” Dit laatste verklaarde hij door het goede camerawerk van Farkas.⁶³⁹ De recensent ging niet verder in op de vraag wat hij precies met “de tendens” bedoelde maar het ligt voor de hand dat hij daarmee doelde op het feit dat er in de film een suikerlaagje was aangebracht dat echte armoede en bestaansmoeilijkheden verhulde. In de toneelversie was die armoede tenminste nog zichtbaar geweest, zodat het moeilijke bestaan van de lagere sociale klasse nog wat doorschemerde, hoe vrolijk de personages daar ook onder bleven.

Ook de recensent van de socialistische krant *Het Volk* plaatste kanttekeningen bij het magere volkskarakter van de film, hij vond “de Jordaansfeer sterk gemoderniseerd” en het einde van de film waarin getrouwd wordt met de handschoen was “wel heel modern.”⁶⁴⁰ Deze

⁶³⁷ *Haagsche Courant*, 10 februari 1934.

⁶³⁸ *Haagsche Courant*, 17 februari 1934.

⁶³⁹ *De Tribune*, 25 januari 1934.

⁶⁴⁰ *Het Volk*, 9 februari 1934.

recensent koos een andere insteek om klasse naar voren te brengen en presenteerde de film als een overwinning van de lagere op de hogere klasse door de ‘eenvoudige’ jantjes te plaatsen tegenover de prestigieuze maar geflopte film WILLEM VAN ORANJE: “(...) hier [in DE JANTJES, CPO] zijn het vaklui uit het gewone, vaak verachte amusementsbedrijf die in tal van opzichten artistiek werk hebben geleverd.”⁶⁴¹ In de recensie in *Voorwaarts* werd eenzelfde retoriek gebruikt en overheerste een gevoel van trots ondanks de gemiste kans “een groot volksbeeld van hoge artistieke waarde te maken.” De lezers werd voorgehouden dat er ditmaal geen sprake was van “stumperig dilettantisme die de Hollandse film zo vaak belachelijk maakt” en dat men “het theater niet voorbij hoeft te lopen met de gedachte dat zo’n Hollandse film wel weer gepruts zal zijn.”⁶⁴² Deze keer was er sprake van “prima vakwerk van minstens dezelfde klasse als de buitenlandse producties.” Voor deze recensenten ging het niet om een overwinning van de Nederlandse film op de buitenlandse film maar om de overwinning van de lagere op de hogere klasse; niet de nationale trots maar ‘klassentrots’ was voor hen belangrijk.

In de katholieke pers werden bij de bespreking van het volkse karakter van DE JANTJES twee discoursen aan elkaar gekoppeld: dat van nationale eigenheid en dat van kwaliteit en niveau. Daarbij kwamen recensenten in een spagaat terecht omdat ze DE JANTJES enerzijds vergeleken met de eerste ‘nationale film’ WILLEM VAN ORANJE die ze van meer waarde achtten, en anderzijds met de gemiddelde Amerikaanse film die ze van minder waarde achtten. Zo beklagde de recensent van *Ons Noorden* de smaak van het publiek:

“ ‘t Is wel jammer, dat een film als “De Jantjes”, welke een stuk Amsterdams volksleven, en ook niet meer, behandelt, zo geslaagd is, dat ze in alle bioscopen kan worden gedraaid, zonder dat deze in hun zakelijke en financiële opzet bedreigd worden, terwijl de nationale Willem de Zwijgerfilm allerm minst reden tot bijzondere verheugenis schijnt gegeven te hebben.”

Desondanks vond hij het een film van “superieure kwaliteit.”⁶⁴³ En in *De Gelderlander* zag de recensent hoop gloren voor de kwaliteitsfilm:

“We komen heel langzaam het Amerikaanse lawaaierige film schijnschoon te boven. De Jantjes geven hoop, al is nog niet alles grandioos geslaagd: de scènes over Indië hangen wat los aan elkaar. Maar De Jantjes laten een afwending zien van het voor de stemming onder het tot oordelen ternauwernood bevoegd publiek, zo funest vertoon van weelde en schijngeluk. In zeer vele opzichten een stap in de goede richting.”⁶⁴⁴

Het terugkerende patroon in deze besprekingen was dat van de beoordelaar die het getoonde eerst bestempelde als lage cultuur, om daarna, vanuit zijn zojuist ingenomen superieure

⁶⁴¹ *Het Volk*, 9 februari 1934.

⁶⁴² *Voorwaarts*, 18 februari 1934.

⁶⁴³ *Ons Noorden*, 31 maart 1934.

⁶⁴⁴ *De Gelderlander*, 3 april 1934.

positie, de kwaliteit ervan te erkennen. Dit kwaliteitsstempel kon alleen worden toegekend als men de film op haar eigen merites beoordeelde; een strategie die zoals we zagen in hoofdstuk 1 ook werd toegepast toen de theaterstukken van Boubier bezoekwaardig werden geacht:

“De volkse schetsen van Boubier hebben nooit beoogd hoge kunst te zijn, maar waren in haar soort proeve van karakteristieke uitbeelding van het Amsterdamse volksleven, van lief en leed, van laffe en moedige mensen. In die zin doen *De Jantjes* het best.”⁶⁴⁵

De recensent van de *Residentiebode* van 10 februari 1934 volgde hetzelfde recept. Hij achtte de sfeer “beperkt”, maar verwees tegelijkertijd naar een volkse wij-groep die zich door de film aangesproken zou voelen:

“De *Jantjes* is niet alleen van oorsprong Hollands, speciaal Amsterdams volksleven uit de werkelijkheid van alle dag gegrepen, ook iedereen kent het en het is een deel van het verbeeldingsleven van het volk geworden. (...) Ten overvloede is de wereld er een van onze tijd, men heeft niet geprobeerd met historische reconstructie een schijn van werkelijk leven te creëren. Zij hebben alleen maar naar Goethe te luisteren, dat is waarschijnlijk ook succesvol voor de film: richt de lens slechts op het volle mensenleven en waar zij 't grijpt is het interessant.”

De recensent van de *Nieuwe Tilburgsche Courant* was in dit opzicht het meest positief en schreef zelfs op een licht verdedigende toon:

“Al is Boubier's stuk dan ook duizendmaal wat men noemt een ‘volksstuk’ het is niettemin perfect vertolkt, geregisseerd en gesynchroniseerd zodat we trots mogen zijn over het resultaat, dat een krachtige duw betekent in de richting van een nationale filmindustrie.”⁶⁴⁶

Er waren dus maar weinig recensenten die de personages in *DE JANTJES* beschouwden als zijnde van de eigen wij-groep in termen van klasse. Meestal plaatsten ze zich boven het verbeelde milieu, en herkenden - soms zelfs nadrukkelijk gesteld - niet zichzelf en de eigen achterban in de film. De meeste recensenten keken evenwel naar deze volkse film met een zekere waardering die vooral werd ingegeven door de overtuiging dat het succes van *DE JANTJES* van belang was voor de opbouw van een nationale filmindustrie. Grofweg hanteerden recensenten een van de volgende drie strategieën die allemaal gekenmerkt werden door een bepaalde vorm van superioriteitsdenken: de emotiegerichte; de kwaliteitgerichte; of die van de klassenstrijd. In de liberale en neutrale recensies treffen we vooral de emotiegerichte strategie aan waarbij de lezer een gemakkelijke avond werd beloofd vol van goede herinneringen. Deze recensenten waren het meest positief in hun bewoordingen en hoewel sommigen zich op afstand plaatsten van de

⁶⁴⁵ *De Gelderlander*, 4 april 1934.

⁶⁴⁶ *Nieuwe Tilburgsche Courant*, 7 april 1934.

verbeelde klasse, deden ze dat niet in veroordelende zin. Hun kijkhouding leek daarom soms wat voyeuristisch. In de katholieke pers werd de beoordeling van klasse altijd op de een of andere manier in een kwaliteitsdiscours geplaatst. Katholieke recensenten maakten in het algemeen een strikt onderscheid tussen hoge en lage cultuur. Waarbij 'laag' niet alleen werd gedefinieerd als de lagere klasse, maar ook als de lage bedoelingen van de makers, lees de commerciële motieven. Tegelijkertijd begreep men dat succes noodzakelijk was om überhaupt een filmindustrie op poten te krijgen. Voor DE JANTJES gold dat hij tot de lage cultuur behoorde, maar in de hiërarchische ordening die ook daarin bestond, stond hij bovenaan, zeker als de film vergeleken werd met de Amerikaanse commerciële film. De socialistische en communistische recensenten beoordeelden DE JANTJES aan de hand van de marxistische ideologie en op basis daarvan vonden ze de film niet heel geslaagd, maar vanuit het nationale perspectief gezien had de massa wel een slag toegebracht aan de elitaire kunstenaars die hadden gedacht het volk massaal achter hun nationalistische Oranje film te krijgen. Zo zien we dat, ondanks de onderlinge verschillen, de aan klasse gerelateerde uitspraken in grote lijn aansloten bij wat op dit punt binnen de eigen zuil of groep aan opvattingen en benaderingen leefde.

Man-vrouwverhoudingen: moraal en het cabaret

Men zou verwachten dat de wijze waarop Greet en Jans, de twee vrouwelijke hoofdpersonen uit DE JANTJES, hun relaties met mannen invullen, wel enige aandacht van de recensenten zou krijgen. Met name de ontrouw van Jans was zodanig afwijkend van de nette moraal dat een reactie bijna niet uit kon blijven. Dit gebeurde echter niet. Behalve een uitgebreid verslag in het liberale *Algemeen Handelsblad* over de wijze waarop Jans gekuist was door de keuringscommissie, waren er slechts drie recensies waarin de moraal van Jans even werd aangestipt.

In een interview in het *Algemeen Handelsblad* van 17 maart 1934 legde Johan Kaart uit op welke manier DE JANTJES na de keuring ook geschikt was gemaakt voor bezoekers van boven de veertien jaar, in plaats van alleen voor boven de achttien jaar. Dit gebeurde uit "commerciële overwegingen want jongelui van de genoemde leeftijd zijn trouwe bioscoopbezoekers."⁶⁴⁷ Kaart beschreef de scène waarin Jans haar vriend verstopt achter een gordijn als Manus haar onverwacht een bezoek brengt. De uitleg van Kaart werd zonder commentaar overgenomen, maar een kleine drie weken later op 4 maart 1934, werd de kwestie opnieuw besproken onder de kop "De Schaar." Ditmaal werd Fien de la Mar geciteerd, die zich beklagde over 'de schaar' omdat haar beste scène uit de film geknipt zou zijn. Volgens de journalist gebeurde dit niet door de censuur, "maar door de filmmaatschappij zelf" omdat men verwachtte zo meer recettes binnen te halen.⁶⁴⁸ De insteek van de auteur was dus niet de vrije moraal van Jans, maar de aanwezigheid van (zelf) censuur. De toon van het artikel is cynisch en het is duidelijk dat de

⁶⁴⁷ *Algemeen Handelsblad*, 17 maart 1934.

⁶⁴⁸ De scène staat als vereiste coupure in het keuringsrapport vermeld. Centrale Commissie voor de Filmkeuring, Uitslag der keuring, B210.

recensent weinig in dit soort censuur zag, hetgeen paste in de opvattingen van de liberalen over censuur.⁶⁴⁹

Slechts in drie van de overige recensies werd gehint op de escapades van Jans en dit gebeurde ook nog eens in exact dezelfde bewoordingen. Pikant detail hierbij is dat de tekst uit de neutrale *Telegraaf* van 8 februari letterlijk werd overgenomen in twee katholieke kranten: de *Nieuwe Tilburgsche Courant*, van 31 maart 1934 en *Ons Noorden* van 4 april 1934:

“(…) benevens een plichtmatige afschuw en huiverige nieuwsgierigheid naar ‘het leven’ dat af en toe zijn slachtoffers kiest onder de schone bewoonsters van deze kleine maatschappij, haar een ‘rijke meneer en een auto’ schenkt, benevens veel mooie jurken, die zij dan met behagen paraderen in het vroegere nederige milieu.”⁶⁵⁰

In deze analyse werd Jans als slachtoffer voorgesteld, niet als een vrijgevochten vrouw die de mannen naar haar hand zet. Voor de recensent was het een kwestie van tijd, eer ook Jans ten prooi zou vallen aan ‘het leven’. De recensent van de *Nieuwe Tilburgsche Courant* voegde nog een andere draai toe aan het verhaal door tevens te verklaren dat de kijker het “zeer bijzondere talent van Fientje de la Mar (zal ontdekken), die als Jans de bruid van de Schele enkele prachtige scènes speelt.” Hij stelde Jans dus niet alleen voor als slachtoffer van de verlokkelikheden van ‘het leven’, maar ook als bruid. Kennelijk vond hij het noodzakelijk de lezer impliciet te herinneren aan de natuurlijke bestemming van vrouwen: het huwelijk.

Verder werd in geen enkele recensie Jans’ gedrag afgekeurd of goedgekeurd. Wel beoordeeld werd het symbool van de losbandigheid: het cabaret, de locatie waar de ontrouw zich afspeelde. De insteek daarbij was verrassend genoeg het internationale karakter van DE JANTJES. Over de hele linie zagen recensenten het cabaret als een mondain element dat de film een internationaal karakter gaf, maar zij waardeerden dit verschillend. In de liberale pers en neutrale pers was men vooral te spreken over de technische kwaliteiten van de scènes in het cabaret. Het neutrale *Nieuwsblad van het Noorden* was hierover het positiefst. De recensent was buitengewoon trots op wat bereikt was en vond de cabaretscènes de beste scènes uit de film:

“De cabaretscènes staan aan de spits; op dit gebied is reeds vroeger door Nederlandse regisseurs geliefhebberd, maar Jaap Speyer schiep een cabaret dat in geen enkele buitenlandse operettefilm een slecht figuur zou slaan. De gebrachte nummers waren “af” en vormden “een logisch onderdeel van de handeling en zijn, evenals de aankleding van het cabaret - met die fraaie voorplecht van een boot - buitengewoon origineel.”⁶⁵¹

⁶⁴⁹ Van der Burg en Van den Heuvel, *Film en Overheidsbeleid*, 53-54.

⁶⁵⁰ Een verklaring voor het gebruik van dezelfde tekst had kunnen zijn dat de drie recensenten de tekst over hadden genomen uit het programmaboekje, maar daar komen deze zinsneden niet in voor.

⁶⁵¹ *Nieuwsblad van het Noorden*, 17 februari 1934.

Evenals bij de bespreking van de vorige thema's was de neutrale en liberale pers het gulst met de lof die men de film toezwaaide en overheerste steeds een gevoel van trots op wat bereikt was.

In de sociaal democratische pers klonk een heel ander geluid en zagen de recensenten het cabaret als een gemiste kans. Voor hen onderstreepten met name deze scènes het gebrek aan de juiste ideologische inhoud. De recensent van *Het Volk* zag in het cabaret “de handeling verplaatst naar een neutrale omgeving” en daar werd de arbeiderszaak niet bepleit.⁶⁵² Hij doelde hier waarschijnlijk op de in hoofdstuk 3 besproken functie van het cabaret als een plek waar de verschillende klassen zich mengden en klassentegenstellingen werden verzacht in plaats van versterkt.

De recensent van *Voorwaarts* beschouwde de toegevoegde cabaretscènes als de oorzaak voor het gebrek aan het echte volksleven: “(...) de dosis volkskunst is eerder aangelengd dan versterkt. De kans is gemist om er een groot Hollands volksbeeld van hoge artistieke waarde à la René Clair en Lupu Pick van te maken door het cabaret.”⁶⁵³ De invulling van het cabaret legde de recensent uit als een “[vermoedelijk] verkeerd begrepen verlangen naar ‘het grote publiek’, terwijl men langs andere weg juist alle klassen had kunnen bereiken.”⁶⁵⁴ Wederom werd dus DE JANTJES afgekeurd vanwege een tekortschietende verbeelding van de arbeidersachterban. Steeds constateerden deze recensenten dat de film te ver af stond van de klasse die in het oorspronkelijke toneelstuk centraal stond en namen ze afstand van de wijze waarop de arbeidersklasse verbeeld werd. Deze film ging niet over hun eigen wij-groep maar toonde een geconstrueerde soort volksheid die weinig te maken had met de realiteit die de recensent voor ogen stond.

Voor de katholieke filmrecensenten van de Randstedelijk pers was het cabaret en de daarmee samenhangende internationale aantrekkingskracht reden de film af te wijzen. De twijfelachtige reputatie van het cabaret werd gekoppeld aan een buitenlandse, dus niet eigen, standaard. Daarmee wezen zij dus ook impliciet DE JANTJES af als typisch Hollands. Buiten de Randstad werd het cabaret niet genoemd, niet in positieve en niet in negatieve zin. Deze recensenten voelden zich kennelijk niet geroepen het publiek voor deze poel des verderf te waarschuwen. Mogelijkerwijs voelde men in een grote stad als Rotterdam eerder een noodzaak tot waakzaamheid dan in de provinciale plaatsen Zwolle of Tilburg. De toegevoegde scènes in het cabaret werden in de Randstedelijke katholieke pers beschouwd als een knieval voor het publiek en als een mislukte poging om de film een minder volkse sfeer te geven. Ook hier speelde net als in de socialistische pers de kwestie van de authenticiteit: In hoeverre waren de makers trouw gebleven aan het oorspronkelijke stuk als het ging om de verbeelding van het volkse?

“De film is ver beneden de maat van haar roeping gebleven als we terug denken aan het voortreffelijke volkse toneelstuk van Boubier, trillend van gespannen volksleven.(...) Speyer heeft geen gevoel voor ritme, vandaar dat hij lange cabaretscènes inlast, die de

⁶⁵² *Het Volk*, 9 februari 1934.

⁶⁵³ *Voorwaarts*, 18 februari 1934.

⁶⁵⁴ *Voorwaarts*, 18 februari 1934.

handeling duchtig remmen en die blijkbaar werden ingelast om de volkse sfeer af te wisselen met intermezzo's die men in buitenlandse films altijd zo gul aantreft en die het altijd zo prettig 'doen'."

Aldus de recensent van het katholieke *Centrum*, die *DE JANTJES* daarom beoordeelde als een amusementsfilm in plaats van een ras-echte Hollandse film.⁶⁵⁵ Ook de recensent van de Rotterdamse *Maasbode* constateerde vele gebreken in zijn bespreking van de nachtvoorstelling van 8 op 9 februari 1934 in Amsterdam. Hij zag de film als "een compromis tussen het oorspronkelijke gegeven en de gemiddelde smaak van een Onhollandse massa." Met name de cabaretscènes "behoren tot een internationaal gestandaardiseerde en au fond karakterloze aanlokkelikheden van een niet op de eigen volksaard maar op wereldomzet berekende filmindustrie."⁶⁵⁶ Hoewel dit vrij negatieve beeld werd gecorrigeerd na de nachtelijke première op 20 februari 1934 in het Grand in Rotterdam, bleef de kritiek op het cabaret gehandhaafd. De recensent begreep dat er een noodzaak was te kiezen voor "iets dat zeker succes zou hebben", maar betreurde het dat de film niet van wat "hoger allooi" was. In feite waren het volgens hem alleen de taal en de plaats van handeling, die het Nederlandse karakter bepaalden. Voor de rest was er sprake van "een zekere karakterloosheid die niet wordt vergoed door wat grove Jordaanse sentimentaliteit en gein."⁶⁵⁷ Zonder dat dit met zoveel woorden werd gezegd, was duidelijk dat de scènes in het cabaret waarin de ontrouw van Jans breed werd uitgemeten van laag allooi waren en bovendien niet behoorden tot een Hollandse traditie en moraal. Over de scènes in Indië of in het café van tante Piet, waar Dries het aanlegt met andere vrouwen en bovendien een steekpartij plaatsvindt, sprak de recensent niet. Kennelijk beschouwde hij dat wel als onderdeel van de typische Jordaansfeer waarin een zekere morele losheid wel werd geaccepteerd.

Afsluiting

De analyse van de recensies toont dat de recensenten zich lieten leiden door hun eigen achtergrond, waarden en normen. In het geval van de neutrale en liberale recensenten betekende dit dat zij vooral inzoomden op gevoelens van nationale eenheid en nationale trots. De algemene teneur in deze recensies was het meest juichend en de filmische verrichtingen werden gekoppeld aan een discours van nationale eenheid, waarbij bovendien een vergelijking werd gemaakt met het internationale niveau. In de katholieke pers lag dit gevoel van nationale eenheid veel gecompliceerder. De niet-Nederlandse afkomst van een deel van de makers en het morele niveau van de film waren voor verschillende van hen reden om op zijn minst kanttekeningen bij *DE JANTJES* te plaatsen. Tegelijkertijd voelden ook zij zich vanwege de eigen taal wel vaak verbonden met de film. Door de socialistische en communistische filmjournalisten werd de receptie ingekleurd door retoriek uit de klassenstrijd en anti-nationalistische terminologie. Men zou kunnen stellen dat er in hun ogen geen sprake was van

⁶⁵⁵ *Het Centrum*, 10 februari 1934.

⁶⁵⁶ *Maasbode*, 9 februari 1934.

⁶⁵⁷ *Maasbode*, 20 februari 1934.

een overwinning van de natie, maar van een overwinning van de lagere op de hogere klasse. Hierin kwam ook hun problematische verhouding tot de Oranjes tot uitdrukking; zij beschouwden DE JANTJES als een overwinning op WILLEM VAN ORANJE.

BLEEKE BET

Op 7 september 1934, zeven maanden na *DE JANTJES*, ging de derde Nederlandse avondvullende geluidsfilm *BLEEKE BET* in première en het zag er naar uit dat de nationale filmindustrie daadwerkelijk van de grond zou komen. De opnames voor de vierde film *MALLE GEVALLEN* waren in september 1934 ook al afgerond.⁶⁵⁸ Met enige regelmaat werden trots nieuwe filmplannen aangekondigd. Dit ineens zo levendige filmklimaat was voor veel recensenten reden om de gedachten te laten gaan over de vraag of de Nederlandse filmers wel op het goede spoor zaten. Met *BLEEKE BET* was wederom een Jordaanstuk verfilmd en juist dat gegeven leek problematisch als zij de toekomst overdachten. Vooral in neutrale en katholieke kranten werd een nieuwe Jordaanfilm niet bepaald als een opsteker gezien. Een terugkerend argument in de beoordelingen was het ontbreken van 'niveau' vanwege het volkse karakter van de film. Daar tegenover stonden recensenten die het volkse karakter geen probleem vonden omdat dit juist aantrekkelijk zou zijn voor een groot publiek en een filmindustrie dit nu eenmaal nodig had, wilde zij kunnen voortbestaan.

Het verschijnen van negatieve reacties op het volkse karakter van *BLEEKE BET* kondigde een breuk aan met de eerder geschetste trend in hoofdstuk 1 waarin het volkse juist werd gezien als een aantrekkelijk gegeven. De verhalen van Querido en de toneelstukken van Boubier konden altijd rekenen op een positieve ontvangst. Dit was begrijpelijk omdat ze steeds zo gecomponeerd waren dat men gemakkelijk sympathie kon voelen voor de personen/personages, die hun lot accepteerden en dit met een bewonderenswaardig optimisme droegen. De volkse personages uit dit soort stukken riepen mededogen op. Ook in *BLEEKE BET* werd dezelfde vertelstrategie gehanteerd. In de film ontbrak elke mogelijke politieke steen des aanstoets en de Jordaanbewoners bezongen hartstochtelijk hun liefde voor hun eigen plekkie in Amsterdam. Waar kwamen dan toch deze negatieve reacties op de Jordaan ineens vandaan?

Daarvoor moeten we teruggaan naar de zomer voorafgaand aan de première van *BLEEKE BET*. Op 4 juli 1934 was als reactie op de verlaging van de werklozensteun een oproer uitgebroken in de Jordaan dat zich al snel uitbreidde naar andere Amsterdamse buurten en naar wijken in de gemeenten Rotterdam, Den Haag en Enschede. Vooral de onlusten in Amsterdam en in het bijzonder de Jordaan werden breed uitgemeten in de pers. Dagenlang verschenen er weinig begripvolle artikelen, veelal gelardeerd met foto's van de gewelddadige confrontaties tussen de actievoerders en het gezag, zoals de bereden politie met het pistool in de aanslag of de door de bewoners opgebroken en gebarricadeerde straten.⁶⁵⁹ De overheid had

⁶⁵⁸ *MALLE GEVALLEN* werd op 21 september 1934 aangeboden ter keuring en ging op 28 september 1934 in première.

⁶⁵⁹ Zie bijvoorbeeld: Een geplunderde winkel, *De Standaard*, 6 juli 1934, *Panorama*, 13 juli 1934; Opeengebroken en gebarricadeerde straten, *De Standaard*, 6 juli 1934, *Utrechts Nieuwsblad*, 6 juli 1934, *Panorama*, 13 juli 1934, *Algemeen Handelsblad*, 6 juli 1934, 7 juli 1934 & 9 juli 1934, *De Tribune*, 7 juli 1934, *De Maasbode*, 6 juli 1934, 7 juli 1934 & 9 juli 1934; politiepatrouilles in de Jordaan, *De Standaard*, 7 juli 1934, *Panorama*, 13 juli 1934, *De Maasbode*, 7 juli 1934; gewapende politieagenten en/of militairen, *De Standaard*, 7 juli 1934 & 11 juli, *Panorama*, 13 juli 1934, *Algemeen Handelsblad*, 7 juli 1934, *Arnhemsche Courant*, 7 juli 1934 & 9 juli 1934, *De Maasbode*, 8 juli 1934; Pantserauto's in de

politie, leger en marechaussee ingezet om de situatie weer onder controle te krijgen en het resultaat van al dit geweld waren vijf doden en meer dan tweehonderd gewonden. Deze gebeurtenissen, die de verzamelnaam 'het Jordaanoproer' kregen, lagen ongetwijfeld nog vers in het geheugen toen BLEEKE BET in première ging en maakten dus deel uit van zijn receptiecontext. Naast het zo aantrekkelijke beeld van de romantische armoede drong zich nu ineens een rauwe, ruwe en gewelddadige werkelijkheid op. We moeten op zijn minst de vraag stellen in hoeverre deze nieuwe werkelijkheid resoneerde in de besprekingen van BLEEKE BET.⁶⁶⁰

Dit alles betekende echter niet dat de Jordaan als locatie haar bekoring had verloren. In tegendeel, de hang naar nostalgie was dermate sterk dat deze de aandacht voor de recente vernielingen in veel gevallen verdrong. Er ontstond zich zo een ingewikkeld receptiediscours waarin recensenten de Jordaan als locatie nog steeds als aantrekkelijk bestempelde, maar tegelijkertijd hun bereidheid afnam om de Jordaanfilm te beschouwen als representant van de nationale film. In dit discours speelden ook de ingehuurd buitenlandse filmkrachten weer een rol. Hun aanwezigheid werd door sommige katholieke recensenten in verband gebracht met een gebrek aan kwaliteit en was voor hen een reden BLEEKE BET te diskwalificeren als nationaal product.

Etniciteit: Nederlands geld en buitenlandse kennis

Dat de ingehuurd buitenlandse filmedewerkers een onderwerp waren voor recensenten wordt misschien begrijpelijker als de activiteiten van de Vereeniging Nederlandsch Fabrikaat (hierna VNF) in beschouwing worden genomen. De VNF was in 1915 opgericht ter bevordering van de nationale industrie en had hiertoe in de loop der jaren allerlei propaganda activiteiten ontwikkeld.⁶⁶¹ In 1933 ondersteunde de overheid een speciale propaganda-actie van de VNF met maar liefst 100.000 gulden. Behalve een campagne in dag- en weekbladen werd ook de film DE MACHT VAN HET KLEINE (Max de Haas, 1933) geproduceerd waarin burgers werden opgeroepen eigen Nederlandse waar te kopen om de nationale industrie en economie door de crisis heen te helpen.⁶⁶² Overheid en VNF werkten dus samen in een poging een nationale oriëntatie te bewerkstelligen bij de consument. Dat ook Alex Benno, de producent van BLEEKE BET, zich van deze sturing bewust was, bleek uit de toelichting die hij opnam in het programmaboekje voor

Jordaan, *Utrechts Nieuwsblad* 7 juli 1934, *Algemeen Handelsblad*, 7 juli 1934, *De Maasbode*, 7 juli 1934; Slachtoffer van de onlusten, *Algemeen Handelsblad*, 6 juli 1934;

⁶⁶⁰ In *De Groene Amsterdammer* van 29 september 1934 schreef Edouard de Neve op verzoek van de redactie een analyse van de situatie in de Jordaan. Hij constateerde dat de opstand in de Jordaan uit pure ellende was voortgekomen en dat na ingrijpen van het gezag de Jordaaner zich had neergelegd bij de situatie. Maar "in het hart der Jordaaner leeft de wrok, in juli 1934 daarin geboren, voort." De Neve ziet de grote belangstelling voor de Jordaanfilm BLEEKE BET en de Jordaan cabarets van de goeie Amsterdammers en stelt dat Amsterdam tevreden is want "Zoals Parijs de revues des Halles had, Londen zijn Chinatown en New York zijn negerwijk in Harlem, zo heeft thans Amsterdam zijn Jordaan, de volksbuurt waar de perversiteit van de stadsbewoner het dol vermaak verbindt met de armoede der omgeving."

⁶⁶¹ Bert Hogenkamp, "'Koopt Nederlandse waar...' Het industriële filmarchief van de Vereeniging Nederlandsch Fabrikaat, 1922-1942" in *Jaarboek Mediageschiedenis*, 5 (Amsterdam: Stichting beheer IISG & Stichting Mediageschiedenis, 1993) 65-101.

⁶⁶² Hogenkamp, "Koopt Nederlandse waar," 87-90.

zijn film. Hij verklaarde dat zijn keuze voor de in Oostenrijk geboren en in Duitsland werkzame Richard Oswald als regisseur van BLEEKE BET onvermijdelijk was geweest:

“(...) om de eenvoudige reden, dat wij hier te lande niet (beter gezegd: nog niet) beschikken over technici, die over voldoende ervaring en routine beschikken, om een film van kwaliteit te maken, die een vergelijking kan doorstaan met de producten van landen waar sinds jaren filmindustrieën zijn gevestigd.”

Deze verklaring leek voor de meeste recensenten afdoende en voor hen was de afkomst van Oswald nauwelijks een punt van aandacht. In plaats daarvan prezen ze het feit dat er weer een grote Nederlandse amusementsfilm was geproduceerd.

Voorals in de liberale en neutrale pers werd, net als bij DE JANTJES, steeds gewezen op de tweede nationale prestatie van formaat (men liet de geflopte film WILLEM VAN ORANJE meestal buiten beschouwing). Er was maar één liberale recensent die een kanttekening plaatste bij de door Benno geprezen kwaliteiten van Oswald. De recensent van de *Gooi- en Eemlander* van 19 september 1934 vond het: “Toch wel vreemd dat men buitenlandse krachten aantrok om de films te maken omdat het heette dat deze lieden geroutineerde krachten waren.” Volgens hem was er weinig van deze routine te merken geweest en was de kwaliteit van de film maar matig. De grote meerderheid van liberale en neutrale recensenten betuigde echter expliciet steun aan de jonge Nederlandse filmindustrie. “Het Nederlands fabriekaats dient te worden gesteund”, echode de recensent van de liberale *Leeuwarder Courant* van 27 oktober 1934 de propaganda van de VNF.

Dat de campagne van 1933 in meer hoofden was blijven hangen, blijkt ook uit de toespraak die de liberale Amsterdamse wethouder van Gezondheid en Onderwijs Dr. I.H.J. Vos hield bij de première van BLEEKE BET. Naast de filmmakers prees hij omstandig de exploitanten van Cinema Royal voor hun besluit “een orgel en geluidsapparaten van Nederlandse makelij” te hebben aangeschaft.⁶⁶³ De toespraak werd uitgebreid verslagen in het *Algemeen Handelsblad* en dat was geen toeval. Er was eerder (rond november 1933) een groot artikel geweest waarin de krant het belang van het Nederlandse product had duidelijk gemaakt. Minister-president Colijn was persoonlijk benaderd om een inleiding te schrijven. Hetgeen hij met graagte deed omdat:

“(...) de belemmeringen die men onzen uitvoer in den weg legt, [ons ertoe] *dwingen* meer aandacht te schenken aan de afzetmogelijkheden onzer productie in eigen land. Reeds daarom verdient propaganda voor ons eigen fabriekaats toejuiching.”⁶⁶⁴

⁶⁶³ *Algemeen Handelsblad*, 8 september 1934.

⁶⁶⁴ Herman Langeveld, “De verzuiling doorbroken. Hendrikus Colijn en de liberale en ongebonden pers” in *Journalistieke cultuur in Nederland*, redactie Jo Bardoel, Chris Vos, Frank van Vree en Huub Wijfjes, 39 (Amsterdam: AUP, 2005).

We zien hier niet alleen dat de door de overheid en VNF gestimuleerde focus op de eigen nationale industrie zijn weerslag had op de filmbesprekingen, en recensenten op zijn minst aanzette tot het overdenken van de vraag hoe een nationale filmindustrie ondersteund zou moeten worden, maar ook dat recensenten hun ideeën al dan niet bewust in lijn met de hoofdredacteur ontwikkelden.

Voor de recensenten van de katholieke pers lag het zonder voorbehoud steunen van de nationale filmproductie veel gecompliceerder. Zoals we ook zagen bij DE JANTJES, bestond er met name in *Filmfront* een zeer uitgesproken mening over hoe de nationale film er uit zou moeten zien. Dat moesten kwaliteitsfilms zijn, het liefst gemaakt door katholieke filmmakers. Hoewel *Filmfront* niet representatief was voor de katholieke pers in zijn geheel, paste dit soort assertieve promotie van de eigen kring wel in een trend die zich aan het begin van de twintigste eeuw had ingezet in katholieke kringen. In zijn boek *De wankele zuil* betoogt de socioloog J.M.G. Thurlings dat katholieken een steeds zelfbewuster offensief gingen voeren dat zich uitte in een groots binnenlands apostolaat en grote openbare manifestaties waarin de katholieke identiteit werd uitgedragen. Volgens Thurlings was het optreden van de katholieken nogal “spectaculair en provocerend.”⁶⁶⁵ Dit was een omslag in de worsteling met hun nationale identiteit die katholieken sinds het eind van de Tachtigjarige Oorlog in de greep had gehouden. Calvinisten hadden zich immers de vrijheidstrijd tegen Spanje toegeëigend en vanaf dat moment werd de natie beschouwd als protestants. Katholieken waren verworpen tot een “verdrukte minderheid”, aldus Thurlings.⁶⁶⁶ In de tweede helft van de negentiende eeuw kwam echter de emancipatie van de katholieken op gang en dit ging gepaard met het besef dat, wilden zij zich als ware Nederlanders kunnen profileren, de Nederlandse identiteit losgekoppeld moest worden van een protestantse. In dat besef paste de oprichting van eigen dagbladen en tijdschriften en kon ook het katholieke zelfbewustzijn zich verder ontwikkelen.⁶⁶⁷ In deze trend moeten we ook de agressieve reactie in *Filmfront* plaatsen, waar in de première van BLEEKE BET een goede aanleiding werd gezien nog eens flink in de aanval te gaan en het op te nemen voor de eigen, katholieke cineasten. In een overzicht van het filmseizoen 1933-1934 werd de toon gezet:

“Het gaat tenslotte om het uitzicht, dat een nationale filmindustrie, geheel in handen van buitenlandse filmregisseurs een onding is en dat de tijdelijke bloei van een dergelijke onderneming slechts voordelig is voor de onderneming zelf, zonder dat de zaak van de Nederlandse film er ook maar in het minst mee gebaat is. Wij bezitten cineasten, waaraan Nederland elk succes in het buitenland op filmgebied te danken heeft en het feit dat deze, nu dit land eindelijk zijn nodige technische outillage bezit, werkeloos moeten toezien, hoe buitenlanders met een twijfelachtige filmreputatie het

⁶⁶⁵ Thurlings, *Wankele zuil*, 112.

⁶⁶⁶ Thurlings, *Wankele zuil*, 58-59.

⁶⁶⁷ Thurlings, *Wankele zuil*, 103.

zaakje komen opknappen, houdt een aanklacht in, die de 120 stomme en sprekende films van den heer Oswald, inclusief zijn Josef Schmidt-succes, niet goed maken.”⁶⁶⁸

In het volgende nummer deed C. Boost het nog eens dunnetjes over en schreef een zeer cynische recensie waarin het vakmanschap van Richard Oswald met de grond werd gelijk gemaakt:

“Wat willen die groentjes op filmgebied [de Nederlandse cineasten, CPO] stellen tegenover de ervaring van 120 filmen (100 stomme en 20 nog stommere) des heren Oswald en wat tegenover het Bomben-Erfolg van “Als je jong bent”? Ervaring daar komt het op aan; ervaring en nog eens ervaring!”⁶⁶⁹

Boost gebruikte hier de afkomst van Oswald om een wij-groep te creëren van Nederlanders tegenover buitenlanders. In deze exercitie schoot hij echter in een moeite zowel het zojuist gereedgekomen nationale product als de buitenlandse regisseur af. Met andere woorden, de eigen nationale filmindustrie was er nog niet met het produceren van een publiekssucces. Er moesten aanvullende kwaliteitseisen gesteld worden. In hetzelfde nummer bracht F.A. Brunklaus onder woorden wat er zoal verwacht werd van een goede katholiek. Onder de kop: “Filmverval en filmverheffing” waarschuwde hij voor de Mammon en de massa:

“(...) de Mammon heeft geen geweten en de massa is onmondig. (...) Het schijnt, dat onze vaderlandslievende en voor een deel zeer goede en vooraanstaande katholieke kapitalisten liever heel stiekem geld verdienen aan de internationale film-schund (...) dan dat zij openlijk hun geld wagen in den dienst van eener gezonde, nationale of Katholieke filmkunst. – Het is makkelijker oranje te dragen, dan iets voor oranje te wagen.”

De verheffing zal slechts mogelijk zijn zodra “een katholieke gemeenschap goede films eist, zoo gauw een volk gezonde, nationale films verlangt.”⁶⁷⁰ Ook uit Brunklaus’ oproep klinkt de door de VNF gepropageerde keuze voor Nederlandse producten door, maar hij verbond de nationale identiteit consequent aan een katholieke identiteit.

Bovenstaand voorbeeld illustreert de spagaat waarin katholieken terecht kwamen als zij een nationale identiteit probeerden te claimen. Vanachter het woordje nationaal klonk een stem die onderscheid maakte tussen ware en niet-ware katholieken en ware en niet-ware nationalist. Uit de bevoogdende toon leek veel meer een wens tot sturing van de massa in de juiste katholieke richting te spreken dan een wens een nationaal gemeenschapsgevoel onder diezelfde massa op te roepen. Daar deze katholieke recensenten niet aarzelden om persoonlijke aanvallen te doen in de richting van diegenen die zij niet tot hun kamp rekenden, was hun

⁶⁶⁸ C. Boost, “Het seizoen 1933-1934,” *Filmfront*, nr. 21 en 22, 1934, 8-10. Dit was een dubbelnummer.

⁶⁶⁹ C. Boost, “Bleeke Bet in gala. Ervaring is maar alles,” *Filmfront*, nr. 23 en 24, 1934, 13-14. Dit was een dubbelnummer.

⁶⁷⁰ F.A. Brunklaus, “Filmverval en Filmverheffing,” *Filmfront*, nr. 23 en 24, 1934.

retoriek daarom eerder splijtend te noemen dan verenigend, hoe nationalistisch zij ook pretendeerden te zijn.

Het soort nationalisme dat werd gepredikt in katholieke kringen, maar ook dat wat gehoord werd in neutrale en liberale kringen riep weerstand op in de socialistische pers. Dit is begrijpelijk, gezien de algemene oriëntatie van de socialisten op de internationale arbeidersbelangen in plaats van op de nationale, en hun stellingname tegen totalitaire bewegingen zoals die in de loop van de jaren twintig in Italië en Duitsland waren opgekomen. Zij waren volgens eigen zeggen de eerste beweging als geheel, in tegenstelling tot de enkele individuele reacties uit liberale en neutrale hoek, die ook het gevaar van het Nederlandse Nationaal Socialisme onderkende en daar al vroeg tegen waarschuwde.⁶⁷¹ Zoals ook het geval was geweest bij de ontvangst van *DE JANTJES*, werd er een demper geplaatst in de nationale trompetter als die te hard schalde naar socialistische smaak. Zo werd in *Het Volk* de liberale wethouder Dr. I.H.J. Vos, degene die de aanschaf van een orgel van Nederlands fabricaat had geprezen, verweten dat hij bij het bedanken van de medewerkers aan de film, de naam van de eerste cameraman, de Duitse Willy Goldberger niet genoemd had, zodat de Nederlandse cameraman Henk Alsem hem hieraan moest herinneren. Maar “Het nationale chauvinisme speelt iemand bij huldigingen nu eenmaal gemakkelijke parten...”⁶⁷² Anders dus dan de katholieke recensenten plaatsen socialistische recensenten hun eventuele kritiek op de film niet in een discours dat gericht was op het creëren van een onderscheid tussen Nederlanders en buitenlanders. Als er kritiek was, werd deze niet gekoppeld aan een nationalistisch discours maar aan een kwaliteitsdiscours. Zo constateerde de recensent van *Voorwaarts* bijvoorbeeld dat ondanks het inhuren van een ervaren buitenlandse kracht als Oswald er toch sprake was van “sporen van geringe ervaring.”⁶⁷³

De analyse van de reacties op de aanwezigheid van buitenlandse medewerkers laat duidelijk zien waar recensenten de prioriteit legden. In de neutrale en liberale pers plaatste men de nationale productie voorop, men was het in die kringen eens met een overheid die in tijden van crisis verdiensten ten bate van de eigen industrie liet prevaleren boven een kwaliteitsprincipe. Niet omdat men dit soort principes niet huldigde, maar omdat men dat overliet aan de verantwoordelijkheid van de burger zelf. Een publiekssucces kon maar beter gevierd worden. Heel andere geluiden kwamen er uit het katholieke *Filmfront* dat een juiste katholieke kwaliteit boven alles stelde. Voor socialisten was een aanzwellende nationale trots een in wezen gevaarlijke chauvinistische uiting.

⁶⁷¹ De Vos, *Geschiedenis van het socialisme in Nederland*, 217. De Vos citeert uit het programma van de SDAP. In artikel 2 van deel II, *Van het doel* stond: “Het is de internationale sociaal-democratie, waarin de arbeiders der gehele wereld die tot bewustzijn van hunnen raak in de klassenstrijd zijn gekomen, zich hebben georganiseerd. De Sociaal-Democratische Partij in Nederland stelt zich ten doel, het Nederlandse proletariaat te doen deelnemen aan dien internationalen strijd der arbeidende klasse.” Zie voor de rol van de socialisten tegen het fascisme De Vos, *Geschiedenis van het socialisme in Nederland*, 190-196.

⁶⁷² *Het Volk*, 19 september 1934.

⁶⁷³ *Voorwaarts*, 8 september 1934.

Plaats: herkenning van het landschap

De mooie plaatjes van de Jordaan die volop in BLEEKE BET aanwezig waren, werden op een enkele uitzondering na, geprezen. Toch was er bij bijna alle recensenten meer afstand te bespeuren ten opzichte van de “nieuwe Jordaanfilm” en werden de beelden veel minder toegeëigend dan bij DE JANTJES het geval was. Het was nu niet “ons” Amsterdam of “onze” grachten, maar gewoon Amsterdam en de grachten. Dit betekende niet dat recensenten niet konden meeleven met de personages, zeker wel, maar men proeft vaak meer afstand, al was het alleen maar omdat na de loftuitingen over de opnames, de discussie omtrent de kwaliteit van de film werd opgepakt.

De liberale en socialistische recensenten waren het meest genereus in het prijzen van de opnames van Amsterdam en de Jordaan. De recensent van *Het Volk* vond BLEEKE BET zelfs beter dan DE JANTJES als het ging om het beeldmateriaal.

“Nooit zag men de intieme schoonheid van de Amsterdamsche grachten beter dan in deze stereoscopische foto, waar de sfeer van het trage water met zijn duizend lichtreflexen tussen de overhuivende dubbele bomenrijen prachtig in leeft!”⁶⁷⁴

In de liberale *Avondpost* van 8 september 1934 verklaarde de recensent dat hij “zonder voorbehoud” had genoten van “het Jordaanleven in al zijn bonte en verrukkelijke schakeringen.” De toevoeging “zonder voorbehoud” duidt er op dat hij zich bewust was van de negatieve connotaties, die mogelijk waren ontstaan door het Jordaanoproer, maar dat hij besloten had deze te negeren en zich te richten op de positieve beeldvorming rond de Jordaan. Zijn hele stuk was doordrenkt van nostalgie en hij betreurde de teloorgang van dit romantische plaatje:

“Hoe prachtig is het beeld reeds in de eerste ogenblikken als de camera dwaalt in de oude buurt van de Westertoren, langs de trapgeveltjes, de buikbruggen en de grachtjes waarin het water lommerrijke bomen, de zon en de vogels weerspiegelt. Over die oude stadsbuurt van Amsterdam waar de laatste resten van een eigen romantiek zijn bewaard, voor wie weet hoe kort nog, om dan te verdwijnen en in de vervlakking van onze tijd, van huizenblokken met flats en winkelgalerijen en automatische verkeerssignalen, grijpt het oog van de camera een straathoek, een groentewinkeltje, een man, een vrouw, en voor we het weten, heeft de film ons te pakken.”⁶⁷⁵

In zijn tekst herkennen we de eerdere loftuitingen die werden gehoord tijdens de opvoering van de toneelstukken. De recensent verwees er zelfs direct naar:

⁶⁷⁴ *Het Volk*, 19 september 1934.

⁶⁷⁵ *Avondpost*, 8 september 1934.

“Met veel fantasie en een gezonde zin voor de realiteit schreef Boubier in een tijd die al weer ver achter ons ligt, de voortreffelijke volksstukken, die door hun humor, sentimentaliteit en tragiek, de aandacht van de toeschouwer gespannen hielden.”

Het is duidelijk dat hij zijn lezers mee wilde voeren naar voorbijgegangene tijden en ze nog eens wilde laten genieten van wat snel aan het verdwijnen was. Hij creëerde zo al dan niet bewust een geruststellend beeld waarin de Jordaan ontdaan was van gewelddadige uitwassen en vooral een plek was om genietend naar te kijken. Zijn reactie laat zien hoe krachtig en aantrekkelijk de romantische kijk op de Jordaan was. Dezelfde strategie vinden we ook terug in de liberale *Arnhemsche Courant* van 8 december 1934 waarin daarenboven nog een link werd gelegd tussen het lokale en het nationale:

“Een klein romannetje speelt zich af te midden van groezelige winkeltjes, petieterige kroegjes en schilderachtig begevelde huisjes. Men ruikt Amsterdam en dat alleen al is genoeg om de Hollander in een prettige stemming te brengen.”⁶⁷⁶

Maar ook deze recensent gebruikte geen bezittelijke voornaamwoorden zoals hij wel had gedaan bij DE JANTJES. Geen “ons Hollanders”, maar het wat afstandelijker “de Hollander.” Heel subtiel plaatste de recensent zich zo op afstand van het publiek en gaf hij ook zijn lezers de gelegenheid dit te doen. Desalniettemin is duidelijk dat hij de opbouw van een nationale filmindustrie belangrijker achtte dan de tekortkomingen van de film. Hij zei zich dan ook te verheugen over het succes ondanks de “soms vrij felle kritiek.” Want: “Dit succes en dat van De Jantjes zal een stimulans zijn voor de filmindustrie en dan zal men lering trekken uit de gemaakte fouten.”⁶⁷⁷

Evenals hun collega's van de liberale en socialistische kranten waardeerden ook de recensenten van de neutrale kranten de opnames van de Jordaan, maar zij hadden een grotere weerstand tegen de personages uit de Jordaan. Zij konden of wilden zich niet met hen vereenzelvigen en maakten een duidelijk onderscheid tussen het ‘gewone’ publiek en hun eigen achterban. Illustratief zijn de bewoordingen van de recensent van de *Haagsche Courant*: “En er is nog altijd een grote groep mensen die verzot is op Jordaan-scènes, daarom zal deze film evenals De Jantjes het best doen.” Er was onder neutrale journalisten veel minder dan bij DE JANTJES het geval was geweest, sprake van toe-eigening. Amsterdam en de Jordaan werden ditmaal niet gelijkgesteld aan een vorm van nationale identiteit of gekoppeld aan een gevoel van nationale trots. De recensent van *De Telegraaf* was zelfs ronduit afwijzend en verwees de film naar de prullenbak omdat de Jordaan niet op de “echte Jordaan” leek; “(...) de mannen zijn er mooi, de heer Heesters is een liederen kweelende beauté waarvan men alles gelooft behalve dat hij op zee vaart; de vrouwen zijn cabaretsterren.”⁶⁷⁸ Het lijkt er op dat deze

⁶⁷⁶ *Arnhemsche Courant*, 8 december 1934.

⁶⁷⁷ *Arnhemsche Courant*, 8 december 1934.

⁶⁷⁸ *Telegraaf*, 8 september 1934.

recensent het romantische plaatje van de Jordaan niet langer geloofwaardig vond. Dat hij juist op dit moment tot de conclusie kwam dat werkelijkheid en film niet met elkaar overeen kwamen, en niet al eerder bij het verschijnen van *DE JANTJES*, kan zeer wel verklaard worden doordat het Jordaanoproer zich twee maanden voor de première van *BLEEKE BET* afspeelde. Mogelijk heeft in dit geval ook de letterlijke nabijheid van de Jordaan, de redactie van *De Telegraaf* zat in Amsterdam, een rol gespeeld, want verderop in het land had de recensent van het neutrale Twentse dagblad *Tubantia* geen enkel probleem met de geloofwaardigheid van de film. Hij was helemaal mee gevoerd door de Jordaanromantiek en had zelfs zodanig meegeleefd dat hij de zwart wit geschoten film in kleur had gezien:

“Wij ondergaan de betovering van de Westertoren tegen een smetteloos blauwe of prachtig bewolkte lucht en leren ook in deze film de eenvoudige ietwat ruwe, maar goethartige mensen kennen die de Jordaan bevolken.”⁶⁷⁹

De meningen van de neutrale recensenten liepen dus nogal uiteen van opgetogen positief tot uitgesproken negatief en alles wat daar tussen zit. Overeenkomst is echter de al dan niet subtiel verwoorde afstand tussen de recensent, zijn lezers en de Jordaners.

Een zelfde patroon van groepsvorming en uitsluiting vinden we terug in de katholieke pers. De overgrote meerderheid van de recensenten maakte een duidelijk onderscheid tussen de eigen groep en die van de Jordaanbewoners. Deze werden als een aparte en bijzondere groep gekarakteriseerd die echter wel de waardering van de lezer verdiende. Deze receptiestrategie paste in de eerder geschetste en veel langer bestaande en door Querido uitgedragen trend, waarbij tegenover onbeschaafd, ruw of anderszins afwijkend gedrag steeds eerlijkheid en trouwhartigheid werden geplaatst, en de wanhopige armoede als belangrijkste verklaring hiervoor werd gezien. Exemplarisch voor deze houding is de bespreking in *Centrum* van 22 september 1934 waarin de film werd gekarakteriseerd als een:

“echte amusementsfilm, die een zuiver beeld geeft van de mentaliteit van een zekere categorie van het Amsterdamse volk, de bewoners van de in het hele land bekende Jordaanwijk, waar een apart slag mensen leeft, lieden merendeels met een gouden hart in ruwe bast, met een geheel eigen mentaliteit. Men moet de psyche van die Jordaan bewoners aanvoelen, wil men hun zo gans van de andere mensen verschillende levensuitingen weten te waarderen, respectievelijk te verontschuldigen, wat oppervlakkig beschouwd een andere beoordeling zou vinden.”

Veel meer dan bij de receptie van *DE JANTJES* het geval was, gaven katholieke recensenten van de dagbladen nu als het ware de handleiding hoe men de Jordaner moest beoordelen en het was niet vanzelfsprekend dat dit oordeel positief uitviel. Uit de behoedzame formulering spreekt een dilemma van iemand die wel sympathie had voor de Jordaanbewoners, maar dit

⁶⁷⁹ *Tubantia*, 22 september 1934.

niet zondermeer zegt. Het is zeer wel mogelijk dat deze recensent het Jordaanoproer in zijn achterhoofd had en aan zijn lezers duidelijk wil maken dat dit gedrag niet alle Jordaan bewoners was aan te rekenen. Ze deugden “merendeels” al leek dat misschien niet zo op het eerste gezicht.

Veel minder genuanceerd waren de besprekingen in het katholieke filmtijdschrift *Filmfront*. Zoals eerder bleek bij de analyse van de receptie van DE JANTJES, werden hierin uiterst extreme standpunten ingenomen waarbij persoonlijke aanvallen niet werden geschuwd. Na Speijer en Barnstijn was nu Oswald aan de beurt. Recensent C. Boost had geen goed woord voor hem over en creëerde een tegenstelling tussen de ‘studio-filmer’ Oswald en de ‘echte-leven-films’, die uiteraard van Nederlandse afkomst waren. Hij richtte daarbij zijn in zware ironie gedoopte pijlen op het met trots in de pers gepresenteerde authentieke Jordaanstraatje:

“En dan het opgezette straatje! Wel niet typisch Jordaan, een beetje internationaal van allure, maar al die realiteit is ook niet nodig. En wat een gemak! Stel je voor die ruzie tussen Bet en Tinus in de echte Jordaan te moeten opnemen! De hele buurt had uit de ramen gehangen en misschien hadden ze wel mee gedaan. Je liet 20 mensen door het 12-mille-stratje lopen; dat noemde je dan een opstootje en je laat vooral niemand uit het raam hangen: eerstens kunnen daar de gestuukte huizen niet tegen en bovendien het geeft dadelijk zo’n onrustig beeld; en wat een suggestieve kracht ging er niet uit van die stille, gesloten huizen. Rust en orde en in ’s hemelsnaam geen Jordaan-oproer”!⁶⁸⁰

Het ging Boost hier niet om de verdediging van de ‘echte’ Jordaan maar om het onderbouwen van zijn sterk nationalistische standpunt dat neerkwam op: Eigen films eerst. Dit soort negatief nationalisme - de ander zwart maken - was kenmerkend voor dit zeer uitgesproken katholieke filmtijdschrift. *Filmfront* was echter nog relatief gematigd in vergelijking met de buitengewoon scherpe toon die in *De Gemeenschap*, en het later afgesplitste *De Nieuwe Gemeenschap*, werd aangeslagen. Na de aankondiging van de verfilming van BLEEKE BET haalde Leo Hanekroot onder de titel “Cellulod-negotie of Nederlandsche filmkunst” opnieuw flink uit. Over Jaap Speijer noteerde Hanekroot dat hij weliswaar voorgaf Nederlander te zijn maar dat DE JANTJES radicaal had verzuimd “haar Nederlands karakter te vertonen.” En voor BLEEKE BET “heeft men zelfs geen Nederlander meer kunnen vinden, doch heeft het nodig geoordeeld het artistiek succes van deze film aan de middelmatigheid van de Duitse Richard Oswald toe te vertrouwen.”⁶⁸¹ Zoals ook bij DE JANTJES gebeurde, werd in *Filmfront* en *De Gemeenschap* een scherpe scheidslijn getrokken tussen Nederlanders en buitenlanders. Daarbij werden Speijer, die zij eigenlijk maar een surrogaat Nederlander vonden, en Oswald over een kam geschoren. Beiden waren niet in staat geweest een hoogstaande kwaliteitsfilm af te leveren die genade kon vinden in de ogen van deze katholieke recensenten. De dagbladrecensenten

⁶⁸⁰ *Filmfront*, nummer 23& 24, 1934.

⁶⁸¹ Hanekroot, “Celluloid-negotie of Nederlandsche filmkunst?” 264.

dachten hier veel genuanceerder over en schreven in elk geval niet in het soort negatieve superlatieven dat in *Filmfront* en *De Gemeenschap* werd gebezigd.

Afsluitend kunnen we stellen dat de beelden van de Jordaan veelal gereciperd werden als schilderachtig. Enkele recensenten riepen zelfs een nostalgisch beeld op. Dit sterke romantische beeld verhinderde echter niet dat er door menig recensent een afstand werd geschapen tussen de Jordaan en de leefgemeenschap die daar resideerde, en de eigen achterban. In de besprekingen van neutrale, liberale en socialistische recensenten gebeurde dit op subtiele wijze, maar in dat deel van de katholieke pers dat het meest gepreoccupeerd was met de definiëring van de eigen katholieke identiteit werd een zeer scherpe lijn getrokken tussen de katholieke wij-groep die de nationale kwaliteitsfilm voorstond en de andere groep die de nep-Nederlandse commerciële film produceerde.

Tot slot nog een korte opmerking over de beelden van de bollenvelden die tot nu toe buiten beschouwing zijn gebleven. In de filmbespreking in hoofdstuk 3 werd gesuggereerd dat de beelden van de bollenvelden mogelijk minder tot de verbeelding zouden spreken daar zij niet ingebed waren in het narratief. Er waren slechts zes recensenten die een of twee regels wijdden aan de opnames van de bollenvelden. Drie recensenten vonden de opnames van de bollen “erin gestopt”, dus niet organisch voortkomend uit het narratief; in de katholieke pers vond alleen de recensent van *De Maasbode* dat deze opnames bijdroegen aan de opbouw van de nationale filmindustrie, en de recensent van *Het Volk* vond ze “buitengewoon goed en geschikt voor een documentaire.”⁶⁸² De bollenvelden leidden dus, zoals verwacht, niet tot een gevoel van eenheid en verbondenheid, hooguit bij een enkele recensent tot een afstandelijke en zakelijk gestelde waardering van de schoonheid van de bollenvelden.

Klasse: het volkse karakter van de Jordaan

De wij-groep in BLEEKE BET was heel duidelijk gedefinieerd als Jordaners van eenvoudige komaf. Geen van de hoofdpersonen stond hoog op de maatschappelijke ladder. Dit was op zichzelf niet bijzonder, in DE JANTJES ging het om dezelfde groep, maar de receptiecontext was ondertussen wel veranderd. Door het Jordaanoproer was er naast de populaire en romantische verbeelding van armoedzaaiers, een beeld naar voren gekomen dat een rauwe werkelijkheid toonde. Dit was geen nieuw beeld, er waren eerder in de geschiedenis grote rellen geweest in de Jordaan zoals het Palingoproer in 1886 en het Aardappeloproer in 1917, maar de berichten over werklozen uit de Jordaan, die in plaats van zich blijmoedig te schikken in hun lot, stenengooiend de strijd met het gezag aan gingen, verschenen in de zomer voor de première van BLEEKE BET. Men zou daarom verwachten dat recensenten op zijn minst het dualistische beeld van de Jordaan aan de orde zouden stellen in hun besprekingen. Dat bleek niet het geval: in plaats daarvan bespraken zij de vraag of het volkse karakter van BLEEKE BET wel of geen waardering verdiende. Veel recensenten leken een grote afstand te ervaren tussen zichzelf en

⁶⁸² *Haagsche Courant*, 8 september 1934; *Het Vaderland*, 8 september 1934; *Leeuwarder Courant*, 27 oktober 1934; *Het Volk*, 31 augustus 1934; *Voorwaarts*, 8 september 1934; *De Maasbode*, 8 september 1934.

de verbeelde wij-groep. Datzelfde gold voor hun relatie tot de *massa*, die deze wij-groep wel leek te waarderen en in grote getale naar de bioscoop kwam om BLEEKE BET te zien. Die afstand had te maken met wat recensenten ‘het volkse karakter’ van de film noemden. Was dit in het verleden een pluspunt geweest van de toneelstukken van Boubier, nu werd het nadrukkelijk in verband gebracht met een mindere kwaliteit. Veel recensenten vereenzelvigden de amusementsfilm met een lage, volkse kwaliteit. Tegenover de amusementsfilm met zijn grote aantrekkingskracht op de massa plaatsten ze de kunstzinnige film, die te weinig werd gewaardeerd. Het grote publiek en het gebrek aan kwaliteit door het volkse karakter van de film werden op een lijn gezet en vervolgens in verband gebracht met de randvoorwaarden voor een nationale filmindustrie (veel publiek was noodzakelijk voor haar levensvatbaarheid). Op die manier werd klasse als het ware in een nationaal discours getrokken. In het nu volgende deel wordt nagegaan hoe de recensenten uit de verschillende zuilen massa en volks verknoopten met kwaliteit, en hoe zij zich verhielden tot de Jordanners als verbeelde wij-groep.

Van de recensenten uit de neutrale pers was die van *De Telegraaf* het minst te spreken over BLEEKE BET. Uit zijn argumenten blijkt dat er aan de film zelf eigenlijk niet zoveel mis was, maar dat er andere criteria een rol speelden. “Vanuit cultureel en vermaaksoogpunt uit is het beter dat we nu klaar zijn met dit genre.” Hoewel hij BLEEKE BET beter vond dan DE JANTJES en er dus “in zijn soort” vooruitgang was geboekt, meende hij dat de soort “gewoon niet deugde.” Het was welletjes.⁶⁸³ De Jordaan als locus stond voor hem niet langer symbool voor de goedgehumte, wat ruw in de mond zijnde Nederlanders met het hart op de goede plaats, maar werd in plaats daarvan door hem geassocieerd met een soort film, de Jordaanfilm, die niet deugde. Hoewel niet is vast te stellen in hoeverre deze veranderde houding een direct gevolg was van het Jordaanoproer, is het aannemelijk dat dit een zekere invloed heeft gehad op de algemene opinie. Dat het effect sterker waarneembaar was bij *De Telegraaf* zou verklaard kunnen worden door de geografische nabijheid van het oproer. De medewerkers van de in Amsterdam gevestigde krant hadden als het ware eerste rang gezeten en het geweld van zeer nabij meegemaakt. Mogelijk heeft dat hun blik gekleurd.

De overige neutrale recensenten waren minder negatief in hun oordeel, maar hadden wel problemen met de Jordaan en ventileerden soms venijnige kritiek. Zij worstelden met de vraag of het gebrek aan niveau in BLEEKE BET, dat werd veroorzaakt door haar volkse karakter, opwoog tegen de belangen van een eigen, nationale filmindustrie. Een kunstzinnige film zou immers nooit de bezoekersaantallen halen van een amusementsfilm. Eén van de meest uitgebreide analyses over het probleem van de smaak van de massa verscheen op 15 september 1934 van de hand van J.G. de Haas, in het *Nieuwsblad van het Noorden* onder de rubriek ‘Kunst en Letteren’. Volgens hem was de Nederlandse filmproductie niet op gang gekomen vanwege het feit dat men “bij toverslag tot de ontdekking [is] gekomen dat Nederland zulk uitmuntend spelers-materiaal en zulke voortreffelijke technici bezit”, maar omdat de buitenlandse film in kwaliteit achterbleef en het (verwende) publiek dus wegbleef. Als de Amerikaanse en Duitse film (“meer speciaal de operette”) op peil was gebleven, was er nooit

⁶⁸³ *Telegraaf*, 8 september 1934.

een nationale filmindustrie van de grond gekomen. Desalniettemin was hij blij met de bloei van de nationale filmindustrie, maar, om de smaak van het publiek niet grondig te verpesten en de film-kunst niet te kort te doen, moest hij wel kritisch zijn. Hier stuiten we op een waarschijnlijk onbedoelde paradox: het publiek was helemaal niet kieskeurig of verwend, maar gemakkelijk te sturen en moest dus tegen zichzelf in bescherming genomen worden. Anders was het straks tevreden met ondermaatse films. Hij erkende wel dat er grote belangstelling was en dat was ook gezien de prestatie van de acteurs “stellig niet onverdiend”, maar dit viel in de categorie “grootste Amsterdamse Volks-bioscooptheater.” De analyse van De Haas is, zoals ook al blijkt uit het bovenstaande, doordrenkt van paternalisme en hij schreef duidelijk niet voor een publiek dat BLEEKE BET mogelijk wilde gaan zien. Hoewel De Haas zijn commentaar wat meer verpakte, stond hij uiteindelijk op hetzelfde standpunt als zijn collega van *De Telegraaf*: er was geen reden te blijven hangen in de Jordaan:

“Hopelijk echter gaan ze niet op het ingeslagen pad voort, vergasten ze ons niet op een ganse serie films van deze aard – het artistieke verleden van de heer Alex Benno doet intussen niet veel goeds vermoeden.”⁶⁸⁴

Door BLEEKE BET te bestempelen als ‘plat’, werd indirect de verbeelde wij-groep, de Jordaners, ook afgedaan als van niet voldoende niveau en was zij niet langer geschikt om als nationale wij-groep te fungeren. Het probleem waar deze recensenten zich vervolgens voor gesteld zagen, was dat het grote publiek van mening was dat BLEEKE BET wel voldeed. En het grote publiek was nodig om een nationale filmindustrie op te kunnen bouwen. Dit dilemma werd bijvoorbeeld verwoord door de recensent van de neutrale *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant*. Hij vond dat de film “Geen homogeen filmscenario (...), te uitbundige dronkemans- en smijtsènes en soms goedkope grappen” had en legde uit dat hij graag “goede dingen zou willen zeggen, meegesleept door een verklaarbaar patriottisme”, maar, “dat kritiek hier nut kan hebben.”⁶⁸⁵ Alleen de recensent van *Tubantia* prees de film zonder voorbehoud en vond het juist een goede zaak dat het een film was “die tot brede lagen van de bevolking spreekt.” Men kon zich alleen maar verheugen in het succes van deze film dat, naarmate het groter was, meer “morele steun” zou verlenen aan de jonge Nederlandse filmindustrie. “Ieder succes kan de grondslag zijn voor een volgend succes.”⁶⁸⁶

Er waren echter ook recensenten van neutrale kranten die ondanks hun bedenkingen met betrekking tot de platheid van de film tot een positiever oordeel kwamen. Uit hun besprekingen komt een kijkervaring naar voren die zich laat vergelijken met die van DE JANTJES. Ook BLEEKE BET bleek een grote betrokkenheid met de personages te kunnen opwekken. Ondanks hun vermeende platheid en grofheid waren ze in staat sterke emoties bij de recensenten op te roepen waardoor deze milder gestemd waren en hun oordeel positiever

⁶⁸⁴ *Nieuwsblad van het Noorden*, 15 september 1934.

⁶⁸⁵ *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant*, 27 oktober 1934.

⁶⁸⁶ *Tubantia*, 22 september 1934.

uitviel. Vooral Fien de la Mar wist te ontroeren. “Haar zang doet alles vergeten, zelfs dat de liedjes te lang en te veel zijn” en dat “(...) de woorden niet bijster imponerend, vaak zelfs belachelijk zijn als men ze in het tekstboekje leest”, aldus de recensent van de *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant*.⁶⁸⁷ Dit was herkenning op basis van een emotie. De acteer- en zangprestaties van Fien de la Mar hadden de recensent even meegesleept in een emotioneel moment, maar ondanks dat distantieerde ook deze recensent zich van de wijze waarop de Jordaners waren verbeeld.

Liberaal recensenten hadden veel minder problemen met het volkse karakter van de film en waren veel minder negatief over de massa die zich hiertoe aangetrokken zou voelen. Ook de term amusementsfilm had voor hen een heel andere klank en fungeerde niet als een noodgreep om iets positiefs te kunnen zeggen. Er bestond onder hen geen twijfel over het commerciële karakter van de filmindustrie in het algemeen en daar was niets mis mee. Zij beoordeelden BLEEKE BET dan ook eerder op zijn filmtechnische prestatie en commerciële mogelijkheden dan op zijn kunstzinnige of morele waarde. De liberale recensenten beschouwden hem in de meeste opzichten als een geslaagd product van de nationale filmindustrie en vonden dat hij grote belangstelling verdiende. Het zou onbillijk zijn, de enkele fouten op de voorgrond te schuiven, zo verwoordde de recensent van de *Arhemsche Courant* het.⁶⁸⁸ De Jordaan was als vanouds aantrekkelijk en geen van de recensenten distantieerde zich hiervan, in tegendeel: “Er zitten in Boubers stuk de echte humor en de romantiek van het Jordaanleven in al zijn bonte verrukkelijke schakeringen en men geniet van dit alles zonder voorbehoud”, aldus de recensent van *De Avondpost* van 8 september 1934. BLEEKE BET vond hij “Een boeiend en onderhoudend Nederlands product dat recht heeft op onze volledige belangstelling.” De reacties in de liberale pers waren dus over het algemeen positief en werden meestal geplaatst in een discours waarin voorrang werd gegeven aan het oproepen van een gevoel van nationale eenheid, boven het uiten van eventuele bezwaren ten aanzien van de kwaliteit. Tekortkomingen van de film werden niet verzwegen, maar na benoeming alsnog met de mantel der vaderlandsliefde bedekt.

Ook in de katholieke pers werd in elke recensie ingegaan op de vraag in hoeverre het volkse karakter van de film een positief of negatief gegeven was. Moesten zij BLEEKE BET met de maatstaven van de amusementsfilm beoordelen, of moesten ze vasthouden aan de eigen kwaliteitseisen die een goede katholiek aan een film zou moeten stellen? Ook zij vroegen zich af of de Nederlandse filmindustrie gebaat was bij dit soort films. Vanuit een commercieel oogpunt bekeken, was het antwoord positief, maar werd het niveau van de film in de overweging betrokken dan waren ze niet allemaal onder de indruk van BLEEKE BET. Illustratief is de bespreking in de *Maasbode* waarin de recensent poogde BLEEKE BET niet op voorhand te diskwalificeren, maar wel zijn ernstige bedenkingen wilde ventileren: “De schrik is velen om het lijf geslagen, toen na de eerste zoo succesvolle vertoningen van ‘De Jantjes’ de verfilming van ‘Bleeke Bet’, Herman Boubert’s bekende volkstoneelstuk, werd aangekondigd.” Hoewel hij

⁶⁸⁷ *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant*, 27 oktober 1934.

⁶⁸⁸ *Arnhemsche Courant*, 22 september 1934.

opgelucht vaststelde dat zijn zorg niet helemaal terecht was - voor BLEEKE BET als “amusementsfilm” kon hij veel waardering opbrengen - hoopte hij toch “(...) dat de filmproducenten naar andere onderwerpen gaan uitzien.” Dit was niet het pad dat de Nederlandse filmindustrie zou moeten gaan ook al zou dat commercieel gezien misschien geen slecht idee zijn. Hij

“(...) zag in het verschiet al een reeks van films in dezelfde trant, de verfilming van alle volksstukken, niet alleen van Boubier maar van Spree, die in hun tijd altijd volle zalen trokken en die, (...) het pasklaar gemaakt voor de film, ook nog wel zouden doen.”

Dit alles nam niet weg dat de recensent eenmaal geconfronteerd met dit nieuwe Nederlandse filmproduct een verantwoordelijkheid voelde voor haar welslagen. Om die reden zag hij af van een kritische inhoudelijke bespreking, die, zo impliceerde hij, wel negatief moest uitvallen, en kondigde hij aan BLEEKE BET als amusementsfilm op zijn technische merites te zullen beoordelen. Zo redenerende kon hij de film voor volwassenen aanbevelen “al was het alleen maar om de ontwikkeling van onze nationale filmindustrie te volgen.”⁶⁸⁹ De recensent van het *Dagblad van Noord-Brabant* ventileerde een soortgelijke mening. Hij had waardering voor wat de Nederlandse filmindustrie had bereikt in zo’n kort tijd, maar vond tegelijkertijd dat er gestreefd moest worden naar een hogere kwaliteit. Ook in Nederland moesten we af van “de film als kermisvermaak” en dienden we “naar film als film, film als kunst” te streven. Hoewel ook hij zijn oordeel afzwakte door te stellen dat de film “geen bijzondere pretenties” had, en wel “onderhoudend en amusant” was, was ook hij van mening dat het afgelopen moest zijn met het Jordaangenre en besloot hij zijn recensie met het bevel: “En nu de Jordaan uit!”⁶⁹⁰ De recensent van de *Residentiebode* leek het in de grond eens te zijn met de argumenten dat er gestreefd moest worden naar een hogere kwaliteit. Hij had er begrip voor “dat de cassa voorlopig nog een woordje dient mede te spreken”, maar was het ook eens met de stemmen die beweren dat “(...) ook deze volkse film wel op artistiekere basis gebouwd had kunnen worden.” Vervolgens positioneerde hij zich als een liefhebber van volkskunst die echter een duidelijke hiërarchie aanbracht in zijn voorkeuren. Hij was meer voor “de volksman” die leefde in het werk van Breughel, Israëls en Rolland. Boubier plaatste hij in de onderste regionen want dat was geen kunstenaar

“die ook maar een oogenblik met deze onsterfelijke geesten te vergelijken is; hij raakt zelfs niet aan het niveau van de schepper van de Camera Obscura, zijn volksrealistiek en – humor is die van Justus van Maurik.”⁶⁹¹

⁶⁸⁹ *Maasbode*, 8 september 1934.

⁶⁹⁰ *Dagblad van Noord-Brabant*, 20 oktober 1934.

⁶⁹¹ *Residentiebode*, 8 september 1934.

Met dit soort opmerkingen plaatste de recensent zich in de positie van een welwillende observant die de volkskunst, in dit geval een film, een warm hart toe draagt maar wel een eigen set normen heeft waaraan dit product niet voldoet. Op die manier kon hij balanceren tussen laten weten hoe het hoorde (wat het niveau zou moeten zijn) en laten zien hoe de praktijk meestal was (er was nu eenmaal een grote belangstelling voor dit soort amusement). Een strategie die waarschijnlijk gekozen was om niemand tegen zich in het harnas te jagen.

Deze recensent presenteerde echter nog een andere analyse, een die probeerde te verklaren waarom BLEEKE BET zo aansprak. In deze verklaring verbond hij nationalisme aan een gevoel van lokale verbondenheid. Het lokale karakter van de film, de Jordaan in al haar glorie, zou de film waarschijnlijk doen “spreken tot het hart van de massa van het gansche land.” Ondanks de toevoegingen van een mondain cabaret, een tochtje langs de bollenvelden en een boottocht

“blijft de couleur locale vrij ongerept. Zelfs 't min of meer exotische Joodsche element wordt – en met reden – sterk gelocaliseerd: Hitler zou tevreden zijn, wanneer in zijn mannen de stem van de ‘Scholle’ zoo sterk sprak als zij het doet in den geest, welke dit unieke Jordaanvolkje bezielt.”⁶⁹²

De lokale verbondenheid met de Jordaan vertaalde hij dus naar een algemeen gevoel van verbondenheid met de eigen geboortegrond (*Scholle*). De massa werd door deze recensent als het ware geneutraliseerd en door BLEEKE BET gemodelleerd naar een nationaal voelend volk in plaats van een rebellerende meute.

Ook andere katholieke recensenten introduceerden redenen waarom de film zo populair was en gingen daarbij in op het wij-gevoel dat het volkse BLEEKE BET, en eerder ook DE JANTJES, opriep. Juist het volkse karakter was voor hen een cruciale factor in de verklaring van het succes, omdat het een onderscheid aanbracht tussen de Nederlandse en de buitenlandse film. De Nederlandse film zou een veel realistischer karakter hebben. De eerste die dit argument naar voren bracht was de recensent van *Het Centrum*. In de tweede, uitgebreide bespreking van BLEEKE BET op 22 september 1934, beklemtoonde hij de authenticiteit van de film en de personages door te spreken over “een zuiver beeld”, een “zuiver Hollands filmwerk” en “echte volks humor.” In deze film zagen we

“mensen van vlees en bloed en in het volle leven staande, zich echt natuurlijk gevend in hun respectievelijke rollen” (...) “hoe geheel andere typen dus dan vele filmartisten, die we uit films van elders geïmporteerd kennen, echte blasé-figuren.”⁶⁹³

In *De Limburger Koerier* van 6 oktober 1934 werd dit punt opgepakt en verder uitgewerkt. De recensent die zich eerder een hartstochtelijke fan van DE JANTJES betoond had, nam het nu op voor BLEEKE BET en probeerde de in zijn ogen vaak onterechte kritiek die gegeven was, te

⁶⁹² *Residentiebode*, 8 september 1934.

⁶⁹³ *Het Centrum*, 22 september 1934.

weerleggen, door net als zijn collega van *Het Centrum* te wijzen op de authenticiteit van de Nederlandse amusementfilm.

“Men vergete niet, dat het buitenland ons jarenlang vergast heeft op films met liedjes waarin typisten, gravinnen en kamermeisjes baronessen werden. Zóó karakterloos is de Nederlandsche film in alle geval niet begonnen. Onze eerste films hebben gepoogd ècht te zijn, stukken leven te geven en laat het dan niet direct ‘deftig’ leven geweest zijn, het was toch waarachtiger dan het onware deftige leven waarin buitenlandse films de arme kantoormeisjes lieten rondwandelen.”

Door authenticiteit te beschouwen als een kwaliteit van de Nederlandse films en BLEEKE BET zich zo te laten onderscheiden van buitenlandse filmproducties, werd de film in een nationaal discours geplaatst. Het volkse karakter, de echtheid en de realiteitszin werden door deze recensent gevierd als nationale eigenschappen waar we trots op konden zijn. Anders dan bijvoorbeeld zijn collega van de *Maasbode* probeerde hij juist geen onderscheid te maken tussen mensen met meer of minder smaakgevoel en/of moreel besef, maar plaatste hij de authenticiteit van de emotie en de gebeurtenissen voorop en creëerde op die manier een nationale wij-groep. In de gezamenlijke belevenis, “de toeschouwer wordt onmiddellijk in het Jordaangebeuren opgenomen alsof hij een plaatsje in de winkel heeft”, zat de kracht van de film en daardoor kon een gevoel van nationale eenheid ontstaan.⁶⁹⁴

De reacties in de katholieke pers liepen dus net als die in de neutrale pers uiteen. Ook deze recensenten worstelden met het kwaliteitsdilemma. In principe stonden zij een ‘hogere’ kwaliteit voor en om die reden zou de film afgewezen moeten worden. Maar als amusementsfilm voldeed de film prima en bood hij zelfs een mooi tegenwicht voor de onrealistische droomproducten die uit het buitenland kwamen.

In de socialistische pers waren de stemmen ook verdeeld tussen enigszins terughoudend (*Voorwaarts*) en optimistisch (*Het Volk*). De kop van de recensie in *Voorwaarts* vat het dilemma in één zin samen: “Hoewel de regie weinig vorderingen heeft gemaakt, zal het succes zich niet laten wachten.”⁶⁹⁵ In zijn bespreking leverde de recensent geen rechtstreekse kritiek op de smaak van het publiek en het inhoudelijke niveau van de film, met andere woorden, hij deed niet aan het diskwalificeren van de massa, het volk of de volkse smaak, maar toch liet hij doorschemeren afstand te willen nemen van de film. Hij had kritiek op de handelingslijn die in de film nog dunner was dan in Boubert’s stukken, de studio-opnames en een aantal onlogische momenten in het handelingsverloop. Hij vond daarom dat “(...) de sporen van geringe ervaring die bij De Jantjes nog toelaatbaar was (...) bij herhaling een duidelijk gebrek begint te worden.”⁶⁹⁶ Zijn reactie lijkt dus in hoge mate overeen te komen met de kritische beoordelingen die ook in de andere zuilen voorkwamen, maar toch is hij daar niet zonder meer

⁶⁹⁴ *Limburger Koerier*, 19 oktober 1934.

⁶⁹⁵ *Voorwaarts*, 8 september 1934.

⁶⁹⁶ *Voorwaarts*, 8 september 1934.

mee op een lijn te stellen. Het grote verschil is dat hij geen relatie legde tussen BLEEKE BET en volksstukken. Het woord 'volks' kwam niet voor in zijn recensie en ook de term 'amusementsfilm' werd niet door hem gebezigd. In plaats daarvan concentreerde hij zich op de technische aspecten van de film. Het ligt uiteraard in de lijn der verwachting dat in een socialistische krant 'volks' niet zou worden afgedaan als minderwaardig. Dit commentaar moeten we daarom wellicht bezien in het licht van de volksopvoeding. Zoals ook het Instituut voor Volksontwikkeling bedoeld was om de arbeider te scholen in zijn smaak, zo poogde deze recensent mogelijk aan te geven waarom uit technisch oogpunt deze film niet aan de eisen voldeed. Ideologische of morele bezwaren speelden voor hem geen rol, zoals ze dat wel deden voor een deel van de liberale en katholieke pers.

De recensent van *Het Volk* had niet veel problemen met de kwaliteit van de film, in tegendeel, zijn verwachtingen waren zelfs overtroffen.⁶⁹⁷ Hij vond dat het vooraleerst van belang was een filmindustrie op te bouwen en die per definitie te steunen, ook als er nog onvolkomenheden waren.

“Maar tenslotte valt bij de première van de tweede Nederlandse amusementsfilm voor ons het hoofddaccent op de technische vooruitgang, en voor de mogelijkheden van een groot publiek succes die voor de opbouw van de Nederlandse industrie noodzakelijk zijn.(...) moge het publiek succes van BLEEKE BET haar in staat stellen om een land zonder filmcultuur, een land dat een grote achterstand heeft in te halen, te brengen tot prestaties van internationale betekenis.”

Evenals zijn liberale collega's benadrukte hij de noodzakelijkheid van de opbouw van een eigen filmindustrie. “Commerciële vruchten zijn in de eerste plaats nodig om een industrie op te bouwen.”⁶⁹⁸ Dat die vruchten misschien nog niet helemaal rijp waren, was voor hem geen reden ze niet aan te prijzen. Uit zijn bespreking blijkt in elk geval geen enkele opvoedingsdrang. Hij leek eerder de menig toegedaan dat we niet te hoog van de toren moesten blazen, zoals in *De Gemeenschap* en *Filmfront* wel gedaan werd. Met de kwaliteit van de Nederlandse avant-gardefilms waar in deze tijdschriften naar verwezen werd, viel het in de ogen van de recensent van *Het Volk* kennelijk wel mee. Hij beschouwde Nederland “als een land zonder filmcultuur” en een amusementsfilm als BLEEKE BET kon daar verandering in brengen. Op de achtergrond leek dus, net als bij DE JANTJES, een strijd tussen hoge en lage cultuur uitgevochten te worden. Het succes van BLEEKE BET duidde op een gewonnen slag voor de amusementsfilm en de recensent van *Het Volk* plaatste dit resultaat in een internationaal perspectief, een film met veel *couleur locale* zou Nederland internationaal op de kaart kunnen zetten. Het grote publiek, de massa dus, had dit voor elkaar gekregen en in plaats van haar hierom te bevoogden moest zij daarvoor geprezen worden.

⁶⁹⁷ *Het Volk*, 31 augustus 1934.

⁶⁹⁸ *Het Volk*, 31 augustus 1934.

In de communistische *Tribune* werd geen aandacht besteed aan BLEEKE BET. Kort na de uitbraak van het Jordaanoproer in juli 1934 was haar kantoor van hogerhand gesloten en in de zeer roerige periode die daarop volgde, was er in haar kolommen geen aandacht voor de lichtere zaken van het leven. Een jaar na de première dook BLEEKE BET wel op in het weekblad van de Amsterdamse afdeling van de Communistische Partij Holland (CPH), de *Rode Jordaan*.⁶⁹⁹ Er was geen filmrubriek in dit weekblad, maar in een artikel gewijd aan gebrekkige woonomstandigheden in de Jordaan, werd BLEEKE BET gebruikt om te illustreren hoe ver de werkelijkheid in de Jordaan afstond van het romantische beeld dat in de film naar voren kwam.⁷⁰⁰ De auteur vroeg zich af wat de film over hem en zijn lezers te vertellen had en ging na in hoeverre hij zich in dat vertoog kon en wilde herkennen. In 1936 verscheen een ingezonden brief waarin “Een Huisvrouw” de vraag opwierp of de Jordaan wel de ideale plek was die het leek te zijn in de film: “In onze ‘heerlijke’ Jordaan. Iedereen kent nog het liedje wat met trots gezongen werd. (...) Kunnen we op het ogenblik nog spreken van [een] heerlijke Jordaan? Ik geloof haast van niet.”⁷⁰¹ De verwijzing naar BLEEKE BET was een opstapje om zich te beklagen over de erbarmelijke woonomstandigheden in de Jordaan en op te roepen tot verbetering. Dit was een thema dat vanaf het eerste nummer van de *Rode Jordaan* hoog op de agenda stond en onafgebroken hoog genoteerd bleef. Onder koppen als “De krotten een gevaar voor de bourgeoisie” en “Sloopt de krotten” werd gewezen op de noodzaak tot sanering van de Jordaan. Want “(...) achter de schilderachtige geveltjes, onder knusse dakjes is een zee van ellende te aanschouwen.”⁷⁰² De brief van “Een Huisvrouw”, was dus niet alleen een persoonlijke aangelegenheid - mogelijk was hij zelfs geschreven door de redactie om op die manier de lezers nog meer bij de zaak te betrekken - , maar een onderdeel van de politieke agenda van CPH.

Dat juist BLEEKE BET herhaaldelijk werd gekozen als voorbeeld om de zaak van de communisten te verdedigen was geen toeval.⁷⁰³ De film genoot grote bekendheid en de houding die daarin door de personages werd voorgeleefd, was er een van aanvaarding. Het romantische plaatje van de Jordaan gaf geen enkel gevoel van urgentie iets te moeten doen aan de vaak erbarmelijke omstandigheden waarin de echte Jordaners leefden. De verbondenheid met de Jordaan moest, volgens deze communisten, niet leiden tot acceptatie van de situatie zoals dat in BLEEKE BET tot uitdrukking kwam, maar reden zijn tot verzet. De redactie van de *Rode Jordaan* herinnerde de lezers aan de positieve gevoelens die door de film werden opgeroepen en verbond ze aan de ideologie van de klassenstrijd. Voor de Jordaner werd dit ten eerste concreet door betere en betaalbare woningen te eisen. Er werd gesteld dat de geboren en getogen Jordaner dààr een betere woning wenste. Geen verhuizing naar de overzijde van het

⁶⁹⁹ Het eerste nummer van *De Rode Jordaan* verscheen op 29 maart 1935.

⁷⁰⁰ *De Rode Jordaan*, 4 mei 1935.

⁷⁰¹ *De Rode Jordaan*, 6 juni 1936.

⁷⁰² O.a. in *De Rode Jordaan*, 29 maart 1935, 11 mei 1935 en 11 januari 1936.

⁷⁰³ In *De Rode Jordaan*, 4 mei 1935, nr.5 werd dezelfde verwijzing gedaan: “In de Jordaan, in onze enige Jordaan’. Wie van ons kent dit schone lied niet uit bleke Bet, waarin zo prachtig gezongen wordt over de Jordaan (...) De werkelijkheid is echter anders en geeft een veel minder mooi beeld van de Jordaan.”

IJ, maar “een woning in de buurt, welke hem lief is geworden.”⁷⁰⁴ En ten tweede in de strijd tegen loon- en steunverlaging. De CPH wenste zich af te zetten tegen oproepen van de SDAP en Colijn (ARP) om zich “aan te passen” en “de verslechtingen te aanvaarden.”⁷⁰⁵ Dat deze strijd letterlijk genomen moest worden, had het Jordaanoproer in juli 1934 bewezen.

Men was zich dus zeker in communistische kringen sterk bewust van het geruststellende effect dat een film als BLEEKE BET kon hebben. Na het Jordaanoproer was het moeilijker geworden dit soort verbeeldingen van de Jordaan te accepteren. Voor communisten was dit vanwege het verdoezelen van de reële noden en behoeften van de arbeidende klasse; voor anderen was dit gelegen in het ontkennen van het gewelddadige gezicht van de arbeidersstrijd zoals dat zichtbaar was geworden in het Jordaanoproer. Critici van BLEEKE BET leken zich in elk geval te realiseren dat het tussen de realiteit en de film nogal schuurde. Tegenover dit nieuwe, afwijzende discours stond echter nog steeds het oude, positieve, romantische discours waarin het volkse karakter iets was om van te genieten. Hier werd vooral in de liberale pers aan gerefereerd. Door sommige katholieken werd bovendien een andere vergelijkingsmaat aangelegd: die met de buitenlandse film. En daar triomfeerde BLEEKE BET vanwege haar realiteitsgehalte. Voor hen paste BLEEKE BET waarschijnlijk naadloos in het corporatieve ideaal dat in veel katholieke kringen bestond en waarin de samenleving een morele eenheid zou moeten zijn waarbinnen hiërarchie, harmonie, eenheid en uniformiteit heersten.⁷⁰⁶ Daarbij werd de standsindeling gezien als een door God geschapen hiërarchie.⁷⁰⁷ Het accepteren van deze standsverschillen, zoals ook in BLEEKE BET gebeurde, was een gegeven waar de meeste katholieken zich, zelfs als deze tot spanningen leidden, niet openlijk tegen verzetten.⁷⁰⁸ Een houding die uiteraard botste met die van de socialisten en communisten. Maar dat nam niet weg dat ook een socialist trots kon zijn op BLEEKE BET, alleen moest de film dan niet gezien worden als een juiste of onjuiste verbeelding van de lagere klassen, maar als een internationale triomf van de massa over de elitaire bepleiters van de avant-garde film.

Man-vrouwverhoudingen

In de persreceptie van BLEEKE BET speelde de man-vrouwverhoudingen geen enkele rol. Geen van de recensenten gaf commentaar op de wijze waarop deze waren uitgewerkt in de film. Als er al iets gezegd werd over mannen of vrouwen dan gebeurde dit bij de beoordeling van de acteerprestaties. Daarbij was echter nooit de onderlinge relatie het thema, maar het al dan niet geloofwaardig uitgebeelde Jordaanse karakter van het personage. Recensenten lieten zich in hun oordeel over de man-vrouwverhoudingen leiden door wat zij meenden te weten van wat er in de Jordaan gebruikelijk was. We kunnen er daarom niet zomaar van uitgaan dat recensenten tot een positief oordeel kwamen omdat zij hun eigen wij-groep herkenden in BLEEKE BET. Zij

⁷⁰⁴ *De Rode Jordaan*, 11 januari 1936.

⁷⁰⁵ *De Rode Jordaan*, 29 maart 1935.

⁷⁰⁶ Duffhues et al, *Bewegende patronen*, 7.

⁷⁰⁷ Duffhues et al, *Bewegende patronen*, 28.

⁷⁰⁸ Derks en Van Heyst, “Katholieke vrouwencultuur,” 334.

plaatsen zich juist vaak op afstand van de verbeelde wij-groep en gebruikten een maatstaf die gebaseerd was op normen en waarden van een andere groep, de Jordaners. De rol die recensenten in dit verband het meest geslaagd vonden, was die van Fientje de la Mar. Zij werd door alle recensenten geprezen om haar optreden en bijna allemaal vonden ze dat zij het Jordaantype het best wist te benaderen. Vooral haar optreden in het cabaret, met haar succesnummer 'Ik wil gelukkig zijn' waarin de tragiek wordt bezongen van een ster die het moet stellen zonder de ware liefde, sprak zeer tot de verbeelding van alle recensenten. Dit nummer sloot naadloos aan bij het in hoofdstuk 3 aangehaalde tevredenheidsdiscours waarin vrouwen werd voorgehouden vooral niet te denken dat het leven van een ster over rozen ging. Een enkele recensent vond dat het niveau van haar rol Fien niet de gelegenheid gaf echt te laten zien wat ze kon.⁷⁰⁹ Maar zelfs dan vonden ze dat Fien met kop en schouders boven de rest uitstak.

Ook Aaf Boubier in de rol van moeder Bet werd door bijna alle recensenten gewaardeerd. Het personage Bet werd ondanks haar machinaties gepercipieerd als een goedhartig mens, hoewel Luc Willink van *Het Vaderland* vond dat zij niet daadwerkelijk voelbaar maakte hoe haar goede bedoelingen uiteindelijk kwalijk waren voor het welzijn van haar eigen dochter.⁷¹⁰ Bet kon heftige reacties in de zaal oproepen. Zo noteerde de recensent van het neutrale *Tubantia*:

“Het overgrote deel van de toeschouwers heeft zich kostelijk geamuseerd en is voldaan naar huis gegaan. Het publiek leefde mee met de felbewogen liefdesroman van Ko en Jans. Het verfoeide Bleekende Bet zelf, die het te hoog in haar hoofd had en haar dochter liever met iemand met centen dan met een zeeman wilde laten trouwen.”⁷¹¹

Alle recensenten beschouwden de opzet van Bet als begrijpelijk, maar niet zoals het hoorde en de door Tinus herstellende orde leek dus een logisch gevolg. De kalmte waarmee Johan Elsensohn, zijn personage Tinus invulde werd zeer gewaardeerd en paste in het algemeen aanvaarde beeld van de man als hoofd van het gezin. Daarbij lieten recensenten vaak achterwege dat deze zelfde beheerste man zich helemaal kon laten gaan in het café en met zijn stomdronken gedrag de woede van Bet op zijn hals haalde. De scène waarin Tinus lallend thuiskomt en door zijn vrouw onder een regen van servies wordt buitengesloten, werd meestal aangeduid als “gedoe bij het groentewinkeltje” zonder uit te leggen wat dat inhield. Dit soort scènes werd beschouwd als typisch voor de Jordaan en hoewel niet alle recensenten er zelf om konden lachen dan toch wel het publiek, aldus diezelfde recensenten.

Het “gedoe bij het groentewinkeltje” was de scène waarin het volkse karakter van de film in de meest extreme zin tot uitdrukking kwam. Het was duidelijk dat de transformatie van volkswrouw tot huisvrouw, niet aflatend gestimuleerd door 't Nut, bij Bet niet was geslaagd en

⁷⁰⁹ *Het Vaderland*, 8 september 1934; *De Telegraaf*, 8 september 1934.

⁷¹⁰ *Het Vaderland*, 8 september 1934.

⁷¹¹ *Tubantia*, 22 september 1934.

ook Tinus gedroeg zich niet bepaald als een waardig hoofd van het gezin.⁷¹² Zij voldeden op geen enkele manier aan het ideaal van het 'harmonisch gezin' zoals dat zich in het begin van de twintigste eeuw ontwikkelde. De man als kostwinnaar, de vrouw als huismoeder met de zorg voor kinderen, en de burgerlijke waarden als orde en gezag, arbeidszin, spaarzaamheid en zelfbeheersing als leidsnoeren voor het gedrag.⁷¹³ Meer nog dan Tinus week Bet af van die burgerlijke normen. Ze respecteerde de natuurlijke taakverdeling tussen man en vrouw niet, ze was bazig, ze zag haar dochter als object voor ruilhandel en verkwanselde het gezinskapitaal met een illegale transactie, ze liet de zorg voor haar huishouden over aan de hulp en leek zich daar nauwelijks mee te bemoeien. En in een onbeheerste woedeaanval smiet ze al haar servies het raam uit. Een grotere minachting voor de zo schone taken van de vrouw des huizes was bijna niet mogelijk. Tegelijkertijd was dit de scène waarin Bet protesteerde tegen de dronkenschap van Tinus. Ze deed dit weliswaar niet op een weloverwogen, rustige manier, maar ze probeerde wel om haar man in zijn juiste rol te dwingen. Als hij zich niet als zodanig gedroeg, ging de deur op slot en was er voor hem geen plaats in huis. Dit gegeven en het feit dat in de finale van de film Tinus zich als hoofd van het gezin doet gelden en door Bet als zodanig wordt erkend maakte dat de film toch voor de meeste recensenten aanvaardbaar was.

Afsluiting

Het was voor een groot deel van de recensenten veel minder gemakkelijk BLEEKE BET met hetzelfde enthousiasme te ontvangen als DE JANTJES. Vooral in de neutrale en katholieke pers hadden recensenten moeite met het volkse karakter van de film. Of de afkeer van het volkse direct veroorzaakt was door de opstand en de rellen in de Jordaan is niet te bewijzen, maar deze gebeurtenissen hebben mogelijk wel de toon naar mineur geleid. Waarom dit effect niet waarneembaar was in de liberale pers is dan niet gemakkelijk te verklaren. Mogelijk werden de recensenten hier toch meer geleid door een sociale agenda en herkenden zij eerder een sociale nood dan anarchistische opruiing in de Jordaanprotesten. In het algemeen lag de politieke agenda van de liberalen tot aan de Tweede Wereldoorlog, volgens Van der List en Van Schie, op een aantal vlakken dicht bij die van de Sociaal Democraten. Velen van hen geloofden in wat later 'de maakbaarheid van de samenleving' zou gaan heten.⁷¹⁴

Veel recensenten waren zich bewust van de kloof die er bestond tussen hun eigen beoordeling van BLEEKE BET en die van het grote publiek. Zij leken met lede ogen aan te zien

⁷¹² Els Kloek, *Vrouw de huizes. Een cultuurgeschiedenis van de Hollandse huisvrouw* (Amsterdam: Balans, 2009), 154. De Maatschappij tot Nut van het Algemeen was in 1784 opgericht en investeerde veel tijd in het opvoeden van volkswomen tot hun natuurlijke bestemming van huisvrouw.

⁷¹³ Kloek, *Vrouw de huizes*, 181.

⁷¹⁴ Van der List en Van Schie, "Inleiding", 19. Zie ook in het hetzelfde boek het hoofdstuk van P.G.C. van Schie over H.P. Marchand, fractieleider van de Vrijheid en Democratie Bond, wiens politieke ondergang onder andere werd ingezet omdat hij akkoord was gegaan met uitsluiting van de SDAP van het criscabinet van Colijn dat in 1933 werd gevormd. Het aftreden van Marchand werd onvermijdelijk toen in 1935 bleek dat hij lid was geworden van de katholieke kerk. P.G.C. van Schie, "H.P. Marchant (1869-1956), " in *Van Thorbecke tot Telders. Hoofdpersonen uit de geschiedenis van het Nederlands liberalisme vóór 1940*, redactie G.A. van der List en P.G.C. van Schie, 127-141 (Assen/Maastricht: Van Gorcum, 1993).

hoe het de massa zich door deze Jordaanfilm naar de bioscoop liet lokken. Tegelijkertijd waren ze zich scherp bewust van de noodzaak films te maken die een groot publiek aan zich konden binden. Zonder publiek kon het nooit iets worden met een nationale filmindustrie, en het belang daarvan werd door elke recensent onderkend. Daarom wilden velen van hen BLEEKE BET als amusementsfilm wel waarderen en aanbevelen. BLEEKE BET leek dus evenals DE JANTJES een grote aantrekkingskracht te hebben en uit de recensies bleek dat deze deels gelegen moet hebben in de bevrediging van een nostalgisch verlangen naar een tijd waarin de Jordaan, de Jordaan nog was. De door communisten zo gehate schilderachtigheid bleek nog steeds een magnetische werking te hebben.⁷¹⁵ In die zin had de Jordaanfilm nog niets aan kracht ingeboet.

⁷¹⁵ Zie bijvoorbeeld *De Rode Jordaan* van 11 januari 1936 waarin een vurig pleidooi wordt gehouden om eens achter die schilderachtige geveltjes te komen kijken naar de ellende die zich daar afspeelt.

ORANJE HEIN

Ruim twee en een half jaar na het eclatante succes van DE JANTJES ging ORANJE HEIN in première. In de tussentijd hadden 23 Nederlandse geluidsfilms het licht gezien. Na de Jordaanfilms DE JANTJES en BLEEKE BET hadden de Nederlandse filmproducenten gekozen voor andere milieus zoals het soldatenleven (HET MEISJE MET DEN BLAUWEN HOED), het studentenleven (MALLE GEVALLEN), het vissersleven (DOOD WATER en OP HOOP VAN ZEGEN), het katholieke leven, (MERIJNTJE GIJZEN'S JEUGD) en het rijke leven (DE FAMILIE VAN MIJN VROUW). Hoewel deze films allemaal succesvol waren geweest (zie ook het volgende hoofdstuk) had geen ervan de records van DE JANTJES en BLEEKE BET gebroken. Na twee jaar stilte aan het Jordaanfront was daar ineens de derde Jordaanfilm. Ditmaal was het echter een film die, ondanks de nodige gein, een serieus thema aansneed: alcoholverslaving en haar verwoestende werking op het gezinsleven. De film liet zien dat er eigenlijk maar twee mogelijkheden waren voor een vrouw om een dronkzuchtige man onder controle te krijgen: hem voortdurend op zijn nek zitten en hem alle zeggenschap over financiële aangelegenheden ontnemen, of hem verlaten en hopen dat hij door deze schoktherapie tot inzicht kwam en besloot de alcohol te laten staan. De moraal van de film was ondubbelzinnig dat alcohol maatschappelijk succes en huiselijk geluk in de weg stond. Deze boodschap stond toen inmiddels in een traditie van honderd jaar drankbestrijding en verenigde de twee benaderingen die in de loop der tijd waren ontwikkeld: matiging of geheelonthouding.

In zijn studie naar de geschiedenis van de drankbestrijding in Nederland laat socioloog Jaap van der Stel zien dat de drankbestrijding in het begin van de negentiende eeuw werd ingezet door vooraanstaande burgers verenigd in organisaties als de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen. Dit gebeurde vanuit een gevoel van sociale bewogenheid en met de bedoeling de levensstandaard van arbeiders te verhogen, maar ook omdat de toenemende industrialisering van arbeid het steeds noodzakelijker maakte dat arbeiders onbeneveld op het werk verschenen.⁷¹⁶ Rond 1830 begonnen plaatselijke verenigingen voor drankbestrijding te ontstaan, veelal geleid door predikanten en artsen. Aan het eind van de negentiende eeuw traden ook veel onderwijzers toe tot het gilde van de drankbestrijders. In eerste instantie lag de nadruk op de matiging van het drankgebruik, een aanpak die vooral aansloeg in katholieke verenigingen. Gaandeweg verschoof het doel, onder invloed van de protestante geheelonthouders, naar het tegengaan van elke vorm van alcohol gebruik, de zogenaamde geheelonthouding.⁷¹⁷

Socialisten waren, zeker in de beginperiode, niet erg gecharmeerd van het antidrank offensief. Gesterkt door marxisten als de Duitser K.J. Kautsky neigden velen te geloven dat het drankprobleem vanzelf zou verdwijnen met het kapitalistische systeem. “Biefstuk was de beste

⁷¹⁶ J.C. van der Stel, *Drinken, drank en dronkenschap. Vijf eeuwen drankbestrijding en alcoholhulpverlening in Nederland* (Hilversum: Verloren, 1995), 126.

⁷¹⁷ Van der Stel, *Drinken, drank en dronkenschap*, 143-157.

bestrijder”, aldus Multatuli.⁷¹⁸ Pas aan het eind van de negentiende eeuw raakten ook socialisten ervan overtuigd dat drankgebruik een obstakel was in de arbeidersstrijd. Geheel in stijl van de marxistische ideologie werd het discours dat in principe een disciplinerend karakter had, omgekeerd en het afwijzen van drank gepresenteerd als een vrijmakende daad. Elke cent die men uitgaf aan drank ging naar het drankkapitalisme, dat, omdat het slechts geleid werd door het verlangen naar een zo groot mogelijke winst, en dus een zo hoog mogelijke drankverkoop, als indirect gevolg de vernietiging van de arbeider zou hebben.⁷¹⁹ Desalniettemin hebben socialisten zich volgens Van der Stel altijd met een zekere terughoudendheid opgesteld in het antialcohol offensief.

De drankbestrijding in Nederland was, volgens Ali de Regt en Jan Luiten van Zanden, buitengewoon succesvol als we kijken naar de dalende cijfers van de jeneverconsumptie die rond 1930 terug was gelopen tot een zesde van de consumptie van rond 1870.⁷²⁰ Van der Stel beschouwt dit als een rechtstreeks gevolg van de verzuiling, omdat alle zuilen zich om uiteenlopende redenen bekenden tot dit doel. Centraal begrip in het beschavingsoffensief waarvan de drankbestrijding deel uitmaakte, was zelfbeheersing.⁷²¹ Overigens niet alleen wat betreft de alcoholconsumptie, maar ook wat betreft seksuele activiteiten. Vooral voor katholieken waren deze twee zaken des levens nauw met elkaar verbonden en zij kenden de vrouw als echtgenote en moeder daarom een beslissende rol toe in het disciplineren van haar man en kinderen.⁷²² Zelfbeheersing werd, volgens Van der Stel, in socialistische kringen gepredikt omdat zo de arbeider zijn maatschappelijke positie zou kunnen verbeteren; in confessionele kringen om de eigen zedelijke identiteit te waarborgen; en in liberale kringen ter handhaving van de openbare orde en het maximaliseren van de productiviteit. Het nastreven van zelfbeheersing heeft niet alleen gezorgd voor de ontwikkeling van de eigen zuil, ze bevestigde immers de eigen identiteit, maar zorgde ook voor een verhoging van de welvaart in alle zuilen of vergrote in elk geval de kansen daarop, aldus Van der Stel.⁷²³

In 1909 werd de Nationale Commissie tegen Alcohol (hierna NCA) opgericht waarin alle drankbestrijdingorganisaties zich verenigden. Dit was een overkoepelende organisatie waarin de aangesloten organisaties hun zelfstandigheid behielden. Hoewel de NCA geheelonthouding nooit tot haar officiële beleid verhief, was de trend onder aansturing van de protestanten wel in die richting opgeschoven. Dit was in 1915 reden voor de liberale Volkenbond om uit de NCA te stappen.⁷²⁴ Ook veel liberalen voelden zich meer thuis bij een gematigder toon en vanuit hun

⁷¹⁸ Van der Stel, *Drinken, drank en dronkenschap*, 126.

⁷¹⁹ Van der Stel, *Drinken, drank en dronkenschap*, 172-176.

⁷²⁰ Zie voor de noodzaak tot afname van alcoholconsumptie, De Regt, *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid*, 26-28; en Van Zanden, *Een klein land in de 20^e eeuw*, Grafiek 2.1 Alcoholconsumptie en buitenechtelijke geboorten, 29.

⁷²¹ Van der Stel, *Drinken, drank en dronkenschap*, 134.

⁷²² Van der Stel, *Drinken, drank en dronkenschap*, 163.

⁷²³ Van der Stel, *Drinken, drank en dronkenschap*, 136.

⁷²⁴ Van der Stel, *Drinken, drank en dronkenschap*, 164.

gelederen werd vooral door de economische elite uit de drankindustrie oppositie gevoerd. In het liberale *Algemeen Handelsblad* klonken vaak dit soort tegengeluiden.⁷²⁵

Omdat ORANJE HEIN zo duidelijk in het discours van het beheersingsideaal en de drankbestrijding staat, ligt het voor de hand dat recensenten van deze film hier al dan niet direct naar verwezen. Hier wordt vooral in de paragrafen die handelen over klasse en man-vrouwverhoudingen aandacht aan besteed.

Was het beheersingsideaal het belangrijkste thema van de besprekingen, ook het feit dat de Jordaan opnieuw als locatie gekozen was, leverde de nodige stof op. In socialistische en communistische kranten werd de combinatie van drank en Jordaan niet als een erg gelukkige gezien en werd de film op bijna alle fronten mislukt geacht. Een enkele katholieke recensent was dezelfde mening toegedaan, de neutrale en liberale recensenten daarentegen waren in het algemeen vrij positief.

Etniciteit en de herkenning van het landschap

In de ruim twee jaar die na DE JANTJES waren verstreken, was de nieuwigheid van een echte Nederlandse film er een beetje af en klonk er minder tromgeroffel dat alweer een nationaal product aankondigde. Zo constateerde de recensent van de *Maasbode* dat de Nederlandse filmindustrie “iets bescheidener” was geworden.⁷²⁶ De Nederlandse bioscoopganger begon zo langzamerhand gewend te raken aan de mede aanwezigheid van films in de eigen taal, en dit zien we terug in de ontvangst van ORANJE HEIN. Hoewel er nog wel degelijk een sterk bewustzijn aanwezig was dat het hier een nieuw Nederlands product betrof, werd in de besprekingen de nationale loftrompet minder hoog gestoken.

Voor ORANJE HEIN was wederom een buitenlandse regisseur ingehuurd, ditmaal de Joodse Oostenrijker Max Nosseck. Inmiddels waren er echter maatregelen genomen tegen de instroom van Joodse immigranten die op de vlucht waren voor het Hitler regime. Vanaf 1 januari 1935 was het voor buitenlandse kunstenaars, waar ook de filmmakers toe werden gerekend, alleen mogelijk te werken met schriftelijke toestemming van de directeur van de Rijksdienst der werkloosheidsverzekering en arbeidsbemiddeling.⁷²⁷ Deze maatregel was echter niet in het voordeel van de Nederlandse filmindustrie daar zij nog steeds voor een groot deel leunde op de kennis en kunde van buitenlandse filmmakers, en de Nederlandse Bioscoop Bond steunde daarom de protesten hiertegen.⁷²⁸ Ook het commentaar dat geleverd werd op de bijdrage van Max Nosseck, en in alle zuilen waren er wel een of twee recensenten die dit leverden, betrof niet de vraag of zijn aanwezigheid het emplooi van Nederlanders in gevaar zou brengen, maar de aansluiting van de buitenlandse op de Nederlandse mentaliteit en meer in het bijzonder op die van de Jordaan. Zoals de recensent van het liberale *Algemeen Handelsblad*, die

⁷²⁵ Van der Stel, *Drinken, drank en dronkenschap*, 169-170.

⁷²⁶ *Maasbode*, 24 oktober 1936.

⁷²⁷ In *Het Volk* van 18 september 1934 werden de gevolgen van dit Koninklijke besluit voor de ‘buitenlandse artisten in ons land’ besproken. Zie ook Dittrich, *Achter het doek*, waarin zij de positie van Duitse emigranten op de Nederlandse filmmarkt bestudeerde.

⁷²⁸ Dittrich, *Achter het doek*, 84.

de in zijn ogen minder geslaagde typen verklaarde doordat “(...) de regisseur blijk geeft de Jordaan niet te kennen.”⁷²⁹ In de neutrale *Haagsche Courant* vroeg de recensent zich vertwijfeld af “(...) waar de man blijft, die met en uit dat prachtige materiaal een filmwerk schept dat Hollands is.” De Jordaan had naar zijn stellige overtuiging de potentie uit te groeien tot een nationaal symbool in het buitenland “(...) als de regisseur en zijn discipelen voor de Amsterdamse Jordaan was, wat René Clair voor de volksbuurten in Parijs is.”⁷³⁰ Voor deze recensenten was dus niet de Jordaan als zodanig het probleem maar de verbeelding ervan. De buitenstaander Nosseck had volgens hen niet gevoeld wat een echte verbeelding van de Jordaan nodig had om daadwerkelijk tot de harten te kunnen spreken. Het ontbreken van die typisch Nederlandse/Amsterdamse/Jordaan sfeer die recensenten zo uitbundig geprezen hadden bij *DE JANTJES*, werd steeds verklaard vanuit Nosseck's positie als buitenstaander.

Maar ook als men wel te spreken was over de film en niets ten nadele van de afkomst van de medewerkers had te melden, werd niet ‘onze’ film bejubeld, maar ‘de’ of ‘een’ Hollandse film. Alleen in *Tubantia*, het neutrale Twentse dagblad, sprak de recensent over de “producten die onze nationale studio's verlaten.”⁷³¹ De algemene houding van de recensenten ten opzichte van de derde Jordaan film was in veel opzichten berustend. Als de vraag werd gesteld of het Jordaangenre nu als nationaal beschouwd moest worden, was het antwoord dat dit voor een groot deel van de massa kennelijk het geval was. Veelal lieten recensenten dan doorschemeren dat zij (en hun achterban) uiteraard niet tot die massa behoorden. Voor bijna alle recensenten gold dus dat zij *ORANJE HEIN* niet zagen als een nationale film, in de zin zoals zij *DE JANTJES* wel hadden ervaren. De drankproblematiek die centraal stond in *ORANJE HEIN* was daarvoor te duidelijk geassocieerd met het verpauperde en achtergebleven deel van de Nederlandse bevolking.

Klasse

Van de drie Jordaanfilms komt het klassenonderscheid het sterkst naar voren in *ORANJE HEIN*. Het was voor de toenmalige toeschouwer onmogelijk de beschavende werking van de opvattingen van de betere klasse op de arbeidersklasse over het hoofd te zien. De inkeer van Thijs en de daaraan gekoppelde stijging op de sociale ladder van zijn dochter vormen immers het hoogtepunt van het narratief. De film bood echter twee kijkstrategieën: men kon simpelweg lachen om de capriolen van de dronkenlappen in de film, of de humor beschouwen als een dun laagje vernis over een poel van ellende waardoor de film een tragische ondertoon kreeg. In de liberale en neutrale pers was meestal gekozen voor de eerste strategie en beschouwden de recensenten dit soort scènes als vermaak; in de socialistische en communistische pers werden ze juist als beledigend ervaren. In de katholieke pers kwamen beide strategieën voor en liep ook de waardering erg uiteen.

⁷²⁹ *Algemeen Handelsblad*, 23 oktober 1936.

⁷³⁰ *Haagsche Courant*, 24 oktober 1936.

⁷³¹ *Tubantia*, 14 november 1936.

Recensenten van de socialistische en communistische pers hadden zeer principiële bezwaren tegen ORANJE HEIN. Niet slechts het gebrek aan sfeer of de mislukte nagemaakte straatjes, maar de totale misrepresentatie van de arbeider was voor hen het probleem. De oorzaak daarvoor zocht de recensent van *Het Volk* bij het feit dat er een buitenlandse regisseur aangetrokken was. Deze zou niet genoeg werkelijk begrip hebben van de Jordaan:

“Men zou een volgende keer een Hollandse Jordaanfilm eens niet door een Oostenrijker of Duitser kunnen laten ontwerpen en maken, maar door een echte Hollander”, zo stelde hij. Zijn verdere commentaar getuigde van een diep gevoelde onvrede over de verbeelding van de Jordaan en in het kielzog daarvan de lagere sociale klasse. Hij zocht

“een Hollander, die ordinair niet met komisch vereenzelvigd en die de Jordaan niet alleen kent maar ook lief heeft, en die het gevoel voor menselijke waardigheid niet uit het oog verliest, zelfs als het gaat om proletariërs uit de Jordaan.”⁷³²

Hier sprak een verontwaardigde recensent die vond dat zijn achterban geen recht was gedaan en de film daarom als mislukt beschouwde. Deze neiging tot het vergelijken van de dagelijkse realiteit van de arbeiders met die van de filmische werkelijkheid was het sterkst aanwezig in de socialistische en communistische pers. Hieruit valt af te leiden dat deze recensenten de Jordaaners beschouwden als representaties van de groep waartoe zij zichzelf en hun lezers rekenden. Ook bij DE JANTJES en BLEEKE BET was deze houding naar voren gekomen, maar daar was de kritiek meer gericht geweest op de te mooie voorstelling van zaken en het gebrek aan oog voor de schrijnende armoede. In deze films vond dan ook geen confrontatie plaats tussen de arbeidersklasse en de rijkere lagen in de samenleving. In plaats daarvan conformeerden welgestelde personages zich aan de Jordaan (zoals de vriend van Ka en van Jans) of ze waren herkenbaar als foute personages en moesten het veld ruimen (Van Santen). In ORANJE HEIN was sprake van een directe disciplinerende van de arbeider en al gebeurde dit om het gezinsleven te herstellen en de toekomst van de dochter veilig te stellen, het was een onmiskenbare overwinning van de hogere klasse. Een boodschap die uiteraard niet in de kraam van socialistische en communistische recensenten te pas kwam.

De overige recensenten zagen de disciplinerende van Thijs eerder als een kwaliteit van de film. Hun waardering voor de film hing veel meer samen met hun opvattingen ten aanzien van de vraag of het tonen van dronkenschap wel of niet gepast was. Dit antwoord was echter niet altijd even eenduidig. Vooral in de katholieke pers liepen de meningen nogal uiteen. Toch neigden deze recensenten, zelfs als ze het tonen van dronkenschap niet als aanstootgevend beschouwden, ernaar de lezer op afstand van de film te plaatsen door het milieu waarin ORANJE HEIN zich afspeelde, te bestempelen als typisch Amsterdams of typisch Jordaanse en te spreken over ‘daar’. “Het Amsterdams volksmilieu van de Jordaan wordt hierin prachtig geschilderd, en alles wat zich daar in die typische omgeving afspeelt, wordt in een helder licht gesteld”, aldus de katholieke recensent van *De Gelderlander* op 28 december 1936. Dezelfde strategie vinden

⁷³² *Het Volk*, 24 oktober 1936.

we terug in de *Limburger Koerier*, waar de recensent de Jordaan identificeerde als een unieke plaats: “De Jordaan heeft haar eigen karakter, haar eigen sfeer, die vaak hemelsbreed verschilt met het, laten we zeggen, moderne deel van de stad.”⁷³³ Door het unieke karakter van de Jordaan te benoemen, werd in plaats van herkenning, dit verhaal gaat over ons, afstand gecreëerd, dit verhaal gaat over een kleine, bijzondere groep. Een enkele katholieke recensent vond het nodig nog eens heel expliciet te stellen dat de Jordaan en de Jordaners niet de beste vertegenwoordiging van een Nederlandse filmindustrie vormden. Zoals de recensent van *De Maasbode* snerend stelde:

“Gelukkig zoeken de verstandigste onder de producenten het een tikje hoger op, maar er zijn er ook die zich nog niet tot zoveel ‘ideële’ moed kunnen vermannen, en zo zijn we dan weer waar we begonnen zijn: in die aller-gezelligste Amsterdamse Jordaan, die voor sommigen nog steeds de reputatie heeft de ideale teelgrond te zijn voor een karakteristieke vaderlandse filmcultuur.”⁷³⁴

Onder liberale en neutrale recensenten was de toon over de hele linie positief en zij spiegelde het herkennen van de Jordaan aan hun lezers voor als een aanlokkelijke ervaring. In hun besprekingen stond de Jordaan garant voor een vrolijke avond. Het meest exemplarisch voor deze houding was de zeer positief gestemde recensent van de *Gooi en Eemlander*:

“Echte Jordaanhumor ontbreekt natuurlijk ook niet. (...) Het is een echte volksfilm die een gedeelte van de hoofdstad in beeld brengt dat bijna iedereen in het Gooi wel eens gezien heeft, wat voor velen een reden te meer is om de film te gaan zien.(...) Wie Amsterdam kent zal deze film met waardering zien.”⁷³⁵

Dit soort bijna voyeuristisch getinte uitspraken, het Gooise publiek werd uitgenodigd het volk eens te komen bekijken, illustreerde precies het probleem dat de recensent van *Het Volk* onder woorden had gebracht. De arbeidersklasse werd neergezet als een bron van vermaak en aan zijn reële armoedeproblemen werd geen aandacht besteed. In het liberale *Algemeen Handelsblad* werd het geheel nog eens overgoten met een saus van nostalgie die de vooruitgang die geboekt was in de modernisering van de stad op bijna perverse wijze betreurde.

“De echte Jordaners zijn de laatsten der Mohicanen, en het zal niet zo heel lang meer duren of zij zijn allen naar de zalige jachtvelden verdwenen: de echte Jordaan heeft ook de langste tijd bestaan, want de krotten worden opgeruimd, de winkels krijgen kasregisters en elektrische weegschalen, de huiskamers radiotoestellen en de cafés Russische biljarts. (...) Zo verandert het aspect van een stadswijk en de aard van zijn

⁷³³ *Limburger Koerier*, 6 februari 1937.

⁷³⁴ *De Maasbode*, 24 oktober 1936.

⁷³⁵ *De Gooi en Eemlander*, 7 november 1935.

bewoners: de hygiëne wint het van de schilderachtigheid, de sport wint het van de oude en jonge klare, en de film wint het van klaverjas.”

Uit het vervolg van zijn bespreking blijkt dat hij zich ver op afstand van de film plaatst. Hij houdt zijn lezers voor dat de Jordaanfilm recht heeft op een bestaan en dat het niet aangaat succesvolle producten neer te sabelen als daar een economische basis voor is.

“De Jordaanfilms zijn en blijven middelerwijl een steen des aanstoets van allen die deze producten wensen te beschouwen als representatief voor de Nederlandse filmindustrie, en na Oranje Hein zal men ongetwijfeld weer de bekende opmerkingen horen over het peil, het thema, het milieu enz. enz., een en ander ten overstaan van het publiek, dat toch behagen blijft scheppen in Jordaanfilms, zoals de Fransen genoeg blijven nemen met films vol Java’s en midinettes, en de Amerikanen met films vol cowboys en sheriffs, allemaal meesterwerken waarvan er honderd in een dozijn gaan en honderd per jaar worden gemaakt voor binnenlandse consumptie. Wat de bistro is voor het Franse, de prairie voor het Amerikaanse massaproduct (niet voor export bestemd), dat is de Jordaan voor hen die in ons kleine vaderland volksvermaak wensen te brengen op de planken of op het doek, en zolang het artikel gaat, is er voor de leveranciers weinig reden de fabricatie te beëindigen omdat er ook Nederlanders zijn die het woord Jordaan maar behoeven te horen, en zij slaan op de vlucht.”

Hoewel de recensent het opneemt voor

“(…) de massa, die de wrevel niet kent van intellectuele tegenstander van Jordaanfilms, liedjes over palingen, de Westertoren en jolige bruiloften, en die met een merkwaardige hardnekkigheid bereid blijft telkens weer opnieuw dronken mannen en welgedane kasteleins te horen zingen bij een harmonica, of te horen ruziën met hun goedgezinde vriendinnen.”

is het duidelijk dat hij zich niet tot die massa rekent.⁷³⁶

Gemengde reacties op dronkenschap in Oranje Hein

Er was één element in de film dat door alle recensenten werd beschouwd als geslaagd en typisch Jordaans. Dat was de rol van Thijs en de wijze waarop die door Johan Elsensohn werd neergezet. Het belangrijkste criterium voor de beoordeling van de acteerprestaties was de waarachtigheid en geloofwaardigheid van de verrichtingen van de acteurs. Degene die naar de mening van de recensenten te netjes spraken en te deftig overkwamen voor een Jordaner faalden. Dit was geen nieuw gegeven en gebeurde ook reeds bij de beoordeling van de eerdere twee Jordaanfilms. Er bestond een duidelijke voorkeur voor naturel acteren, een stijl die ook

⁷³⁶ *Algemeen handelsblad*, 23 oktober 1936 (avond editie).

de aantrekkingskracht was geweest van de Jordaanstukken van Boubier, en een van de oorzaken van hun populariteit (zie ook hoofdstuk 1). Elsensohn was naar mening van de recensenten het best geslaagd in zijn transformatie tot de Jordaner Thijs. Wat hen in het bijzonder aansprak was de overeenkomst tussen Thijs en het prototype van de Jordaner: een ruwe bolster en een blanke pit. De karakterisering en ontwikkeling van Thijs paste perfect in het beeld van de Jordaan dat zo populair was geworden door de stukken van Querido en door enkele recensenten van neutrale en liberale kranten werd daar ook naar verwezen. Zo vond de recensent van de neutrale *Telegraaf* dat de toeschouwer in “Elsensohn’s creatie” “iets voelde doorschemeren” van de “tristheid en de felle vreugde van het kwartier waar Querido leefde.” Elsensohn speelde een

“brede en zwierige verschijning; een volkse Amsterdammer met de goede en kwade eigenschappen van het Amsterdamse volkskarakter gedistilleerd tot een verschijning vol van verve en schilderachtigheid. Een onderlaag van goede wil en rauwe hartelijkheid waarover de decadentie van de drank en het kroegleven is gegaan.”⁷³⁷

En ook het neutrale *Tubantia* beschrijft Thijs als het “Type van een echte Jordaner, rauw vaak in zijn uitingen, maar onder de ruwe bast schuilt een blanke pit.”⁷³⁸ Volgens de recensent van de *Gooi en Eemlander* konden we in de figuur van Elsensohn het “echte Amsterdamse volkskarakter herkennen.”⁷³⁹ Dat dit volkskarakter veel recensenten aansprak was begrijpelijk want Thijs leefde als het ware voor hoe een mens aan zijn gedepriveerde toestand kon ontkomen. In de film werd geen oorzaak voor het drankgebruik van Thijs aangereikt. Sterker nog, de oorzaak en gevolgrelatie werd als volgt geschetst: in zijn val voor de drank had Thijs zijn gezin meegesleurd in de maatschappelijke afgrond van armoede en verval. Het was dus niet de uitzichtloze armoede die Thijs aan de drank had gebracht - zoals lang in socialistische kringen was betoogd. Zijn losmaking van de drank betekende de bevrijding uit de armoede; persoonlijk emancipatie leidde tot maatschappelijke vooruitgang. Een nogal wrange boodschap in een periode waarin de werkeloosheid in Nederland op een hoogtepunt was.⁷⁴⁰ Maar wel een boodschap die in lijn was met de inmiddels gangbare visie op alcoholmisbruik uitsluitend als oorzaak van sociale misère, niet als gevolg ervan.⁷⁴¹

De inkeer van Thijs was echter maar een aspect van het alcoholgebruik in ORANJE HEIN. Tegenover zijn destructieve dronk waarmee hij zijn huwelijk en gezin te gronde dreigde te richten, stond de goedmoedige dronk van Hein wiens gewisse ondergang voorkomen werd door zijn dominante echtgenote. Waren de taferelen met een dronken Thijs veelal schrijnend, die met Hein waren grappig. Zo was de film een mengeling van dronkenmanscènes die

⁷³⁷ *De telegraaf*, 24 oktober 1936.

⁷³⁸ *Tubantia*, 14 november 1936.

⁷³⁹ *Gooi en Eemlander*, 7 november 1936.

⁷⁴⁰ De Rooy, *Werklozenzorg en werkloosheidsbestrijding*, Bijlage 3, Aantal werklozen 1930-1940.

⁷⁴¹ Deze verandering had zich reeds halverwege de tweede helft van de negentiende eeuw ingezet. Van der Stel, *Drinken, drank en dronkenschap*, 117-120.

afwisselend een afschrikwekkend en humoristisch effect beoogden. Hier zien we hetzelfde mechanisme dat veel in Duitse *Aufklärungsfilms* voorkwam. Om aan te tonen hoe slecht het kon aflopen als een meisje van goede huize zich tot ongeoorloofde seksuele activiteiten liet verleiden, werd breed uitgemeten hoe het er in de verdorven wereld van kroegen en bordelen aan toe ging.⁷⁴² In *ORANJE HEIN* werd dit nog overgoten met een humoristisch sausje, dat voor de echte drankantagonisten de zaak natuurlijk alleen maar erger maakte. Tegelijkertijd was er een positievere kijk mogelijk als men zich concentreerde op de inkeer van Thijs, die, weliswaar geholpen door de omstandigheden, tot inkeer kwam en zich een zichzelf transformeerde tot een waardig echtgenoot en vader. Het was dus maar net waar de kijker zich op wilde richten. Dit wordt duidelijk door de grote verschillen tussen de recensies. In de socialistische pers waren de reacties het negatiefs en in de liberale pers het positiefst. De katholieke pers was verre van unaniem en afhankelijk van de manier waarop het tonen van de dronkenmanstaferelen werd geïnterpreteerd, schrijnend en noodzakelijk om het verval te tonen, of lollig en daarom de serieuze ondertoon van de film ondergravend, viel de beoordeling positief of negatief uit.

Een “goedkope reeks kluchten en lollige taferelen”, dat was het oordeel van de recensent van de katholieke *Nieuwe Tilburgsche Courant* op 24 december 1936: “Wie geen hoge eisen stelt kan zich amuseren.” De recensenten van *De Maasbode* en de *PNHC* waren dezelfde mening toegedaan, maar die van *Ons Noorden* en de *Residentiebode* waren juist onder de indruk van de inkeer van Thijs.⁷⁴³ Laatstgenoemde prees de wijze waarop een balans was bereikt tussen het komieke en tragische:

“Het geheel is tot klucht verwerkt, maar juist door de diepe tragiek is de humor tot wrangheid opgevoerd die soms pijnlijk aandoet, helemaal wanneer het daarbij de hilariteit van het publiek oproept. (...) De typen zijn niet te ruw of te ordinair gekozen, ook daarin is het juiste midden gehouden.”⁷⁴⁴

Deze recensent zag een diepere bedoeling in de scènes en zijn oordeel was lovend. Als recensenten deze niet zagen, werd ook het *tonen* van die kluchtigheid niet gewaardeerd. Zoals eerder bleek in de bespreking van het oorspronkelijke toneelstuk, was een deel van de recensenten de nogal paternalistische mening toegedaan dat dit soort laag-bij-de-grondse levenssferen liever niet aan het algemene publiek getoond behoorde te worden. Zeker degenen die geen weet hadden van dit soort taferelen konden hier maar beter niet in aanraking mee komen, hoe goed bedoeld de boodschap ook was (zie ook hoofdstuk 2).

⁷⁴² Ulf Schmidt, “Der Blick auf den Körper. Sozialhygienische Filme, Sexualaufklärung und Propaganda in der Weimarer Republik,” in *Geslecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933*, ed. Malte Hagener, 23-46 (München: Edition Text + Kritik, 2000).

⁷⁴³ *Maasbode*, 24 oktober 1936; *PNHC*, 6 februari 1937; *Ons Noorden*, 21 november 1936; *Residentiebode*, 24 oktober 1936.

⁷⁴⁴ *Residentiebode*, 24 oktober 1936.

ORANJE HEIN leek niet erg uit te nodigen tot identificatie en meeleven. Ook recensenten die positief waren over de film, zagen de film niet als een verbeelding van de eigen achterban. Dit was gezien het thema begrijpelijk. Drankmisbruik was in alle lagen van de samenleving een erkend probleem en men vereenzelvt zich daar nu eenmaal liever niet mee. Bovendien ontbrak het niveau waarop nationale identificatie kon plaatsvinden dat bij DE JANTJES wel aanwezig was. Op de bevordering van Dries en Manus kon men trots zijn, om Hein als oud-koloniaal kon men alleen maar lachen of meewarig het hoofd schudden.

Man-vrouwverhoudingen

Het drankgebruik speelde ook een grote rol in de beoordeling van de man-vrouwverhouding. Een belangrijk deel van de plot van ORANJE HEIN gaat over de rol die vrouwen spelen in het beteugelen van hun mannen als deze beheerst worden door een aandrang tot innemen. Daarbij fungeerde Hein als het voorbeeld van de man die dankzij de bazigheid van zijn vrouw nog net binnen de lijntjes blijft en Thijs als de hardleerse dronkaard die pas tot inkeer komt als hem alles is afgenomen. In beide gevallen is de vrouw beslissend voor het maatschappelijk en moreel functioneren van de dronkaards. Zo haakte de film direct in op het discours dat vooral werd verspreid door katholieke drankbestrijders en waarin vrouwen een doorslaggevende rol werd toegekend bij het vasthouden aan de juiste graad van zelfbeheersing van hun wederhelft. Voor katholieken lagen drankmisbruik en onzedelijk gedrag direct in elkaars verlengde en door het verlies van zelfbeheersing stond er meer op het spel dan een tijdelijke staat van ontoerekeningsvatbaarheid.⁷⁴⁵

Thijs verwijderde zich met elk dronkemansdelirium verder van zijn gezin en dreigde zijn gade voorgoed kwijt te raken. Met andere woorden, zijn huwelijk werd rechtstreeks bedreigd door het drankgebruik. Het zal dan ook geen verbazing wekken dat in de katholieke kranten veel meer aandacht uitging naar het bijna verbreken van het heilige verbond tussen Thijs en Ant dan in rest van de pers waarin slechts terloops melding werd gemaakt van de dramatiek van het huwelijk dat op het spel stond, en de gebeurtenissen meer in een maatschappelijk perspectief werden geplaatst.

Geheel in lijn met de katholieke stem in het drankbestrijdingdiscours was de manier waarop in katholieke kranten de rol van Ant op zijn minst even werd aangestipt. Recensenten hielden hun lezers indirect voor wat de juiste houding en eigenschappen waren in dit soort gevallen: doortastendheid, vergevingsgezindheid en verantwoordelijkheids-gevoel. In *De Gelderlander* vatte de recensent de film samen als "(...) de geschiedenis van een dronkaard die door het kordate optreden van zijn betere helft tenslotte tot rede wordt gebracht."⁷⁴⁶ En in de *Limburger Koerier* ging de recensent in op het offer dat de vrouw moest brengen om haar huwelijk te redden:

⁷⁴⁵ Van der Stel, *Drinken, drank en dronkenschap*, 163.

⁷⁴⁶ *De Gelderlander*, 28 december 1936.

“Eerst bij de scheiding wordt Thijs om zo te zeggen wakker – hij voelt zich een ellendenaar en na veel vijven en zessen besluit Ant het bittere verleden te vergeten om weer met Thijs door het leven te gaan.”⁷⁴⁷

Niet het initiatief van Ant om te willen scheiden werd hier uitgelicht en niet het feit dat Ant pas besloot om Thijs nog een kans te geven nadat hij werkelijk had bewezen de drank te kunnen laten staan en geregeld te willen werken, maar haar vergevingsgezindheid en opofferingsgezindheid omdat Thijs zich een “ellendenaar” voelde. Ant is in deze recensie de vrouw die het huwelijk in stand houdt en niet degene die het wilde verbreken. Dezelfde interpretatiestrategie vinden we terug in de *Residentiebode*. Ook hier vatte de recensent het scheidingsverzoek van Ant samen zonder haar als initiatiefneemster te noemen: “Het komt tot een scheiding (...)” Vervolgens maakte hij duidelijk dat een eenmaal gesloten huwelijksband onverbreekbaar is:

“Helder komt tot uiting dat men door een wettige formaliteit [de Katholieke kerk erkent de wettelijke ontbinding van het kerkelijk huwelijk niet, CPO] geen streep kan zetten onder een negentienjarige samenleving en men ziet, dat man en vrouw zich toch nog tot elkander voelen aangetrokken, vooral wanneer Thijs (Johan Elsensohn) tot inkeer komt en de drank laat staan.”

Daarnaast wees de recensent zijn lezers er op dat man en vrouw een verantwoordelijkheid hebben ten opzichte van hun kinderen, die ook lijden onder de gevolgen van een scheiding. Het herstel van het gezin was voor hem belangrijk en deed alle andere ellende vergeten: “Het slot ontnemt alle wrangheid daar man en vrouw elkander weer vinden en hun nieuwe hervonden geluk weer in een geheel nieuwe omgeving te midden hunner gelukkige kinderen aanvangen.”⁷⁴⁸

Het benoemen van de waarde van het gezin en de rol die vrouwen spelen in het in standhouden hiervan kwam niet voor in de neutrale, liberale en socialistische recensies. In de liberale pers waren het niet de goede daden van Ant die de aandacht kregen, maar de wandaden van Thijs. Hij “[bereidde] zijn vrouw een zeer ongelukkig huwelijksleven en [dreigde] de toekomst van zijn dochter te vernietigen”, aldus de recensent van de liberale *Avondpost*.⁷⁴⁹ In het neutrale *Nieuwsblad van het Noorden* werd hij getypeerd als “drinkende Thijs, die zijn vrouw (Annie Verhulst) een leven vol verdriet bezorgt, totdat zij op aanraden van haar ouders scheiding aanvraagt waardoor haar man tot inkeer komt (...)”⁷⁵⁰ Thijs was geen slachtoffer, zoals de recensent van de katholieke *Residentiebode* bijvoorbeeld suggereerde: “Prachtig en schrijnend de scène met Thijs in het café waarin hij zijn leed uitschreeuwt”, maar

⁷⁴⁷ *Limburger Koerier*, 6 februari 1937.

⁷⁴⁸ *De Residentiebode*, 24 oktober 1936.

⁷⁴⁹ *Avondpost*, 24 oktober 1936.

⁷⁵⁰ *Nieuwsblad van het Noorden*, 21 november 1936.

een “zwakkeling en dronkaard met zijn goede en dierlijke momenten”, aldus de recensent in het liberale *Vaderland*.⁷⁵¹ In de socialistische krant *Het Volk* werden in de aankondiging van de première de producenten van de film aangehaald, die de inhoud als volgt samenvatte:

“(...) Thijs, de man die door zijn drankzucht zijn gezin in het ongeluk stort, die dan plotseling, als hij zijn boeltje op straat gezet vindt, tot inkeer komt en die zichzelf overwint en weer een behoorlijk mens wordt.”

Dit betekende overigens niet dat de recensent de film ook waardeerde; integendeel, in de bespreking na de première liet hij blijken de film één grote karikatuur te vinden. Elsensohn's acteerprestatie van “internationaal niveau” verdiende beter dan een optreden in dit “flodderige werk.”⁷⁵² Zelfbeheersing, die bleek uit het afzweren van de alcohol, speelde dus in alle recensies een rol, maar er was een duidelijk accentverschil tussen de katholieke en de overige pers. Katholieke recensenten waren, geheel in overeenstemming met het katholieke drankbestrijdingdiscours, geneigd de vrouw een zware medeverantwoordelijkheid te geven voor de inkeer van haar man, terwijl de overige recensenten deze bij de persoon in kwestie legden.

Aan de dronkemansoptredens van Oranje Hein en de wijze waarop Aal haar man aanstuurde, werd nauwelijks aandacht besteed. Het was duidelijk dat dit soort gedrag niet als norm en voorbeeld gold. Dit was de typische kluchtige dronkemansjoliit, die vooral katholieke recensenten minachten.⁷⁵³ Alleen de recensent van *Ons Noorden* beschouwde Oranje Hein “als de grappenmaker van de buurt”, en plaatste hem tegenover “Thijs van de Spil [die] door zijn drankzucht zijn huwelijksleven tot een mislukking maakt.”⁷⁵⁴ In de overige kranten kon Hein nog op slechts twee positieve opmerking rekenen. De recensent van de neutrale *Telegraaf* typeerde hem als “(...) vurig Oranje klant, [een] gul en hartelijk mens met een primitieve passie om alle leed te helpen en de brokken weer aan elkaar te lijmen.”⁷⁵⁵ En de recensent van het liberale *Algemeen Handelsblad* koos geheel in lijn met de volgens Van der Stel in die krant gevoerde proalcohol lobby, positieve bewoordingen voor het effect van drank: “(...) de alcohol zorgt voor de stemming en een rustverstoorder zorgt voor de ruzie.” Dat de rustverstoorder de stomdronken Thijs was, liet de recensent in het midden. Hij prees de scène waarin een aangeschoten Hein een toespraak houdt en zijn avonturen in Indië bezingt en is de enige van zijn collega's die zich uitlaat over de relatie tussen Aal en Hein: Hein “houdt maat en ziet in dat Aal met al haar bazigheid het beste met hem voor heeft.”⁷⁵⁶ Op deze enkele uitzonderingen na werden de Jan Klaassen-achtige dronkemanstaferelen van Aal en Hein door katholieke recensenten meestal afgedaan onder de noemer dronkemansjoliit en door de overige recensenten meestal genegeerd.

⁷⁵¹ *Het Vaderland*, 24 oktober 1936.

⁷⁵² *Het Volk*, 20 oktober 1936.

⁷⁵³ Achtereenvolgens *Nieuwe Tilburgsche Courant*, 24 december 1936; *Provinciale NH Courant*, 6 februari 1937.

⁷⁵⁴ *Ons Noorden*, 21 november 1936.

⁷⁵⁵ *De Telegraaf*, 24 oktober 1936.

⁷⁵⁶ *Algemeen handelsblad*, 23 oktober 1936.

Afsluiting

De receptie van ORANJE HEIN concentreerde zich dus op het thema drankmisbruik en de waardering van de film hing af van twee factoren: 1) beschouwde men de film als een waardige verbeelding van de inkeer van een alcoholverslaafde; 2) beschouwde men de film als een waardige verbeelding van de klasse waartoe de hoofdpersonages behoorden. De eerste vraag werd door het merendeel van de katholieke recensenten met nee beantwoord. Dat dronkenschap ook tot humoristische taferelen kon leiden, werd beschouwd als een kluchtige vorm van vermaak en alleen als men achter de dronkenmanslol een diepere dramatische laag vermoedde, waren dit soort scènes acceptabel of zelfs ontroerend. Voor de overige recensenten gold dat zij meestal instaken op de genezing van Thijs, de in alcohol gedrenkte uitspattingen beschouwden als behorend bij dit volksdeel en daar geen oordeel over uitspraken.

De tweede vraag werd door de socialistische en communistische recensenten met een volmondig nee beantwoord. Deze verbeelding was naar hun mening gericht op een publiek dat zich wilde vermaken, en getuigde van weinig inlevingsvermogen en liefde voor het proletariaat. Voor de overige recensenten speelde dit klasse probleem niet, maar in het merendeel van de gevallen gaven zij weinig blijk van identificatie met de verbeelde groep; de film ging vooral over 'de ander' en die vonden ze meestal wel treffend gekarakteriseerd.

Constanten in de receptie

Uit de voorgaande analyse blijkt dat er duidelijke verzuilde accenten aanwezig zijn in de receptie van de Jordaanfilms. Tegelijkertijd kunnen we vaststellen dat recensenten zich een zekere mate van autonomie aanmaten en niet per definitie op een lijn met hun collega's uit dezelfde zuil stonden. Hieronder worden de grote lijnen nog eens per geanalyseerde groep aangegeven en de nuances aangestipt.

Van de liberale recensenten kan rustig gesteld worden dat zij samen met de neutrale recensenten het meest gericht waren op een nationaal discours. Zelfs als zij zich niet voor honderd procent achter de film wilden stellen vanwege een gebrek aan niveau, woog het belang van de Nederlandse filmindustrie zwaarder. Het feit dat ze te maken hadden met films van eigen bodem speelde een belangrijke rol in hun beoordeling en beïnvloedde die in positieve zin. Een niet-Nederlandse afkomst van de makers was geen reden tot negatief commentaar, in plaats daarvan prezen recensenten juist de nationale prestatie. Herkenning vond vooral plaats bij DE JANTJES, ze genoten vol overgave van dit nationale product. Bij de andere twee Jordaanfilms plaatsten liberale recensenten zich iets meer op afstand, maar was er wel sprake van waardering. In plaats van te spreken over volop meebeleven, gebruikten zij nu meer termen als 'kijken naar' en 'geamuseerd worden.' In de besprekingen van BLEEKE BET kozen deze recensenten vaak voor een nostalgische insteek, mogelijk om zo de discrepantie tussen de realiteit en de film minder scherp te maken. De realiteit was twee maanden voor de première van deze film iedereen duidelijk geworden door het Jordaanoproer. Het narratief van ORANJE HEIN met zijn drankbestrijdingthematiek en de uitwerking daarvan plaatste de liberale recensenten in de positie van volksverheffers. Zij konden zich niet vereenzelvigen met deze

Jordaners maar stonden wel achter de boodschap van de film. Over de man-vrouwverhoudingen in de Jordaanfilms werd meestal gezwegen maar in het geval van ORANJE HEIN werd de verantwoordelijkheid voor de situatie bij de man gelegd; in tegenstelling tot de opvattingen die in de katholieke pers circuleerden, zagen de liberale recensenten in de drankzuchtige Thijs geen slachtoffer, maar dader. Ant, zijn vrouw, was het slachtoffer. Religie speelde geen rol in de besprekingen van de liberale recensenten.

De reacties van de neutrale recensenten kwamen in veel opzichten overeen met die van hun liberale collega's. Ook zij kozen steeds een nationaal discours en volgden hetzelfde patroon als het ging om toe-eigening. Maar sommigen onder hen waren iets strenger ten aanzien van het niveau van een film. Dit deed zich voor bij besprekingen van BLEEKE BET waarin een strikter onderscheid werd gemaakt tussen de film als amusementsfilm of kwaliteitsfilm. Maar ook in dit geval waren de meeste neutrale recensenten van mening dat het belang van de nationale filmindustrie zwaarder woog dan de kwaliteit van de film. Evenals hun liberale collega's deden de neutrale recensenten meestal geen uitspraken over de man-vrouwverhoudingen in de films. Slechts eenmaal werd in het voorbijgaan een visie gegeven op Jans, uit DE JANTJES. Jans was naar de mening van deze recensent niet de dame die de touwtjes in handen had, zoals we eerder analyseerden, maar slachtoffer van het 'rijke leven.' Ook in de neutrale pers was religie geen onderwerp waarover in filmrecensies geschreven werd.

De katholieke pers was zeer sterk doordrongen van haar religieuze taak, maar de opvattingen over de wijze waarop die ingevuld moest worden, liepen nogal uiteen en varieerden van vrij rechtlijnig tot zeer genuanceerd. De toon in de dagbladen was veel milder dan die in de tijdschriften. Dit kwam vooral tot uitdrukking als het nationale karakter van een film besproken werd. Zo werd in de katholieke tijdschriften *Filmfront* en de *Gemeenschap* een nationale, katholieke kwaliteitsfilm voorgestaan en ging het pleitten daarvoor gepaard met het afkraken van de films, die niet aan deze criteria voldeden. Hier speelde ook etniciteit een rol. Dit uitte zich in een reeks van nogal grove beledigingen aan het adres van filmmakers die niet, of te weinig, Nederlands waren in de ogen van deze recensenten. De kwaliteit en het niveau van een film waren belangrijke criteria voor katholieke recensenten, maar ook op dit punt konden de meningen sterk uiteenlopen. Het volkse was voor hen vaak problematisch, maar tegelijkertijd wezen sommigen erop dat dit milieu nogal altijd realistischer was dan dat van de commerciële Amerikaanse film. Katholieke recensenten wijdden geen analyses aan de man-vrouwverhoudingen in de film, maar lieten in de wijze waarop ze bijvoorbeeld het verhaal samenvatten, zien hoe de ontwikkelingen op dit gebied geïnterpreteerd moesten worden. Zij kenden de vrouw een dienende rol toe, het belang van haar man en kinderen moest voorop staan.

Socialistische en communistische recensenten waren van al hun collega's het meest kritisch over het claimen van een film als nationaal. Zij hadden een afkeer van nationale trots en leken daarbij vooral het door katholieken geuite nationalisme te willen bestrijden. In plaats daarvan plaatsen zij een film liever in het kader van de klassenstrijd. Een film over een volks onderwerp, al was de uitwerking dan misschien nog niet volks genoeg, was in hun ogen altijd te

prefereren boven een film met een ander onderwerp. Tegelijkertijd moest het volk wel met het nodige respect geportretteerd worden en zonder een paternalistische en disciplinerende ondertoon. Als dat laatste het geval was, zoals in *ORANJE HEIN*, werd de film afgewezen. Waar andere recensenten zich vaak op afstand plaatsten van de massa, zagen socialistische en communistische recensenten zich als vertegenwoordigers van die massa en onderzochten zij steeds de relatie tussen de werkelijke wereld en de verbeelde wereld.

Hoe verhoudt zich nu de receptie van de drie Jordaanfilms tot de eerder in de filmanalyse geformuleerde mogelijke aanknopingspunten voor de verschillende publieksgroepen, de achterban van de kranten waarvoor de recensenten schreven? In de afsluiting van dit hoofdstuk wordt nagegaan hoe zij de signalen uit de films oppikten. Waren zij bijvoorbeeld gevoelig voor de nationale symboliek in *DE JANTJES*? En hoe vertaalden ze deze signalen voor hun lezers?

Wij-groep: nationaal of lokaal gedefinieerd?

De wij-groep van de hoofdpersonages uit de drie films bestaat uit Jordaners en in termen van plaats werd het publiek dus uitgenodigd de Jordaan als 'eigen' te beschouwen. Deze zeer lokale invulling van plaats, een buurt in Amsterdam, wordt in elk van de Jordaanfilms kortstondig naar een hoger, nationaal niveau getild. In *DE JANTJES* gaat dit het verst. De horizon strekt zich in deze film uit van de Jordaan tot het voormalig Nederlands Indië. Deze verschillende niveaus zijn met elkaar verbonden doordat personages zich van het lokale naar het nationale platform verplaatsen. De drie Jantjes zijn zowel thuis in de Jordaan als in Indië. De band tussen lokaal en nationaal wordt in deze film nog versterkt door de moderne techniek (radio), die het mogelijk maakt dat het thuisfront zelfs ver in den vreemde nog nabij is. Daarnaast is het narratief zodanig gestructureerd dat er een emotionele verbondenheid met de personages kan ontstaan doordat er een koppeling tussen twee niveaus is aangebracht: het concrete, persoonlijke, en het abstracte, algemene belang zijn met elkaar verweven. De Jantjes tekenen voor het koloniale leger en hun dienstbaarheid aan het vaderland levert ze op termijn ook een persoonlijk voordeel op. Het offer dat Dries brengt, het achterlaten van zijn moeder en vriendin in Nederland, wordt dubbel gecompenseerd: een bevordering en een huwelijk. Ook als het koloniale avontuur niet goed uitpakt, wordt het lijden dat daardoor ontstaat vooral uitgedrukt als een verlangen naar het vaderland. De laatste gedachten van Blauwe Toon zijn letterlijk gewijd aan het vaderland, zo doen de beelden uit *DE JANTJES* de kijker geloven. De film slaagt er op die manier steeds in om gevoelens te verbinden aan beelden van de natie. Hierdoor krijgt een abstract begrip als vaderlandsliefde een persoonlijke invulling. Recensenten herkenden dit en onthaalden *DE JANTJES* als een film van "ons", over "ons Amsterdam" en "onze Jordaan."

In *BLEEKE BET* is ook geprobeerd het lokale aan het nationale te verbinden. Net als in *DE JANTJES* werd de toeschouwer aan de hand van documentair gedraaide beelden van Amsterdam, mee de Jordaan in genomen. Hierdoor kreeg hij de mogelijkheid op een nationaal niveau in te steken in de film en kon hij als het ware een link te leggen tussen "zijn" hoofdstad

(Amsterdam) en de gebeurtenissen die zich daar afspeelden. Maar anders dan in *DE JANTJES* wordt in de rest van de film deze relatie niet verder versterkt. In plaats daarvan wordt keer op keer de band met de Jordaan benadrukt. Het vrolijke lied 'Bij ons in de Jordaan' en het wat melancholische 'Westertoren' verbinden het persoonlijke aan het lokale, in plaats van aan het nationale. Recensenten voelden zich minder betrokken bij deze film en spraken niet van "onze" Jordaan maar over "de" Jordaan, en niet over "ons Amsterdam" maar "Amsterdam." Deze beweging naar afstandelijkheid kan, als eerder gemeld, het gevolg zijn van de Jordaanrellen die het romantische beeld van de Jordaan voorzagen van een grimmig randje.

De poging om met uitgebreide opnames van de bollenvelden een gevoel van nationale trots op te roepen, mislukte in de ogen van de recensenten. Doordat de beelden niet gemotiveerd zijn door het narratief en een emotionele inbedding ontbreekt, zagen de recensenten ze als gekunsteld en als toegevoegd voor de export. Ze beschouwden de bloeiende bloembollenvelden als een nationaal symbool voor toeristen, niet voor een eigen, Nederlands publiek.

In *ORANJE HEIN* moest Volendam als een nationaal symbool fungeren en hoewel de scène die zich hier afspeelt niet werd gereciperd als gekunsteld, riep hij geen gevoel van verbondenheid op. Mogelijk werd dit veroorzaakt door het feit dat deze scène aan het begin van de film zit, op een moment dus waarop er nog geen emotionele betrokkenheid bij de personages mogelijk was. In het narratief wordt wel geprobeerd die te creëren, het jonge stel wordt betrap, maar deze lijn wordt maar heel magertjes uitgewerkt in het vervolg. Veel meer aandacht is er voor de problemen in het huwelijk van Thijs en Ant. In tegenstelling tot *DE JANTJES*, waarin de scènes in de havens en de beelden van de Nederlandse kust op diep emotionele momenten plaatsvinden en zowel personages als publiek zich even volledig konden laten gaan (lees: huilen), heeft in *ORANJE HEIN* de scène in Volendam iets stiekems en moeten er juist emoties onderdrukt worden. Deze geheimzinnigheid heeft wel de potentie om spanning op te roepen en de toeschouwer het verhaal in te trekken maar zal nooit hetzelfde effect kunnen hebben als de zorgvuldig opgebouwde emotionele momenten uit *DE JANTJES*. De uitblijvende reacties van de recensenten onderstrepen deze stelling.

De tweede verwijzing naar een nationale identiteit in *ORANJE HEIN* bestond evenals in *DE JANTJES* uit de aanwezigheid van koloniale. In besprekingen van *DE JANTJES* werden hier emoties aan gekoppeld: de tranen bij het afscheid en de vreugde bij de bruiloft en vooral de afscheidsscène, werden hogelijk gewaardeerd. De oudkoloniaal Oranje Hein kon meestal niet op dit soort positieve opmerkingen rekenen. Zijn dronkenschap werd meestentijds genegeerd en impliciet afgedaan als beneden peil. Een enkeling vond het grappig. Ook hier bevestigen de reacties in de pers dus het grotere publiekspotentieel van *DE JANTJES*.

Over klasse werd eerder gesteld dat in de drie Jordaanfilms de belangrijkste wij-groep bestond uit personages van eenvoudige afkomst. Uit deze groep waren het de jonge vrouwelijke personages die via een ontmoeting in het cabaret een stapje hoger op de maatschappelijke ladder probeerden te komen. Het is opvallend dat geen van de recensenten de films in deze termen besprak. Het cabaret werd beschouwd als een element dat de film een wel of niet geslaagde internationale uitstraling gaf, maar niet als een plaats waar vrouwen probeerden een

rijke man aan de haak te slaan. Volgens de enige, maar driemaal herhaalde, opmerking die daarover gemaakt werd, was de vrouw verleid door de rijkdom en dus een slachtoffer. In de ogen van die contemporaine mannelijke recensenten was het slechts een kwestie van tijd voordat ook Jans ten onder zou gaan aan haar mondaine en losbandige leven. Een leven als de straatmuzikante Na Druppel was haar toekomst. Het lijkt er dus op dat wat wij nu beschouwen als een mogelijk carrière perspectief voor vrouwen en dus een positief aspect van de film, toen geheel anders werd geïnterpreteerd. Ook de eenvoudige hardwerkende jonge mannen die uiteindelijk toch het hart van de ambitieuze vrouwen veroverden, werden niet aangehaald in de besprekingen. Mogelijk was deze houding zo geaccepteerd als de enige juiste dat er geen aanleiding was daar iets over te zeggen.

Klasse werd door recensenten veelal besproken in termen van kwaliteit, in de betekenis van (slechte) smaak. In alle gevallen werd de wij-groep van de Jordaners benoemd als volks en in het vertoog dat daarover ontstond, speelde de wijze waarop het volkse karakter werd neergezet een grote rol. Men verwachtte eenzelfde invulling als die men kende uit de verhalen van Querido. Daarin hadden de door armoede geteisterde Jordaners de spreekwoordelijke 'ruwe bolster en blanke pit' en waren ze, ondanks hun door de omstandigheden uitgelokte misstappen, in wezen goedgehartige mensen. Voor socialistische en communistische recensenten gold bovendien de eis dat de verbeelding waardig was en er een zeker mededogen uit sprak. Van de drie films leverde DE JANTJES de minste problemen op wat betreft de verbeelding van klasse. Alle recensenten sloten deze Jordaners in de armen en beschouwden DE JANTJES als van 'ons'. Dit gold niet voor de receptie van klasse in de andere twee Jordaanfilms. Recensenten bekeken de Jordaners met meer afstand en benoemden bovendien vaker een kloof tussen de receptie van de massa en de eigen kritische blik. Ten aanzien van BLEEKE BET was meestal een grote welwillendheid onder recensenten om de verbeelding van de Jordaan als positief te waarderen, al was men niet altijd te spreken over het niveau. In het geval van ORANJE HEIN vonden eigenlijk alle recensenten dat de regisseur er niet in was geslaagd de echte Jordaanse sfeer aan te voelen. Het op humoristische wijze verbeelden van dronkenschap van een ex-koloniaal werd door maar weinig recensenten gewaardeerd. Daar stond tegenover dat er veel waardering bestond voor de inkeer van de drankverslaafde Thijs. Dat de hele film een nogal paternalistische uitstraling had, was voor veel recensenten geen probleem. Alleen door socialistische en communistische recensenten werd de film wegens een gebrek aan respect beschouwd als een belediging voor de eigen wij-groep. In termen van publieksbereik duidt dus ook de verwerking van de factor klasse op de meest positieve ontvangst voor DE JANTJES.

De man-vrouwverhoudingen in de films waren zelden aanleiding voor de recensenten om op in te gaan. Aan onzedelijkheid werd geen letter verspild en ook andere thema's kregen nauwelijks aandacht. Het herstel van de rolverdeling tussen man en vrouw zoals dat voorkwam in BLEEKE BET werd slechts een enkele keer aangehaald. Meer aandacht kreeg de redding van het huwelijk van Ant en Thijs in ORANJE HEIN. Het was duidelijk dat geen van de recensenten dit huwelijksbootje graag op de klippen wilde zien lopen. Ook de steeds uitbundig gevierde

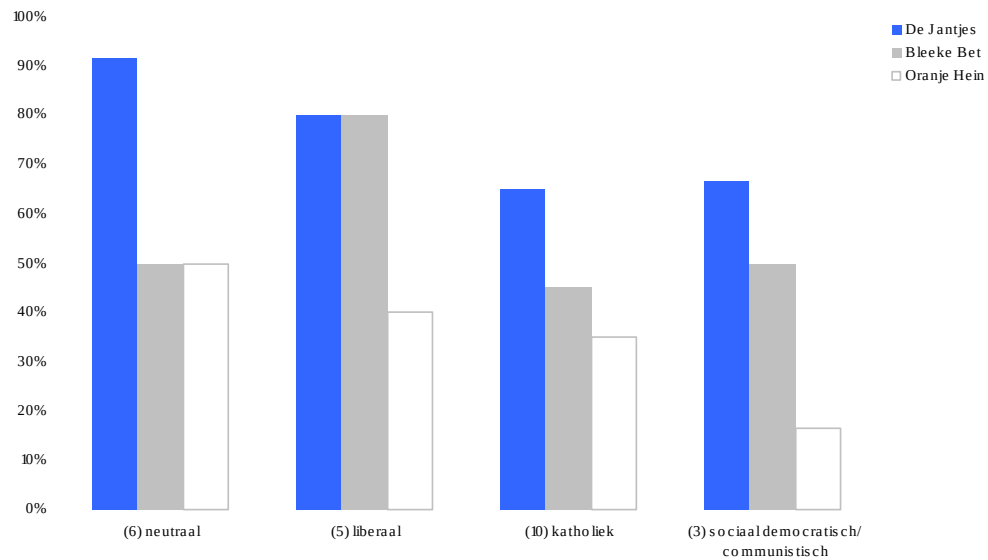
bruiloften in de drie Jordaanfilms, die geheel in lijn waren met de algemene erkenning van het gezin als meest geprefereerde samenlevingsvorm, bleven onopgemerkt in de filmbesprekingen. Dit kan betekenen dat recensenten de ontwikkelingen in de films steeds beschouwden als een bevestiging van de toenmalige positieve status-quo van het huwelijk en geen van de gebeurtenissen in het narratief beschouwden als bedreigend voor het huwelijk. De noodzaak tot waarschuwen hiertegen leek in elk geval niet gevoeld te worden. Voor een recensent uit die tijd lag de lezing dat een huwelijk het hoogste doel was voor man en vrouw wellicht zo voor de hand, dat er simpelweg geen ander doel gezien werd. Waar de hedendaagse onderzoeker verrast is door de aanwezigheid van positieve, alternatieven voor het traditionele huwelijk, en carrière mogelijkheden voor de vrouw, was dit misschien een blinde vlek voor de toenmalige recensent. Hoe recensenten precies dachten over deze alternatieven is in elk geval niet te achterhalen op basis van wat zij schreven.

Afsluiting

Met hoofdstuk 4 is het kwalitatieve deel van dit onderzoek afgesloten. In de voorgaande hoofdstukken is geprobeerd om te reconstrueren hoe de makers van de Jordaanfilms de toneelstukken bewerkten tot bioscoopfilms bedoeld om een zo groot mogelijk publiek aan te trekken. In de kwalitatieve receptie is onderzocht hoe recensenten deze films interpreteerden, becommentarieerden en waardeerden en is onderzocht in hoeverre hun reacties samenhangen met de verzuilde dan wel neutrale signatuur van hun krant. Ter afsluiting en als overgang naar het volgende, kwantitatieve, hoofdstuk, is geprobeerd de kwalitatieve receptie van de Jordaanfilms uit te drukken in een grafiek. Van elke recensie is nagegaan welke houding de recensent innam ten aanzien van de film die hij besprak en daar is een score aan verbonden: geheel tot overwegend positief levert 1 punt op, geheel of overwegend negatief 0 punten en een afgewogen oordeel waarin zowel negatieve als positieve opmerkingen werden gemaakt 0,5 punt. Deze punten zijn per onderzochte categorie bij elkaar opgeteld. Er zijn 6 neutrale, 5 liberale, 3 sociaaldemocratische / communistische en 10 katholieke kranten onderzocht (een film kon dus voor de neutrale kranten een score van maximaal 6 behalen). In grafiek 4.1 is voor de inzichtelijkheid het resultaat dat de films per categorie scoorde als percentage van het totaal uitgedrukt (y-as). DE JANTJES behaalde 5,5 punt in de neutrale pers en had daarmee 92 procent van het totaal aantal punten dat te behalen was. In de x-as is het totaal aantal onderzochte kranten in die categorie vermeld.

Het is duidelijk dat DE JANTJES de meeste positieve besprekingen kreeg en dat de neutrale en liberale recensenten het meest positief waren en de katholieken het minst. BLEEKE BET werd het meest positief gereciperd in de liberale pers en deed het daarin even goed als DE JANTJES; het minst sprak BLEEKE BET de katholieke recensenten aan. ORANJE HEIN werd op zijn beurt het best ontvangen in de neutrale pers en scoorde daar even hoog als BLEEKE BET en het minst in de sociaal democratische en communistische pers. Op basis hiervan kunnen we verwachten dat een soortgelijk patroon zich zal voordoen in de verdeling van de populariteit van de

Jordaanfilms. De uitwerking van deze kwantitatieve analyse van de receptie van de Jordaanfilms staat centraal in het volgende hoofdstuk.



Grafiek 4.1 Percentages maximale positieve scores in recensies van de Jordaanfilms

5 De populariteit van de Jordaanfilms

Hoofdstuk 5 heeft een ander karakter dan de voorgaande hoofdstukken, in plaats van een kwalitatieve benadering zal hier een kwantitatieve benadering gehanteerd worden om de aantrekkingskracht van de Jordaanfilms in kaart te brengen. Hoe populair waren deze films en hoe was die populariteit verspreid over Nederland? Populariteit wordt hierbij uitgedrukt in termen van aantallen vertoningen. Daarbij wordt evenals in hoofdstuk 4 gedaan is, onderzocht of er sporen van de verschillende verzuilde wij-groepen in de receptie te onderscheiden zijn. Het hoofdstuk begint met een kort overzicht over de wijze waarop de omvang van een historisch publiek gereconstrueerd kan worden, waarna wordt toegelicht welke werkwijze is gevolgd voor de bepaling van de omvang van het Nederlandse publiek voor de Jordaanfilms in de periode 1934-1936. Daarna wordt de Nederlandse film- en bioscoopmarkt gekarakteriseerd en haar aanbod- en afnamezijde geanalyseerd. Hoe functioneerde zij en waren er specifieke Nederlandse omstandigheden, zoals de verzuiling, die haar functioneren beïnvloedden? Deze algemene schetst is noodzakelijk om te kunnen bepalen in hoeverre de distributiepatronen van de Jordaanfilms afwijken van het gebruikelijke patroon. Het laatste deel van dit hoofdstuk is gewijd aan de populariteit van de Jordaanfilms en geeft antwoord op de vraag hoe deze zich verhiel tot de kwalitatieve analyse van de populariteit zoals uitgevoerd in de voorgaande hoofdstukken.

De bepaling van de omvang van het historische bioscooppubliek

Om te bepalen hoe succesvol de makers van de drie Jordaanfilms waren in hun pogingen een zo groot mogelijk publiek naar hun film te trekken, moet achterhaald worden hoe groot het publieksbereik is geweest. De omvang van het (historische) filmpubliek laat zich het meest direct aflezen uit de opbrengsten van de vertoonde films, het aantal verkochte kaartjes.⁷⁵⁷ Ook contemporaine bezoekersstatistieken, betaalde belastingen, het gemiddelde aantal inwoners per bioscoopstoel en andere kwantitatieve data kunnen uitkomst brengen. Andere contemporaine bronnen die zeer veel nuttige informatie kunnen bevatten over het historische filmpubliek zijn de onderzoeken die zijn gedaan in opdracht van de filmindustrie of overheidsinstanties. Zo werden in de Verenigde Staten al vroeg publieksonderzoeken geïnitieerd door George Gallup, de oprichter van het ARI (*Audience Research Inc.*) en Leo Handel van het *Motion Picture Research Bureau*.⁷⁵⁸ Maar het serieuze en systematische publieksonderzoek

⁷⁵⁷ Hoewel ook op die gegevens soms iets af te dingen valt zoals bleek uit Oral history interviews met filmbezoekers in Australië. Tijdens een interne presentatie vertelde Kate Bowls, Universiteit van Wollongong (Australië) dat uit *oral history* interviews bleek dat in de crisis van de jaren vijftig mensen via de achterdeur werden binnen gelaten zonder te betalen. Hierdoor was de omvang van het werkelijke publiek groter dan de kaartverkoop aangaf.

⁷⁵⁸ Melvin Stokes gebruikt deze bron voor zijn onderzoek naar vrouwelijke toeschouwers in de jaren twintig en dertig. Melvin Stokes, "Female Audiences of the 1920s and early 1930s," in *Identifying Hollywood's Audiences. Cultural identity and the Movies*, eds. Melvyn Stokes & Richard Maltby, 43 (London: BFI, 1999). In dezelfde bundel is een artikel opgenomen van Susan Ohmer die de werkwijze van Gallup evalueert. Susan Ohmer, "The Science of Pleasure. George Gallup and

van de filmindustrie in de VS kwam volgens Susan Ohmer pas opgang rond 1940.⁷⁵⁹ Datzelfde gold voor Engeland waar het onderzoeksbureau *Mass-Observation* tussen 1939 en 1945 ongeveer 50 rapporten produceerde over de gewoontes en voorkeuren van het Britse bioscooppubliek.⁷⁶⁰ Het initiatief tot dit onderzoek werd niet genomen door de filmindustrie, maar door antropologen en een documentaire maker die een antropologische studie van het eigen volk wilden uitvoeren (“*antropology of our own people*”).⁷⁶¹

Ook in Nederland komt pas na de onderzoeksperiode het eerste systematische onderzoek op gang. Vanaf 1937 werden door het Centraal Bureau voor de Statistiek cijfers verzameld over de bioscoopsector.⁷⁶² Deze hadden betrekking op opbouw van het bioscopenpark, het aantal films dat werd geïmporteerd, de betaalde vermoedelijkheidsbelasting en het totaal aantal verkochte bioscoopkaartjes, de prijzen van de toegangkaartjes en de gemiddelde frequentie van het bioscoopbezoek. Met dit soort informatie is een goed inzicht te verkrijgen in de bioscoopsector, maar de bezoekersaantallen van afzonderlijke films zijn daar niet mee te achterhalen. Datzelfde geldt voor de cijfers van de Belasting op Openbare Vermakelijkheden, die al veel langer werden verzameld en gepubliceerd door gemeenten. Deze gemeentelijke belasting bestond uit een percentage van de verkoopprijs van elk bioscoopkaartje dat verkocht was. Gemeenten bepaalden zelf de hoogte van die belasting. In Amsterdam werd bijvoorbeeld al vanaf 1916 een nauwkeurige administratie van de Belasting op Openbare Vermakelijkheden bijgehouden. Ook andere grote steden hielden dit vaak bij. Elke bioscophouder moest het aantal verkochte kaartjes opgeven, zodat de hoogte van de verschuldigde belasting kon worden bepaald. Afhankelijk van de wijze waarop dit soort informatie werd geregistreerd, is het mogelijk vrij precieze informatie over de omvang van het totale filmpubliek te verkrijgen, maar niet over de bezoekersaantallen per film.⁷⁶³ Daarvoor zouden de precieze boekhoudingen van de bioscopen uitkomst kunnen bieden, maar die zijn slechts in een enkel geval bewaard gebleven.

Er staan ons dus geen bronnen ter beschikking die ons de bezoekcijfers van de Jordaanfilms kunnen vertellen. Willen we toch iets kunnen zeggen over hun aantrekkingskracht op het publiek dan zullen we een manier moeten vinden om deze te reconstrueren uit de wel beschikbare data. De econoom John Sedgwick presenteerde in zijn boek *Popular Filmgoing in 1930s Britain. A Choice of Pleasures* voor het eerst een methode om de omvang van het historische filmpubliek te reconstrueren anders dan met behulp van precieze data zoals kaartverkoopopbrengsten.⁷⁶⁴ Sedgwick stelt dat de bioscoopbezoeker een bewuste keuze maakt voor een bepaalde film. Niet alleen kiest hij ervoor zijn geld uit te geven voor deze of gene film, hij kiest ook tussen de bioscoop

audience research in Hollywood,” in *Identifying Hollywood's Audiences. Cultural identity and the Movies*, eds. Melvyn Stokes & Richard Maltby, 61-80 (London: BFI, 1999).

⁷⁵⁹ Ohmer, “The Science of Pleasure,” 61.

⁷⁶⁰ Jeffrey Richards and Dorothee Sheridan, eds. *Mass/Observation at the Movies* (London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1987), 1.

⁷⁶¹ Richards and Sheridan, eds. *Mass/Observation at the Movies*, 2.

⁷⁶² Centraal Bureau voor de Statistiek, *Statistiek van het bioscoopwezen 1937 waarin mede opgenomen gegevens omtrent filmkeuring* (Den Haag: Rijksuitgeverij, 1938).

⁷⁶³ Deze statistieken betreffen meestal totalen en maken geen onderscheid tussen de verschillende bioscopen.

⁷⁶⁴ John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain. A Choice of Pleasures* (Exeter: University of Exeter Press, 2000)

en eventuele andere vormen van vermaak. Met andere woorden hij kan ook besluiten thuis te blijven. Dit keuzepatroon van de toeschouwer wordt zichtbaar in de opbrengsten van een film: de hit, de flop en alles wat daar tussen zit. Bij gebrek aan deze cijfers is de tijd die een film in een bepaalde bioscoop draait een indicatie voor de publieke belangstelling (hoe vaker een film vertoond wordt, hoe groter de omvang van het potentiële publiek).⁷⁶⁵

Sedgwick ontwikkelde een methode die inzicht geeft in de relatieve populariteit van een bepaalde film, dus de populariteit van een bepaalde film ten opzichte van een andere film uitgedrukt in een getal, de zogenaamde POPSTAT, voluit de populariteitsstatistiek. Volgens deze methode wordt via een statistische berekening aan elke film een bepaalde waarde toegekend. Deze wordt berekend op basis van de tijd (de draaiperiode van een film), de toegangsprijs, het aantal zitplaatsen van de bioscopen waar de film draaide, en het aantal films waarmee de film op het zelfde programma stond (een zogenaamde *single* of *double bill*).⁷⁶⁶ Daar de geëffectueerde recettes niet bekend zijn (hoeveel stoelen waren er bezet), is het nooit met honderd procent zekerheid te zeggen of de uitkomsten helemaal juist zijn. Maar uit een vervolgonderzoek waarin Sedgwick zijn methode toetst aan de hand van de daadwerkelijke opbrengsten per film van een bepaalde bioscoop, blijkt dat POPSTAT de werkelijkheid vrij goed benadert.⁷⁶⁷ De POPSTAT kan dus worden gezien als een graadmeter voor de relatieve populariteit van een film. De formule voor het berekenen van de POPSTAT ziet er als volgt uit:

$$\text{POPSTAT}_{it} = \sum_{j=1}^n a_j * b_{ij} * l_{ij}$$

i = een filmtitel

t = de tijd uitgedrukt in weken die de film draaide in de bioscopen in de dataset vanaf de eerste tot de laatste voorstelling van die film

j = een bioscoop

n = het aantal bioscopen in de dataset waar film i werd vertoond

a_j = het gewicht van cinema j (*Cinemaweight*) dat aangeeft hoe de potentiële opbrengst van bioscoop j (berekend door de gemiddelde prijs van een toegangskaartje voor bioscoop j te vermenigvuldigen met het aantal stoelen van die bioscoop) zich verhoudt tot het de gemiddelde potentiële opbrengst van de andere bioscopen in de dataset.

b_{ij} = het gewicht van de positie van film i op het filmprogramma (*Billingstatus*) in bioscoop j waarbij 0,5 een *Double Bill* en 1,0 een *Single Bill* representeert

l_{ij} = de totale vertoningstijd van film i in bioscoop j uitgedrukt in weken of halve weken (*length of run*)⁷⁶⁸

⁷⁶⁵ Sedgwick nuanceert deze stelling door aan te geven dat er ook publiek was dat uit gewoonte naar een bepaalde film ging, maar dat beïnvloedt naar zijn mening niet de relatieve populariteit van een film (met relatief wordt bedoeld de populariteit van een film in relatie tot die van een andere film). Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain*, 2 en 5. Een andere kanttekening is dat er wel een keuze te maken moet zijn. In plaatsen waar slechts één bioscoop is, zijn de mogelijkheden beperkt. Desalniettemin kan de toeschouwer ook dan besluiten geen kaartje te kopen.

⁷⁶⁶ Voor een uitgebreide uitleg over de POPSTAT zie Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain*, 55-73.

⁷⁶⁷ John Sedgwick, "Cinemagoing in Portsmouth during the 1930s", *Cinema Journal* 46, no 1, (Fall 2006): 52-84.

⁷⁶⁸ Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain*, 71-72.

In dit onderzoek is het niet mogelijk op dezelfde wijze een berekening te maken als in het onderzoek van Sedgwick omdat informatie over de toegangsprijs per bioscoop niet altijd bekend is. Het gewicht van een bioscoop (*cinemaweight*) geeft alleen aan hoe het aantal stoelen van bioscoop *j* zich verhoudt tot de gemiddelde zitcapaciteit van alle bioscopen in de dataset door het aantal stoelen van een bioscoop te delen door dit gemiddelde. De totale vertoningstijd (*length of run*) is preciezer gedefinieerd dan in het model van Sedgwick. In plaats van een week of een halve week te tellen zoals Sedgwick doet, is het exacte aantal voorstellingen dat een film in een bepaalde bioscoop draaide genomen. Door het tellen van het aantal vertoningen per film wordt er recht gedaan aan de gewoonte een film die succesvol was vaker te programmeren dan gebruikelijk was (bijvoorbeeld drie voorstellingen per dag in plaats van twee). Dit is vooral van belang voor kleine plaatsen met weinig bioscopen want daar kwam het inzetten van extra voorstellingen het meest voor. Hierdoor wordt tevens het probleem van het ontbreken van de werkelijke opbrengsten verkleind. Een bioscoophouder zal proberen zijn winst te maximaliseren door een film die steeds volle zalen trekt zo vaak mogelijk te draaien in de huurperiode en indien mogelijk te verlengen. Andersom zal hij een film liefst niet voor een lege zaal draaien en indien een film het slecht doet deze zo snel mogelijk vervangen door een andere film die mogelijk meer publiek trekt. Eerstbedoelde film zal zeker geen extra voorstellingen hebben en ook niet geprolongeerd worden.

De omvang en opbouw van de dataset

Om de POPSTAT te kunnen berekenen is een zeer uitgebreide dataset in Access ontwikkeld die de programma gegevens bevat van 144 bioscopen in 22 plaatsen in Nederland in de periode 1934-1936. Amsterdam, Rotterdam en Den Haag zijn gekozen omdat deze drie tezamen verantwoordelijk waren voor ongeveer de helft van het landelijke bioscoopbezoek.⁷⁶⁹ Om een indruk te krijgen van de receptie buiten de grote steden - en zo een onderlinge vergelijking mogelijk te maken - zijn nog negentien plaatsen toegevoegd die varieerden in omvang van middelgroot naar klein. Dit zijn de grote provinciale steden Utrecht, Haarlem, Groningen en Eindhoven met meer dan 100.000 inwoners; de kleinere (provinciale) steden Apeldoorn, Dordrecht, Leiden, Maastricht, Nijmegen, Schiedam en Tilburg met inwonersaantallen variërend van 50.001 tot 100.000; de plaatsen Alkmaar, Heerlen, 's-Hertogenbosch en Zeist met minder dan 50.000 en meer dan 20.000 inwoners en tot slot Geleen, Tiel, Culemborg en Zierikzee met minder dan 20.000 inwoners (zie bijlage 1 voor de precieze getallen). Bij de keuze van de steden is ook rekening gehouden met de aanwezigheid van meerdere bioscopen zodat het publiek een keuze had tussen verschillende films. Ter vergelijking zijn twee kleine plaatsen opgenomen (Culemborg en Zierikzee) waar maar één bioscoop was. Wat betreft de regionale spreiding is de Randstad waar vanwege het verstedelijkte karakter veel bioscopen waren, goed vertegenwoordigd. Verder zijn de meer excentrische plaatsen Groningen, Zierikzee, Nijmegen en Tilburg toegevoegd. In het katholieke zuiden is gekozen voor een kleine concentratie aan plaatsen te weten: Maastricht, Heerlen en Geleen.

⁷⁶⁹ Dibbets, "Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen," 244.

In de Access database is de informatie opgenomen die betrekking heeft op de vertoning van lange fictiefilms. Het gaat immers om de populariteit van dit type films, waartoe ook de drie Jordaanfilms behoorden. Dit betekent dat geen informatie over het bijprogramma is opgenomen, dat meestal bestond uit korte films. Hier en daar kwamen nog zang, dans of andersoortige acts voor. Documentaire en wetenschappelijke films zijn wel in de database opgenomen maar als regel niet meegenomen in de berekeningen van de populariteit van de fictiefilms. Een enkele keer kwam het voor dat een documentaire hetzelfde patroon volgde als een fictie film. Dit was bijvoorbeeld het geval met de film 20.000 MIJLEN ONDER ZEE (1936), een avondvullende Polygoon documentaire over de wereldreis van de Nederlandse onderzeeër de K XVIII. Deze non-fictie film werd in avondvullende voorstellingen gedraaid en is daarom wel meegenomen in de berekeningen.⁷⁷⁰ Er is voor de database uitgegaan van het aanbod van fictiefilms op de Nederlandse filmmarkt in de periode 1934-1936 zoals dat de *toeschouwer* werd aangeboden. Het gaat dus niet om het aanbod van distributeurs waaruit exploitanten kozen.

Voor veertien van de tweeëntwintig plaatsen is de programma-informatie afkomstig uit de lokale kranten waarin de bioscopen adverteerden.⁷⁷¹ Voor de overige acht steden leverde de Cinema Context website de informatie voor de wekelijkse vertoningen.⁷⁷² De Cinema Context data werden aangevuld met het aantal voorstellingen dat een film per week draaide zoals dat ook voor de overige veertien steden was gedaan. De informatie over de programmering is gevonden in dagbladen waarin de bioscoopexploitanten adverteerden.⁷⁷³ Om omissies te voorkomen - sommige bioscopen adverteerden wel en andere niet in een bepaalde krant - zijn vaak meerdere kranten onderzocht. Desalniettemin is het onmogelijk gebleken compleet te zijn. In grote steden zoals Amsterdam bestonden kleine bioscopen waarvan de programmering onregelmatig of soms in het geheel niet via de dagbladen werd bekend gemaakt. Mogelijk gebruikten deze bioscopen flyers, reclameborden en reclameposters in de bioscopen zelf. Dit was waarschijnlijk het geval bij het Scala Theater in de Haarlemmerstraat in Amsterdam, een kleine bioscoop met 150 zitplaatsen waarvan slechts twee filmadvertenties werden gevonden.⁷⁷⁴ Dit soort bioscopen is wel meegeteld in het totaal aantal bioscopen, maar als slechts de programmering van enkele filmvoorstellingen achterhaald kon worden, is deze niet meegenomen in de analyse van het filmaanbod.

⁷⁷⁰ Dit is bijzonder omdat dit soort films meestal vertoond werden in 'wetenschappelijke' programma's op de zondagochtend en dus een vrij beperkt vertoningsschema hadden.

⁷⁷¹ Alkmaar, Apeldoorn, Culemborg, Dordrecht, Eindhoven, Haarlem, 's-Hertogenbosch, Leiden, Nijmegen, Schiedam, Tiel, Tilburg and Zeist.

⁷⁷² Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Groningen, Maastricht, Heerlen, Geleen en Zierikzee. Met dank aan Karel Dibbets, de projectleider van Cinema Context. De Cinema Context Collection is een database die tot stand is gekomen met subsidie van NWO. De database bevat informatie over films en hun programmering, bioscopen en hun eigenaars, distributeurs en de uitslagen van de Centrale Film Keuringscommissie. De database is toegankelijk via internet: www.cinemacontext.nl

⁷⁷³ Zie voor een overzicht van de kranten die zijn geraadpleegd ter aanvulling van programmeringsinformatie, bijlage 2.

⁷⁷⁴ Ook de beide Hollandia theaters gevestigd aan de Nieuwe Herengracht en de Haarlemmerdijk adverteerden onregelmatig. Van Hollandia aan de Haarlemmerdijk werden slechts enkele voorstellingen gevonden. Hollandia aan de Nieuwe Herengracht adverteerde veel meer maar ook daar is de lijst niet compleet.

In de database werden de titels van de aangekondigde films overgenomen. Met behulp van de in Cinema Context opgenomen informatie van de Centrale Film Keuring konden de oorspronkelijke titels worden achterhaald waarna in de *Internet Movie Data Base* (IMDB) informatie over de regisseur, het land en het jaar van productie kon worden opgezocht. Ook op dit punt ontstonden soms gaten in de database omdat niet altijd de oorspronkelijke titel te achterhalen was. In de advertenties werd namelijk veelal een Nederlandse vertaling van de oorspronkelijke, buitenlandse titel gebruikt. In het keuringsrapport van de Centrale Film Keuring werden beide titels genoemd zodat meestal te achterhalen was naar welke oorspronkelijke titel de Nederlandse verwees. In ruim 10% van de gevallen permitteerde een exploitant zich echter zoveel vrijheid dat niet meer te achterhalen was welke film bedoeld werd. Daarnaast kwam het negen maal voor dat er niet geadverteerd werd met een titel maar, met de naam van een acteur. Namen als Ken Maynard, Boris Karloff, Richard Barthelmess⁷⁷⁵ hadden kennelijk van zichzelf al voldoende aantrekkingskracht. Deze wijze van adverteren werd gebruikt door kleinere bioscopen met een capaciteit variërend van 150 tot 450 zitplaatsen. Op hun programma's prijken geregeld oude tot zeer oude films. Van de 2.411 titels die in de dataset zijn opgenomen is van 250 onbekend om welke film het precies ging. Tot slot was ook de IMDB niet altijd uitputtend. Van 212 titels ontbrak een deel van de *credits*; over 57 van de 212 titels was zelfs niets te achterhalen.

Niet opgenomen in de selectie zijn vertoningplaatsen waar slechts heel incidenteel een speelfilmvertoning plaatsvond, zoals De Gezellenvereniging in Nijmegen, en Het Koloniaal Instituut voor de Tropen in Amsterdam. Ook de nieuwsbioscoop Cineac in Den Haag werd buiten beschouwing gelaten.⁷⁷⁶ Dit alles heeft geresulteerd in een Access database waarin de programmering van 144 Nederlandse bioscopen in de periode 1934-1936 is opgenomen. De dataset kent 26.059 filmprogramma's die in totaal 2.411 individuele filmtitels presenteerden. De 22 gekozen plaatsen huisvestten iets meer dan 40% van de 359 in Nederland opererende bioscopen.⁷⁷⁷

⁷⁷⁵ Waarschijnlijk werd Richard Barthelmess bedoeld. In de advertenties van het Spaarnetheater in Haarlem werd hij consequent aangekondigd als Richard Barthelness, *Haarlemsche Courant* 19 december 1935 en 3 september 1936.

⁷⁷⁶ Dit is een andere categorie dan de eerder genoemde bioscopen waarvan de programmering niet volledig kon worden achterhaald. In dit geval gaat het om vertoningplaatsen die slechts incidenteel film vertonen. De nieuwsbioscoop is buiten beschouwing gelaten omdat daar niet of nauwelijks speelfilms vertoond werden.

⁷⁷⁷ Het getal 359 is gebaseerd op de gegevens uit Cinema Context. In deze database zijn echter ook vertoningsplaatsen opgenomen waar incidenteel filmvertoningen werden georganiseerd. www.cinemacontext.nl

Bioscoopvoorzieningen in Nederland 1934-1936⁷⁷⁸

Het aantal van 359 bioscopen dat Nederland telde in de onderzoeksperiode krijgt pas betekenis als we weten hoe dit getal zich verhoudt tot de bioscoopvoorziening in andere Europese landen. Om die cijfers te kunnen vergelijken moeten we bepalen hoe het aanbod van bioscopen zich verhielt tot het aantal inwoners. In Nederland was er in 1934-1936 gemiddeld één bioscoop voor elke 23.358 Nederlanders in bedrijf, als we uitgaan van de cijfers in Cinema Context. Dit getal komt goed overeen met het gemiddelde uit de dataset die ten grondslag ligt aan dit onderzoek, met één bioscoop per 23.447 inwoners. Het CBS (dat over 1936 de cijfers over de bioscoopsector verzamelde) telde 333 bioscopen en komt uit op 25.180 inwoners per bioscoop.⁷⁷⁹ De bioscoopdichtheid in Engeland was ruim twee maal zo hoog. John Sedgwick citeert statisticus Simon Rowson die berekende dat Engeland in 1934 één bioscoop voor elke 10.600 inwoners telde.⁷⁸⁰ Volgens een overzicht van de bioscoopcapaciteit van Europese landen, gepubliceerd in *Variety*, het vakblad voor de Amerikaanse filmindustrie, lag dit getal zelfs nog iets lager, namelijk 9.325. Uit dezelfde tabel kunnen we opmaken dat er in België één bioscoop op 12.507 inwoners was en in Duitsland één op 16.150 inwoners.⁷⁸¹ De Nederlandse cijfers blijken nog lager als men het aantal inwoners per bioscoopstoel als maat neemt: in Nederland had een bioscoop gemiddeld 533 stoelen en was er één bioscoopstoel per 48 inwoners. In Groot Brittannië telde een bioscoop gemiddeld 899 stoelen en was de verhouding één op twaalf.⁷⁸² Met andere woorden, de bioscoopvoorzieningen in Nederland bleven achter bij de rest van Europa.

De vraag of dit mogelijk veroorzaakt werd door de verzuiling, is recentelijk in verschillende publicaties aan de orde gesteld. Een eerste artikel verscheen in 2006 van de hand van Karel Dibbets die stelde dat de idee dat de Calvinistische inslag van de Nederlanders een mythe was en zeker niet de lage bioscoopgang kon verklaren. Hij stelde dat het achterblijven van de Nederlandse bioscoopsector bij die van andere westerse landen veroorzaakt werd door de structuur van de bioscoopmarkt die sterk gestuurd werd door de Nederlandse Bioscoop Bond, die een kartel vormde waarin zowel vertoners als distributeurs en producenten verenigd waren.

⁷⁷⁸ Op basis van de voor dit proefschrift verrichtte onderzoek en de gemaakte dataset verschenen twee artikelen waarin het Nederlandse bioscoopbedrijf wordt gekarakteriseerd, en door middel van een vergelijkende analyse met Groot Brittannië wordt gezocht naar verklarende factoren voor haar stagnerende ontwikkeling in de jaren dertig. Clara Pafort-Overduin, John Sedgwick en Jaap Boter, "Drie mogelijke verklaringen voor de stagnerende ontwikkeling van het Nederlandse bioscoopbedrijf in de jaren dertig," *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 13, 2 (2010): 37-59; John Sedgwick, Clara Pafort-Overduin and Jaap Boter, "Explanations for the Restrained Development of the Dutch Cinema Market in the 1930s," *Enterprise and Society* 13, no. 3 (2012).

⁷⁷⁹ Volgens de cijfers van het CBS waren er van de 333 bioscopen 199 waarvan de zaal alleen dienst deed voor filmvertoningen. Centraal Bureau voor de Statistiek, *Statistiek van het bioscoopwezen 1937*, 7.

⁷⁸⁰ Simon Rowson, "A statistical Survey of the Cinema Industry in Great Britain in 1934," *Journal of the Royal Statistical Society* 99 (1936):76, zoals geciteerd in Sedgwick, "Cinemagoing in Portsmouth," 55.

⁷⁸¹ *Variety*, 11 June 1934.

⁷⁸² In andere naburige Europese landen was de ratio per bioscoopstoel 1 voor 16 personen in België, 1 voor 18 in Zweden, 1 voor 20 in Frankrijk, 1 voor 33 in Zwitserland, 1 voor 39 in Duitsland, 1 voor 39 in Denemarken, 1 voor 40 in Noorwegen. *Kine Weekly*, 26 August 1937. Zie ook Pafort-Overduin, Sedgwick en Boter, "Drie mogelijke verklaringen voor de stagnerende ontwikkeling van het Nederlandse bioscoopbedrijf," 45-48.

Zijn stelling was dat de bioscopen juist te weinig profijt hadden getrokken van de verzuiling in hun pogingen een zo neutraal mogelijke verkeersruimte te blijven.⁷⁸³ Dibbets stelde dus in feite dat de bioscoopsector zich tegen de trend in bewoog en in een tijd waarin de verzuiling een steeds verdergaande segregatie van ook het vrijetijdsleven stimuleerde, juist neutraliteit beoogde. De zogenaamde AVRO-cultuur.⁷⁸⁴ Dibbets betoog is van kwalitatieve aard en vooralsnog ontbreken de data om zijn stelling te bevestigen dan wel te weerleggen.⁷⁸⁵ Judith Thissen en André van der Velden schreven in reactie op het artikel van Dibbets dat de verzuiling een blinde vlek had veroorzaakt en dat de factor 'klasse' nader onderzoek behoeft als verklaring voor de onderontwikkelde Nederlandse bioscoopsector.⁷⁸⁶

In datzelfde jaar verscheen een artikel in *Digital Tools in Media Studies* waarin Boter & Pafort-Overduin betoogden op basis van de dataset die voor dit onderzoek is verzameld, dat de verspreiding van de Nederlandse bioscopen voor het grootste deel verklaard wordt door de bevolkingsdichtheid. Zij signaleerden wel een dempende invloed van de protestanten op het bioscoopaanbod in de door hen gedomineerde gebieden.⁷⁸⁷ Pafort-Overduin, Sedgwick en Boter presenteerden vervolgens een onderzoek waarin zij poogden de verschillende claims te voorzien van een empirische onderbouwing en in plaats van de invloed van de verzuiling te meten, probeerden te onderzoeken welke factoren een remmende invloed hebben gehad op de Nederlandse bioscoopmarkt.⁷⁸⁸ Een uitgebreidere versie van dit onderzoek verscheen in 2012.⁷⁸⁹ Daarin kwamen zij tot de conclusie dat er sprake was van een combinatie van economische, politieke en culturele factoren die ieder waarschijnlijk een remmende werking op de ontwikkeling van de Nederlandse bioscoopmarkt hadden. Het vasthouden aan de Gouden Standaard en als gevolg daarvan de geringere koopkracht van de Nederlanders; de relatief hoge toegangsprijzen door onderlinge prijsafspraken; de geringe productiekracht van de eigen filmindustrie waardoor het Nederlandstalige aanbod zeer gering was in de bioscopen; de vele mogelijkheden die er tot de invoering van de bioscoopwet in 1928 waren voor gemeenten om bioscoopvergunningen te weigeren; de relatief sterke gebondenheid van de Nederlandse vrouw

⁷⁸³ Dibbets, "Het taboe van de Nederlandse filmcultuur," 46-64.

⁷⁸⁴ Met de term AVRO cultuur verwijst Dibbets naar de ontstaansgeschiedenis van de Nederlandse verzuilde omroepen. De oprichters van de AVRO waren voor een nationale omroep (in plaats van een verzuilde omroep). Zie voor de behandeling van deze periode Hans van de Heuvel, *Nationaal of verzuil. De strijd om het Nederlandse omroepbestel in de periode 1923-1947* (Baarn: Amboboeken, 1976).

⁷⁸⁵ Wel bleek uit het onderzoek naar Gent dat zich daar een zeer rijk bioscoopleven ontwikkelde in een door taal gesegregeerde bioscoopmarkt. Lies Van de Vijver en Daniël Biltereyst, "Hollywood versus lokaliteit. Het (on)gelijke aanbod van Amerikaanse en Europese film in de jaren dertig in Gent," *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 13, nr. 2 (2010): 60-79.

⁷⁸⁶ Judith Thissen en André van der Velden, "Klasse als factor in de Nederlandse filmgeschiedenis. Een eerste verkenning", in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 12, nr.1 (2009): 50-72.

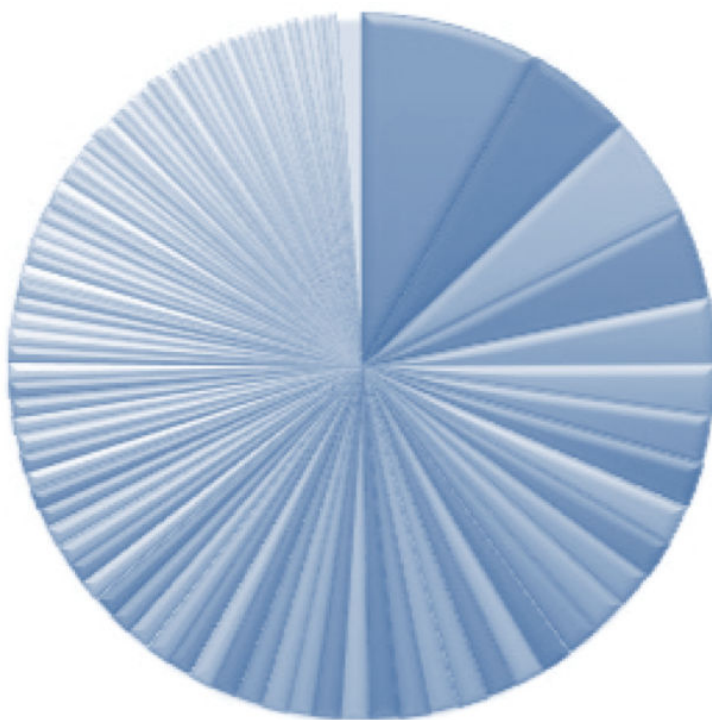
⁷⁸⁷ J. Boter & C. Pafort-Overduin, "Compartmentalisation and its Influence on Film Distribution and Exhibition in the Netherlands, 1934-1936," in eds. M. Ross, M. Grauer & B. Freisleben, *Digital Tools in Media Studies. Analysis and Research. An Overview*, Media Upheavels, Vol 27, (Bielefeld: transcript, 2009).

⁷⁸⁸ Pafort-Overduin, Sedgwick en Boter, "Drie mogelijke verklaringen voor de stagnerende ontwikkeling van het Nederlandse bioscoopbedrijf," 37-59.

⁷⁸⁹ Sedgwick, Pafort-Overduin and Boter, "Explanations for the Restrained Development of the Dutch Cinema".

aan huis; de voorkeur voor Nederlandstalige films, al deze factoren speelden een rol.

Behalve dat het bioscoopbedrijf in Nederland achter was gebleven in vergelijking tot de ons omringende landen was het ook zeer versnipperd. Er was geen verticaal geïntegreerde markt zoals in de Verenigde Staten, waar de (grote) studio's naast de productie ook de distributie en vertoning in handen hadden. De Nederlandse filmindustrie produceerde simpelweg te weinig films om voldoende aanbod voor de bioscoopeigenaren te kunnen garanderen. Daarnaast was de Nederlandse markt niet interessant genoeg voor de grote studio's om te investeren in de aankoop van theaters. Alleen de Duitse UFA was (geheel of gedeeltelijk) eigenaar van drie theaters in Nederland.⁷⁹⁰ In figuur 5.1 is in beeld gebracht hoe versnipperd de Nederlandse bioscoopmarkt was. Elke taartpunt stelt een bioscoopeigenaar voor, hoe groter de taartpunt hoe meer bioscopen in zijn bezit. Hieruit blijkt dat er slechts vier wat grotere spelers op de markt waren en dat de rest van vergelijkbare omvang was.



Legenda

De grootste concerns waren: Tuschinski's Exploitatie Maatschappij N.V., Theatermaatschappij van de Nederlandsche Bioscoop Trust NV, Theatermaatschappij Bioscoop Trust NV, Cinema Royal NV en Rema NV.

Zie bijlage 5 voor een compleet overzicht van alle bioscoopeigenaren

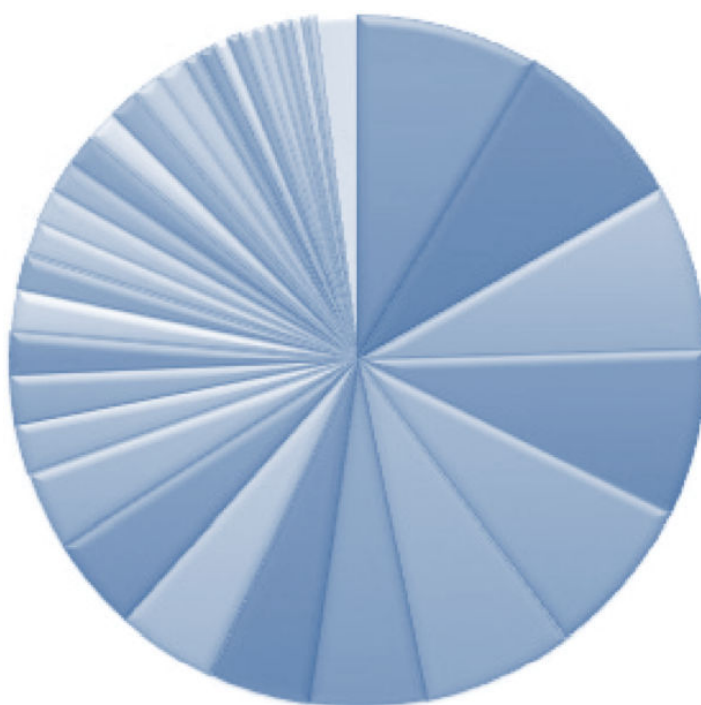
Figuur 5.1 Aandeel per bioscoopeigenaar van het Nederlandse bioscooppark

Bron: www.CinemaContext.nl , Jaarverslagen Bioscoopbond 1934 t/m 1936

⁷⁹⁰ Dit waren: het Rembrandt Theater in Amsterdam, het Asta Theater in Den Haag en het Luxor Theater in Rotterdam.

Omvang en werking van de Nederlandse filmdistributiemarkt 1934-1936

Het aantal bioscopen in Nederland bleef dus ver achter bij dat in andere landen, maar hoe was de situatie voor distributeurs? Leidde de beperkte omvang van de bioscoopmarkt tot een distributiepatroon dat wezenlijk afweek van dat in de goed ontwikkelde markten in de Verenigde Staten en Groot-Brittannië? In de periode 1934-1936 waren er in Nederland 49 filmdistributeurs actief; vaak kleine bedrijfjes met maximaal tussen de 80 en 100 films in distributie over een periode van drie jaar.⁷⁹¹ Net iets meer dan de helft van deze bedrijven (25) distribueerde zelfs minder dan tien films in de periode 1934-1936. Geen van de filmdistributeurs beheerste de markt zoals zichtbaar wordt in Figuur 5.2. Elke taartpunt vertegenwoordigt een distributeur, hoe groter de taartpunt hoe meer films de distributeur op de markt bracht in de periode 1934-1936.



Legenda

De zes grootste distributeurs waren: Croeze en Bosman NV (representanten van Universal Films en Columbia Films), Warner Bros. Nederland, Paramount Films en de UFA Film Maatschappij, MGM Film NV en Fox Film Corp. NV. Zie bijlage 6 voor een compleet overzicht van de distributeurs.

Figuur 5.2 Marktaandeel per distributeur op de Nederlandse filmmarkt 1934-1936

Bron: www.cinemacontext.nl en dataset verzameld voor dit onderzoek

⁷⁹¹ Op 1 januari 1934 telde de Nederlandse Bioscoop Bond 44 distributeurs als leden, op 31 december 1936 was dit aantal licht gestegen tot 49. *Jaarverslag van de Nederlandse Bioscoop Bond 1934*, 68; *Jaarverslag van de Nederlandse Bioscoop Bond 1936*, 118.

De zes grootste maatschappijen distribueerden respectievelijk 8 % (Croeze en Bosman NV (representanten van Universal Films en Columbia Films), Warner Bros. Nederland, Paramount Films en de UFA Film Maatschappij) en 7 % (MGM Film NV en Fox Film Corp. NV) van de films in de periode 1934-1936.

De Nederlandse distributiemarkt was dus evenals de bioscoopmarkt versnipperd. De aanwezigheid van zoveel distributeurs had ertoe geleid dat er een overvloed aan films op de Nederlandse markt circuleerde. Al deze films moesten een plek vinden in de krappe bioscoopmarkt. Er waren te veel films en te weinig bioscoopschermen. De NBB constateerde dan ook in haar Jaarverslag van 1935 dat er een teveel aan filmverhuurbedrijven was en een “ongelimiteerde invoer van films, zonder dat er met de behoefte rekening wordt gehouden”. “Een sanering is noodzakelijk in deze bedrijfstak”, aldus het Hoofdbestuur van de NBB. Daarom viel het besluit dat in navolging van de afsluiting van de gehele vertoningssector van februari 1935 tot en met december 1935, het tot februari 1937 verboden was nieuwe filmverhuurbedrijven te openen tenzij het een herstart betrof van een bedrijf dat buiten de eigen schuld om failliet was gegaan.⁷⁹² In 1936 was de situatie nog niet veel verbeterd, er waren weliswaar geen filmverhuur zaken bijgekomen, maar het aantal films dat op de Nederlandse markt circuleerde, vond het Hoofdbestuur nog steeds veel te hoog. Zij constateerde wederom een toename van het aantal filmtitels van 514 in 1935 tot 573 in 1936 en was van mening dat het bioscooppark slechts ruimte had voor ongeveer 300 premières in de grote steden. De markt was dus overvoerd, zo luidde de conclusie.⁷⁹³

Toch zag de NBB geen aanleiding om te pleiten voor filmimport beperkende maatregelen. Er was nauwelijks een eigen filmindustrie om te beschermen en te bevoordelen boven een buitenlandse, zoals in Engeland gebeurde met de invoering van de Cinematograph Films Act (een quotum systeem ter bevordering van de vertoning en distributie van Britse films) in 1927.⁷⁹⁴ De vertoningsverplichting van Britse films leidde in dat land tot een hogere vraag naar deze films, maar in Nederland was dit geen optie. Minder films op de markt zou leiden tot gaten in de programmering die nooit opgevuld zouden kunnen worden met binnenlands geproduceerd aanbod. Bovendien kreeg dit soort beperkingen kreeg meestal de vorm van tariefverhogingen en dat zou de kosten voor de distributeurs alleen maar doen stijgen. De NBB was dan ook erg alert als er maatregelen in die richting werden voorgesteld. Toen in 1934 de Nederlandse regering de importbelasting op film wilde verhogen, ging het bestuur van Bond zelfs persoonlijk langs bij de Minister van Financiën om duidelijk te maken dat deze maatregel bijzonder negatieve gevolgen voor de bioscoopsector zou hebben. De lobby was succesvol en het oude importtarief bleef gehandhaafd.⁷⁹⁵

⁷⁹² *Jaarverslag van de Nederlandse Bioscoop Bond 1935*, 21.

⁷⁹³ *Jaarverslag van de Nederlandse Bioscoop Bond 1936*, 18. Gebaseerd op de titels die ter keuring zijn aangeboden bij de CFK.

⁷⁹⁴ Zie voor een bespreking van de effecten van de Cinematograph Films Act op Britse film- en bioscoopbedrijf: Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain*, 51-54.

⁷⁹⁵ *Jaarverslag van de Nederlandse Bioscoop Bond 1934*, pp. 4-6.

De Nederlandse filmmarkt bleef dus open en kende geen beperkende filmimport maatregelen zoals in landen met een eigen filmindustrie wel vaak het geval was.⁷⁹⁶ De beperking zou uiteindelijk moeten komen van het afsluiten van de filmverhuursector voor nieuwe bedrijven. In de onderzochte periode is er echter nog niets van deze afsluiting te merken en hebben we te maken met een versnipperde en een volgens de NBB overvoerde film distributiemarkt.

Verspreiding van de films ⁷⁹⁷

Op basis van de dataset kunnen we een reconstructie maken van de verspreiding van de films door Nederland. In de periode 1934-1936 circuleerden er volgens de dataset 2.411 *feature* films in de Nederlandse bioscopen. Gezamenlijk waren die goed voor zo'n 26.059 vertoningen, waarvan 13.134 als een *single bill* en 6.462 in een *double bill* programma. Elk programma draaide normaal gesproken een week, maar het aantal voorstellingen per week kon verschillen.⁷⁹⁸ In tabel 5.1 is het verspreidingspatroon van deze films in kaart gebracht. Per plaats is het aantal inwoners, het aantal bioscopen en het aantal bioscoopstoelen vermeld zodat er een indruk is van de omvang van de filmvertoningsmogelijkheden in die plaats. Daarnaast is bekeken op welke manier het aantal boekingen van een film zich ontwikkelde. Daarbij staat een boeking voor een vertoningperiode van een (gedeelte van een) week. Zo waren er in Rotterdam in de onderzochte periode 1.536 films die ten minste eenmaal vertoond werden en daarvan werden er 991 tenminste twee maal vertoond, etcetera. De data zijn gesorteerd van het hoogste aantal films naar het laagste aantal films en loopt van Rotterdam waar 1536 films ten minste eenmaal vertoond werden tot Culemborg waar dit aantal slechts 111 was.

Duidelijk wordt dat in alle plaatsen het aantal boekingen sterk afneemt in de tijd. In de drie grote plaatsen Amsterdam, Rotterdam en Den Haag is de looptijd van de films langer dan in de kleinere plaatsen. Dit wordt verklaard door het grotere aantal bioscopen in die plaatsen, er waren simpelweg meer vertoningsmogelijkheden. Het algemene patroon is dat naarmate er minder bioscopen zijn en (dus) minder films in een plaats worden uitgebracht, het aantal achtereenvolgende boekingen per film sneller afneemt.

Vergelijken we dit patroon met het onderzoek dat John Sedgwick deed voor de Angelsaksische markt dan lijkt het er op dat zich in Nederland geen sterk prijsdiscriminatie model heeft ontwikkeld.⁷⁹⁹ Volgens dat model werden de grote films eerst vertoond in de grote première theaters om dan zodra de winst terug begon te lopen, langzaam af te zakken naar

⁷⁹⁶ Dat dit ook door buitenlandse distributeurs zo werd gezien, blijkt uit het rapport van het *Film Daily Yearbook* over Nederland waarin werd gesteld dat de Amerikanen de Nederlandse belasting "niet als buitensporig beschouwden". *Film Daily Yearbook* 1938, 1243.

⁷⁹⁷ Het vergelijkende onderzoek in deze paragraaf is gebaseerd op de reeds eerder aangehaalde gezamenlijke publicatie Pafort-Overduin, Sedgwick en Boter, "Drie mogelijke verklaringen", 37-59.

⁷⁹⁸ In de grote steden waren er vaak meer voorstellingen in de week dan in kleine steden.

⁷⁹⁹ Sedgwick, "Cinemagoing in Portsmouth during the 1930s", 52-85; John Sedgwick, "Patterns in first-run and suburban filmgoing in Sydney in the mid-1930s", in *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, eds. Richard Maltby, Daniël Biltereyst and Philippe Meers, 140-158 (Malden: Wiley Blackwell, 2009); John Sedgwick and Mike Pokorny, "The film business in the U.S. and Britain during the 1930s", *Economic History Review*, 58 (2005), 79-112.

Rotterdam (595.448 inwoners) (22 bioscopen; 17.100 stoelen) frequentie van films met n- boekingen			Den Haag (482.397 inwoners) (23 bioscopen; 17.740 stoelen)		Amsterdam (781.645 inwoners) (34 bioscopen; 19.559 stoelen)		Tilburg (88.890 inwoners) (6 bioscopen; 2.990 stoelen)	
Boekingen	Aantal films met n-boekingen	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie
1	1536	1.000	1521	1.000	1343	1.000	1170	1.000
2	991	0.645	841	0.553	788	0.587	364	0.311
3	625	0.407	494	0.325	515	0.383	92	0.079
4	395	0.257	294	0.193	347	0.258	40	0.034
5	238	0.155	183	0.120	242	0.180	19	0.016
Nijmegen (90.739 inwoners) (5 bioscopen; 4.365 stoelen)			Groningen (115.185 inwoners) (4 bioscopen; 2.543 stoelen)		Maastricht (65.929 inwoners) (3 bioscopen; 2.450 stoelen)		Utrecht (161.093 inwoners) (7 bioscopen; 4.589 stoelen)	
Boekingen	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie
1	950	1.000	939	1.000	909	1.000	907	1.000
2	46	0.048	118	0.126	348	0.383	237	0.261
3	10	0.011	21	0.022	80	0.088	52	0.057
Haarlem (131.257 inwoners) (5 bioscopen; 3.203 stoelen)			Eindhoven (103.030 inwoners) (5 bioscopen; 3.808 stoelen)		Alkmaar (30.467 inwoners) (6 bioscopen; 2.566 stoelen)		Dordrecht (60.131 inwoners) (2 bioscopen; 1.002 stoelen)	
Boekingen	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie
1	758	1.000	755	1.000	646	1.000	627	1.000
2	89	0.117	155	0.205	56	0.087	26	0.041
3	24	0.032	33	0.044	12	0.019	4	0.006
Leiden (73.612 inwoners) (5 bioscopen; 2.199 stoelen)			Zeist (29.691 inwoners) (2 bioscopen 1.050 stoelen)		Schiedam (61.845 inwoners) (3 bioscopen; 1.614 stoelen)		Heerlen (49.724 inwoners) (2 bioscopen; 1.407 stoelen)	
Boekingen	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie
1	618	1.000	492	1.000	485	1.000	482	1.000
2	66	0.107	11	0.022	22	0.045	12	0.025
's-Hertogenbosch (46.212 inwoners) (4 bioscopen; 3.098 stoelen)			Tiel (12.730 inwoners) (2 bioscopen; 1.138 stoelen)		Apeldoorn (68.590 inwoners) (2 bioscopen; 771 stoelen)		Geleen (14.289 inwoners) (1 cinema; 900 stoelen)	
Boekingen	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie
1	430	1.000	397	1.000	360	1.000	319	1.000
2	36	0.084	56	0.141	24	0.067	14	0.044
Zierikzee (6.944 inwoners) (1 cinema; 450 stoelen)			Culemborg (Inwoners, 9.359) (1 cinema; 500 stoelen)					
Boekingen	Films	Relatieve frequentie	Films	Relatieve frequentie				
1	162	1.000	111	1.000				
2	3	0.019	2	0.018				

Tabel 5.1 Het verspreidingspatroon van fictiefilms vertoond in 22 Nederlandse plaatsen in de periode 1934-1936⁸⁰⁰
Bronnen: Cinema Context Collection en dataset ontwikkeld voor dit onderzoek.
Pafort-Overduin, Sedgwick en Boter, “Drie mogelijke verklaringen”, Tabel 2.

⁸⁰⁰ Deze tabel is overgenomen uit het artikel Pafort-Overduin, Sedgwick en Boter, “Drie mogelijke verklaringen”, Tabel 2.

Boekingen	Portsmouth		Bolton		Brighton	
	21 bioscopen (Inwoners, 250,000)		18 bioscopen (Inwoners, 180,000)		18 bioscopen (Inwoners, 202,421)	
	21 bioscopen	Relatieve frequentie van films met <i>n</i> -boekingen	18 bioscopen	Relatieve frequentie van films met <i>n</i> -boekingen	18 bioscopen	Relatieve frequentie van films met <i>n</i> -boekingen
1	573	1	1304	1	1474	1
2	504	0.880	964	0.739	1140	0.773
3	407	0.710	684	0.525	860	0.583
4	297	0.518	411	0.315	522	0.354
5	199	0.347	214	0.164	265	0.180
6	112	0.195	107	0.082	96	0.065
7	55	0.096	43	0.033	41	0.028
8	21	0.037	16	0.012	14	0.009
9	4	0.007	3	0.002	3	0.002
10	0	0	1	0.000	0	0

Tabel 5.2 Distributiepatroon van films uitgebracht in Portsmouth (1934), Bolton (1934-5) en Brighton (1934-5)
Bron: Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain*; “Cinemagoing in Portsmouth during the 1930s”.⁸⁰¹

Opmerking: Elke vertoonde film moet in elk geval éénmaal geboekt zijn. Dus in 1934 werden 573 films vertoond in Portsmouth; in 1934-1935 (twee jaar) in Bolton 1304 films en in Brighton 1474 films. De relatieve frequentie wordt uitgedrukt als het aantal films dat ten minste een bepaald aantal boekingen kreeg ten opzichte van het totaal aantal films dat ten minste eenmaal geboekt werd.

kleinere theaters in de stad en de provincie, de zogenaamde *runs*. Tussen elke run zat een periode dat de film niet vertoond werd. De prijs van een toegangkaartje daalde naarmate de film langer op de markt was. Of omgekeerd, om de meest recente films te zien moest men dieper in de buidel tasten. In zijn onderzoek naar drie Engelse provincieplaatsen, die volgens Sedgwick representatief zijn voor de stedelijke filmdistributie in de Angelsaksische gebieden: het noordelijk gelegen Bolton; het zuidelijk gelegen Brighton; en de eveneens in het zuiden gelegen stad Portsmouth tekende zich een distributiepatroon af dat overeenkwam met dat in Angelsaksische metropolen en dat een periode van drie weken kende tussen de verschillende *runs*. Een belangrijk verschil met de Nederlandse situatie was dat de gebruikelijke looptijd van één week in locale première theaters zelden verlengd werd. Tabel 5.2 toont het verspreidingspatroon in elk van de drie plaatsen: Portsmouth voor het jaar 1934, Bolton en Brighton voor 1934-35. Ook hier zien we dat de waarschijnlijkheid dat een film een extra boeking krijgt, afneemt met elke extra boeking die een film heeft gekregen.⁸⁰²

De populairste films in Groot Brittannië hadden niet alleen langere looptijden in de grote bioscopen op London's West End en de provinciale stadscentra, maar werden ook breed verspreid vertoond in kleinere theaters en stonden keer op keer op het programma in

⁸⁰¹ De tabel is in deze versie gebruikt in Pafort-Overduin, Sedgwick en Boter, “Drie mogelijke verklaringen,” Tabel, 1

⁸⁰² Pafort-Overduin, Sedgwick en Boter, “Drie mogelijke verklaringen,” 38-40. De analyses van Bolton en Brighton zijn afkomstig uit: Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain*, hoofdstukken 5 en 6. De analyse van Portsmouth komt uit Sedgwick, “Cinemagoing in Portsmouth during the 1930s”.

verschillende theaters in Bolton, Brighton en Portsmouth. Films konden dus op verschillende momenten van hun levenscyclus ‘geconsumeerd’ worden en het publiek dat aan het eind van de curve naar de film ging, betaalde een aanzienlijk lager bedrag voor dezelfde film dan degene die naar de première bioscopen in de stadscentra gingen.⁸⁰³

Het distributiepatroon van de drie grootste Nederlandse steden Amsterdam, Rotterdam en Den Haag kwam het meest overeen met dat van Bolton, Brighton en Portsmouth. Het is echter opvallend dat in de drie Nederlandse steden die maar liefst tussen de twee en vier maal zoveel inwoners hadden als de drie Engelse steden, minder films per jaar vertoond werden en er minder films waren die langer dan een boeking draaiden.⁸⁰⁴ Dit duidt op een minder ontwikkelde bioscoopcultuur waarbij er minder bioscoopbezoeken per inwoner werden afgelegd. Een film in de drie grote Nederlandse steden verdween immers eerder uit de bioscopen dan in de Engelse voorbeelden het geval was.

Opvallend is verder de ongelijkheid tussen de 2.411 films die tenminste eenmaal vertoond zijn op de nationale markt en het aantal films dat vertoond is in de drie grote steden Amsterdam, Rotterdam en Den Haag waar respectievelijk 1.343, 1.536, en 1.521 vertoond werden. Niet alle films kregen dus eerst hun première in de drie grote steden en waaierden dan uit naar de rest van het land. Tussen de 36% en 44 % van de films ging zelfs direct naar een kleinere provincieplaats zonder de grote steden aan te doen. Dit wordt waarschijnlijk verklaard door het gegeven dat er onder de 2.411 titels veel oude films zaten. Een flink aantal films had maar een zeer beperkte roulatie en genereerde nauwelijks inkomsten. Kortom, ook uit de verspreiding van de films blijkt een grote versnippering van de markt. Tegelijkertijd echter vertoonde de verdeling van het aantal voorstellingen per film, de indicatie voor de populariteit en dus opbrengsten van de film, dezelfde zogenaamde *long tail* als het distributiemodel van goed ontwikkelde filmmarkten.⁸⁰⁵ Volgens het *long tail* model geneert een klein aantal films het merendeel van de opbrengsten en zijn er veel films die niet of nauwelijks winst maken.⁸⁰⁶

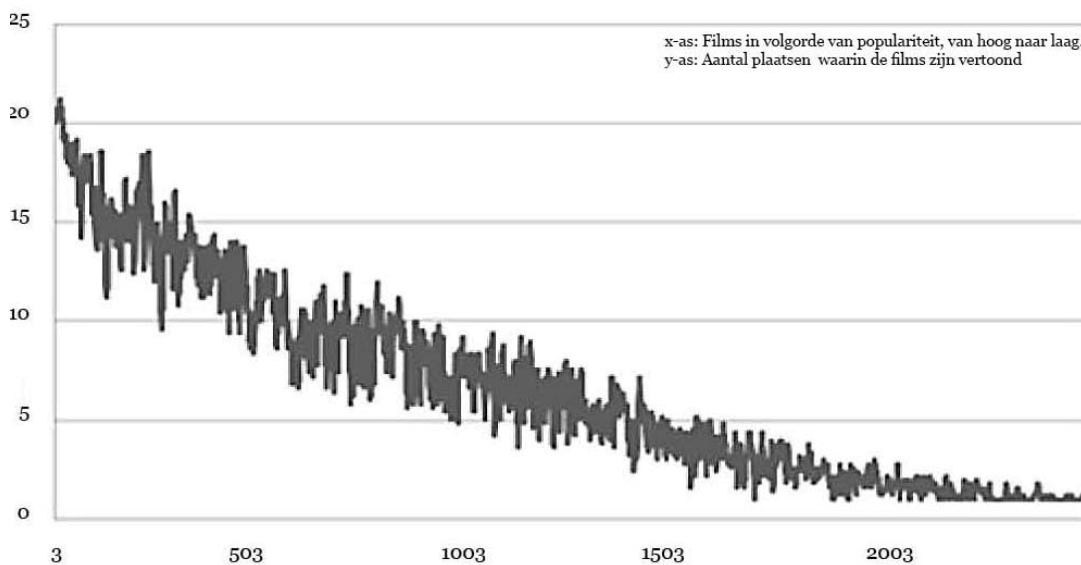
In grafiek 5.1 wordt de trend in het Nederlandse film distributie patroon gevisualiseerd. Het per vijf films voortschrijdend gemiddelde in grafiek 5.1 laat zien dat ongeveer de helft van de 2.411 films in roulatie slechts draaide in vijf of minder van de 22 plaatsen in de dataset, waarbij ze meestal zelfs slechts in één bioscoop in die plaatsen vertoond werden. Deze films waren afkomstig uit verschillende jaren en werden gedistribueerd door kleine distributeurs naar vaak kleine plaatsen. De Britse en Amerikaanse datasets waar we eerder aan refereerden kennen dit

⁸⁰³ Pafort-Overduin, Sedgwick en Boter, “Drie mogelijke verklaringen,” 38-40.

⁸⁰⁴ Tabel 5.1 bevat de cijfers van de films die geboekt zijn over een periode van drie jaar, terwijl de cijfers in tabel 5.2 een periode van twee jaar (1934-35) beslaan als het gaat om Bolton en Brighton, en één jaar (1934) in het geval van Portsmouth. Gemiddeld over de periodes werden de volgende aantallen gedistribueerd: Portsmouth 573; Bolton 652; Brighton 737; Amsterdam 437; Den Haag 507; Rotterdam 512.

⁸⁰⁵ Pafort-Overduin, Sedgwick en Boter, “Drie mogelijke verklaringen,” 44-45. M. Pokorny & J. Sedgwick, “Profitability trends in Hollywood: 1929 to 1999”, in *Economic History Review* 63, 2010, p.56-84.

⁸⁰⁶ Een normaal verdeling zou een zogenaamde klok vorm hebben: veel punten rond het gemiddelde en weinig punten aan de uitersten. In een long tail is de verdeling scheef; in dit geval dus weinig films die grote winsten maken en veel films die niet of nauwelijks winst maken.



Grafiek 5.1 Per vijf films voortschrijdend gemiddelde van films die vertoond zijn in 22 Nederlandse plaatsen in de periode 1934-1936. Bron: Database ontwikkeld voor dit onderzoek⁸⁰⁷

soort incidentele films niet. Dit duidt wederom op een versnippering van de Nederlandse markt. Kijken we echter naar de 500 meest populaire films in Nederland, dit waren de recentere films in de dataset, dan blijkt dat die in ten minste de helft van de plaatsen uit de steekproef draaiden, waarbij de top 20 zelfs bijna overal vertoond werd. Dit betekent dat ook de kleine plaatsen uit de steekproef bereikt werden; de Nederlandse distributie kon dus wel ver reiken. Zo werd *DE JANTJES* vertoond in alle plaatsen uit de dataset en in 49 van de 144 bioscopen. Evenals in Bolton, Brighton en Portsmouth, draaiden de populairste films in Nederland in de belangrijkste bevolkingsgebieden. Meer dan 400 van de populairste films werden in acht steden vertoond: Amsterdam (497), Rotterdam (491), Den Haag (488), Utrecht (435), Groningen (419), Tilburg (412), Maastricht (408) en Nijmegen (402). Alle top 200 films werden vertoond in Amsterdam en Rotterdam. Van de overige steden vertoonde Maastricht met een bevolking van iets meer dan 66.000 zielen, de minste films uit de top 200 categorie, namelijk 175.⁸⁰⁸

Deze distributiecijfers zijn verrassend daar men zou verwachten dat de relatief lage bioscoopcapaciteit in Nederland zou hebben geleid tot een beperkte verspreiding van films en dus een plattere trend in 5.1. Een groot deel van de films werd wel wijd verspreid en de meest populaire films werden bovendien meerdere malen (niet altijd aansluitend) geboekt in de grote steden. De Nederlandse film distributiemarkt was dus kleiner in schaal en de films hadden meestal een hogere omloopsnelheid dan die in de Angelsaksische wereld, maar vertoonde een vergelijkbaar distributiepatroon.⁸⁰⁹

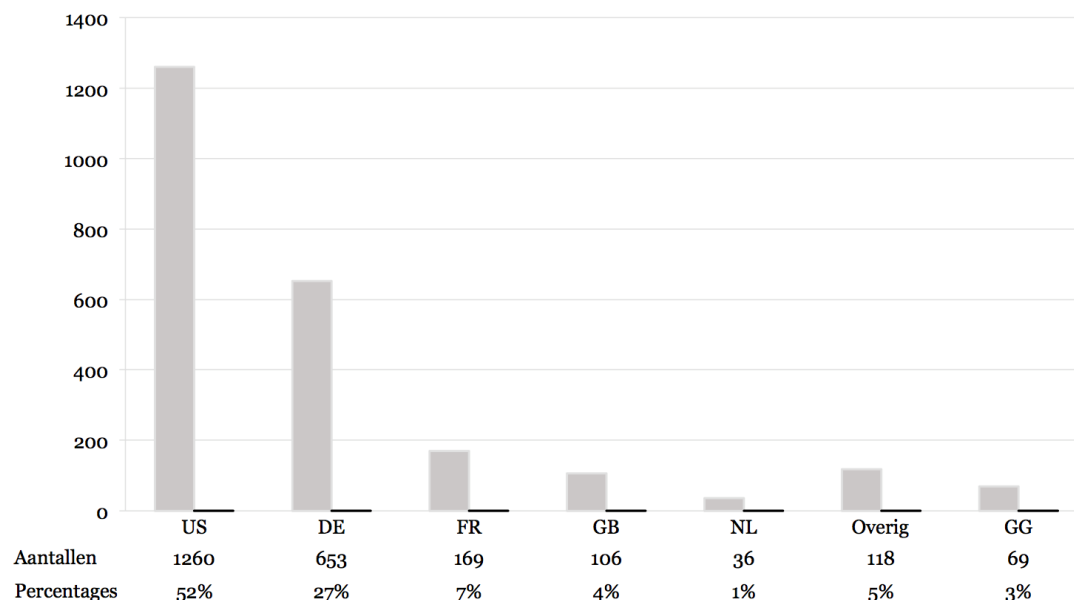
⁸⁰⁷ Dit figuur is overgenomen uit Pafort-Overduin, Sedgwick en Boter, "Drie mogelijke verklaringen," Figuur 1.

⁸⁰⁸ Pafort-Overduin, Sedgwick en Boter, "Drie mogelijke verklaringen," 44-45.

⁸⁰⁹ Pafort-Overduin, Sedgwick en Boter, "Drie mogelijke verklaringen," 45.

Analyse van het film aanbod op de Nederlandse markt 1934-1936

In grafiek 5.2 wordt een overzicht gegeven van de herkomst van de films die in de Nederlandse bioscopen draaiden. Het gaat hierbij uitsluitend om het aantal titels en niet om het aantal voorstellingen dat een film vertoond werd. Uit grafiek 5.2 blijkt dat in de periode 1934-1936 de films uit de Verenigde Staten het grootste aandeel (52%) hadden in het aanbod van titels. Duitsland was de tweede leverancier, ruim een kwart van de films (27%) kwam daar vandaan. De rest van de markt was zeer versnipperd, zoals ook bleek uit de eerdere analyse van de distributeurs. Van de overige aanbieders waren Frankrijk (7%) en Groot Brittannië (4%) het grootst, maar hun bijdrage was klein in vergelijking met de Verenigde Staten en Duitsland. Het aanbod uit Nederland was zeer gering en bedroeg slechts 1%. Niet van alle films (3%) kon achterhaald worden waar ze vandaag kwamen; dit is in de tabel aangegeven met GG (geen gegevens). De categorie 'overig' bevat landen zoals Denemarken, Oostenrijk, Polen, Tsjecho-Slowakije, Zweden en Noorwegen.



Grafiek 5.2 Herkomst films op de Nederlandse markt 1934-1936

Bron: Database opgezet voor dit onderzoek

De films waren afkomstig van 627 verschillende productiemaatschappijen en een nadere analyse hiervan levert wederom een versnipperd beeld op.⁸¹⁰ Tegenover een achttal grotere leveranciers die samen 35% van het totale filmaanbod op de Nederlandse markt in de onderzoeksperiode hadden geproduceerd (ieder tussen de 50 en 150 films) stonden maar liefst 600 producenten die verantwoordelijk waren voor 42% van het filmaanbod (ieder met 10

⁸¹⁰ Als er sprake was van een co-productie is dit als een aparte producent gerekend.

of minder films). Het overgrote deel (427) van deze laatste categorie had zelfs maar één film op de Nederlandse markt. In tabel 5.3 zijn deze cijfers in een overzicht gezet.

Aantal producties op de Nederlandse markt	Aantal producenten	Aandeel in het totale filmaanbod op de Nldse markt
> 50 < 150	8	35%
> 10 < 50	19	14%
≤ 10	600	42%
GG	GG	9%

Tabel 5.3 Omvang filmaanbod producenten op de Nederlandse markt en hun aandeel op de Nederlandse markt

Van de acht grote maatschappijen die meer dan vijftig films op de Nederlandse markt geproduceerd hadden, was er één gevestigd in Duitsland (UFA). De overige zeven waren afkomstig uit de Verenigde Staten. Daaronder bevonden zich de vijf grote Amerikaanse studios MGM, Paramount, Fox (later 20th Century Fox) Warner Bros. en RKO, en twee kleinere Amerikaanse studios: Universal en Columbia.

Onder de zeventien producenten met tussen de tien en dertig films op de Nederlandse markt waren bijvoorbeeld British International Pictures (eenentwintig) de Hal Roach Studios (twintig) en Pathé-Nathan (achttien). Tot de categorie minder dan tien behoorden bijvoorbeeld Nero Film (tien), Carl Froelich Film (acht), Ariel Film (twaalf) en Ken Maynard Productions (zes). Maar ook obscure namen als Avanti Tonfilm (één), Gloria Film (één), Ethos (één) en Harry Cohen Productions (één). Van 9% van de films was niet te achterhalen door wie ze geproduceerd zijn, dit is aangegeven met GG (geen gegevens). Ondanks het feit dat er acht grote productiemaatschappijen verantwoordelijk waren voor 35% van het totale aanbod en zij dus een sterke positie hadden, was er veel ruimte voor films van kleine tot heel kleine producenten. Dit is van belang omdat de Nederlandse producenten allemaal tot deze categorie behoorden.⁸¹¹

We hebben dus vastgesteld dat de Nederlandse filmmarkt in vergelijking met de Angelsaksische kleiner van omvang, minder ontwikkeld en meer versnipperd was, maar dat de populariteit van de films eenzelfde patroon ontwikkelde, namelijk dat van de *long tail*, een klein aantal films dat zeer hoge opbrengsten genereert en dus verantwoordelijk is voor het grootste deel van de omzet, en een groot aantal films dat nauwelijks iets oplevert (deze laatste groep vormt de *long tail*). De vraag is nu of in deze markt patronen zijn terug te vinden, die te

⁸¹¹ Bij de productie van de 27 Nederlandse speelfilms die in de periode 1934-1936 gemaakt werden, waren 21 productiemaatschappijtjes betrokken.

herleiden zijn tot de invloed van de verzuiling. Was het filmaanbod in alle delen van Nederland vergelijkbaar of zijn er duidelijke structuren te onderscheiden in de soort films die vertoond werden? Het meest duidelijk zou de invloed van de katholieke keuring herkenbaar moeten zijn omdat zij de mogelijkheid had direct in te grijpen in de programmering van de bioscopen in de bij de keuring aangesloten plaatsen.

Plaats	Marktomvang (POPSTAT Index waarde voor de 819 nieuwe films)	Marktaandeel van de (819-275) films die niet door de KFC werden nagekeurd (procent)	Marktaandeel van de 275 films met KFC keuring (procent)			
			Zonder aarzeling	Geringe aarzeling	Meerdere aarzeling	Niet toegestaan
KFC lid						
Eindhoven	4.246	66,2	7,8	5,7	20,2	0
Tilburg	3.472	73,1	8,2	3,6	14,9	0,3
Maastricht	2.314	67,7	9,5	4,6	18,1	0,2
's-Hertogenbosch	1.595	74,3	6,2	3,4	16,1	0
Heerlen *	992	71,7	7,2	4,4	16,3	0,4
Geleen	656	67,4	12,2	5,1	14,5	0,8
Totaal POPSTAT		13.275				
Gewogen gemiddelde aandeel		69,7	8,2	4,6	17,4	0,2
Geen KFC lid						
Amsterdam	38.633	66,9	7,2	4,6	15,5	5,7
Rotterdam	32.263	66,5	7,2	4	16,5	5,8
Den Haag	26.534	65,5	7,8	3,4	17,1	6,2
Utrecht	10.584	66,7	8	4	16,8	4,5
Haarlem	7.574	67,2	6,7	3,9	15,3	6,8
Nijmegen	4.192	66,5	7,1	4,1	17,4	5
Groningen	3.912	73,6	6,4	3,3	12,2	4,4
Alkmaar	2.293	70	7,7	2,1	15,7	4,6
Leiden	1.455	73,9	5,5	2,5	16,8	1,3
Schiedam	1.340	80,4	4,8	2,7	9,2	3
Zeist	1.083	70,1	5,8	2,1	16	6
Dordrecht	1.042	68,2	8,4	2,8	14,3	6,2
Apeldoorn	1.020	67,1	8	2,8	16,8	5,4
Tiel	480	74,1	6,3	3,5	14,5	1,6
Culemborg	107	71,2	12,2	2,2	10,1	4,3
Zierikzee	34	79,6	14,3	0	6,1	0
Totaal POPSTAT		132.553				
Gewogen gemiddelde aandeel		67	7,3	3,9	16,1	5,6

Tabel 5.4 Programmering per plaats van nagekeurde nieuwe films die de markt op kwamen in '34-35

*) Heerlen was geen betalend lid van de KFC maar volgde wel de beoordeling door de KFC

De Katholieke nakeuring

De Centrale Commissie voor Filmkeuring (hierna CCF), waarin was voorzien met de inwerkingtreding van de Bioscoopwet in 1928, was samengesteld uit vertegenwoordigers van de vier zuilen en keurde alle films (inclusief de voorfilms en het reclame materiaal) op geschiktheid voor openbare vertoning. De keuring kende vier categorieën: A - Alle leeftijden; B - veertien jaar en ouder; C - achttien jaar en ouder; D - Niet toegestaan. De CCF kon distributeurs opdragen om bepaalde *cuts* uit te voeren om de film geschikt te maken voor vertoning al dan niet voor een bepaalde categorie. De NBB hield de keuringen nauwlettend in de gaten, bezorgd als zij was om de mogelijk negatieve invloed van deze overheidsbemoeienis. In haar jaarverslagen somde ze de resultaten op en voorzag ze van commentaar. Helaas werden voor de periode 1934 – 1936 percentages in plaats van absolute waarden gegeven: 36% van de films werd als categorie A beoordeeld (alle leeftijden); 27% veertien jaar en ouder; 32% achttien jaar en ouder; en 5% werd afgekeurd.⁸¹² De cijfers in de dataset (dus de films die daadwerkelijk vertoond zijn) laat een vergelijkbare verdeling zien tussen de eerste drie categorieën respectievelijk 36% (A); 27% (B) en 36% (C).

Naast deze nationale keuringsinstantie gaf de bioscoopwet de mogelijkheid een nakeuring op gemeentelijk niveau uit te voeren. Deze bepaling was tot stand gekomen onder druk van de katholieken die graag meer grip wilden hebben op wat er op de schermen in katholieke gebieden werd vertoond. Onder druk van de NBB, die opkwam voor de belangen van distributeurs die nu alsnog overgeleverd waren aan een decentraal filmtoelatingsbeleid, verenigden de katholieke gemeenten die een nakeuring wilden uitvoeren zich in de Katholieke Film Centrale (hierna KFC). Ook de KFC kende vier keuringscategorieën: ‘Zonder aarzeling’; ‘Geringe aarzeling’; ‘Meerdere aarzeling’; ‘Verboden’. De KFC concentreerde zich in eerste instantie op de films die door de CCF toegelaten waren voor ‘achttien jaar en ouder.’⁸¹³

Om het mogelijke effect van de KFC te kunnen vaststellen onderzochten Boter, Pafort-Overduin en Sedgwick de verspreiding van 819 films die voor het eerst op de Nederlandse markt werden gebracht in de jaren 1934 en 1935. Er werd slechts gekozen voor deze twee jaar omdat de dataset loopt tot en met december 1936. Zo kon elke film twaalf maanden gevolgd worden en konden de resultaten met elkaar vergeleken worden. Voor een katholieke nakeuring kwamen 282 films met als classificatie ‘achttien jaar en ouder’ in aanmerking en hiervan kon voor 275 films een nakeuringsoordeel worden getraceerd in de maandelijkse rapportages van de KFC. Zij keurde 58 films alsnog af.⁸¹⁴ Hoewel dit ruim een vijfde (21%) van het aantal nagekeurde titels was, was het nog geen tiende (7%) van het totaal aantal nieuwe films dat op de markt kwam. Het publiek in de bij de KFC aangesloten plaatsen werd dus 7% van het aanbod onthouden dat het publiek in de rest van Nederland wel te zien kreeg. Voor de

⁸¹² *Jaarverslag van de Nederlandse Bioscoop Bond 1934*, 29-30; *Jaarverslag van de Nederlandse Bioscoop Bond 1935*, 54-55; *Jaarverslag van de Nederlandse Bioscoop Bond 1936*, 47. De percentages zijn afgerond.

⁸¹³ Van Oort, *Film en het moderne leven*, 182-184.

⁸¹⁴ De keuringsoordelen werden vermeld in de *Mededeelingen der Katholieke Film Centrale*, die “op ongeregelde tijden” verscheen. Met dank aan Thunnis van Oort die mij op deze bron wees.

bioscoophouders betekende dit dat zij een andere keuze moesten maken uit het aanbod en het is de vraag hoe schadelijk het is geweest voor hun bedrijfsvoering dat zij een deel van de in Nederland uitgebrachte films niet konden vertonen. Om een idee te krijgen van de omvang van het gemis aan inkomsten zijn in Tabel 5.4 de 22 plaatsen uit de dataset verdeeld in twee categorieën: plaatsen die lid waren van de KFC (de bovenste groep), en plaatsen die geen lid waren van de KFC (de onderste groep). De marktomvang per plaats werd berekend door de POPSTAT indexwaarden van de 819 nieuw uitgebrachte films bij elkaar op te tellen. De plaatsen die lid waren van de KFC vertegenwoordigden ongeveer 10% van de totale markt.

Zoals te verwachten was, werden de 58 films die door de KFC als 'Niet toegestaan' waren aangemerkt nauwelijks vertoond in de katholieke plaatsen (lid van de KFC). Elders in Nederland werden deze films wel vertoond maar ze hadden slechts een aandeel van 5,6% in de totale marktopbrengsten. Nijmegen is in dit opzicht opvallend. Hoewel geen lid van de KFC had zij een duidelijke katholieke meerderheid onder haar bevolking waardoor een laag aandeel van de door de KFC afgekeurde films misschien meer voor de hand lag. Het tegengestelde bleek echter waar: de niet toegestane films hadden een aandeel van 5% in het totale filmaanbod in de stad, wat hoger is dan in veel van de plaatsen die geen lid waren van de KFC. Kennelijk gaf het katholieke verbod deze films extra aantrekkingskracht want de categorie met 'meerdere aarzeling' heeft consequent het hoogste marktaandeel. Dus hoewel de verboden films een relatief geringe impact hadden, waren juist de 18-plus films die op het katholieke randje waren extra aantrekkelijk, niet alleen voor katholieken, maar ook voor niet-katholieken.

De 58 films die de KFC verbood, leverden waarschijnlijk geen groot verlies op gezien het geringe marktaandeel dat zij in de niet-katholieke plaatsen hadden. De katholieke impact op de populariteit van bepaalde films was ook gering. Dit is af te leiden uit het vrijwel parallel lopende marktaandeel van de drie toegestane categorieën in de aangesloten en niet-aangesloten plaatsen. Dit alles lijkt te wijzen op een consensus onder het publiek over welke films wel en welke niet aantrekkelijk waren. Of men dan van katholieke of niet katholieke huize kwam deed er dan kennelijk niet zo heel veel toe. Het publiek trok consequent naar de films die het minst geschikt voor haar werden geacht en hield er dus in die zin een andere mening op na dan de keuringsmeesters. Op hun beurt waren ook de keuringsmeesters het in hoge mate met elkaar eens. Deze eenstemmigheid is in de literatuur wel geduid als een confessionele mentaliteit. Zo betoogden Van der Burg en Van den Heuvel dat, ondanks de veelkleurige samenstelling van de Centrale Filmkeuring, er een opvallende overeenstemming was in de beslissingen die werden genomen en weinig films tot hoog oplopende conflicten leidden. In maar liefst 90% van de gevallen waren de keuringsleden unaniem in hun oordeel. Zo was men het er in alle kringen over eens dat met het huwelijk niet gespot diende te worden en nam men zedelijkheidskwesties ten dien aangaande hoog op. Volgens Van de Burg en Van den Heuvel duidde dit op een confessionele mentaliteit ten aanzien van zedelijkheidszaken die heerste onder alle lagen van de Nederlandse bevolking.⁸¹⁵ Hoewel dit niet met zekerheid is te stellen, lijkt de aantrekkingskracht van de 18-plus films aan te geven dat er onder de

⁸¹⁵ Burg, van der & van den Heuvel, "De sociaal-democraten en de filmkeuring," 105-134.

bevolking wat lossere opvattingen dien ten aangaande leefden dan onder de leden van de keuringscommissies.

Verspreiding van het filmaanbod

Op basis van het verspreidingsmodel van het filmaanbod bleek eerder dat dat de vorm aannam van de *long tail*; een klein aantal films genereert hoge opbrengsten en een groot aantal zeer weinig. De films die hoge opbrengsten genereerden hadden een zeer brede verspreiding, voor de films die de *long tail* vormden (het rechterstuk van de figuur) en weinig opbrachten, gold dat niet. Dat de verspreiding van films in Nederland deze vorm aannam, duidt op een geringe, of zelfs geen, invloed van de verzuiling. Dit betekent echter niet dat er geen lokale verschillen konden zijn in de programmering van bioscopen en de populariteit van films. Waren bijvoorbeeld de Jordaanfilms even populair in het Limburgse Maastricht als in de hoofdstad Amsterdam? En sloegen zij evenzeer aan in kleine, provinciale plaatsen als in de grote steden? Om deze vragen te beantwoorden op kwantitatieve wijze, is eerst een analyse gemaakt van de wijze waarop het filmaanbod verspreid was over de bioscopen in de dataset. Daarna komt de verspreiding van de populariteit van de Nederlandse films en de Jordaanfilms in het bijzonder, aan de orde.

Voor de analyse van het filmaanbod is een clusteranalyse, een zogenaamde latente klasse analyse (Latent Class Analysis), uitgevoerd.⁸¹⁶ Een latente klasse analyse, ook wel mengselmodel genoemd, is een statistische methode die op systematische wijze data sorteert en geschikt is voor het analyseren van grote hoeveelheden data waarin moeilijk patronen te herkennen zijn, zoals de programmering van bioscopen.⁸¹⁷ In de analyse worden zowel films als bioscopen geclusterd zodat het mogelijk is het aanbod in de bioscopen te karakteriseren met behulp van de clusters (in bioscoop x bestond het aanbod voor 80% uit cluster 2 films). Zo kan men zicht krijgen of, en zo ja, hoe, bioscopen zich ten opzichte van elkaar onderscheiden. Als er bepaalde gebieden of bioscopen zijn die alleen de films uit een bepaald cluster vertoonden dan kan dit bovendien aanleiding zijn om verder te onderzoeken welke films dit waren, omdat hieruit mogelijk zou kunnen blijken dat het publiek in die gebieden een voorkeur had voor een bepaald soort films (er vanuit gaande dat een bioscoopeigenaar probeert te voldoen aan de voorkeuren van zijn publiek). De clusteranalyse leverde de volgende tabel op:

⁸¹⁶ Met veel dank aan Jaap Boter die deze analyse voor mij uitvoerde.

⁸¹⁷ Zie voor een uitgebreide uitleg van de toepassingsmogelijkheden van een latente klasse analyse Jeroen K. Vermunt, "Toepassingen van latente klasse analyse in sociaal wetenschappelijk onderzoek," *Sociale Wetenschappen* 47, nr.1 (2004): 2-14. <http://spitswww.uvt.nl/~vermunt/sw2004>, pdf<http://spitswww.uvt.nl/~vermunt/sw2004.pdf> (Rede van 3-10-2003) Een latente klasse analyse laat ruimte voor onzekerheid en geeft aan hoe groot de kans is dat een iets of iemand tot een bepaalde klasse (cluster) behoort. In ons geval dus de kans dat een film tot een bepaald cluster behoort.

Cluster 1 (zeer) oude films voor 1931	Cluster 2 recente films 1931-1936 VS	Cluster 3 recente films 1931-1936 VS&Europa	Cluster 4 première films 1934-1936 Europa (NL)	Cluster 5 première films 1934-1936 Duitsland (UFA)	Cluster 6 première films 1934-1936 Europa	Cluster 7 première films 1934-1936 (Warn. Bros., First Nat.Pict.)	Cluster 8 première films 1934-1936 VS (MGM)
Film voor 1927	142	3	1	0	0	0	1
Films 1927-1930	244	5	4	0	0	0	1
Film 1931-1933	458	228	142	47	28	28	28
Films 1934-1936	249	115	194	99	94	69	50
Prod.jaar onbekend	69	2	1	1	1	0	0
DE	331	34	69	39	111	62	0
FR	91	7	46	11	3	6	1
GB	43	14	28	6	2	7	0
NL	10	0	1	15	2	2	1
VS	551	289	172	61	0	20	78
Overige landen	71	7	26	15	5	9	0
Prod.land onbekend	65	2	0	0	0	0	0

Tabel 5.5 Clustering programmering Nederlandse bioscopen 1934-1936

Uit de clusteranalyse komen 8 clusters naar voren.⁸¹⁸ Daarvan is Cluster 1 het groots: bijna de helft van alle titels uit de dataset (48,2%) is daarin terechtgekomen. Er zijn vier zich zeer sterk onderscheidende clusters: Cluster 5 dat gedomineerd wordt door Duitse films, en Clusters 2, 7 en 8 met een oververtegenwoordiging aan films uit de VS. Cluster 6 is minder onderscheidend, maar heeft een duidelijk Europees profiel. Cluster 1 is het grootst en ook het meest heterogeen - zowel wat betreft de afkomst als de leeftijd van de films - en onderscheidt zich van de andere clusters door de grote hoeveelheid oude films. Cluster 3 en 4 lijken erg op elkaar en verschillen alleen gradueel. De films uit eerstgenoemde zijn net iets ouder en net iets vaker afkomstig uit de VS. Cluster 4 is iets meer georiënteerd op recente Europese films en interessant voor ons onderzoek omdat daarin het hoogste aantal Nederlandse films is terug gevonden. De vraag is nu hoe deze clusters zich verspreiden over de bioscopen.

De verspreiding van de clusters over de bioscopen

Uit de verspreiding van de clusters over de bioscopen blijkt dat er relatief weinig bioscoophouders, namelijk 16% (23 bioscopen) kozen voor een sterk profiel, dat wil zeggen dat meer dan 50% van het aanbod uit één cluster afkomstig was. Over het algemeen was het zo dat sterke specialisatie in een bepaald soort films begon als er vijf of meer bioscopen in een plaats aanwezig waren (zie bijlage 3). Daar zijn vier uitzonderingen op:

- In Tilburg en in Leiden waren respectievelijk zes en vijf bioscopen, maar vond geen sterke specialisatie plaats.
- In 's-Hertogenbosch waren slechts vier bioscopen, maar een daarvan was wel sterk geprofileerd.
- In Tiel waren slechts twee bioscopen, desondanks had één daarvan een duidelijk geprofileerd filmaanbod.

De verklaringen voor deze uitzonderingen zijn uiteenlopend. In Tilburg wordt het gebrek aan specialisatie waarschijnlijk verklaard door het feit dat de zes bioscopen allemaal een zeer gemêleerde programmering hadden. In de helft van de gevallen was er wel een accent aangebracht, maar lag dit onder de 50% waardoor ze niet in het overzicht van de sterk geprofileerde bioscopen werden opgenomen. Ondanks de lage percentages is het echter heel goed mogelijk dat er voor de Tilburgers wel een duidelijk herkenbare profilering in het bioscooplandschap aanwezig was. De première films uit de VS (Cluster 8) konden bijvoorbeeld alleen bekeken worden in de Harmonie. Hoewel het percentage Cluster 8 films in de Harmonie slechts 32% bedroeg, en men dus niet kan spreken van een duidelijke specialisatie, was er geen enkele andere bioscoop in Tilburg waar haar bioscoopbezoekers dit soort films konden bekijken. Voor de net iets oudere films uit de VS (Cluster 2) kon men het beste terecht in het City Theater waarvan het programma voor 37% uit dit soort films was samengesteld. Met andere woorden: ook in Tilburg was er sprake van profilering al kwam dat niet direct naar voren uit de analyse (dit wordt veroorzaakt door de keuze om alleen theaters met een clusterdominantie van 50% of meer te selecteren).

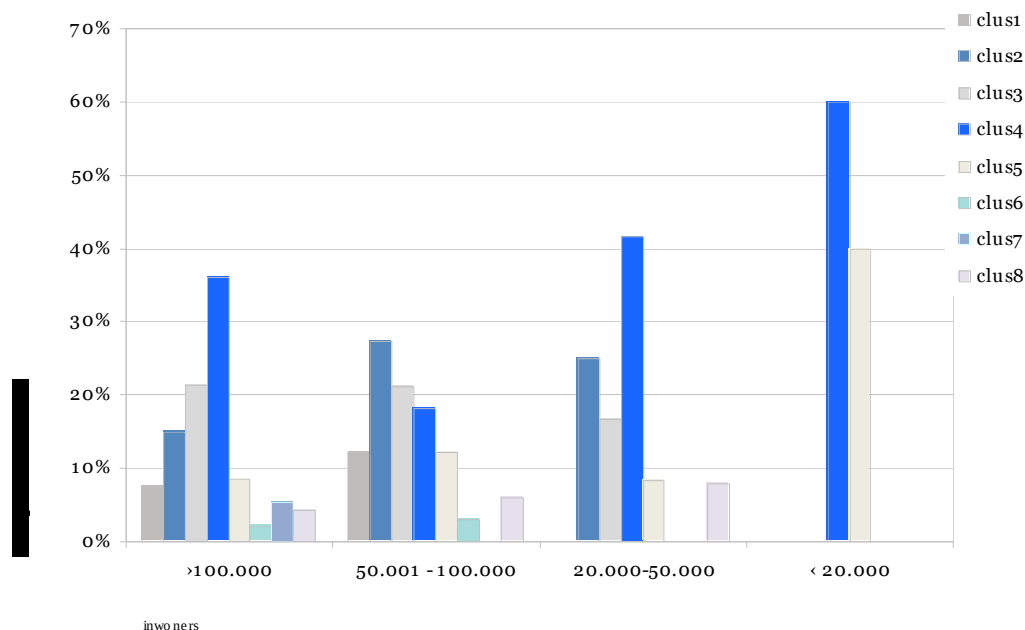
⁸¹⁸ Zie voor een uitgebreidere beschrijving van de clusters bijlage 7

In Leiden deed zich een soortgelijke situatie als in Tilburg voor. Ook daar kon het publiek voor de première films uit de VS (Cluster 8) eigenlijk alleen terecht in Lido. De twee andere bioscopen (Roxy en Luxor) waar dit soort films ook vertoond werden, wijdden hier slechts een percentage van respectievelijk 5% en 4% aan. Voor beide plaatsen gold dus dat er wel een vorm van profilering aanwezig was, al was deze niet direct herkenbaar.

In 's-Hertogenbosch deed zich de bijzondere situatie voor dat van de vier bioscopen er drie (Cinema Royal, Concertgebouw en Luxor) in handen waren van P.H.C.Martens sr. De programmering van deze drie was zorgvuldig op elkaar afgestemd. Van Cinema Royal (350 stoelen) bestond 38% van het aanbod uit de iets oudere films uit de VS (Cluster 2). Het Luxor was een vrij grote bioscoop met 800 zitplaatsen. Zijn programmering werd gedomineerd door Cluster 4 films, dit waren Europese premièrefilms (waaronder bijna alle Nederlandse films) en premièrefilms uit de Verenigde Staten. Het Concertgebouw was bijna even groot als het Luxor en had 748 zitplaatsen. Het filmaanbod van het Concertgebouw bestond voor 25% uit recente Duitse en Amerikaanse films (Cluster 3) en voor 32% uit Duitse première films (Cluster 5). Het Casino was het enige theater dat niet in handen was van Martens. Het was het grootste bioscooptheater in 's-Hertogenbosch en had 1.200 zitplaatsen. De filmprogrammering van het Casino bestond voor 50% uit première films uit Europa en de Verenigde Staten (Cluster 4), en concurreerde dus met het Luxor Theater dat een soortgelijke filmprogrammering had. De Nederlandse films, die behoorden bij Cluster 4, waren echter bijna allemaal gekaapt door Martens: van de vijftien Nederlandse films draaiden er slechts twee in het Casino. In 's-Hertogenbosch zien we dus dat er door de dominantie van een bioscoopconcern op een kleine markt een duidelijke profilering van de bioscopen ontstond.

Ook de situatie in Tiel, waar slechts twee bioscopen waren en toch een duidelijke profilering waarneembaar was, laat zich verklaren door het feit dat beide in handen waren van één eigenaar, J.M. Lureman. Evenals Martens in 's-Hertogenbosch programmeerde Lureman zijn bioscopen zodanig dat ze elkaar aanvulden. Het Spaarbankgebouw dat 650 zitplaatsen had, vertoonde voor 50% Cluster 5 films, dit waren voornamelijk Duitse premièrefilms. Dit werd aangevuld met 17% oude films van voor 1931 (Cluster 1), en 13% Europese en Amerikaanse premièrefilms (Cluster 4). Cluster 4 was belangrijk voor de programmering van het Luxor (488 zitplaatsen). 37% van de films die het Luxor vertoonde was uit dit cluster afkomstig. De programmering werd aangevuld met 17% Cluster 3 films (recente Europese en Amerikaanse films) en 13% Cluster 8 films (Amerikaanse premièrefilms). Lureman had er voor gekozen dit theater als *showcase* voor de Nederlandse film te gebruiken. Van de zeventien Nederlandse titels die hij naar Tiel haalde gingen er veertien in première in het Luxor en slechts drie in het Spaarbankgebouw. Voor de grote Nederlandse titels moest het Tielse publiek dus in Luxor wezen, voor de Duitse premières in het Spaarbankgebouw. (Het Luxor vertoonde geen enkele film uit Cluster 5.) Het totale filmaanbod in Tiel was duidelijk Europees, voornamelijk Duits en Nederlands, georiënteerd.

De hier besproken voorbeelden zijn uitzonderingen als het gaat om het moment waarop specialisatie ontstaat - bij de aanwezigheid van vijf bioscopen of meer - maar ze zijn wel illustratief voor de wijze waarop de meeste bioscopen hun programmering opbouwden. In grafiek 5.3 is de verspreiding van de clusters die het hoogst scoorden in elke bioscoop opgeteld per plaatscategorie(het aantal inwoners) en uitgedrukt als een percentage van het totaal aantal van de bioscopen in die plaatscategorie. Er is gekozen voor een percentage omdat de absolute aantallen een vertekend beeld zouden geven. Het aantal bioscopen in de verschillende plaatscategorieën is namelijk niet gelijk. De plaatscategorieën zijn de eerder genoemde grote steden (allemaal in de Randstad) van meer dan honderdduizend inwoners, grotere provinciale steden met tussen de vijftigduizend en honderdduizend inwoners, kleinere provinciale plaatsen met een bevolkingsomvang variërend van twintigduizend tot vijftigduizend en tot slot de kleine plaatsen met minder dan twintigduizend inwoners. De hoogste score geeft aan welk van de clusters in de bioscoop het grootste aandeel had in de programmering. Zoals we eerder zagen betekent dit niet per definitie dat dit cluster ook het aanbod domineerde. (Als het hoogste percentage 30% is voor een bepaald cluster is er nog altijd 70% over aan andere films.) Maar het geeft wel aan welk cluster het duidelijkst aanwezig is in het totale aanbod van die plaatsen. En daar komt een verrassend beeld uit naar voren.



Grafiek 5.3 Clusters met het hoogste aandeel per bioscoop verdeeld naar inwonerstal

We zien dat Cluster 4 (Europese premièrefilms inclusief alle Nederlandse titels, en Amerikaanse premièrefilms) in drie van de vier categorieën in 35% tot 60% van de bioscopen de hoogste score geeft. Alleen in de grotere provincieplaatsen is dit niet het geval, daar blijft de score steken op 18% en zijn het de Cluster 2 films die in 27% van de bioscopen het hoogst scoorden.

Het is duidelijk dat er in de grotere steden meer mogelijkheden zijn tot specialisatie. Zoals we eerder constateerden, nam de specialisatie of profilering van bioscopen toe als er vijf of meer waren. In de grote steden van meer dan honderdduizend inwoners zien we dat in alle clusters wel een aantal keer hoog gescoord wordt. In de kleinste plaatsen (minder dan twintigduizend inwoners) is dit aantal teruggebracht tot twee clusters. Als men zich in die plaatsen wilde profileren gebeurde dat met Cluster 4 of Cluster 5 films, beide waren Europees georiënteerd. Kennelijk spraken deze films het publiek in de kleinere plaatsen het meest aan.

De clusteranalyse heeft vooral inzichtelijk gemaakt dat naarmate het volume toeneemt er meer profilering plaatsvindt. Deze profilering lijkt vooral samen te hangen met de omvang van de plaatselijke bioscoopmarkt. Vooralsnog is er geen sterke aanwijzing gevonden dat er in Nederland sprake was van een lokaal karakteristiek filmaanbod in de bioscopen, dat mogelijk door de aanwezigheid van een dominante verzuilde groep (zoals de katholieken in Zuid Limburg) verklaard zou kunnen worden. De enige aanwijzing voor een lokale voorkeur was de keuze voor een Europees (waaronder Nederlands) georiënteerd filmaanbod in een beperkte afzetmarkt (weinig inwoners en dus weinig potentiële bioscoopbezoekers).

De populariteit van Nederlandse films

Zoals we eerder zagen was het aandeel van Nederlandse titels dat in roulatie ging slechts 1% van het totale aanbod. Voor de populariteit van de Nederlandse films is het echter noodzakelijk te berekenen hoe groot het aandeel in de feitelijke programmering van bioscopen was. Met andere woorden, hoe vaak kon het publiek een Nederlandse film bekijken in de bioscoop? Naarmate een film op meer plaatsen, in grotere bioscopen en vaker draaide, was er een groter publiekspotentieel. In tabel 5.6 is te zien hoe de aantallen dan verdeeld zijn.

	aantal titels	aandeel in aanbod	POPSTAT totaal	aandeel in afname	gemiddelde POPSTAT
overig	63	8%	9678	7%	154
DE	182	22%	37540	26%	206
FR	66	8%	9712	7%	147
GB	45	5%	6677	5%	148
NL	19	2%	15501	11%	816
VS	454	55%	67765	46%	149
Totaal	829	100%	146873	100%	177

Tabel 5.6 Aandeel films per land in aanbod en afname

Er is hier wederom gewerkt met premièrefilms om zo een betere maat te hebben voor de vergelijking. Dit betreft de films die tussen 1 januari 1934 en 1 januari 1936 in première gingen. Omdat de database ook het cijfermateriaal van heel 1936 bevat, kon elke film een jaar gevolgd worden en was het aantal maanden waarover de vertoningen verzameld werden gelijk. In deze tabel is het aandeel in het aanbod van films uitgedrukt - alle afzonderlijke titels die in première gingen - en is het totaal (absoluut en relatief) van hun POPSTAT berekend. Daarnaast is de gemiddelde POPSTAT opgenomen.

Opvallend aan deze tabel zijn de verschillen tussen aanbod en afname van de Nederlandse en Amerikaanse films. De nieuwe films uit de VS beslaan 55% van het aanbod maar hebben een veel lager aandeel in de vertoningen (de afname), namelijk 46%. Het omgekeerde geldt voor de Nederlandse films, die maken slechts 2% uit van het aanbod en 11% van de afname. De nieuwe Nederlandse films scoren ook vele malen hoger in de POPSTAT, het gemiddeld aantal vertoningen bedraagt maar liefst 816, terwijl de films uit de VS een gemiddelde score behalen van 149. Ook de POPSTAT van de Duitse films komt boven die van de VS films uit: de gemiddelde Duitse nieuwe film had 55 voorstellingen meer dan de gemiddelde nieuwe film uit de VS. De nieuwe Nederlandse films waren dus buitengewoon populair en versloegen alle andere films zeer ruim. Dit blijkt ook uit de top tien van populairste premièrefilms in de dataset zoals in tabel 5.7 te zien is.

Positie	Titel	Regisseur	Land	Popstat totaal
1	De Jantjes (1934)	Jaap Speyer	NL	2402
2	Bright Eyes (1934)	David Butler	US	1731
3	Bleeke Bet (1934)	Alex Benno & Richard Oswald	NL	1435
4	Het meisje met den blauwen hoed (1934)	Rudolf Meinert	NL	1395
5	The Little Colonel (1935)	David Butler	US	1182
6	Mazurka (1935)	Willy Forst	DE	1182
7	Op hoop van zegen (1934)	Alex Benno	NL	1173
8	Malle gevallen (1934)	Jaap Speyer	NL	1170
9	De kribbebijter (1935)	Henry Koster & Ernst Winar	NL	1150
10	Wenn du jung bist, gehört dir die Welt (1934)	Richard Oswald	DE	1127

Tabel 5.7 Top tien meest populaire premièrefilms 1934-1936

In de top tien van de meest vertoonde films staan zes Nederlandse films. Een buitengewoon hoog aandeel afgezet tegen het aandeel van 2% dat deze films hebben in het totale aanbod van filmtitels. De overige vier titels zijn afkomstig uit de Verenigde Staten (twee maal) en Duitsland (twee maal). Uit tabel 5.7 wordt ook duidelijk hoe extreem populair DE JANTJES was: deze film staat op nummer een en zijn behaalde POPSTAT is ruim twee maal zo hoog als die van de nummer tien in de lijst. Het uitzonderlijke succes van DE JANTJES blijkt ook uit het feit dat het verschil tussen de nummers vijf en tien aanmerkelijk kleiner is dan dat tussen nummer een en nummer vijf. De hoge POPSTAT duidt er op dat DE JANTJES zeer wijd verspreid moet zijn

geweest en lang gedraaid moet hebben. Hetzelfde geldt voor BLEEKE BET, hoewel de POPSTAT daarvan bijna duizend punten lager was.

De films in de top tien vertonen sterke overeenkomsten met elkaar: het zijn allemaal verhalen met humor en een tikje drama, gelardeerd met zang en dans. Hoewel meer onderzoek nodig is, ging in elk geval in de periode 1934-1936 de voorkeur van het Nederlandse publiek uit naar dit soort films. Populaire buitenlandse acteurs waren de sterren Pola Negri, Willy Forst (MAZURKA), Joseph Schmidt (WENN DU JUNG BIST, GEHÖRT DIR DIE WELT) en Shirley Tempel (LITTLE COLONEL en BRIGHT EYES). Shirley Temple genoot een grote populariteit in Nederland.⁸¹⁹ Het is opvallend dat niet de filmdiva's als Greta Garbo en Marlene Dietrich in de top tien staan maar een kindsterretje als Temple.⁸²⁰ Dit kwam mogelijk door de aard van de films. In alle top tien films speelt eenvoud een grote rol en is de boodschap dat liefde belangrijker is dan geld. Het lijkt er dus op dat het eerder aangehaalde tevredenheidsdiscours een grote rol heeft gespeeld in de voorkeuren van het Nederlandse publiek.

We kunnen dus concluderen dat de Nederlandse films in de periode 1934-1936 zeer populair waren, in het bijzonder twee van de drie Jordaanfilms die in dit onderzoek centraal staan. De derde film ORANJE HEIN blijft zeer ver achter; met een POPSTAT van 484 was het de minst populaire van de drie Jordaanfilms. Maar hoe verhield het verspreidingspatroon van de Jordaanfilms zich ten opzichte van andere Nederlandse films, en tot elkaar?

Distributie van de Jordaanfilms

DE JANTJES werd gedistribueerd door Loet Barnstijn's Standaard Film. Dit was een van de grotere Nederlandse distributeurs. Barnstijn had niet alleen DE JANTJES gered met een financiële injectie (zie ook hoofdstuk 3), maar ook de distributierechten overgenomen van Alex Benno. Uit de dataset blijkt dat Barnstijn DE JANTJES rustig in de markt zette en geen al te grote risico's nam. Hij begon met twee kopieën voor de première in Amsterdam en Den Haag. In de tweede week was dit aantal al verdubbeld naar vier, in de negende week na de première draaiden er zelfs elf kopieën tegelijkertijd.⁸²¹ Het succes van DE JANTJES hield lang aan: na zestien weken waren er nog steeds vijf kopieën in roulatie.

BLEEKE BET werd gedistribueerd door Monopole Film en DLS Film, beide gevestigd in Rotterdam en in handen van bioscoop eigenaar en filmdistributeur Max Sprecher. Sprecher

⁸¹⁹ Bert Hogenkamp, "A Curly Top, a Royal Engagement and a Local Bylaw: Cinema Exhibition and Innovation in Utrecht in 1936", *Film History* 17, nr.1 (2005), http://muse.jhu.edu/journals/film_history/v017/17.1hogenkamp.html

⁸²⁰ De hoogste notering van Greta Garbo was plaats 18 met de film QUEEN CHRISTINA (Rouben Mamoulian, 1933); voor Marlene Dietrich was dit plaats 38 met THE SCARLET EMPRESS (Josef von Sternberg, 1934).

⁸²¹ Er zijn nog meer kopieën in omloop geweest. Zo zijn ook vertoningsdata in plaatsen gevonden die niet in de dataset waren opgenomen. In Hilversum en Breda draaide DE JANTJES ook in de negende week na de première waardoor het aantal kopieën in die week zelfs tot dertien steeg. Voor alle films geldt dat er een klein verschil kan zitten in de cijfers in de dataset (waarin 40% van het Nederlandse bioscooppark is vertegenwoordigd) en het aantal kopieën dat daadwerkelijk rouleerde. Deze verschillen zullen echter geen veranderingen veroorzaken in de grote lijn en de verhouding tussen de films. De gezamenlijke *box office* van de drie grote steden vertegenwoordigde immers twee derde van de totale Nederlandse *box office*. Wellicht ten overvloede zij hier nogmaals gemeld dat de in de tekst genoemde cijfers gebaseerd zijn op de dataset die in het eerste deel van dit hoofdstuk is geïntroduceerd.

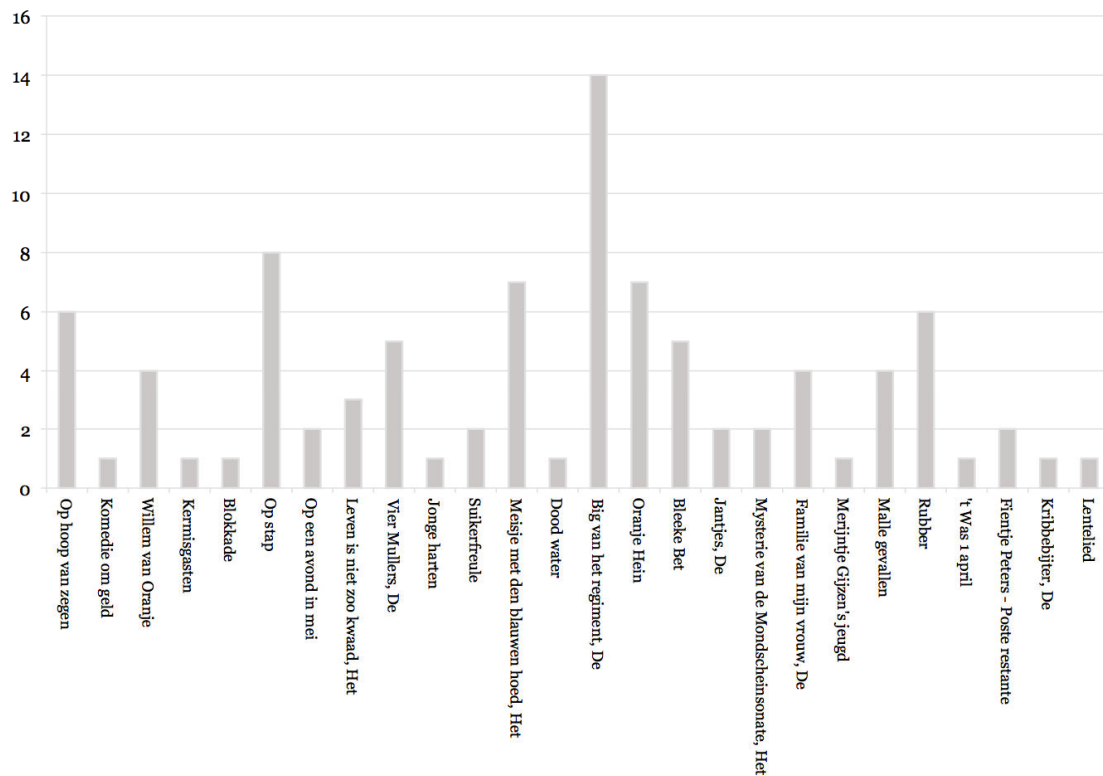
pakte grootser uit en startte met vijf kopieën. Dit aantal liep op tot zeven kopieën in de derde week.⁸²² Het succes van BLEEKE BET hield iets korter aan dan dat van DE JANTJES: in de zestiende week na de première waren er geen kopieën meer in omloop.

ORANJE HEIN werd ook gedistribueerd door Monopole film en Sprecher volgde dezelfde strategie als hij met BLEEKE BET had gedaan. Hij verwachtte zelfs nog iets meer van ORANJE HEIN, zoals blijkt uit het aantal van zeven kopieën waarmee hij de film in première liet gaan.⁸²³ Dit bleek een verkeerde inschatting. Al na een week draaiden nog slechts drie kopieën. ORANJE HEIN had een kleine opleving in de tiende en elfde week na de première toen hij ineens weer in vier kopieën in het land draaide. Dit was de periode tussen kerst en Oud en Nieuw, twee weken waarin bioscoophouders vaak uitpakten met een speciaal programma. In Amsterdam ging ORANJE HEIN in de kerstweek in reprise, maar in Alkmaar, Tilburg en Nijmegen beleefde de film toen pas zijn première. In Haarlem en Culemborg was dat zelfs nog een week later. In geen van deze plaatsen werd het feestprogramma geprolonged en in de tweede week van januari 1937 was ORANJE HEIN nergens meer in Nederland te bekijken.

Het aantal kopieën waarmee DE JANTJES werd uitgebracht, was gebruikelijk. Distributeurs begonnen vaak voorzichtig met een of twee kopieën en maakten er kopieën bij naarmate er meer vraag was. Van de films die in de periode 1934-1936 in Nederland in première gingen, werd 84% met een kopie uitgebracht; 13% van de films werd in twee kopieën uitgebracht en slechts 2% van de films kwam met 3 kopieën uit. De gekozen distributiestrategie voor BLEEKE BET is illustratief voor het gewijzigde beleid dat distributeurs na de grote vraag naar kopieën van DE JANTJES hanteerden voor de Nederlandse films. In plaats van te wachten tot er meer vraag kwam (zoals gebruikelijk was), werd nu direct ingezet op een groot verspreidingsgebied. Maar liefst 74% van de Nederlandse titels ging in 2 of meer kopieën de markt op. Ter vergelijking: voor films uit de VS was dit percentage maar 10% en voor Duitse films 30%. Met andere woorden, de verwachting die distributeurs hadden van Nederlandse, maar ook van Duitse titels was veel hoger dan van Amerikaanse. Distributeurs waren bereid om met de Nederlandse film een risico te lopen door direct een hoger aantal kopieën in roulatie te brengen. Als we kijken naar de bestendigheid van deze strategie, en de Nederlandse titels en het aantal kopieën waarmee ze in première gingen chronologisch uitzetten dan zien we het volgende:

⁸²² Ook van BLEEKE BET zijn meer kopieën getraceerd. In week drie draaiden er ook kopieën in Arnhem, Assen en Hilversum waardoor het aantal kopieën dat tegelijkertijd draaide op tien kwam.

⁸²³ Dit was ook meteen het maximum aantal kopieën waarmee ORANJE HEIN draaide. De enige vertoning in plaatsen buiten de dataset die is gevonden was in Hengelo. Deze vondst leidt echt niet tot de aanwezigheid van meer kopieën maar brengt het aantal kopieën dat in week vier in omloop was van nul naar een.



Grafiek 5.4 Aantal première kopieën Nederlandse films 1934-1936

In de grafiek is een duidelijke cesuur te zien voor en na de lancering van *DE BIG VAN HET REGIMENT*, een film door Monopole Film van Max Sprecher uitgebracht. Op 19 april 1935 ging de 'Big' met maar liefst veertien kopieën in elf plaatsen in première.⁸²⁴ De strategie van Sprecher lijkt op wat in de jaren tachtig *Block bustering* is gaan heten: een film in veel kopieën uitbrengen om zo in het eerste weekend dat de film draait een groot deel van de totale recettes binnen te halen. De 'Big' werd in acht plaatsen geprolongeerd en in een nieuwe plaats geboekt zodat in de tweede week nog elf kopieën in omloop waren. Daarna liep het aantal snel terug en in week vier was de film nergens meer te zien. In de achtste week na de première vond echter een kortstondige opleving plaats door reprises (vier), prolongatie (een) en nieuwe vertoningen (twee). Dit golvende patroon van (bijna) geen vertoningen tot een redelijk aantal herhaalde zich, en in de zestiende week draaide de 'BIG' wederom met vijf kopieën in het land. Toch leek na de 'BIG' het grootste enthousiasme van de filmdistributeurs voor Nederlandse films een beetje getemperd. Ging voor de 'BIG' slechts 15% van de Nederlandse films met niet meer dan een kopie in première, na de 'BIG' liep dit aantal op tot 54%. Uitschieters zijn twee heel verschillende films: *RUBBER* (Gerard Rutten, 1936), een realistische film over het koloniale leven gedistribueerd door het kleine Tobis Film Distributie en het speciaal voor deze film

⁸²⁴ Het waren zelfs vijftien kopieën: in Hoensbroek een plaats die buiten de dataset viel, draaide ook een première kopie.

gestarte bedrijf De Nederlandse Filmgemeenschap. Waarschijnlijk werd er veel belangstelling verwacht vanwege de koloniale setting. De tweede film was de Jordaanfilm *ORANJE HEIN*, die was ondergebracht bij Monopole Film. Maar in het algemeen kan gesteld worden dat Nederlandse distributeurs vanaf begin 1936 iets voorzichtiger werden met het aantal première kopieën. Mogelijk maande ook de aanhoudende stagnatie van de economie tot het nemen van minder risico's, maar tot dan toe was daar nog niet veel van gebleken.

Lokale populariteit van de Jordaanfilms

Om te bepalen hoe de populariteit van de Jordaanfilms in den lande verdeeld was, is per film uitgerekend hoe de POPSTAT behaald in elke plaats uit de dataset zich verhiel tot de gemiddelde POPSTAT in die plaats. Zie tabel 5.8.

Plaats	Gemiddelde plaatselijke POPSTAT	Plaatselijke POPSTAT De Jantjes	Plaatselijke POPSTAT Bleeke Bet	Plaatselijke POPSTAT Oranje Hein
Alkmaar	7	34	16	10
Amsterdam	74	664	488	188
Apeldoorn	6	22	12	0
Culemborg	3	13	5	4
Den Haag	41	472	180	73
Dordrecht	3	14	10	3
Eindhoven	10	66	66	0
Geleen	3	8	3	0
Groningen	8	98	28	28
Haarlem	21	115	74	32
Heerlen	4	11	0	0
Leiden	5	36	57	0
Maastricht	5	47	24	9
Nijmegen	8	58	30	10
Rotterdam	50	537	323	113
's-Hertogenbosch	7	25	9	2
Schiedam	6	70	28	0
Tiel	3	10	14	0
Tilburg	6	45	34	11
Utrecht	25	220	81	0
Zeist	4	20	5	0
Zierikzee	1	3	2	0

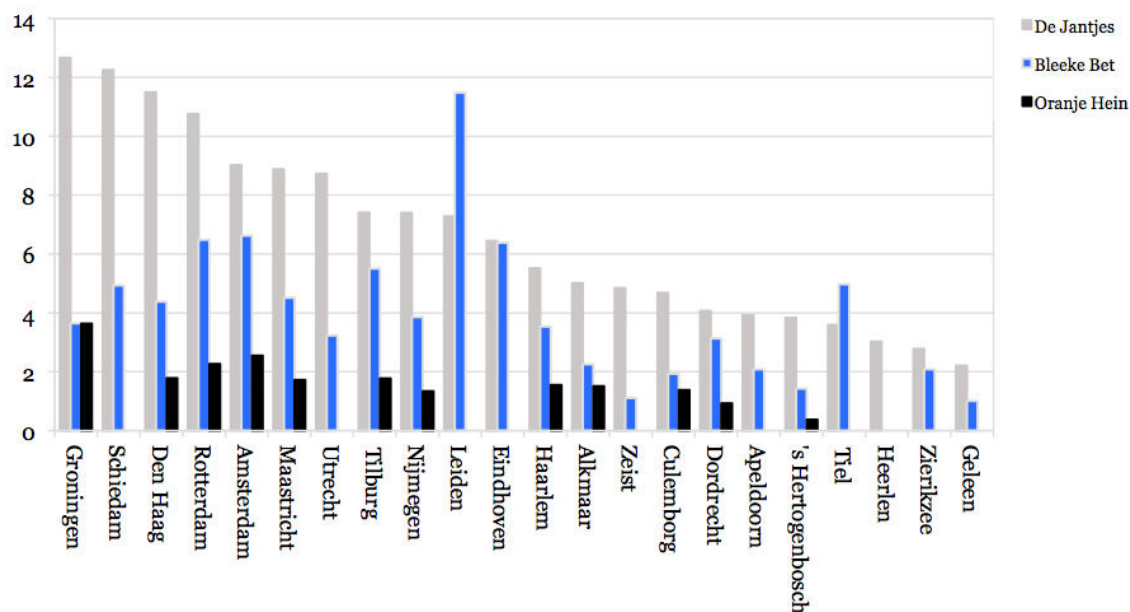
Tabel 5.8 De gemiddelde lokale POPSTAT en de behaalde lokale POPSTAT van de Jordaanfilms⁸²⁵

⁸²⁵ De getallen zijn afgerond op hele cijfers.

Er zijn 2 zaken die opvallen in de tabel. Ten eerste, als de 3 Jordaanfilms vertoond werden, scoorden ze bijna altijd boven de gemiddelde POPSTAT in die plaats, ze waren dus in het algemeen populairder dan de gemiddelde vertoonde film. Tegelijkertijd zijn er grote verschillen in de scores, niet alleen in relatie tot de gemiddelde POPSTAT in een bepaalde plaats, maar ook onderling. Zo behaalde DE JANTJES een POPSTAT van 664 in Amsterdam en ORANJE HEIN een van 188. Beide behaalden dus een score die hoger was dan het gemiddelde van 74 in Amsterdam, maar het verschil is aanzienlijk. Relatief gezien was DE JANTJES populairder in Amsterdam dan ORANJE HEIN. Het tweede dat opvalt, is het hoge aantal nullen dat ORANJE HEIN heeft. Niet alleen waren er minder kopieën in omloop, ook de penetratiegraad van ORANJE HEIN was veel lager dan die van DE JANTJES en BLEEKE BET. In maar liefst tien plaatsen werd de film niet vertoond. Veel bioscoopexploitanten hadden kennelijk lage verwachtingen van de film en programmeerden hem dus niet. Dat dit niet helemaal terecht was, blijkt uit de relatieve populariteit. Alleen in 's-Hertogenbosch was de POPSTAT score van ORANJE HEIN lager dan de gemiddelde score in die plaats. De eerder opgemerkte vertoningen rond de decemberfeestdagen kunnen dan ook zeer wel een reactie zijn geweest op de positieve resultaten die de film behaalden bij collega-bioscoophouders. Rond de kerst probeerden bioscoophouders immers altijd een extra aantrekkelijk en speciaal programma te bieden.

Om de relatieve populariteit duidelijker zichtbaar te maken is deze uitgedrukt als de vermenigvuldigingsfactor van het gemiddelde aantal voorstellingen dat een film meer draaide in die plaats, of simpeler gesteld: Hoe veel vaker dan het gemiddeld aantal voorstellingen dat een film in die plaats vertoond werd, was deze film in die plaats vertoond? De resultaten van deze berekening zijn te zien in grafiek 5.5. In de y-as kunnen de relatieve scores worden afgelezen, in de x-as de plaats waar die score is behaald. Een score van ruim twaalf voor DE JANTJES in Groningen betekent dat hij ruim twaalf maal hoger scoorde dan de gemiddelde POPSTAT in Groningen.⁸²⁶ Een score van 0 betekent dat de film in die plaats niet is vertoond. Er is gekozen voor deze berekening omdat de opbouw van het bioscooplandschap in de verschillende plaatsen veel van elkaar verschilt. De absolute hogere waarden in de steden worden veroorzaakt door het grotere potentiële publiek en doordat het aantal vertoningsplaatsen groter en gevarieerder was. Na twee weken in een grote bioscoop kon een film nog een aantal weken in kleinere bioscopen draaien. Bovendien waren er meer mogelijkheden om terug te komen als er meer bioscopen waren. Als er slechts een of twee bioscopen in een plaats zijn, dan zijn de mogelijkheden om een film langer dan normaal te draaien beperkt. In Culemborg bijvoorbeeld, waar slechts een bioscoop in bedrijf was en de films standaard slechts drie dagen in een week draaiden, werden alleen extra vertoningsmogelijkheden gecreëerd door extra voorstellingen op een dag te geven of de film later nog eens in reprise te nemen. In grafiek 5.5 is het grote verschil in populariteit van de Jordaanfilms gevisualiseerd.

⁸²⁶ De gemiddelde POPSTAT van Groningen is 8; de POPSTAT van DE JANTJES in Groningen is 98. 98 gedeeld door 8 geeft dan de gemiddelde populariteit. In de tekst zijn de afgeronde cijfers gebruikt.



Grafiek 5.5 Relatieve lokale populariteit van de Jordaanfilms

Veruit de populairste film was DE JANTJES, die alleen in Leiden en Tiel BLEEKE BET voor moest laten gaan. In Amsterdam behaalde DE JANTJES 9 maal de gemiddelde POPSTAT van 74, die een film in Amsterdam doorgaans haalde. BLEEKE BET, die op de tweede plaats staat van de populairste films in Nederland behaalde in Amsterdam een vermenigvuldigingsfactor van 6,6. ORANJE HEIN behaalde zijn hoogste score in Amsterdam, maar kwam niet verder dan een factor 2,5. ORANJE HEIN heeft steeds de laagste scores en was duidelijk de minst populaire Jordaanfilm. BLEEKE BET bevindt zich steeds tussen de twee andere films in, op drie uitzonderingen na. De eerder genoemde hogere score in Leiden en Tiel, en een gelijke score aan die van DE JANTJES in Eindhoven.

Beter nog dan in Amsterdam doet DE JANTJES het in het noordelijke Groningen: een bijna dertien maal hogere POPSTAT dan de gemiddelde nieuwe film. Ook in Schiedam, Den Haag en Rotterdam stijgt de film ruim boven de tien uit. Daarna volgen Utrecht, Amsterdam en Maastricht waar de film ongeveer negen maal meer dan gemiddeld werd vertoond. Relatief het slechtst werd DE JANTJES ontvangen in Heerlen, Zierikzee en Geleen. Relatief gezien, want nog altijd was de film meer dan gemiddeld populair. Voor BLEEKE BET ligt de piek in Leiden met een score van ruim elf maal meer dan het gemiddelde. Daarna volgen de grote steden Amsterdam en Rotterdam. BLEEKE BET sprak de bewoners van Zeist, Geleen en 's-Hertogenbosch het minst aan. In Heerlen werd de film zelfs niet vertoond. ORANJE HEIN behaalde in Groningen zijn hoogste aantal voorstellingen, gevolgd door Amsterdam en Rotterdam. In Schiedam waar DE JANTJES het zo goed deden, werd hij niet eens vertoond. Ook het bioscooppubliek in Apeldoorn, Eindhoven, Geleen, Heerlen, Leiden, Tiel, Utrecht, Zeist en Zierikzee moest het stellen zonder ORANJE HEIN. Heerlen en Geleen springen er dus uit als de plaatsen waar geen van de drie Jordaanfilms aansloegen. De vraag is nu of de hier

geconstateerde verschillen in populariteit te verklaren zijn door de politiek ideologische en/of religieuze factoren die met de verzuiling samenhangen.

Mogelijke verklaringen voor de verschillen in de lokale receptie van de Jordaanfilms

Om te kunnen vaststellen of de eerder geconstateerde verschillen in populariteit te verklaren zijn door de politiek ideologische en/of religieuze factoren die met de verzuiling samenhangen is gekeken naar de gemeentelijke uitslagen van de landelijke verkiezingen voor de Tweede Kamer van 1933. Geprobeerd is om een relatie vast te stellen tussen de relatieve populariteit van elk van de Jordaanfilms en de zuil die het hoogste aantal stemmen in een gemeente behaalde. De achterliggende gedachte is dat de aanhangers van deze partijen de grootste groep potentiële bioscoopbezoekers in die plaats vormden, en dat er mogelijk een overeenkomst te vinden is in hun waardering voor de Jordaanfilms en hun politieke stem. Deze exercitie zal geen statistisch significante resultaten opleveren, maar kan wel helpen een richting te geven aan de verklaring van de verschillen in populariteit. In tabel 5.9 zijn de uitslagen van de verkiezingen gegroepeerd naar de vier traditioneel onderscheiden zuilen. Per plaats in de dataset is het percentage vermeld dat deze zuil behaalde. Daarnaast is informatie opgenomen over het aantal inwoners. De scores boven de 30% zijn gearceerd. De plaatsen zijn alfabetisch gesorteerd.

Plaats	Inwoners	% Prot.¹	% Kath.²	% Soc.³	% Lib.⁴
Alkmaar	30467	12,8	31,5	31,2	21,1
Amsterdam	781645	17,1	15,3	46,9	15,2
Apeldoorn	68590	42,2	10,1	24,5	15
Culemborg	9359	15,1	39	28,5	15,2
Den Haag	482397	24,8	18,2	32,7	16,5
Dordrecht	60131	31,2	9,2	37,3	18,1
Eindhoven	103030	6,5	68,1	18,4	3,5
Geleen	14289	5,4	66,8	14,8	0,7
Groningen	115185	28,2	8	38	16,6
Haarlem	131257	17,1	26,7	35,3	16,4
Heerlen	49724	6,8	60,4	20	1,8
Leiden	73612	31,8	20,9	33	10,4
Maastricht	65929	2,2	60,4	27,5	2,2
Nijmegen	90739	8,6	62,8	18,7	6,3
Rotterdam	595448	23,7	15,6	40,7	13,4
's-Hertogenbosch	46212	4,2	68,7	10,7	2,6
Schiedam	61845	28,3	25,3	30,4	9,9
Tiel	12730	14,3	21,9	37,6	19,1
Tilburg	88890	2,7	80,6	11	1,4
Utrecht	161093	24,5	27,3	31,3	13,1
Zeist	29691	44,5	12,3	20,5	17,6
Zierikzee	6944	37	12,4	20,1	26,8

Tabel 5.9 Gemeentelijke uitslagen (percentages) van de Tweede Kamer verkiezingen in 1933, per zuil gegroepeerd

Bronnen: Cinema Context Collection; Beekink et al. (2003)

1. ARP, CHU, SGP, CDU en Hervormd Gereformeerde Partij
2. Rooms-Katholieke Staatspartij en Rooms-Katholieke Volkspartij
3. SDAP, CPH en Revolutionair-Socialistische Partij
4. Vrijzinnig Democratische Bond en Vrijheidsbond

Daarna is een overzicht gemaakt van de plaatsen waar elke afzonderlijke film het populairst was. Vervolgens is nagegaan of hier een bepaald patroon in valt te ontdekken. In tabel 5.10 staan de Jordaanfilms en de vijf plaatsen waar zij hun hoogste score behaalden.

Plaats	<i>De Jantjes</i>	Plaats	<i>Bleeke Bet</i>	Plaats	<i>Oranje Hein</i>
Groningen	12,7	Leiden	11,5	Groningen	3,6
Schiedam	12,3	Amsterdam	6,6	Amsterdam	2,5
Den Haag	11,5	Rotterdam	6,5	Rotterdam	2,3
Rotterdam	10,8	Eindhoven	6,4	Den Haag	1,8
Amsterdam	9	Tilburg	5,5	Tilburg	1,8
Maastricht	8,9	Tiel	5	Maastricht	1,7

Tabel 5.10 De vijf plaatsen waarin de Jordaanfilms hun hoogste POPSTAT score behaalden.

In totaal waren er acht plaatsen betrokken bij de top vijf van de drie Jordaanfilms. Alleen in Rotterdam en Amsterdam stonden alle drie de films in de top vijf. Opvallend is dat de betrokken plaatsen allemaal behoren tot de grote steden of grote provincieplaatsen. De Jordaanfilms leken dus vooral de bevolking in meer verstedelijkte gebieden aan te spreken. Daarnaast valt op dat in zes van de acht plaatsen de socialisten en communisten het hoogste aantal stemmen trokken. Dit betekent niet dat zij in die plaats de meerderheid van de stemmen behaalden, maar wel dat zij van de vier zuilen het hoogste percentage stemmen verkregen hadden. Het lijkt er dus op dat de aanwezigheid van deze groepen een positieve invloed had op de ontvangst van *DE JANTJES*.

De hoge concentratie van socialistische en communistische stemmen levert echter geen verklaring op voor de populariteit in Eindhoven en Tilburg, daar vormden de katholieken een grote tot zeer grote meerderheid. In Eindhoven bedroeg het percentage katholieke stemmers 68,1% en in Tilburg liep dit zelfs op tot 80,6%. De socialistische en communistische partijen behaalden daar respectievelijk 18,4% en 11% van de stemmen. In de katholieke gebieden stonden de religieuze en politieke ideologie recht tegenover elkaar, in die zin dat katholieke geestelijken hun volgelingen verboden of op zijn minst sterk afrieden, op socialistische en communistische partijen te stemmen. Uit de ruime overmacht van katholieke partijen in de katholieke gebieden bleek dat dit beleid succesvol was. Hoewel het stemgedrag een indicator is voor wat er voor het individu in elk geval in het stemhokje het zwaarste woog: het woord van de pastoor of het woord van een socialistische of communistische leider, betekent dit niet dat een katholieke stemmer per definitie antipathiek stond tegenover vakbewegingen. Zoals in hoofdstuk 4 aan de orde kwam, was de Katholieke kerk zich terdege bewust van de aantrekkingskracht van verenigingen die opkwamen voor de belangen van de arbeiders en poogden zij door de oprichting van eigen organisaties deze belangstelling te kanaliseren in katholieke richting. Eindhoven en Tilburg waren zeer geïndustrialiseerde plaatsen met hoge percentages van de bevolking werkzaam in de nijverheid. In Eindhoven, waar Philips een van de grootste werkgevers uit de regio was, bedroeg dit maar liefst 79% en in Tilburg was dit 74%.⁸²⁷ Als we er vanuit gaan dat de socialistische en communistische partijen overwegend stemmen van arbeiders trokken dan kan de hoge industrialisatiegraad van Eindhoven en Tilburg verklaren waarom *BLEEKE BET* en *ORANJE HEIN* hier een van hun hogere scores behaalden. Met andere woorden, ondanks het feit dat de socialistische en communistische partijen een laag percentage van de stemmen behaalden, stond de katholieke bevolking van Eindhoven en Tilburg wat betreft klasse waarschijnlijk dicht bij de andere vijf plaatsen dan het op het eerste gezicht lijkt.

Dit voorbeeld laat zien hoe moeilijk het is te meten in hoeverre de verzuiling een duidelijk traceerbare invloed had op de populariteit van de bepaalde films. Ook uit een verdere bestudering blijkt dat het onmogelijk is om van een één op één relatie te spreken tussen de

⁸²⁷ Hans Knippenberg, "Twee eeuwen werk. De beroepsbevolking in kaart gebracht" in *Nederland in verandering. Maatschappelijke ontwikkelingen in kaart gebracht 1800-2000*, red. Erik Beekink, 17 (Amsterdam: Aksant, 2003) en de bijgevoegde CD-Rom *Historische Databank Nederlandse Gemeenten*, versie 1, november 2003.

populariteit van een film en de politieke kleuring van een plaats. Daarvoor zijn er te veel uitzonderingen. Niet in alle plaatsen waar de socialisten en communisten het hoogste stempercentage behaalden waren de films evenredig populair, en niet in alle plaatsen waar de industrialisatie hoog was, waren ook de scores van de films hoog. In Geleen, waar zelfs 86% van de werkzame bevolking emplooi had in de kolenmijnen, lagen de scores voor de Jordaanfilms buitengewoon laag. Ook Heerlen springt er in negatieve zin uit. Ditzelfde gold voor 's-Hertogenbosch. Alle drie waren dit sterk katholiek georiënteerde plaatsen, met respectievelijk 60,4 %, 66,8 % en 68,7 % katholieke stemmen in 1933. Dit lijkt te duiden op een negatieve invloed van katholieken op de populariteit van de Jordaanfilms. Maar zoals gezegd is deze invloed niet overal waarneembaar.

Een andere dempende invloed op de populariteit van de Jordaanfilms lijkt de aanwezigheid van veel protestanten te zijn geweest. Ook de POPSTAT van de Jordaanfilms in Zierikzee en Zeist bevindt zich in de laagste regionen. In beide plaatsen behaalden de protestantse partijen de hoogste scores, zij het dat het geen absolute meerderheid was zoals in de eerder genoemde katholieke plaatsen werd behaald door katholieke partijen. In Zierikzee stemde 37% van de kiezers op een protestantse partij en in Zeist was dit 44,5%. In beide plaatsen ligt bovendien het percentage vermogensbelastingbetalers het hoogst van de dataset, te weten respectievelijk 21,8% en 18,8% (zie bijlagen, tabel 1 voor een overzicht van het percentage vermogensbelastingbetalers in de geselecteerde plaatsen). Ook in Apeldoorn, dat 42,2% stemmers op een protestantse partij en 14% vermogensbelastingbetalers telde, scoorden de Jordaanfilms laag. Wederom kunnen geen algemeen geldende uitspraken gedaan worden, maar zijn er wel aanwijzingen dat de combinatie van een protestantse en vermogende bevolking een negatief effect had op de populariteit van de Jordaanfilms.

Vergelijking met de andere films in de top tien

Om te kunnen bepalen of de afwijkende receptie van de Jordaanfilms past in een trend, is vergeleken hoe de landelijke top tien van nieuwe films heeft gescoord in de plaatsen uit de dataset. En dan wordt duidelijk dat er sprake is van een zeer afwijkende voorkeur in Geleen en Heerlen. In Geleen komen slechts drie van de landelijke top tien films terug (DE JANTJES, BLEEKE BET en OP HOOP VAN ZEGEN); de andere zeven worden er helemaal niet vertoond. In Heerlen moeten de bioscoopbezoekers het stellen zonder BLEEKE BET, MALLE GEVALLEN en OP HOOP VAN ZEGEN. Het studentikoze MALLE GEVALLEN sloeg ook Geleen en 's-Hertogenbosch over en was met drie nieten een film die minder populair was in de door katholieken gedomineerde plaatsen. Van de drie plaatsen die een hoge score protestante stemmen paarden aan een hoog percentage vermogensbelastingbetalers werden in Zierikzee DE KRIBBEBIJTER en MAZURKA niet vertoond; in Zeist zagen bioscoophouders geen brood in OP HOOP VAN ZEGEN. Apeldoorn vertoonde alle films uit de top tien.

De nationale top tien komt dus niet automatisch overeen met de plaatselijke top tien van films met de hoogste POPSTAT score. In bijlage 4 is van elke plaats uit de dataset een overzicht van de tien populairste films ter plaatse opgenomen. Hier moet bij opgemerkt worden dat de

scores in de kleinere plaatsen vaak erg dicht bij elkaar liggen zodat ze niet altijd heel erg onderscheidend zijn. In tabel 5.11 wordt per plaats een samenvatting gegeven van de top tien van films die in de periode 1934-1936 daar de hoogste POPSTAT behaalde. Daarin zijn van elke plaatselijke top tien de oordelen van de landelijke en katholieke filmkeuringscommissie opgenomen (om te achterhalen of er relatief veel of weinig films met een bepaald keuringoordeel in de lokale top tien stonden) en de landen waar de films geproduceerd waren (om te achterhalen of films in een bepaalde taal de top tien domineerden).

	Alkmaar	Amsterdam	Apeldoorn	Culemborg	Den Haag	Dordrecht	Eindhoven	Geleen	Groningen	Haarlem	Heerlen	Leiden	Maastricht	Nijmegen	Rotterdam	's Hertogenbosch	Schiedam	Tiel	Tilburg	Utrecht	Zeist	Zierikzee
CFK AL	7	7	7	6	6	8	4	5	6	7	3	6	3	4	8	6	8	7	6	4	5	5
CFK 14	3	2	3	3	3	2	2	3	3	2	4	3	3	4	2	3	2	1	3	3	2	2
CFK 18	0	1	0	1	1	0	4	2	1	1	3	1	4	2	0	1	0	2	1	3	3	3
KFC 1	0	1	0	1	0	0	1	1	1	0	1	1	1	1	0	0	0	1	0	1	1	2
KFC 2	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	1	1	0	0
KFC 3	0	0	0	0	0	0	2	2	0	1	2	0	2	0	0	1	0	0	0	1	2	1
KFC 4	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
AT	0	1	0	0	0	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0
BE	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
DE	1	2	1	0	3	1	1	4	2	0	2	1	2	0	1	2	1	3	1	1	5	1
FR	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	2	3	0	0	0	0	0	0	0	1
GB	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
NL	6	3	6	10	4	4	4	2	4	5	2	6	5	5	5	3	6	5	7	5	2	6
US	2	3	3	0	3	5	4	3	3	4	4	2	1	2	4	4	3	2	2	2	3	1

Tabel 5.11 Kenmerken lokale top tien van meest vertoonde films.

Zwarte cellen geven de laagste scores aan, grijze cellen de hoogste

Uit dit overzicht blijkt dat Nederlandse films in Zeist, Heerlen en Geleen, het laagst scoorden. (slechts 2 titels in de top tien). Heerlen en Geleen lagen in de Limburgse mijnstreek waar de mobiliteit tot de hoogste van Nederland behoorde. In de jaren twintig was ongeveer een kwart van de mijnwerkers van buitenlandse afkomst.⁸²⁸ Dit zou een verklaring kunnen zijn voor de geringe populariteit van de Nederlandse films. In Zeist was de top tien Duits georiënteerd, met vijf titels was dit de hoogste score van alle plaatsen. Ik heb daar geen verklaring voor kunnen vinden. Uitzonderlijk populair waren de Nederlandse films in Culemborg waar de gehele top hieruit bestaat. In Culemborg was slechts één bioscoop en er was dus weinig concurrentie voor de Nederlandse films, maar de bioscoopexploitant had ook voor andere titels kunnen kiezen, net zo goed als de Culemborgers konden besluiten thuis te blijven.

⁸²⁸ Jan Kok, "Nederland in beweging. Aspecten van migratie 1878-1960" in *Nederland in verandering. Maatschappelijke ontwikkelingen in kaart gebracht 1800-2000*, red. Erik Beekink, 39 (Amsterdam: Aksant, 2003).

In de meeste plaatsen bestaat de top tien voor het grootste deel uit films die voor alle leeftijden waren gekeurd. Dit is begrijpelijk daar deze films in principe het grootste publieksreservoir hebben, iedereen mocht er immers heen. Omgekeerd komen 18-plus films veel minder voor. Relatieve uitschieters zijn Eindhoven en Maastricht waar van de 18-plus films er 4 in de top tien belandden. Daarvan kregen 2 bovendien het katholieke predicaat 'meerdere aarzeling'. Dit zou kunnen duiden op een relatief grotere belangstelling van een publiek dat boven de 18 was, maar daarvoor zou een uitgebreidere analyse van het programma in die plaatsen uitgevoerd moeten worden.⁸²⁹

Terugkerend naar de vraag of er regionale verschillen zijn te vinden in de lokale bioscoophits is duidelijk geworden dat er in de katholieke plaatsen in het zuiden steeds een licht afwijkend patroon zich voordoet. De Nederlandse films scoren minder goed en de 18-plus films scoren juist weer beter. De lage scores van de Jordaanfilms in Heerlen en Geleen passen dus in een trend en zijn niet per se te koppelen aan het feit dat het Jordaanfilms waren; Nederlandse films deden het daar in het Zuiden in het algemeen minder goed.

Recensenten versus publiek

De laatste vraag die in dit hoofdstuk nog op beantwoording wacht, is die naar de relatie tussen de receptie van de Jordaanfilms door het publiek en die van de recensenten. Het zal nooit mogelijk zijn te spreken van een directe relatie, maar er kan wel bekeken worden in hoeverre de reacties van de recensenten indicatief waren voor de receptie van het publiek of juist ver op afstand stonden van de praktijk van de bioscoopbezoekers. Van de geanalyseerde kranten en tijdschriften sprong de katholieke pers eruit als het meest kritisch. Vooral de auteurs van de radicalere tijdschriften konden in ongemeen felle bewoordingen afstand nemen van een communis opinio die in beginsel positief was. Liberale en neutrale recensenten waren over het algemeen minder veroordelend, al waren ook daar uitzonderingen (zoals de totale afwijzing van BLEEKE BET in *De Telegraaf*). In de weinige socialistische kranten die er waren, konden de meningen ook sterk uiteen lopen. De ontvangst in de geschreven pers wees naar een grote populariteit van DE JANTJES, een mindere populariteit van BLEEKE BET en nog kleinere populariteit van ORANJE HEIN.

Een vergelijking van de waardering van de pers met de waardering van het lokale publiek is erg moeilijk te maken en levert een zeer gedifferentieerd beeld op. Zo werd bijvoorbeeld in de katholieke *Limburger Koerier* geadverteerd voor de bioscopen in drie plaatsen uit de dataset, namelijk Maastricht, Heerlen en Geleen. De recensent schreef een positieve recensie over DE JANTJES en BLEEKE BET, over ORANJE HEIN was hij niet te spreken. Alle drie de films scoorden boven hun eigen gemiddelde in Maastricht maar slecht in Heerlen en Geleen. ORANJE HEIN werd daar zelfs niet vertoond. De POPSTAT van ORANJE HEIN in Maastricht is tegengesteld aan de verwachting gewekt door de negatieve bespreking van de film; die in Heerlen en Geleen is wel zoals verwacht, maar daar deden de andere twee

⁸²⁹ Het betreft hier de films MASKERADE, SCHLUSSAKKORD, LES MISÉRABLES, LES NUITS MOSCOVITES, (Maastricht); EPISODE, MAZURKA, CAPTAIN BLOOD, THE MERRY WIDOW (Eindhoven).

Jordaanfilms het tegen de verwachting in weer relatief slecht. (Hetgeen weer in lijn was met de lage score van alle Nederlandse films daar.) Dit voorbeeld illustreert dat het lokale niveau zich moeilijk laat vangen in grote lijnen en patronen.

De vergelijking op nationaal niveau levert wel een duidelijk patroon op en toont dat DE JANTJES de meeste positieve aandacht getrokken heeft in de pers met 18 punten van de maximale score van 24 punten (elke krant kan maximaal 1 punt scoren) Dit is 1,4 maal meer dan de positieve aandacht in de pers voor BLEEKE BET en 2 maal meer dan voor ORANJE HEIN. Voor de POPSTAT doet zich voor BLEEKE BET een soortgelijke verdeling voor: DE JANTJES heeft een 1,7 maal hogere score dan BLEEKE BET. Bij ORANJE HEIN is het verschil echter groter, in vergelijking met die films scoort DE JANTJES 5,3 maal hoger. Op nationaal niveau bekeken was de pers dus positiever over ORANJE HEIN dan het publiek. Of preciezer geformuleerd ORANJE HEIN genereerde 2 maal minder positieve aandacht in de pers maar ruim 5 maal minder publiek dan DE JANTJES.

Afsluiting

Centraal in dit hoofdstuk stonden de distributie en vertoning van de Jordaanfilms en de vraag of we kunnen spreken van een verzuilde ontvangst. De verzuiling werd zichtbaar gemaakt door het stemgedrag van de Nederlanders in de plaatsen uit de dataset in kaart te brengen en vervolgens deze resultaten te vergelijken met de POPSTAT scores van de Jordaanfilms. De hoge of lage scores sporen niet volledig met het stemgedrag. Zo zagen we dat de Jordaanfilms het relatief minder deden bij de aanwezigheid van veel katholieken, maar dat dit verschil kleiner kon worden als er een hoge industrialisatiegraad en dus een hoger percentage arbeiders was.

De verklaring hiervoor ligt waarschijnlijk in de samenstelling van de zuilen, die of politiek ideologisch (socialisten/communisten en de liberalen) of religieus ideologisch bepaald was (protestanten en katholieken) Politieke ideologie leek nauwer samen te hangen met sociale klasse dan religieuze ideologie. De katholieke zuil incorporeerde mensen uit alle lagen van de bevolking, terwijl de socialistische en communistische achterban vooral bestond uit de lagere sociale klassen. Hoewel er uiteraard altijd uitzonderingen waren. Op die manier zijn er in feite twee ongelijksoortige entiteiten ontstaan – de politiek ideologische zuilen die voor sociale klasse discrimineerden en de religieus ideologische zuilen die dat niet deden. Sociale klasse lijkt in elk geval een van de factoren die een verklarende rol speelt bij de populariteit van de Jordaanfilms. Een hoog aantal stemmen op socialistische en communistische partijen - die vooral de arbeidersklasse tot hun aanhangers konden rekenen - leek de populariteit van de Jordaanfilms in positieve zin te beïnvloeden. De aanwezigheid van een hoog percentage arbeiders verklaart mogelijk ook de populariteit van de Jordaanfilms in een aantal door katholieken gedomineerde plaatsen met een hoge industrialisatiegraad. Daar staat tegenover dat in hooggeïndustrialiseerde gebieden als de Limburgse mijnstreek juist een veel lagere populariteit is waargenomen.

De drie Jordaanfilms verschilden aanzienlijk in populariteit. DE JANTJES was absoluut de populairste van de drie, en bovendien de grootste hit van alle vertoonde premièrefilms in de onderzoeksperiode. Daarna volgden BLEEKE BET en ORANJE HEIN, die laatste bleef echter ver

achter bij de andere twee films. Dit patroon tekende zich ook af op lokaal niveau, met een enkele uitzondering als BLEEKE BET hoger uitkwam dan DE JANTJES. Dit gebeurde slechts drie maal. ORANJE HEIN steeg nooit uit boven de andere twee. De makers van DE JANTJES waren er dus het best in geslaagd het oorspronkelijke toneelstuk zo te bewerken dat de film een zo breed mogelijk publiek aansprak.

Conclusie

In deze studie is onderzocht of, en zo ja op welke wijze, de drie Jordaanfilms *DE JANTJES*, *BLEEKE BET* en *ORANJE HEIN* er al dan niet in slaagden een gevoel van nationale eenheid op te roepen bij Nederlandse toeschouwers in de periode 1934-1936. Het begrip nationale eenheid is geoperationaliseerd door het in navolging van Frijhoff te benoemen als een nationaal identiteitsbesef. Hierdoor ontstond in de analyse ruimte voor verschillende invullingen van dit besef. Frijhoff beschouwt identiteitsbesef als een dynamisch proces dat zich ontwikkelt in de tijd. Om deze ontwikkeling in kaart te kunnen brengen, hanteert hij het begrip toe-eigening dat een proces aanduidt van verbeelding, herkenning en verwerking. De verbeelding omvat een vertoog over een groep dat al dan niet herkend wordt door deze groep. Op het moment dat de groep zich hierin herkent, wordt het eerdere vertoog verwerkt in een nieuw vertoog over deze groep waarna het proces zich herhaalt. Deze groep wordt door Frijhoff aangeduid als wij-groep en is in dit onderzoek gedefinieerd en geanalyseerd langs vijf lijnen, namelijk de vijf aspecten waarvan wordt aangenomen dat zij in belangrijke mate het identiteitsbesef bepalen, te weten: plaats, klasse, gender, religie en etniciteit. Het uitgangspunt van de analyse was dat identiteitsbesef een veelkantig en dynamisch concept is.

Het eerste deel van het onderzoek getiteld 'De Verbeelding' is gewijd aan de analyse van de verbeelding van de wij-groepen in de Jordaanstukken en de Jordaanfilms. De wij-groepen werden daarbij gedefinieerd in termen van de vijf eerder genoemde aspecten van identiteitsbesef. Op systematische wijze werden de verschillende beelden van die wij-groepen in de toneelstukken en de films geanalyseerd en vergeleken. Het doel van deze vergelijking was inzicht te verkrijgen in de wijze waarop de filmmakers dachten een zo groot mogelijk publiek te bereiken. Door hun keuzes in de filmbewerkingen van de toneelstukken in kaart te brengen - wat werd geschrapt, wat werd behouden, wat werd veranderd, en wat werd toegevoegd? - werd duidelijk waar zij problemen voorzagen en waar zij winst mee hoopten te behalen. Ze werkten immers in een commerciële context en alleen als er voldoende filmkaartjes verkocht werden, zouden ze hun investeringen terugverdienen. We mogen aannemen dat hun streven naar winstmaximalisatie met zich meebracht dat zij zochten naar een zo groot mogelijke gemene deler. Met andere woorden, de filmmakers moesten zoeken naar een verbeelding van een wij-groep die een zo groot mogelijke, lees nationale, groep toeschouwers naar hun films zou lokken. Door de films, gericht op een zo groot mogelijke doelgroep, te bestuderen in relatie tot de toneelteksten, geschreven voor een lokale doelgroep, werd duidelijk van welke aspecten van de verbeelding de makers veronderstelden dat zij onproblematisch waren en algemeen herkend werden als een verbeelding van een nationale wij-groep.

In het tweede deel van het onderzoek is de aandacht uitgegaan naar de receptie van de verbeelding: in hoeverre herkende men zich in de verbeelde wij-groep. Voor de analyse van de receptie zijn twee methoden toegepast: een kwalitatief onderzoek naar de receptie van de films in dagbladen en (film)tijdschriften (Hoofdstuk 4) en een kwantitatieve analyse van (de spreiding van) de populariteit van de films in Nederland (Hoofdstuk 5). Voor de kwalitatieve

analyse zijn dezelfde vijf aspecten van identiteit gehanteerd (plaats, klasse, gender, religie en etniciteit) als in het eerste deel van het onderzoek. Bovendien is er een nadere structurering aangehouden door de reacties te ordenen langs verzuilde lijnen. De overweging hierbij was dat als er sprake was van een verzuilde samenleving waarin verschillende wij-groepen - gedefinieerd door ideologische en religieuze opvattingen zoals verwoord door de verschillende zuilen - functioneerden, dit zichtbaar zou moeten worden uit de filmkritiek geleverd door die verschillende groepen. Gelijkgestemde reacties op de films geven aan welk(e) de(e)l(en) van de verbeelding gerekend kunnen worden als behorend tot een gedeeld nationaal identiteitsbesef. Recensenten zijn in deze analyse beschouwd als bemiddelaars tussen hun redacties, die al dan niet een rechtstreekse lijn hadden naar de top van politieke en/of religieuze organisaties, en hun achterban. Daarbij werden de meningen van de recensenten beschouwd als een aanbeveling aan hun lezers, zij hielden hun lezers als het ware voor wat de ideale lezing van een film was. Verdergaande claims werden niet gedaan omdat uit recensies niet kan worden opgemaakt of de lezers zich konden vinden in de daarin verwoordde meningen.

In Hoofdstuk 5 stonden de distributie en vertoning van de Jordaanfilms centraal. Met behulp van een speciaal daartoe opgezette database werd de populariteit van de Jordaanfilms in kaart gebracht. Allereerst is onderzocht hoe de Nederlandse bioscoopmarkt functioneerde. Het doel hiervan was een beeld te geven van de context waarin de Jordaanfilms terecht kwamen. Daarbij was het niet alleen van belang of de verzuiling een bepaalde inrichting van de bioscoopmarkt tot gevolg had gehad, maar ook tussen welk ander aanbod de Jordaanfilms hun plaats moesten veroveren. Vervolgens is de verspreiding van de Jordaanfilms geanalyseerd om te kunnen bepalen of ze overal even populair waren. De gedachte hierachter was dat een film die doordringt tot in de verste uithoeken van het land, een grotere 'gemene deler factor' had dan een film die maar beperkt gedistribueerd werd. Daarnaast werd de lokale populariteit van de drie films in kaart gebracht en werd nagegaan of verschillen in populariteit te verklaren waren door de lokale verdeling van de aanhang van de verschillende landelijke politieke partijen. Aanhang werd gedefinieerd als het aantal per partij uitgebrachte stemmen tijdens de landelijke verkiezingen van 1933. De stemverhoudingen geven zicht op de lokale basis van de vier grote zuilen. Dit is uiteraard een grove maat, omdat er alleen iets gezegd wordt over stemgedrag en niet over het gedrag in het dagelijks leven, maar deze informatie geeft wel een richting aan waarin gezocht kan worden naar mogelijke verklaringen voor verschillen in populariteit tussen de films.

De uitkomsten en samenhang van deze vier analyses laten zien op welke wijze de Jordaanfilms een nationale wij-groep articuleerden en of die verbeelding ook als zodanig werd herkend, dan wel geapprecieerd door recensenten en publiek.

Verbeelding, herkenning en verwerking van een nationaal identiteitsbesef

Bij de Jordaanfilms zagen we het proces van toe-eigening volop in werking. Alle drie waren ze gebaseerd op een theaterstuk dat ook al eens verfilmd was in een zwijgende versie. In de analyse zijn de zwijgende versies buiten beschouwing gebleven daar er te weinig materiaal van

over was om systematisch te kunnen analyseren. De vergelijking die in de analyse gemaakt is, beperkte zich dus tot het toneelstuk en de geluidsfilms. Het vertoog over de wij-groep in de stukken van Boubier werd in de Jordaanfilms verwerkt in een nieuw vertoog, dat echter ditmaal bedoeld was voor een nationaal publiek, er moest dus een slag gemaakt worden van lokaal naar nationaal. Herman Boubier had aanzien verworven als nationale theatermaker en wist met zijn toneelstukken alle lagen van de bevolking aan te spreken. Zijn werk werd in verband gebracht met volkstheater van een hoog niveau en geassocieerd met de Jordaan. Op zijn beurt was Boubier mogelijk geïnspireerd geweest door het nationaal bekende en gewaardeerde werk van Israël Querido, waaruit eenzelfde mededogen sprak voor mensen aan de onderkant van de samenleving als uit zijn eigen toneelstukken. Met de verfilming van *De Jantjes* werd een verbeelding van deze lagere klasse opnieuw in circulatie gebracht. En het succes van *DE JANTJES* inspireerde tot de verfilming van een tweede en een derde Jordaanstuk.

Maar tot welk resultaat hadden de bewerkingen van de filmmakers geleid en hoe is het nationale identiteitsbesef dat hieruit sprak, te karakteriseren? Allereerst werd dit gekenmerkt door plichtsbef en plichtsbetrachting. Dit kwam zowel tot uiting in de persoonlijke relaties (meer specifiek tussen mannen en vrouwen) als in de maatschappelijke dan wel economische relaties. Dit besef was niet bij alle personages even sterk ontwikkeld, maar in het narratief van de drie films was altijd nadrukkelijk plaats voor personages die blijk gaven plichtsbewust te zijn. Men viel stevast een beloning ten deel. Deed een man zijn vaderlandse plicht (tekenen voor het koloniale leger) dan volgde promotie. Stond deze vaderlandse plicht nog zeer onder druk in de toneelstukken *De Jantjes* en *Oranje Hein*, waarin kritiek werd geuit op de omstandigheden waaronder de lagere rangen in het koloniale leger moesten functioneren (*De Jantjes*), en de politiek als onbetrouwbaar werd getypeerd (*Oranje Hein*), in de films is hiervan geen spoor terug te vinden. De Jordaanfilms waren politiek neutraal geworden of misschien beter gezegd, er had een 'ontlinksing' van de toneelstukken plaatsgevonden want kritiek op de toestanden in de koloniën was voornamelijk herkenbaar voor het publiek dat zich in de hoek van de linkse beweging bevond.⁸³⁰

Voldeed een man die aan lager wal dreigde te raken alsnog aan zijn huwelijkse en maatschappelijke plichten (werken en een gezinsinkomen verdienen), dan volgde sociale rehabilitatie en herstel van zijn huwelijk. Wachtte een vrouw plichtsgetrouw op haar verloofde dan volgde een echtverbintenis. Het afleggen en nakomen van de huwelijkse belofte werd altijd positief gewaardeerd en uitbundig gevierd in de Jordaanfilms. Andersom werd het verzaken van die plicht afgekeurd, berispt en/of bestraft. Een te ver uit de koers laverende e(e)ga werd doeltreffend teruggeleid naar de echtelijke thuishaven. Aanhoudend dronkemansgedrag werd bijgestuurd tot een sociaal aanvaardbaar niveau of onder druk gecorrigeerd.

Een tweede ingrediënt van het nationale identiteitsbesef dat de makers verbeeldde, is een lichte vorm van deemoed. Een hang naar eenvoud en aanvaarding van de eigen sociale positie hangen hier mee samen. Bijna alle personages zijn van eenvoudige tot zeer eenvoudige komaf

⁸³⁰ Zie het eerder aangehaalde werk van Blom en Stelling, *Niet voor God en niet voor het Vaderland*, waarin de linkse matrozen centraal staan.

en zijn hier tevreden mee. Aanvaarding van de eigen sociale positie wordt in alle drie de films gepropageerd als een goede levenshouding die een gelukkig bestaan bevordert. De enige, en opvallende, uitzondering op deze regel treffen we aan in zowel *DE JANTJES* als *BLEEKE BET* waar de sociale arena van 'het cabaret' vrouwen een mogelijkheid geeft tot verbetering van de eigen maatschappelijke positie. In dit verband is het opmerkelijk dat de negatieve, seksuele connotatie die in de toneelstukken hing rond vrouwen die via het uitgaansleven probeerden een beter bestaan op te bouwen, verdwenen is uit deze twee Jordaanfilms. In het uitgaansleven, waar elke meid met een mooie jurk zich in kon begeven, lagen mogelijkheden voor vrouwen om hun sociale positie te verbeteren. Dat juist dit soort scènes zijn toegevoegd aan de films geeft aan dat er op dit vlak iets aan het veranderen was in de Nederlandse maatschappij. Uit de verschillende keuzes van de makers blijkt dat er nog geen consensus was over hoe deze verandering gewaardeerd moest worden. Tegenover de vrijgevochten Jans en de succesvolle Ka stond de bedrogen Dientje. Het bioscooppubliek leek zich veel meer aangesproken gevoeld te hebben door Jans en Ka, getuige de hoge POPSTAT die *DE JANTJES* en *BLEEKE BET* scoorden. De tijdgeest was aan het veranderen, dat is duidelijk.

Lokale en nationale beelden

De letterlijke verbeelding van de Jordaan is in elk van de drie films op een andere manier gedaan en plaatst de kijker in verschillende posities, namelijk die van binnen- of buitenstaander. In de opening van elk van de films vindt een vernauwing van de blik plaats, er wordt als het ware ingezoomd op de Jordaan. Gedurende de film verruimt deze blik zich waardoor een bredere context ontstaat, aan het eind van de film verengt de blik zich weer. Dit mechanisme voltrekt zich in alle drie de films, maar in *DE JANTJES* en *BLEEKE BET* wordt de kijker aangesproken als behorend tot de nationale wij-groep, namelijk als Nederlander, en in *ORANJE HEIN* als buitenstaander. In *DE JANTJES* en *BLEEKE BET* is Amsterdam als startpunt genomen. Via een reeks shots komt de kijker in de Jordaan terecht, een nationaal perspectief (de hoofdstad) wordt zo aan een lokaal perspectief (een buurt) gekoppeld. Het is de blik van de Nederlander op Nederland. In *ORANJE HEIN* opent de film met beelden van Volendam in al zijn bekende toeristische folklore. De twee geliefden Mientje en Herman hebben elkaar getroffen op een plek waar zij hoopten niet op te vallen als vreemdelingen. De kijker wordt hierdoor al bij aanvang van de film gepositioneerd als toeschouwer, de blik van de buitenstaander op Nederland. En deze positie blijft gedurende de film gehandhaafd. "Kijk dit is nu de Jordaan", zegt Mientje tegen haar vriend. Wederom staat de toeschouwer buiten de handeling en kijkt hij mee met de buitenstaander in plaats dat hij meegenomen wordt als een van de Jordaners. In *BLEEKE BET* en *DE JANTJES* gebeurt dit wel. De toeschouwer wordt vanaf het begin meegevoerd de Jordaan in en hoeft zelfs geen uitleg dat hij in de Jordaan is beland. In *BLEEKE BET* kan hij meezingen met Ka's 'Bij ons in de Jordaan' en zich net als de student Jordaner onder de Jordaners voelen, hij wordt opgenomen in dezelfde feestvreugde. In *DE JANTJES* vindt ditzelfde mechanisme plaats maar worden zowel de personages als de toeschouwer naar een bijna abstract niveau van eenheid en samenzijn getild als de drie afgezwaaide matrozen in dienst

treken van het koloniale leger. Hun vertrek dient een hoger, nationaal doel. Op dit punt zoomt de film uit en in de montage wordt diep doorvoelde en herkenbare emotie gekoppeld aan beelden van Nederland. Aan het eind van de film wordt opnieuw het lokale aan het nationale gekoppeld als het bruidspaar duizenden kilometers van elkaar gescheiden bij elkaar gebracht wordt door de moderne radiotechniek. Door de koppeling van de Jordaan aan Nederlandse symbolen en de sterke vervlechting van deze beelden in het narratief wordt in *DE JANTJES* impliciet een wij-groep gecreëerd die alle Nederlanders omvat. Dit was waarschijnlijk een belangrijke reden voor het succes van de film.

Een Hollands filmwerk dat spreekt tot een Hollands hart?

Door de recensenten werd het Hollandse karakter van de films geïnterpreteerd als gemaakt door Nederlanders, gesproken in de Nederlandse taal en gespeeld door acteurs van Nederlandse bodem. Dit zijn allemaal kenmerken die samenhangen met de productionele omstandigheden van de films en niet met inhoudelijke en thematische karakteristieken, maar toch werden ze in de receptie van de films beschouwd als van invloed zijnde op het Hollandse karakter van de film. Recensenten gebruikten daarvoor de term “Hollandse sfeer”, en het aanvoelen en vertalen van die sfeer in een film kon volgens een deel van hen eigenlijk alleen door eigen mensen gebeuren. Daarom was de vraag of er makers van eigen bodem betrokken waren bij de productie van belang voor deze recensenten. Zeker de reacties op *DE JANTJES* laten zien dat er insluitings- en uitsluitingsmechanismen werkten. Deze waren nogal gecompliceerd, omdat verschillende discoursen met elkaar gemengd werden. Zo werd in katholieke reacties in zowel *De Gemeenschap* als het *Filmfront* een verband gelegd tussen de kwaliteit van de geproduceerde films (commercieel en moreel bedenkelijk), de achtergrond van de makers (buitenlander/Joods) en de werkgelegenheid van eigen (=katholieke Nederlandse) filmmakers. Hier zien we dus een poging het Nederlandse filmaanbod katholiek te kleuren en voor zich op te eisen. Dit gebeurde onder het mom van het streven naar kwaliteit: een goede Hollandse film was een kwaliteitsfilm en die kwaliteit werd vooral gewaarborgd door katholieken. Hier wordt hetzelfde mechanisme zichtbaar dat katholieken hanteerden in hun nakeuringsoordelen en adviezen: afwijzen en bekritisieren van alles wat niet, of te weinig in de katholieke geest was en prijzen en aanbevelen van alles wat dat wel was.

In de neutrale en liberale pers schaarden recensenten zich veel vaker achter de Nederlandse film simpelweg omdat het een product van eigen bodem was. Economische argumenten werden dan gepaard aan cultureel nationalisme door het belang van het welslagen van een Nederlandse film te verbinden aan de opbouw van een eigen, nationale filmindustrie. Wilde men daarin slagen dan was er omzet nodig, gegenereerd door succesvolle films van nationale makelij, zo was de redenatie. Dat betekende niet dat men geen visie had op wat een kwaliteitsfilm was of zou moeten zijn. Die hadden deze recensenten wel degelijk, maar daar namen ze een zekere afstand van door te spreken over het succes dat een film zou hebben bij het grote publiek, waartoe zij zichzelf kennelijk niet rekenden. Dit laatste kwam ook regelmatig terug bij katholieke recensenten die niet expliciet de eigen katholieke identiteit naar voren

schoven. Zo balanceerde een deel van de recensenten van zowel katholieke, liberale als neutrale kranten in hun besprekingen van de Jordaanfilms tussen de persoonlijke afkeuring van de film vanwege de kwaliteit - het gebrek eraan of de verkeerde - en de smaak van hun lezers die zo vermoedden zij, waarschijnlijk wel erg gecharmeerd zouden zijn van deze films.

Voor recensenten van de socialistische en communistische pers hing de waardering voor een Nederlandse film toch vooral af van de vraag of lagere sociale klassen op een in hun ogen waardige wijze werden verbeeld. Dit was naar hun mening helemaal mislukt in *ORANJE HEIN* omdat de makers ordinair met komisch hadden vereenzelvigd. Ook een romantische verbeelding van armoede kon de goedkeuring van deze recensenten niet wegdragen, ze hielden niet van een vertekening van de realiteit. Zij lieten het meest duidelijke politiek ideologisch gekleurde geluid horen in de filmbesprekingen. Deze recensenten waren ook niet erg gecharmeerd van al te uitgesproken nationalistische borstklapperij en lieten vaak een tegengeluid horen als ze meenden dat er te hoog van de Nederlandse toren werd geblazen. Zo werden de lezers bij de première van *DE JANTJES* nog even fijntjes herinnerd aan het debacle van de nationale film *WILLEM VAN ORANJE*.

Samenvattend kan gesteld worden dat recensenten op een meestal vrij subtiel manier de kleur van hun zuil door lieten schemeren in de recensies. Dit kon betekenen dat ze vooral de nationale prestaties wilden benadrukken, zoals de liberale en de neutrale recensenten deden; zich vooral druk maakten over de wijze waarop klasse verbeeld was, zoals de socialistische en communistische recensenten; of vooral de traditionele rol van de vrouwelijke personages benadrukten, zoals de katholieke recensenten deden. Echte scherpe kritiek, soms zelfs onder de gordel, vond zijn weg in de (film)tijdschriften en werd meestal niet geuit in de dagbladen. Het katholieke tijdschrift *De Gemeenschap* is daarvan het meest extreme voorbeeld, maar ook in het eveneens katholieke *Filmfront* kon stevig van leer getrokken worden. Het is opvallend dat de strijdpunten altijd betrekking hadden op de nationale identiteit en kwaliteit van de film. Zedelijkheidskwesties of klassenvraagstukken waren in het geheel niet in beeld in deze tijdschriften, men was duidelijk gepreoccupeerd met de vraag op welke wijze katholieken een stempel konden drukken op de nationale filmproductie.

Een opvallend aspect in de reacties op de Jordaanfilms, in het bijzonder op *DE JANTJES*, was de waarde die gehecht werd aan het feit dat de films in de eigen taal gesproken werden. Zelfs in gebieden waar de voertaal sterk afweek van het Algemeen Beschaafd Nederlands, zoals in Limburg en in Friesland, was de recensent van respectievelijk de *Limburger Koerier* en de *Leeuwarder Courant* er van overtuigd dat het gesproken Nederlands de toeschouwers in staat stelde de film echt te ervaren en te verstaan. Hieruit mag men concluderen dat de Nederlandse taal een samenbindende kracht bezat en in staat was zelfs groepen die in hun dagelijks leven geen ABN spraken, aaneen te smeden en zich, in elk geval gedurende de film, Nederlander te laten voelen.

De nieuwigheid van films in de eigen taal was er voor recensenten gauw af en dit gegeven speelde al snel geen rol meer in hun recensies. Ze bleven niet juichen over de verstaanbaarheid. Men moet zich echter realiseren dat het voor de bioscoopganger nog steeds een bijzonderheid

was een film in de eigen taal te horen. Meer dan 90% van het totale aanbod aan filmvertoningen was in een buitenlandse taal, in Nederland werd immers niet nagesynchroniseerd maar ondertiteld. Het hoge aantal Nederlandse films in de top tien van meest vertoonde films duidt op een duidelijke voorkeur voor het in de eigen taal gesproken product. Ook andere onderzoekers zoals Sedgwick en Garncarz kwamen tot een gelijksoortige conclusie.⁸³¹

Zoals gezegd was, en is, de eigen taal geen garantie voor succes, maar is het wel een belangrijk aspect in de verklaring van publieksvoorkeuren. Het is dan ook te eenvoudig om te zeggen dat het grote succes van *DE JANTJES* alleen, of vooral, verklaard moet worden uit het feit dat dit een van de eerste Nederlandse geluidsfilms was. Dan had *WILLEM VAN ORANJE* ook een succes moeten zijn en dat was niet het geval. Minstens zo belangrijk waren de herkenbaarheid van de emoties van de personages, en een slimme creatie van een gevoel van eenheid. Dit zijn in feite algemeen aanvaarde dramaturgische regels, maar de invulling daarvan bepaalde uiteindelijk het succes van een film. Hiervoor was het noodzakelijk dat het drama niet gezocht werd in thema's waar een grote controverse over bestond. Veilige keuzes in de onderzoeksperiode 1934-1936 waren een (affectief) huwelijk, een positieve representatie van het koloniale leger en Indonesië, geen scherpe klassenproblematiek en/of een optimistisch beeld van de mogelijkheden tot het verbeteren van de eigen maatschappelijke positie dan wel een blijmoedige tevredenheid met het eigen lot. Zodra een wat problematischer onderwerp werd gekozen, ging dit kennelijk ten koste van de populariteit. Zo was *ORANJE HEIN*, waarin klassentegenstellingen duidelijker aanwezig zijn en het huwelijk zeer expliciet onder druk staat, veel minder populair dan *BLEEKE BET* en *DE JANTJES*. *DE JANTJES* had uiteindelijk de minste haken en ogen en bood een breed publiek de gelegenheid aan te haken bij een meer of minder behoudende verbeelding. Bovendien was in deze film de verwerking van een nationaliteitsbesef in dramatisch opzicht het best geslaagd.

De verzuiling en het bioscooppubliek van de Jordaanfilms

De Jordaanfilms kwamen terecht in een filmmarkt die sterk versnipperd was en waarin geen duidelijke verzuilde invloed was aan te wijzen. Het filmaanbod werd gekeurd door de Centrale Commissie voor Filmkeuring, maar die vertegenwoordigde alle zuilen en was vaak unaniem in haar oordeel. Behalve de katholieken maakte geen van de andere zuilen gebruik van het recht op nakeuring, dat door diezelfde katholieken was bevochten. De KFC kon rechtstreeks ingrijpen in de samenstelling van het aanbod in de bioscopen van de vrijwillig bij de KFC aangesloten plaatsen. Het ging echter om een klein aantal films dat bovendien ook in de rest van het land geen hele grote bezoekersaantallen trok. Met andere woorden, de bioscoopbezoekers in de betreffende plaatsen misten een deel van het aanbod dat elders in het

⁸³¹ Joseph Garncarz, "Hollywood in Germany: The Role of American Films in Germany", in *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*, edited by D.W. Ellwood and R. Kroes, 94-137 (Amsterdam: VU University Press, 1994); Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain*.

land wel te zien was, maar de betreffende bioscopen werden in economisch opzicht niet heel hard getroffen door het wegvallen van de afgekeurde films.

Uit een analyse van het filmaanbod in de bioscopen bleken zich, behalve het ontbreken van de door de KFC afgekeurde films, geen verzuilde patronen voor te doen in de programmering van de bioscopen. Er bleken echter wel andere patronen voor te komen. Ten eerste werd duidelijk zichtbaar dat naarmate bioscopen zich dichter in elkaars nabijheid bevonden er meer profilering plaatsvond in de programmering. Dit betekent dat hun eigenaars een idee gehad moeten hebben van het publiek dat zij wilden bedienen. Niet elke film is immers voor iedereen aantrekkelijk. Daarnaast bood vooral in de kleinere plaatsen de Nederlandse films een belangrijke manier van profileren voor bioscopen.

Het Nederlandse bioscooppubliek toonde over het algemeen een voorkeur voor films van eigen bodem, zoals bleek uit hun hoge POPSTAT. Deze was echter niet overal in het land even constant. Plaatselijk konden er relatief grote verschillen zijn in de mate van populariteit. Ditzelfde gold voor de Jordaanfilms. Het was niet mogelijk deze onderlinge verschillen eenduidig aan de verzuiling toe te schrijven. Zelfs in het katholieke zuiden waar bij de verkiezingen van 1933 het stemmenaantal van katholieke partijen zeer hoog waren, was geen eenduidige relatie aan te wijzen tussen het aantal katholieke stemmen en de populariteit van de afzonderlijke Jordaanfilms. Ditzelfde gold overigens ook voor de katholieke recensenten die eveneens verdeeld waren in hun mening.

De aanwezigheid van een hoog percentage socialistische en communistische stemmers, vooral in de grote steden, lijkt een positief effect gehad te hebben op de waardering van de Jordaanfilms. De overeenkomst tussen de eigen sociale leefwereld en de verbeelde wereld in de films, speelde hier waarschijnlijk een grote rol. Een effect dat zich ook voordeed in hooggeïndustrialiseerde, door katholieken gedomineerde plaatsen. Hier leek het hoge percentage katholieke stemmen te verhullen dat de sociale achtergronden van het publiek waarschijnlijk zeer veel overeenkomsten vertoonden met die van het publiek dat op socialistische of communistische partijen stemde. Met andere woorden, een deel van de katholieke arbeiders die trouw op de katholieke partijen stemden, herkende zich waarschijnlijk in de verbeelde sociale wereld van de Jordaanfilms. In een verder onderzoek zou de relatie tussen de eigen en de verbeelde wereld nader uitgewerkt kunnen worden. Een aansprekend totaal ander voorbeeld is de studentenfilm *MALLE GEVALLEN*, die op vier stond in de top tien van de meest vertoonde films in de studentenstad Leiden en in de havenstad Rotterdam niet voorkwam in de top tien.

In het katholieke zuiden troffen we echter ook een aantal zeer lage scores aan voor de Jordaanfilms en het is de vraag of die verklaard worden door de katholieke identiteit van het publiek of juist door het gebrek hieraan. In de mijnstades was het mogelijk de andere etnische achtergrond van migrerende arbeiders die een negatief effect bewerkstelligde. Het percentage buitenlandse arbeiders kon in de mijnstreek oplopen tot wel 20% en deze groep bioscoopgangers was mogelijk minder gecharmeerd van de "Hollandse sfeer" in de

Jordaanfilms.⁸³² Ook hier ligt nog een schone toekomstige onderzoekstaak. Hoe verhiel zich bijvoorbeeld de verspreiding van het aantal Duitse werknemers tot het aanbod en de populariteit van Duitse films in Nederland, in het bijzonder in de mijnstreek?

Slotoverweging

Populariteit van films moeten we begrijpen als een ingewikkeld samenspel van economische, sociale, culturele en esthetische factoren. De bestudering daarvan vergt een aanpak die recht doet aan verschillende onderzoekstradities en deze met elkaar integreert. Dit onderzoek was een poging daartoe en was geen gemakkelijke opgave, maar het is mijn stellige overtuiging dat de hier gekozen aanpak wel de richting aangeeft waarin het onderzoek naar de populariteit van films zich zou moeten ontwikkelen.

Het is belangrijk dat we onze filmanalyses en de betekenis die we menen te ontdekken niet op zichzelf laten staan, maar in verband brengen met een, zij het gereconstrueerde, historische realiteit. Als onderzoekers van de historische receptie van film moeten we in feite de omgekeerde weg bewandelen die Ate de Jong, filmregisseur, producent en voormalig adviseur van het Nederlands Filmfonds, voorstelde in zijn essay “Succes is voorspelbaar!”⁸³³ De Jong zegt de omvang van het succes van een Nederlandse publieksfilm (een film die meer dan 250.000 bezoekers trekt) te kunnen voorspellen op basis van een combinatie van kwantitatieve en kwalitatieve analyses van de filmplannen. Naast een cijfermatige analyse van de doelgroep om de mogelijke opbrengsten van de film te kunnen schatten, hecht hij ook een groot belang aan een culturele analyse waarin de vraag wordt beantwoord aan welk speciaal Nederlands gevoel de film appelleert.

Zowel harde empirische data als moeilijk grijpbare, culturele aspecten zijn van belang voor het begrijpen waarom sommige films wel populair zijn en andere niet. Het hier gepresenteerde onderzoek naar de receptie van de Jordaanfilms heeft hopelijk aangetoond dat dit een vruchtbare combinatie is.

⁸³² P. Remigius Dieteren O.F.M., *De migratie in de mijnstreek 1900-1935. Een sociaal-historische studie* (Leuven: Sociaal Historisch Centrum voor Limburg, 1959), 32-33.

⁸³³ Ate de Jong, “Succes is voorspelbaar! Stress-test voor Nederlandse speelfilms”, Dutch Directors Guild (2011), laatst bezocht op 3 december 2011, <<http://www.directorsguild.nl/articles/view/1259>>

Geraadpleegde archieven

Eye Film Instituut, Amsterdam

Archief Donaldson

Knipselverzameling

Archief van de Nederlandse Bioscoop Bond, Jaarverslagen 1921-1938

Centrale Commissie Filmkeuring (keuringskaarten)

Nationaal Archief, Den Haag

Commissie Filmkeuring 2.04.60

Stadsarchief Amsterdam

Persoonskaarten

Gezinskaarten

Theaterarchief van 1900 tot heden, Gorinchem

Archief Boubier

Theater Instituut Amsterdam

Knipselverzamelingen

Archief van Herman Boubier, beheerd door zijn kleinzoon Bob Boubier

Overige geraadpleegde bronnen

Verslag der werkzaamheden van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling over den tijd van 1 januari 1929 tot 31 december 1930

Zevende jaarverslag 1 jan.- 31 dec.1931, Instituut voor Arbeidersontwikkeling, afdeling 's-Gravenhage *Verslag der werkzaamheden van het Instituut voor*

Arbeidersontwikkeling over den tijd van 1 januari 1931 tot 31 december 1932

Verslag der werkzaamheden van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling over de tijd van 1 januari 1933 tot 31 december 1934

Geraadpleegde tijdschriften

City Film en Theater Nieuws

City Magazine Lumière

Luxor Revue (Leiden)

Amsterdamsche Dameskroniek

Bladen van de Stadsschouwburg

Boek en Kunst

Capitol Nieuws

Capitol Nieuws Amsterdam

Cinema en Theater (na 1924 Weekblad Cinema en Theater)

City Theater

Concert en Theaterrevue

De Amsterdammer

De Film

De Gemeenschap

De Gids

De Hollandsche Lelie.

De Hollandsche Revue

De Kinematograaf

De Komeet

De Kunst

De Nieuwe Filmwereld

De Prins

De Radiogids

De Rolprent

De Tijd

De Toneelrevue

Der Filmkurier

Film

Filmfront

Filmland (plus Indische editie)

Filmliga

Haagsche Dameskroniek

Halen

Het Amateurtoneel

Het Arbeiderstoneel

Het Leven

Het Tooneel. Geïllustreerd maandschrift.

Jong Dietschland (geraadpleegd via www.dbnl.org)

Kinema en Toneelwereld

Kroniek en Kritiek. Gaat over in: De Toneelspiegel – Het Toneel

Kroniek van Hedendaagse Kunst en Cultuur

Kroon Revue

Kroon Revue (Zwolle)

Kunst en Amusement

Lichtbeeld en Cultuur

Links Richten

Luxor Revue (Arnhem)

Morks Magazijn

Nationaal Tooneel

Nieuw Weekblad voor de Cinematografie

Ons Tooneel

Ons werk

Panorama

Plankenland

Reichsfilmblatt

Royal Revue (Amsterdam)

Theater Pathé

Tooneel en Bioscoop

Voorwaarts

WB Revue (Rotterdam)

Geraadpleegde kranten

Advertentieblad voor Limburg

Algemeen Handelsblad

Alkmaarsche Courant

Arnhemsche Courant

Avondpost

Centrum

Culemborgsche Courant

Dagblad van Noord-Brabant

De Courant, Het Nieuws van den Dag

De Groene Amsterdammer

De Maasbode

De Nederlander

De Nieuwe Provinciale Groninger Courant

De Residentiebode

De Rode Jordaan

De Rotterdammer

De Standaard

De Telegraaf

De Tribune

De Volkskrant

Dordrechts Nieuwsblad

Dordrechtse Courant

Eindhovens Dagblad

Gelderlander, De

Gooi en Eemlander

Goudsche Courant

Haagsche Courant

Haarlemsch Dagblad

Haarlemsche Courant

Het Centrum

Het Vaderland

Het Volk

Leeuwarder Courant

Leidsche Courant

Limburger Koerier

Nieuwe Apeldoornsce Courant

Nieuwe Dordtsche Courant

Nieuwe Haarlemsche Courant

Nieuwe Rotterdamsche Courant

Nieuwe Schiedamsche Courant

Nieuwe Tielsche Courant

Nieuwe Tilburgsche Courant

Nieuwsblad van het Noorden

Nijmeegsch Dagblad

Nijmeegsche Courant

Noordbrabants Dagblad Het Huisgezin

Ons Noorden

Provinciale Noordbrabantsche en 's-Hertogenbossche Courant

Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant

Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant

Provinciale Post

Schiedamsche Courant

Tielsche Courant

Twentsch Dagblad Tubantia

Utrechts Nieuwsblad

Volksblad voor Friesland

Voorwaarts

Vrij Nederland

Zeister Courant

Zierikzeesche Nieuwsbode

Literatuurlijst

- Aasman, Susan. *Ritueel van huiselijk geluk. Een cultuurhistorische verkenning van de familiefilm*. Amsterdam: Het Spinhuis, 2004.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised and extended edition. London and New York: Verso, 1999.
- Ankersmit, J.F. "Ter nagedachtenis aan Israël Querido." *De Socialistische Gids* 10, (oktober 1932).
- Beer, Jeroen de. "Diva's op klompen. De filmcarrière van Fien de la Mar en Lily Bouwmeester." Doctoraal scriptie, Universiteit Utrecht, 2000.
- Bergstein, Philo en Salvador Bloemgarten, samenst. *Herinneringen aan Joods Amsterdam*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1978.
- Beusekom, Ansje van. *Kunst en Amusement. Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940*. Haarlem: Arcadia, 2001.
- Bishoff, Ruud. "De zwijgende speelfilm." In *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, 2^e druk, red. Karel Dibbets en Frank van der Made. Houten: Het Wereldvenster 1986.
- Blok, A., J.P.Kruijt en E.W. Hofstee. *De besteding van de vrije tijd door de Nederlandse arbeiders: uitkomsten van een enquête onder 621 arbeiders*. Amsterdam: Nuts Uitgeverij, 1936.
- Blom, J.C.H. "Vernietigende kracht en nieuwe vergezichten." In *Voorbij verzuiling: religie, stand en natie in de lange negentiende eeuw*, red. J.C.H. Blom en J.Talsma. Amsterdam: Het Spinhuis, 2000.
- Blom, J.C.H. *Burgerlijk en beheerst. Over Nederland in de twintigste eeuw*. Amsterdam: Uitgeverij Balans, 1996.
- Blom, Ron en Theunis Stelling. *Niet voor God en niet voor het Vaderland. Linkse soldaten, matrozen en hun organisaties tijdens de mobilisatie van '14-'18*. Soesterberg: Aspekt, 2004.
- Bock, Hans-Michael. "Biografie," in *Richard Oswald: Regisseur und Produzent*, red. Helga Belach & Wolfgang Jacobsen. München: Edition Text + Kritik 1990.
- Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1985.
- Boter, J. and C. Pafort-Overduin. "Compartmentalisation and its Influence on Film Distribution and Exhibition in the Netherlands, 1934-1936." In *Digital Tools in Media Studies. Analysis and Research. An Overview, Media Upheavels*, Vol 27, edited by M. Ross, M. Grauer & B. Freisleben. Bielefeld: transcript, 2009.
- Bregstein, Philo en Salvador Bloemgarten (samenstellers), Joka Bloemgarten-Barends (redactie). *Herinneringen aan Joods Amsterdam*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1978.
- Bückmann, L. *Is. Querido*. Haarlem: De erven F. Bohn, 1906.
- Brugmans, I.J. "Standen en klassen in Nederland gedurende de negentiende eeuw." In *Verslag van de Algemene vergadering van de leden van het Historisch Genootschap gehouden op 2 november 1959 verenigd met Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap*. Groningen: J.B.Wolters, 1960.
- Burg, J. van der en J.H.J. van den Heuvel. *Film en overheidbeleid. Van censuur naar zelfregulering*. 's-Gravenhage: SDU uitgeverij, 1991.
- Burg, J. van der en J.H. J. van den Heuvel. "De sociaal-democraten en de filmkeuring." *Jaarboek Mediageschiedenis* 3 (1991): 105-134.

- Centraal Bureau voor de Statistiek. *Historische databank Nederlandse gemeenten*. CD-Rom uitgegeven bij *Nederland in verandering. Maatschappelijke ontwikkelingen in kaart gebracht 1800-2000*. redactie Erik Beekink, Onno Boonstra, Theo Engelen en Hans Knippenberg. Amsterdam: Aksant, 2003.
- Centraal Bureau voor de Statistiek. *Statistiek van het bioscoopwezen 1937 waarin mede opgenomen gegevens omtrent filmkeuring*. Den Haag: Rijksuitgeverij, 1938.
- Bock, Hans-Michael. *CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: Edition Text + Kritik: Lg 7, 1984. http://www.cinegraph.de/lexikon/Oswald_Richard/biografie.html
- Crisp, Colin. *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- D'Oliveira, E. *De jongere generatie (vervolg op 'de mannen van '80') Gesprekken met vertegenwoordiger van de nieuwere richting in onze literatuur; tevens een enquête maar enkele beginselen in ons nationaal geestelijk leven*. Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1920.
- Dam, Peter van. *Staat van verzuiling. Over een Nederlandse mythe*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2011.
- Derks, Marjet en Annelies van Heyst. "Katholieke vrouwencultuur." In *'Roomse dochters'. Katholieke vrouwen en hun beweging*, redactie Marjet Derks, Catharina Halkes, Annelies van Heyst. Baarn: Arbor, 1992.
- Dibbets, Karel en Ed Kerkman. "Een zee van ruimte. Het beeld van de zee in de Nederlandse speelfilm tot 1940." *Volkskundig Bulletin. Tijdschrift van de afdeling Volkskunde van het P.J. Meertens-Instituut van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen* 16 (1990):157-175.
- Dibbets, Karel. "Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen." In *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, 2^e druk, redactie Karel Dibbets en Frank van der Made. Houten: Het Wereldvenster, 1986.
- Dibbets, Karel. *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland, 1928-1933*. Amsterdam: Cramwinckel, 1993.
- Dieteren, P. Remigius. *De migratie in de mijnstreek 1900-1935. Een sociaalhistorische studie*. Leuven: Sociaal Historisch Centrum voor Limburg, 1959.
- Dijk, José van. *Het socialisme spant zijn gouden net over de wereld. Het kunst en cultuurbeleid van de SDAP*. Montfoort: Uriah Heep, 1990.
- Dijkhuis, H. "Vijftig dagen in een Jordaans kosthuis." In *De rafelrand van Amsterdam. Jordaners, pinda-Chinezen, ateliermeisjes en venters in de jaren dertig*, samenstellers Frank Bovenkerk en Lodewijk Brunt. Meppel: Boom, 1977.
- Dittrich, Kathinka. *Achter het doek. Duitse emigranten in de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig*. Houten: Het Wereldvenster, 1987.
- Dooyeweerd, Herman and Jan Willem Noteboom. *De Bioscoopwet (Wet van den 14den mei 1926, st.bl. no. 118). Toegelicht met Toevoeging van Verschillende Gegevens uit de Practijk*. Alphen aan den Rijn: Samsom, 1927.
- Duffhues, Ton, Albert Felling en Jan Roes. *Bewegende patronen. Een analyse van het landelijk netwerk van katholieke organisaties en bestuurders 1945-1980*. Baarn, Nijmegen: Katholiek Documentatie Centrum & Baarn: Ambo, 1985.
- Fasseur, Cees. *Wilhelmina. De jonge koningin*. Amsterdam: Uitgeverij Balans, 1998.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen und Basel: Francke, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters. Das System des theatralischen Zeichen. Band I*, 3^e druk. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994.

- Fiske, John. "British Cultural Studies and Television." In *Channels of Discourse, Reassembled*, 2nd edition, edited by Robert Allen. Routledge: London, 1992.
- Föster, Annette. "Histories of Fame and Failure. Adriënné Solser, Musidora, Nell Shipman, Women Acting and Directing in the Silent Cinema in The Netherlands, France and North America." Proefschrift, Universiteit Utrecht, 2005.
- Frijhoff, Willem. "Identiteit en identiteitsbesef. De historicus en de spanning tussen verbeelding, benoeming en herkenning." *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 107 (1992): 614-632.
- Frijhoff, Willem. "Toeëigening als vorm van culturele dynamiek." *Volkskunde* 104-1 (2003): 3-17.
- Garnicarz, Joseph. "Hollywood in Germany: The Role of American Films in Germany." *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*, edited by D.W. Ellwood and R. Kroes. Amsterdam: VU University Press, 1994.
- Ginkel, Rob van. *Op zoek naar eigenheid. Denkbeelden en discussies over cultuur en identiteit in Nederland*. Den Haag: SDU Uitgevers, 1999.
- Gomery, Douglas and Clara Pafort-Overduin. *Movie History: a Survey*. 2nd edition. New York & London: Routledge, 2011.
- Gouda, Francisca. "Languages of Gender and Neurosis in the Indonesian Struggle for Independence 1945-1949." *Indonesia*, no.64 (October 1997):45-76.
- Groeneboer, Joost. "Silvain Poons, een veelzijdig theaterman." *Ons Amsterdam* 47, nr.6 (1995):164-168.
- Hall, Stuart. "Encoding/Decoding." In *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-79*, 2nd edition, edited by Stuart Hall et al. London: Hutchinson, 1980.
- Hallam, Julia and Margaret Marshment. "Framing Experience: case studies in the reception of *Oranges are not the only fruit*." *Screen* 36, no.1 (Spring 1995):1-15.
- Hemels, Joan. "De katholieke lezer: een fictie?" In *De gezegende Pers. Aspecten van de katholieke persgeschiedenis in Nederland tijdens de 19de en 20ste eeuw*, redactie Mechteld de Coö-Wijgerinck, Otto S. Lankhorst en Jan Roes. Kerckebosch, Zeist, 1989.
- Henkes, Barbara. *Heimat in Holland. Duitse dienstmeisjes 1920-1950*. Amsterdam: Babylon-De Geus, 1995.
- Hes, Jan. *In de ban van het beeld. Een filmsociologisch-godsdienstsociologische verkenning*. Assen: Van Gorcum & Comp, 1972.
- Heuvel, Hans van den. *Nationaal of verzuild. De strijd om het Nederlandse omroepbestel in de periode 1923-1947*. Baarn: Ambo, 1976)
- Higson, Andrew. *Waving the Flag. Constructing an National Cinema in Britain*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Hogenkamp, Bert. "Koopt Nederlandse waar...' Het industriële filmarchief van de Vereeniging Nederlandsch Fabrikaat, 1922-1942." *Jaarboek Mediageschiedenis*, 5 (1993): 65-101.
- Hogenkamp, Bert. "A Curly Top, a Royal Engagement and a Local Bylaw: Cinema Exhibition and Innovation in Utrecht in 1936." *Film History*, 17, no.1 (2005).
http://muse.jhu.edu/journals/film_history/v017/17.1hogenkamp.html
- Hogenkamp, Bert. "In dienst van den grooten Zender. Orthodox-protestantse opvattingen over film en de filmpropaganda van de NCRV." In *Radio in Beeld. Nederlandse omroepfilms, 1931-1935*, Edward J. Borsboom en Bert Hogenkamp. Amsterdam: Stichting Film en Wetenschap, 1994.
- Hogenkamp, Bert. "Protestants- christelijke vakbondfilms in de jaren '30." *Jaarboek Stichting Film en Wetenschap* (1991): 9-29.
- Huberts, V.R.A.D. "De Amsterdamse straatventers." In *De Rafelrand van Amsterdam*, redactie Frank Bovenkerk en Lodewijk Brunt. Meppel:Boom, 1977.

- Jones, G. William. *Sunday Night at the Movies*. Richmond: John Knox Press, 1967.
- Jong, Ate de. "Succes is voorspelbaar! Stress-test voor Nederlandse speelfilms." Dutch Directors Guild (2011). <<http://www.directorsguild.nl/articles/view/1259>>
- Kempenaer, A. de. *Vermomde Nederlandsche en Vlaamsche schrijvers*. Vervolg op Mr. J.I. Doorninck's vermomde en naamlooze schrijvers. B.M. Israël. Amsterdam 1970 (herdruk van uitgave 1928). http://www.dbnl.org/tekst/kempo31vermo1_01/
- Kloek, Els. *Vrouw de huizes. Een cultuurgeschiedenis van de Hollandse huisvrouw*. Amsterdam: Balans, 2009.
- Kloek, J.J. *Over Werther geschreven... Nederlandse reacties op Goethes Werther 1775-1800*, deel 1. Hes Uitgevers: Utrecht, 1985.
- Kloet, Co de en Leo Boudewijns. *Geef ons maar Amsterdam. De honderd beste liedjes over Mokum*. Baarn: de Prom, 2000.
- Klötters, Jacques. *Zo,zo,zo zingt de Jordaan. Muziek en de Jordaan*. Amstelveen:Buma/Stemra, z.j.
- Kluyt, J.A. en Ko van der Laan. *In de Amsterdamsche Jordaan. Een romantisch brok stadshistorie*. Laren: A.G.Schoonderbeek, 1948.
- Knippenberg, Hans en Ben de Pater. *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800*. Nijmegen: Sun, 1988.
- Knippenberg, Hans en Herman van der Wusten. "De zuilen, hun lokale manifestaties en hun restanten in vergelijkend perspectief." In *Sociaal Nederland. Contouren van de twintigste eeuw*, redactie Corrie van Eijl, Lex Heerma van Voss en Piet de Rooy. Amsterdam: Aksant, 2001.
- Knippenberg, Hans. "Twee eeuwen werk. De beroepsbevolking in kaart gebracht." In *Nederland in verandering. Maatschappelijke ontwikkelingen in kaart gebracht 1800-2000*, redactie Erik Beekink, Onno Boonstra, Theo Engelen en Hans Knippenberg. Amsterdam: Aksant, 2003. Met CD-Rom *Historische Databank Nederlandse Gemeenten*, versie 1, november 2003.
- Knippenberg, Hans. *De religieuze kaart van Nederland. Omvang en geografische spreiding van de godsdienstige gezindten vanaf de Reformatie tot heden*. Assen/Maastricht: Van Gorcum, 1992.
- Kok, Jan. "Nederland in beweging. Aspecten van migratie 1878-1960." In *Nederland in verandering. Maatschappelijke ontwikkelingen in kaart gebracht 1800-2000*, red. Erik Beekink, Onno Boonstra, Theo Engelen en Hans Knippenberg. Amsterdam: Aksant, 2003. Met CD-Rom *Historische Databank Nederlandse Gemeenten*, versie 1, november 2003.
- Koole, Ruud. *Politieke partijen in Nederland. Ontstaan en ontwikkeling van partijen en partijstelsel*. Utrecht: Het Spectrum, 1995.
- Kraan, R.G.K. "Ons Tijdschrift 1896-1914. Een literair-historisch onderzoek." Proefschrift, Vrije Universiteit Amsterdam, 1962. http://www.dbnl.org/tekst/kraa007onst01_01/kraa007onst01_01_0002.htm#191T
- Lagny, Michèle, Marie-Claire Ropars et Pierre Sorlin. *Générique des Années 30*. Vincennes: Presse Universitaires de Vincennes, 1986.
- Langeveld, Herman. "De verzuiling doorbroken. Hendrikus Colijn en de liberale en ongebonden pers." In *Journalistieke cultuur in Nederland*, redactie Jo Bardoel, Chris Vos, Frank van Vree en Huub Wijffes. Amsterdam: AUP, 2005.
- Lankhorst, Otto S. "Tussen commercie en apostolaat. De katholieke dag- en nieuwsbladen in Nederland tot 1940." In *De gezegende Pers. Aspecten van de katholieke persgeschiedenis in Nederland tijdens de 19de en 20ste eeuw*. Redactie Mechteld de Coo-Wijgerinck, Otto S. Lankhorst en Jan Roes. Kerckebosch, Zeist, 1989.
- Lijphart, A. *Verzuiling, pacificatie en kentering in de Nederlandse politiek*, 5^e herziene druk. Amsterdam: J.H. de Bussy, 1984.

- Linnemann, Marcel. "Loet C. Barnstijns Filmstad." *Jaarboek Mediageschiedenis* 2, (1990):41-63.
- List, G.A. van der en P.G.C van Schie. "Inleiding." In *Van Thorbecke tot Telders. Hoofdpersonen uit de geschiedenis van het Nederlands liberalisme vóór 1940*, redactie G.A. van der List en P.G.C. van Schie. Assen: Van Gorcum, 1993.
- Loo, L.F. van. *Arm in Nederland. 1815-1990*. Meppel: Boom, 1992.
- Looijen, T.K. *Een geschiedenis van de Amsterdamse theaters. Wie kwam er niet in de Nes?* Amsterdam: Heuff/ Uniepers, 1981.
- Maltby, Richard. "New Cinema Histories." In *Explorations in New Cinema Histories. Approaches and Case Studies*, edited by Richard Maltby, Daniel Bilteryst and Philppe Meers. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.
- Meeuwen, Jos van. "Lijden aan eenheid. Katholieke arbeiders op zoek naar hun politiek recht (1897-1929)." Dissertatie, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam, 1998.
- Montijn, Ileen. *Leven op stand. 1890-1940*. Amsterdam: Thomas, Rap, 2003.
- Morée, Marjolein en Maria J. Schwegmann. Redactie Saskia Groenewegen. *Vrouwenarbeid in Nederland 1870-1940*. Rijswijk: Elmar, 1981.
- Mout, M.E.H.N. "David, Simon (1883-1939)." In *Biografisch Woordenboek van Nederland*. URL://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn2/david
- Nissen, Peter. *De folklorisering van het onalledaagse*. Tilburg: Tilburg University Press, 1994.
- Ohmer, Susan. "The Science of Pleasure. George Gallup and audience research in Hollywood." In *Identifying Hollywood's Audiences. Cultural identity and the Movies*, edited by Melvyn Stokes & Richard Maltby. London: BFI, 1999.
- Oort, Thunnis van. "Film in de krant 1910-1922. Een steekproef in vijf Nederlandse dagbladen." Doctoraal scriptie, Universiteit Groningen, 1999.
- Oort, Thunnis van. "Domburg, Adrianus Johannes Petrus van (1895-1983)." In *Biografisch Woordenboek van Nederland*. URL:http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn6/domburg
- Oort, Thunnis van. "Het Nederlandse filmtijdschrift en de markt." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 13, nr.2 (2010):157-174
- Paape, Harry. "Nederland en de Nederlanders." In *Nederland en het Duitse Exil 1933-1940*, redactie Kathinka Dittrich en Hans Würzner. Amsterdam: Van Gennep, 1982.
- Pafort-Overduin, Clara, John Sedgwick en Jaap Boter. "Drie mogelijke verklaringen voor de stagnerende ontwikkeling van het Nederlandse bioscoopbedrijf in de jaren dertig." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 13, 2 (2010): 37-59.
- Palmer, Jerry. *The Logic of the Absurd. On Film and Television Comedy*. London: BFI, 1987.
- Perron, E. du. "Le Jordaen, par Israel Querido (Rieder)." *La Nouvelle Revue Française. Revue mensuelle de littérature et de critique*, 15 (1933).
- Pfister, Manfred. *Das Drama*, 11^e ed. München: W.Fink, 2001.
- Pokorny, M. and J.Sedgwick. "Profitability trends in Hollywood: 1929 to 1999." In *Economic History Review* 63 (2010): 56-84.
- Pott-Buter, Hettie A. *Facts and Fairy Tales about Female Labor, Family and Fertility. A Seven Country Comparison, 1850-1990*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1993.
- Regt, Ali de. *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid. Ontwikkelingen in Nederland 1870-1940*, 6^e ed. Amsterdam: Boom, 1995.
- Richards, Jeffrey and Dorothee Sheridan, eds. *Mass/Observation at the Movies*. London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1987.
- Roelfs, Jan en Jaap Th. Balk. *De oude Wester 350 jaar*. Amsterdam: Tiebosch Uitgeversmaatschappij, 1981.

- Romer, Henk. *Casino-variete. Een tempel van vermaak op de Coolsingel. 1898-1933*. Zaltbommel: Europese Bibliotheek, 2001.
- Rooy, Piet. de. *Werkelozenzorg en werkloosheidsbestrijding 1917-1940. Landelijk en Amsterdams beleid*. Amsterdam: Van Gennep, 1978.
- Rooy, Piet de. *Republiek van rivaliteiten. Nederland sinds 1813*. Amsterdam: Mets & Schilt, 2002.
- Ruiter, Frans en Wilbert Smulders. *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam: Het Spectrum, 1996.
- Salt, Barry. *Film Style & Technology: History & Analysis, 2nd edition*. London: Starword, 1992.
- Schie, P.G.C. van. "H.P. Marchant (1869-1956)." In *Van Thorbecke tot Telders. Hoofdpersonen uit de geschiedenis van het Nederlands liberalisme vóór 1940*, redactie G.A. van der List en P.G.C. van Schie. Assen/Maastricht: Van Gorcum, 1993.
- Schmidt, Ulf. "Der Blick auf den Körper. Sozialhygienische Filme, Sexualaufklärung und Propaganda in der Weimarer Republik." In *Geslecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933*, edited by Malte Hagener. München: Edition Text + Kritik, 2000.
- Schuursma, Rolf. *Jaren van opgang. Nederland 1900-1930*. Meppel: Uitgeverij Balans, 2000.
- Sedgwick, John. *Popular Filmgoing in 1930s Britain. A Choice of Pleasures*. Exeter: University of Exeter Press, 2000.
- Sedgwick, John and Mike Pokorny. "The film business in the U.S. and Britain during the 1930s." *Economic History Review*, 58 (2005): 79-112.
- Sedgwick, John. "Cinemagoing in Portsmouth during the 1930s." *Cinema Journal* 46, no 1, (Fall 2006): 52-84.
- Sedgwick, John. "Patterns in first-run and suburban filmgoing in Sydney in the mid-1930s." In *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, edited by Richard Maltby, Daniël Biltereyst and Philippe Meers. Malden: Wiley Blackwell, 2009.
- Sedgwick, John, Clara Pafort-Overduin and Jaap Boter. "Explanations for the Restrained Development of the Dutch Cinema Market in the 1930s." *Enterprise and Society*, 13, no.3 (2012).
- Shafer, Stephen C. *British Popular Films 1929-1939. The Cinema of reassurance*. London and New York: Routledge, 1997.
- Smith, Anthony D. *National Identity*. London: Penguin Books, 1991.
- Smith, Murray. *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Sorlin, Pierre. *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris : Aubier Montaigne, 1977.
- Sorlin, Pierre. *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. London: Routledge, 1991.
- Sorlin, Pierre. *Italian National Cinema 1896-1996*. London and New York: Routledge, 1996.
- Staiger, Janet. *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Staiger, Janet. *Perverse Spectators. The practices of film reception*. New York & London: New York University Press, 2000.
- Stel, J.C. van der. *Drinken, drank en dronkenschap. Vijf eeuwen drankbestrijding en alcoholhulpverlening in Nederland*. Hilversum: Verloren, 1995.
- Stokes, Melvin. "Female Audiences of the 1920s and early 1930s." In *Identifying Hollywood's Audiences. Cultural Identity and the Movies*, edited by Melvyn Stokes and Richard Maltby. London: BFI, 1999.
- Stuiveling, G. "Borel, Henri." In *Schrijvers en Dichters, (dbnl Biografieën Project I*, redactie G.J. Bork (2004) http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01.pdf
- Terwindt, Robin. "Stilte! De zwijger spreekt. Een onderzoek naar de maatschappelijke- en historische beeldvormingsfunctie van Willem van Oranje, de eerste speelfilm met geluid." Doctoraal scriptie, Universiteit van Amsterdam, 1990.

- Thissen, Judith en André van der Velden. "Klasse als factor in de Nederlandse filmgeschiedenis. Een eerste verkenning." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 12, nr.1 (2009):50-72.
- Thurlings, J.M.G. *De Wankele Zuil. Nederlandse Katholieken tussen assimilatie en pluralisme*. Nijmegen: Dekker en van de Vegt, 1971.
- Tulloch, John. *Television Drama. Agency, Audience and Myth*. London, New York: Routledge, 1990.
- Veen, G. van. "Rondom het dansvraagstuk. Een sociaal-paedagogische voor-studie." *Volksontwikkeling. Maandblad uitgegeven door het Nutsinstituut voor Volksontwikkeling*, 2 (1930-1931):321-361.
- Veldkamp / Marktonderzoek, *Het bioscooppubliek. Een onderzoek naar zijn structuur*. Amsterdam, 1966.
- Vermunt, Jeroen K. "Toepassingen van latente klasse analyse in sociaal wetenschappelijk onderzoek." *Sociale Wetenschappen* 47, nr.1 (2004): 2-14.
<http://spitswww.uvt.nl/~vermunt/sw2004>, pdf<http://spitswww.uvt.nl/~vermunt/sw2004.pdf>
 (Rede van 3-10-2003)
- Veurman, B.W.E. *Volendammer schilderboek*. Den Haag: Kruseman's Uitgeversmaatschappij, 1979.
- Vijver, Lies Van de en Daniël Biltereyst. "Hollywood versus lokaliteit. Het (on)gelijke aanbod van Amerikaanse en Europese film in de jaren dertig in Gent." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 13, nr. 2 (2010): 60-79.
- Visser, Edmond. *Het Nederlandsche cabaret*. Leiden: Sijthoff, 1920.
- Vos, H. de. *Geschiedenis van het socialisme in Nederland in het kader van zijn tijd. Deel 1 en 2* Baarn: Het Wereldvenster, 1976.
- Vree, Frank van. *De Nederlandse pers en Duitsland 1930-1939. Een studie over de vorming van de publieke opinie*. Zwolle: Historische Uitgeverij Groningen, 1989.
- Went, A.F. "Arbeidsvreugde in de onderneming." *Volksontwikkeling. Maandblad uitgegeven door het Nutsinstituut voor Volksontwikkeling*, 2 (1930-1931):257-272.
- Westhof, Marcel. "Draaien, altijd maar draaien : Alex Benno en de Nederlandse film." Doctoraal scriptie, Universiteit van Amsterdam, 1996.
- Wijffes, Huub. "Schikken en plooiën. Boekbespreking van *De verzuiling voorbij. Godsdienst, stand en natie in de negentiende eeuw* door red. J.C.H. Blom en J. Talsma." *Historisch Nieuwsblad*. (november 2000): 54-55.
- Wijffes, Huub. *Journalistiek in Nederland 1850-2000. Beroep, cultuur en organisatie*. Amsterdam: Boom, 2004.
- Willem Bilderdijk, Esther de Boer- van Rijk, E.G. van Bolhuis e.a. *Na tien jaar. Gedenkboek van den Bond van Nederlandsche Tooneelschrijvers*. Delft: G.Niessen, 1934.
- Wouters, Cas. *Seks en de seksen. Een geschiedenis van moderne omgangsvormen*. Amsterdam: Bert Bakker, 2005.
- Wouters, Cas. *Van minnen en sterven. Informalisering. Veranderingen in de omgangsvormen sinds 1930, in het bijzonder in Nederland*. Bert Bakker, 1990.
- Zanden, Jan Luiten van. *Een klein land in de 20^e eeuw. Economische geschiedenis van Nederland 1914-1995*. Utrecht: Het Spectrum, 1997.
- Zijp, R.P. "Typisch Hollands." In *Typisch Hollands. Zuiderzeetradities op verschillende manieren bekeken*, redactie A. Brunsting, M.A. de Bruyn, J.R. Jas en R.P. Zijp. Zutphen: Walburg Pers, 1993.
- Zondergeld, G.R. "De Friese Beweging in het tijdvak der beide Wereldoorlogen." Dissertatie, Rijksuniversiteit Groningen, Groningen, 1978.

Summary

“A Dutch film with a Dutch heart”, was the slogan used to promote *THE SAILORS* (DE JANTJES, Jaap Speyer, 1934), the first successful Dutch feature sound film, released in 1934. Set in one of the poorest neighbourhoods in Amsterdam, the ‘Jordaan’, the film seemed to have been able to evoke feelings of national unison among various Dutch audiences. Two other so called Jordaanfilms, *PALE BETTY* (BLEEKE BET, Richard Oswald & Alex Benno 1934) and *ORANGE HARRY* (ORANJE HEIN, Max Nosseck, 1936) followed. These three films shared the same origin: the author of the theatre plays with the same names was Herman Boubier.

This thesis asks three questions: What kind of representation of ‘Dutchness’ did these films offer to Dutch audiences? How did reviewers respond to these films? How successful were these films compared to other contemporary productions in the Dutch cinemas? The answers to these questions are set against the background of Dutch society in the 1930s which was characterised as being separated into four so called pillars: Protestants, Roman Catholics, Socialists and Conservatives.

Each of the three questions requires a different analysis and methodology. The question of representation is answered in the first part of the research which is dedicated to a comparative analysis of the original Jordaan plays and their filmic adaptations. While the plays basically addressed a local audience, the films were targeted at national audiences. The analysis reveals what aspects the filmmakers foregrounded as a representation of Dutch national identity. The sense of national identity that spoke from the three Jordaan films shows the following characteristics:

- political neutrality;
- a sense of duty and devotion to duty that is expressed on the level of personal, social and economic relations;
- a desire for a good and simple life within one’s own social peer group.

The only, and striking, exception to this last point can be found in both *THE SAILORS* as *BLEEKE BET* where the social arena of ‘the cabaret’ (music hall) offers women the possibilities to improve their social position. The fact that these types of scenes were added to the films shows that a change took place with regard to this aspect within Dutch society.

The question of the reception of the Jordaanfilms is answered in the second part of the research that starts with a qualitative analysis of their reviews collected by scrutinizing 60 newspapers and periodicals, both publications in the context of one of the above mentioned ‘pillars’ as well as neutral publications. It turns out that in general reviewers only hinted at their pillarized background by emphasizing certain aspects of the (production process of) the films: conservative and neutral reviewers emphasized national achievements; socialist and communist reviewers worked themselves up over the manner how the lower class was

portrayed; catholic reviewers emphasized the traditional role of the female characters. A striking aspect in the reactions to the Jordaan films, and especially *DE JANTJES*, was the high appreciation of the Dutch language. Even in the areas of the country where the spoken language differed greatly from the Dutch as was spoken in these films, such as Limburg and Friesland, local reviewers were convinced that the spoken Dutch gave the audience the possibility to immerse in the film and to truly understand it. One can conclude from this that the Dutch language was a binding force.

The question of the success of the Jordaanfilms in the Dutch cinemas was answered with the help of a quantitative analysis of the film program information of 144 Dutch cinemas (40% of the total number of cinemas), in 22 towns spread through the Netherlands. As there was no box office information available John Sedgwick's' relative popularity measure (POPSTAT, Popularity Statistics) was used to calculate the success of the films. (Many screenings in big cinemas generate a higher POPSTAT than few screenings in small cinemas.) The quantitative research proved that Dutch films were very popular amongst Dutch audiences: six of the top ten of most screened films in 1934-1936 were indigenous productions. *THE SAILORS* was the most popular premiere film shown in the Netherlands between 1934 and 1936. The film was popular everywhere in the Netherlands but seemed to have been especially attractive to a lower class audience, as it was relatively popular in industrial and urban areas and places with a high number of voters for socialist and communist parties in the 1933 General Elections.

The analysis in this study, combining solid empirical data with more ephemeral cultural and social aspects, gives a multifaceted image which provides an answer to the question how and why these films reached a high level of success in their time. The result of this method in this study of the reception of the Jordaanfilms may be regarded as a proof of the productivity of this combination.

BIJLAGEN

The first part of the paper discusses the importance of understanding the underlying structure of the data. This is particularly relevant in the context of machine learning, where the ability to identify patterns and relationships in the data is crucial for making accurate predictions. The second part of the paper focuses on the development of a new algorithm for solving the problem of finding the optimal solution to a given set of constraints. This algorithm is based on a combination of linear programming and heuristic search techniques, and is designed to be both efficient and effective. The third part of the paper presents the results of a series of experiments conducted to evaluate the performance of the proposed algorithm. These results show that the algorithm is able to find the optimal solution to the problem in a significantly shorter time than previous methods. Finally, the paper concludes with a discussion of the implications of these findings for future research in the field of optimization.

Bijlage 1

Inwonersaantallen, capaciteit bioscopen, stemverhoudingen en % betalers vermogensbelasting

Plaats	Inwoners	Aantal stoelen	Inwoners per stoel	% Prot. ¹	% Kath. ²	% Soc. ³	% Lib. ⁴	% Betalers vermogensbel.
Amsterdam	781645	19.559	40	17,1	15,3	46,9	15,2	6,3
Rotterdam	595448	17.100	34,8	23,7	15,6	40,7	13,4	6,6
Den Haag	482397	17.740	27,2	24,8	18,2	32,7	16,5	13
Utrecht	161093	4.589	35,1	24,5	27,3	31,3	13,1	9,1
Haarlem	131257	3.203	41	17,1	26,7	35,3	16,4	9,8
Groningen	115185	2.543	45,3	28,2	8	38	16,6	13,6
Eindhoven	103030	3.808	27,1	6,5	68,1	18,4	3,5	6,3
Nijmegen	90739	4.365	20,8	8,6	62,8	18,7	6,3	14,3
Tilburg	88890	2.990	29,7	2,7	80,6	11	1,4	8,7
Leiden	73612	2.199	33,5	31,8	20,9	33	10,4	9,2
Apeldoorn	68590	771	89	42,2	10,1	24,5	15	14
Maastricht	65929	2.450	26,9	2,2	60,4	27,5	2,2	8,9
Schiedam	61845	1.614	38,3	28,3	25,3	30,4	9,9	5,4
Dordrecht	60131	1.002	60	31,2	9,2	37,3	18,1	8,4
Heerlen	49724	1.407	35,3	6,8	60,4	20	1,8	5,3
's Hertogenbosch	46212	3.098	14,9	4,2	68,7	10,7	2,6	8,3
Alkmaar	30467	2.566	11,9	12,8	31,5	31,2	21,1	14,3
Zeist	29691	1.050	28,3	44,5	12,3	20,5	17,6	18,8
Geleen	14289	900	15,9	5,4	66,8	14,8	0,7	4,8
Tiel	12730	1.138	11,2	14,3	21,9	37,6	19,1	12,8
Culemborg	9359	500	18,7	15,1	39	28,5	15,2	14
Zierikzee	6944	450	15,4	37	12,4	20,1	26,8	21,8

Bronnen: Cinema Context Collection; Beekink et al. (2003)

1. ARP, CHU, SGP, CDU en Hervormd Gereformeerde Partij
2. Rooms-Katholieke Staatspartij en Rooms-Katholieke Volkspartij
3. SDAP, CPH en Revolutionair-Socialistische Partij
4. Vrijzinnig Democratische Bond en Vrijheidsbond

Bijlage 2

Kranten die gebruikt zijn om aanvullende informatie over de programmering te vergaren

Alkmaarsche Courant
Culemborgsche Courant
Dagblad van Noord-Brabant
Dordrechts Nieuwsblad
Dordrechtse Courant
Eindhovens Dagblad
Eindhovensche en Meijersche Courant
Gelderlander, De
Goudsche Courant
Haagsche Courant
Haarlemsche Courant
Het Nieuws
Leidsche Courant
Limburger Koerier
Nieuwe Apeldoornsce Courant
Nieuwe Dordtsche Courant
Nieuwe Haarlemsche Courant
Nieuwe Schiedamsche Courant
Nieuwe Tielsche Courant
Nieuwe Tilburgsche Courant
Nieuwsblad van het Noorden
Nijmeegsch Dagblad
Nijmeegsche Courant
Noordbrabants Dagblad Het huisgezin
Provinciale Noordbrabantsche en 's- Hertogenbossche Courant
Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant
Provinciale Post
Schiedamsche Courant
Telegraaf, de
Tielsche Courant
Twentsch Dagblad Tubantia
Utrechts Nieuwsblad
Vaderland, Het
Volk, Het
Zeister Courant
Zierikzeesche Nieuwsbode

Bijlage 3

Aantal bioscopen met dominante clusters per plaats

Plaats	Aantal bioscopen met dominante clusters	Totaal aantal bioscopen	Percentage
Amsterdam	5	33	15%
Den Haag	4	23	17%
Rotterdam	7	22	32%
Utrecht	1	7	14%
Alkmaar	1	6	17%
Tilburg	0	6	0%
Eindhoven	1	5	20%
Haarlem	1	5	20%
Nijmegen	1	5	20%
Leiden	0	5	0%
's-Hertogenbosch	1	4	25%
Groningen	0	4	0%
Maastricht	0	3	0%
Schiedam	0	3	0%
Tiel	1	2	50%
Dordrecht	0	2	0%
Heerlen	0	2	0%
Zeist	0	2	0%
Apeldoorn	0	2	0%
Geleen	0	1	0%
Zierikzee	0	1	0%
Culemborg	0	1	0%
	23	144	16%

Bijlage 4

Lokale top tien van alle vertoonde films in de periode 1934-1936

Plaats	titel	POPSTAT	CFK	KFC	Land
Alkmaar	<i>Jantjes, De</i>	34,48	14		NL
Alkmaar	<i>Merijntje Gijzen's jeugd</i>	29,29	14		NL
Alkmaar	<i>Modern times</i>	23,13	AL		US
Alkmaar	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	20,50	AL		NL
Alkmaar	<i>Bright eyes</i>	20,28	AL		US
Alkmaar	<i>Golgotha</i>	19,94	14		FR
Alkmaar	<i>Leven is niet zoo kwaad, Het</i>	19,23	AL		NL
Alkmaar	<i>Big van het regiment, De</i>	17,24	AL		NL
Alkmaar	<i>Im weissen Rössl</i>	16,98	AL		DE
Alkmaar	<i>Bleeke Bet</i>	15,52	AL		NL
Amsterdam	<i>Wenn du jung bist, gehört dir die Welt</i>	746,56	AL		DE
Amsterdam	<i>Jantjes, De</i>	664,07	14		NL
Amsterdam	<i>Modern times</i>	631,93	AL		US
Amsterdam	<i>Bright eyes</i>	493,78	AL		US
Amsterdam	<i>Bleeke Bet</i>	487,85	AL		NL
Amsterdam	<i>Little colonel, The</i>	478,42	AL		US
Amsterdam	<i>Stern fällt vom Himmel, Ein</i>	471,92	AL	2	AT
Amsterdam	<i>Maternelle, La</i>	470,83	18	1	FR
Amsterdam	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	437,63	AL		NL
Amsterdam	<i>Vergiss mein nicht</i>	410,35	14		DE
Apeldoorn	<i>Jantjes, De</i>	21,68	14		NL
Apeldoorn	<i>Suikerfreule</i>	15,70	AL		NL
Apeldoorn	<i>I've got your number</i>	14,95	14		US
Apeldoorn	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	14,95	AL		NL
Apeldoorn	<i>Bright eyes</i>	14,21	AL		US
Apeldoorn	<i>Big van het regiment, De</i>	13,30	AL		NL
Apeldoorn	<i>Bleeke Bet</i>	11,53	AL		NL
Apeldoorn	<i>Op hoop van zegen</i>	11,53	14		NL
Apeldoorn	<i>Babes in Toyland</i>	9,72	AL	4	US
Apeldoorn	<i>Mein Herz ruft nach dir</i>	9,72	AL		DE
Culemborg	<i>Jantjes, De</i>	13,13	14		NL
Culemborg	<i>Familie van mijn vrouw, De</i>	6,18	18	1	NL
Culemborg	<i>Bleeke Bet</i>	5,41	AL		NL
Culemborg	<i>Malle gevallen</i>	5,41	AL		NL
Culemborg	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	4,63	AL		NL

Plaats	titel	POPSTAT	CFK	KFC	Land
Culemborg	<i>Op hoop van zegen</i>	4,63	14		NL
Culemborg	<i>Big van het regiment, De</i>	3,86	AL		NL
Culemborg	<i>Merijntje Gijzen's jeugd</i>	3,86	14		NL
Culemborg	<i>Oranje Hein</i>	3,86	AL		NL
Culemborg	<i>Willem van Oranje</i>	3,86	AL		NL
Den Haag	<i>Jantjes, De</i>	471,58	14		NL
Den Haag	<i>Bright eyes</i>	404,03	AL		US
Den Haag	<i>Kribbebijter, De</i>	314,78	AL		NL
Den Haag	<i>Mazurka</i>	236,42	18	2	DE
Den Haag	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	234,48	AL		NL
Den Haag	<i>Malle gevallen</i>	229,58	AL		NL
Den Haag	<i>Lives of a Bengal Lancer, The</i>	217,71	14		US
Den Haag	<i>Gold (1934)</i>	217,17	14		DE
Den Haag	<i>Modern times</i>	212,02	AL		US
Den Haag	<i>Im weissen Rössl</i>	208,12	AL		DE
Dordrecht	<i>Jantjes, De</i>	13,52	14		NL
Dordrecht	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	12,36	AL		NL
Dordrecht	<i>Wenn du jung bist, gehört dir die Welt</i>	10,47	AL		DE
Dordrecht	<i>Bleeke Bet</i>	10,43	AL		NL
Dordrecht	<i>Big van het regiment, De</i>	9,65	AL		NL
Dordrecht	<i>Bright eyes</i>	8,50	AL		US
Dordrecht	<i>Curly top</i>	7,72	AL		US
Dordrecht	<i>One night of love</i>	6,98	AL		US
Dordrecht	<i>Our little girl</i>	6,97	14		US
Dordrecht	<i>Bright lights</i>	6,57	AL		US
Eindhoven	<i>Mazurka</i>	69,27	18	2	DE
Eindhoven	<i>Jantjes, De</i>	66,42	14		NL
Eindhoven	<i>Bleeke Bet</i>	65,76	AL		NL
Eindhoven	<i>Episode</i>	54,33	18	3	AT
Eindhoven	<i>Modern times</i>	50,47	AL		US
Eindhoven	<i>Merry widow, The</i>	50,47	18	3	US
Eindhoven	<i>Op hoop van zegen</i>	45,88	14		NL
Eindhoven	<i>Big van het regiment, De</i>	44,80	AL		NL
Eindhoven	<i>Bright eyes</i>	44,80	AL		US
Eindhoven	<i>Captain Blood</i>	42,82	18	1	US
Geleen	<i>Naughty Marietta</i>	9,73	AL		US
Geleen	<i>Seltsamer Gast, Ein</i>	9,73	18	1	DE
Geleen	<i>Witte, De</i>	9,73	AL		BE
Geleen	<i>Maskerade</i>	8,34	18	3	DE
Geleen	<i>Viktor und Viktoria</i>	8,34	AL		DE

Plaats	titel	POPSTAT	CFK	KFC	Land
Geleen	<i>Jantjes, De</i>	7,65	14		NL
Geleen	<i>Big van het regiment, De</i>	6,95	AL		NL
Geleen	<i>Count of Monte Cristo, The</i>	5,56	AL	3	US
Geleen	<i>Crusades, The</i>	5,56	14		US
Geleen	<i>Gold (1934)</i>	5,56	14		DE
Groningen	<i>Jantjes, De</i>	98,11	14		NL
Groningen	<i>Bright eyes</i>	53,19	AL		US
Groningen	<i>Malle gevallen</i>	51,74	AL		NL
Groningen	<i>Maternelle, La</i>	48,41	18	1	FR
Groningen	<i>Op hoop van zegen</i>	48,38	14		NL
Groningen	<i>Modern times</i>	39,27	AL		US
Groningen	<i>Czardasfürstin, Die</i>	37,71	AL		DE
Groningen	<i>Little colonel, The</i>	32,88	AL		US
Groningen	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	32,25	AL		NL
Groningen	<i>Gold (1934)</i>	31,91	14		DE
Haarlem	<i>Jantjes, De</i>	115,31	14		NL
Haarlem	<i>Bright eyes</i>	106,21	AL		US
Haarlem	<i>Op hoop van zegen</i>	96,99	14		NL
Haarlem	<i>Big van het regiment, De</i>	93,80	AL		NL
Haarlem	<i>Episode</i>	87,48	18	3	AT
Haarlem	<i>Curly top</i>	80,49	AL		US
Haarlem	<i>Malle gevallen</i>	77,95	AL		NL
Haarlem	<i>Bleeke Bet</i>	74,00	AL		NL
Haarlem	<i>Little colonel, The</i>	66,07	AL		US
Haarlem	<i>Modern times</i>	63,26	AL		US
Heerlen	<i>Bright eyes</i>	16,22	AL		US
Heerlen	<i>Merry widow, The</i>	14,06	18	3	US
Heerlen	<i>Jantjes, De</i>	10,81	14		NL
Heerlen	<i>Whispering shadow, The</i>	9,73	18	3	US
Heerlen	<i>Golgotha</i>	8,65	14		FR
Heerlen	<i>Op stap</i>	8,65	14		NL
Heerlen	<i>Six day bike rider</i>	8,65	AL		US
Heerlen	<i>Flüchtlinge</i>	7,64	18	1	DE
Heerlen	<i>Frühlingsstimmen</i>	7,64	AL		AT
Heerlen	<i>Fürst Woronzeff</i>	7,64	14		DE
Leiden	<i>Bleeke Bet</i>	57,46	AL		NL
Leiden	<i>Jantjes, De</i>	36,43	14		NL
Leiden	<i>Modern times</i>	25,83	AL		US
Leiden	<i>Malle gevallen</i>	24,07	AL		NL
Leiden	<i>Merijntje Gijzen's jeugd</i>	23,48	14		NL

Plaats	titel	POPSTAT	CFK	KFC	Land
Leiden	<i>Big van het regiment, De</i>	19,96	AL		NL
Leiden	<i>Desire</i>	18,78	18	1	US
Leiden	<i>Golgotha</i>	17,61	14		FR
Leiden	<i>Wenn du jung bist, gehört dir die Welt</i>	15,20	AL		DE
Leiden	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	14,60	AL		NL
Maastricht	<i>Jantjes, De</i>	46,57	14		NL
Maastricht	<i>Op hoop van zegen</i>	26,18	14		NL
Maastricht	<i>Bleeke Bet</i>	23,63	AL		NL
Maastricht	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	23,48	AL		NL
Maastricht	<i>Misérables, Les</i>	22,94	18	2	FR
Maastricht	<i>Schlussakkord</i>	22,01	18	3	DE
Maastricht	<i>Lives of a Bengal Lancer, The</i>	20,85	14		US
Maastricht	<i>Big van het regiment, De</i>	19,12	AL		NL
Maastricht	<i>Nuits Moscovites, Les</i>	18,54	18	1	FR
Maastricht	<i>Maskerade</i>	17,38	18	3	DE
Nijmegen	<i>Maternelle, La</i>	74,37	18	1	FR
Nijmegen	<i>Jantjes, De</i>	57,59	14		NL
Nijmegen	<i>Merijntje Gijzen's jeugd</i>	57,58	14		NL
Nijmegen	<i>Misérables, Les</i>	50,87	18	2	FR
Nijmegen	<i>Golgotha</i>	47,05	14		FR
Nijmegen	<i>Lives of a Bengal Lancer, The</i>	45,58	14		US
Nijmegen	<i>Suikerfreule</i>	38,38	AL		NL
Nijmegen	<i>Modern times</i>	37,69	AL		US
Nijmegen	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	33,99	AL		NL
Nijmegen	<i>Malle gevallen</i>	32,70	AL		NL
Rotterdam	<i>Jantjes, De</i>	536,69	14		NL
Rotterdam	<i>Bright eyes</i>	473,60	AL		US
Rotterdam	<i>Modern times</i>	453,63	AL		US
Rotterdam	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	370,96	AL		NL
Rotterdam	<i>Op hoop van zegen</i>	326,91	14		NL
Rotterdam	<i>Bleeke Bet</i>	323,11	AL		NL
Rotterdam	<i>Little colonel, The</i>	262,79	AL		US
Rotterdam	<i>Big van het regiment, De</i>	239,92	AL		NL
Rotterdam	<i>Bonnie Scotland</i>	232,14	AL		US
Rotterdam	<i>Mein Herz ruft nach dir</i>	225,71	AL		DE
's Hertogenbosch	<i>Little colonel, The</i>	33,37	AL		US
's Hertogenbosch	<i>Big van het regiment, De</i>	26,76	AL		NL
's Hertogenbosch	<i>Jantjes, De</i>	25,02	14		NL
's Hertogenbosch	<i>Bright eyes</i>	25,02	AL		US
's Hertogenbosch	<i>Suikerfreule</i>	22,24	AL		NL

Plaats	titel	POPSTAT	CFK	KFC	Land
's Hertogenbosch	<i>Czardasfürstin, Die</i>	21,95	AL		DE
's Hertogenbosch	<i>Gold (1934)</i>	20,80	14		DE
's Hertogenbosch	<i>Modern times</i>	17,89	AL		US
's Hertogenbosch	<i>Episode</i>	17,30	18	3	AT
's Hertogenbosch	<i>Last outpost, The</i>	17,30	14		US
Schiedam	<i>Jantjes, De</i>	70,28	14		NL
Schiedam	<i>Bleeke Bet</i>	28,32	AL		NL
Schiedam	<i>Malle gevallen</i>	26,25	AL		NL
Schiedam	<i>Big van het regiment, De</i>	25,40	AL		NL
Schiedam	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	23,33	AL		NL
Schiedam	<i>Op hoop van zegen</i>	21,87	14		NL
Schiedam	<i>Curly top</i>	20,42	AL		US
Schiedam	<i>Milky way, The</i>	17,50	AL		US
Schiedam	<i>Six day bike rider</i>	17,50	AL		US
Schiedam	<i>Vertauschte Braut, Die</i>	16,04	AL		DE
Tiel	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	14,32	AL		NL
Tiel	<i>Bleeke Bet</i>	13,57	AL		NL
Tiel	<i>Jantjes, De</i>	9,80	14		NL
Tiel	<i>Mazurka</i>	9,05	18	2	DE
Tiel	<i>Spiel mit dem Feuer</i>	9,04	AL		DE
Tiel	<i>Peter, Paul und Nanette</i>	8,03	AL		DE
Tiel	<i>Big van het regiment, De</i>	7,54	AL		NL
Tiel	<i>Modern times</i>	6,78	AL		US
Tiel	<i>Kribbebijter, De</i>	6,78	AL		NL
Tiel	<i>Desire</i>	6,03	18	1	US
Tilburg	<i>Big van het regiment, De</i>	49,28	AL		NL
Tilburg	<i>Jantjes, De</i>	45,18	14		NL
Tilburg	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	38,49	AL		NL
Tilburg	<i>Malle gevallen</i>	37,34	AL		NL
Tilburg	<i>Bleeke Bet</i>	33,57	AL		NL
Tilburg	<i>Bright eyes</i>	30,80	AL		US
Tilburg	<i>One night of love</i>	29,88	AL		US
Tilburg	<i>Op hoop van zegen</i>	29,13	14		NL
Tilburg	<i>Mazurka</i>	28,95	18	2	DE
Tilburg	<i>Merijntje Gijzen's jeugd</i>	28,70	14		NL
Utrecht	<i>Jantjes, De</i>	220,34	14		NL
Utrecht	<i>Mazurka</i>	120,17	18	2	DE
Utrecht	<i>Naughty Marietta</i>	104,27	AL		US
Utrecht	<i>Scarlet Pimpernel, The</i>	104,27	14		GB
Utrecht	<i>Merijntje Gijzen's jeugd</i>	103,86	14		NL

Plaats	titel	POPSTAT	CFK	KFC	Land
Utrecht	<i>Modern times</i>	99,44	AL		US
Utrecht	<i>Malle gevallen</i>	97,70	AL		NL
Utrecht	<i>Episode</i>	94,73	18	3	AT
Utrecht	<i>Familie van mijn vrouw, De</i>	94,73	18	1	NL
Utrecht	<i>Vier Mullers, De</i>	94,73	AL		NL
Zeist	<i>Jantjes, De</i>	20,27	14		NL
Zeist	<i>Königswalzer</i>	16,22	AL		DE
Zeist	<i>Kribbebijter, De</i>	16,22	AL		NL
Zeist	<i>Folies-Bergère de Paris</i>	15,06	18	3	US
Zeist	<i>Zigeunerbaron, Der</i>	13,90	AL		DE
Zeist	<i>Amphitryon</i>	12,74	18	3	DE
Zeist	<i>Barcarole</i>	12,74	18	4	DE
Zeist	<i>Man of two worlds</i>	12,74	AL	1	US
Zeist	<i>Treasure Island</i>	12,74	14		US
Zeist	<i>Winternachtstraum</i>	12,74	AL		DE
Zierikzee	<i>Jantjes, De</i>	2,78	14		NL
Zierikzee	<i>Bleeke Bet</i>	2,09	AL		NL
Zierikzee	<i>Blonde Carmen, Die</i>	2,09	AL		DE
Zierikzee	<i>Familie van mijn vrouw, De</i>	2,09	18	1	NL
Zierikzee	<i>Malle gevallen</i>	2,09	AL		NL
Zierikzee	<i>Maternelle, La</i>	2,09	18	1	FR
Zierikzee	<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	2,09	AL		NL
Zierikzee	<i>Op hoop van zegen</i>	2,09	14		NL
Zierikzee	<i>Scarlet Empress, The</i>	2,09	18	3	US
Zierikzee	<i>Witte, De</i>	2,09	AL		BE

Bijlage 5

Bioscoopeigenaren van de bioscopen opgenomen in de dataset

Gesorteerd op Concern

Plaats	Bioscoop	Capaciteit	Eigenaar
Rotterdam	Capitol	1241	Jong, Andre de
Amsterdam	Alhambra	700	Griesbach, Walter
Den Haag	Asta	1112	Bollongino, Herman
Den Haag	Trianon	750	Bakker, J.A.M.
Amsterdam	Odeon (Zeeburgstr.)	608	Bakker, P.H.
Den Haag	Roxy	700	Bedak, H.
Leiden	Roxy	400	Bedak, H.
Den Haag	Thalia	460	Bedak, H.
Dordrecht	Astoria	500	Beurden, A. van
Den Haag	Olympia	419	Blom, P.J.C.
Apeldoorn	Centraal Theater	287	Bruins, H.W.G.
Nijmegen	City	480	Canis, A.G.
Haarlem	Spaarne Theater	450	Canis, C.G.
Rotterdam	Prinses Theater	700	Chermoeck, Aron
Amsterdam	Rex	730	Chermoeck, Aron
Tilburg	Chicago Theater	700	Waarden, Herman .C. van der
Amsterdam	Cinema Royal	1400	Veerman, Jacques
Rotterdam	City	1000	Muhlrad, J.
Amsterdam	Corso	400	Cinema Royal NV
Amsterdam	Luxor	580	Cinema Royal NV
Eindhoven	City Bioscoop	415	City NV Eindhoven
Utrecht	City-theater	770	Cohen Barnstijn, Is.
Utrecht	Flora	462	Cohen Barnstijn, Is.
Schiedam	City	335	Daniels, Lou
Schiedam	Pandora	335	Daniels, Lou
Amsterdam	Parisien (Nieuwendijk)	190	Desmet, Jean C.F.Th.
Rotterdam	Transvalia	400	Dogterom, J.C.
Rotterdam	Victoria	400	Dogterom, J.C.
Tilburg	City Theater	500	Dun, W.A. van
Den Haag	Apollo	490	Cohen Barnstijn, A.
Den Haag	Savoy	503	Cohen Barnstijn, Ed.
Amsterdam	Edison (Elandsgracht)	390	Kinsbergen, L.
Haarlem	Frans Hals Theater	580	Eerste Schotense Bioscoop Onderneming
Rotterdam	De Doelen	1000	Excelsior Bioscoop Onderneming
Amsterdam	Rialto	590	Exploitatie Mij. Amstelodam

Concern	opmerkingen
Algemeene Bioscoop en Theater Mij. N.V.	
Ambio	
Asta Theater NV	
Bakker, J.A.M.	
Bakker, P.H.	
Bedak, H.	
Bedak, H.	
Bedak, H.	
Beurden, A. van	
Blom, P.J.C.	
Bruins, H.W.G.	
Canis, A.G.	
Canis, C.G.	
Chermoeck, Aron	
Chermoeck, Aron	
Chicago NV	
Cinema Royal NV	
Cinema Royal NV	
Cinema Royal NV	
Cinema Royal NV	
Cinema Royal NV	
City NV Eindhoven	
Cohen Barnstijn, Is.	
Cohen Barnstijn, Is.	
Daniels, Lou	
Daniels, Lou	
Desmet, Jean C.F.Th.	
Dogterom, J.C.	
Dogterom, J.C.	
Dun, W.A. van	Capaciteit geschat
Edis NV	
Edis NV	
Edison NV	
Eerste Schotense Bioscoop Onderneming	
Excelsior Bioscoop Onderneming	Capaciteit geschat
Exploitatie Mij. Amstelodamum	

Plaats	Bioscoop	Capaciteit	Eigenaar
Zeist	Concertzaal Figi	750	Ruys, J.
Zeist	Theater Figi	300	Ruys, J.
Den Haag	Centrum (Vlamingstr.)	400	Fresco, Leon
Utrecht	Scala	632	Fris, John
Amsterdam	Bio	527	Gabbe, James
Culemborg	Luxor	500	Gelder, Ant. Van
Tilburg	Cinema Royal	153	GG
Zierikzee	Concertzaal	450	GG
Rotterdam	Flora	500	GG
Den Haag	Gebouw voor Kunsten & Wetenschap	2200	
Maastricht	Mabi Theater	800	Theunissen, H.J.
Maastricht	Palace	900	Hardy, D.J.L.
Geleen	Roxy	900	Bouts, A.W.H.
Maastricht	Royal	750	Hardy, D.J.L.
Den Haag	Seinpost Theater	668	Gielisse, G.M.Th.
Amsterdam	Ooster Theater	527	Godefroa, Julius
Leiden	Casino	261	Groenewegen, G.H.
Amsterdam	Hallen	640	Hallen Theater NV
Leiden	Lido	350	Hartman, B.C.
Haarlem	Luxor Sound Theater	509	Hartman, B.C.
Rotterdam	Lumière (Coolsingel)	910	Hartog, Salomon den
Rotterdam	Ooster Theater	1025	Het Oosten N.V. Theater Mij
Utrecht	Palace	373	Heuvel, J. van de
Amsterdam	Asta	840	Hinke, C.A.H.F.
Amsterdam	National Theater	300	Hinke, C.A.H.F.
Amsterdam	West End	373	Hinke, C.A.H.F.
Den Haag	Capitol	957	Bersenon, Ludwig (Louis)
Rotterdam	Harmonie	710	Hoft, C. van 't
Apeldoorn	Minerva Theater	484	Bunk, A.
Amsterdam	Apollo	400	Kinsbergen, L.
Alkmaar	Bioscoop Harmonie	558	Lange, C.H.de
Alkmaar	City	478	Leeuwin, A.
Alkmaar	Roxy	289	Leeuwin, A.
Den Haag	Rembrandt (Lorentzplein)	1030	Leipziger, Alfred
's Hertogenbosch	Casino	1200	Lethe NV
Rotterdam	Colosseum	1028	Lichtspel Maas NV
Amsterdam	Victoria (Sloterkade)	615	Koetzer, M.

Concern	opmerkingen
Figi BV	
Figi BV	Capaciteit geschat; was een kleinere zaal in hetzelfde gebouw.
Fresco, Leon	
Fris, John	
Gabbe, James	
Gelder, Ant. Van	
GG	
GG	Capaciteit geschat
GG	Capaciteit geschat
GG	
GG	
GG	
GG	
Gielisse, G.M.Th.	
Godefroa, Julius	
Groenewegen, G.H.	
Hallen Theater NV	
Hartman, B.C.	
Hartman, B.C.	
Hartog, Salomon den	
Het Oosten N.V. Theater Mij.	
Heuvel, J. van de	
Hinke, C.A.H.F.	
Hinke, C.A.H.F.	
Hinke, C.A.H.F.	
Hobimij NV	
Hoft, C. van 't	
Hollandsche Maatschappij voor Land- en Huizenbezit NV	
Kinsbergen, L.	
Lange, C.H.de	
Leeuwin, A.	
Leeuwin, A.	
Leipziger, Alfred	
Lethe NV	
Lichtspel Maas NV	
Lichtspel West N.V.	

Plaats	Bioscoop	Capaciteit	Eigenaar
Amsterdam	City Theater	1389	Linden, J.P.M. ter
Rotterdam	Corso (Coolsingel)	365	Liro Film Corporation NV
Tiel	Luxor	488	Lureman, J.M.
Tiel	Spaarbankgebouw	650	Lureman, J.M.
Rotterdam	Luxor	1200	Bollongino, Herman
Groningen	Luxor	626	Luxor NV, Groninger Bioscooptheater
Amsterdam	De Uitkijk	220	Franken, M.H.K.
s Hertogenbosch	Cinema Royal	350	Martens, P.C.H. sr.
s Hertogenbosch	Concertgebouw	748	Martens, P.C.H. sr.
s Hertogenbosch	Luxor Theater	800	Martens, P.C.H. sr.
Den Haag	Passage Bioscoop II	1100	Metec NV
Den Haag	Prinsesse Schouwburg	700	Metec NV
Den Haag	Amicitia	182	N.V. Buffet Mij. De Residentie
Den Haag	City Theater	1200	N.V. Mij tot exploitatie van het City-Theater
Den Haag	Flora (Wagenstr.)	800	N.V. Mij tot exploitatie van het City-Theater
Den Haag	Odeon (Herengracht)	640	N.V. Mij tot exploitatie van het City-Theater
Utrecht	Olympia	350	Mantjes, A.
Den Haag	Alhambra	750	Bedak, H.
Leiden	Luxor	428	Uges, Reintje sr.
Den Haag	Centraal Bioscoop Theater	503	Noels, O.
Utrecht	Vreeburg	652	Nyland, J. sr.
Tilburg	Nieuwe Bioscoop	153	Opstal, G. van
Nijmegen	Luxor	898	Os, A.A. van
Amsterdam	Hollandia (Nieuwe Herengracht)	280	Ottema, B.
Amsterdam	Olympia (Bellamystr.)	309	Ottema, B.
Nijmegen	Concertgebouw De Vereeniging	1553	Oudheusden, L.J. van
Amsterdam	Capitol	500	Rema NV
Amsterdam	Ceintuur Theater	500	Rema NV
Amsterdam	De Munt	450	Royen, B.W.G. van
Amsterdam	Nöggerath	570	Rema NV
Rotterdam	Asta	358	Rosenberg, D.
Rotterdam	Scala (Kruiskade)	1200	Uges, R. Jr.
Tilburg	Harmonie Bioscoop	604	Servaas, H.J.
Dordrecht	Luxor	502	Silvius, P.sr.
Amsterdam	Hollandia (Haarlemmerdijk)	239	Snelders, H.J.L.
Groningen	Beurs Theater	525	Stap, P.J. van der sr.
Amsterdam	De Liefde	387	Stichting Huize de Liefde
Eindhoven	Philips Ontspanningsgebouw	800	Stichting Philips-de Jongh

Concern**opmerkingen**

Linden, J.P.M. ter

Liro Film Corporation NV

Lureman, J.M.

Lureman, J.M.

Luxor NV

Luxor NV, Groninger Bioscooptheater

Maatschappij voor Cinegrafie NV

Martens, P.C.H. sr.

Martens, P.C.H. sr.

Martens, P.C.H. sr.

Metec NV

Metec NV

N.V. Buffet Mij. De Residentie

N.V. Mij tot exploitatie van het City-Theater

N.V. Mij tot exploitatie van het City-Theater

N.V. Mij tot exploitatie van het City-Theater

N.V. ter exploitatie van Bioscooptheaters

Nederlandsche Bioscoop Theaters NBT NV

Nederlandsche Theaterexploitatie Mij. NV

Noels, O.

Nyland, J. sr.

Opstal, G. van

Os, A.A. van

Ottema, B.

Ottema, B.

Oudheusden, L.J. van

Rema NV

Rema NV

Rema NV

Rema NV

Rosenberg, D.

Scala NV

Servaas, H.J.

Silvius, P.sr.

Snelders, H.J.L.

Stap, P.J. van der sr.

Stichting Huize de Liefde

Stichting Philips-de Jongh Ontspanningsfonds

Plaats	Bioscoop	Capaciteit	Eigenaar
Den Haag	Studio	300	Studio Maatschappij NV
Amsterdam	Swinden Theater	480	Swaap, A.I.
Amsterdam	Tip-Top Theater	480	Kroonenberg, Jozeph
Nijmegen	Chicago	650	Theatermaatschappij van de Nederlandsche Bioscoop Trust N.V.
Groningen	Cinema Palace	522	Theatermaatschappij van de Nederlandsche Bioscoop Trust N.V.
Nijmegen	Olympia	784	Theatermaatschappij van de Nederlandsche Bioscoop Trust N.V.
Utrecht	Rembrandt	1350	Theatermaatschappij van de Nederlandsche Bioscoop Trust N.V.
Den Haag	West End	816	Theatermaatschappij van de Nederlandsche Bioscoop Trust N.V.
Leiden	Trianon	760	Diks, C.A.
Rotterdam	Grand Theatre	1570	Tuschinski, A.I.
Rotterdam	Olympia	716	Tuschinski, A.I.
Amsterdam	Passage	450	Tuschinski, A.I.
Schiedam	Passage	944	Tuschinski, A.I.
Amsterdam	Roxy	525	Tuschinski, A.I.
Rotterdam	Royal	400	Tuschinski, A.I.
Rotterdam	Studio 32	377	Tuschinski, A.I.
Rotterdam	Thalia (Hoogstr.)	500	Tuschinski, A.I.
Amsterdam	Tuschinski	1620	Tuschinski, A.I.
Rotterdam	Roxy	1000	Tuschinski, A.I.
Amsterdam	Rembrandt Theater	1200	Bollongino, Herman
Eindhoven	Chicago Theater	1000	Utrechtse Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters NV
Eindhoven	Cinema Parisien	603	Utrechtse Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters NV
Haarlem	Palace Cinema Variete	754	Utrechtse Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters NV
Eindhoven	Rembrandt Theater	990	Utrechtse Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters NV
Haarlem	Rembrandt Theater	910	Utrechtse Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters NV

Concern	opmerkingen
Studio Maatschappij NV	
Swinden Theater NV	
Theater Mij. Het Oosten	
Theatermaatschappij van de Nederlandsche Bioscoop Trust N.V.	
Theatermaatschappij van de Nederlandsche Bioscoop Trust N.V.	
Theatermaatschappij van de Nederlandsche Bioscoop Trust N.V.	
Theatermaatschappij van de Nederlandsche Bioscoop Trust N.V.	
Theatermaatschappij van de Nederlandsche Bioscoop Trust N.V.	
Trianon Theater BV	
Tuschinski's Exploitatie Mij. NV	
Tuschinski's Exploitatie Mij. NV	
Tuschinski's Exploitatie Mij. NV	
Tuschinski's Exploitatie Mij. NV	
Tuschinski's Exploitatie Mij. NV	
Tuschinski's Exploitatie Mij. NV	
Tuschinski's Exploitatie Mij. NV	
Tuschinski's Exploitatie Mij. NV	
Tuschinski's Exploitatie Mij. NV	
Tuschinski, A.I.	
UFA Mij. Van Film- en Bioscoopbedrijf	
Utrechtse Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters NV	De Utrechtse Maatschappij etc. is een moedermaatschappij. Daar onder valt de Eindhovensche Bioscope Maatschappij. Gezamenlijk exploiteren ze bioscopen.
Utrechtse Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters NV	De Utrechtse Maatschappij etc. is een moedermaatschappij. Daar onder valt de Eindhovensche Bioscope Maatschappij. Gezamenlijk exploiteren ze bioscopen.
Utrechtse Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters NV	Daarnaast wordt in Cinema Context de Eerste Haarlemsche Auto Mij. v/h J. Inpijn NV genoemd onder bioscoopexploitatie. Het is onduidelijk wat de relatie tussen de twee concerns was.
Utrechtse Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters NV	De Utrechtse Maatschappij etc. is een moedermaatschappij. Daar onder valt de Eindhovensche Bioscope Maatschappij. Gezamenlijk exploiteren ze bioscopen.
Utrechtse Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters NV	

Plaats	Bioscoop	Capaciteit	Eigenaar
Heerlen	Hollandia (Saroleastraat)	700	Vincken, J.H.E.
Heerlen	Stadsschouwburg	707	Martnes, Jos
Rotterdam	Centraal (Binnenweg)	500	Vermeer, Piet sr.
Groningen	Grand Theatre	870	Vries, A.H. de
Tilburg	Stadsschouwburg	880	Waarden, Herman .C. van der
Alkmaar	Victoria Theater	474	Weber, J.C.
Alkmaar	A.B.T.	289	Weber, Wilhelm
Alkmaar	Cinema Americain	478	Weber, Wilhelm
Den Haag	Metropole Palace	1060	Zevende Bouwmij. Nieuw Rust

Concern	opmerkingen
Verenigde Bioscoop-Theaters NV	vanaf 1935 onderdeel van de NV
Verenigde Bioscoop-Theaters NV	vanaf 1935 onderdeel van de NV
Vermeer, Piet sr.	Capaciteit geschat
Vries, A.H. de	
Waarden, Herman .C. van der	
Weber, J.C.	
Weber, Wilhelm	
Weber, Wilhelm	
Zevende Bouwmij. Nieuw Rustenburg NV	

Bijlage 6

Distributeurs op de Nederlandse markt 1934-1936, aanwezig in de dataset

Distributeur	Aantal Films
Warner Bros. Nederland NV (Amsterdam)	96
Croeze en Bosman NV (Amsterdam)	94
UFA Film Maatschappij (Amsterdam)	89
Paramountfilms N.V.	88
MGM Film NV	85
Fox Film Corp. NV	80
Express Film (Amstelveen)	60
Filma NV (Amsterdam)	53
Lumina Film (Amsterdam)	53
Centrafilm (Dordrecht)	50
City Film NV (Den Haag)	41
Oostra Toonfilm	27
Nederland NV (Amsterdam)	26
Loet Barnstijn Standaard Films	23
DLS Film Holland (Rotterdam)	22
Monopole Film NV (Rotterdam)	18
Remaco's Filmbedrijf NV (Amsterdam)	18
United Artists NV (Den Haag)	18
Bergfilm (Amsterdam)	17
Universal Film Agency (Amsterdam)	16
Meteor Film NV (Amsterdam)	16
Munt Film (Amsterdam)	16
Loet Barnstijn's Film Distributie N.V.	15
Nova Film (Amsterdam)	15
FIM Film (Amsterdam)	9
Victoria Film (Amsterdam)	9
Filmex NV (Amsterdam)	8
Melior Films (Den Haag)	8
Tobis Filmdistributie NV	7
Europa Film NV (Den Haag)	7
FAN Film (Amsterdam)	7
Universal International Films Nederland NV (Amsterdam)	6
Odeon Filmverhuurkantoor NV	5
Habé Film NV (Amsterdam)	4
Tobis Filmdistributie	3

Distributeur	Aantal Films
France Europe Film	3
Internationale Film Agentuur IFA (Amsterdam)	3
Cinetone (Amsterdam)	2
Nederlands Filmbedrijf	2
Standaard Films NV	1
Columbia International Films NV (Amsterdam)	1
Actueel Film NV	1
Amfilmin (Haarlem)	1
Flora Theater (Den Haag)	1
Kunstfilm	1
Majestic Film	1
Paters Oblaten van Maria	1
Splendid Film (Den Haag)	1
Sun Film (Den Haag)	1
Geen Gegevens	5

bron: www.cinemacontext.nl & Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 1934-1936

Bijlage 7

Cluster 1 | voor 1927

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Adventurer, The</i>	Charles Chaplin	1917	US	Lone Star Productions	1
<i>An der schönen Blauen Donau</i>	Frederic Zelnik	1926	DE	Friedrich Zelnik Film	1
<i>Arche, Die</i>	Richard Oswald	1919	DE	Richard Oswald Produktion	1
<i>Are you a failure</i>	Tom Forman	1923	US	B.P. Schulberg Productions	1
<i>Around the world in eighteen days</i>	B. Reeves Eason & Robert F. Hill	1923	US	Universal Pictures	1
<i>Avventure di Robinson Crusoe, Le</i>	GG	1922	IT	GG	1
<i>Bandit's baby, The</i>	James P. Hogan	1925	US	Robertson Cole Company	1
<i>Bank, The</i>	Charles Chaplin	1915	US	Essanay Film Manufacturing Comp.	1
<i>Bankhaus, Das</i>	Sigurd Wallen	1926	DK	GG	1
<i>Beggar prince, The</i>	William Worthington	1920	US	Haworth Picture Corp.	1
<i>Ben-Hur</i>	Fred Niblo	1925	US	MGM	1
<i>Better Man, The</i>	Scott R. Dunlap	1926	US	Richard Talmadge Productions	1
<i>Biene Maja und ihre Abenteuer, Die</i>	GG	1926	DE	GG	1
<i>Big parade, The</i>	King Vidor	1925	US	MGM	1
<i>Black cyclone, The</i>	Fred Jackman	1925	US	Hal Roach Studios	1
<i>Black pirate, The</i>	Albert Parker	1926	US	Elton Corp.	1
<i>Blind trail, The</i>	Leo D. Maloney	1926	US	Maloford Productions	1
<i>Bond boy, The</i>	Henry King	1922	US	Inspiration Pictures	1
<i>Border justice</i>	B. Reeves Eason	1925	US	Independent Pictures	1
<i>Broadway Gallant, The</i>	Noel M. Smith	1926	US	Richard Talmadge Productions	1
<i>Burlesque on Carmen</i>	Charles Chaplin	1916	US	Essanay Film Manufacturing Comp.	1
<i>Calgary stampede</i>	Herbert Blaché	1925	US	Universal Pictures	1
<i>Carmen</i>	Jacques Feyder	1926	FR	Films Albatros	1
<i>Charley's Aunt (1925)</i>	Scott Sidney	1925	US	Christie Film Company	1
<i>Charlie gets a job</i>	Jess Robbins	1919	US	Universal Film	1
<i>Child of the wild, A</i>	John G. Adolfi	1917	US	Fox Film Corp.	1
<i>Circus cyclone, The</i>	Albert S. Rogell	1925	US	Universal Pictures	1
<i>Circus days</i>	Edward F. Cline	1923	US	Sol Lesser Productions	1
<i>Clash of the wolves</i>	Noel M. Smith	1925	US	Warner Bros.	1
<i>Coeur fidèle</i>	Jean Epstein	1923	FR	Pathé Consortium Cinéma	1
<i>Cohens and the Kellys</i>	Harry A. Pollard	1926	US	Universal Pictures	1
<i>Colorado</i>	B. Reeves Eason	1921	US	Universal Film Manufacturing Company	1
<i>Cowboy Cop, The</i>	Robert De Lacey	1926	US	Robertson-Cole Pictures Corp.	1
<i>Coyote Fangs</i>	Harry S. Webb	1924	US	Harry Webb Productions	1
<i>Danger Signal, The</i>	Erle C. Kenton	1925	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Daydreams</i>	Edward F. Kline & Bustor Keaton	1922	US	First National Pictures	1
<i>Defying destiny</i>	Louis Chaudet	1923	US	Rellimeo Film Syndicate	1
<i>Deux baisers, Les</i>	Théo Bergerat	1920	FR	Cinématographe Harry	1
<i>Dødsbokseren</i>	Lau Lauritzen	1926	DK	GG	1
<i>Don Q son of Zorro</i>	Donald Crisp	1925	US	Elton Corp.	1
<i>Donker Amsterdam</i>	Alex Benno	1926	NL	Actueel Film	1
<i>Face in the dark</i>	Hobart Henley	1918	US	Goldwyn Pictures Corp.	1
<i>Faust</i>	F.W. Murnau	1926	DE	UFA	1
<i>Fils de Lagardère, Le</i>	Henri Andréani	1913	FR	GG	1
<i>Four seasons</i>	Charles Urban	1921	US	Kineto Film / Urban Ditmars Productions	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Fremde, Der</i>	GG	1917	DE	GG	1
<i>Good men and true</i>	Val Paul	1922	US	Robertson-Cole Pictures Corp.	1
<i>Grandma's Boy</i>	Fred C. Newmeyer	1922	US	Hal Roach Studios	1
<i>Great K & A train robbery, The</i>	Lewis Seiler	1926	US	Lew Seiler Productions	1
<i>Great sensation, The</i>	Jay Marchant	1925	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Greatest love of all</i>	George Beban	1924	US	George Beban productions	1
<i>Gribiche</i>	Jacques Feyder	1925	FR	Films Albatros	1
<i>Her Honor, the Governor</i>	Chester Withey	1926	US	RC Pictures	1
<i>Hold your breath</i>	Scott Sidney	1924	US	Christie Film Company	1
<i>In Hoc Signo Vinces</i>	Francisco de Almeida Fleming	1921	BR	America Films	1
<i>Jimmy's millions</i>	James P. Hogan	1925	US	Carlos Productions	1
<i>Keep going</i>	Robert P. Kerr	1926	US	Century Film	1
<i>Kiss or Kill</i>	Elmer Clifton	1918	US	Universal Pictures	1
<i>Kleine Muck, Der</i>	Wilhelm Prager	1921	DE	UFA	1
<i>Küssen ist keine Sünd</i>	Rudolf Dworsky & Rudolf Walther-Fein	1926	DE	Aafa Film	1
<i>Laughing Bill Hyde</i>	Hobart Henley	1918	US	Goldwyn Pictures Corp.	1
<i>Leatherstocking</i>	George B. Seitz	1924	US	Pathé Exchange	1
<i>Let's get married</i>	Gregory La Cava	1926	US	Famous Players-Lasky	1
<i>Let's go Gallagher</i>	Robert De Lacey & James Gruen	1925	US	Robertson-Cole Pictures Corp.	1
<i>Love master, The</i>	Laurence Trimble	1924	US	Trimble Murlin Productions	1
<i>Love's wilderness</i>	Robert Z. Leonard	1924	US	Corinne Griffith Productions	1
<i>Lykkehjulet</i>	Urban Gad	1926	DK	GG	1
<i>Madame Sans-Gêne</i>	Léonce Perret	1925	US	Famous Players-Lasky	1
<i>Man of Honor, A</i>	Fred J. Balshofer	1919	US	Yorke Film Corporation	1
<i>Marshall of Moneymint, The</i>	Roy Clements	1922	US	Ben Wilson Productions	1
<i>Masquerade bandit, The</i>	Robert De Lacey	1926	US	Robertson-Cole Pictures Corp.	1
<i>Meisje uit het wilde westen, Het</i>	William Bertram	1919	GG	GG	1
<i>Merry Cavalier, The</i>	Noel M. Smith	1926	US	Richard Talmadge Productions	1
<i>Millionaire cowboy</i>	Harry Garson	1924	US	Harry Garson Productions	1
<i>Min ven privatdetektive</i>	A.W. Sandberg	1924	DK	GG	1
<i>Miracle de Lourdes, Le</i>	B. Simon	1926	FR	Production Francaise, La	1
<i>Montana Bill</i>	Phil Goldstone & Louis King	1921	US	Western Star Productions	1
<i>Morganson's finish</i>	Fred Windemere	1926	US	Tiffany Productions	1
<i>Morozko</i>	Yuri Zhelyabuzhsky	1924	SU	GG	1
<i>Mottige Janus</i>	Maurits Binger	1922	NL	Hollandia	1
<i>My boy</i>	Albert Austin & Victor Heerman	1921	US	Jackie Coogan Productions	1
<i>Mysterious Stranger, The</i>	Jack Nelson	1925	US	Carlos Productions	1
<i>Nanook of the North</i>	Robert J. Flaherty	1922	US	Les Frères Revillon	1
<i>Nibelungen: Siegfried, Die</i>	Fritz Lang	1924	DE	Decla Bioscop	1
<i>North of Nevada</i>	Albert S. Rogell	1924	US	Monogram Pictures Corp.	1
<i>Old love for new</i>	Raymond Wells	1918	US	Triangle Film Corp.	1
<i>One minute to play</i>	Sam Wood	1926	US	Robertson-Cole Pictures Corp.	1
<i>Patchwork Girl of Oz, The</i>	J. Farrell MacDonald	1914	US	The Oz Film Manufacturing Company	1
<i>Peck's bad boy (1921)</i>	Sam Wood	1921	US	Irving M. Lesser	1
<i>Penrod</i>	Marshall Neilan	1922	US	Marshall Neilan Productions	1
<i>Peter Pan</i>	Herbert Brenon	1924	US	Famous Players-Lasky	1
<i>Polis Paulus' paskasmål</i>	Gustav Molander	1925	SE	Svensk Filmindustri	1
<i>Prince of Pep, The</i>	Jack Nelson	1925	US	Carlos Productions	1
<i>Rat, The</i>	Graham Cutts	1925	GB	Gainsborough Pictures	1
<i>Rattenfänger von Hameln, Der</i>	Paul Wegener	1918	DE	PAGU	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Reiter ohne Kopf, Der</i>	Harry Piel	1921	DE	Metro Film	1
<i>Ridin' Romeo, A</i>	George Marshall	1921	US	Fox Film Corp.	1
<i>Rink, The</i>	Charles Chaplin	1916	US	Lone Star Productions	1
<i>Rosa Diamant, Der</i>	Rochus Gliese	1925	DE	UFA	1
<i>Rumpelstilchen</i>	GG	1923	AT	GG	1
<i>Sans famille (1925)</i>	Maurice Kéroul & Georges Monca	1925	FR	GG	1
<i>Schrei in der Wüste</i>	GG	1924	DE	GG	1
<i>Schwiegersöhne</i>	Hans Steinhoff	1926	DE	Hugo Engel Filmgesellschaft	1
<i>Singer Jim McKee</i>	Clifford Smith	1924	US	William S. Hart Productions	1
<i>Smiling Jim</i>	Joseph Franz	1922	US	Phil Goldstone Productions	1
<i>Steel preferred</i>	James P. Hogan	1926	US	Metropolitan Pictures Corp. of California	1
<i>Stingaree (1915)</i>	James W. Horne	1915	US	Kalem Company	1
<i>Sunken silver</i>	Spencer Gordon Bennet & George B. Seitz	1925	US	Pathé Exchange	1
<i>Super speed</i>	Albert S. Rogell	1925	US	Harry J. Brown Productions	1
<i>Surcouf</i>	Luitz Morat	1924	FR	Société des CinéRomans	1
<i>Taschendiebe</i>	Emil Justitz	1921	DE	Emil Justitz & Co	1
<i>This hero stuff</i>	Henry King	1919	US	American Film Company	1
<i>Those who dare</i>	John B. O'Brien	1924	US	Creative / Creative Pictures	1
<i>Tillie's punctured romance</i>	A. Edward Sutherland	1914	US	Christie Film Company	1
<i>Tischlein deck dich, Eselein streck dich</i>	Wilhelm Prager	1921	DE	Universal Film	1
<i>To be or not to be married</i>	Louis Chaudet	1917	US	Nestor Film Company / Universal Film	1
<i>Tonio, son of the sierras</i>	Ben F. Wilson	1925	US	J. Charles Davis Productions	1
<i>Treasure Island (1920)</i>	Maurice Tourneur	1920	US	Maurice Tourneur Productions	1
<i>Trumpet Island</i>	Tom Terris	1920	US	Vitagraph Company of America	1
<i>Tumbleweeds</i>	King Baggot	1925	US	William S. Hart Productions	1
<i>Two gun sap</i>	Franklyn Farnum	1925	US	Independent Pictures	1
<i>Ultimi giorni di Pompeii, Gli</i>	Amleto Palermi & Carmine Gallone	1926	IT	Società Italiana Grandi Films	1
<i>Ulvejaegerne</i>	Lau Lauritzen	1926	DK	Dansk Film Industri / Palladium Film	1
<i>Unholy three</i>	Tod Browning	1925	US	MGM	1
<i>Vagabonder i Wien</i>	Hans Otto	1925	DK	GG	1
<i>Variété (1925)</i>	Ewald André du Pont	1925	DE	UFA	1
<i>Venus von Montmartre, Die</i>	Frederic Zelnik	1925	DE	GG	1
<i>Verlorene Schuh, Der</i>	Ludwig Berger	1923	DE	Decla Bioscop	1
<i>Violettes impériales</i>	Henry Roussel	1924	FR	Productions Henry Roussel	1
<i>Vore venners vinter</i>	Lau Lauritzen	1923	DK	Palladium Film	1
<i>Waise von Lowood, Die</i>	Curtis Bernhardt	1926	DE	Sternheim Film	1
<i>Walzertraum, Ein</i>	Ludwig Berger	1925	DE	UFA	1
<i>Weltstadt banditen</i>	GG	1921	DE	GG	1
<i>White thunder</i>	Ben F. Wilson	1925	US	Ben Wilson Productions	1
<i>Wild to go</i>	Robert De Lacey	1926	US	Robertson-Cole Pictures Corp.	1
<i>Wiskotten, Die</i>	Arthur Bergen	1926	DE	Eiko Film	1
<i>With the assistance of Shep</i>	GG	1913	US	GG	1
<i>Without orders</i>	Leo D. Maloney	1926	US	Maloford Productions	1
<i>Wunder der Schöpfung</i>	Hans Walter Kornblum	1925	DE	Colonna Film / Universum Film	1
<i>Wyoming Wildcat, The</i>	Robert De Lacey	1925	US	Robertson-Cole Pictures Corp.	1
<i>Yellow Men and Gold</i>	Irvin Willat	1922	US	Goldwyn Pictures Corp.	1
<i>Zirkuskönig</i>	Max Linder & Edouard Emile Violet	1924	AT	Vita Film	1

Cluster 1 | 1927-1933

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Coeurs héroïques, Les</i>	George Pallu	1927	FR	GG	1
<i>Cohens and Kellys in Hollywood, The</i>	John Francis Dillon	1932	US	Universal Pictures	1
<i>Cohens and the Kellys in Africa, The</i>	Vin Moore	1930	US	Universal Pictures	1
<i>Common law, The</i>	Paul L. Stein	1931	US	Fox Film Corp.	1
<i>Condemned</i>	Wesley Ruggles	1929	US	MGM	1
<i>Congorilla</i>	Martin Johnson	1932	US	Fox Film Corp.	1
<i>Conquering Horde, The</i>	Edward Sloman	1931	US	Paramount Pictures	1
<i>Constant Nymph, The</i>	Basil Dean	1933	GB	Gaumont British Picture	1
<i>Corsair</i>	Roland West	1931	US	Art Cinema Corporation	1
<i>Counsellor at law</i>	William Wyler	1933	US	Universal Pictures	1
<i>County hospital</i>	James Parrott	1932	US	Hal Roach Studios	1
<i>Court martial</i>	George B. Seitz	1928	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Coward, The</i>	Alfred Raboch	1927	US	Robertson-Cole Pictures Corp.	1
<i>Croix de Bois, Les</i>	Raymond Bernard	1932	FR	Pathé Natan	1
<i>Csak egy kislány van a világon</i>	Béla Gaál	1930	HU	Hunnia Filmagyár	1
<i>Cuban love song, The</i>	W.S. van Dyke	1931	US	MGM	1
<i>Cynara</i>	King Vidor	1932	US	Samuel Goldwyn Company	1
<i>Daddy Long Legs</i>	Alfred Santell	1931	US	Fox Film Corp.	1
<i>Dame de Chez Maxim's, La</i>	Alexander Korda	1932	GB	London Film Productions	1
<i>Dämon des Meeres</i>	Michael Curtiz & William Dieterle	1931	US	Warner Bros.	1
<i>Dance fools dance</i>	Harry Beaumont	1931	US	MGM	1
<i>Dance girl dance</i>	Frank R. Strayer	1933	US	Invincible Pictures Corperation	1
<i>Dangerous affair, A</i>	Edward Sedgwick	1931	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Daughter of the dragon, The</i>	Lloyd Corrigan	1931	US	Paramount Pictures	1
<i>Dearie</i>	Archie Mayo	1927	USA	Warner Bros.	1
<i>Derelect</i>	Rowland V. Lee	1930	US	Paramount Pictures	1
<i>Desert of the Lost, The</i>	Richard Thorpe	1927	US	Action Pictures	1
<i>Desert song</i>	Roy Del Ruth	1929	US	Warner Bros.	1
<i>Devil's lottery</i>	Sam Taylor	1932	US	Fox Film Corp.	1
<i>Die - oder keine</i>	Carl Froelich	1932	DE	Metropol	1
<i>Die vom Rummelpplatz</i>	Carl Lamac	1930	DE	Ondra-Lamac Film	1
<i>Dienst ist Dienst</i>	Carl Boese	1931	DE	Aco Film	1
<i>Dirigible</i>	Frank Capra	1931	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Dirne ist ermordert worden, Eine</i>	Conrad Wiene	1930	AT	Gold Film	1
<i>Dishonored</i>	Josef von Sternberg	1931	US	Paramount Pictures	1
<i>Divorce in the family</i>	Charles Reisner	1932	US	MGM	1
<i>Dobří tramp Bernásek</i>	Carl Lamac	1933	CZ	AB Film	1
<i>Don Quichotte</i>	Georg Wilhelm Pabst	1933	FR/GB	Nelson Film / Vantor Film	1
<i>Dornröschen</i>	Carl Heinz Rudolph	1929	DE	Mercedes Film	1
<i>Douaumont, die Hölle von Verdun</i>	Heinz Paul	1931	DE	GG	1
<i>Downstairs</i>	Monta Bell	1932	US	MGM	1
<i>Drei Tage Mittelarrest</i>	Carl Boese	1930	DE	Allianz Tonfilm	1
<i>Drei von der Stempelstelle</i>	Eugen Thiele	1932	DE	GG	1
<i>Drei von der Tankstelle, Die</i>	Wilhelm Thiele	1930	DE	UFA	1
<i>Drifter, The</i>	William A. O'Connor	1932	US	Willis Kent Productions	1
<i>Durchlaucht amüsiert sich</i>	Conrad Wiene	1932	DE	GG	1
<i>Dynamite</i>	Cecil B. DeMille	1929	US	MGM	1
<i>D-Zug 13 hat Verspätung</i>	Alfred Zeisler	1931	DE	UFA	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Ehe mit beschränkter Haftung</i>	Franz Wenzler	1931	DE	Tonfilm Produktion	1
<i>Eine von uns</i>	Johannes Meyer	1932	DE	T.K. Tonfilm Produktion	1
<i>Einmal möchte ich keine Sorgen haben</i>	Max Nosseck	1932	DE	Biograph Film	1
<i>Ekel, Das</i>	Eugen Schüfftan & Franz Wenzler	1931	DE	UFA	1
<i>El Rey de los Gitanos</i>	Frank R. Strayer	1933	US	Fox Film Corp.	1
<i>Elf schill'schen Offiziere, Die</i>	Rudolf Meinert	1932	DE	GG	1
<i>Elisabeth von Österreich</i>	Adolf Trotz	1931	DE	Gottschalk Tonfilm	1
<i>Elternlos</i>	Franz Hofer	1927	DE	Trianon Film	1
<i>Emil und die Detektive</i>	Gerhard Lamprecht Serge Veber	1931	DE	UFA	1
<i>Emma</i>	Clarence Brown	1932	US	MGM	1
<i>Er oder ich</i>	Harry Piel	1930	DE	Ariel Film	1
<i>Er und sein Diener</i>	Steve Sekely	1932	DE	Sonor Film	1
<i>Er und seine Schwester</i>	Carl Lamac	1931	CZ	Elektafilm / Tobis Filmkunst	1
<i>Erste Kuss, Der</i>	Carl Lamac	1928	DE	Hom-AG für Filmproduktion	1
<i>Es geht um alles</i>	Max Nosseck	1932	DE	GG	1
<i>Es war einmal ein Walzer</i>	Victor Janson	1932	DE	Aafa Film	1
<i>Es wird schon wieder besser</i>	Kurt Gerron	1932	DE	UFA	1
<i>Faithless</i>	Harry Beaumont	1932	US	MGM	1
<i>Falsche Feldmarschall, Der</i>	Carl Lamac	1930	DE	Elektafilm / Ondra-Lamac Film	1
<i>Falsche Prinz, Der</i>	Heinz Paul	1927	DE	Lothar Stark Film	1
<i>Fangs of fate</i>	Noel M. Smith	1928	US	Fred J. McConnell Productions	1
<i>Faschingsfee</i>	Hans Steinhoff	1931	DE	Hisa Film Vertrieb	1
<i>Feldherrnhügel, Der</i>	Eugen Thiele	1932	DE	Münchener Lichtspielkunst	1
<i>Fifty fathoms deep</i>	Roy William Neill	1931	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Fightin' Thru</i>	Roy Hughes	1930	US	H & B Film Company	1
<i>Fighting caravans</i>	Otto Brower & David Burton	1931	US	Paramount Pictures	1
<i>Fighting legion</i>	Harry Joe Brown	1930	US	Ken Maynard Productions	1
<i>Fighting sheriff, The</i>	Louis King	1931	US	Sol Lesser Productions / Columbia Pictures Corp.	1
<i>Fighting terror, The</i>	J.P. McGowan	1929	US	J.P. McGowan Productions	1
<i>Filmens helte</i>	Lau Lauritzen	1928	DK	Palladium Productions	1
<i>Fin de Monde, La</i>	Abel Gance	1931	FR	L'Écran d'Art	1
<i>Five star final</i>	Mervyn LeRoy	1931	US	First National Pictures	1
<i>Flachsmann als Erzieher</i>	Carl Heinz Wolff	1930	DE	Carl Heinz Wolff Filmproduktion	1
<i>Fleck auf der Ehr, Der</i>	GG	1930	DE	GG	1
<i>Fledermaus, Die</i>	Carl Lamac	1931	DE	Vandor Film	1
<i>Fluch der Vererbung, Der</i>	Adolf Trotz	1927	DE	Bieber Film Produktion	1
<i>Flying Fool, The</i>	Walter Summers	1931	GB	British International Pictures	1
<i>Flying high</i>	Charles Reisner	1931	US	MGM	1
<i>Flying marine</i>	Albert S. Rogell	1929	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>For hennes skull</i>	Paul Merzbach	1930	SE	Film AB Minerva	1
<i>Försterchristl, Die</i>	Frederic Zelnik	1931	DE	Transocean Film	1
<i>Frankenstein</i>	James Whale	1931	US	Universal Pictures	1
<i>Frau Lehmanns Töchter</i>	Carl Heinz Wolff	1932	DE	Kowo Tonfilm	1
<i>Frau muß man alles verzeih'n, Einer</i>	Eugen Thiele	1931	DE	Deutsches Lichtspiel Syndikat / Nowik & Roell Film / Tobis Filmkunst	1
<i>Frau ohne Nerven, Die</i>	Willi Wolff	1930	DE	Ellen Richter Film	1
<i>Frauendiplomat, Der</i>	E.W. Emo	1932	DE	T.K. Tonfilm Produktion	1
<i>Frauengasse von Algier, Die</i>	Wolfgang Hoffmann-Harnisch	1927	DE	UFA	1
<i>Frauenraub in Marokko</i>	Gennaro Righelli	1928	DE	Lothar Stark Film	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Fräulein, falsch verbunden</i>	E.W. Emo	1932	DE	UFA	1
<i>Free and easy</i>	Edward Sedgwick	1930	US	MGM	1
<i>Free soul, A</i>	Clarence Brown	1931	US	MGM	1
<i>Fünf von der Jazzband</i>	Erich Engel	1932	DE	Deutsche Universal Film / UFA	1
<i>Gallant Lady</i>	Gregory La Cava	1933	US	20th Century Pictures	1
<i>Gardez le sourire</i>	Pál Fejös & Rene Sti	1933	FR	Vandor Film	1
<i>Gay caballero, The</i>	Alfred L. Werker	1932	US	Fox Film Corp.	1
<i>Gefahren der Brautzeit</i>	Fred Sauer	1929	DE	Strauss Film	1
<i>Gefahren der Liebe</i>	Eugen Thiele	1931	DE	GG	1
<i>Geheim Agent, Der</i>	Harry Piel	1932	DE	GG	1
<i>Geheime Macht, Die</i>	Erich Waschneck	1927	DE	UFA	1
<i>Geheimnis des Abbé X., Das</i>	Julius Brandt & Wilhelm Dieterle	1927	DE	Charha Film	1
<i>Geheimnis um Johann Orth, Das</i>	Willi Wolff	1932	DE	Ellen Richter Film	1
<i>Gentleman's fate, A</i>	Mervin LeRoy	1931	US	MGM	1
<i>Gipsy blood</i>	Lotte Reiniger	1931	GB	British International Pictures	1
<i>Girl from Havana, The</i>	Benjamin Stoloff	1929	US	Fox Film Corp.	1
<i>Gloria</i>	Hans Behrendt	1931	DE	GG	1
<i>Goldblondes Mädchen, ich schenk Dir mein</i>	Rudolph Bernauer	1932	DE	Elite Tonfilm Produktion	1
<i>Goldene Krönlein, Das</i>	GG	1929	DE	GG	1
<i>Good bad girl, The</i>	Roy William Neill	1931	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Good companions, The</i>	Victor Saville	1933	GB	Gaumont British Picture / Welsh-Pearson	1
<i>Good news</i>	Nick Grinde	1930	US	MGM	1
<i>Gräfin Mariza</i>	Richard Oswald	1932	DE	G.P. Film	1
<i>Gräfin von Monte Christo, Die</i>	Karl Hartl	1932	DE	Universum Film	1
<i>Grand Parade, The</i>	Fred C. Newmeyer	1930	US	Pathé Exchange	1
<i>Grausame Freundin, Die</i>	Carl Lamac	1932	DE	Ondra-Lamac Film / Lothar Stark Film	1
<i>Greifer, Der</i>	Richard Eichberg	1930	DE	British International Pictures / Richard Eichberg Film	1
<i>Grösste Gauner des Jahrhunderts, Der</i>	Max Obal	1927	DE	Aafa Film	1
<i>Grün ist die Heide</i>	Hans Behrendt	1932	DE	R.N. Filmproduktion	1
<i>Gun Law</i>	Lewis D. Collins	1933	US	Majestic Pictures	1
<i>Gun smoke</i>	Edward Sloman	1931	US	Paramount Pictures	1
<i>Hallo! Afrika forude!</i>	Lau Lauritzen	1929	DK	Palladium Productions	1
<i>Hampelmann, Der</i>	E.W. Emo	1930	DE	Terra Film	1
<i>Hans in allen Gassen</i>	Carl Froelich	1930	DE	Carl Froelich Films / Films P.J. de Venloo	1
<i>Hänsel und Gretel</i>	GG	1932	DE	GG	1
<i>Hasenklein kann nichts dafür</i>	Max Neufeld	1932	DE	GG	1
<i>Haunted ship, The</i>	Mannie Davis & John Foster	1930	US	Van Beuren Studios	1
<i>Haus nr.17</i>	Géza von Bolváry	1928	DE	Deutsche Vereins Film / Fellner & Somio Film	1
<i>Heartbreak</i>	Alfred L. Werker	1931	US	Fox Film Corp.	1
<i>Heiligen drei Brunnen, Die</i>	Mario Bonnard	1930	DE	Hom-AG für Filmproduktion	1
<i>Heimat am Rhein</i>	Fred Sauer	1933	DE	Aco Film	1
<i>Hell divers</i>	Frank Wead & Harvey Gates	1931	US	MGM	1
<i>Hello Cheyenne</i>	Eugene Forde	1928	US	Fox Film Corp.	1
<i>Hell's headquarters</i>	Andrew L. Stone	1932	US	Mayfair Picture Corp.	1
<i>Helpmates</i>	James Parrott	1932	US	Hal Roach Studios	1
<i>Heroes of the wild</i>	Harry S. Webb	1927	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Herr Bürovorsteher, Der</i>	Hans Behrendt	1931	DE	GG	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Herr Finanzdirector, Der</i>	Fritz Friedmann-Frederich	1931	DE	GG	1
<i>Herrin von Atlantis, Die</i>	Georg Wilhelm Pabst	1932	DE	Nero Film	1
<i>Heure près de toi, Une</i>	George Cukor & Ernst Lubitsch	1932	US	Paramount Pictures	1
<i>Hexer, Der</i>	Carl Lamac	1932	DE	Ondra-Lamac Film	1
<i>Hidden gold</i>	Arthur Rosson	1932	US	Universal Pictures	1
<i>High C's and rough seas</i>	James W. Horne	1930	US	Hal Roach Studios	1
<i>High seas</i>	Denison Clift	1929	GB	British International Pictures	1
<i>High treason</i>	Maurice Elvey	1928	GB	Gaumont British Picture	1
<i>Hilfe! Überfall</i>	Johannes Meyer	1931	DE	Schulz & Wuellner Filmfabrikation	1
<i>Hills of Kentucky</i>	Howard Bretherton	1927	US	Warner Bros.	1
<i>His captive woman</i>	George Fitzmaurice	1929	US	First National Pictures	1
<i>His last parade</i>	Erle C. Kenton	1931	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Højt paa en kvist</i>	Lau Lauritzen	1929	DK	GG	1
<i>Hokus pokus</i>	Gustav Ucicky	1930	DE	UFA	1
<i>Holzapfel weisz alles</i>	Victor Janson	1932	DE	Elite Tonfilm Produktion	1
<i>Honor of the family</i>	Lloyd Bacon	1931	US	First National Pictures	1
<i>Hook and Ladder</i>	Robert F. McGowan	1932	US	Hal Roach Studios	1
<i>Hôtel des étudiants</i>	Viktor Tourjansky	1932	FR	Capitole Films	1
<i>House divided, A</i>	William Wyler	1931	US	Universal Pictures	1
<i>House of dreams</i>	GG	1933	AT	GG	1
<i>Hr. Tell og Søn</i>	Lau Lauritzen	1930	DK	Palladium Productions	1
<i>Huddle</i>	Sam Wood	1932	US	MGM	1
<i>Hurra, ein Junge</i>	Georg Jacoby	1931	DE	Lola Kreutzberg Film	1
<i>Hurricane horseman, The</i>	Armand Schaefer	1931	US	Willis Kent Productions	1
<i>I have lived</i>	Richard Thorpe	1933	US	Chesterfield Motion Pictures Corp.	1
<i>I lived with you</i>	Maurice Elvey	1933	GB	Twickenham Film Studios	1
<i>I loved a Woman</i>	Alfred E. Green	1933	US	First National Pictures / Warner Bros.	1
<i>I loved you Wednesday</i>	Henry King & William Cameron Menzies	1933	US	Fox Film Corp.	1
<i>Ich bei Tag und du bei Nacht</i>	Ludwig Berger	1932	DE	UFA	1
<i>Ich geh' aus und du bleibst da</i>	Hans Behrendt	1931	DE	Cicero Film	1
<i>Ich heirate meinen Mann</i>	E.W. Emo	1931	US	Paramount Pictures	1
<i>Ich will dich liebe lehren</i>	Heinz Hilpert	1933	DE	Paxfilm	1
<i>Ideale Wohnung, Eine</i>	Georg Jacoby	1933	DE	UFA	1
<i>Ihre Hoheit befiehlt</i>	Hanns Schwarz	1931	DE	UFA	1
<i>Il est charmant</i>	Louis Mercanton	1931	FR	Paramount Pictures	1
<i>Im Geheimdienst</i>	Gustav Ucicky	1931	DE	UFA	1
<i>In Wien hab' ich einmal ein Mädel geliebt</i>	Erich Schönfelder	1931	DE	Hegewald Film	1
<i>Innocents of Paris</i>	Richard Wallace	1929	US	Paramount Pictures	1
<i>Is everybody happy?</i>	Archie Mayo	1929	US	Warner Bros.	1
<i>Isle of the escape, The</i>	Howard Bretherton	1930	US	Warner Bros.	1
<i>Iza néni</i>	Steve Sekely	1933	H	City Film	1
<i>Jaws of Steel</i>	Ray Enright	1927	US	Warner Bros.	1
<i>Jazz Singer, The</i>	Alan Crosland	1927	US	Warner Bros.	1
<i>Jede Frau hat etwas</i>	Leo Mittler	1931	US	Les Studios Paramount	1
<i>Johann Strauss, k.u.k. Hofkapellmeister</i>	Conrad Wiene	1932	DE	GG	1
<i>Johannisnacht</i>	Willy Reiber	1933	DE	Aafa Film	1
<i>Johnny stiehlt Europa</i>	Harry Piel	1932	DE	Ariel Film	1
<i>Journée merveilleuse, La</i>	Robert Wyler & Yves Mirande	1932	FR	Pathé Natan	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Jungle mystery</i>	Ray Taylor	1932	US	Universal Pictures	1
<i>Just a gigolo</i>	Jack Conway	1931	US	MGM	1
<i>Just for a song</i>	Gareth Gundrey	1929	GB	Gainsborough Pictures / Ideal	1
<i>Justice takes a holiday</i>	Spencer Gordon Bennet	1933	US	Mayfair Picture Corp.	1
<i>Kadetten</i>	Georg Jacoby	1931	DE	Efzet Film / Reichsliga Film	1
<i>Kalte Mamsell, Die</i>	Carl Boese	1933	DE	Aco Film	1
<i>Kameradschaft</i>	Georg Wilhelm Pabst	1931	DE/FR	Nero Film / Gaumont-Franco Film-Aubert	1
<i>Kampf um Blond</i>	Jaap Speyer	1933	DE	Deitz Union Film	1
<i>Kampf, Der</i>	Erich Schönfelder	1932	DE	Majestic Film / UFA	1
<i>Kariéra Pavla Camrdy</i>	Miroslav Josef Krnanský	1931	CZ	Elektafilm	1
<i>Karussell des Todes</i>	Heinz Paul	1928	DE	Lothar Stark Film	1
<i>Kavaliers vom Kurfürstendamm</i>	Romano Mengen	1932	DE	GG	1
<i>Keine Feier ohne Meyer</i>	Carl Boese	1931	DE	GG	1
<i>Kiki</i>	Carl Lamac	1932	DE	Ondra-Lamac Film / Vandor Film	1
<i>Kind, ich freu mich auf dein kommen</i>	Kurt Gerron & Erich von Neusser	1933	DE	UFA	1
<i>Kinder vor Gericht</i>	Georg C. Klaren	1931	DE	Excelsior Film	1
<i>King of Kings</i>	Cecil B. DeMille	1927	US	DeMille Pictures Corp.	1
<i>Kismet</i>	William Dieterle	1930	DE	First National Pictures	1
<i>Kitty schwindelt sich ins Glück</i>	Herbert Juttke	1932	DE	GG	1
<i>Kleine Seitensprung, Der</i>	Reinhold Schünzel	1931	DE	UFA	1
<i>Knight in London</i>	Lupu Pick	1928	GB	Lup Pick / Terra & Blattner Picture Corp.	1
<i>Kongen af Pelikanien</i>	Lau Lauritzen	1927	DK	GG	1
<i>Kongo</i>	William J. Cowen	1932	US	Loew's Inc. / MGM	1
<i>Kopfüber ins Glück</i>	Hans Steinhoff	1931	DE	Marcel Hellmann Film	1
<i>Kraft og skønhed</i>	Lau Lauritzen	1928	DK	Palladium Productions	1
<i>Kriminalreporter Holm</i>	Erich Engel	1932	DE	GG	1
<i>Kriss</i>	Armand Denis & Andre Roosevelt	1932	FR	GG	1
<i>Kyritz pyritz</i>	Carl Heinz Wolff	1931	DE	Carl Heinz Wolff Filmproduktion	1
<i>Kys, Klap og Kommers</i>	Lau Lauritzen	1929	DK	Palladium Productions	1
<i>Lachende Erben</i>	Max Ophüls	1933	DE	UFA International	1
<i>Ladies of the night club</i>	George Archainbaud	1928	US	Tiffany - Stahl Productions	1
<i>Land of missing men</i>	John P. McCarthy	1930	US	Trem Carr Pictures	1
<i>Lash, The (1930)</i>	Frank Lloyd	1930	USA	First National Pictures	1
<i>Laughing at life</i>	Ford Beebe	1933	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Laughter in Hell</i>	Edward L. Cahn	1933	US	Universal Pictures	1
<i>Leatherneck</i>	Howard Higgin	1929	US	Ralph Block Productions	1
<i>Leichtsinnige jugend</i>	Leo Mittler	1930	DE	Paramount Pictures	1
<i>Letty Lynton</i>	Clarence Brown	1932	US	MGM	1
<i>Letzte Kompanie, Die</i>	Curtis Bernhardt	1930	DE	UFA	1
<i>Letzte Souper, Das</i>	Mario Bonnard	1928	DE	Jakob Karol Film / Nero Film	1
<i>Leutnant warst du einst bei deinen Husar</i>	Manfred Noa	1930	DE	Aafa Film	1
<i>Ley del harem, La</i>	Lewis Seiler	1931	US	Fox Film Corp.	1
<i>Liebe auf den ersten Ton</i>	Carl Froelich	1932	DE	Carl Froelich Film	1
<i>Liebe im Ring</i>	Reinhold Schünzel	1930	DE	Terra Filmkunst	1
<i>Liebe im Schnee</i>	Max Obal & Rudolf Walther-Fein	1929	DE	Aafa Film	1
<i>Liebe in Uniform</i>	Georg Jacoby	1932	DE	Reichsliga Film	1
<i>Liebe und Diebe</i>	Carl Froelich	1928	DE	Henny Porten Froelich Produktion	1
<i>Liebe, Scherz und Ernst</i>	Franz Wenzler	1932	DE	Nostra Film	1
<i>Liebesexpress, Der</i>	Robert Wiene	1931	DE	Greenbaum Film	1
<i>Liebesfiliale, Die</i>	Carl Heinz Wolff	1931	DE	Carl Heinz Wolff Filmproduktion	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Liebeslied</i>	Constantin J. David	1931	DE/IT	Cinès Pittaluga / Itala Film	1
<i>Liebeswalzer</i>	Wilhelm Thiele	1930	DE	UFA	1
<i>Lied ist aus, Das</i>	Géza von Bolváry	1930	DE	Super Film	1
<i>Lied vom Leben, Das</i>	Alexis Granowsky	1931	DE	Tobis Filmkunst	1
<i>Lied, ein Kuss, ein Mädel, Ein</i>	Géza von Bolváry	1932	DE	Super Film	1
<i>Life begins</i>	James Flood & Elliott Nugent	1932	US	First National Pictures	1
<i>Lightning warrior, The</i>	Armand Schaefer & Benjamin H. Kline	1931	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Lilac time</i>	George Fitzmaurice	1928	US	First National Pictures	1
<i>Little Damsel, The</i>	Herbert Wilcox	1933	GB	Herbert Wilcox Prod.	1
<i>Local boy makes good</i>	Mervyn LeRoy	1931	US	First National Pictures	1
<i>Lone defender, The</i>	Richard Thorpe	1930	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Loose ankles</i>	Ted Wilde	1930	US	Warner Bros.	1
<i>Lost Squadron, The</i>	George Archainbaud	1932	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Love in the Rough</i>	Charles Reisner	1930	US	MGM	1
<i>Love on the spot</i>	Graham Cutts	1932	GB	Associated Talking Pictures	1
<i>Love, honor and oh baby</i>	George LeMaire	1929	US	George LeMaire Comedies / Manhattan Comedies	1
<i>Lucky Larkin</i>	Harry Joe Brown	1930	US	Ken Maynard Productions	1
<i>Lustigen Musikanten, Die</i>	Max Obal	1930	DE	Aafa Film	1
<i>Lustigen Weiber von Wien, Die</i>	Géza von Bolváry	1931	DE	GG	1
<i>M</i>	Fritz Lang	1931	DE	Nero Film	1
<i>Mad genius, The</i>	Michael Curtiz	1931	US	Warner Bros.	1
<i>Madam wünscht keine Kinder</i>	Hans Steinhoff	1933	DE	Vandor Film	1
<i>Madame hat Ausgang</i>	Wilhelm Thiele	1932	FR	Tobis Film	1
<i>Mädchen zum heiraten</i>	Wilhelm Thiele	1932	DE	GG	1
<i>Made on Broadway</i>	Harry Beaumont	1933	US	MGM	1
<i>Mädel von der Reeperbahn, Ein</i>	Karl Anton	1930	DE	Hegewald Film / Sonor Film	1
<i>Maid Happy</i>	Mansfield Markham	1933	GB	Bendar	1
<i>Mamsell Nitouche</i>	Carl Lamac	1931	FR	Ondra-Lamac Film	1
<i>Man about Town</i>	John Francis Dillon	1932	US	Fox Film Corp.	1
<i>Mann mit Herz, Ein</i>	Géza von Bolváry	1932	DE	GG	1
<i>Mann, der den Mord beging, Der</i>	Curtis Bernhardt	1930	DE	Terra Film	1
<i>Mann, der seinen Mörder sucht, Der</i>	Robert Siodmak	1931	DE	UFA	1
<i>Männer um Lucie, Die</i>	Alexander Korda	1931	US	Les Studios Paramount	1
<i>Manolescu, der Fürst der Diebe</i>	Georg C. Klaren	1933	DE	Hisa Film Vertrieb	1
<i>Marchand de sable, Le</i>	André Hugon	1931	FR	Pathé Natan	1
<i>Marion, das gehört sich nicht</i>	E.W. Emo	1933	DE	Itala Film	1
<i>Marocco</i>	Josef von Sternberg	1930	US	Paramount Publix Corp.	1
<i>Maske fällt, Die</i>	William Dieterle	1930	US	First National Pictures	1
<i>Maternité (1929)</i>	Jean Benoît-Lévy	1929	FR	GG	1
<i>Matinee ladies</i>	Byron Haskin	1927	US	Warner Bros.	1
<i>Maurin des Maures</i>	André Hugon	1932	FR	CFFF / Films André Hugon	1
<i>Meer ruft, Das</i>	Hans Hinrich	1933	DE	Deutsche Eidophon Film	1
<i>Mein Freund der Millionär</i>	Hans Behrendt	1932	DE	GG	1
<i>Mein Herz sehnt sich nach Liebe</i>	Eugen Thiele	1931	DE	Aafa Film	1
<i>Mein Name ist Lampe</i>	Karl Farkas	1932	DE	Triangle Film	1
<i>Meine Cousine aus Warschau</i>	Carl Boese	1931	DE	Allianz Tonfilm	1
<i>Meine Frau, die Hochstaplerin</i>	Kurt Gerron	1931	DE	UFA	1
<i>Melodie der Liebe</i>	Georg Jacoby	1932	DE	Reichsliga Film	1
<i>Meluka, die Rose von Marakesch</i>	Mohammed Ben Rahai & Werner Schwarz	1930	DE	Deutsche Film AG	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Men without Law</i>	Louis King	1930	US	Sol Lesser Productions / Columbia Pictures Corp.	1
<i>Menschen am Sonntag</i>	Curt Siodmak & Robert Siodmak	1930	DE	Filmstudio Berlin	1
<i>Menschen hinter Gittern</i>	Pál Fejös	1931	US	Cosmopolitan Productions / MGM	1
<i>Merely Mary Ann</i>	Henry King	1931	US	Fox Film Corp.	1
<i>Met 13 aan tafel</i>	GG	1931	DE	GG	1
<i>Mickey in school</i>	Albert Herman	1928	US	Larry Darmour Productions	1
<i>Mieter Schulzer gegen alle</i>	Carl Froelich	1932	DE	GG	1
<i>Million, Le</i>	René Clair	1931	FR	Films Sonores Tobis	1
<i>Millionaire, The</i>	John G. Adolphi	1931	US	Warner Bros.	1
<i>Millionentestament, Das</i>	Erich Engel	1932	DE	GG	1
<i>Miracle man, The</i>	Norman L. McLead	1932	US	Paramount Pictures	1
<i>Mistress of Atlantis, The</i>	Georg Wilhelm Pabst	1932	DE	Nero Film	1
<i>Mit pferd und lasso</i>	GG	1928	DE	GG	1
<i>Mitternachtsliebe</i>	Carl Froelich	1931	DE/FR	Carl Froelich Film	1
<i>Monte Carlo</i>	Ernst Lubitsch	1930	US	Paramount Pictures	1
<i>Moord in de havenwijk</i>	GG	1933	CZ	GG	1
<i>Moran of the marines</i>	Frank R. Strayer	1928	US	Paramount Famous Lasky Corp.	1
<i>Mörder Dimitri Karamasoff, Der</i>	Erich Engels & Fyodor Otsep	1930	DE	Terra Film	1
<i>Morgen beginnt das Leben</i>	Werner Hochbaum	1933	DE	Ethos	1
<i>Morocco</i>	Josef von Sternberg	1930	US	Paramount Publix Corp.	1
<i>Mother's millions</i>	James Flood	1931	US	Universal Pictures	1
<i>Moulders of Men</i>	Raph Ince	1927	US	Robertson-Cole Pictures Corp.	1
<i>Murder will out</i>	Clarence G. Badger	1930	US	First National Pictures	1
<i>My woman</i>	Victor Schertzinger	1933	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Mysterious Dr. Fu Manchu, The</i>	GG	1929	US	Rowland V. Lee Productions / Paramount Famous Lasky Corp.	1
<i>Nacht gehört uns, Die</i>	Carl Froelich & Henry Roussel	1929	DE/FR	Carl Froelich Film	1
<i>Nacht im Grand Hotel, Eine</i>	Max Neufeld	1931	DE	GG	1
<i>Nacht ohne Pause, Die</i>	Andrew Marton & Franze Wenzler	1931	DE	Deutsche Universal Film / Tobis Filmkunst	1
<i>Nachtkolonne</i>	James Bauer	1932	DE	Ines Internationale Spielfilm	1
<i>Nackte Wahrheit, Die</i>	Karl Anton	1931	US	Paramount Pictures	1
<i>Nagana</i>	Ernst L. Frank	1933	US	Universal Pictures	1
<i>Namensheirat</i>	Heinz Paul	1930	DE	Haase-Filmproduktion	1
<i>Natt, En</i>	Gustav Molander	1931	SE	Svensk Filmindustri	1
<i>Never the twain shall meet</i>	W.S. van Dyke	1931	US	Cosmopolitan Productions	1
<i>New adventures of get rich quick Walling</i>	Sam Wood	1931	US	MGM	1
<i>New moon</i>	Jack Conway	1930	US	MGM	1
<i>Newly Rich</i>	Norman Taurog	1931	US	Paramount Pictures	1
<i>Nie wieder Liebe</i>	Anatole Litvak	1931	DE	Bloch-Rabinowitsch-Produktion / UFA	1
<i>Niemandland</i>	Victor Trivas	1931	DE	Resco Filmproduktion	1
<i>Night flyer, The</i>	Walter Lang	1928	US	James Cruze Productions	1
<i>No greater love</i>	Lewis Seiler	1932	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Nur am Rhein</i>	Max Mack	1930	DE	Warner Bros.	1
<i>Obrácení Ferdyse Pistory</i>	Josef Kodíček	1932	CZ	AB	1
<i>Office Wife, The</i>	Lloyd Bacon	1930	US	Warner Bros.	1
<i>Old dark house, The</i>	James Whale	1932	US	Universal Pictures	1
<i>Old woman of the wood, The</i>	GG	1927	GG	GG	1
<i>Olsen's big moment</i>	Malcolm St. Clair	1933	US	Fox Film Corp.	1
<i>One hour with you</i>	George Cuckor & Ernst Lubitsch	1932	US	Paramount Pictures	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>One way passage</i>	Tay Garnett	1932	US	The Vitaphone Corp. / Warner Bros.	1
<i>Opernredoute</i>	Max Neufeld	1931	DE	Greenbaum Film	1
<i>Ordonnance, L'</i>	Viktor Tourjansky	1933	FR	Capitole R.P. Films	1
<i>Our blushing brides</i>	Harry Beamont	1930	US	MGM	1
<i>Out of the storm</i>	Charles Hutchison	1932	US	Goldsmith Productions	1
<i>Over the hill</i>	Armand Schaefer	1932	US	Majestic Pictures	1
<i>Overland limited, The</i>	Henry King	1931	US	Fox Film Corp.	1
<i>Paddy, the next best thing</i>	George Marshall & Ray McCarey	1932	US	Hal Roach Studios	1
<i>Pagan lady, The</i>	Harry Lachman	1933	US	Fox Film Corp.	1
<i>Page Miss Glory</i>	John Francis Dillon	1931	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Paid</i>	Victor Janson	1933	DE	Schulz & Wuellner Filmfabrikation / Terra Filmkunst	1
<i>Paloma, ein Lied der kameradschaft, La</i>	A. Edward Sutherland	1931	US	Samuel Goldwyn Company	1
<i>Panzerauto, Das</i>	Robert Wiene	1931	DE	Deutsches Lichtspiel Syndikat	1
<i>Pardon us</i>	Robert De Lacey	1930	US	Pathé Exchange	1
<i>Pareh, het lied van de rijst</i>	James Parrott	1931	US	Hal Roach Studios	1
<i>Paris Beguin</i>	Augusto Genina	1931	FR	Les Films Osso	1
<i>Penize nebo Zivot</i>	Jindrich Honze	1932	CZ	Lloyd Film	1
<i>Pension Schöller</i>	Georg Jacoby	1930	DE	Hegewald Film	1
<i>Petit Café, Le</i>	Ludwig Berger	1931	US	Paramount Pictures	1
<i>Petite Lise, La</i>	Jean Grimillon	1930	FR	Pathé Natan	1
<i>Phantom of Paris</i>	John S. Robertson	1931	US	MGM	1
<i>Phantom of the air, The</i>	Ray Taylor	1933	US	Universal Pictures	1
<i>Playboy of Paris, The</i>	Ludwig Berger	1930	US	Paramount Pictures	1
<i>Polly of the circus</i>	Alfred Santell	1932	US	Cosmopolitan Productions	1
<i>Possessed</i>	Clarence Brown	1931	US	MGM	1
<i>Potomok Chingis-Khana</i>	Vsevolod Pudovkin	1928	SU	Mezhrabpomfilm	1
<i>Pranke, Die</i>	Hans Steinhoff	1931	DE/IT	Cinès Produzione / Orplog Film	1
<i>Pred Maturitou</i>	Svatopluk Innemann & Vladislav Vancura	1932	SU	AB	1
<i>Pride of the Legion, The</i>	Ford Beebe	1932	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Prisoners</i>	William A. Seiter	1929	US	Walter Moroso Pictures / Warner Bros.	1
<i>Prosperity</i>	Sam Wood	1932	US	MGM	1
<i>Puberté</i>	GG	1933	NL	GG	1
<i>Quatorze Juillet</i>	René Clair	1933	FR	Films Sonores Tobis	1
<i>Quitter, The</i>	Josef Henabery	1929	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Rache für Eddy</i>	Otz Tollen	1929	DE	Deutsche Spielfilm Produktion	1
<i>Radio patrol</i>	Edward L. Cahn	1932	US	Universal Pictures	1
<i>Rainbow trail</i>	David Howard	1932	US	Fox Film Corp.	1
<i>Rango</i>	Ernest B. Schoedsack	1931	US	Paramount Pictures	1
<i>Ratten der Groszstadt</i>	Wolfgang Neff	1929	DE	Filmproduktion Lowe & Company	1
<i>Raub der Mona Lisa, Der</i>	Géza von Bolváry	1931	DE	Super Film	1
<i>Razzia in St. Pauli</i>	Werner Hochbaum	1932	DE	Orbis Produktion	1
<i>Reckless Rider, The</i>	Armand Schaefer	1932	US	Willis Kent Productions	1
<i>Red dust</i>	Victor Fleming	1932	US	MGM	1
<i>Red riders of Canada</i>	Robert De Lacey	1928	US	Film Booking Offices of America	1
<i>Red-haired alibi</i>	Christy Cabanne	1932	US	Tower Productions	1
<i>Reserve hat Ruh</i>	Max Obal	1931	DE	GG	1
<i>Resurrection</i>	Edwin Carewe	1931	US	Universal Pictures	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Return of Dr. Fu Manchu</i>	Rowland V. Lee	1930	US	Rowland V. Lee Productions / Paramount Publix Corp.	1
<i>Return of the rat, The</i>	Graham Cutts	1929	GB	Gainsborough Pictures	1
<i>Reunion in Vienna</i>	Sidney Franklin	1933	US	MGM	1
<i>Rêve, Le</i>	Jacques de Baroncelli	1931	FR	Pathé Natan	1
<i>Rider of Death Valley</i>	Albert S. Rogell	1932	US	Universal Pictures	1
<i>Riders of the purple sage</i>	Hamilton MacFadden	1931	US	Fox Film Corp.	1
<i>Rinaldo Rinaldini - Abenteuer eines Heim</i>	GG	1927	DE	GG	1
<i>Rio Rita</i>	Luther Reed	1929	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Riri et Nono en vacances</i>	GG	1932	FR	GG	1
<i>River's end</i>	Michael Curtiz	1930	US	Warner Bros.	1
<i>Robe rouge, La</i>	Jean de Marguenat	1933	FR	GG	1
<i>Rocambole</i>	Gabriel Rosca	1932	FR	Stella Film	1
<i>Rockabye</i>	George Cukor	1932	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Roi bis, Le</i>	Robert Beaudoin	1932	FR	Elektafilmm	1
<i>Roi des Palaces, Le</i>	Carmine Gallone	1932	FR/GB	Gainsborough Pictures / Societé des Etablissements L. Gaumont	1
<i>Roi des resquilleurs, Le</i>	Pierre Colombier	1930	FR	Roi des resquilleurs, Le	1
<i>Roi du Cirage, Le</i>	Pierre Colombier	1931	FR	Pathé Natan	1
<i>Ronde des heures, La</i>	Alexandre Ryder	1930	FR	Les Etablissements Jacques Haïk	1
<i>Ronny</i>	Reinhold Schünzel	1931	DE	UFA	1
<i>Route est Belle, La</i>	Robert Florey	1930	FR	Les Établissements Braunberger-Richebé	1
<i>Rudolf und Bertram</i>	Rudolf Walther-Fein	1928	DE	Aafa Film	1
<i>Rustlers' Roundup</i>	Henry MacRae	1933	US	Universal Pictures	1
<i>S vyloucením verejnosti</i>	Martin Fric	1933	CZ	Elektafilmm	1
<i>Sa meilleure cliente</i>	Pierre Colombier	1932	FR	Pathé Natan	1
<i>Saddle mates</i>	Richard Thorpe	1928	US	Action Pictures	1
<i>Sailor's holiday</i>	Fred C. Newmeyer	1929	US	Pathé Exchange	1
<i>Saison in Kairo</i>	Reinhold Schünzel	1933	DE	UFA	1
<i>Sally in our alley</i>	Maurice Elvey	1931	GB	Associated Talking Pictures	1
<i>Samarang</i>	Ward Wing	1933	US	B.F. Zeidman Productions	1
<i>Say it with songs</i>	Lloyd Bacon	1929	US	Warner Bros.	1
<i>Scampolo, ein Kind der Strasse</i>	Hans Steinhoff	1932	DE	Lothar Stark Film	1
<i>Scandal for sale</i>	Russell Mack	1932	US	Universal Pictures	1
<i>Scandal in Budapest</i>	Géza von Bolváry & Steve Sekely	1933	DE	Universal Pictures	1
<i>Schatten der Unterwelt</i>	Harry Piel	1931	DE	Ariel Film	1
<i>Schicksal der Renate Langen, Das</i>	Rudolf Walther-Fein	1931	DE	Aafa Film	1
<i>Schicksal einer schönen Frau, Das</i>	Conrad Wiene	1932	DE	Conrad Wiene Filmproduktion	1
<i>Schlemihl, Der</i>	Max Nosseck	1931	DE	Mikrophon Film	1
<i>Schleppzug M17</i>	Heinrich George & Werner Hochbaum	1933	DE	Orbis Film	1
<i>Schneewittchen</i>	GG	1928	DE	GG	1
<i>Schön war 's doch</i>	GG	1932	GG	GG	1
<i>Schöne Abenteuer, Das</i>	Reinhold Schünzel	1932	DE	UFA	1
<i>Schönste Mann im Staate, Der</i>	Carl Boese	1932	DE	GG	1
<i>Schrecken der Garnison, Der</i>	Carl Boese	1931	DE	GG	1
<i>Schubert Frühlingstraum</i>	Richard Oswald	1931	DE	Richard Oswald Produktion	1
<i>Schuss im Morgengrauen</i>	Alfred Zeisler	1932	DE	UFA	1
<i>Schützenfest in Schilda</i>	Adolf Trotz	1931	DE	GG	1
<i>Schwarze Husar, Der</i>	Gerhard Lamprecht	1932	DE	UFA	1
<i>Schwarze Schwester, Die</i>	GG	1933	DE	GG	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Schwebende Jungfrau, Die</i>	Carl Boese	1931	DE	Max Glass Filmproduktion	1
<i>Scotland Yard</i>	William K. Howard	1930	US	Fox Film Corp.	1
<i>Second floor mystery, The</i>	Roy Del Ruth	1930	US	First National Pictures / Warner Bros.	1
<i>Sergeant X</i>	Vladimir Strizhevsky	1931	DE	GG	1
<i>Shamrock and the Rose, The</i>	Jack Nelson	1927	US	Chadwick Pictures Corporation	1
<i>She wanted a millionaire</i>	John G. Blystone	1932	US	Fox Film Corp.	1
<i>Shipmates</i>	Harry A. Pollard	1931	US	MGM	1
<i>Should a doctor tell?</i>	H. Manning Haynes	1930	GB	British Lion Film Corporation	1
<i>Sidewalks of New York</i>	Jules White & Zion Myers	1931	US	MGM	1
<i>Sieger, Der</i>	Hans Hinrich & Paul Martin	1932	DE	UFA	1
<i>Silent enemy, The</i>	H.P. Carver	1930	US	Paramount Pictures	1
<i>Silver comes through</i>	Lloyd Ingraham	1927	US	Robertson-Cole Pictures Corp.	1
<i>Simoun, Le</i>	Firmin Gémier	1933	FR	GG	1
<i>Sin of Madelon Claudet, The</i>	Edgar Selwyn	1931	US	MGM	1
<i>Singende Stadt, Die</i>	Carmine Gallone	1930	DE	Allianz Tonfilm / Associated Sound Film Industries / UFA	1
<i>Singing fool, The</i>	Lloyd Bacon	1928	US	Warner Bros.	1
<i>Sirene des tropiques, La</i>	Henrie Étiévant & Mario Nalpas	1927	FR	La Centrale Cinématographique	1
<i>Skippy</i>	Norman Taurog	1931	US	Paramount Pictures	1
<i>Sky raiders, The</i>	Christie Cabanne	1931	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Skyline</i>	Sam Taylor	1931	US	Fox Film Corp.	1
<i>Sohn der weissen Bergen, Der</i>	Mario Bonnard & Luis Trenker	1930	DE	Itala Film	1
<i>Soir de rafle, Un</i>	Carmine Gallone	1931	FR	Les Films Osso	1
<i>Song of the caballero</i>	Harry Joe Brown	1930	US	Ken Maynard Productions	1
<i>Sonny boy</i>	Archie Mayo	1929	US	Warner Bros.	1
<i>Sous les toits de Paris</i>	René Clair	1930	FR	Films Sonores Tobis	1
<i>Southern maid, A</i>	Harry Hughes	1933	GB	British Alliance	1
<i>Spanische Fliege, Die</i>	Georg Jacoby	1931	DE	Fellner & Somio Film	1
<i>Speed way</i>	Harry Beaumont	1929	US	MGM	1
<i>Spider, The</i>	Kenneth Mackenna	1931	US	Fox Film Corp.	1
<i>Spione im Savoy Hotel</i>	Frederic Zelnik	1932	DE	Friedrich Zelnik Film	1
<i>Splinters in the navy</i>	Walter Forde	1931	GB	Twickenham Film Studios	1
<i>Sporting Blood</i>	Charles Brabin	1931	US	MGM	1
<i>Spuds</i>	Edward Ludwig	1927	US	Larry Semon Productions	1
<i>Squaw man, The</i>	Cecil B. DeMille	1931	US	MGM	1
<i>Stadt steht Kopf, Eine</i>	Gustaf Gründgens	1933	DE	Elite Koppelman & Reiter	1
<i>Stern von Valencia, Der</i>	Alfred Zeisler	1933	DE	UFA	1
<i>Storch streikt, Der</i>	E.W. Emo	1931	DE	Itala Film	1
<i>Stosstrupp 1917</i>	Ludwig Schmid-Wildly & Hans Zöberlein	1933	DE	Arya Film	1
<i>Stowaway</i>	Philip Whitman	1932	US	Universal Pictures	1
<i>Strafsache van Geldern</i>	Willi Wolff	1932	DE	Ellen Richter Film	1
<i>Strangers may kiss</i>	George Fitzmaurice	1931	US	MGM	1
<i>Streichquartett</i>	GG	1932	DE	GG	1
<i>Strictly Dishonorable</i>	John M. Stahl	1931	US	Universal Pictures	1
<i>Strohwitwer</i>	Georg Jacoby	1931	DE	GG	1
<i>Sturm auf Marakesch</i>	Jacques Séverac	1931	FR	GG	1
<i>Stürme über dem Mont Blanc</i>	Arnold Fanck	1930	DE	Aafa Film	1
<i>Submarine</i>	Frank Capra	1928	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Succesfull calamity</i>	John G. Adolphi	1932	US	The Vitaphone Corp.	1
<i>Susanne macht Ordnung</i>	Eugen Thiele	1930	DE	Tofa Film	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Svengali</i>	Archie Mayo	1931	US	Warner Bros.	1
<i>Svitani</i>	Václav Kubásek	1933	CZ	GG	1
<i>Sweepstakes</i>	Albert S. Rogell	1931	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Sweetheart of Sigma Chi</i>	Edwin L. Marin	1933	US	W.T. Lackey Productions	1
<i>Sweethearts and wives</i>	Clarence G. Badger	1930	US	First National Pictures	1
<i>Swift shadow, The</i>	Jerome Storm	1927	US	Robertson-Cole Pictures Corp.	1
<i>Swing high</i>	Joseph Santley	1930	US	Pathé Exchange	1
<i>Symphonie exotique</i>	Alfred Chaumel	1929	FR	GG	1
<i>Tabu</i>	F.W. Murnau	1931	US	Murnau Flaherty Productions / Paramount Pictures	1
<i>Tag der Rosen im August, Ein</i>	Max Mack	1927	DE	Film Produktions Gemeinschaft	1
<i>Tanz geht weiter, Der</i>	William Dieterle	1930	US	Warner Bros.	1
<i>Tanz ins Glück</i>	Max Nosseck	1930	DE	Lola Kreutzberg Film	1
<i>Tänzerin von Sanssouci, Die</i>	Frederic Zelnik	1932	DE	Aafa Film	1
<i>Tänzerinnen für Süd-Amerika gesucht</i>	Jaap Speyer	1931	DE	H. Engels Film / Wolfream Film / Ernst Kobosil-Aussig a.d. Elbe	1
<i>Tausend für eine Nacht</i>	Max Mack	1933	DE	Avanti Tonfilm	1
<i>Taxi-Taxi</i>	Melville W. Brown	1927	US	Universal Pictures	1
<i>Television</i>	Dimitri Buchowetzki & Jack Salvatori	1931	FR	Paramount Pictures	1
<i>Tempo Tempo</i>	Max Obal	1929	DE	Aafa Film	1
<i>Testament des Cornelius Gulden, Das</i>	E.W. Emo	1932	DE	Itala Film	1
<i>Their mad moment</i>	Hamilton MacFadden & Chandler Sprague	1931	US	Fox Film Corp.	1
<i>They call it sin</i>	Thornton Freeland	1932	US	First National Pictures	1
<i>They just had to get married</i>	Edward Ludwig	1933	US	Universal Pictures	1
<i>Thirteenth hour, The</i>	Chester M. Franklin	1927	US	MGM	1
<i>This is the night</i>	Frank Tuttle	1932	GB	Paramount Pictures	1
<i>This modern Age</i>	Nick Grinde	1931	US	MGM	1
<i>Three little pigs</i>	Burt Gillet	1933	US	Walt Disney Pictures	1
<i>Thunder over Mexico</i>	Sergei M. Eisenstein	1933	US	Mexican Film Trust	1
<i>Tiger shark</i>	Howard Hawks	1932	US	First National Pictures	1
<i>Tiger, Der</i>	Johannes Meyer	1930	DE	UFA	1
<i>To Brighton with Gladys</i>	George King	1933	GB	Harry Cohen Productions	1
<i>Todesfahrt im Weltrekord, Die</i>	Curt Blachnitzky	1929	DE	Eisbar Film	1
<i>Tol'able David</i>	John G. Blystone	1930	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Tom Sawyer</i>	John Cromwell	1930	US	Paramount Pictures	1
<i>Tordenstenene</i>	Lau Lauritzen	1927	DK	Palladium Film	1
<i>Towed in a hole</i>	George Marshall	1932	US	Hal Roach Studios	1
<i>Trara um Liebe</i>	Richard Eichberg	1931	DE	Eichberg Film	1
<i>Träumende Mund, Der</i>	Paul Czinner & Lee Garmes	1932	DE	Matador Film	1
<i>Trenck - Der Roman einer grossen Liebe</i>	Ernst Neubach & Heinz Paul	1932	DE	Phoebus Tonfilm Productions	1
<i>Trent's last case</i>	Richard Garrick	1929	US	Broadwest	1
<i>Troika</i>	Vladimir Strizhevsky	1929	DE	Hisa Film Vertrieb	1
<i>Tür geht auf, Eine</i>	Alfred Zeisler	1933	DE	UFA	1
<i>Twée vrienden</i>	GG	1928	NL	GG	1
<i>Unashamed</i>	Harry Beaumont	1932	US	MGM	1
<i>Unbekannte Gast, Der</i>	E.W. Emo	1931	DE	Max Glass Filmproduktion	1
<i>Und das ist die Hauptsache</i>	Joe May	1931	DE	Deutsches Lichtspiel Syndikat	1
<i>Unexpected Father, The</i>	Thornton Freeland	1932	US	Universal Pictures	1
<i>Ungetreue Eckehart, Der</i>	Carl Boese	1931	DE	Lothar Stark Film	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Union depot</i>	Alfred E. Green	1932	US	First National Pictures	1
<i>United States Smith</i>	Joseph Henabery	1928	US	Gotham Productions	1
<i>Unmögliche Liebe - Vera Holzh und ihre T</i>	Erich Waschneck	1932	DE	Markische Film	1
<i>Unschuld vom Lande, Die</i>	Carl Boese	1933	DE	Aco Film	1
<i>Unsterbliche Lump, Der</i>	Joe May	1930	DE	UFA	1
<i>Unter falscher Flagge</i>	Johannes Meyer	1932	US	Tobis Filmkunst / Universal Pictures	1
<i>Untsichtbare Gegner</i>	Rodolf Katscher	1933	DE	Markische Film / Pan Film	1
<i>Unüberwindliche, Der</i>	Max Obal	1928	DE	Aafa Film	1
<i>Uomini, che mascalzoni, Gli</i>	Mario Camerini	1932	IT	Cinès	1
<i>Valley of the hunted men, The</i>	Richard Thorpe	1928	US	Action Pictures	1
<i>Vampyr - Der Traum des Allan Grey</i>	Carl Theodor Dreyer	1932	DE	Tobis Filmkunst	1
<i>Vanishing legion, The</i>	Ford Beebe & B. Reeves Eason	1931	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Vanishing West, The</i>	Richard Thorpe	1928	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Verliebte Blasekopp, Der</i>	Siegfried Dessauer	1932	DE	Aco Film / Albö Film	1
<i>Verliebte Firma, Die</i>	Max Ophüls	1931	DE	Maksim Gorki Studio	1
<i>Verlorene Paradies, Das</i>	Philipp Lothar Mayring	1931	DE	UFA	1
<i>Verzauberte Prinz, Der</i>	GG	1929	DE	GG	1
<i>Vester Vov-Vov</i>	Lau Lauritzen	1927	DK	Palladium Film	1
<i>Viddenes Folk</i>	Ragnar Westfelt	1928	NO	Lunde Film	1
<i>Vierge du Rocher, La</i>	George Pallu	1932	FR	Les Productions Associés	1
<i>Voruntersuchung</i>	Robert Siodmak	1931	DE	UFA	1
<i>Vražda v Ostrovní ulici</i>	Svatopluk Innemann	1933	CZ	GG	1
<i>Wahre Jacob, Der</i>	Hans Steinhoff	1931	DE	Lothar Stark Film	1
<i>Wahre Jakob, Der</i>	Hans Steinhoff	1931	DE	Lothar Stark Film	1
<i>Wally, La</i>	Guido Brignone	1932	IT	Cinès	1
<i>Waltzes from Vienna</i>	Alfred Hitchcock	1933	GB	Gaumont British Picture / Tom Arnold Films	1
<i>Walzer aus Wien</i>	Conrad Wiene	1931	DE	Splendid Film Company	1
<i>War correspondent</i>	Paul Sloane	1932	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Warrior's husband</i>	Walter Lang	1933	US	Fox Film Corp.	1
<i>Was wissen den Männer</i>	Gerhard Lamprecht	1932	DE	UFA	1
<i>Washington masquerade</i>	Charles Brabin	1932	US	MGM	1
<i>Waterloo bridge</i>	James Whale	1931	US	Universal Pictures	1
<i>Way of west</i>	Fred Niblo	1930	US	MGM	1
<i>Wedding of the painted doll, The</i>	GG	1929	US	GG	1
<i>Weg nach Rio, Der</i>	Manfred Noa	1930	DE	GG	1
<i>Weib am Kreuze, Das</i>	Guido Brignone	1929	AT	GG	1
<i>Weisse Teufel, Der</i>	Alexandre Volkoff	1930	DE	UFA	1
<i>Wenn die Liebe Mode macht</i>	Franz Wenzler	1932	DE	UFA	1
<i>Wenn die Soldaten</i>	Jacob Fleck & Luise Fleck	1931	DE	Hegewald Film	1
<i>Wer nimmt die Liebe ernst</i>	Erich Engel	1931	DE	Terra Filmkunst	1
<i>West of Broadway</i>	Harry Beaumont	1931	US	MGM	1
<i>Wet parade, The</i>	Victor Fleming	1932	US	MGM	1
<i>Wette, Die</i>	Georg Jacoby	1933	DE	UFA	1
<i>When a fellow needs a friend</i>	Harry A. Pollard	1932	US	Cosmopolitan Productions / MGM	1
<i>When a man rides alone</i>	J.P. McGowan	1933	US	Monarch Productions	1
<i>When the law rides</i>	Robert De Lacey	1928	US	Film Booking Offices of America	1
<i>While Paris sleeps</i>	Allen Dawn	1932	US	Fox Film Corp.	1
<i>While the city sleeps</i>	Jack Conway	1928	US	MGM	1
<i>Whip, The</i>	Charles Brabin	1928	US	First National Pictures	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>White sheik, The</i>	Harly Knoles	1928	GB	British International Pictures	1
<i>Whoopee</i>	Thornton Freeland	1930	US	Samuel Goldwyn Company	1
<i>Wie sag' ich's meinem Mann?</i>	Reinhold Schünzel	1932	DE	UFA	1
<i>Wild horse Mesa</i>	Henry Hathaway	1932	US	Paramount Pictures	1
<i>Wir schalten um auf Hollywood</i>	Frank Reicher	1931	US	MGM	1
<i>Wispering shadow, The</i>	Colbert Clark & Albert Herman	1933	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Without honor</i>	William Nigh	1932	US	Weisbrothers Artclass Pictures Corp.	1
<i>Wolf dog, The</i>	Colbert Clark & Harry L. Fraser	1933	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Woman commands, A</i>	P.L.Stein & Harry J.Brown & Horace Jackson &V.Paul	1932	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Women of all nations</i>	Raoul Walsh	1931	US	Fox Film Corp.	1
<i>Wunder auf Burg Sonnenstein, Das</i>	GG	1932	GG	GG	1
<i>Yellow ticket, The</i>	Raoul Walsh	1931	US	Fox Film Corp.	1
<i>Young sinners</i>	John G. Blystone	1931	US	Fox Film Corp.	1
<i>Zärtlichen Verwandten, Die</i>	Richard Oswald	1930	DE	Richard Oswald Produktion	1
<i>Zeugen gesucht</i>	Edmund Heuberger	1930	DE	Aco Film	1
<i>Zirkus Renz</i>	Wolfgang Neff	1927	DE	Albö Film	1
<i>Zu Befehl, Herr Unteroffizier</i>	Erich Schönfelder	1932	DE	Engels & Schmidt Tonfilm	1
<i>Zwei gute Kameraden</i>	Max Obal	1933	DE	Aafa Film	1
<i>Zwei Herzen und ein Schlag</i>	Wilhelm Thiele	1931	DE	UFA	1
<i>Zwei himmelblaue Augen</i>	Johannes Meyer	1931	DE	GG	1
<i>Zwei Menschen</i>	Erich Waschneck	1930	DE	Cicero Film	1
<i>Zwei Welten</i>	Ewald André Dupont	1930	DE/GB	British International Pictures / Greenbaum Film	1
<i>Zwischen Nacht und Morgen</i>	Gerhard Lamprecht	1931	DE	Biograph Film	1

Cluster 1 | 1934-1936

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Abdul the damned</i>	Karl Grune	1935	GB	British International Pictures	1
<i>Abenteuer eines jungen Herrn in Polen</i>	Gustav Fröhlich	1934	DE	Itala Film	1
<i>Accused</i>	Thornton Freeland	1936	GB	Criterion Film Productions	1
<i>Aces wild</i>	Harry L. Fraser	1936	US	William Berke Productions	1
<i>Adjutant seiner Hoheit, Der</i>	Martin Fric	1934	CZ/DE	Meissner Film Prague	1
<i>Age of Indiscretion</i>	Edward Ludwig	1935	US	MGM	1
<i>Alice Adams</i>	George Stevens	1935	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Alle Tage ist kein Sonntag</i>	Walter Janssen	1935	DE	Delta	1
<i>Allez oop</i>	Buster Keaton & Charles Lamont	1934	US	Educational Pictures	1
<i>Annie Oakley</i>	George Stevens	1935	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Another face</i>	Christie Cabanne	1935	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Anthony Adverse</i>	Mervyn LeRoy	1936	US	Warner Bros.	1
<i>Anything goes</i>	Lewis Milestone	1936	US	Paramount Pictures	1
<i>Are we civilized?</i>	Edwin Carewe	1934	US	Raspin Productions	1
<i>Arizonian, The</i>	Charles Vidor	1935	US	RKO Radio Pictures	1
<i>As you like it</i>	Paul Czinner	1936	GB	Inter Allied	1
<i>Avenging Waters</i>	Spencer Bennet	1936	US	Larry Darmour Productions	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Awakening of Jim Burke, The</i>	Lambert Hillyer	1935	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Banque Nemo, La</i>	Marguerite Viel	1934	FR	As Film / Tobis Filmkunst	1
<i>Bar 20 rides again</i>	Howard Bretherton	1935	US	Harry Sherman Productions	1
<i>Baron von Trautenegg</i>	Carl Boese	1935	AT	PAN Film	1
<i>Bateliers de la Volga, Le</i>	Vladimir Strizhevski	1936	FR	Les Productions Milo Film	1
<i>Beast of Borneo, The</i>	Harry Garson	1934	US	Far East Productions	1
<i>Bei der blonden Kathrein</i>	Frank Seitz	1934	DE	Bavaria Film	1
<i>Belle of the Nineties</i>	Leo McCarey	1934	USA	Paramount Pictures	1
<i>Bengal tiger</i>	Louis King	1936	US	Warner Bros.	1
<i>Big brown eyes</i>	Raoul Walsh	1936	US	Walter Wanger Productions / Paramount Pictures	1
<i>Billet de mille, Le</i>	Marc Didier	1934	FR	Forrester Pavant Productions	1
<i>Blazing guns</i>	Ray Heinz	1935	US	Willis Kent Productions	1
<i>Blokkade</i>	Willem van der Hoog	1934	NL	Film Technische Leergang Filmgemeenschap	1
<i>Blutsbrüder - Bosnische Symphonie</i>	J.A. Hübler-Kahla	1934	DE	Alka	1
<i>Bohemian girl, The</i>	Charley Rogers & James W.Horne & Hal Roach	1936	US	Hal Roach Studios	1
<i>Bonheur, Le</i>	Marcel L'Herbier	1934	FR	Pathé Natan	1
<i>Border brigands</i>	Nick Grinde	1935	US	Buck Jones Productions / Universal	1
<i>Born to be bad</i>	Lowell Sherman	1934	US	20th Century Pictures	1
<i>Brewster's millions</i>	Thornton Friedland	1935	GB	Universal Pictures	1
<i>Cain and Mabel</i>	Lloyd Bacon	1936	US	Cosmopolitan Productions	1
<i>Call of the prairie</i>	Howard Bretherton	1936	US	Paramount Pictures	1
<i>Canzone del sole, La</i>	Max Neufeld	1934	IT	Italfonosap / Produzione Capitani Film	1
<i>Caryl of the Mountains</i>	Bernard B. Ray	1936	US	Reliable Pictures Corp.	1
<i>Change of heart</i>	John G. Blystone	1934	US	Fox Film Corp.	1
<i>Chansons de Paris</i>	Jacques de Baroncelli	1934	FR	Films Artsitique Francais	1
<i>Chapajev</i>	Georgi Vasilyev & Sergei Vasilyev	1934	SU	Lenfilm Studio	1
<i>Charlie Chan at the racetrack</i>	H. Bruce Humberstone	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	1
<i>China clipper</i>	Ray Enright	1936	US	First National Pictures / Warner Bros.	1
<i>Cinquième empreinte, La</i>	Karl Anton	1934	FR	Films Fred Bacos	1
<i>Clive of India</i>	Richard Boleslawski	1935	US	Fox Film Corp.	1
<i>Coming-Out party</i>	John G. Blystone	1934	US	Fox Film Corp.	1
<i>Counterfeit</i>	Erle C. Kenton	1936	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Dame aux Camélias, La</i>	Abel Gance & Fernand Rivers	1934	FR	Productions Maurice Lehmann / Société des Films Fernand Rivers	1
<i>Dancing feet</i>	Joseph Santley	1936	US	Republic Pictures Corp.	1
<i>Dancing Pirate</i>	Lloyd Corrigan	1936	US	Pioneer Pictures Corp.	1
<i>Dangerous intrigue</i>	David Selman	1936	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Desert gold</i>	James P. Hogan	1936	US	Paramount Pictures	1
<i>Dog of Flanders, The</i>	Edward Sloman	1935	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Don Bosco</i>	Goffredo Alessandrini	1935	IT	Lux Film	1
<i>Drift Fence</i>	Otho Lovering	1936	US	Paramount Pictures	1
<i>Du bist mein Glück</i>	Karl Heinz Martin	1936	DE	Bavaria Film	1
<i>Édes mostoha</i>	Béla Balogh	1935	HU	Hermes Film	1
<i>En avant la musique</i>	Gaston Schoukens	1935	BE	Les Productions Gaston Schoukens	1
<i>Engel mit kleinen Fehlern</i>	Carl Boes	1936	DE	Aco Film	1
<i>Equipage, L'</i>	Anatole Litvak	1935	FR	Pathé Natan	1
<i>Everything is thunder</i>	Milton Rosmer	1936	GB	Gaumont British Picture	1
<i>Familie Schimek, Die</i>	E.W. Emo	1935	DE	Majestic Pictures	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Fanatisme</i>	Gaston Ravel & Tomy Lekain	1934	FR	Pathé Consortium Cinéma	1
<i>Fanfare d'amour</i>	Richard Pottier	1935	FR	Solar Films	1
<i>Farmer takes a wife, The</i>	Victor Fleming	1935	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	1
<i>Fatal lady</i>	Edward Ludwig	1936	US	Walter Wanger Productions	1
<i>Femme chipeé, Une</i>	Pierre Colombier	1934	FR	GG	1
<i>Fighting ranger, The</i>	George B. Seitz	1934	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Flitterwochen</i>	Carl Lamac	1936	DE	Ondra-Lamac Film	1
<i>Fräulein Lilli</i>	Max Neufeld & Robert Wohlmuth	1936	DE	Opus Film	1
<i>Garden of Allah, The</i>	Richard Boleslawski	1936	US	Selznick International Pictures	1
<i>Gässchen zum Paradies, Das</i>	W.L. Bagier & Martin Fric	1936	CZ	Moldavia Film	1
<i>Gelaarsde kat, De</i>	GG	1935	DE	GG	1
<i>George White's scandals 1934</i>	George White & Harry Lachman & Thornton Freeland	1934	US	Fox Film Corp.	1
<i>Gift of Gab</i>	Karl Freund	1934	US	Universal Pictures	1
<i>Gigolette</i>	Charles Lamont	1935	US	Select Productions	1
<i>Golem, Le</i>	Julien Divivier	1936	FR	AB Film	1
<i>Gondole aux chimères, La</i>	Augusto Genina	1936	FR	Hélianthe Film	1
<i>Grande relève, La</i>	Julien Duvivier	1935	FR	Société Nouvelle de Cinématographie	1
<i>Grosse Chance, Die</i>	Victor Janson	1934	DE	Terra Filmkunst	1
<i>Groza</i>	Vladimir Petrov	1934	SU	GUKF	1
<i>Harmony Lane</i>	Josef Santley	1935	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Healer, The</i>	Reginald Barker	1935	US	Monogram Pictures Corp.	1
<i>Hearts divided</i>	Frank Borzage	1936	US	Cosmopolitan Productions	1
<i>Heir to trouble</i>	Spencer Gordon Bennet	1935	US	Larry Darmour Productions	1
<i>Held einer Nacht</i>	Martin Fric	1935	CZ/DE	Deutsch Tsechoslowakische Film	1
<i>Hell-ship Morgan</i>	D. Ross Lederman	1936	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Henker, Frauen und Soldaten</i>	Johannes Meyer	1935	DE	Bavaria Filmkunst Verleih	1
<i>Here comes the band</i>	Paul Sloane	1935	US	MGM	1
<i>His night out</i>	William Nigh	1935	US	Universal Pictures	1
<i>Hofkonzert, Das</i>	Douglas Sirk	1936	DE	UFA	1
<i>Hoheit tanzt Walzer</i>	Max Neufeld	1935	DE	Elektafilm	1
<i>Hooray for love</i>	Walter Lang	1935	US	RKO Radio Pictures	1
<i>House of a thousand candles, The</i>	Arthur Lubin	1936	US	Republic Pictures Corp.	1
<i>Human Cargo</i>	Allan Dwan	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	1
<i>Human Side, The</i>	Edward Buzzell	1934	US	Universal Pictures	1
<i>Hvad er verden?</i>	Fritz Branscn & Svend Noldan	1935	DK	GG	1
<i>I like it that way</i>	Harry Lachman	1934	US	Universal Pictures	1
<i>I live my life</i>	W.S. van Dyke	1935	US	MGM	1
<i>Ich heirate meine Frau</i>	Johannes Riemann	1934	DE	Georg Witt Film	1
<i>Ich sehne mich nach dir</i>	Johannes Riemann	1934	DE	Badal Film	1
<i>If you could only cook</i>	William A. Seiter	1935	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Itto</i>	Jean Benoît-Lévy & Marie Epstein	1934	FR/MA	Eden productions	1
<i>Jail break</i>	Nick Grinde	1936	US	Warner Bros.	1
<i>Jane Eyre</i>	Christy Cabanne	1934	US	Monogram Pictures Corp.	1
<i>Java Head</i>	J. Walter Ruben & Thorold Dickinson	1934	GB	Associated Talking Pictures	1
<i>Jeanne</i>	Georges Marret	1934	FR	GG	1
<i>Jonge harten</i>	Charles Huguenot van der Linden & Heinz Josephson	1936	NL	GG	1
<i>Juanita</i>	Pierre Caron	1935	FR	GG	1
<i>Kannst du pfeifen Johanna?</i>	Johannes Guter	1934	DE	UFA	1
<i>Keeper of the bees, The</i>	Christy Cabanne	1935	US	W.T. Lackey Productions	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Komedie om geld</i>	Max Ophüls	1936	NL	Will Tuschinski / Cinetone	1
<i>Ladies crave excitement</i>	Nick Grinde	1935	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Lash, The (1934)</i>	Henry Edwards	1934	US	Real Art Productions	1
<i>Last gentleman, The</i>	Sidney Lanfield	1934	US	20th Century Pictures	1
<i>Last of the Pagans</i>	Richard Thorpe	1935	US	MGM	1
<i>Laughing Irish eyes</i>	Joseph Stanley	1936	US	Republic Pictures Corp.	1
<i>Leathernecks have landed, The</i>	Howard Bretherton	1936	US	Republic Pictures Corp.	1
<i>Lentelied</i>	Simon Koster	1936	NL	Amstel Film	1
<i>Let's talk it over</i>	Kurt Neumann	1934	US	Universal Pictures	1
<i>Leuchter des Kaisers, Die</i>	Karl Hartl	1936	AT	Gloria Film	1
<i>Little big shot</i>	Michael Curtiz	1935	US	Warner Bros.	1
<i>Little Lord Fauntleroy</i>	John Cromwell	1936	US	Selznick International Pictures	1
<i>Little men</i>	Norman Z. McLeod	1935	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Little minister, The</i>	Richard Wallace	1934	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Live wire</i>	Harry S. Webb	1935	US	Reliable Pictures Corp.	1
<i>Long lost father</i>	Ernest B. Schoedsack	1934	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Lorenzo de Medici</i>	Guido Brignone	1935	IT	Manenti Film	1
<i>Lost chord, The</i>	Maurice Elvey	1934	US	Twickenham Film Studios	1
<i>Lost City</i>	Harry Revier	1935	US	Super Serial Productions	1
<i>Lost jungle, The</i>	Armand Schaefer & David Howard	1934	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Love and kisses</i>	Edward F. Cline	1936	US	Mack Sennett Comedies	1
<i>Love at second sight</i>	Paul Merzbach	1934	GB	Radius Films	1
<i>Mädchenrauber</i>	Fred Sauer	1936	DK	Majestic Film	1
<i>Magnificent obsession</i>	John M. Stahl	1935	US	Universal Pictures	1
<i>Man Hunt</i>	William Clemens	1936	US	Warner Bros.	1
<i>Man who changed his mind, The</i>	Robert Stevenson	1936	GB	Gainsborough Pictures	1
<i>Man with two faces, The</i>	Archie Mayo	1934	US	First National Pictures	1
<i>Manhattan love song</i>	Leonard Fields	1934	US	Monogram Pictures Corp.	1
<i>Männer vor der Ehe</i>	Carl Boese	1936	DE	R.N. Filmproduktion	1
<i>Marchand d'Amour</i>	Edmond T. Gréville	1935	FR	S.H.O.	1
<i>Maria Chapdelaine</i>	Julien Duvivier	1934	FR	Société Nouvelle de Cinématographie	1
<i>Marines are coming, The</i>	David Howard	1934	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>Marmaille, La</i>	Bernard Deschamps	1935	FR	General Film	1
<i>Maternité (1934)</i>	Jean Choux	1934	FR	GG	1
<i>Millions in the air</i>	Roy McCarey	1935	US	Paramount Pictures	1
<i>Misérables, Les (1935)</i>	Richard Boleslawski	1935	US	20th Century Pictures	1
<i>Mit dir durch dick und dünn</i>	Franz Seitz	1934	DE	Bavaria Film	1
<i>Moon's our home, The</i>	William A. Seiter	1936	US	Walter Wanger Productions	1
<i>Murder in the museum</i>	Melville Shyer	1934	US	Progressive Pictures / Willis Kent Productions	1
<i>Music goes 'round, The</i>	Victor Schertzinger	1936	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Music in the air</i>	Joe May	1934	US	Fox Film Corp.	1
<i>Mutinés de l'Elseneur, Les</i>	Pierre Chenal	1936	FR	Général Productions	1
<i>Mysterie woman</i>	Eugene Forde	1935	US	Fox Film Corp.	1
<i>Mysterious Mr. Wong, The</i>	William Nigh	1934	US	Monogram Pictures Corp.	1
<i>Mystery Ranch (1934)</i>	Bernard B. Ray	1934	US	Reliable Pictures Corp.	1
<i>N'aimer que toi</i>	André Berthomieu	1934	FR	GG	1
<i>Neunzig Minuten Aufenthalt</i>	Harry Piel	1936	DE	Ariel Film	1
<i>Nevada</i>	Charles Barton	1935	US	Paramount Pictures	1
<i>Night at the opera, A</i>	Sam Wood	1935	US	MGM	1
<i>Nitwits, The</i>	George Stevens	1935	US	RKO Radio Pictures	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Novyy Gulliver</i>	Alexandr Ptushko & A. Vanichkin	1935	SU	Upravlenie Kinematografii	1
<i>Nur ein Komödiant</i>	Erich Engel	1935	US	Horus Film	1
<i>One frightened night</i>	Christy Cabanne	1935	US	Mascot Pictures Corp.	1
<i>One more river</i>	James Whale	1934	US	Universal Pictures	1
<i>Op een avond in mei</i>	Jaap Speyer	1936	NL	Studio Film	1
<i>O'Shaughnessy's boy</i>	Richard Boleslawski	1935	US	MGM	1
<i>Out all night</i>	Harry Lachman	1936	US	Stan Laurel Productions	1
<i>Panic in Chicago</i>	Knud Rasmussen	1934	DK	Palladium	1
<i>Paprika</i>	Arthur Maria Rabenalt	1934	DE	Lloyd Film	1
<i>Pardon my gun</i>	Carl Pierson	1935	US	Lone Star Productions / Monogram Pictures Corp.	1
<i>People will talk</i>	Alfred Santell	1935	US	Paramount Pictures	1
<i>Petites alliées, Les</i>	Jean Dréville	1936	FR	GG	1
<i>Petrified Forest, The</i>	Archie Mayo	1936	US	Warner Bros.	1
<i>Petticoat fever</i>	George Fitzmaurice	1936	US	MGM	1
<i>Pipin, der Kurze</i>	Carl Heinz Wolff	1934	DE	Alpha Film	1
<i>Postillon von Lonjumeau, Der</i>	Carl Lamac	1936	AT	Atlantis Film	1
<i>Powdersmoke Range</i>	Wallace Fox	1935	US	Fox Film Corp.	1
<i>Pride of the Marines</i>	D. Ross Lederman	1936	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Princess Charming</i>	Maurice Elvey	1934	GB	Gainsborough Pictures	1
<i>Privat worlds</i>	Gregory La Cava	1935	US	Walter Wanger Productions / Paramount Pictures	1
<i>Private Number</i>	Roy Del Ruth	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	1
<i>Private worlds</i>	Gregory La Cava	1935	US	Walter Wanger Productions	1
<i>Przeor Kordecki - obronca Czestochowy</i>	GG	1934	PL	GG	1
<i>Public enemy's wife, The</i>	Nick Grinde	1936	US	Warner Bros.	1
<i>Public menace, The</i>	Erle C. Kenton	1935	US	Columbia Pictures Corp.	1
<i>Public opinion</i>	Frank R. Strayer	1935	US	Invisible Pictures	1
<i>Quand minuit sonnera</i>	Leo Joannon	1936	FR/NL	France-Europe Films	1
<i>Randy rides alone</i>	Harry L. Fraser	1934	US	Lone Star Productions / Monogram Pictures Corp.	1
<i>Raub der Sabinerinnen, Der</i>	Robert A. Stemmle	1936	DE	Carl Froelich Film	1
<i>Reiter von Deutsch-Ostafrika, Die</i>	Herbert Selpin	1934	DE	Terra Filmkunst	1
<i>Rendez-vous in Wien</i>	Victor Janson	1936	AT	Mondial Film	1
<i>Rivalen der Luft</i>	Frank Wisbar	1934	DE	UFA	1
<i>Road to glory, The</i>	Howard Hawks	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	1
<i>Roi des Champs-Élysées, Le</i>	Max Nosseck	1934	FR	Nero Film	1
<i>Route imperiale, La</i>	Marcel L'Herbier	1935	FR	Films Union	1
<i>Sapho</i>	Léonce Perret	1934	FR	GG	1
<i>Scandale, Le</i>	Marcel L'Herbier	1934	FR	Eureka Film	1
<i>Schatten der Vergangenheit</i>	Werner Hochbaum	1936	AT	Donau Film Wien	1
<i>Schimmelreiter, Der</i>	Hans Deppe & Curt Oertel	1934	DE	Europa / Fritsch Tonfilm Productions	1
<i>Search for beauty</i>	Erle C. Kenton	1934	US	MGM	1
<i>Seefahrt die ist lustig, Eine</i>	Alwin Elling	1935	DE	Astra Filmkunst	1
<i>Seven keys to Baldpate, The</i>	Edward Killy & William Hamilton	1935	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Seven sinners</i>	Albert de Courville	1936	GB	Gaumont British Picture / Rank Organisation	1
<i>She shall have music</i>	Leslie S. Hiscott	1935	GB	Twickenham Film Studios	1
<i>Silhouetten</i>	Lotte Reiniger & Walter Reisch	1936	DE	Rex Film	1
<i>Silver bullet, The</i>	Bernard B. Ray	1935	US	Reliable Pictures Corp.	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Skull and crown</i>	Elmer Clifton	1935	US	Reliable Pictures Corp.	1
<i>Sky parade, The</i>	Otho Lovering	1936	US	Paramount Pictures	1
<i>Small town girl</i>	William A. Wellman	1936	US	MGM	1
<i>So ein Flegel</i>	Robert A. Stemmle	1934	DE	Cicero Production	1
<i>So the red rose</i>	King Vidor	1935	US	Paramount Pictures	1
<i>So this is Harris</i>	Mark Sandrich	1934	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Social error</i>	Harry L. Fraser	1935	US	William Berke Productions	1
<i>Soir de Bombe, Un</i>	Maurice Cammage	1935	FR	GG	1
<i>Soldiers of the King</i>	Maurice Elvey	1934	GB	British & Dominions Film Corp.	1
<i>Tale of two cities, A</i>	Jack Conway & Robert Z. Leonard	1935	US	MGM	1
<i>Test, The</i>	Bernard B. Ray	1935	US	Reliable Pictures Corp.	1
<i>Thirteen hours by air</i>	Mitchell Leisen	1936	US	Paramount Pictures	1
<i>Three godfathers</i>	Richard Boleslawski	1936	US	MGM	1
<i>Toll of the desert</i>	William A. Berke	1935	US	William Berke Productions	1
<i>Tracy rides</i>	Harry S. Webb	1935	US	Reliable Pictures Corp.	1
<i>Trail of the lonesome pine, The</i>	Henry Hathaway	1936	US	Paramount / Walter Wanger Productions	1
<i>Trailin West</i>	Noel M. Smith	1936	US	Warner Bros.	1
<i>Transatlantic merry-go-round</i>	Benjamin Stoloff	1934	US	Edward Small Prod.	1
<i>Triumph of Sherlock Holmes, The</i>	Leslie S. Hiscott	1935	GB	Real Art productions	1
<i>Tunnel, The</i>	Maurice Elvey	1935	GB	Gaumont British Picture	1
<i>Un-erhörte Frau, Die</i>	Nunzio Malasomma	1936	DE	Itala Film	1
<i>Ungeküsst soll man nicht schlafen gehn</i>	E.W. Emo	1936	AT	Projektograph Film	1
<i>Unguarded hour, The</i>	Sam Wood	1936	US	MGM	1
<i>Vanessa: her love story</i>	William K. Howard	1935	US	MGM	1
<i>Viktoria</i>	Carl Hoffmann	1935	DE	Minerva Film	1
<i>Waldwinter</i>	Fritz Peter Buch	1936	DE	UFA	1
<i>Walzer um den Stephansturm, Ein</i>	J.A. Hübler-Kahla	1935	AT	Cine Central Film Wien	1
<i>Way down East</i>	Henry King	1935	US	Fox Film Corp.	1
<i>Weib bei fernen Völkern, Das</i>	Adolf Baessler	1935	DE	GG	1
<i>West of the divide</i>	Robert N. Bradbury	1934	US	Lone Star Productions / Monogram Pictures Corp.	1
<i>West of the Pecos</i>	Phil Rosen	1935	US	RKO Radio Pictures	1
<i>Westward ho!</i>	B	1935	US	Republic Pictures Corp.	1
<i>What's your racket</i>	Fred Guiol	1934	US	Mayfair Picture Corp.	1
<i>Whipsaw</i>	Sam Wood	1935	US	MGM	1
<i>White Fang</i>	David Butler	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	1
<i>Wilderer vom Egerland</i>	Walter Kolm-Veltee	1935	AT /CZ	Terra Film	1
<i>Woman alone, A</i>	Eugene Frenken	1936	GB	Garrett Klement Pictures	1
<i>Wonderdokter, De</i>	Jan Vanderheyden	1936	BE	Jan Vanderheyden Film	1
<i>Zimmermädchen, dreimal klingeln</i>	Edmund Heuberger	1934	DE	Westofi Tonfilm Productions	1
<i>Zot Hi Ha'aretz</i>	Baruch Agadati	1935	IL	AGA Films	1

Cluster 1 | Geen gegevens

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
Animeer-dame!	GG	GG	GG	GG	1
Aschenbrödel	GG	GG	GG	GG	1
Bali, het eiland der goden	GG	GG	GG	GG	1
Bedelknaap prins, De	GG	GG	GG	GG	1
Charlie als kelner	GG	GG	GG	GG	1
Charlie's droom	GG	GG	US	GG	1
Charlie's vlucht	GG	GG	US	GG	1
Charlot travaille	GG	GG	GG	GG	1
Cowboy en kwajongen	GG	GG	GG	GG	1
Cowboy of je wilt of niet	GG	GG	GG	GG	1
Dame van de groote wereld	GG	GG	GG	GG	1
Dode ogen	GG	GG	GG	GG	1
Dolle Dries	GG	GG	GG	GG	1
Doodende gif, Het	GG	GG	GG	GG	1
Eenzame pad, Het	GG	GG	US	GG	1
Fausse monnaie	GG	GG	GG	GG	1
Fighting Bill	GG	GG	GG	GG	1
Frau Holle	GG	GG	GG	GG	1
Goudenstein en Goudeket	GG	GG	GG	GG	1
GT - Boris Karloff	GT	GT	GT	GT	1
GT - George O'Brien	GT	GT	GT	GT	1
GT - Harry Carey	GT	GT	GT	GT	1
GT - Jack Holt	GT	GT	GT	GT	1
GT - Ken Maynard	GT	GT	GT	GT	1
GT - Ralph Arthur Roberts is een dief	GT	GT	GT	GT	1
GT - Richard Barthelness	GT	GT	GT	GT	1
GT - Richard Tauber	GT	GT	GT	GT	1
GT - Rin Tin Tin	GT	GT	GT	GT	1
Hans en Grietje	GG	GG	GG	GG	1
Hondenliefde	GG	GG	GG	GG	1
In de gevangenis geboren	GG	GG	GG	GG	1
Jackie's eindexamen	GG	GG	GG	GG	1
Jäger aus Kurpfalz, Der	Carl Behr	GG	DE	GG	1
Kameraden in de onderwereld	GG	GG	GG	GG	1
Kerstmannetje vertelt, Het	GG	GG	GG	GG	1
Kleine indische weefster, De	GG	GG	GG	GG	1
Kleine Jane, De	GG	GG	GG	GG	1
Kranige kerel, Een	GG	GG	US	GG	1
Laat maar zoo	GG	GG	GG	GG	1
Levensstrijd eener vrouw	GG	GG	GG	GG	1
Lichtekooi, De	GG	GG	GG	GG	1
Listige vrouwtjes	GG	GG	GG	GG	1
Little Rascals	GG	GG	GG	GG	1
Met het vangnet door Afrika	GG	GG	GG	GG	1
Mickey, voorzitter van de rebellenclub	GG	GG	GG	GG	1
Minnares van de koning, De	GG	GG	GG	GG	1
Mylady's escapade	GG	GG	GG	GG	1

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Nieuwe sheriff, De</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Ondoorgrondelijke Wegen</i>	GG	GG	US	GG	1
<i>Recht om genade, Het</i>	GG	GG	US	GG	1
<i>Rudolf roodhaar</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Smokkelaars van Del Vista</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Snaaksche avonturen van Willy, De</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Special Investigation</i>	Louis King	GG	GG	GG	1
<i>Strijd om het Bestaan, De</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Toch trouw</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Twee vrolijke vriendjes</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Vater geht auf Reisen</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Vervlogen illusies</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Voor geen kleintje vervaard</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Vrolijke dochter, De</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Vrouw als lokaas, Een</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Was kostet Liebe</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Wereld van het Kind, De</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Western Pep</i>	GG	GG	US	GG	1
<i>Wolfshond en zijn kameraadje, De</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Wraak van een hond, De</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Zij die alles gaf</i>	GG	GG	GG	GG	1
<i>Zwischen Feuer und Eis</i>	GG	GG	GG	GG	1

Cluster 2 | voor 1927

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>City of Play</i>	Denison Clift	1929	GB	Gainsborough Pictures	2
<i>Quo vadis?</i>	Arturo Ambrosio	1925	IT	U.C.I.	2
<i>Safety last</i>	Fred C. Newmeyer & Sam Taylor	1923	US	Hal Roach Studios	2
<i>Woman, A</i>	Charles Chaplin	1915	US	Essanay Film Manufacturing Comp.	2

Cluster 2 | 1927-1933

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Air hostess</i>	Albert S. Rogell	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Airmail</i>	John Ford	1932	US	Universal Pictures	2
<i>Alias the doctor</i>	Lloyd Bacon & Michael Curtiz	1932	US	First National Pictures / Vitaphone Corporation	2
<i>Annemarie, die Braut der Kompagnie</i>	Carl Boese	1932	DE	Aco Film / Albö Film	2
<i>Arm of the law, The</i>	Louis King	1932	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>Au nom de la loi</i>	Maurice Tourneur	1932	FR	Pathé Natan	2

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Ausgekochter Junge, Ein</i>	Erich Schönfelder	1931	DE	Engels & Schmidt Tonfilm	2
<i>Baroud</i>	Rex Ingram	1933	FR/GB	Gaumont British Picture	2
<i>Battling Buckaroo, The</i>	Armand Schaefer	1932	US	Willis Kent Productions	2
<i>Behind the mask</i>	John Francis Dillon	1932	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Below the sea</i>	Albert S. Rogell	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Best of enemies</i>	Rian James	1933	US	Fox Film Corp.	2
<i>Big cage, The</i>	Kurt Neumann	1933	US	Universal Pictures	2
<i>Big stampede, The</i>	Tenny Wright	1932	US	Warner Bros.	2
<i>Black Beauty</i>	Phil Rosen	1933	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>Blood money</i>	Rowland Brown	1933	US	20th Century Pictures	2
<i>Blue Danube</i>	W	1932	GB	Herbert Wilcox Prod. / British & Dominions Film Corp.	2
<i>Bobby geht los</i>	Harry Piel	1931	DE	Universal Pictures	2
<i>Border devils</i>	William Nigh	1932	US	Supreme Picture Corp.	2
<i>Bouboule 1er, roi nègre</i>	Léon Mathot	1933	FR	Gaumont Franco Film Aubert	2
<i>Broadway to Cheyenne</i>	Harry L. Fraser	1932	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>Broken dreams</i>	Robert G. Vignola	1933	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>Cavalier of the West</i>	John P. McCarthy	1931	US	Supreme Picture Corp.	2
<i>Champ, The</i>	King Vidor	1931	US	MGM	2
<i>Chandu the magician</i>	Marcel Varnel & William Cameron Menzies	1932	US	Fox Film Corp.	2
<i>Charlie Chan carries on</i>	Hamilton MacFadden	1931	US	Fox Film Corp.	2
<i>Charlie Chan's chance</i>	John G. Blystone	1932	US	Fox Film Corp.	2
<i>Circus Queen murder, The</i>	Roy William Neill	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Cisco Kid</i>	Irving Cummings	1931	US	Hal Roach Studios	2
<i>City lights</i>	Charles Chaplin	1931	US	Charles Chaplin Productions	2
<i>City of Play</i>	Denison Clift	1929	GB	Gainsborough Pictures	2
<i>Clear all wires</i>	George Hill	1933	US	MGM	2
<i>Cohens and Kellys in trouble, The</i>	George Stevens	1933	US	Universal Pictures	2
<i>Conquerors, The</i>	William A. Wellman	1932	US	RKO Radio Pictures	2
<i>Crime of the Century, The</i>	William Beaudine	1933	US	Paramount Pictures	2
<i>Crooked Circle, The</i>	H. Bruce Humberstone	1932	US	Soner Art World Wide Pictures	2
<i>Crowd roars</i>	Howard Hawks	1932	US	Warner Bros.	2
<i>Dancing dynamite</i>	Noel M. Smith	1931	US	Richard Talmadge Productions	2
<i>Dangerous crossroads</i>	Lambert Hillyer	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Deluge</i>	Felix E. Feist	1933	US	Admiral Productions	2
<i>Devil and the deep, The</i>	Marion Gering	1932	US	Paramount Pictures	2
<i>Devils in love</i>	William Dieterle	1933	US	Fox Film Corp.	2
<i>Diplomaniacs</i>	William A. Seiter	1933	US	RKO Radio Pictures	2
<i>Doctor X</i>	Michael Curtiz	1932	US	First National Pictures	2
<i>Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i>	Rouben Mamoulian	1931	US	Paramount Pictures	2
<i>Drums of jeopardy</i>	George B. Seitz	1931	US	Tiffany Productions	2
<i>Dynamite Ranch</i>	Forrest Sheldon	1932	US	K.B.S. Productions	2
<i>Embrassez-moi</i>	Léon Mathot	1932	FR	Gaumont Franco Film Aubert	2
<i>Employees' entrance</i>	Roy Del Ruth	1933	US	First National Pictures	2
<i>Fantômas</i>	Pál Fejös	1932	FR	Les Établissements Braunberger-Richebé	2
<i>Fiddlin' buckaroo, The</i>	Ken Maynard	1933	US	Universal Pictures	2
<i>Fighting Champ</i>	John P. McCarthy	1932	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>Fighting fool, The</i>	Lambert Hillyer	1932	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Flaming guns</i>	Arthur Rosson	1932	US	Tom Mix Productions	2
<i>Flucht nach Nizza, Die</i>	James Bauer	1933	DE	Renaissance Film	2

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Flying Devils, The</i>	Russell Birdwell	1933	US	RKO Radio Pictures	2
<i>For love of you</i>	Carmine Gallone & Thorold Dickinson	1933	US	Windsor	2
<i>Forgotten commandments</i>	Louis J. Gasnier & William Schorr	1932	US	Paramount Pictures	2
<i>Freundin so goldig wie du, Eine</i>	Carl Lamac	1931	DE	Ondra-Lamac Film	2
<i>Gallant Fool, The</i>	Robert N. Bradbury	1933	US	Monogram Pictures Corp. / Paul Malvern Productions	2
<i>Galloping Kid, The</i>	Robert Emmett Tansey	1932	US	Imperial Productions	2
<i>Galloping Romeo</i>	Robert N. Bradbury	1933	US	Monogram Pictures Corp. / Trem Carr Prod.	2
<i>Galloping thru</i>	Lloyd Nosler	1931	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>Gassenhauer</i>	Lupu Pick	1931	DE	D.L.S. / Maksim Gorki Studio	2
<i>Geheimnis der roten Katze, Das</i>	Erich Schönfelder	1931	DE	GG	2
<i>Get that girl</i>	George Crone	1932	US	Richard Talmadge Productions	2
<i>Gitta entdeckt ihr Herz</i>	Carl Froelich	1932	DE	Carl Froelich Film	2
<i>Gold (1932)</i>	Otto Brower	1932	USA	Majestic Pictures	2
<i>Golden West, The</i>	David Howard	1932	US	Fox Film Corp.	2
<i>Grock</i>	Carl Boese	1931	DE	GG	2
<i>Grosse Bluff, Der</i>	Georg Jacoby	1932	DE	T.K. Tonfilm Produktion / Tobis Filmkunst	2
<i>Gun justice</i>	Alan James	1933	US	Ken Maynard Productions	2
<i>Guns for hire</i>	Lewis D. Collins	1932	US	Willis Kent Productions	2
<i>Handle with care</i>	David Butler	1932	US	Fox Film Corp.	2
<i>Hatchet man, The</i>	William A. Wellman	1932	US	First National Pictures / Vitaphone Corporation	2
<i>Haunted gold</i>	Mack V. Wright	1932	US	Leon Schlesinger Studios	2
<i>Hell bound</i>	Walter Lang	1931	US	James Cruze Productions	2
<i>Hell fire Austin</i>	Forrest Sheldon	1932	US	Quadruple Film Corp. / Tiffany Prod. Inc.	2
<i>Hell's House</i>	Howard Higgin	1932	US	B.F. Zeidman Productions	2
<i>Her first mate</i>	William Wyler	1933	US	Universal Pictures	2
<i>High speed</i>	D. Ross Lederman	1932	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Horseplay</i>	Edward Sedgwick	1933	US	Universal Pictures	2
<i>Hurricane Express, The</i>	Armand Schaefer & J.P. McGowan	1932	US	Mascot Pictures Corp.	2
<i>Hypnotized</i>	Mack Sennett	1932	US	Soner Art World Wide Pictures	2
<i>I cover the waterfront</i>	James Cruze	1933	US	Joseph M. Schenck Prod. / Reliance Pictures	2
<i>I Kantonement</i>	Lau Lauritzen	1932	DK	Palladium Productions	2
<i>Ich und die Kaiserin</i>	Frederick Hollander	1933	DE	UFA	2
<i>Ich will nicht wissen, wer du bist</i>	Géza von Bolváry	1932	DE	Eugen Kürschner	2
<i>Ihr Junge</i>	Friedrich Feher	1931	DE	Prag Film Wien	2
<i>I'm a fugitive from a chain gang</i>	Mervyn LeRoy	1932	US	Warner Bros.	2
<i>Infernal machine</i>	Marcel Varnel	1933	US	Fox Film Corp.	2
<i>Iron Master, The</i>	Chester M. Franklin	1933	US	Allied Pictures Corporation	2
<i>It's a King</i>	Paul England	1933	GB	Herbert Wilcox Prod. / British & Dominions Film Corp.	2
<i>It's great to be alive</i>	Alfred L. Werker	1933	US	Universal Pictures	2
<i>Jack's the boy</i>	Walter Forde	1932	GB	Gainsborough Pictures	2
<i>K 1 greift ein</i>	Edmund Heuberger	1933	DE	GG	2
<i>Kampf um den Bär, Der</i>	GG	1933	DE	GG	2
<i>Keyhole, The</i>	Michael Curtiz	1933	US	Paramount Pictures	2
<i>King for a night</i>	Kurt Neumann	1933	US	Universal Pictures	2
<i>King Kong</i>	Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack	1933	US	RKO Radio Pictures	2
<i>King of jazz</i>	John Murray	1930	US	Universal Pictures	2
<i>King of the Arena</i>	Alan James	1933	US	Universal Pictures	2

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>King of the wild horses</i>	Earl Haley	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Krudt med knald</i>	Lau Lauritzen	1931	DK	Palladium Productions	2
<i>Ladies of the big house</i>	Marion Gering	1931	US	Paramount Pictures	2
<i>Lady and Gent</i>	Stephen Roberts	1932	US	Paramount Pictures	2
<i>Last of the Mohicans, The</i>	Ford Beebe & B. Reeves Eason	1932	US	Mascot Pictures Corp.	2
<i>Laughing Gravy</i>	James W. Horne	1931	US	Hal Roach Studios	2
<i>Law and lawless</i>	Armand Schaefer	1932	US	Majestic Pictures	2
<i>Law of the sea, The</i>	Otto Brower	1931	US	I.E. Chadwick-Productions	2
<i>Let's fall in love</i>	David Burton	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Lied der schwarzen Berge, Das</i>	K. Breiness & Hans Natge	1932	DE	GG	2
<i>Life in the raw</i>	Louis King	1933	US	Fox Film Corp.	2
<i>Lodger, The</i>	Maurice Elvey	1932	GB	Twickenham Film Studios	2
<i>Lone cowboy, The</i>	Paul Sloane	1933	US	Paramount Pictures	2
<i>Love me tonight</i>	Rouben Mamoulian	1932	US	Paramount Pictures	2
<i>Lucky devils</i>	Ralph Ince	1933	US	RKO Radio Pictures	2
<i>Mädel vom Montparnasse, Das</i>	Hanns Schwarz & F. Schulz	1932	DE	Gaumont Franco Film Aubert	2
<i>Madonna, wo bist du?</i>	Georg Jacoby	1933	DE	K. Hisa / Tobis Filmkunst	2
<i>Maid of the mountains, The</i>	Lupino Lane	1932	GB	British International Pictures	2
<i>Man from Death Valley, The</i>	Lloyd Nosler	1931	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>Man from Monterey, The</i>	Mack V. Wright	1933	US	Leon Schlesinger Studios	2
<i>Man from yesterday, The</i>	Berthold Viertel	1932	US	Paramount Pictures	2
<i>Man of the Forest, The</i>	Henry Hathaway	1933	US	Paramount Pictures	2
<i>Master of men</i>	Lambert Hillyer	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Med fuld musik</i>	Lau Lauritzen	1933	DK	Palladium Productions	2
<i>Menace, The</i>	Roy William Neill	1932	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Moderne Mitgift</i>	E.W. Emo	1932	DE	T.K. Tonfilm Produktion	2
<i>Money for speed</i>	Bernard Vorhaus	1933	GB	Hall Mark Productions	2
<i>Most dangerous game, The</i>	Irving Pichel & Ernest B.Schoedsack	1932	US	RKO Radio Pictures	2
<i>Movie crazy</i>	Clyde Bruckman & Harold Lloyd	1932	US	Harold Lloyd Corp.	2
<i>Mr. Robinson Crusoe</i>	A. Edward Sutherland	1932	US	Elton Productions	2
<i>Mummy, The</i>	Karl Freund	1932	US	Universal Pictures	2
<i>Murder at dawn</i>	Richard Thorpe	1932	US	Big 4 Film Productions	2
<i>My Pal, the King</i>	Kurt Neumann	1932	US	Universal Pictures	2
<i>Mysterious rider, The</i>	Fred Allen	1933	US	Paramount Pictures	2
<i>Mystery Ranch</i>	David Howard	1932	US	Fox Film Corp.	2
<i>Mystic hour, The</i>	Melville De Lay	1933	US	Progressive Pictures	2
<i>Na Sybir</i>	Henryk Szaro	1930	PL	Kineton / Slinks	2
<i>Night of terror</i>	Benjamin Stoloff	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Night rider, The</i>	William Nigh	1932	US	Supreme Picture Corp.	2
<i>No more Orchids</i>	Walter Lang	1932	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>No other woman</i>	J. Walter Ruben	1933	US	RKO Radio Pictures	2
<i>Number seventeen</i>	Alfred Hitchcock	1932	GB	British International Pictures	2
<i>Officer 13</i>	George Melford	1932	US	Allied Pictures Corporation	2
<i>Oliver Twist</i>	William J. Cowen	1933	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>On your guard</i>	George Crone	1933	US	Richard Talmadge Productions	2
<i>Out of Singapore</i>	Sam Taylor	1933	US	Universal Pictures	2
<i>Paradise Canyon, The</i>	Alfred E. Green	1933	US	Warner Bros.	2
<i>Pas paa Pigerne</i>	Lau Lauritzen	1930	DK	Palladium Film	2
<i>Passionate plumber, The</i>	Edward Sedgwick	1932	US	MGM	2
<i>Phantom broadcast, The</i>	Phil Rosen	1933	US	W.T. Lackey Productions	2
<i>Phantom Express, The</i>	Emory Johnson	1932	US	Majestic Pictures	2

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Phantom, The</i>	Alan James	1931	US	Action Pictures	2
<i>Pilgrimage</i>	John Ford	1933	US	Fox Film Corp.	2
<i>Police car 17</i>	Lambert Hillyer	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Prinz von Arkadien, Der</i>	Karl Hartl	1932	DE	O. Glück, Wien	2
<i>Racing strain, The</i>	Jerome Storm	1932	US	Willis Kent Productions	2
<i>Rasputin, Dämon der Frauen</i>	Adolf Trotz	1930	DE	Gottschalk Tonfilm	2
<i>Reckless driver, The</i>	Armand Schaefer	1932	US	Willis Kent Productions	2
<i>Rey de los Gitanos, El</i>	Frank R. Strayer	1933	US	Fox Film Corp.	2
<i>Ride him, cowboy</i>	Fred Allen	1932	US	Leon Schlesinger Studios	2
<i>Riders of destiny</i>	Robert N. Bradbury	1933	US	Lone Star Productions / Monogram Pictures Corp.	2
<i>Roar of the dragon</i>	Wesley Ruggles	1932	US	RKO Radio Pictures	2
<i>Robber's roost</i>	David Howard & Louis King	1932	US	Sol Lesser Productions	2
<i>Rome Express</i>	Walter Forde	1932	GB	London Film Productions	2
<i>Saddle buster</i>	Fred Allen	1932	US	RKO Pathé Pictures	2
<i>Safe in hell</i>	William A. Wellman	1931	US	First National Pictures	2
<i>Sailor's luck</i>	Raoul Walsh	1933	US	Fox Film Corp.	2
<i>Salon Dora Green</i>	Henrik Galeen	1933	DE	T.K. Tonfilm Produktion	2
<i>Say it with music</i>	Jack Raymond	1932	GB	Herbert Wilcox Prod. / British & Dominions Film Corp.	2
<i>Scareheads</i>	Noel M. Smith	1931	US	Richard Talmadge Productions	2
<i>Schiff ohne Hafen, Das</i>	Harry Piel	1932	DE	Ariel Film	2
<i>Sea ghost, The</i>	William Nigh	1931	US	Peerless Pictures Corp.	2
<i>Secret menace, The</i>	Richard C. Kahn	1931	US	Imperial Productions	2
<i>Secret witness</i>	Thornton Freeland	1931	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Secrets of the French Police</i>	A. Edward Sutherland	1932	US	RKO Radio Pictures	2
<i>Sensation hunters</i>	Charles Vidor	1933	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>Shadows of Sing Sing</i>	Phil Rosen	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Singlehanded Sanders</i>	Lloyd Nosler	1932	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>Six hours to live</i>	William Dieterle	1932	US	Fox Film Corp.	2
<i>Skyway</i>	Lewis D. Collins	1933	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>Smoke lightning</i>	David Howard	1933	US	Fox Film Corp.	2
<i>Somewhere in Sonora</i>	Mack V. Wright	1933	US	Leon Schlesinger Studios	2
<i>Son of India</i>	Jacques Feyder	1931	US	MGM	2
<i>Speed demon</i>	D. Ross Lederman	1932	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Speed madness</i>	George Crone	1932	US	Richard Talmadge Productions / Mercury Pictures	2
<i>Sphinx, The</i>	Phil Rosen & Wilfred Lucas	1933	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>Sporting chance</i>	Albert Herman	1931	US	Peerless Pictures Corp.	2
<i>Sprung in den Abgrund</i>	Harry Piel	1933	DE	Ariel Film	2
<i>State trooper</i>	D. Ross Lederman	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Stoker, The</i>	Chester M. Franklin	1932	US	Warner Bros.	2
<i>Strange case of Clara Deane, The</i>	Louis J. Gasnier & Max Marcin	1932	US	Paramount Pictures	2
<i>Strawberry roan</i>	Alan James	1933	US	Ken Maynard Productions	2
<i>Sucker money</i>	Dorothy Davenport & Melvill Shyer	1933	US	Jay-Dee-Kay Productions / WKP / Progressive	2
<i>Sunset pass</i>	Henry Hathaway	1933	US	Paramount Pictures	2
<i>Tarzan the Ape Man</i>	W.S. van Dyke	1932	US	MGM	2
<i>Telegraph trail</i>	Tenny Wright	1933	US	Leon Schlesinger Studios	2
<i>Texas gun fighter</i>	Phil Rosen	1932	US	Quadruple Film Corp. / Tiffany Prod. Inc.	2
<i>Texas tornado</i>	Oliver Drake	1932	US	Willis Kent Productions	2

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Thirteenth guest</i>	Albert Ray	1932	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>Three men in a boat</i>	Graham Cutts	1933	GB	Associated Talking Pictures	2
<i>Three Musketeers, The (1933)</i>	Armand Schaefer & Colbert Clark	1933	US	Mascot Pictures Corp.	2
<i>Thrill hunter, The</i>	George B. Seitz	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Tod über Shanghai</i>	Rolf Randolph	1932	DE	Siegel Monopolfilm	2
<i>Tonight's the night</i>	Monty Banks	1932	GB	British International Pictures	2
<i>Trader Horn</i>	W.S. van Dyke	1931	US	MGM	2
<i>Trail drive, The</i>	Alan James	1933	US	Ken Maynard Productions	2
<i>Trailing the killer</i>	Herman C. Raymaker	1932	US	B.F. Zeidman Productions	2
<i>Traum von Schönbrunn</i>	Johannes Meyer	1933	DE	Schulz & Wuellner Filmfabrikation	2
<i>Trick for trick</i>	Hamilton MacFadden	1933	US	Fox Film Corp.	2
<i>Trois Mousquetaires, Les</i>	Henri Diamant-Berger	1933	FR	GG	2
<i>Trouble busters</i>	Lewis D. Collins	1933	US	Western Star Productions	2
<i>Two gun men, The</i>	Phil Rosen	1931	US	Tiffany Productions	2
<i>Vampire bat, The</i>	Frank R. Strayer	1933	US	Majestic Pictures	2
<i>Wasserteufel von Hieflau, Die</i>	Erich Kober & Eugen Schüfftan	1932	DE	GG	2
<i>Wenn am Sonntagabend die Dorfmusik spielt</i>	Charles Klein	1933	DE	Terra Film	2
<i>Werewolf of London</i>	Stuart Walker	1932	US	Universal Pictures	2
<i>When London sleeps</i>	Leslie S. Hiscott	1932	GB	Twickenham Film Studios	2
<i>When strangers marry</i>	Clarence G. Badger	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Whispering shadow, The</i>	Colbert Clark & Albert Herman	1933	US	Mascot Pictures Corp.	2
<i>Whistlin' Dan</i>	Phil Rosen	1932	US	Quadruple Film Corp. / Tiffany Prod. Inc.	2
<i>White Eagle, The</i>	Lambert Hillyer	1932	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>White renegade, The</i>	Jack Irwin	1931	US	Carlsbad Productions	2
<i>White zombie</i>	Victor Halperin	1932	US	Halperin Productions	2
<i>Wild girl</i>	Raoul Walsh	1932	US	Fox Film Corp.	2
<i>Woman I stole, The</i>	Irving Cummings	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>World and the flesh, The</i>	John Cromwell	1932	US	Paramount Pictures	2
<i>Wrecker, The</i>	Albert S. Rogell	1933	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Wyoming whirlwind, The</i>	Armand Schaefer	1932	US	Willis Kent Productions	2
<i>Yankee Don, The</i>	Noel M. Smith	1931	US	Richard Talmadge Productions	2
<i>Zinker, Der</i>	Carl Lamac & Martin Fric	1931	DE	Wolfream Film / Ernst Kobosil-Aussig a.d. Elbe	2
<i>Zwei in einem Auto</i>	Joe May	1932	DE	Joe May co.	2

Cluster 2 | 1934-1936

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Air hawks</i>	Albert S. Rogell	1935	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Annapolis farewell</i>	Alexander Hall	1935	US	Paramount Pictures	2
<i>Black cat, The</i>	Edgar G. Ulmer	1934	US	Universal Pictures	2
<i>Blue steel</i>	Robert N. Bradbury	1934	US	Lone Star Productions / Monogram Pictures Corp.	2
<i>Bombay mail</i>	Edwin L. Marin	1934	US	Universal Pictures	2

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Bride of Frankenstein, The</i>	James Whale	1935	US	Universal Pictures	2
<i>Burn 'em up Barnes</i>	Armand Schaefer & Colbert Clark	1934	US	Mascot Pictures Corp.	2
<i>Cactus kid</i>	Harry S. Webb	1935	US	Reliable Pictures Corp.	2
<i>Call of the savage, The</i>	Lew Landers	1935	US	Universal Pictures	2
<i>Captain hates the sea, The</i>	Lewis Milestone	1934	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Ceiling zero</i>	Howard Hawks	1936	US	Cosmopolitan Productions / First National Pictures / Warner Bros.	2
<i>Charlie Chan at the circus</i>	Harry Lachman	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	2
<i>Charlie Chan in London</i>	Eugene Forde	1934	US	Fox Film Corp.	2
<i>Charlie Chan's courage</i>	Eugene Forde & George Hadden	1934	US	Fox Film Corp.	2
<i>Charlie Chan's secret</i>	Gordon Wiles	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	2
<i>Chinatown Squad, The</i>	Murray Roth	1935	US	Universal Pictures	2
<i>College Rhythm</i>	Norman Taurog	1934	US	Paramount Pictures	2
<i>Cowboy millionaire, The</i>	Edward F. Cline	1935	US	Atherton Productions	2
<i>Crime of Helen Stanley, The</i>	D. Ross Lederman	1934	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Crimson Romance</i>	David Howard	1934	US	Mascot Pictures Corp.	2
<i>Crimson trail, The</i>	Alfred Raboch	1935	US	Universal Pictures	2
<i>Dark Hazard</i>	Alfred E. Green	1934	US	First National Pictures	2
<i>Dawn rider, The</i>	Robert N. Bradbury	1935	US	Lone Star Productions / Monogram Pictures Corp.	2
<i>Desert trail, The</i>	Lewis D. Collins	1935	US	Lone Star Productions / Monogram Pictures Corp.	2
<i>Dr. Monica</i>	William Keighley & William Dieterle	1934	US	Warner Bros.	2
<i>Dschungel ruft, Der</i>	Harry Piel	1936	DE	Ariel Film	2
<i>East of Java</i>	George Melford	1935	US	Universal Pictures	2
<i>Eight bells</i>	Roy William Neill	1935	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Es tut sich was um Mitternacht</i>	Robert A. Stemmle	1934	DE	T.K. Tonfilm Produktion	2
<i>Ferocious pal, The</i>	Spencer Gordon Bennet	1934	US	Sol Lesser Productions	2
<i>Fighting pilot, The</i>	Noel M. Smith	1935	US	Reliable Pictures Corp.	2
<i>Fronteras del amor, Las</i>	Frank R. Strayer & Miguel Zárrega	1934	US	Fox Film Corp.	2
<i>Frontier Marshal</i>	Lewis Seiler	1934	US	Fox Film Corp.	2
<i>Great expectations</i>	Stuart Walker	1934	US	Universal Pictures	2
<i>Great hotel murder, The</i>	Eugene Forde	1935	US	Fox Film Corp.	2
<i>Happy landing</i>	Robert N. Bradbury	1934	US	Paul Malvern Productions	2
<i>Hard Rock Harrigan</i>	David Howard	1935	US	Sol Lesser Productions	2
<i>Herr der Welt, Der</i>	Harry Piel	1934	DE	Ariel Film	2
<i>Home on the ranch</i>	Arthur Jacobson	1935	US	Paramount Pictures	2
<i>Hop-along Cassidy</i>	Howard Bretherton	1935	US	Harry Sherman Productions	2
<i>I'll tell the world</i>	Edward Sedgwick	1934	US	Universal Pictures	2
<i>In old Sante Fe</i>	David Howard	1934	US	Mascot Pictures Corp.	2
<i>It happened in New York</i>	Alan Crosland	1935	US	Universal Pictures	2
<i>Konjunkturritter</i>	Fritz Kampers	1934	DE	Cicero Film	2
<i>Last round up, The</i>	Henry Hathaway	1934	US	Paramount Pictures	2
<i>Lawless Frontier, The</i>	Robert N. Bradbury	1934	US	Lone Star Productions / Monogram Pictures Corp.	2
<i>Loser's end</i>	Bernard B. Ray	1935	US	Reliable Pictures Corp.	2
<i>Lost in the Stratosphere</i>	Melville W. Brown	1934	US	W.T. Lackey Productions	2
<i>Love Birds</i>	William A. Seiter	1934	US	Universal Pictures	2
<i>Love captive, The</i>	Max Marcin	1934	US	Universal Pictures	2
<i>Lucky Texan, The</i>	Robert N. Bradbury	1934	US	Lone Star Productions / Monogram Pictures Corp.	2

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Man from Utah, The</i>	Robert N. Bradbury	1934	US	Lone Star Productions / Monogram Pictures Corp.	2
<i>Man of Iron</i>	William C. McGann	1935	US	Warner Bros.	2
<i>Marie Galante</i>	Henry King	1934	US	Fox Film Corp.	2
<i>Mississippi</i>	A. Edward Sutherland	1935	US	Paramount Pictures	2
<i>Mister Dynamite</i>	Alan Crosland	1935	US	Universal Pictures	2
<i>Moonlight on the prairie</i>	D. Ross Lederman	1935	US	Warner Bros.	2
<i>Most precious thing in life</i>	Lambert Hillyer	1934	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Murder in Trinidad</i>	Louis King	1934	US	Fox Film Corp.	2
<i>Murder on a honeymoon</i>	Lloyd Corrigan	1935	US	RKO Radio Pictures	2
<i>Murder on the blackboard</i>	George Archainbaud	1934	US	RKO Radio Pictures	2
<i>Mystères de Paris, Les</i>	Félix Gandéra	1935	FR	Productions Félix Gandéra	2
<i>Mystery of Edwin Drood, The</i>	Stuart Walker	1935	US	Universal Pictures	2
<i>Mystery woman</i>	Eugene Forde	1935	US	Fox Film Corp.	2
<i>Never too late</i>	Bernard B. Ray	1935	US	Reliable Pictures Corp.	2
<i>New Adventures of Tarzan 1, The</i>	Edward A. Kull	1935	US	Burroughs Tarzan Enterprises	2
<i>Night life of the Gods</i>	Lowell Sherman	1935	US	Universal Pictures	2
<i>Ninth guest, The</i>	Roy William Neill	1934	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Now or never</i>	Bernard B. Ray	1935	US	Reliable Pictures Corp.	2
<i>Oil raider, The</i>	Spencer Gordon Bennet	1934	US	Scott-Bennet Production	2
<i>One is guilty</i>	Lambert Hillyer	1934	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>One more Spring</i>	Henry King	1935	US	Fox Film Corp.	2
<i>Orient Express</i>	Paul Martin	1934	US	Fox Film Corp.	2
<i>Outlaw Justice</i>	Robert Z. Leonard	1934	US	MGM	2
<i>Peck's bad boy</i>	Edward F. Cline	1934	US	Sol Lesser Productions	2
<i>Pirate treasure, The</i>	Ray Taylor	1934	US	Universal Pictures	2
<i>Poor rich, The</i>	Edward Sedgwick	1934	US	Universal Pictures	2
<i>Princess O'Hara</i>	David Burton	1935	US	Universal Pictures	2
<i>Radio pirates</i>	Ivar Campbell	1935	GB	Sound City	2
<i>Rainmakers, The</i>	Fred Guiol	1935	US	RKO Radio Pictures	2
<i>Red morning</i>	Wallace Fox	1935	US	RKO Radio Pictures	2
<i>Roaring roads</i>	Charles E. Roberts & Ray Nazarro	1935	US	William Berke Productions	2
<i>Romance in the rain</i>	Stuart Walker	1934	US	Universal Pictures	2
<i>Secret of the Chateau, The</i>	Richard Thorpe	1934	US	Universal Pictures	2
<i>Shanghai</i>	James Flood	1935	US	Walter Wanger Productions	2
<i>She gets her man</i>	William Nigh	1935	US	Universal Pictures	2
<i>She learned about sailors</i>	George Marshall	1934	US	Fox Film Corp.	2
<i>Sing Sing nights</i>	Lewis D. Collins	1934	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>Sixteen fathoms deep</i>	Armand Schaefer & Irving Allen	1934	US	Monogram Pictures Corp.	2
<i>So red the Rose</i>	King Vidor	1935	US	Paramount Pictures	2
<i>Song of the saddle</i>	Louis King	1936	US	Warner Bros.	2
<i>Sons o' guns</i>	Lloyd Bacon	1936	US	Warner Bros.	2
<i>Speed wings</i>	Otto Brower	1934	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Stand up and cheer</i>	Hamilton MacFadden	1934	US	Fox Film Corp.	2
<i>Star packer, The</i>	Robert N. Bradbury	1934	US	Lone Star Productions / Monogram Pictures Corp.	2
<i>Stars over Broadway</i>	William Keighley	1935	US	Warner Bros.	2
<i>Storm over the Andes</i>	Christy Cabanne	1935	US	Universal Pictures	2
<i>Stormy</i>	Lew Landers	1935	US	Universal Pictures	2
<i>Texas rangers, The</i>	King Vidor	1936	US	Paramount Pictures	2

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Texas terror</i>	Robert N. Bradbury	1935	US	Lone Star Productions / Monogram Pictures Corp.	2
<i>Three on a honeymoon</i>	James Tinling	1934	US	Fox Film Corp.	2
<i>Thunder mountain</i>	David Howard	1935	US	Sol Lesser Productions	2
<i>Trail beyond, The</i>	Robert N. Bradbury	1934	US	Lone Star Productions / Monogram Pictures Corp.	2
<i>Treachery rides the range</i>	Frank McDonald	1936	US	Warner Bros.	2
<i>Uilenspiegel leeft nog</i>	Jan Vanderheyden	1935	BE	Jan Vanderheyden Film	2
<i>Under the Pampas moon</i>	James Tinling	1935	US	Fox Film Corp.	2
<i>Vanishing shadow, The</i>	Lew Landers	1934	US	Universal Pictures	2
<i>Voice in the night</i>	Charley C. Coleman	1934	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Wagon wheels</i>	Charles Barton	1934	US	Paramount Pictures	2
<i>Wanderer of the Wasteland</i>	Otho Lovering	1935	US	Paramount Pictures	2
<i>Whom the Gods destroy</i>	Walter Lang	1934	US	Columbia Pictures Corp.	2
<i>Widow from Monte Carlo, The</i>	Arthur Greville Collins	1935	US	Warner Bros.	2
<i>Witching hour</i>	Henry Hathaway	1934	US	Paramount Pictures	2
<i>Wolf riders</i>	Harry S. Webb	1935	US	Reliable Pictures Corp.	2
<i>Woman in the dark</i>	Phil Rosen	1934	US	RKO Radio Pictures / Select Pictures Corporation	2

Cluster 2 | Geen gegevens

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Congres der vagebonden, Het</i>	GG	GG	GG	GG	2
<i>Puss in Boots</i>	O. Bergland	GG	GG	GG	2

Cluster 3 | voor 1927

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Outcast lady</i>	William Parke	1920	US	Eminent Authors Pictures	3

Cluster 3 | 1927-1933

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>14 Juillet, Le</i>	René Clair	1933	FR	Films Sonores Tobis	3
<i>Abenteuer am Lido</i>	Richard Oswald	1933	AT	Pan Film KG Wien	3
<i>Acht Mädels im Boot</i>	Erich Waschneck	1932	DE	Fanal Film Produktion	3
<i>Adémaï aviateur</i>	Jean Tarride	1933	FR	Vandor Film	3
<i>Adorable</i>	William Dieterle	1933	US	Fox Film Corp.	3

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>All quiet on the Western Front</i>	Lewis Milestone	1930	US	Universal Pictures	3
<i>Aloha</i>	Albert S. Rogell	1931	US	Tiffany Productions	3
<i>Ann Vickers</i>	John Cromwell	1933	US	RKO Radio Pictures	3
<i>Anna und Elisabeth</i>	Frank Wisbar	1933	DE	Kollektiv Film / Terra Film	3
<i>Assommoir, L'</i>	Gaston Roudés	1933	FR	Compagnie Parisienne Cinématographique	3
<i>Aunt Sally</i>	Tim Whelan	1933	GB	Gainsborough Pictures	3
<i>Baby</i>	Carl Lamac & Pierre Billon	1932	FR	Vandor Film	3
<i>Ballhaus goldener Engel</i>	Georg C. Klaren	1932	DE	GG	3
<i>Bedtime story, A</i>	Norman Taurog	1933	US	Paramount Pictures	3
<i>Berkeley Square</i>	L	1933	US	Fox Film Corp.	3
<i>Big broadcast, The</i>	T	1932	US	Paramount Pictures	3
<i>Bill of divorcement, A</i>	George Cukor	1932	US	RKO Radio Pictures	3
<i>Bitter tea of General Yen, The</i>	Frank Capra	1933	US	Columbia Pictures Corp.	3
<i>Blaue vom Himmel, Das</i>	Victor Janson	1932	DE	Georg Witt Film	3
<i>Blonde Venus</i>	Josef von Sternberg	1932	US	Paramount Pictures	3
<i>Blumenmädchen vom Grand Hotel, Das</i>	Carl Boese	1933	DE	Itala Film	3
<i>Bombshell</i>	Victor Fleming	1933	US	MGM	3
<i>Bowery, The</i>	Raoul Walsh	1933	US	20th Century Pictures	3
<i>Bring 'em back alive</i>	Clyde E. Elliott	1932	US	Van Beuren Studios	3
<i>By candlelight</i>	James Whale	1933	US	Universal Pictures	3
<i>Call her savage</i>	John Francis Dillon	1932	US	Fox Film Corp.	3
<i>Chant du marin, Le</i>	Carmine Gallone	1931	FR	GG	3
<i>College Humor</i>	Wesley Ruggles	1933	US	Paramount Pictures	3
<i>Damaged lives</i>	Edgar G. Ulmer	1933	CA	Weldon Pictures Corp.	3
<i>Dans les rues</i>	Victor Trivas	1933	FR	S.I.C.	3
<i>David Golder</i>	Julien Duvivier	1930	FR	Les Films Marcel Vandal et Charles Delac	3
<i>Design for living</i>	Ernst Lubitsch	1933	US	Paramount Pictures / Paramount Productions Inc.	3
<i>Die vom Niederrhein</i>	Max Obal	1933	DE	Aafa Film	3
<i>Drei-Groschen-Oper, Die</i>	Georg Wilhelm Pabst	1931	DE	Tobis Filmkunst / Nero Film / Warner Bros.	3
<i>Dreyfus</i>	Richard Oswald	1930	DE	Richard Oswald Produktion	3
<i>Duck soup</i>	Leo McCarey	1933	US	Paramount Pictures	3
<i>Ellopott szerda, Az</i>	Viktor Gertier	1933	HU	GG	3
<i>Épervier, L'</i>	Marcel L'Herbier	1933	FR	Impérial Film	3
<i>Erste Recht des Kindes, Das</i>	Fritz Wendhausen	1932	DE	GG	3
<i>Extase</i>	Gustav Machatý	1933	CZ	Elektafilmm	3
<i>Facing the music</i>	Harry Hughes	1933	GB	British International Pictures	3
<i>Farewell to Arms, A</i>	Frank Borzage	1932	US	Paramount Pictures	3
<i>Feet first</i>	Clyde Bruckman	1930	US	Harold Lloyd Corp.	3
<i>Fem raske piger</i>	A.W. Sandberg	1933	DK	Palladium Productions	3
<i>Femme au volant, Une</i>	Kurt Gerron & Pierre Billon	1933	FR	Films RP	3
<i>Fils d'Amérique, Un</i>	Carmine Gallone	1932	FR	Les Films Osso	3
<i>Forbidden</i>	Frank Capra	1932	US	Columbia Pictures Corp.	3
<i>Frau wie du, Eine</i>	Carl Boese	1933	DE	Atalantafilm	3
<i>Fremde Vögel über Afrika</i>	GG	1931	DE	GG	3
<i>Frisco Jenny</i>	William A. Wellman	1932	US	First National Pictures / Warner Bros.	3
<i>Geheimnis des blauen Zimmers, Das</i>	Erich Engel	1932	DE	GG	3
<i>Gehetzte Menschen</i>	Friedrich Feher	1932	DE	Maksim Gorki Studio	3
<i>Girl in 419, The</i>	Alexander Hall & George Somnes	1933	US	Paramount Pictures	3

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Girl without a Room</i>	Ralph Murphy	1933	US	Paramount Pictures	3
<i>Going gay</i>	Carmine Gallone	1933	GB	Windsor	3
<i>Grand Hotel</i>	Edmund Goulding	1932	US	MGM	3
<i>Gretel zieht das grosse Los</i>	Carl Boese	1933	DE	Albó Film	3
<i>Hallelujah, I'm a bum</i>	Lewis Milestone	1933	US	Lewis Milestone Productions / Feature Prod.	3
<i>Herren vom Maxim, Die</i>	Carl Boese	1933	DE	T.K. Tonfilm Produktion / Tobis Film	3
<i>Hoopla</i>	Frank Lloyd	1933	US	Fox Film Corp.	3
<i>If I had a Million</i>	James Cruze & H. Bruce Humberstone e.a.	1932	US	Paramount Pictures	3
<i>Insel der Dämonen</i>	Friedrich Dalsheim	1933	DE	Tonfilms	3
<i>International House</i>	A. Edward Sutherland	1933	US	Paramount Pictures	3
<i>Jennie Gerhardt</i>	Marion Gering	1933	US	Paramount Pictures / B.P. Schulberg Productions	3
<i>Juif Polonais, Le</i>	Jean Kemm	1931	FR	GG	3
<i>Kiss before the mirror, The</i>	James Whale	1933	US	Universal Pictures	3
<i>Kleine Schwindlerin, Die</i>	Johannes Meyer	1933	DE	Paramount Pictures	3
<i>Kleiner Mann - was nun?</i>	Fritz Wendhausen	1933	DE	Robert Neppach Filmproduktion	3
<i>Koffer des Herrn O.F., Die</i>	Alexis Granowsky	1931	DE	Tobis Filmkunst	3
<i>Kongress tanzt, Der</i>	Erik Charell	1931	DE	UFA	3
<i>Ladies must love</i>	Ewald André Dupont	1933	US	Universal Pictures	3
<i>Lady for a day</i>	Frank Capra	1933	US	Columbia Pictures Corp.	3
<i>Love on wheels</i>	Victor Saville	1932	GB	Gainsborough Pictures	3
<i>Madame Butterfly</i>	Marion Gering	1932	US	Paramount Pictures	3
<i>Mädchen in Uniform</i>	Leontine Sagan	1931	DE	Deutsche Film Gemeinschaft	3
<i>Mädels von heute</i>	Herbert Selpin	1933	DE	Matador Film	3
<i>Mademoiselle Josette, ma Femme</i>	André Berthomieu	1933	FR	Films de France	3
<i>Maitre de forges, Le</i>	Abel Gance & Fernand Rivers	1933	FR	GG	3
<i>Mama loves papa</i>	Norman Z. McLeod	1933	US	Paramount Pictures	3
<i>Man's Castle</i>	Frank Borzage	1933	US	Columbia Pictures Corp.	3
<i>Masquerader, The</i>	Richard Wallace	1933	US	Samuel Goldwyn Company	3
<i>Mata Hari</i>	George Fitzmaurice	1931	US	MGM	3
<i>Match King, The</i>	Howard Bretherton & William Keighley	1932	US	First National Pictures	3
<i>Mater Dolorosa</i>	Abel Gance	1932	FR	Arci Film	3
<i>Mein Leopold</i>	Hans Steinhoff	1932	DE	Majestic Film	3
<i>Melody cruise</i>	Mark Sandrich	1933	US	RKO Radio Pictures	3
<i>Men must fight</i>	Edgar Selwyn	1933	US	MGM	3
<i>Midnight club, The</i>	Alexander Hall & George Somnes	1933	US	Paramount Pictures	3
<i>Million dollar legs</i>	Edward F. Cline	1932	US	Paramount Pictures	3
<i>Mirages de Paris</i>	Fyodor Otsep	1932	DE/FR	Pathé Natan / Terra Filmkunst	3
<i>Moonlight and Pretzels</i>	Karl Freund	1933	US	Universal Pictures	3
<i>Moral und Liebe</i>	Georg Jacoby	1933	DE	Kristall Film	3
<i>Morning glory</i>	Lowell Sherman	1933	US	RKO Radio Pictures	3
<i>Muss man sich gleich scheiden lassen</i>	Hans Behrendt	1933	DE	GG	3
<i>Nacht im Paradies, Eine</i>	Carl Lamac	1931	FR	Vandor Film	3
<i>Night club lady</i>	Irving Cummings	1932	US	Columbia Pictures Corp.	3
<i>Night of the Garter</i>	Jack Raymond	1933	GB	Herbert Wilcox Prod. / British & Dominions Film Corp.	3
<i>Nu comme un ver</i>	Léon Mathot	1933	FR	Gaumont Franco Film Aubert	3
<i>Okraina</i>	Boris Barnet	1933	SU	Mezhrabpomfilm	3

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>On a volé un homme</i>	Max Ophüls	1933	FR	Les Productions Fox Europa	3
<i>Only Yesterday</i>	John M. Stahl	1933	US	Universal Pictures	3
<i>Peg o' my Heart</i>	Robert Z. Leonard	1933	US	MGM	3
<i>Privatsekretärin, Die</i>	Wilhelm Thiele	1931	DE	GG	3
<i>Quick</i>	Robert Siodmak	1932	DE	UFA	3
<i>Rebell, Der</i>	Curtis Bernhardt & Edwin H. Knopf & Luis Trenker	1932	DE	Deutsche Universal Film	3
<i>Red wagon</i>	Paul L. Stein	1933	US	British International Pictures	3
<i>Reka</i>	Josef Rovenský	1933	CZ	Elektafil	3
<i>Remous</i>	Edmond T. Gréville	1933	FR	H.O. Films	3
<i>Schwarzwaldmädel</i>	Georg Zoch	1933	DE	Tobis Filmkunst	3
<i>Secrets</i>	Frank Borzage	1933	US	Mary Pickford Company / United Artists	3
<i>Sestra Angelika</i>	Martin Fric	1932	CZ	Slavia Film	3
<i>Shanghai Express</i>	Josef von Sternberg	1932	US	Paramount Publix Corp.	3
<i>Silver Dollar</i>	Alfred E. Green	1932	US	First National Pictures	3
<i>Sitting pretty</i>	Harry Joe Brown	1933	US	Paramount Pictures	3
<i>Skrivánci pisen</i>	Svatopluk Innemann	1933	CZ	Elektafil	3
<i>Sleeping car, The</i>	Anatole Litvak	1933	GB	Gaumont British Picture	3
<i>Smiling Lieutenant, The</i>	Ernst Lubitsch	1931	US	Paramount Pictures	3
<i>So ein Mädel vergisst man nicht</i>	Fritz Kortner	1932	DE/AU	Deutsch Austrian Film / Projektograph Film	3
<i>Son autre amour</i>	Alfred Machard & Constant Rémy	1933	FR	Studio Montmartre	3
<i>Song of songs, The</i>	Rouben Mamoulian	1933	US	Paramount Pictures	3
<i>Sonnenstrahl</i>	Pál Fejös	1933	DE	Super City Film / Metropol / Vandor Film	3
<i>Srdce za písníku</i>	Karel Hasler	1933	CZ	Slavia Film	3
<i>Stage mother</i>	Charles Brabin	1933	US	MGM	3
<i>State fair</i>	GG	1933	US	Fox Film Corp.	3
<i>Street of women</i>	Archie Mayo	1932	US	Warner Bros.	3
<i>Sweepings</i>	John Cromwell	1933	US	RKO Radio Pictures	3
<i>Symphonie of six Million</i>	Gregory La Cava	1932	US	RKO Radio Pictures	3
<i>Tavaszi zápor</i>	Pál Fejös	1932	FR	Ossó Film	3
<i>Tess of the storm country</i>	Alfred Santell	1933	US	Fox Film Corp.	3
<i>That's a good girl</i>	Jack Buchanan	1933	GB	Herbert Wilcox Prod. / British & Dominions Film Corp.	3
<i>Tonight is ours</i>	Stuart Walker	1933	US	Paramount Pictures	3
<i>Too much harmony</i>	A. Edward Sutherland	1933	US	Paramount Pictures	3
<i>Trois hommes en habit</i>	Mario Bonnard	1932	FR	Cesar Film	3
<i>Trouble in paradise</i>	Ernst Lubitsch	1932	US	Paramount Pictures	3
<i>Unsichtbare Gegner</i>	Rudolf Katscher	1933	DE/AU	Sascha Verleih / Pan Film	3
<i>V tom domecku pod Emauzy</i>	Otto Kanturek	1933	CZ	Oka Film	3
<i>Was Frauen träumen</i>	Géza von Bolváry	1933	DE	Super Film	3
<i>Wenn dem Esel zu wohl ist</i>	Franz Seitz	1932	DE	GG	3
<i>Wer wagt gewinnt</i>	Walter Janssen	1933	DE	Riton	3
<i>White woman</i>	Stuart Walker	1933	US	Paramount Pictures	3
<i>Woman accused</i>	Paul Sloane	1933	US	Paramount Pictures	3
<i>Wyrok zycia</i>	Juliusz Gardan	1933	PL	Blok Muzafilm	3
<i>You made me love you</i>	Monty Banks	1933	GB	British International Pictures	3
<i>Zigeuner der Nacht</i>	Hanns Schwarz	1932	DE	H.P. Films	3
<i>Zwei im Sonnenschein</i>	Georg Jacoby	1933	DE	T.K. Tonfilm Produktion	3
<i>Zwei vom Südexpress, Die</i>	Robert Wohlmut	1932	DE	Münchner Lichtspielkunst	3

Cluster 3 | 1934-1936

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Accent on youth</i>	Wesley Ruggles	1935	US	Paramount Pictures	3
<i>Affairs of Cellini, The</i>	Gregory La Cava	1934	US	20th Century Pictures	3
<i>All the King's horses</i>	Frank Tuttle	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>Alleen voor U</i>	Jan Vanderheyden	1935	BE	Jan Vanderheyden Film	3
<i>And sudden death</i>	Charles Barton	1936	US	Paramount Pictures	3
<i>Antonia, Romance Hongroise</i>	Jean Boyer & Max Neufeld	1934	FR	Les Productions Milo Films / Société des Etablissements L. Gaumont	3
<i>Baboona</i>	Lew Lehr & Russel G. Shields	1935	US	Fox Film Corp.	3
<i>Bandéra, La</i>	Julien Duvivier	1935	FR	Société Nouvelle de Cinématographie	3
<i>Barrets of Wimpole Street, The</i>	Sidney Franklin	1934	US	MGM	3
<i>Behold my wife</i>	Mitchell Leisen	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>Beloved vagabond, The</i>	Curtis Bernhardt	1936	GB	Toeplitz Productions	3
<i>Beyond Bengal</i>	Harry Schenck	1934	US	GG	3
<i>Big broadcast of 1936, The</i>	Norman Taurog	1936	US	Paramount Pictures	3
<i>Black room, The</i>	Roy William Neill	1935	US	Columbia Pictures Corp.	3
<i>Border town</i>	M	1935	US	Warner Bros.	3
<i>Bottoms up</i>	David Butler	1934	US	Fox Film Corp.	3
<i>Bulldog Drummond strikes back</i>	Roy Del Ruth	1934	US	20th Century Pictures	3
<i>Capitan de Cosacos, Un</i>	John Reinhardt	1934	US	Fox Film Corp.	3
<i>Captain January</i>	David Butler	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	3
<i>Caravan</i>	Erik Charell	1934	US	Fox Film Corp.	3
<i>Charlie Chan in Egypt</i>	Louis King	1935	US	Fox Film Corp.	3
<i>Charlie Chan in Shanghai</i>	James Tinling	1935	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	3
<i>Clown Bux, Le</i>	Jacques Natanson	1935	FR	GG	3
<i>Colleen</i>	Alfred E. Green	1936	US	Warner Bros.	3
<i>Country doctor, The</i>	Henry King	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	3
<i>Crime et châiment</i>	Pierre Chenal	1935	FR	Général Productions	3
<i>Crime without passion</i>	Ben Hecht & Charles McArthur	1934	US	Hecht-MacArthur Productions	3
<i>Crise est finie, La</i>	Robert Siodmak	1934	FR	Nero Film	3
<i>Cucaracha, La</i>	Lloyd Corrigan	1934	US	Pioneer Pictures Corp.	3
<i>Czardas</i>	Jacob Fleck & Luise Fleck	1935	AT	Terra Film	3
<i>Dactylo se marie, La</i>	Joe May & René Pujol	1934	FR	Les Productions Milo Film	3
<i>Dangerous</i>	Alfred E. Green	1935	US	The Vitaphone Corp. / Warner Bros.	3
<i>Dante's Inferno</i>	Harry Lachman	1935	US	Fox Film Corp.	3
<i>David Copperfield</i>	George Cukor	1935	US	MGM	3
<i>Death takes a Holiday</i>	Mitchell Leisen	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>Dernier milliardaire, Le</i>	René Clair	1934	FR	Pathé Natan	3
<i>Desirable</i>	M	1934	US	The Vitaphone Corp. / Warner Bros.	3
<i>Deuxième bureau</i>	Pierre Billon	1936	FR	Société des Films Vega	3
<i>Diamond Jim</i>	A. Edward Sutherland	1935	US	Universal Pictures	3
<i>Dictator, The</i>	Victor Saville	1935	GB	Toeplitz Productions	3
<i>Donaumelodiën</i>	Willy Reiber	1936	DE	Cinephon Film	3
<i>Doppelbräutigam, Der</i>	Martin Fric	1934	CZ/DE	Deutsches Lichtspiel Syndikat	3
<i>Earthworm tractors</i>	Ray Enright	1936	US	First National Pictures / Warner Bros.	3
<i>Easy to Love</i>	William Keighley	1934	US	Warner Bros.	3
<i>Einmaleins der Liebe, Das</i>	Carl Hoffmann	1935	DE	Minerva Film	3
<i>Endstation</i>	E.W. Emo	1935	DE/AT	Algefa Film	3
<i>Enter Madame</i>	Elliott Nugent	1935	US	Paramount Pictures	3

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Eva</i>	Johannes Riemann	1935	DE	Atlantis Film	3
<i>Evensong</i>	Victor Saville	1934	GB	Gaumont British Picture	3
<i>Evergreen</i>	Victor Saville	1934	GB	Gaumont British Picture	3
<i>Every night at Eight</i>	Raoul Walsh	1935	US	Walter Wanger Productions / Paramount Pictures	3
<i>Falscher Fuffziger, Ein</i>	Carl Boese	1935	DE	Schulz & Wuellner Filmfabrikation	3
<i>Fedora</i>	Louis J. Gasnier	1934	FR	GG	3
<i>First World War, The</i>	Laurence Stallings	1934	US	Fox Film	3
<i>Follow the fleet</i>	Mark Sandrich	1936	US	RKO Radio Pictures	3
<i>Forgotten men: The War as it was</i>	Norman Lee	1934	GB	Associated British Picture Corporation	3
<i>Frau die weiss was sie will, Eine</i>	Victor Janson	1934	DE	Slovvia	3
<i>Fräulein Frau</i>	Carl Boese	1934	DE	T.K. Tonfilm Produktion	3
<i>Gay deception, The</i>	William Wyler	1935	US	Fox Film Corp.	3
<i>General died at dawn, The</i>	Lewis Milestone	1936	US	Paramount Pictures	3
<i>George White's 1935 scandals</i>	Harry Lachman	1935	US	Fox Film Corp.	3
<i>George White's scandals</i>	Thornton Freeland	1934	US	Fox Film Corp.	3
<i>Ghost goes west, The</i>	René Clair	1935	GB	Majestic Pictures	3
<i>Ginger</i>	Lewis Seiler	1935	US	Fox Film Corp.	3
<i>Girls' Dormitory</i>	Irving Cummings	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	3
<i>Glückspilze</i>	Robert A. Stemmle	1935	DE	Rota	3
<i>Goin' to town</i>	Alexander Hall	1935	US	Paramount Pictures	3
<i>Going to town</i>	Alexander Hall	1935	US	Emanuel Cohen Productions	3
<i>Golden Arrow, The</i>	Alfred E. Green	1936	US	First National Pictures / Warner Bros.	3
<i>Golgotha</i>	Julien Duvivier	1935	FR	Film Union	3
<i>Good fairy, The</i>	William Wyler	1935	US	Universal Pictures	3
<i>Great flirtation, The</i>	Ralph Murphy	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>Greluchon délicat, Le</i>	Jean Choux	1934	DE	Tobis Filmkunst	3
<i>Hands across the table</i>	Mitchell Leisen	1935	US	Paramount Pictures	3
<i>Hanneles Himmelfahrt</i>	Thea von Harbou	1934	DE	Aafa Film	3
<i>Here is my heart</i>	Frank Tuttle	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>Here's to Romance</i>	Alfred E. Green	1935	US	Fox Film Corp. / Jess L. Lasky Feature Play Company	3
<i>Herz ist Trumpf</i>	Carl Boese	1934	US	Klagemann Film	3
<i>Homme en or, Un</i>	Jean Dréville	1934	FR	A.V. Films / Les Films R.F.	3
<i>I dream too much</i>	John Cromwell	1935	US	RKO Radio Pictures	3
<i>I give my heart</i>	Marcel Varnel	1935	GB	British International Pictures	3
<i>I give my love</i>	Karl Freund	1934	US	Universal Pictures	3
<i>Imitation of life</i>	John M. Stahl	1934	US	Universal Pictures	3
<i>Intermezzo</i>	Josef von Báky	1936	DE	Majestic Pictures	3
<i>Invisible Ray</i>	Lambert Hillyer	1936	US	Universal Pictures	3
<i>Invitation to the Walz</i>	Paul Merzbach	1935	GB	British International Pictures	3
<i>Iron Duke, The</i>	Victor Saville	1934	GB	Gaumont British Picture	3
<i>It's a gift</i>	Norman Z. McLeod	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>It's love again</i>	Victor Saville	1936	US	Gaumont British Picture	3
<i>Jede Frau hat ein Geheimnis</i>	Max Obal	1934	DE	Georg Witt Film	3
<i>Jeunesse</i>	Georges Lacombe	1934	FR	Les Films Epoc	3
<i>Kaiser von Kalifornien, Der</i>	Luis Trenker	1936	DE	Luis Trenker Films / Tobis-Rota	3
<i>Katz' im Sack, Die</i>	Richard Eichberg	1935	DE	GG	3
<i>Kermesse Héroïque, La</i>	Jacques Feyder	1935	DE/FR	Films Sonores Tobis	3
<i>Kiss and make up</i>	Harlan Thompson	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>Konfetti</i>	Hubert Marischka	1936	AT	Luxor Film	3

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Königsmark</i>	Maurice Tourneur	1935	FR	Pathé Natan	3
<i>Kosak und die Nachtigall, Der</i>	Piel Jutzi	1935	DE	Atlantis Film	3
<i>La Paloma - ein Lied der Kameradschaft</i>	Karl Heinz Martin	1934	DE	GG	3
<i>Ladies should listen</i>	Frank Tuttle	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>Last journey, The</i>	John Brahm & Bernard Vorhaus	1936	GB	Twickenham Film Studios	3
<i>Legong, dance of the virgins</i>	Henri de la Falaise	1935	US	Bennett Pictures Corp.	3
<i>Letzte Liebe, Die</i>	Fritz Schulz	1935	AT	Kiba / Wien Film	3
<i>Leutnant Bobby, der Teufelskerl</i>	Georg Jacoby	1935	AT	Mondial	3
<i>Liliom</i>	Fritz Lang	1934	US	Les Productions Fox Europa	3
<i>Limehouse Blues</i>	Alexander Hall	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>Looking for trouble</i>	William A. Wellman	1934	US	20th Century Pictures	3
<i>Madame DuBarry</i>	William Dieterle	1934	US	Warner Bros.	3
<i>Mädchenräuber</i>	Fred Sauer	1936	DK	Majestic Film	3
<i>Maison dans la dune, La</i>	Pierre Billon	1934	FR	GG	3
<i>Man of Aran</i>	Robert J. Flaherty	1934	GB	Gainsborough Pictures / Gaumont British Picture Corp.	3
<i>Man who knew too much, The</i>	Alfred Hitchcock	1934	GB	Gaumont British Picture	3
<i>Man who reclaimed his head, The</i>	Edward Ludwig	1934	US	Universal Pictures	3
<i>Martha</i>	Karl Anton	1936	DE	Lloyd Film	3
<i>Mary Burns fugitive</i>	William K. Howard	1935	US	Paramount Pictures	3
<i>Mayerling</i>	Anatole Litvak	1936	FR	Nero Film	3
<i>Men without names</i>	Ralph Murphy	1935	US	Paramount Pictures	3
<i>Message to Garcia, A</i>	George Marshall	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	3
<i>Metropolitan</i>	Richard Boleslawski	1935	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	3
<i>Midsummer night's dream, A</i>	Max Reinhardt & William Dieterle	1935	US	Warner Bros.	3
<i>Mighty Barnum, The</i>	Walter Lang	1934	US	20th Century Pictures	3
<i>Mittelholzers Abessinienflug</i>	Walter Mittelholzer	1934	CH	GG	3
<i>Moulin Rouge</i>	Sidney Lanfield	1934	US	20th Century Pictures	3
<i>Murder at the Vanities</i>	Mitchell Leisen	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>Musik im Blut</i>	Erich Waschneck	1934	DE	Fanal Filmproduktion	3
<i>My heart's desire</i>	Paul L. Stein	1935	GB	British International Pictures	3
<i>No greater glory</i>	Frank Borzage	1934	US	Columbia Pictures Corp.	3
<i>No monkey business</i>	Marcel Varnel	1935	GB	Radius Productions	3
<i>Nocturno</i>	Gustav Machatý	1934	AT	Mawo Filmproduktion	3
<i>Oil for the lamps of China</i>	Mervyn LeRoy	1935	US	First National Pictures / Warner Bros.	3
<i>Once to every woman</i>	Lambert Hillyer	1934	US	Columbia Pictures Corp.	3
<i>One New York Night</i>	Jack Conway	1935	US	MGM	3
<i>Or dans la rue, L'</i>	Curtis Bernhardt	1934	FR	Films Essor	3
<i>Our daily bread</i>	King Vidor	1934	US	Viking Productions	3
<i>Paris in Spring</i>	Lewis Milestone	1935	US	MGM	3
<i>Passing of the third floor back, The</i>	Berthold Viertel	1935	GB	Gaumont British Picture	3
<i>Pechmarie</i>	Erich Engel	1934	DE	Fox Film Corp.	3
<i>Peter Ibbetson</i>	Henri Hathaway	1935	US	Paramount Pictures	3
<i>Porteuse de pain, La</i>	René Sti	1934	FR	Film Albatros	3
<i>Prince de minuit</i>	René Guissart	1934	FR	GG	3
<i>Princess comes across, The</i>	William K. Howard	1936	US	Paramount Pictures	3
<i>Private life of Don Juan, The</i>	Alexander Korda	1934	GB	London Film Productions	3
<i>Private scandal</i>	Ralph Murphy	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>Professional Soldier</i>	Tay Garnett	1935	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	3
<i>Pursuit</i>	Edward L. Marin	1935	US	MGM	3

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Queen's affair, The</i>	Herbert Wilcox	1934	GB	Herbert Wilcox Prod. / British & Dominions Film Corp.	3
<i>Ramona</i>	Henry King	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	3
<i>Reckless</i>	Victor Fleming	1935	US	MGM	3
<i>Registered nurse</i>	Robert Florey	1934	US	First National Pictures	3
<i>Robin Hood of El Dorado, The</i>	William A. Wellman	1936	US	MGM	3
<i>Romance in Manhattan</i>	Stephen Roberts	1935	US	RKO Radio Pictures	3
<i>Rosaire, Le</i>	Gaston Ravel & Tomy Lekain	1934	FR	Florcal Films	3
<i>Rothchild</i>	Marco de Gastyne	1934	FR	Productions Escalmel	3
<i>Rubber</i>	Gerard Rutten	1936	NL	Nederlandsche Filmgemeenschap	3
<i>Ruggles of Red Gap</i>	Leo McCarey	1935	US	Paramount Pictures	3
<i>Salto in die Seligheid</i>	Fritz Schulz	1934	AT	Wiener Film / Morawsky & Company	3
<i>Schlafwagenkontrollleur, Der</i>	Richard Eichberg	1935	DE	Bavaria Vador Films	3
<i>She loves me not</i>	Elliot Nugent	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>Singing Kid, The</i>	William Keighley	1936	US	First National Pictures / Warner Bros.	3
<i>Sisters under the skin</i>	David Burton	1934	US	Columbia Pictures Corp.	3
<i>Six of a kind</i>	Leo McCarey	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>Sonntag im Sommer in Wien, Ein</i>	Fritz Schulz	1934	AT	Wiener Film / Morawsky & Company	3
<i>Sorrell and Son</i>	Jack Raymond	1934	GB	British & Dominions Film Corp.	3
<i>Squibs</i>	Henry Edwards	1935	GB	Twickenham Film Studios	3
<i>Story of Louis Pasteur, The</i>	William Dieterle	1935	US	Cosmopolitan Productions / Warner Bros.	3
<i>Student von Prag, Der</i>	Arthur Robison	1935	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions	3
<i>Student's romance, The</i>	Otto Kanturek	1936	GB	British International Pictures	3
<i>Sutter's gold</i>	James Cruze	1936	US	Universal Pictures	3
<i>Tanzmusik</i>	J.A. Hübler-Kahla	1935	DE	Sylvia	3
<i>Tarass Boulba</i>	Alexis Granowsky	1936	FR	GG Films	3
<i>Tatranská romance</i>	Josef Rovenský	1934	CZ	Praga Film	3
<i>Thanks a Million</i>	Roy Del Ruth	1935	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	3
<i>Thirty day Princess</i>	Marion Gering	1934	US	B.P. Schulberg Productions / Paramount	3
<i>Three kids and a queen</i>	Edward Ludwig	1935	US	Universal Pictures	3
<i>Top hat</i>	Mark Sandrich	1935	US	RKO Radio Pictures	3
<i>Tough guy</i>	Chester M. Franklin	1936	US	MGM	3
<i>Tovaritch</i>	Jacques Deval & German Fried	1935	FR	GG	3
<i>Trumpet blows, The</i>	Stephen Roberts	1934	US	Paramount Pictures	3
<i>Unsterbliche Melodien</i>	Heinz Paul	1935	DE	GG	3
<i>Verlorene Sohn, Der</i>	Luis Trenker	1934	DE/US	UFA	3
<i>Vesyolye Rebyata</i>	Grigori Aleksandrov	1934	SU	Moskinokombinat	3
<i>Vetter aus Dingsda, Der</i>	Georg Zoch	1934	DE	Victor Klein Film	3
<i>Vie Parisienne, La</i>	Robert Siodmak	1936	FR	Nero Film	3
<i>Volga en flammes</i>	Viktor Tourjansky	1934	FR	AB Film / Films Charles Philipp	3
<i>Vorstadtvariété</i>	Werner Hochbaum	1935	AT	Styria Film	3
<i>Warum lügt Fräulein Käthe?</i>	Georg Jacoby	1935	DE	Majestic Film	3
<i>Wednesday's child</i>	John S. Robertson	1934	US	RKO Radio Pictures	3
<i>Weg nach Shanghai, Der</i>	Paul Wegener	1936	DE	Badal Film	3
<i>White angel, The</i>	William Dieterle	1936	US	Warner Bros.	3
<i>White parade, The</i>	Irving Cummings	1934	US	Fox Film Corp.	3
<i>Wilhelm Tell</i>	Heinz Paul	1934	DE	Terra Film	3
<i>Without regret</i>	Harold Young	1935	US	Paramount Pictures	3
<i>World moves on, The</i>	John Ford	1934	US	Fox Film Corp.	3
<i>Zouzou</i>	Marc Allégret	1934	FR	Les Films H. Roussillon	3

Cluster 3 | Geen gegevens

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Aufgepasst, Husaren kommen!</i>	Carl Boese	GG	DE	GG	3

Cluster 4 | 1927-1933

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>42nd Street</i>	Lloyd Bacon	1933	US	Warner Bros.	4
<i>As you desire me</i>	George Fitzmaurice	1932	US	MGM	4
<i>Bataille, La</i>	Nicolas Farkas & Viktor Tourjanski	1933	FR	Liano Films / Société des Etablissements Gaumont	4
<i>Blume von Hawaii, Die</i>	Richard Oswald	1933	DE	Rio Film	4
<i>Cavalcade</i>	l	1933	US	Fox Film Corp.	4
<i>Cradle song</i>	Mitchell Leisen	1933	US	Paramount Pictures	4
<i>Deux Orphelines, Les</i>	Maurice Tourneur	1933	FR	Path�� Natan	4
<i>Devil's brother</i>	Hal Roach & Charley Rogers	1933	US	Hal Roach Studios	4
<i>Es war einmal ein Musikus</i>	Frederic Zelnik	1933	DE	Friedrich Zelnik Film	4
<i>Footlight Parade</i>	Lloyd Bacon	1933	US	Warner Bros.	4
<i>Fräulein Hoffmanns Erzählungen</i>	Carl Lamac	1933	DE	Bavaria Film / Ondra-Lamac Film	4
<i>Gold diggers of 1933</i>	Mervyn LeRoy	1933	US	Warner Bros.	4
<i>Han, hun og Hamlet</i>	Lau Lauritzen	1932	DK	Palladium Productions	4
<i>Hotel Atlantik</i>	Siegfried Dessauer	1933	DE	Imperator Film	4
<i>House on the 56th Street</i>	Robert Florey	1933	US	Warner Bros.	4
<i>I am Suzanne</i>	Rowland V. Lee	1933	US	Fox Film Corp.	4
<i>I was a spy</i>	Victor Saville	1933	GB	Gaumont British Picture	4
<i>I'm no Angel</i>	Wesley Ruggles	1933	US	Paramount Pictures	4
<i>Invisible Man, The</i>	James Whale	1933	US	Universal Pictures	4
<i>Kaiserwalzer</i>	Frederic Zelnik	1933	DE	Aafa Film	4
<i>Kid from Spain, The</i>	Leo McCarey	1932	US	Samuel Goldwyn Company	4
<i>King of the Jungle</i>	H. Bruce Humberstone & Max Marcin	1933	US	Paramount Pictures	4
<i>Letting in the sunshine</i>	Lupino Lane	1933	GB	British International Pictures	4
<i>Lied f��r dich, Ein</i>	Joe May	1933	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions / UFA	4
<i>Lied geht um die Welt, Ein</i>	Richard Oswald	1933	DE	Terra Filmkunst / Tobis Klangfilm	4
<i>Little women</i>	George Cukor	1933	US	RKO Radio Pictures	4
<i>Lumpenkavaliere</i>	Carl Boese	1932	DK	Cine Allianz Tonfilmproduktions	4
<i>Maternelle, La</i>	Jean Benoît-Lévy & Marie Epstein	1933	FR	Photosonor	4
<i>My lips betray</i>	John G. Blystone	1933	US	Fox Film Corp.	4
<i>My Weakness</i>	David Butler	1933	US	Fox Film Corp.	4
<i>Mystery of the Wax Museum, The</i>	Michael Curtiz	1933	US	Warner Bros.	4
<i>Poil de carotte</i>	Julien Duvivier	1932	FR	Les Films Marcel Vandal et Charles Delac	4
<i>Private life of Henry VIII, The</i>	Alexander Korda	1933	GB	London Film Productions	4
<i>Rakoczy-Marsch</i>	Gustav Fr��hlich & Stefan Szekely	1933	HU	Hunnia Filmagy��r / Mondial Intern. Film / M��rkische Film	4
<i>Roman scandals</i>	Frank Tuttle	1933	US	Samuel Goldwyn Company	4
<i>S.O.S. Eisberg</i>	Arnold Fanck	1933	DE	Deutsche Universal Film	4
<i>Sign of the cross, The</i>	Cecil B. DeMille	1932	US	Paramount Pictures	4

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Skandal in Budapest</i>	Geza von Bolvary, Steve Sekely.	1933	DE	Universal Pictures	4
<i>Tarzan the fearless</i>	Robert F. Hill	1933	US	Principal Productions	4
<i>Tête d'un homme, La</i>	Julien Duvivier	1933	FR	Les Films Marcel Vandal et Charles Delac	4
<i>Tochter des Regiments, Die</i>	Carl Lamac	1933	DE	Ondra-Lamac Film / Vantor Film	4
<i>Torch singer, The</i>	Alexander Hall	1933	US	Paramount Pictures	4
<i>Tunnel, Der</i>	Curtis Bernhardt	1933	DE/FR	Bavaria Atelier / Universum Film	4
<i>Unsichtbarer geht durch die Stadt, Ein</i>	Harry Piel	1933	DE	Ariel Film	4
<i>Wandering Jew, The</i>	Maurice Elvey	1933	GB	Twickenham Film Studios	4
<i>Way to love, The</i>	Norman Taurog	1933	US	Paramount Pictures	4
<i>Zoo in Budapest</i>	Rowland V. Lee	1933	US	Fox Film Corp.	4

Cluster 4 | 1934-1936

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>20.000 mijlen over zee</i>	M S. Wyteman	1936	NL	Polygoon	4
<i>Abenteuer im Südexpress</i>	Erich Waschneck	1934	DE	R.N. Filmproduktion	4
<i>Artisten</i>	Harry Piel	1935	DE	Ariel Film	4
<i>Baby, take a bow</i>	Harry Lachman	1934	US	Fox Film Corp.	4
<i>Ball im Savoy</i>	Steve Sekely	1935	AT/HU	GG	4
<i>Big van het regiment, De</i>	Max Nosseck	1935	NL	Monopole DLS	4
<i>Bleeke Bet</i>	Alex Benno & Richard Oswald	1934	NL	Monopole Film	4
<i>Blonde Carmen, Die</i>	Victor Janson	1935	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions	4
<i>Blossom time</i>	Paul L. Stein	1934	GB	British International Pictures	4
<i>Bolero</i>	Wesley Ruggles	1934	US	Paramount Pictures	4
<i>Bright eyes</i>	David Butler	1934	US	Fox Film Corp.	4
<i>Captain Blood</i>	Michael Curtiz	1935	US	Cosmopolitan Productions / First National Pictures / Warner Bros.	4
<i>Car 99</i>	Charles Barton	1935	US	Paramount Pictures	4
<i>Cat's Paw, The</i>	Sam Taylor	1934	US	The Harold Lloyd Corporation	4
<i>Cette vieille canaille</i>	Anatole Litvak	1934	FR	Cipar Films	4
<i>Circus clown, The</i>	Ray Enright	1934	US	First National Pictures	4
<i>Cleopatra</i>	Cecil B. DeMille	1934	US	Paramount Pictures	4
<i>Count of Monte Cristo, The</i>	Rowland V. Lee	1934	US	Reliable Pictures Corp.	4
<i>Crusades, The</i>	Cecil B. DeMille	1935	US	Paramount Pictures	4
<i>Curly top</i>	Irving Cummings	1935	US	Fox Film Corp.	4
<i>Da stimmt was nicht</i>	Hans H. Zerlett	1934	DE	Victor Klein Film	4
<i>Desire</i>	Frank Borzage	1936	US	Paramount Pictures	4
<i>Devil is a woman, The</i>	Josef von Sternberg	1935	US	Paramount Pictures	4
<i>Englische Heirat, Die</i>	Reinhold Schünzel	1934	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions	4
<i>Episode</i>	Walter Reisch	1935	AT	Tobis-Sascha Film Vertrieb / Victoria Film	4
<i>Familie van mijn vrouw, De</i>	Jaap Speyer	1935	NL	Loet C. Barnstijn	4
<i>Flüchtling aus Chicago, Der</i>	Johannes Meyer	1934	DE	Atalanta Produktion / Bavaria Film	4
<i>Folies-Bergère de Paris</i>	Roy Del Ruth	1935	US	20th Century Pictures	4
<i>Früchtchen</i>	Max Neufeld & Richard Eichberg	1934	AT	Europa Film / Universal Film	4
<i>Frühjahrsparade</i>	Géza von Bolváry	1934	DE	Universal Pictures	4
<i>Ganze Welt dreht sich um Liebe, Die</i>	Viktor Tourjansky	1935	DE	Europa / Syndikat Film	4

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Give us this night</i>	Alexander Hall	1936	US	Paramount Pictures	4
<i>Grand jeu, Le</i>	Jacques Feyder	1934	FR	Films de France	4
<i>Grossreinemachen</i>	Carl Lamac	1935	DE	Casino Film Exchange	4
<i>Herr ohne Wohnung</i>	E.W. Emo	1934	AT	O. Glück, Wien	4
<i>Heut' ist der schönste Tag in meinem Leb</i>	Richard Oswald	1936	AT	Globe	4
<i>Heute Abend bei mir</i>	Carl Boese	1934	DE	Klagemann Film	4
<i>Ich kenn' dich nicht und liebe dich</i>	Géza von Bolváry	1934	DE	Boston Films	4
<i>Ich liebe alle Frauen</i>	Carl Lamac	1935	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions	4
<i>Ihr grösster Erfolg</i>	Johannes Meyer	1934	DE	Casino Film Exchange	4
<i>Im weissen Rössl</i>	Carl Lamac	1935	DE	Hade Film / Ondra-Lamac Film	4
<i>It happened one night</i>	Frank Capra	1934	US	Columbia Pictures Corp.	4
<i>Jantjes, De</i>	Jaap Speyer	1934	NL	Hollandia Film / Loet C. Barnstijn	4
<i>Jew Süss</i>	Lothar Mendes	1934	GB	Gainsborough Pictures	4
<i>Katharina, die Letzte</i>	Henry Koster	1936	AT	Universal Pictures / Universal Film	4
<i>Kermisgasten</i>	Jaap Speyer	1936	NL	Nationaal Film	4
<i>Klein Dorrit</i>	Carl Lamac	1934	DE	Bavaria Film	4
<i>Kleine Mutti</i>	Henry Koster	1934	DE/HU	Universal Film	4
<i>Kribbebijter, De</i>	Henry Koster & Ernst Winar	1935	NL	Holfi Film	4
<i>Last outpost, The</i>	Charles Barton Louis J. Gasnier	1935	US	Paramount Pictures	4
<i>Leven is niet zoo kwaad, Het</i>	Haro van Peski	1935	NL	Majestic Film	4
<i>Little colonel, The</i>	David Butler	1935	US	Fox Film Corp.	4
<i>Little Miss Marker</i>	Alexander Hall	1934	US	Paramount Pictures	4
<i>Littlest rebel, The</i>	David Butler	1935	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	4
<i>Lives of a Bengal Lancer, The</i>	Henry Hathaway	1935	US	Paramount Pictures	4
<i>Love me forever</i>	Victor Schertzinger	1935	US	Columbia Pictures Corp.	4
<i>Malle gevallen</i>	Jaap Speyer	1934	NL	Loet C. Barnstijn	4
<i>Maskerade</i>	Willi Forst	1934	DE	Sascha Film / Tobis Filmkunst	4
<i>Mazurka</i>	Willi Forst	1935	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions	4
<i>Mein Herz ruft nach dir</i>	Carmine Gallone	1934	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions / UFA	4
<i>Meisje met den blauwen hoed, Het</i>	Rudolf Meinert	1934	NL	Filma Filmproductie	4
<i>Milky way, The</i>	Leo McCarey	1936	US	Paramount Pictures	4
<i>Miss Fane's baby is stolen</i>	Alexander Hall	1934	US	Paramount Pictures	4
<i>Modern times</i>	Charles Chaplin	1936	US	Charles Chaplin Productions	4
<i>Mysterie van de Mondscheinsonate, Het</i>	Kurt Gerron	1935	NL	Loet C. Barnstijn	4
<i>Nana</i>	Dorothy Arzner & George Fitzmaurice	1934	US	Samuel Goldwyn Company	4
<i>Now and forever</i>	Henry Hathaway	1934	US	Paramount Pictures	4
<i>Nuits Moscovites, Les</i>	Alexis Granowsky	1934	FR	GG Films	4
<i>One night of love</i>	Victor Schertzinger	1934	US	Columbia Pictures Corp.	4
<i>Op hoop van zegen</i>	Alex Benno	1934	NL	M.H.D. Film	4
<i>Op stap</i>	Ernst Winar	1935	NL	Nationaal Film	4
<i>Palmy Days</i>	Richard Boleslawski	1934	US	MGM	4
<i>Peter</i>	Henry Koster	1934	AT/HU/ USA	Hunnia Filmstudio / Universal Pictures	4
<i>Polenblut</i>	Carl Lamac	1934	AT/CZ/ DE	Elektra Filmfabriken / Ondra-Lamac Film	4
<i>Prisoner of Shark Island, The</i>	John Ford	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	4
<i>Rose of the Rancho</i>	Marion Gering	1936	US	Paramount Pictures	4
<i>Rumba</i>	Marion Gering	1935	US	Paramount Pictures	4
<i>Sans famille</i>	Marc Allégret	1934	FR	DuWorld Pictures	4

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Scarlet Empress, The</i>	Josef von Sternberg	1934	US	Paramount Pictures	4
<i>Schwarze Walfisch, Der</i>	Gerhard Lamprecht Serge Veber	1934	DE	Riton	4
<i>Singende Jugend</i>	Max Neufeld	1936	AT	Meteor Film C.A.Bruyn / Union Film Wien	4
<i>Six day bike rider</i>	Lloyd Bacon	1934	US	First National Pictures	4
<i>So endete eine Liebe</i>	Karl Hartl	1934	DE/AU	Cine Allianz Tonfilmproduktions	4
<i>Stern fällt vom Himmel, Ein</i>	Max Neufeld	1934	AT	Styria Film	4
<i>Suikerfreule</i>	Haro van Peski	1935	NL	Majestic Film	4
<i>Under two flags</i>	Frank Lloyd	1936	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	4
<i>Variété</i>	Nicolas Farkas	1935	DE	Bavaria Film / Vador Film	4
<i>Veille d'armes</i>	Marcel L'Herbier	1935	FR	Impérial Film	4
<i>Vergiss mein nicht</i>	Augusto Genina	1935	DE	Itala Film	4
<i>Vertauschte Braut, Die</i>	Carl Lamac	1934	DE	Bavaria Film / Ondra-Lamac Film	4
<i>Vier Mullers, De</i>	Rudolf Meinert	1935	NL	BMS Film	4
<i>Viereinhalb Musketiere</i>	László Kardos	1935	HU	Hunnia Filmstudio / Styria Film	4
<i>Walzer für dich, Ein</i>	Georg Zoch	1934	DE	Badal Film / Donau	4
<i>Welt ohne Maske, Die</i>	Harry Piel	1934	DE	Ariel Film	4
<i>Wenn du jung bist, gehört dir die Welt</i>	Richard Oswald	1934	DE	Haas Film	4
<i>Wharf angel</i>	George Somnes & William Cameron Menzies	1934	US	Paramount Pictures	4
<i>Wings in the dark</i>	James Flood	1935	US	Paramount Pictures	4
<i>Witte, De</i>	Jan Vanderheyden	1934	BE	Jan Vanderheyden Film	4
<i>Yeux noirs, Les</i>	Viktor Tourjansky	1935	FR	Milo Films	4

Cluster 4 | Geen gegevens

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
GG	GG	GG	US	GG	4

Cluster 5 | 1927-1933

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Abel mit der Mundharmonika</i>	Erich Waschneck	1933	DE	UFA	5
<i>An heiligen Wassern</i>	Erich Waschneck	1932	DE	GG	5
<i>Armata azzurra, L'</i>	Gennaro Righelli	1932	IT	Cinès	5
<i>Blonder Traum, Ein</i>	Paul Martin	1932	DE	UFA	5
<i>Bomben auf Monte Carlo</i>	Hanns Schwarz	1931	DE	UFA	5
<i>Du sollst nicht begehren</i>	Richard Schneider-Edenkoben	1933	DE	UFA	5
<i>Eines Prinzen junge Liebe</i>	Arthur Robison	1933	DE	UFA	5
<i>Es gibt nur eine Liebe</i>	Johannes Meyer	1933	DE	Dr. von Badel Film	5
<i>F.P. 1 antwortet nicht</i>	Karl Hartl	1932	DE	UFA	5
<i>Flüchtlinge</i>	Gustav Ucicky	1933	DE	UFA	5
<i>Gewisser Herr Gran, Ein</i>	Gerhard Lamprecht Serge Veber	1933	DE	UFA	5

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Grossfürstin Alexandra</i>	Wilhelm Thiele	1933	DE	Tobis Klangfilm	5
<i>Heideschulmeister Uwe Karsten</i>	Carl Heinz Wolff	1933	DE	UFA	5
<i>Ihre Durchlaucht, die Verkäuferin</i>	Karl Hartl	1933	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions / UFA	5
<i>Inge und die Millionen</i>	Erich Engel	1933	DE	UFA	5
<i>Jungen Dessauers große Liebe, Des</i>	Arthur Robison	1933	DE	UFA	5
<i>Keine Angst vor Liebe</i>	Hans Steinhoff	1933	DE	Ideal	5
<i>Leise flehen meine Lieder</i>	Willi Forst	1933	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions	5
<i>Liebe muss verstanden sein</i>	Hans Steinhoff	1933	DE	UFA	5
<i>Lied einer Nacht, Das</i>	Anatole Litvak	1932	DE	Schiffer Marcellus	5
<i>Polizeibericht meldet, Der</i>	Georg Jacoby	1933	DE	Majestic Film	5
<i>Reifende Jugend</i>	Carl Froelich	1933	DE	Carl Froelich Film	5
<i>Störenfried, Der</i>	Georg Jacoby	1933	DE	UFA	5
<i>Stürme der Leidenschaft</i>	Robert Siodmak	1932	DE	UFA	5
<i>Viktor und Viktoria</i>	Reinhold Schünzel	1933	DE	UFA	5
<i>Walzerkrieg</i>	Ludwig Berger	1933	DE	UFA	5
<i>Weisse Dämon, Der</i>	Kurt Gerron	1932	DE	UFA	5
<i>Zarewitsch, Der</i>	Victor Janson	1933	DE	UFA	5

Cluster 5 | 1934-1936

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Alles um eine Frau</i>	Alfred Abel	1935	DE	Delta	5
<i>Amphitryon</i>	Reinhold Schünzel	1935	DE	UFA	5
<i>Aufforderung zum Tanz</i>	Rudolf van der Noss	1934	DE	Cicero Film	5
<i>Aussenseiter, Der</i>	Hans Deppe	1935	DE	Bavaria Film	5
<i>Ave Maria</i>	Johannes Riemann	1936	DE/IT	Itala Film / UFA	5
<i>Barcarole</i>	Gerhard Lamprecht	1935	DE	UFA	5
<i>Beiden Seehunde, Die</i>	Fred Sauer	1934	DE	Euphono Film	5
<i>Bettelstudent, Der</i>	Georg Jacoby	1936	DE	UFA	5
<i>Boccaccio</i>	Herbert Maisch	1936	DE	UFA	5
<i>Casta diva</i>	Carmine Gallone	1935	IT	Alleanza Cinematografica Italiana	5
<i>Charley's Tante</i>	Robert A. Stemmle	1934	DE	Minerva Film	5
<i>Châtelaine du Liban, La</i>	Jean Epstein	1934	FR	Pathé Consortium Cinéma	5
<i>Czardasfürstin, Die</i>	Georg Jacoby	1934	DE	UFA	5
<i>Dernière valse, La</i>	Leo Mittler	1936	FR/GB	Warwick Film Productions	5
<i>Donogoo Tonka</i>	Reinhold Schünzel	1936	DE	UFA	5
<i>Du bist entzückend, Ros'marie</i>	Hans von Wolzogen	1934	DE	UFA	5
<i>Ehestreik</i>	Georg Jacoby	1935	DE	UFA	5
<i>Einer zuviel an Bord</i>	Gerhard Lamprecht	1935	DE	UFA	5
<i>Einmal eine grosse Dame sein</i>	Gerhard Lamprecht	1934	DE	UFA	5
<i>Ferien vom Ich</i>	Hans Deppe	1934	DE	UFA	5
<i>Fientje Peters - Poste restante</i>	Victor Janson	1935	NL	Robert Neppach Filmproduktion	5
<i>Frasquita</i>	Carl Lamac	1934	AT	DuWorld Pictures	5
<i>Fräulein Liselott</i>	Carl Hoffmann	1934	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions	5
<i>Freundin eines grossen Mannes, Die</i>	Paul Wegener	1934	DE	UFA	5
<i>Freut euch des Lebens</i>	Hans Steinhoff	1934	DE	UFA	5
<i>Frischer Wind aus Kanada</i>	Erich Holder & Heinz Kenter	1935	DE	UFA	5

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Fürst Woronzoff</i>	Arthur Robison	1934	DE	UFA	5
<i>Glückskinder</i>	Paul Martin	1936	DE	UFA	5
<i>Gold (1934)</i>	Karl Hartl	1934	DE	UFA	5
<i>Grüne Domino, Der</i>	Herbert Selpin	1935	DE	UFA	5
<i>Heilige und ihr Narr, Die</i>	Hans Deppe	1935	DE	Tonlicht Film	5
<i>Heisses Blut</i>	Georg Jacoby	1936	DE	UFA	5
<i>Herbstmanöver</i>	Georg Jacoby	1935	DE	Fabrikation Deutscher Filme	5
<i>Herr Kobien geht auf Abenteuer</i>	Hans Deppe	1934	DE	Tofa Film	5
<i>Höhere Befehl, Der</i>	Gerhard Lamprecht	1935	DE	UFA	5
<i>Idealer Gatte, Ein</i>	Herbert Selpin	1935	DE	Terra Film	5
<i>Insel, Die</i>	Hans Steinhoff	1934	DE	UFA	5
<i>Junge Baron Neuhaus, Der</i>	Gustav Ucicky	1934	DE	UFA	5
<i>Jungfrau gegen Mönch</i>	E.W. Emo	1934	DE	Majestic Film	5
<i>Königswalzer</i>	Herbert Maisch	1935	DE	UFA Tonfilm	5
<i>Krach um Jolanthe</i>	Carl Froelich	1934	DE	Carl Froelich Film	5
<i>Kühne Schwimmer, Der</i>	Georg Jacoby	1934	DE	Majestic Film	5
<i>Leichte Kavallerie</i>	Werner Hochbaum	1935	DE	Fabrikation Deutscher Filme / UFA	5
<i>Letzte Walzer, Der</i>	Georg Jacoby	1934	DE	Gnom Tonfilm	5
<i>Letzten Vier von Santa Cruz, Die</i>	Werner Klingler	1936	DE	UFA	5
<i>Liebe und die erste Eisenbahn</i>	Hasso Preis	1934	DE	UFA	5
<i>Liebe, Tod und Teufel</i>	Heinz Hilpert & Reinhart Steinbicker	1934	DE	UFA	5
<i>Liebesleute</i>	Erich Waschneck	1935	DE	Fanal Film Produktion	5
<i>Liebeslied</i>	Fritz Peter Buch	1935	DE	UFA	5
<i>Lockspitzel Asew</i>	Phil Jutzi	1935	AT	Atlantis Film / Maxim Film	5
<i>Lockvogel</i>	Hans Steinhoff	1934	DE	UFA	5
<i>Mach' mich glücklich</i>	Arthur Robison	1935	DE	UFA	5
<i>Mädchen Irene, Das</i>	Reinhold Schünzel	1936	DE	GG	5
<i>Mädchen Johanna, Das</i>	Gustav Ucicky	1935	DE	UFA	5
<i>Mädchen mit Prokura, Ein</i>	Arzén von Cserépy	1934	DE	Normaton	5
<i>Mädchen vom Moorhof, Das</i>	Douglas Sirk	1935	DE	UFA	5
<i>Mädel wirbelt durch die Welt, Ein</i>	Georg Jacoby	1934	DE	Schulz & Wuellner Filmfabrikation	5
<i>Mann mit der Pranke, Der</i>	Rudolf van der Noss	1935	DE	Deka Film	5
<i>Mann will nach Deutschland, Ein</i>	Paul Wegener	1934	DE	UFA	5
<i>Mutige Seefahrer, Der</i>	Hans Deppe	1935	DE	Minerva Film / Tobis Filmkunst	5
<i>Nacht in Venedig, Eine</i>	Robert Wiene	1934	DE	Hunnia Filmagár	5
<i>Opernring</i>	Carmine Gallone	1936	DE	Gloria Film / Horus Film	5
<i>Palos brudefaerd</i>	Karl Heinz Martin	1934	DE	R.N. Filmproduktion	5
<i>Peter, Paul und Nanette</i>	Erich Engel	1935	DE	Czerny	5
<i>Petersburger Nüchtedark</i>	E.W. Emo	1935	DE	Majestic Film	5
<i>Pompadour, Die</i>	Willy Schmidt-Gentner	1935	DE	Mondia / Terra Filmkunst	5
<i>Prinzessin Turandot</i>	Gerhard Lamprecht Serge Veber	1934	DE	UFA	5
<i>Punks kommt aus Amerika</i>	Karl Heinz Martin	1935	DE	R.N. Filmproduktion / UFA	5
<i>Rise of Catherine the Great, The</i>	Paul Czinner	1934	GB	London Film Productions	5
<i>Rosen aus dem Süden</i>	Walter Janssen	1934	DE	Schulz & Wuellner Filmfabrikation	5
<i>Samson</i>	Maurice Tourneur	1936	FR	Paris Film	5
<i>Savoy Hotel 217</i>	Gustav Ucicky	1936	DE	UFA	5
<i>Schloss Hubertus</i>	Hans Deppe	1934	DE	UFA	5
<i>Schloss Vogelöd</i>	Max Obal	1936	DE	UFA	5
<i>Schlussakkord</i>	Douglas Sirk	1936	DE	UFA	5
<i>Schwarze Rosen</i>	Paul Martin	1935	DE	UFA	5
<i>Seltsamer Gast, Ein</i>	Gerhard Lamprecht	1936	DE	UFA	5

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Spiel mit dem Feuer</i>	Ralph Arthur Roberts	1934	DE	UFA	5
<i>Stadt Anatol, Die</i>	Viktor Tourjansky	1936	DE	UFA	5
<i>Stählerne Strahl, Der</i>	Franz Wenzler	1935	DE	Pallas Film	5
<i>Stunden der Versuchung, Die</i>	Paul Wegener	1936	DE	Euphono Film / UFA	5
<i>Stützen der Gesellschaft</i>	Douglas Sirk	1935	DE	R.N. Filmproduktion	5
<i>'t Was 1 april</i>	Douglas Sirk	1935	NL	UFA	5
<i>Töchter ihrer Exzellenz, Die</i>	Reinhold Schünzel	1934	DE	Transit Film	5
<i>Törichte Jungfrau, Die</i>	Richard Schneider-Edenkoben	1935	DE	UFA	5
<i>Traumulus</i>	Carl Froelich	1936	DE	GG	5
<i>Two hearts in waltz time</i>	Carmine Gallone & Joe May	1934	GB	Fogwell Films / Gaumont British Picture / Nettlefold	5
<i>Vogelhändler, Der</i>	E.W. Emo	1935	DE	Majestic Film	5
<i>Wenn die Musik nicht wär</i>	Carmine Gallone	1935	DE	Tobis Filmkunst	5
<i>Wer zuletzt küsst...</i>	E.W. Emo	1936	DE	Projektograph Film	5
<i>Wo die Lerche singt</i>	Carl Lamac	1936	DE/HU	Film A.G. Berna	5
<i>Zigeunerbaron, Der</i>	Karl Hartl	1935	DE	UFA	5
<i>Zigeunerblut</i>	Charles Klein	1934	DE	ABC Filmgesellschaft / American Film Company	5
<i>Zwischen zwei Herzen</i>	Herbert Selpin	1934	DE	Terra Filmkunst	5

Cluster 5 | Geen gegevens

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Pappi</i>	GG	GG	IT	GG	5

Cluster 6 | 1927-1933

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Around the world in 80 minutes</i>	Douglas Fairbanks & Victor Fleming	1931	US	Elton Corp.	6
<i>Diamant des Zaren, Der</i>	Max Neufeld	1932	DE	Sokal Film	6
<i>Doppelgänger, Der</i>	E.W. Emo	1933	DE	GG	6
<i>Fahrt ins Grüne, Die</i>	Max Obal	1933	DE	Aafa Film	6
<i>Friederike</i>	Fritz Friedmann-Frederich	1932	DE	GG	6
<i>Frühlingsstimmen</i>	Pál Fejös	1933	AT	Ernst Wolff Film	6
<i>Glückliche Reise</i>	Alfred Abel	1933	DE	Victor Klein Film	6
<i>Gruss und Kuss, Veronika!</i>	Carl Boese	1933	DE	Deutsche Universal Film	6
<i>Hässliche Mädchen, Das</i>	Henry Koster	1933	DE	Berliner Avanti Film	6
<i>Heimkehr ins Glück</i>	Carl Boese	1933	DE	A.B.C. Film	6
<i>Heut kommt's drauf an</i>	Kurt Gerron	1933	DE	Boston Films	6
<i>Hochzeit am Wolfgangsee</i>	Hans Behrendt	1933	DE	Patria Film Berlin / Patricia	6
<i>Hochzeitsreise zu dritt</i>	Joe May & Erich Schmidt	1932	AT	Mondial	6
<i>Ist mein Mann nicht fabelhaft?</i>	Georg Jacoby	1933	DE	Terra Filmkunst	6
<i>Kantor ideal</i>	Martin Fric	1932	CZ	Vladimir Kabelik	6

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Kleines Mädel - grosses Glück</i>	E.W. Emo	1933	DE	GG	6
<i>Liebelei</i>	Max Ophüls	1933	DE	Elite Tonfilm Produktion	6
<i>Lied der Sonne, Das</i>	Max Neufeld	1933	IT	GG	6
<i>Lied vom Glück, Das</i>	Carl Boese	1933	DE	Gnom Tonfilm	6
<i>Mein Liebster is ein Jägersmann</i>	Jacob Fleck & Luise Fleck	1933	DE	Neu Hegewald Film	6
<i>Nacht der grossen Liebe, Die</i>	Géza von Bolváry	1933	DE	Deutsche Lichtspiele / Superfilm	6
<i>Roman einer Nacht</i>	Carl Boese	1933	DE	Atalantafilm	6
<i>Rund um eine Million</i>	Max Neufeld	1933	DE	Ciné Soleil Films	6
<i>Schloss im Süden, Das</i>	Géza von Bolváry	1933	DE	Boston Films	6
<i>Schönen Tage von Aranjuez, Die</i>	Johannes Meyer	1933	DE	UFA	6
<i>Sehnsucht 202</i>	Max Neufeld	1932	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions / Deutsch-Österreichischer Film	6
<i>Sleepless nights</i>	Thomas Bentley	1933	GB	British International Pictures	6
<i>Spione am Werk</i>	Gerhard Lamprecht	1933	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions	6
<i>Stimme der Liebe, Die</i>	Victor Janson	1933	DE	Schulz & Wuellner Filmfabrikation	6
<i>Tankmädel, Das</i>	Hans Behrendt	1933	DE	Aafa Film	6
<i>Teilnehmer antwortet nicht</i>	Marc Sorkin & Rudolf Katscher	1932	DE	Elite / Tobis Filmkunst	6
<i>Théodore & Cie</i>	Pierre Colombier	1933	FR	Pathé Natan	6
<i>Tout pour rien</i>	René Pujol	1933	FR	Pathé Natan	6
<i>Und wer küsst mich?</i>	E.W. Emo	1933	DE	Itala Film	6
<i>Verliebte Hotel, Das</i>	Carl Lamac	1933	DE	Ondra-Lamac Film	6

Cluster 6 | 1934-1936

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Abschiedswalzer</i>	Géza von Bolváry	1934	DE	Boston Films	6
<i>Allotria</i>	Willi Forst	1936	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions	6
<i>Alte und der junge König, Der</i>	Hans Steinhoff	1935	DE	Deka Film	6
<i>Amok</i>	Julien Duvivier	1934	FR	Carlyle Productions / Pathé Natan	6
<i>Annette im Paradies</i>	Max Obal	1934	DE	Georg Witt Film	6
<i>Becky Sharp</i>	Rouben Mamoulian	1935	US	Pioneer Pictures Corp.	6
<i>Break of hearts</i>	Philip Moeller	1935	US	Columbia Pictures Corp.	6
<i>Bretter die die Welt bedeuten</i>	Kurt Gerron	1935	AT	Panta Film	6
<i>Broadway Bill</i>	Frank Capra	1934	US	Columbia Pictures Corp.	6
<i>Call of the wild, The</i>	William A. Wellman	1935	US	20th Century Pictures	6
<i>Dark Angel</i>	Sidney Franklin	1935	US	Samuel Goldwyn Company	6
<i>Elisabeth und der Narr</i>	Thea von Harbou	1934	DE	Edda Film	6
<i>Ende schlecht, alles gut</i>	Fritz Schulz	1934	HU	Thalia Film	6
<i>Enfant du Carnaval, L'</i>	Alexandre Volkoff	1934	FR	Gaumont Franco Film Aubert	6
<i>Entführung, Die</i>	Géza von Bolváry	1936	DE	Boston Films	6
<i>Erbe in Prestoria, Das</i>	Johannes Meyer	1934	DE	Bavaria Film	6
<i>Escape me never</i>	Paul Czinner	1935	GB	Herbert Wilcox Prod. / British & Dominions Film Corp.	6
<i>Eskapade</i>	Erich Waschneck	1936	DE	Fanal Film Produktion	6
<i>Ewige Traum, Der</i>	Arnold Fanck	1934	DE	Cine Allianz Tonfilmproduktions	6
<i>Fahrt in die Jugend, Die</i>	Carl Boese	1935	AT	PAN Film	6
<i>Finanzen des Grossherzogs, Die</i>	Gustaf Gründgens	1934	DE	Tofa Film	6

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Frauen um den Sonnenkönig</i>	Carl Froelich	1935	DE	General Foreign	6
<i>Frühlingsmärchen</i>	Carl Froelich	1934	DE	GG	6
<i>Gern hab' ich die Frau'n geküsst</i>	E.W. Emo	1934	DE	Majestic Film	6
<i>Geschichten aus dem Wienerwald</i>	Georg Jacoby	1934	AT	Boller Films / Mondial Film	6
<i>Himmel auf Erden, Der</i>	E.W. Emo	1935	AT	Projektograph Film Oskar Gluck	6
<i>Hohe Schule</i>	Erich Engel	1934	DE/AT	A.B.C.Film / Sascha Verleih	6
<i>Hundert Tage</i>	Franz Wenzler	1935	DE/IT	Consortio Vis Tirrenia	6
<i>Ich war Jack Mortimer</i>	Carl Froelich	1935	DE	Carl Froelich Film	6
<i>Junge Graf, Der</i>	Carl Lamac	1935	DE	Ondra-Lamac Film / UFA	6
<i>Karneval der Liebe</i>	Carl Lamac	1934	DE	PAN Film	6
<i>Kid Millions</i>	Roy Del Ruth	1934	US	Samuel Goldwyn Company	6
<i>King steps out, The</i>	Josef von Sternberg	1936	US	Columbia Pictures Corp.	6
<i>Knockout - Ein junges Mädchen, ein junge</i>	Carl Lamac & Hans H. Zerlett	1935	DE	Bavaria Film / Ondra-Lamac Film	6
<i>Kurier des Zaren, Der</i>	Richard Eichberg	1936	DE	Ermolieff Film	6
<i>Lac aux Dames</i>	Marc Allégret	1934	FR	Sopra	6
<i>Let's live tonight</i>	Victor Schertzinger	1935	US	Columbia Pictures Corp.	6
<i>Liebe dumme Mama</i>	Carl Boese	1934	DE	Atalantafilm / Bavaria Film	6
<i>Mädchenjahre einer Königin</i>	Erich Engel	1936	DE	Klagemann Film	6
<i>Merijntje Gijzen's jeugd</i>	Kurt Gerron	1936	NL	Loet C. Barnstijn Filmstad	6
<i>Michel Strogoff</i>	Jacques de Baroncelli & Richard Eichberg	1935	FR	GG	6
<i>Mr. Deeds goes to town</i>	Frank Capra	1936	US	Columbia Pictures Corp.	6
<i>Mutter und Kind</i>	Hans Steinhoff	1934	DE	Tofa Film	6
<i>Nell Gwyn</i>	Herbert Wilcox	1934	GB	Nova Film	6
<i>Oberwachtmeister Schwenke</i>	Carl Froelich	1934	DE	Carl Froelich Filmproduktion	6
<i>Page vom Dalmasse-Hotel, Der</i>	Mervin LeRoy	1936	US	Cosmopolitan Productions	6
<i>Peer Gynt</i>	Fritz Wendhausen	1934	DE	Bavaria Film	6
<i>Polizeiakte 909</i>	Robert Wiene	1934	DE	Camera Filmproduktion	6
<i>Regine</i>	Erich Waschneck	1935	DE	City Film	6
<i>Rembrandt</i>	Alexander Korda	1936	GB	London Film Productions	6
<i>Roberta</i>	William A. Seiter	1935	US	RKO Radio Pictures	6
<i>Sanders of the river</i>	Zoltan Korda	1935	GB	London Film Productions	6
<i>Scarlet Pimpernel, The</i>	Harold Young	1934	GB	London Film Productions	6
<i>Schloss in Flandern, Das</i>	Géza von Bolváry	1936	DE	Tobis-Magna Filmproduktion	6
<i>Schön ist es verliebt zu sein</i>	Walter Janssen	1934	DE	Gnom Tonfilm	6
<i>Schön ist jeder Tag den Du mir schenkst, Marie Luise</i>	Willy Reiber	1934	DE	Aafa Film	6
<i>She</i>	Irving Pichel & Lansing C. Holden	1935	US	RKO Radio Pictures	6
<i>She married her boss</i>	Gregory La Cava	1935	US	Columbia Pictures Corp.	6
<i>Show boat</i>	James Whale	1936	US	Universal Pictures	6
<i>Sie und die Drei</i>	Victor Janson	1935	DE	Schulz & Wuellner Filmfabrikation	6
<i>Stradivari</i>	Géza von Bolváry	1935	DE	GG	6
<i>These three</i>	William Wyler	1936	US	United Artists	6
<i>Things to come</i>	William Cameron Menzies	1936	GB	London Film Productions	6
<i>Three Musketeers, The (1935)</i>	Rowland V. Lee	1935	US	RKO Radio Pictures	6
<i>Unmögliche Frau, Die</i>	Johannes Meyer	1936	DE	GG	6
<i>We live again</i>	Rouben Mamoulian	1934	US	Samuel Goldwyn Company	6
<i>Wedding night</i>	King Vidor	1935	US	Samuel Goldwyn Company	6
<i>Wenn ich König wär</i>	J.A. Hübler-Kahla	1934	DE	K.M.R. Tonfilm	6
<i>Whole town is talking, The</i>	John Ford	1935	US	Columbia Pictures Corp.	6

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Willem van Oranje</i>	G.J. Teunissen	1934	NL	Comité van Initiatief voor de vervaardiging van de Willem van Oranje Film	6
<i>Winternachtstraum</i>	Géza von Bolváry	1935	DE	Boston Films	6

Cluster 7 | 1927-1933

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>20.000 years in Sing Sing</i>	Michael Curtiz	1932	US	First National Pictures / Warner Bros.	7
<i>Baby face</i>	Alfred E. Green	1933	US	Warner Bros.	7
<i>Bureau of missing Persons</i>	Roy Del Ruth	1933	US	First National Pictures / Warner Bros.	7
<i>Central airport</i>	Alfred E. Green & William A. Wellman	1933	US	First National Pictures	7
<i>Constant woman, The</i>	Victor Schertzinger	1933	US	K.B.S. Productions	7
<i>Ever in my Heart</i>	Archie Mayo	1933	US	Warner Bros.	7
<i>Flying down to Rio</i>	Thornton Freeland	1933	US	RKO Radio Pictures	7
<i>From Headquarters</i>	William Dieterle	1933	US	Warner Bros.	7
<i>Glück über Nacht</i>	Max Neufeld	1932	DE	H.M. Film	7
<i>Heroes for sale</i>	William A. Wellman	1933	US	First National Pictures / Vitaphone Corporation	7
<i>Kennell Murder Case, The</i>	Michael Curtiz	1933	US	The Vitaphone Corp. / Warner Bros.	7
<i>Ladykiller</i>	Roy Del Ruth	1933	US	Warner Bros.	7
<i>Little giant, The</i>	Roy Del Ruth	1933	US	First National Pictures	7
<i>Mary Stevens M.D.</i>	Lloyd Banks	1933	US	Warner Bros.	7
<i>Mayor of Hell, The</i>	Archie Mayo & Michael Curtiz	1933	US	Warner Bros.	7
<i>Narrow corner</i>	Alfred E. Green	1933	US	Warner Bros.	7
<i>One man's journey</i>	John S. Robertson	1933	US	RKO Radio Pictures	7
<i>Parachute jumper</i>	Carl Boese	1932	DE	Victor Klein Film	7
<i>Private detective 62</i>	Michael Curtiz	1933	US	Warner Bros.	7
<i>Right to romance, The</i>	Alfred Santell	1933	US	RKO Radio Pictures	7
<i>Silk Express, The</i>	Ray Enright	1933	US	Warner Bros.	7
<i>Son of a sailor</i>	Lloyd Bacon	1933	US	First National Pictures	7
<i>Son of Kong, The</i>	Ernest B. Schoedsack	1933	US	RKO Radio Pictures	7
<i>Testament des Dr. Mabuse, Das</i>	Fritz Lang	1933	DE	Nero Film	7
<i>Three on a match</i>	Mervyn LeRoy	1932	US	First National Pictures / Warner Bros.	7
<i>Wild boys of the road</i>	William A. Wellman	1933	US	First National Pictures	7
<i>World changes, The</i>	Mervyn LeRoy	1933	US	First National Pictures	7
<i>You said a mouthful</i>	Lloyd Bacon	1932	US	First National Pictures	7

Cluster 7 | 1934-1936

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>39 Steps, The</i>	Alfred Hitchcock	1935	GB	Gaumont British Picture	7
<i>Alibi Ike</i>	Ray Enright	1935	US	Warner Bros.	7
<i>Bossu, Le</i>	René Sti	1934	FR	Film Albatros	7

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Boulder Dam</i>	Frank McDonald	1936	US	Warner Bros.	7
<i>Bright lights</i>	Busby Berkeley	1935	US	First National Pictures / Warner Bros.	7
<i>British Agent</i>	Michael Curtiz	1934	US	First National Pictures	7
<i>Broadway gondolier</i>	Lloyd Bacon	1935	US	Warner Bros.	7
<i>Charlie Chan in Paris</i>	Lewis Seiler	1935	US	Fox Film Corp.	7
<i>Chu Chin Chow</i>	Walter Forde	1934	GB	Gaumont British Picture	7
<i>Clairvoyant, The</i>	Maurice Elvey	1934	GB	Gainsborough Pictures / Vogue Pictures	7
<i>Cockeyed cavaliers</i>	Mark Sandrich	1934	US	RKO Radio Pictures	7
<i>Crime Doctor, The</i>	John S. Robertson	1934	US	RKO Radio Pictures	7
<i>Dames</i>	Busby Berkeley & Ray Enright	1934	US	Warner Bros.	7
<i>Devil dogs of the air</i>	Lloyd Bacon	1935	US	Cosmopolitan Productions / Warner Bros.	7
<i>Dinky</i>	Howard Bretherton & D. Ross Lederman	1935	US	Warner Bros.	7
<i>Dr. Socrates</i>	William Dieterle	1935	US	Warner Bros.	7
<i>Fashions of 1934</i>	William Dieterle	1934	US	First National Pictures	7
<i>Finishing school</i>	George Nichols Jr. & Wanda Tuchock	1934	US	RKO Radio Pictures	7
<i>Flirtation walk</i>	Frank Borzage	1934	US	First National Pictures	7
<i>Fog over Frisco</i>	William Dieterle	1934	US	First National Pictures / Warner Bros.	7
<i>Front page woman</i>	Michael Curtiz	1935	US	Warner Bros.	7
<i>Gambling Lady</i>	Archie Mayo	1934	US	Warner Bros.	7
<i>Gay divorce, The</i>	Mark Sandrich	1934	US	RKO Radio Pictures	7
<i>Gentlemen are born</i>	Alfred E. Green	1934	US	First National Pictures	7
<i>Go into your dance</i>	Archie Mayo	1935	US	First National Pictures / Warner Bros.	7
<i>Gold diggers of 1935</i>	Busby Berkeley	1935	US	First National Pictures / Warner Bros.	7
<i>Happiness ahead</i>	Mervyn LeRoy	1934	US	First National Pictures	7
<i>Harold Teen</i>	Murray Roth	1934	US	Warner Bros.	7
<i>Here comes the navy</i>	Lloyd Bacon	1934	US	Warner Bros.	7
<i>Hi, Nellie!</i>	Mervyn LeRoy	1934	US	The Vitaphone Corp. / Warner Bros.	7
<i>Hips, hips, hooray</i>	Mark Sandrich	1934	US	RKO Radio Pictures	7
<i>His greatest gamble</i>	John S. Robertson	1934	US	RKO Radio Pictures	7
<i>Hommes oubliés, Les</i>	Alexandre Ryder	1935	FR	GG	7
<i>I found Stella Parish</i>	Mervyn LeRoy	1935	US	First National Pictures / Warner Bros.	7
<i>I'm a thief</i>	Robert Florey	1934	US	Warner Bros.	7
<i>In Caliente</i>	Lloyd Bacon	1935	US	First National Pictures / Warner Bros.	7
<i>Informer, The</i>	John Ford	1935	US	RKO Radio Pictures	7
<i>Irish in us, The</i>	Lloyd Bacon	1935	US	First National Pictures / Warner Bros.	7
<i>I've got your number</i>	Ray Enright	1934	US	Warner Bros.	7
<i>Journal of a crime</i>	William Keighley	1934	US	First National Pictures	7
<i>Kentucky kernels</i>	George Stevens	1934	US	RKO Radio Pictures	7
<i>King of the damned</i>	Walter Forde	1935	GB	Gaumont British Picture	7
<i>Knox und die lustigen Vagabunden</i>	E.W. Emo	1935	AT	Projektograph Film	7
<i>Lost lady, A</i>	Alfred E. Green & Phil Rosen	1934	US	Warner Bros.	7
<i>Lost patrol, The</i>	John Ford	1934	US	RKO Radio Pictures	7
<i>Man of two worlds</i>	J. Walter Ruben	1934	US	RKO Radio Pictures	7
<i>Mandalay</i>	Michael Curtiz	1934	US	Warner Bros.	7
<i>Massacre</i>	Alan Crosland	1934	US	First National Pictures	7
<i>Miss Pacific Fleet</i>	Ray Enright	1935	US	Warner Bros.	7
<i>Modern Hero, A</i>	Georg Wilhelm Pabst	1934	US	Warner Bros.	7
<i>Murder in the clouds</i>	D. Ross Lederman	1934	US	First National Pictures	7
<i>Of human bondage</i>	John Cromwell	1934	US	RKO Radio Pictures	7
<i>Oranje Hein</i>	Max Nosseck	1936	NL	Monopole Film	7

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Our little girl</i>	John S. Robertson	1935	US	Twentieth Century Fox Film Corp.	7
<i>Red hot tires</i>	D. Ross Lederman	1935	US	First National Pictures / Warner Bros.	7
<i>Secret Agent</i>	Alfred Hitchcock	1936	GB	Gaumont British Picture	7
<i>Silver streak, The</i>	Thomas Atkins	1934	US	RKO Radio Pictures	7
<i>St. Louis Kid, The</i>	Ray Enright	1934	US	Warner Bros.	7
<i>Stingaree (1934)</i>	William A. Wellman	1934	US	RKO Radio Pictures	7
<i>Sweet music</i>	Alfred E. Green	1935	US	Warner Bros.	7
<i>Tiger Bay</i>	J. Elder Wills	1934	GB	Ray Wyndham Productions	7
<i>Traveling saleslady</i>	Ray Enright Charley Rogers	1935	US	First National Pictures / Warner Bros.	7
<i>Twenty Million sweethearts</i>	Ray Enright	1934	US	First National Pictures	7
<i>Upperworld</i>	Roy Del Ruth	1934	US	Warner Bros.	7
<i>Walking dead, The</i>	Michael Curtiz	1936	US	Warner Bros.	7
<i>While the patient slept</i>	Ray Enright	1935	US	Warner Bros.	7
<i>White Cockatoo, The</i>	Alan Crosland	1935	US	Warner Bros.	7
<i>Wild cargo</i>	Armand Denis	1934	US	Van Beuren Studios	7
<i>Wonder bar</i>	Lloyd Bacon	1934	US	First National Pictures	7

Cluster 8 | voor 1927

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Pack up your troubles</i>	Frank O'Neill	1925	US	Gotham Productions	8

Cluster 8 | 1927-1933

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Barbarian, The</i>	Sam Wood	1933	US	MGM	8
<i>Dancing Lady</i>	Robert Z. Leonard	1933	US	MGM	8
<i>Dinner at Eight</i>	George Cukor	1933	US	MGM	8
<i>Eskimo</i>	W.S. van Dyke	1933	US	MGM	8
<i>Fast life</i>	Harry A. Pollard	1932	US	MGM	8
<i>Flesh</i>	John Ford	1932	US	MGM	8
<i>Going Hollywood</i>	Raoul Walsh	1933	US	Warner Bros.	8
<i>Hell below</i>	Jack Conway	1933	US	MGM	8
<i>Hold your man</i>	Sam Wood	1933	US	MGM	8
<i>Mask of Fu Manchu, The</i>	Charles Brabin	1932	US	MGM	8
<i>Night flight</i>	Clarence Brown	1933	US	MGM	8
<i>Painted veil, The</i>	Sam Wood	1930	US	MGM	8
<i>Penthouse</i>	W.S. van Dyke	1933	US	MGM	8
<i>Prizefighter and the Lady, The</i>	Howard Hawks & W.S. van Dyke	1933	US	MGM	8
<i>Queen Christina</i>	Rouben Mamoulian	1933	US	MGM	8
<i>Rasputin and the Empress</i>	Richard Boleslawski	1932	US	MGM	8
<i>Secret of Madame Blanche, The</i>	Charles Brabin	1933	US	MGM	8
<i>Smilin' through</i>	Sidney Franklin	1932	US	MGM	8

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>Solitaire man, The</i>	Jack Conway	1933	US	MGM	8
<i>Son-daughter, The</i>	Clarence Brown & Robert Z. Leonard	1932	US	MGM	8
<i>Sons of the desert</i>	William A. Seiter	1933	US	Hal Roach Studios	8
<i>Speak easily</i>	Edward Sedgwick	1932	US	MGM	8
<i>Storm at daybreak</i>	Richard Boleslawski	1933	US	MGM	8
<i>Susan Lenox</i>	Robert Z. Leonard	1931	US	MGM	8
<i>Today we live</i>	Howard Hawks & Richard Rosson	1933	US	MGM	8
<i>Tugboat Annie</i>	Mervyn LeRoy	1933	US	MGM	8
<i>What! No beer?</i>	Edward Sedgwick	1933	US	MGM	8
<i>White sister, The</i>	Victor Fleming	1933	US	MGM	8
<i>Why work</i>	Leo McCarey	1933	US	Hal Roach Studios	8

Cluster 8 | 1934-1936

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>After office hours</i>	Robert Z. Leonard	1935	US	MGM	8
<i>Anna Karenina</i>	Clarence Brown	1935	US	MGM	8
<i>Babes in Toyland</i>	Gus Meins & Charley Rogers	1934	US	Hal Roach Studios	8
<i>Bonnie Scotland</i>	James W. Horne	1935	US	Hal Roach Studios	8
<i>Broadway melody of 1936</i>	Roy Del Ruth	1935	US	MGM	8
<i>Casino murder case, The</i>	Edwin L. Marin	1935	US	MGM	8
<i>Cat and the Fiddle, The</i>	William K. Howard	1934	US	MGM	8
<i>Chained</i>	Clarence Brown	1934	US	MGM	8
<i>China seas</i>	Tay Garnett	1935	US	MGM	8
<i>Close shave, A</i>	Lloyd French	1934	US	Hal Roach Studios	8
<i>Compilatiefilm</i>	GG	1934	US	GG	8
<i>Dood water</i>	Gerard Rutten	1934	NL	Nederlandsche Filmgemeenschap	8
<i>Evelyn Prentice</i>	William K. Howard	1934	US	MGM	8
<i>Forsaking all others</i>	W.S. van Dyke	1934	US	MGM	8
<i>Fugitive lovers</i>	Richard Boleslawski	1934	US	MGM	8
<i>Have a heart</i>	David Butler	1934	US	MGM	8
<i>Hide-out</i>	W.S. van Dyke	1934	US	MGM	8
<i>Hollywood party</i>	Roy Rowland	1934	US	MGM	8
<i>Hot water</i>	GG	1936	US	GG	8
<i>House of Rothschild, The</i>	Alfred L. Werker	1934	US	20th Century Pictures	8
<i>Manhattan melodrama</i>	W.S. van Dyke	1934	US	Cosmopolitan Productions / MGM	8
<i>Mark of the Vampire</i>	Tod Browning	1935	US	MGM	8
<i>Men in White</i>	Richard Boleslawski	1934	US	Cosmopolitan Productions / MGM	8
<i>Merry widow, The</i>	Ernst Lubitsch	1934	US	MGM	8
<i>Misérables, Les</i>	Raymond Bernard	1934	FR	Pathé Natan	8
<i>Murder in the fleet, The</i>	Edward Segdwick	1935	US	MGM	8
<i>Murder in the private car, The</i>	Harry Beaumont	1934	US	MGM	8
<i>Murder man, The</i>	Tim Whelan	1935	US	MGM	8
<i>Mutiny on the Bounty</i>	Frank Lloyd	1935	US	MGM	8
<i>Mystery of Mr. X, The</i>	Edgar Selwyn	1934	US	MGM	8
<i>Naughty Marietta</i>	Robert Z. Leonard & W.S. van Dyke	1935	US	MGM	8
<i>Night is young, The</i>	Dudley Murphy	1935	US	MGM	8

Oorspronkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Productiemaatschappij	Cluster
<i>No more ladies</i>	Edward H. Griffith	1935	US	MGM	8
<i>Operator 13</i>	Richard Boleslawski	1934	US	Cosmopolitan Productions / MGM	8
<i>Personal history, adventures, experience</i>	George Cukor	1935	US	MGM	8
<i>Riptide</i>	Edmund Goulding	1934	US	MGM	8
<i>Rose-Marie</i>	W.S. van Dyke	1936	US	MGM	8
<i>Sadie McKee</i>	Clarence Brown	1934	US	MGM	8
<i>Sequoia</i>	Chester M. Franklin & Edwin L. Marin	1934	US	MGM	8
<i>Shadow of doubt</i>	George B. Seitz	1935	US	MGM	8
<i>Society doctor</i>	George B. Seitz	1935	US	MGM	8
<i>Stamboul quest</i>	Sam Wood	1934	US	MGM	8
<i>Tarzan and his mate</i>	Cedric Gibbons	1934	US	MGM	8
<i>Thin man, The</i>	W.S. van Dyke	1934	US	Cosmopolitan Productions / MGM	8
<i>Treasure Island</i>	Victor Fleming	1934	US	MGM	8
<i>Vagabond Lady</i>	Sam Taylor	1935	US	Hal Roach Studios	8
<i>Viva Villa</i>	Jack Conway & Howard Hawks & William A. Wellman	1934	US	MGM	8
<i>West point of the air</i>	Richard Rosson	1935	US	MGM	8
<i>Wife versus secretary</i>	Clarence Brown	1936	US	MGM	8
<i>Woman wanted</i>	George B. Seitz	1935	US	MGM	8

