



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Over de eigenheid van de Nederlandse filmcultuur

Thissen, Judith; Velden, André van der; Oort, Thunnis van

Citation

Thissen, J., Velden, A. van der, & Oort, T. van. (2009). Over de eigenheid van de Nederlandse filmcultuur. *Leidschrift|Verleden In Beeld. Geschiedenis En Mythe In Film*, 24(December), 111-130. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/73020>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/73020>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Leidschrift

HISTORISCH TIJDSCHRIFT

Artikel/Article: Over de eigenheid van de Nederlandse filmcultuur

Auteur/Author: Judith Thissen, André van der Velden en Thunnis van Oort

Verschenen in/Appeared in: *Leidschrift. Verleden in beeld. Geschiedenis en mythe in film* 24-3 (2009) 111-130

© 2009 Stichting Leidschrift, Leiden, The Netherlands

ISSN 0923-9146

Niets uit deze uitgave mag worden gereproduceerd en/of vermenigvuldigd zonder schriftelijke toestemming van de redactie.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission of the editorial board.

Leidschrift is een zelfstandig wetenschappelijk historisch tijdschrift, verbonden aan het Instituut voor geschiedenis van de Universiteit Leiden. *Leidschrift* verschijnt drie maal per jaar in de vorm van een themanummer en biedt hiermee al ruim twintig jaar een podium voor levendige historiografische discussie.

Artikelen ouder dan 2 jaar zijn te downloaden van www.leidschrift.nl. Losse nummers kunnen per e-mail besteld worden. Het is ook mogelijk een jaarabonnement op *Leidschrift* te nemen. Zie www.leidschrift.nl voor meer informatie.

Leidschrift is an independent academic journal dealing with current historical debates and is linked to the Institute for History of Leiden University. *Leidschrift* appears tri-annually and each edition deals with a specific theme.

Articles older than two years can be downloaded from www.leidschrift.nl. Copies can be ordered by e-mail. It is also possible to order an yearly subscription. For more information visit www.leidschrift.nl.

Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in *Historical Abstracts*.

Secretariaat/ Secretariat:

Doelensteeg 16
2311 VL Leiden
The Netherlands
071-5277205
redactie@leidschrift.nl
www.leidschrift.nl

Comité van Aanbeveling:

Prof. dr. W.P. Blockmans
Prof. dr. H.W. van den Doel
Prof. dr. L. de Ligt
Prof. dr. L.A.C.J. Lucassen
Prof. dr. M.E.H.N. Mout
Prof. dr. H. te Velde

Over de eigenheid van de Nederlandse filmcultuur

Judith Thissen, André van der Velden en Thunnis van Oort

Inleiding

Filmische verbeeldingen van het verleden leveren een belangrijke bijdrage aan de formatie van nationale of sociale identiteiten. Identiteitsvorming via film is echter niet alleen een kwestie van de vorm en inhoud van films. Het is evengoed een kwestie van filmvertoning en filmconsumptie. Immers, pas als films vertoond worden en een publiek bereiken, kunnen ze voor dat publiek betekenis krijgen, gewaardeerd worden en een rol gaan spelen in het formeren, in stand houden, of – want dat kan natuurlijk ook – het afbrokkelen van identiteiten. Mede vanuit dit inzicht verbreedden filmhistorici sinds de late jaren zeventig hun werkterrein aanzienlijk.¹ De film zelf kwam minder centraal te staan als geprefereerde bron en richtpunt van het onderzoek. Aan de hand van papieren archieven, maar ook via *oral history* worden sindsdien ook niet-filmische aspecten van de filmcultuur bestudeerd. Hieronder vallen zaken als filmdistributienetwerken, de bioscopeninfrastructuur, de marketing- en programmeringspraktijken van specifieke filmtheaters, de samenstelling van het publiek, de frequentie van het filmbezoek, de inbedding van filmconsumptie in het dagelijks leven etc.

Juist voor het onderzoek naar de Nederlandse filmcultuur is deze verbreding van de filmhistorische onderzoekspraktijk uiterst relevant en wel om verschillende redenen. Ten eerste is in ons land nooit een omvangrijke filmproductie op gang gekomen. Er waren wel periodes dat het er even op begon te lijken, zoals tijdens de Eerste Wereldoorlog of het midden van de jaren dertig. Een rijtje internationaal vermaarde filmmakers heeft Nederland ook voortgebracht, maar dan met name binnen de documentaire traditie, die zelden een breed publiek bereikte. Al met al bleef en blijft de Nederlandse filmcultuur in termen van productie een marginaal verschijnsel. Met de vertoning en consumptie van films erbij genomen, kregen filmhistorici iets meer om op te kluiven, zij het – zo suggereert de huidige stand van het onderzoek – dat de Nederlandse filmcultuur ook op dit front eigenlijk nooit veel voorstelde. Al sinds het begin van de twintigste eeuw gaan Nederlanders in vergelijking met andere Europeanen minder naar de

¹ Zie bijvoorbeeld R. Maltby, 'On the prospect of writing cinema history from below', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9 (2006) 74-96.

bioscoop. Dat blijkt zowel uit de verkoopstatistieken van bioscoopkaartjes als uit het aantal bioscopen en schermen dat hier relatief lager ligt dan in andere Europese landen, inclusief de landen die net als Nederland geen noemenswaardige eigen filmproductie kennen.² Met de uitbreiding van het filmhistorische onderzoeksperspectief naar vertoning en consumptie werd voor Nederland dus pas goed duidelijk dat de eigenheid van de nationale filmcultuur vooral schuilt in de buitengewone schraalheid ervan.

In dit artikel schetsen wij eerst hoe die achterblijvende filmbelangstelling in de recente literatuur geïnterpreteerd wordt. In het verlengde daarvan geven we aan in welke richting het onderzoek zou moeten worden voortgezet willen we op den duur een adequaat beeld krijgen van de eigenheid van de Nederlandse filmcultuur. Centraal in ons betoog staat een pleidooi voor vergelijkend onderzoek naar regionale filmculturen waarbij drie deels met elkaar samenhangende factoren aan bod moeten komen: klasse, religieuze gezindte, en politiek-ideologische oriëntatie.

De these van Karel Dibbets

Het vraagstuk van de achterblijvende belangstelling van de Nederlanders voor film en bioscoop is de afgelopen jaren op de agenda gezet door filmhistoricus Karel Dibbets. Ter verklaring wijst hij op het feit dat toen in Nederland de vaste bioscooptheaters opkwamen (vanaf circa 1910), deze nieuwe tak van het mediabedrijf niet werd ingericht op verzuilde grondslag. Waar elke zuil wel haar eigen pers en later ook een eigen radio-omroep kreeg, beschikte geen van de zuilen over een substantiële, eigen infrastructuur voor de vertoning van bioscoopfilms. De kaders van de diverse zuilen hadden alleen via het instrument van de filmkeuring enige greep op wat hun achterban in de ‘algemene’ bioscoop kreeg voorgeschoteld. En ook dat was, met uitzondering van de katholieke filmkeuring, geen zuilspecifiek instrument. Vertegenwoordigers van alle geledingen in de samenleving beoordeelden en censureerden in de eerst op gemeentelijk en later (vanaf 1928) op landelijk niveau ingestelde keuringscommissies *samen* het bioscoopaanbod.³

² K. Dibbets, ‘Het taboe van de Nederlandse filmcultuur. Neutraal in een verzuild land’, *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9.2 (2006) 46-64: 46.

³ Dibbets, ‘Het taboe’, 47, 51.

Dit had volgens Dibbets grote gevolgen. Allereerst waren de filmkeuringscommissies (gerekruteerd uit de kaders van de zuilen) er bovenal op gericht alles uit de bioscoop te weren dat leden van welke zuil dan ook kon storen, of bij het publiek zoiets als een kritisch bewustzijn kon oproepen ten aanzien van het feit dat de samenleving in zuilen uiteenviel. Dibbets geeft het voorbeeld van een tragische liefde tussen een protestantse jongen en een katholiek meisje. Zoiets zou je op een Nederlands bioscoop scherm nooit te zien krijgen, omdat het de legitimiteit kon ondergraven van het principe van het verzuilde samenleven. En dus werd de Nederlandse bioscoop een bij uitstek strikt neutrale ruimte, waar maatschappelijk gevoelige conflictstof eenvoudigweg niet tot doordrong.⁴

Daarnaast betoogt Dibbets dat vanuit het zelf steeds sterker door het verzuilingsprincipe beheerste politiek-bestuurlijk systeem de groei van het bioscoopbedrijf stelselmatig werd gefrustreerd. Autoriteiten hielden dit aan de verzuiling wezensvreemde element in de samenleving het liefst zo klein mogelijk. Ze deden dat bijvoorbeeld door op gemeentelijk niveau de vermakelijkheidsbelasting op bioscoopkaartjes extra hoog op te schroeven.⁵ Voeg daaraan toe dat menig pastoor, kapelaan, dominee, ouderling, onderwijzer of politieke propagandist zijn respectievelijke kudde graag mocht wijzen op de gevaren van bioscoopbezoek en filmverdwazing, en het laat zich heel goed voorstellen dat het met die Nederlandse filmcultuur nooit zo wilde vlotten.⁶

De verklaringsschets van Dibbets heeft de status van een hypothese. De empirische onderbouwing blijft vooralsnog mager. Los daarvan: hoe overtuigend is het de eigenheid van de Nederlandse filmcultuur alleen te willen verklaren uit de gebrekkige integratie van film en bioscoop in de verzuiling als sociaal en politiek ordeningsmechanisme? Naar onze overtuiging is een complexere conceptualisering nodig, die onderscheid maakt tussen verzuiling als geïnstitutionaliseerde structuur en verzuiling als geleefde praktijk. Dit betekent onder andere dat we rekening moeten houden met het feit dat naast maatschappelijke segregatie, ook sprake was van ruimtelijke segregatie, met name buiten de grote steden. Al zijn er godsdienstig gemengde gebieden, grofweg kunnen we volgens sociaal-geograaf Hans Knippenberg 'drie zones onderscheiden: een vrijzinnig-

⁴ Dibbets, 'Het taboe', 50.

⁵ Ibidem, 58-61.

⁶ J. van der Burg en J.H.J. van de Heuvel, *Film en overheidsbeleid. Van censuur naar zelfregulering* ('s-Gravenhage 1991) 52-56.

protestant noorden en noordwesten, een katholiek zuiden en zuidoosten met daartussenin de zogenaamde protestantenband, ook wel aangeduid als *bible-belt* of bevindelijke gordel.⁷

Daarnaast moet ook klasse een plaats krijgen in het verklaringsmodel. Onderzoek naar de grootstedelijke filmcultuur suggereert dat de bioscoop minstens tot 1930 bij uitstek het domein van de arbeiders en lage middenklasse bleef.⁸ In hoeverre dit ook in de provincie het geval was en gerelateerd kan worden aan de sterke reserves ten aanzien van de bioscoop in kringen van de gevestigde middenklasse en elite dient nader onderzocht te worden.⁹ Tot slot dient aandacht geschonken te worden aan partijpolitieke machtsverhoudingen en concreet bestuurlijk optreden op zowel gemeentelijk als landelijk niveau (en het spanningsveld hiertussen). Uit het samenspel van deze factoren ontstonden de condities waaronder de Nederlandse filmcultuur vormgegeven werd zowel door het filmbedrijf als door het publiek.

De hier bovengeschetste conceptualisering brengt met zich mee dat wij er vanuit gaan dat er altijd een lokaal specifieke component is in de wijze waarop film integreert in de maatschappij. Methodologisch gezien betekent dit dat er eerst lokaal en regionaal vergelijkend onderzoek gedaan moet worden naar de maatschappelijke inbedding van film en bioscoop, alvorens conclusies getrokken kunnen worden op landelijk niveau. Dat levert een meer geschakeerd, maar ook overtuigender beeld op van de eigenheid van de Nederlandse filmcultuur dan voortvloeit uit het allesomvattende en monocausale verklaringsmodel dat Dibbets voorstelt.

Hieronder presenteren wij een beperkte proeve van de benadering die we voorstaan. Eerst laten we zien dat er complexe samenhang blijkt te zijn tussen de ontwikkeling van het bioscoopbedrijf, de regionale spreiding van religieuze gezindten en de sociale stratificatie op lokaal niveau. Vervolgens zoomen we in op twee regio's met een hoge bioscoopdichtheid:

⁷ H. Knippenberg, 'Polarisatie en versnippering: kerk en godsdienst rond 1900' in: J.G.S.J. van Maarsenveen en P.K. Doorn ed., *Nederland een eeuw geleden geteld: Een terugblik op de samenleving rond 1900* (Amsterdam 2001) 131-157: 144.

⁸ J. Thissen en A. van der Velden, 'Klasse als factor in de Nederlandse filmgeschiedenis. Een eerste verkenning', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 12.1 (2009) 50-72.

⁹ Over de verschillen in waardering voor film en bioscoop binnen de Nederlandse samenleving van voor de Tweede Wereldoorlog, zie A. van Beusekom, *Kunst en amusement. Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940* (Haarlem 2001).

de Limburgse mijnstreek en de Oost-Groningse veenkoloniën. In beide gevallen gaat het om sterk geïndustrialiseerde plattelandsgebieden met een omvangrijke arbeidersklasse, die echter qua religieuze oriëntatie wezenlijk verschilden. Conclusies op landelijk niveau trekken we hier niet, want daarvoor is onze empirische basis nog veel te beperkt.

Geografische spreiding van bioscopen

Een van de centrale thema's binnen de literatuur over film en verzuiling is de uiteenlopende wijze waarop in protestantse en katholieke kringen de acceptatie van het nieuwe medium verliep. Grof samengevat wordt gesteld dat men in de overwegend protestantse regio's film en bioscoop zou hebben gemeden. In het katholieke Zuiden gebeurde dat niet, maar spanden de autoriteiten zich in om zowel de films als de bioscoop via regulering op een hoger, met de christelijke geloofswaarden te verenigen peil te brengen.¹⁰ Karel Dibbets lijkt niet veel op te hebben met deze visie op onze nationale filmcultuur.¹¹ Wij zijn echter van mening dat er wel degelijk enige verklarende kracht in dit perspectief steekt. Exploratief onderzoek naar de geografische spreiding van bioscopen in Nederland voor de periode 1910-1940 geeft aan dat de religieuze gezindte van lokale en regionale gemeenschappen wel degelijk één van de factoren was die invloed had op de acceptatie van film en bioscoop.

Met behulp van de Cinema Context database hebben we de geografische spreiding van de bioscopen in kaart gebracht voor bovengenoemde periode.¹² Hieruit werd meteen duidelijk dat we te maken

¹⁰ Zie in het bijzonder: J. Hes, *In de ban van het beeld* (Assen 1972).

¹¹ Dibbets, 'Het taboe', 46-47.

¹² Cinema Context is een online database (www.cinemacontext.nl) met informatie over bioscopen, films (1896-1960), filmvoorstellingen (1896-1940), personen en bedrijven. De ontwikkeling ervan werd gefinancierd door NWO. Hoewel het een zeer bruikbaar instrument is voor kwantitatief onderzoek, willen we wel de kanttekening maken dat zelden duidelijk vermeld wordt welke bronnen gebruikt zijn voor het verzamelen van de gegevens. Daardoor kunnen statistische berekeningen op basis van Cinema Context een vertekend beeld geven. Bijvoorbeeld: Cinema Context laat in 1928 een plotselinge toename van het aantal bioscopen zien. Onduidelijk is of er daadwerkelijk sprake van explosieve groei was of dat deze cijfers hoger zijn dan daarvoor als gevolg van de invoering van een nieuw landelijk registratiesysteem voor bioscoopvergunningen.

hebben met een complex verspreidingspatroon. Er is zeker geen simpele tweedeling tussen ‘noord’ en ‘zuid’, waarbij in het katholieke zuiden het bioscoopbedrijf eerder en op grotere schaal voet aan de grond kreeg dan in de protestantse gebieden. Winschoten (14.000 inwoners) in het overwegend protestante Oost-Groningen beschikte al in de jaren tien over twee grote bioscoopzalen. Het katholieke Oss daarentegen, een plaats van ongeveer dezelfde omvang, moest tot 1932 wachten voor het een bioscoop kreeg. In zowel Brabant als Limburg zijn de onderlinge verschillen onverwacht groot. De gemeente Hoensbroek met 13.600 inwoners telde vier bioscopen, evenveel als Maastricht waar bijna vijf keer zoveel mensen woonden. Kortom, de spreiding van bioscopen verliep volgens een op het eerste gezicht raadselachtig patroon.¹³

Als we de kaart van de geografische spreiding van bioscopen en de detailkaarten van religieuze gezindten rond 1920-1930 over elkaar heen leggen, dan krijgen we al wat meer grip op de dynamiek van de verspreiding.¹⁴ Er blijkt dan wel degelijk een samenhang te bestaan tussen confessionele oriëntatie en de vestigingspatronen van bioscopen. Een direct in het oog springende scheidslijn is er namelijk binnen protestant Nederland: tussen gebieden waar orthodoxe protestanten de religieuze en politieke agenda bepaalden en regio's waar minder strenge protestanten het voor het zeggen hadden. In de bible-belt waar gereformeerden een belangrijk deel (zo niet de meerderheid) van de bevolking uitmaakten is er zelfs na de explosieve groei van het aantal bioscopen in de periode 1928-1932 nauwelijks een bioscoop te bekennen.¹⁵ Daar waar de hervormde kerk domineerde, kon de bioscoop zich wel ontwikkelen tot een legitieme amusementsvorm.

Wat in dit verband moet worden meegenomen is dat grote delen van Noord-Nederland al voor de Tweede Wereldoorlog gekenmerkt werden door een hoge graad van ontkerkelijking. Dat twintig tot dertig procent van

¹³ <http://www.cinemacontext.nl/>, geraadpleegd 29 september 2009.

¹⁴ H. Knippenberg, *De religieuze kaart van Nederland: omvang en geografische spreiding van de godsdienstige gezindten vanaf de Reformatie tot heden* (Assen 1992).

¹⁵ Met name op de Veluwe en in het noordwesten van Overijssel was de invloed van strenge protestanten op het amusementsbedrijf groot. In steden als Kampen, Apeldoorn, en Zwolle was het vestigingsklimaat voor commerciële bioscopen ronduit ongunstig. Zie ook J. Boter en C. Pafort-Overduin, ‘Compartmentalisation and its influence on film distribution and exhibition in The Netherlands, 1934-1936’ in: M. Ross, M. Grauer en B. Freisleben ed., *Digital tools in media studies. Analysis and research. An overview* (Bielefeld 2009) 55-68: 66-67.

de bevolking zich niet rekende tot een kerkgenootschap was niet ongewoon in Groningen en Friesland evenals in de Wieringermeer.¹⁶ Binnen de groep die wel naar de kerk ging, zien we bovendien een grotere religieuze diversiteit dan in de bible belt. In Winschoten bijvoorbeeld was de helft van de bevolking hervormd en bijna een derde van de bevolking niet ingeschreven bij een kerkgenootschap (twee maal het landelijke gemiddelde). De overige Winschoters vormden in religieus opzicht een bont gezelschap van gereformeerden (8%), katholieken (3%), joden (3%) en diverse andere kerkelijke gezindten.¹⁷ De heterogene religieuze samenstelling van de bevolking in combinatie met de ontkerkelijking, zowel onder de lokale elite van welgestelde boeren als onder de arbeiders, maakte dat de kerken hier minder vat hadden op het dagelijks leven. Met de invoering van het algemeen kiesrecht in 1917 kregen deze verhoudingen ook een politiek gezicht. Arbeiders stemden massaal op socialistische en communistische partijen, terwijl de elite van welgestelde graanboeren trouw bleef aan haar vrijzinnig-liberale idealen.¹⁸ Deze constellatie lijkt de snelle acceptatie van de film als amusement bevorderd te hebben. Winschoten telde in de jaren dertig één bioscoopstoel per 14 inwoners. Het landelijke gemiddelde lag volgens berekeningen van Boter en Pafort-Overduin op één bioscoopstoel per 38 inwoners.¹⁹ Ook in de nabijgelegen Veenkoloniën evenals in Zuidoost-Friesland – Heerenveen en omgeving – lijkt er in de jaren dertig een correlatie te zijn tussen religieuze heterogeniteit, het percentage onkerkelijken, progressieve politieke oriëntatie en de acceptatie en populariteit van bioscoopvermaak.²⁰

Het voorgaande suggereert dat klasse eveneens van invloed was op het uitgaanspatroon. In de Veenkoloniën maakten land- en fabrieksarbeiders een belangrijk deel uit van de bevolking. Ondanks hun socialistische en communistische sympathieën gingen ze massaal naar de 'kapitalistische' bioscooptheaters. Ook in Hoensbroek en omgeving – de

¹⁶ Knippenberg, *De religieuze kaart*, 236, fig. 7.3. In de periode 1909-1947 ging de ontkerkelijking (5% in 1909; 17% in 1947) bijna volledig ten koste van de hervormde kerk. Bron: CBS historische reeks kerkelijke gezindte.

¹⁷ CBS: Volkstelling 1930.

¹⁸ G. Voerman, *Het liberalisme in Groningen* (elektronische uitgave; Groningen 2007), hoofdstuk 'De vrijzinnige partijen tijdens het interbellum', 17. <http://dnpp.eldoc.ub.rug.nl/root/pubs/libgroningen>, geraadpleegd 29 september 2009.

¹⁹ Boter en Pafort-Overduin, 'Compartmentalisation', 67.

²⁰ Knippenberg, *De religieuze kaart*, 236; Cinema Context database.

mijnstreek – wijzen de statistieken op een sterke correlatie tussen de sociaal-economische samenstelling van de bevolking en de populariteit van film als vermaak.²¹ Systematisch kwantitatief onderzoek naar de sociaal-economische en religieuze samenstelling van de bevolking op basis van de volkstelling van 1930 zal moeten uitwijzen of de geschetste patronen ook elders zichtbaar zijn en onze hypothese ondersteunt dat zowel kerkelijke gezindte als klasse bepalend zijn geweest voor de Nederlandse filmcultuur.

Tegelijkertijd moet daarbij aangetekend worden dat cijfers een goede basis bieden om het spreidingspatroon van de bioscopen in Nederland te begrijpen, maar uiteindelijk weinig informatie geven over hoe de filmcultuur vorm kreeg. Anders gezegd: kwalitatief onderzoek naar de integratie van film en bioscoop in het dagelijkse leven blijft eveneens noodzakelijk.

De Limburgse mijnstreek

Voor zo'n kwalitatieve blik kijken we eerst naar het diepe Zuiden.²² In 1910 waren er drie vaste bioscopen actief in Limburg: in Venlo, Maastricht en Heerlen. In de loop van dit decennium openden op meer plaatsen bioscopen, vaak in bestaande zalen in hotels, cafés en verenigingsgebouwen. In 1920 telde de provincie al 25 bioscopen. Ook kleinere gemeenten zoals Weert, Simpelveld en Brunssum hadden een vast bioscooptheater. In de grotere steden stonden diverse bioscopen, maar de populariteit van het filmvermaak wisselde van stad tot stad: in Maastricht en Roermond was de bioscoop beduidend minder in trek dan in Heerlen of Venlo. De mijnstreek telde naar verhouding veel bioscopen, in 1920 ongeveer de helft van het Limburgse totaal. Het dorp Hoensbroek vlakbij Heerlen typeert deze relatieve oververtegenwoordiging van de bioscoop in de mijnstreek; zoals vermeld telde deze gemeente net zo veel bioscopen als het veel grotere Maastricht.

²¹ T. van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg. Het bioscoopwezen tussen commercie en katholieke cultuurpolitiek (1909-1929)* (Hilversum 2007) 49 grafiek 2.4, 110-115. CBS: Volkstelling 1930.

²² Voor een meer uitgebreide behandeling van de Limburgse casus, zie: Van Oort, *Film en het moderne leven*. Meer specifiek ingaande op de mijnstreek: T. van Oort, 'Lichtspiel. Bioscoopvermaak in de oostelijke mijnstreek 1897-1940' in: R. Braad en B. Gielen ed. *Zestig jaar vorsen in de geschiedenis van Parkstad Limburg* (Heerlen 2006) 43-78.

Hoensbroek ontwikkelde zich tot een belangrijk centrum van de grootschalige industrialisering van de oostelijke mijnstreek, die in de jaren tien in de hoogste versnelling geraakte, ongeveer gelijktijdig met het zich toen rap ontwikkelende bioscoopwezen. Het dorp telde in 1910 ruim 1500 inwoners. Vijftien jaar later was dit inwonertal bijna vertienvoudigd tot circa 13.000 zielen. De toestroom van veelal van (ver) buiten de streek afkomstige arbeidsmigranten werd aangejaagd door de opening in 1914 van de in Hoensbroek gelegen Staatsmijn Emma. De bioscoop bleek het aangewezen tijdverdrijf voor de mijnwerkers. Kompels verdienden relatief goed en waren dikwijls alleenstaande mannen. Een deel van hen kwam bovendien uit het buitenland en was het Nederlands nauwelijks meester. Voor hen was een internationaal amusement als de toen nog zwijgende cinema uiterst geschikt. Naast de kroeg werd de bioscoop een succesvol instituut in de mijnstreek. Hoensbroek had in 1919 met drie (later tijdelijk zelfs vier) vaste bioscopen een van de hoogste bioscoopdichtheden van het land.²³

In 1912 opende hotelier P.H. Moonen de eerste Hoensbroekse bioscoop in zijn Hotel Wilhelmina. Over deze bioscoopexploitatie is weinig bekend, maar vermoedelijk verzorgde hij alleen vertoningen in de weekends. Na de opening van Staatsmijn Emma in 1914 kwam het Hoensbroekse bioscoopwezen in een nieuwe fase. Terwijl elders in Limburg filmvoorstellingen nog voornamelijk in bestaande zalen werden gegeven, maakte men in Hoensbroek plannen voor een nieuw theater speciaal ontworpen voor filmvoorstellingen. Deze Emma Bioscoop opende in 1918. De zaal telde 400 zitplaatsen en acht logeboxen. De bioscoop lag strategisch bij de ingang van de mijn. In 1923 werd de zaak overgenomen door Cor van der Linden. Diens zoon herinnerde zich nog goed de verhalen die zijn vader vertelde over die overname:

[De vorige eigenaar] was een beetje een artistieke figuur, en die moest ook de zogenaamde betere film brengen, maar daar moest je in Hoensbroek niet voor zijn. De mijnwerkers waren hele harde werkers, maar ook hele harde drinkers en vechtersbazen. Dus het soort publiek in Hoensbroek vroeg nou niet bepaald om films met stijl en allure, die wilden [de cowboyheld] Tom Mix, Douglas Fairbanks, avontuur, [komieken als] Harold Lloyd, Charlie Chaplin, dat soort films.²⁴

²³ Van Oort, *Film en het moderne leven*, 110-113.

²⁴ Interview met Henk van der Linden door Thunnis van Oort, 14 juni 2004.

Bij één nieuwe bioscoop bleef het niet. In 1919 opende het Luxor Theater (ca. 600 zitplaatsen) dat eigendom was van G.A. Beckers, de lokale notaris en een prominent gemeenteraadslid. Ook de Nederlandsche Staatsmijnen dachten een graantje mee te kunnen pikken van de ‘bioscoopkoorts’ onder haar werknemers en opende in 1921 zelf een bioscoop in de nieuwe mijnwerkerswijk Treebeek. Deze bioscoop sloeg echter niet aan bij het Hoensbroekse publiek. Wellicht was de markt verzadigd of voelde het publiek zich niet op zijn gemak in een bioscoop die werd gecontroleerd door hun werkgever. In 1923 sloot de Treebeekbioscoop definitief haar deuren.²⁵

Terwijl elders in Limburg bioscoopexploitanten regelmatig overhoop lagen met de lokale autoriteiten, waren in de mijnstreek de verhoudingen tussen het bioscoopwezen en zowel de gemeente als de kerk over het algemeen opvallend vreedzaam. Die hadden dan ook dringender zaken aan hun hoofd dan het bestrijden van de bioscoop. De halsoverkop verlopende industrialisatie van de streek baarde reusachtige problemen op het gebied van huisvesting, infrastructuur, sociale voorzieningen, enzovoorts. Zolang de bioscoop geen concreet gevaar opleverde voor de veiligheid, werd deze verder met rust gelaten en beschouwd als het geprefereerde alternatief voor de nog schadelijker geachte kroeg. Bovendien leverden de (hoge) vermakelijkheidsbelastingen op bioscoopvoorstellingen de gemeentebesturen een aardige cent op, wat voor hen een reden te meer was om deze vorm van vermaak niet al te veel in de weg te leggen. Bioscoopondernemers in de mijnstreek ‘beloonden’ die opstelling door op hun beurt eveneens hun best te doen om aanvaringen met de overheid te vermijden. Terwijl een bioscoopbelasting van 30% bijvoorbeeld in Venlo aanleiding was tot een fel conflict, was ditzelfde tarief in Heerlen jarenlang geen reden voor protest.²⁶

Waar overheid en bioscoopbedrijf in de mijnstreek kozen voor een compromismodel, was in veel andere Limburgse steden eerder sprake van een conflictmodel. Vooral in plaatsen waar de gevestigde (hogere) middenklasse van oudsher een hoge graad van georganiseerde sociabiliteit kende, kwam verzet op tegen de ‘proletarisering’ van het amusement, die

²⁵ De zaal werd daarna voornamelijk gebruikt voor de verenigingsavonden van het witte-boordenpersoneel van de Staatsmijnen. Thunnis van Oort, “‘That pleasant feeling of peaceful cosiness’: Cinema exhibition in a Dutch mining district during the inter-war period”, *Film History* 17 (2005) 148-159.

²⁶ Van Oort, *Film en het moderne leven*, 69-113.

goeddeels werd toegeschreven aan de bioscoop (maar ook aan andere vormen van commercieel amusement zoals 'het dansgevaar').²⁷ De Maastrichtenaren bijvoorbeeld vermaakten zich al sinds jaar en dag binnen het bloeiende verenigingsleven, bestaande uit theater-, muziek-, sport- en carnavalsverenigingen.²⁸ Men vreesde dat de bioscoop een belangrijke aantrekkingskracht had op met name de jeugd die ten koste ging van hun belangstelling voor vermaak in (katholiek) verenigingsverband. Vermoedelijk was de negatieve houding van het stadsbestuur en de Maastrichtse burgerij ten aanzien van de bioscoop en ander populair openbaar amusement een oorzaak van het relatief mager ontwikkelde bioscoopklimaat in Maastricht.

Al waren de belangen van bioscoop en verenigingsleven soms strijdig, dit neemt niet weg dat er tegelijkertijd een sterke symbiose bestond tussen bioscoop en verenigingsleven: vaak openden de eerste bioscopen in die zalen waar ook de lokale toneel- of muziekclub zijn uitvoeringen verzorgde. Vooral in de kleinere plaatsen lijkt de bioscoopzaal vaak een multifunctionele zaal te zijn gebleven die ook werd gebruikt voor uitvoeringen, vergaderingen en andere bijeenkomsten. Vermoedelijk zal dit niet veel anders zijn geweest in kleine plaatsen buiten Limburg, want ook in Oost-Groningen zien we een vergelijkbaar beeld, maar nader onderzoek op dit terrein is nodig. Hoensbroek lijkt in dit opzicht geen uitzondering.²⁹

Gedurende de jaren tien waren er diverse pogingen vanuit het katholieke verenigingsleven om bioscoopexploitaties op te zetten. Bioscopen in katholieke werkliedenverenigingen in Maastricht en Venlo kwamen echter al snel in aanvaring met hun reguliere concurrenten. Die klaagden over oneerlijke concurrentie, want de katholieke verenigingsbioscopen hoefden geen gemakkelijksbelastingen te betalen en konden dus hun kaartjes veel goedkoper verkopen. Volgens de landelijke Bioscoopbond, die de reguliere bioscopen in het gevecht ondersteunde,

²⁷ Voor de moeizame acceptatie van het medium film onder de betere standen zie o.a. Van Beusekom, *Kunst en amusement*; Van der Burg en Van de Heuvel, *Film en overheidsbeleid*, 52-56.

²⁸ Specifiek voor Maastricht: T. van Oort, 'Een hulpkreet uit het zuiden. Verenigingsleven en bioscoopwezen in Maastricht en Limburg, 1910-1921', *Studies over de sociaal-economische geschiedenis van Limburg* 51 (2006) 27-54.

²⁹ *De Limburger Koerier* meldde op 29 februari 1924 dat ter ere van het carnaval de harmonie Sint Cecilia in de Hoensbroekse Emma Bioscoop een concert zou geven en de R.K. toneelvereniging Kunst en Vermaak een voorstelling ten beste gaf in de bioscoop van Moonen.

maakten de katholieke verenigingen het in feite onmogelijk om levensvatbare bioscopen te runnen in kleinere en middelgrote plaatsen. Het conflict raakte ook de bioscoopbezoekers. Bijvoorbeeld in 1921, toen de Bond besloot helemaal geen films meer aan Venlose bioscopen te leveren om zo de druk op het gemeentebestuur op te voeren. Bijna een jaar lang kon men in Venlo niet naar de film. Ook in de jaren daarna waren er nog regelmatig conflicten waarbij maandenlang de bioscopen gesloten bleven.³⁰

In katholieke kring gaf men de strategie van het zelf exploiteren van bioscopen op en verlegde het zwaartepunt naar het toezicht op de morele kwaliteit van de films. Dit ging aanvankelijk via lokale keuringscommissies, bemand (er waren opvallend weinig vrouwen lid!) door lokale dignitarissen, zoals de pastoor, de politiecommissaris, het schoolhoofd of de fabrieksdirecteur. Vanaf 1924 werd een Zuidelijke keuring ingesteld, waar het merendeel van katholieke gemeenten in Limburg en Noord-Brabant zich aan onderwierp. Alle films in de aangesloten gemeenten dienden vooraf door deze instantie te zijn goedgekeurd. Aanstootgevende scènes werden gecensureerd. Ook toen in 1928 een landelijke filmkeuring werd ingevoerd, bleef deze instelling bestaan in de vorm van een katholieke *nakeuring*.³¹

Vanuit het bioscoopwezen werd hard gewerkt om het imago van het bedrijf te verbeteren zodat de midden- en hogere klassen de film niet langer meer zagen als een moreel gevaar. Zo probeerden sommige bioscoopexploitanten hun bioscoop meer respectabiliteit te geven door een combinatie aan te bieden van film en reguliere toneel- en muziekkuitvoeringen.³² In de Limburgse praktijk bleek deze associatie van bioscoop en podiumkunst weinig succesvol. Zowel in Venlo als Heerlen liepen pogingen om de bioscoop te legitimeren via toneel- en toonkunst op niets uit.³³ De lokale inbedding van de bioscoop binnen de beschaafdburgerlijke cultuur van midden- en hogere klassen faalde, net zoals de eerdere pogingen de bioscoop in te lijven in het katholieke verenigingsleven.

³⁰ Van Oort, *Film en het moderne leven*, 69-93. Dat de bioscoopbond in staat was om de levering van films aan de Venlose bioscopen stil te leggen, was een gevolg van het feit dat in deze bond niet alleen de bioscoopexploitanten verenigd waren, maar ook de Nederlandse filmdistributiebedrijven.

³¹ Voor een uitgebreide verhandeling over de katholieke keuring zie Van Oort, *Film en het moderne leven*, 137-191.

³² Voor een voorbeeld van een dergelijk streven naar respectabiliteit, maar dan in de vroege Amerikaanse filmindustrie, zie W. Uricchio en R. E. Pearson, *Reframing culture. The case of the vitagraph quality films* (Princeton 1993).

³³ Van Oort, *Film en het moderne leven*, 116-136.

De meeste Limburgse bioscopen gooiden het over een andere boeg. Zij kozen voor een neutrale uitstraling die niet refereerde aan kunst of katholicisme, maar aan een idee van moderne stedelijkheid. Typisch ‘moderne’ idealen als comfort, efficiëntie en ook een vleug kosmopolitisme kwamen op de voorgrond in de marketing en aankleding van de theaters. In provinciesteden als Heerlen, Venlo en Roermond speelde de bioscoop met grootstedelijke allure in op de verbeelding van de toeschouwer om zich even in het mondaine Amsterdam of Rotterdam te wanen, of zelfs in Parijs of New York. Maar ook in de kleinere plaatsen vormde de bioscoop een portaal naar de opwindende werelden buiten de gemeentegrenzen. Toen op vrijdagavond 17 januari 1930 de gloednieuwe Scala Bioscoop in Tegelen opende, beschreef de krant vol trots hoe het dorp Tegelen zich even een echte stedelijke allure aanmat. Het marktplein stond vol auto’s, badend in de rode neonverlichting van de bioscoopgevel. En het interieur raakte precies de juiste snaar: ‘Hier is de gelukkige combinatie van grootsteedsch genot en goede intimiteit.’³⁴

De Veenkoloniën

Net als in de mijnstreek was een bezoek aan de bioscoop een geliefd tijdverdrijf in Oost-Groningen. Dat bioscopen hier floreerden is opnieuw niet los te zien van de maatschappelijke context. De Veenkoloniën en het aangrenzende Oldambt (het gebied tussen Winschoten en Delfzijl) werden gekenmerkt door scherpe sociaal-economische tegenstellingen tussen de agrarische elite van rijke graanboeren en arbeiders die werkzaam waren in grootschalige akkerbouwbedrijven of in de landbouwgerelateerde industrie. De werkeloosheid was hoog, de lonen waren laag en de sociale misère was groot. Het verbaast dan ook niet dat de SDAP hier na de invoering van het nieuwe kiesstelsel veel stemmen in de wacht wist te slepen. Al sinds de negentiende eeuw was het bovendien een regio waar progressieve denkbeelden, religieuze diversiteit en vrijzinnigheid overheersten. De grootschalige ontginning van de hoogveengebieden ging gepaard met een aanzienlijke arbeidsmigratie. Deze nieuwkomers kwamen van heinde en ver en zij brachten niet alleen een veelheid aan denkrichtingen met zich mee,

³⁴ *Nieuwe Venlosche Courant*, 18 januari 1930.

maar waren vanwege hun buitenstaanderpositie ook minder gevoelig voor het bestaande maatschappelijke en religieuze krachtenveld.³⁵

We hebben Stadskanaal (circa 10.500 inwoners in 1930) gekozen om in te zoomen op de filmcultuur in de Veenkoloniën vanwege haar bijzondere bestuurlijke situatie. Het lintdorp van 16 km met haar scheepswerven, aardappelmeel- en (stro)kartonfabrieken viel namelijk onder twee gemeentebesturen. Het noordwestelijke deel behoorde tot de gemeente Wildervank. Het centrum en zuidoostelijke deel vielen onder de verantwoordelijkheid van de gemeente Onstwedde. Hoewel de sociaal-democratie de toon zette in de Veenkoloniën, stond Onstwedde juist bekend als een bolwerk van orthodoxe protestanten.³⁶

De eerste filmvoorstellingen in de Veenkoloniën werden verzorgd door kermisexploitanten die in de zomermaanden rondtrokken met een compleet ingerichte reisbioscoop. Tijdens de jaarlijkse kermis kon het publiek dan een week lang van meerdere filmprogramma's genieten onder begeleiding van de muziek van het draaiorgel.³⁷ Al vrij vroeg namen lokale horecaondernemers het initiatief om de bioscoop een permanente plaats te geven in de regio. Zo kreeg de burgemeester van Onstwedde in 1911 het verzoek om een vergunning te verlenen voor een vaste bioscoopexploitatie in Café Centrum in Stadskanaal-Zuid. Dit verzoek werd zonder opgaaf van redenen afgewezen. Dit weerhield caféhouder Wessels echter niet om zich op filmvertoning te storten. Hij kocht een draagbare projector, waarmee hij zowel in zijn eigen etablissement als in cafés en hotels in de nabije omgeving voorstellingen begon te geven.³⁸ Wessels was niet de enige ondernemende jongeman die met een draagbare filmprojector en films rondtoerde op het Groningse platteland. Het betekende voor de inwoners van de kleinere plaatsen en dorpen dat ze steeds vaker naar de film konden gaan en niet langer afhankelijk waren van een bezoek aan de grote stad of de komst van de reisbioscoop tijdens de kermis.

³⁵ G. Voerman, *Het liberalisme*, 17.

³⁶ Ibidem, 18.

³⁷ F. van der Maaden, *'Welte komt': de geschiedenis van C. Welte's cinematograph, theater van de levende fotografieën* (Arnhem 1998); J. Mooibroek, *Bewegende beelden - witte doeken. Van kermistent tot bioscooptheater* (Stadskanaal 1998), 14-16.

³⁸ Mooibroek, *Bewegende beelden*, 17-18. Confessionele motieven lijken overigens niet van invloed te zijn geweest. In de jaren 1912-1915 werden verzoeken voor filmvoorstellingen in Stadskanaal en Musselkanaal (zelfs op zondag) wel ingewilligd door dezelfde burgemeester. Ibidem, 134 n.14.

Al had menig burgemeester, dominee of vakbondsleider het liever anders gezien, de groeiende populariteit van de film bleek niet te keren in de Veenkoloniën. In 1912 verleenden zowel het gemeentebestuur van Onstwedde als dat van Wildervank een vergunning voor een vaste bioscoop in Stadskanaal. In het centrum mocht de nieuwe eigenaar van café-restaurant Concordia de grote zaal in zijn etablissement voor dit doel inrichten. Hij schafte een projector aan, engageerde een explicateur om de zwijgende films uit te leggen aan het publiek en liet in grote letters 'vaste bioscoop' op de ramen schilderen. Daarmee was de Stadskanaalster Bioscope een feit. Het aantal voorstellingen was beperkt. De bioscoop was alleen in de winter open en zoals vaak buiten de grote steden kon men alleen in het weekend naar de film. In 1915 kwam de Stadskanaalster Bioscope in de problemen nadat de nieuwe burgemeester van Onstwedde beslist had dat er geen voorstellingen meer op de dag des Heeren gegeven mochten worden. Daarmee viel het doek voor deze cafébioscoop. De eerste en laatste in Stadskanaal-Zuid.³⁹

De inwoners van Stadskanaal konden echter nog steeds op zondag naar de film. De opeenvolgende gemeentebesturen van Wildervank maakten daar geen principieel bezwaar tegen en lieten de beslissing over aan de individuele burger. De eerste bioscoop in Stadskanaal-Noord, de Luxor Bioscoop, was een bedrijfsonderdeel van Hotel de Leeuw. In 1912 werden de voormalige stallen van het hotel verbouwd tot een multifunctionele bioscoop- en concertzaal. Het scherm hing achter in de zaal en de projector stond op het toneel. Als er een toneel- of muziekkuitvoering was, werd de projector weggehaald en draaide men de stoelen om. De zaal werd veelvuldig gebruikt door lokale amateurverenigingen, maar werd ook aangedaan door professionele theatergezelschappen.⁴⁰ Ook in andere hotel- en cafébioscopen zien we een vergelijkbare programmering van de zaal.⁴¹ Het betekende dat het nieuwe medium film sterk ingebed werd in bestaande vormen van sociabiliteit. Dit heeft hier wellicht de weerstand vanuit confessionele hoek gedempt.

Uitgaande van de secundaire literatuur, lijken er in de Veenkoloniën net als in de mijnstreek weinig conflicten te zijn geweest met de lokale autoriteiten. Tekenend is dat in Stadskanaal de bioscoopcommissie zich vooral bezighield met zaken als brandveiligheid. Dat was een reëel gevaar

³⁹ Mooibroek, *Bewegende beelden*, 18-21.

⁴⁰ Ibidem, 21-25.

⁴¹ Ibidem, 69-74, 89-94.

want films waren destijds gemaakt van uiterst brandbaar materiaal. Over de vermeende morele gevaren van film en bioscoop liet men zich niet uit. Het gemeentebestuur koos daarmee nadrukkelijk voor een strategie van leven en laten leven. Er waren grotere bedreigingen voor de openbare orde dan de bioscoop. Opstootjes, stakingen, demonstraties en andere uitingen van sociale ontevredenheid onder arbeiders en werkelozen kwamen veelvuldig voor in de Veenkoloniën.⁴²

Het is lastiger in te schatten in hoeverre de exploitant van de Luxor Bioscoop probeerde alle geledingen van de gemeenschap te vriend te houden. Een advertentie uit december 1925 (zie afb. 1) laat zien dat hij in ieder geval geen moeite deed om de orthodoxe protestanten tegemoet te komen door op zondag alleen educatieve of anderszins stichtelijke films te vertonen. Op zondag 13 december 1925 was het eerste hoofdnummer, met de intrigerende titel *Het eeuwig mannelijke* (Jacques Riven, 1922), een dramatische komedie uit Frankrijk.⁴³ Deze film vertelt het verhaal van een succesvolle bankier, die vrouw en kind in de steek laat voor zijn Russische maitresse 'gravin Vera Pavloff, een sluw en raadselachtig wezen,' aldus een lokale krant.⁴⁴ Diep gelovige christenen zullen weinig affiniteit gehad hebben met het thema van een overspelige echtgenoot en ongetwijfeld werd dit onderwerp in veel bredere kring als ongeschikt gezien voor de jeugd, zelfs al had het verhaal een moralistisch einde (wat bij Franse films uit dit tijd zelden het geval was). Al met al was het een voorstelling met voor elk wat wils, hoewel sensationele onderwerpen domineerden. Alleen de natuurfilm had een educatief karakter.⁴⁵

⁴² Zie bijv. *Leeuwarder Courant*, 7 januari 1922.

⁴³ Oorspronkelijke titel: *La douloureuse méprise*.

⁴⁴ Krantenknipsel in Mooibroek, *Bewegende beelden*, 23.

⁴⁵ De twee hoofdfilms op het programma duurden ieder ongeveer een uur. Dat ze een paar jaar oud waren was niet ongebruikelijk voor die tijd. Nederlandse filmverhuurkantoren en bioscoopexploitanten konden de hoge prijzen voor de recentste films zelden opbrengen. Daarvoor was de afzetmarkt te klein. Uit de Cinema Context database blijkt dat ook in de grote steden *Het Eeuwig Mannelijke* en *Held Tegen Wil en Dank* (oorspronkelijke titel: *This Hero Stuff*, Harry King, 1919) pas vanaf 1924-25 rouleerden.

Bioscoop „Luxor,”
verbonden aan 't Hotel „De Leeuw.”

Zaterdag 12. Zondag 13. Maandag 14.
Woensdag 16 December

ALS 1ste HOOFDNUMMER:

Het Eeuwig Mannelijke.

Aangrijpend drama van den huislijken haard in 5 acten, vertoelt door:
Mlle Eva Reynal, John C. Graft, de kleine Susie Boides
en Mlle Louise Colliney.

2e HOOFDNUMMER:

**Held tegen wil
en dank.**

Sensatielief in 5 acten.

3. JOPIE IN DE WILD WEST.
Komische 2 acter.

4. SOLONIKI. Natuuropmaken.

Verwarmde zaal.

Prijzen der plaatsen 1e Rang 65 ct. 2e Rang 45 ct. 3e Rang 25 ct.
Gereserveerde plaatsen 80 cent.

**Aanvang Zaterdag-, Maandag- en
Woensdagavond acht uur.**

Zondagmiddag vanaf 3 uur Doorlopende Voorstelling.

RUIME BERGPLAATS voor AUTO's, MOTOREN en RIJWIELEN.

Wegens het wegblijven van het ééne hoofdnummer van
verleden week, zal deze week voor eene

bijzondere attractie worden verzorgd.

Afb. 1: Advertentie. Mooibroek, *Bewegende beelden*, 23.

De advertentie laat zien dat de inwoners van Stadskanaal en omgeving rond 1925 nog steeds niet elke dag naar de bioscoop konden gaan. Er waren voorstellingen op zaterdag-, maandag- en woensdagavond en zondagmiddag. Het goedkoopste kaartje, 25 cent voor een plaats op de derde rang, kostte iets meer dan een brood.⁴⁶ De duurste kaartjes kostten 80 cent maar dan was men ook verzekerd van een gereserveerde plaats op de

⁴⁶ Omgerekend € 1,65 in 2008 op basis van de historische koopkrachtontwikkeling. De rekenmodule is te vinden op www.iisg.nl/hpw/calculate.php, geraadpleegd 29 september 2009.

eerste rang. Deze prijsdifferentiatie en onderverdeling van de zaal in rangen toont dat de exploitant van de Luxor Bioscoop een zo breed mogelijk publiek wilde bedienen, en dat hij de film dus niet positioneerde als een specifiek arbeidersvermaak. Dat hij graag de kapitaalkrachtigere middenklasse en rijke boeren aan zich wilde binden blijkt ook uit het feit dat de advertentie nadrukkelijk vermeldt dat er ‘ruime bergplaats voor auto’s, motoren en rijwielen’ was. In die tijd konden alleen welgestelde burgers zich een auto permitteren. Ook motorfietsen waren voor veel arbeiders te duur, zij kwamen te voet of met de fiets. Wie er daadwerkelijk naar de film ging, weten we niet. We mogen op basis van de bevolkingssamenstelling echter aannemen dat de arbeiders en hun gezinnen de hoofdmoot van het publiek uitmaakten, zeker op de tweede en derde rang.

De mix van functies – hotel, café-restaurant, sociëteit, concert- en bioscoopzaal – zoals in Hotel De Leeuw in Stadskanaal bleek een succesvol bedrijfsmodel. In Oost-Groningen overleefde dit type bioscoopexploitatie tot in de jaren zestig.⁴⁷ Ook in andere hotels en cafézalen kon het publiek regelmatig genieten van een filmvoorstelling. Café- en hotelhouders werkten daarbij samen met reizende exploitanten. Zo verzorgde de familie Abeln uit Emmercompascuum met hun Cinema Hollandia voorstellingen in een groot aantal zalen en zaaltjes in Groningen, Friesland en Drenthe.⁴⁸ ‘Echte’ bioscopen zoals wij die vandaag de dag kennen waren er maar heel weinig. In Oost-Groningen werden er voor de Tweede Wereldoorlog slechts drie theaters gebouwd die specifiek voor filmvertoningen ontworpen waren. Tot een bouwexplosie van nieuwe bioscopen zoals in Limburg is het nooit gekomen.⁴⁹

Een van deze drie zalen was het Nieuwe Luxor Theater in Stadskanaal. Het Nieuwe Luxor opende in 1926 en lag aan het Oosterdiep in de buurt van het spoorstation van Stadskanaal waar zich in een paar jaar tijd een klein maar bruisend uitgaanscentrum ontwikkeld had.⁵⁰ In het

⁴⁷ Onder andere: Hotel Dijkina in Oude Pekela (1947-1955); Hotel de Boer (1925-1939) en De IJzeren Klap (1942-1981) in Musselkanaal; Sociëteit Veenlust in Veendam (1915-1965); Hotel-restaurant Wisseman in Winschoten (1911-1967), en de Flora Bioscoop in Hotel Schot in Ter Apel (1935-1968).

⁴⁸ Mooibroek, *Bewegende beelden*, 113.

⁴⁹ In Limburg werden tussen 1925 en 1939 zeker 12 nieuwe bioscopen gebouwd (dus nog los van bioscopen die werden geopend in bestaande bouw). Het totale inwonersaantal was daar wel aanzienlijk groter dan in Oost-Groningen. Van Oort, *Film en het moderne leven*, 118, tabel 6.1.

⁵⁰ Mooibroek, *Bewegende beelden*, 25-29.

midden van de Veenkoloniën werd daar de moderne cultuur van de grote stad een stukje dichterbij gebracht in cafés en danszalen met kosmopolitische namen als Frascati en Altona. Het Luxor Theater met haar neoclassicistische gevel en imposante hekwerk was de trots van het lokale amusementsbedrijf. De architect had nauwkeurig de bouwstijl van de huizen van de Groningse elite geïmiteerd om het pand een deftige uitstraling te geven. Een bezoeker uit Amsterdam of Den Haag zou er waarschijnlijk niet van onder de indruk zijn geweest maar voor de inwoners van Stadkanaal en omgeving was dit hun bioscooppaleis en toegang tot een wereld van glitter, glamour en avontuur.

Conclusie

Wat kunnen we nu opmaken uit deze twee casestudies, gezien de achtergrond van de eerder geschetste spreidingspatronen? Buiten de grote steden ontwikkelde het bioscoopwezen zich in eerste instantie als een nevenverschijnsel binnen de voorhanden zijnde infrastructuur van uitgaansgelegenheden. Commercieel opererende, multifunctionele accommodaties, die hotel-, café-, restaurant- en zaalverhuurfuncties combineerden, vormden vaak het startpunt voor de eerste lokale bioscopen, die doorgaans slechts enkele dagen per week film vertoonden. In de dun bevolkte ‘verre provincie’ lijkt dit zelfs de dominante, zo niet de enig mogelijke vorm van (semi-)permanente bioscoopexploitatie te zijn gebleven.

Waar de bevolkingsdichtheid in principe hoog genoeg lag om diverse en dagelijks in bedrijf zijnde bioscopen een bestaansbasis te gunnen, kwam het toch niet altijd tot een substantiële expansie van de bedrijfstak en waar dat wel gebeurde kon het patroon van de ontwikkeling nog steeds verschillen. De hier in zeer kort bestek uitgewerkte casestudies bevestigden wat wij reeds in onze inleiding veronderstelden, namelijk dat we de oorzaak van die gedifferentieerde ontwikkelingspatronen moeten zoeken in de van gebied tot gebied verschillende ‘mix’ van kerkelijke achtergronden en klassenverhoudingen, alsmede in de specifieke wijzen waarop zo’n mix zich vertaalde naar politiek-bestuurlijke machtsconstellaties en een al dan niet sterke geneigdheid van lokale leiders om sturend op te treden in het cultureel en maatschappelijk leven van de gemeenschap als geheel. Waar de plaatselijke krachtsverhoudingen het toelieten en de neiging tot verregaande sturing groot was (bible belt, homogeen katholieke gebieden in het zuiden buiten de mijnstreek), werd het bioscoopbedrijf vaker belemmerd of op z’n

minst sterk gecontroleerd. Waar de krachtsverhoudingen minder eenduidig lagen en binnen het sociaal-culturele domein de neiging tot sturing van anderen en andersdenkenden niet zo sterk was (Oost-Groningen en in bepaalde opzichten ook de mijnstreek), kon de bioscoop makkelijker gedijen en stelde vooral de omvang van de afzetmarkt een limiet aan de expansie van de bedrijfstak.

Bestaat er nu zoiets als de eigenheid van de Nederlandse filmcultuur? Nog los van de grote verschillen tussen de grote stad en 'de provincie', die we in dit artikel achterwege hebben gelaten, moge duidelijk zijn dat er ook buiten de Randstad geen homogene Nederlandse filmcultuur bestond, net zomin als je kunt spreken van een gelijkvormige Amerikaanse of Franse filmcultuur.⁵¹ De voorbeelden die we in dit artikel hebben aangehaald suggereren een wisselvalligheid in het Nederlandse bioscoopklimaat, die uiteraard van grote invloed moet zijn geweest op de manier waarop het publiek naar films keek, zelfs op de vraag óf iemand films keek, en naar welke dan. Hoe specifieke films het nationale bewustzijn (of regionale, of etnische, of klasse-, of genderbewustzijn, etc.) hebben beïnvloed, lijkt dan opeens minder relevant.

⁵¹ Voor een vergelijkbaar standpunt zie R.C. Allen, 'Decentering historical audience studies: A modest proposal' in: K.H. Fuller-Seeley ed., *Hollywood in the neighborhood: Historical case studies of local moviegoing* (Berkeley 2008) 20-36.