

# CINEMA CONTEXT EN ONDERZOEK NAAR SOCIALE NETWERKEN BINNEN DE FILMGESCHIEDSCHRIJVING

EEN AANZET TOT DISCUSSIE<sup>1</sup>

## Inleiding

In april 2006 ging Cinema Context *on line*: een database, waarvan het hart bestaat uit een indrukwekkende hoeveelheid gegevens over filmvoorstellingen in Nederland van 1896 tot 1940 en die – zo is de bedoeling – in de toekomst nog verder zal worden uitgebreid.<sup>2</sup> Cinema Context biedt niet alleen een grote hoeveelheid informatie over het ‘wie, wat, waar en wanneer’ van de geschiedenis van de filmvertoning in Nederland. De diverse soorten gegevens in de databank zijn ook met elkaar te combineren en desgewenst te importeren in andere databases, waarmee – aldus de makers – een instrument gecreëerd is dat onderzoekers in staat stelt ‘patronen en netwerken [te] bestuderen’ en zo ‘het DNA van de Nederlandse filmcultuur bloot te leggen’.<sup>3</sup>

In de aanloop naar de introductie van Cinema Context in het publieke domein werd ons gevraagd als ‘bèta testers’ de werking en mogelijkheden van de database alvast te beproeven. Die eer viel ons te beurt vanwege onze betrokkenheid bij het nwo-onderzoeksprogramma ‘Cinema, Modern Life and Cultural Identity in the Netherlands’, waaraan ook de ontwikkeling van Cinema Context was gelieerd. Het genoemde onderzoeksprogramma omvat onder andere een aantal door de auteurs van dit artikel ten uitvoer gebrachte deelstudies, die erop gericht zijn inzicht te verschaffen in de wijze waarop de introductie en verbreiding van het medium film in de periode 1896-1940 interfereerde met diverse andere aspecten van het brede en multi-dimensionale proces van maatschappelijke modernisering dat Nederland toen doormaakte. In het bijzonder gaat daarbij de aandacht uit naar interferenties, die op een of andere wijze bijdroegen aan de (her-)definiëring van culturele identiteiten, zoals die in de context van de maatschappelijke modernisering plaatsvond.<sup>4</sup> Mede op basis van de uitkomsten van onze deelstudies beoogt het programma uiteindelijk ook nog

een synthetiserende studie op te leveren, die antwoord geeft op de vraag waarom de integratie van de cinema in de Nederlandse cultuur zo opvallend anders verliep dan in andere Europese landen en daardoor een bepaalde eigenheid te zien gaf.<sup>5</sup> Voor Karel Dibbets, de geestelijke vader van Cinema Context én degene die binnen het kader van 'Cinema, Modern Life and Cultural Identity' de synthetiserende studie zal schrijven, was de ambitie om op die laatste vraag naar de achtergronden van de *Sonderweg* en eigenheid van de Nederlandse filmcultuur een antwoord te vinden, ook de belangrijkste drijfveer om Cinema Context te gaan bouwen en daarmee een voor ons vakgebied nieuw soort onderzoeksinstrument in handen te krijgen.

Op zichzelf biedt Cinema Context nu al vele mogelijkheden om allerlei kenmerken van de Nederlandse filmcultuur in kaart te brengen. Over de eventuele specificiteit van die kenmerken valt nog veel meer te zeggen zodra ze te vergelijken zijn met de kenmerken van de filmcultuur in andere landen. Om dat mogelijk te maken doen Karel Dibbets en anderen – onder wie een van ons – momenteel achter de schermen hun uiterste best om Cinema Context aanvaard te krijgen als internationaal geaccepteerde standaard, waar filmhistorici elders in de wereld hun nog te bouwen databases naar modelleren.<sup>6</sup> Mocht dat lukken – en voorsnog zijn de ontwikkelingen niet ongunstig – dan wordt daarmee een belangrijke stap gezet op weg naar een internationaal vergelijkende filmgeschiedschrijving met een tot nu toe ongekende reikwijdte en analytisch potentieel. Zover is het nog niet, maar het is wel zinnig nu al de discussie te voeren over de vraag hoe de researchagenda van een rond Cinema Context-achtige databases gecentreerde, vergelijkende filmgeschiedschrijving eruit zou moeten gaan zien.

Onze bijdrage aan dit themanummer is een poging die discussie te openen. We haken daartoe in op één van de concrete mogelijkheden die Cinema Context biedt en die door de makers ervan ook nadrukkelijk onder de aandacht van de gebruikers wordt gebracht op de website van het project. Dit is de mogelijkheid om via Cinema Context onderzoek te doen naar de netwerken van personen binnen de Nederlandse filmwereld. De facto hebben we het dan over de analyse van sociale netwerken – een onderwerp waarover binnen diverse takken van wetenschap een uitgebreide theorievorming bestaat en waarvoor bovendien verschillende computerprogramma's zijn ontwikkeld – waarmee vanuit Cinema Context geïmporteerde gegevens over personen en hun onderlinge relaties nader geanalyseerd zouden kunnen worden.<sup>7</sup> Het lijkt ons uitermate nuttig als dit arsenaal aan theoretische en technische middelen inderdaad op de desbetreffende dataverzameling in Cinema Context zou worden losgelaten. Maar is die exercitie ook voldoende om greep te krijgen op de specificiteit van de Nederlandse filmcultuur, voor zover die bepaald werd door het bestaan van sociale netwerken?

Deze vraag brengen wij niet te berde wegens twijfel of scepsis ten aanzien van gecomputeriseerde data analyses. Daarvoor zouden wij bekend moeten zijn

met de *ins and outs* van zulke analyses en dat is niet het geval. Veel meer komt onze vraag voort uit twijfel omtrent de toereikendheid van de binnen Cinema Context opgenomen verzameling data over personen en hun onderlinge relaties. Die verzameling spitst zich toe op mensen die in één of andere capaciteit voor een bedrijf of organisatie binnen de filmbranche werkten. Voor zover de database informatie verschaft over hun onderlinge relaties, betreft het meestal hun gezamenlijke betrokkenheid bij zo'n bedrijf of organisatie in bepaalde, onderling gerelateerde functies (bijvoorbeeld: directeur – zaalchef) en daarnaast, in een aanzienlijk kleiner aantal gevallen, hun familiebanden. De grenzen van de dataset vallen daarmee in belangrijke mate samen met de institutionele grenzen van het Nederlandse filmbedrijf. Personen en (delen van) relatienetwerken die buiten die grenzen vielen, worden niet waargenomen door een onderzoeker die op basis van de Cinema Context dataset netwerkanalyses gaat uitvoeren. Dat is, zo denken wij, een cruciaal gemis, als die onderzoeker de specificiteit van de Nederlandse filmcultuur op het spoor wil komen. Een deel van die specificiteit zal immers zijn bepaald door de wijze waarop de filmcultuur was ingebed in de rest van het maatschappelijk leven en dus zal die 'rest' mede in de beschouwing moeten worden betrokken, óók als het analyseren van sociale netwerken de primaire insteek vormt van het onderzoek als geheel.

Deze mening is niet slechts ingegeven door het algemene, methodologische uitgangspunt dat contextualiseren cruciaal is voor het genereren van historische kennis. Onze mening stoelt tevens op inzichten die wij opdeden bij de uitvoering van onze eigen deelprojecten binnen het onderzoeksprogramma 'Cinema, Modern Life and Cultural Identity'. Zoals uit het voorgaande reeds viel op te maken, speelt de vraag naar de eigenheid van de Nederlandse filmcultuur ook in dat programma een belangrijke sturende rol, zelfs al is die vraag daar in eerste aanleg toegespitst op een serie specifieke, in onze deelstudies te exploreren thema's, die betrekking hebben op wisselwerkingen tussen de zich vormende filmcultuur en andere aspecten van de maatschappelijke modernisering van Nederland tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw. In elk van die deelstudies speelt op zeker moment een bepaalde vorm van onderzoek naar personen en sociale netwerken een rol, zij het dat dit in geen enkel deelproject de centrale invalshoek vormt en daarom ook nergens een diepgravende theoretische uitwerking krijgt. Om het gechargeerd te stellen: waar de analyse van sociale netwerken onderdeel is van onze microgeschiedenissen, rommelen wij nog maar wat in de marge. Niettemin merkten wij de afgelopen jaren al rommelend, dat juist onderzoek naar personen en netwerken buiten de directe kring van het filmbedrijf in enge zin en daarmee ook buiten het nu door de Cinema Context database bestreken domein, uitermate verhelderend kan zijn als het erom gaat uit te vinden hoe de filmcultuur indertijd zijn specifieke plaats in de Nederlandse samenleving kreeg en daarbij een eigen karakter ontwikkelde. In de volgende paragraaf zullen wij hiervan een voorbeeld geven aan de hand van een van onze microgeschiedenissen. In de daarop volgende paragrafen geven we aan de

hand van twee verschillende cases aan op welke andere manieren je onderzoek kunt doen naar sociale netwerken binnen het kader van een vergelijkende film-geschiedschrijving.

### **Bioscoop en verenigingsleven in Limburg**

Het eerste voorbeeld van ons project betreft het onderzoek van Thunnis van Oort naar de wisselwerking tussen bioscoopexploitatie en katholieke cultuurpolitiek in de provincie Limburg. Wat een veelheid van de door hem gebruikte bronnen laat zien en voor niemand als een verrassing zal komen, is dat net als in de rest van Nederland tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw binnen het domein van de vrijetijdsbesteding in Limburg een zeer omvangrijk verenigingsleven bestond. De structuur en organisatie van de vrijetijdsbesteding was er, op de kroegen en herbergen na, nog niet of nauwelijks gecentreerd rond commercieel geëxploiteerde publieke gemakkelijkheden. Het waren clubs en verenigingen die als aanbieders van amusement en vertier de voornaamste concurrenten waren van de eerste vaste bioscopen, die tijdens de vroege jaren tien in de regio werden gevestigd. Niet alleen de specifiek op vermaak gerichte verenigingen, zoals muziek-, toneel- en sportclubs, maar ook primair op andere functies georiënteerde associaties, zoals vakbonden, politieke en religieuze organisaties, boden gelegenheid tot amusement. Vakbondsverenigingen of katholieke processies waren officieel misschien niet bedoeld om te worden genoten als vermaak, maar in de praktijk functioneerden ze voor veel mensen wel degelijk óók in die zin.

Het door amateurverenigingen geboden vermaak was economisch gezien aanvankelijk sterk in het voordeel ten opzichte van professioneel geproduceerd amusement, zeker in kleine plaatsen. Immers, hoe kleiner de gemeenschap, hoe kleiner doorgaans de markt voor amusement en hoe hoger het risico dat exploitanten van daar gevestigde accommodaties liepen, als ze beroepsartiesten of musici inhuurden. Plaatselijke amateurs traden op tegen veel geringere kosten, of zelfs gratis. Toch bleek vanaf de vroege jaren tien in een toenemend aantal Limburgse steden, die indertijd tussen de 20.000 en 60.000 inwoners telde, het exploiteren van een vast bioscooptheater financieel een haalbare kaart. Na de eerste investering voor de aanschaf van apparatuur was de grootste kostenpost bij het in bedrijf houden van een bioscoop de filmhuur, althans, als het ging om ondernemers die bij voorbaat al de beschikking hadden over een voor filmvertoning bruikbare zaal. Dat was doorgaans het geval, want verreweg de meeste vaste bioscopen in de provincie gingen van start in reeds bestaande zalen, die al een vooraanstaande rol speelden in het plaatselijke sociale leven. Verenigingen en clubs hielden er hun vergaderingen en gaven er voorstellingen en in veel gevallen bleef dat ook nog een tijdlang zo nadat de zaal tevens een bioscoopfunctie had gekregen. Geleidelijk aan kreeg echter die bioscoopfunctie

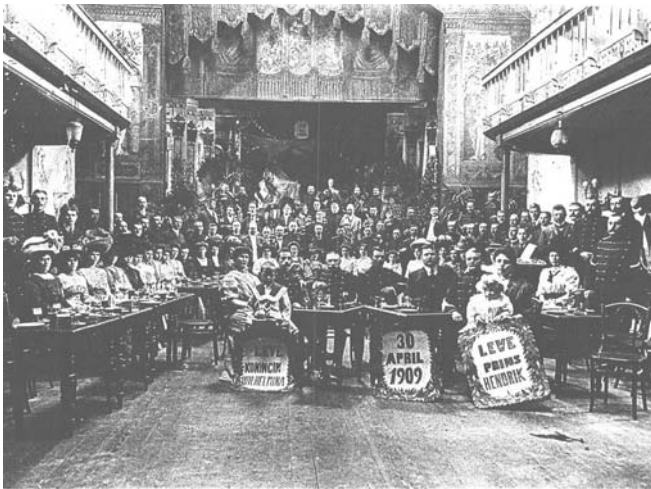
toch de overhand, waarmee een potentieel belangenconflict ontstond tussen de zaal-, annex bioscoopexploitanten en de lokale verenigingen. Soms ging het goed en assimileerde de bioscoop vreedzaam, soms ontstonden er fricties.

We zullen dit alles nader toelichten aan de hand van enkele voorbeelden uit Venlo. In een van de hoofdstraten van deze Limburgse garnizoensstad met destijds zo'n 20.000 inwoners, dreef Jos Caubo een hotel-restaurant. In 1901 bouwde hij daar een theaterzaal aan vast en begon er toneelvoorstellingen te organiseren, meestal tijdens jaarlijks terugkerende festiviteiten als carnaval en de kermis. Caubo kreeg de reputatie de belangrijkste theaterondernemer in de stad te zijn. Als hij geen toneelvoorstellingen gaf, verhuurde Caubo zijn theaterzaal aan lokale verenigingen. Een daarvan was de officiersclub, die geregeld vergaderingen, voorstellingen en feesten hield in de zaal van Caubo. Dat was bijvoorbeeld het geval in 1909, toen de officiersclub er een feestdag organiseerde ter viering van de geboorte van kroonprinses Juliana. Op de foto die ervan gemaakt werd, is op het toneel achterin de zaal het militaire orkest te zien, dat die dag tevens in de stromende regen op het Venlose marktplein optrad en daarmee groot enthousiasme losmaakte bij het publiek.<sup>8</sup> Drijfnaat luisterde het orkest vervolgens ook de besloten bijeenkomst van de officieren op met muziek.

Spoedig zou Caubo echter zelf een attractie gaan aanbieden, waarvoor hij zijn zaal aanvankelijk eens per week, maar vervolgens steeds vaker reserveerde en dus steeds minder vaak kon verhuren aan de officiersclub en andere verenigingen. Enkele maanden nadat de foto van het natte orkest en de feestelijk bijeen-

zijnde officiersclub gemaakt werd, kocht Caubo een generator en een projector, waarmee hij filmvoorstellingen begon te verzorgen. Films huurde hij bij het kantoor van Pathé in Brussel. Het waren overigens niet de eerste filmvoorstellingen in de zaal van Caubo. Exploitanten van reisbioscopen hadden er voordien zo nu en dan al eens hetzelfde gedaan, maar dan op incidentele basis.

In het ondernemerschap van Jos Caubo en de exploitatiegeschiedenis van zijn theaterzaal valt waar te nemen hoe in Venlo verenigingsleven en filmvertoning assimileerden. Caubo's theater vormde een cruciale ruimte, die een verbindingschakel vormde tussen de leden van de clubs en verenigin-



*Sociëteitsavond van de Venlose Huzaren met vrouwen en kinderen in de theaterzaal van Jos Caubo. Fotograaf onbekend. In het midden van de foto is het militaire orkest zichtbaar, op het toneel. De naam van het pas geboren prinsesje was, toen deze foto gemaakt werd, nog niet bekend. Daarom werden wel Emma, Wilhelmina en Hendrik genoemd, maar niet Juliana. De foto is in het bezit van Jos Caubo's achterkleinzoon Joep Caubo, die nog steeds een bioscoop exploiteert in Reuver.*

gen die er bijeenkwamen, en het publiek van de filmvoorstellingen. Tijdens de eerste jaren van Caubo's bioscoopexploitatie moet er een flinke overlap hebben bestaan tussen deze twee groepen. Het samengaan van verenigingsleven en bioscoopvermaak werd ook zichtbaar in de programmering van Caubo's bioscoop. De muzikale begeleiding van de films werd soms verzorgd door lokale amateurmuzikanten of -orkesten. Een mooi voorbeeld van de manier waarop de filmvertoningen konden bijdragen aan het integreren van de leden van clubs en verenigingen in het bioscooppubliek, was Caubo's eigen filmopname van een officiersbeëdiging in 1912, een opname die overigens ook als de oudste tot nu toe overgeleverde Limburgse film geldt. Met een film over dit onderwerp mikte Caubo duidelijk op zijn publiek van officieren, die zo gestimuleerd werden niet alleen zijn klanten te zijn tijdens hun clubbijeekomsten, maar ook tijdens zijn filmvertoningen.<sup>9</sup>

Verenigingsleven en bioscoopexploitatie gingen echter niet altijd zo harmonieus samen in Venlo. Na enige jaren ontstonden er diverse heftige conflicten over de relatie tussen het verenigingsleven en commercieel bioscoopvermaak. Sommige verenigingen begonnen te klagen dat de bioscoop hen steeds vaker beroofde van de ruimtes die zij voor hun activiteiten gebruikten, in het bijzonder toen de filmvoorstellingen niet langer beperkt bleven tot de weekeinden.<sup>10</sup> Nog heviger conflicten braken uit, toen verenigingen hun eigen bioscopen begonnen. In Venlo werd dit eerst in 1913 en nogmaals in 1918 gedaan door twee katholieke werkliedenverenigingen. Als besloten verenigingen waren ze vrijgesteld van vermakelijkheidsbelasting, van de lokale filmkeuring en van de leeftijdsbeperkingen die voor de jeugd de toegang tot gewone bioscopen belemmerden. Deze besloten of – zoals ze doorgaans genoemd werden – verenigingsbioscopen werden min of meer openlijk gesteund door de gemeentelijke overheid en de kerkelijke autoriteiten. Hoeveel succes deze verenigingsbioscopen hadden in de concurrentiestrijd met de gewone bioscoopbedrijven, is niet bekend. Vermoedelijk konden de verenigingsbioscopen op het gebied van de programmering niet altijd dezelfde kwaliteit bieden als de reguliere bioscopen en wellicht waren ze ook minder luxueus ingericht. Daar stond echter hun status als besloten vereniging tegenover. Vrijgesteld als ze daardoor waren van de vermakelijkheidsbelasting, die in Limburg varieerde van tien tot dertig procent van de bruto recette, konden ze hun toegangsprijzen laag houden. En omdat de toegang niet onderworpen was aan leeftijdsrestricties, lijken verenigingsbioscopen vooral het jeugdige publiek te hebben bediend. Ze benadrukten bovendien hun katholieke karakter en het contrast tussen hun eigen programma's en de 'immorele' films die de normale bioscopen vertoonden, zelfs al vielen die – anders dan de verenigingsbioscopen – onder de censuur van de plaatselijke filmkeuring.

Na jaren van oplopende spanning culmineerde de rivaliteit tussen de twee verenigingsbioscopen en de twee reguliere bioscopen in 1921 in wat eerst de lokale en vervolgens ook de landelijke pers en de filmvakbladen de Venlose 'bioscoopoorlog' noemden. Tijdens dit conflict bleven de vier Venlose biosco-

pen bijna een jaar lang gesloten, als gevolg van een boycot op het leveren van films, die werd opgelegd door de Nederlandsche Bioscoop Bond. De professionalisering, organisatie en onderlinge samenwerking van de Nederlandse film-distributie- en bioscoopbranches was inmiddels zo ver gevorderd, dat de sector als geheel hier voor het eerst een gesloten front wist te vormen tegen wat zij zag als de oneerlijke concurrentie van de verenigingsbioscopen en hun zowel kerkelijke als wereldlijke beschermheren. De boycot- en sluitingsactie had uiteindelijk succes: de uitzonderingspositie van de katholieke verenigingsbioscopen in Venlo werd beëindigd en ook elders in Limburg kregen ze het als gevolg van de tegenwerking door het reguliere film-distributie- en bioscoopbedrijf zo moeilijk, dat ze tenslotte overal het veld moesten ruimen.

In de wisselwerking tussen lokale filmvertoningspraktijken en verenigingsleven kunnen we waarnemen hoe de bioscoop integreerde in lokale praktijken op het gebied van de vrijetijdsbesteding en dat ging, zoals we zagen, lang niet altijd zonder slag of stoot. Deze praktijken van vrijetijdsbesteding waren afhankelijk van en werden grotendeels gestructureerd door specifieke sociale netwerken en relaties binnen de lokale gemeenschappen. Door deze sociale netwerken en relaties – die in belangrijke mate waren geformaliseerd in de vorm van verenigingen en clubs – te betrekken in onze beschouwing van de filmgeschiedenis wordt een beter begrip mogelijk van de ontwikkeling van vertoningspraktijken en de daarin voorkomende variaties. Het reilen en zeilen van het lokale verenigingsleven in Venlo of om het even welke andere plaats binnen Limburg kom je niet op het spoor als je alleen op basis van de in Cinema Context bijeengebrachte informatie een beeld zou trachten te construeren van de groep mensen en de sociale verbanden die met elkaar de filmcultuur in Limburg zijn specifieke vorm en sociaal-culturele inbedding gaven. Toch speelden die in Cinema Context buiten beeld blijvende personen en sociale verbanden in dat proces wel degelijk een belangrijke rol. Betekent dit nu, dat in Cinema Context óók gegevens over allerlei – veeleer langs de randen dan in het centrum van de Nederlandse filmcultuur te situeren – fenomenen moeten worden opgenomen, wil de database echt het inzicht helpen verdiepen in de eigenheid van die filmcultuur? Nee, niet noodzakelijkerwijs, al zou het zeker helpen als de database verder verrijkt werd met een substantiële hoeveelheid gegevens van dien aard. Streven naar volledigheid is daarbij niet realistisch en ook niet nodig. Waar het om gaat, is dat gebruikers van de database door dat wat zij erin aantreffen, in voldoende mate worden geattendeerd op de noodzaak niet alleen onderzoek te doen naar het hart van de filmcultuur – in Cinema Context gedefinieerd als de filmvoorstelling – maar ook naar de randgebieden en maatschappelijke inbedding ervan. De aard en hoeveelheid van de tot op heden in Cinema Context bijeengebrachte gegevens, alsook de in de database opgenomen instrumenten voor kwantitatieve, seriële analyse, sporen de gebruiker aan om nu vooral het op het hart van de filmcultuur gerichte onderzoek vol overgave aan te pakken in de veronder-



stelling dat in die richting en met inzet van het aangereikte instrumentarium ook alle, voor ons begrip van de filmcultuur wezenlijke inzichten te ontdekken zouden zijn. Dat laatst is volgens ons een misvatting. Alleen een combinatie van deze én de contextueel gerichte benadering kan de verdieping van het inzicht in de Nederlandse filmcultuur bewerkstelligen, die de makers van Cinema Context op het oog hebben. Daarom zou het goed zijn als Cinema Context óók en veel nadrukkelijker dan nu het geval is de aandacht van de gebruiker helpt te richten op de randgebieden en maatschappelijke inbedding van de filmcultuur, zelfs al zal het verdere onderzoek daarvan slechts zeer ten dele op basis van de in Cinema Context beschikbaar gestelde gegevens te verrichten zijn.

### **Netwerken van joodse ondernemers en het discours daarover**

Toen wij ons afvroegen hoe de in Cinema Context bijeengebrachte gegevens over personen en sociale netwerken zich verhielden tot de gegevens zoals die figureren in onze eigen microgeschiedenissen, viel ons niet alleen op dat wij relatief veel aandacht besteden aan personen en netwerken die zich voor een belangrijk deel buiten het door Cinema Context bestreken bereik van het geïnstitutionaliseerde filmbedrijf bevonden. Wat ons evenzeer opviel, was dat we nogal wat aandacht besteden aan ‘sociale netwerken’ waarvan het bestaan, historisch gezien, deels of zelfs geheel beperkt bleef tot door middel van mediaproducten tot stand gebrachte, discursieve constructies. Normaliter zal onderzoek naar zulke constructies eerder worden benoemd als discoursanalyse dan als een vorm van analyse van sociale netwerken. Het motief achter onze belangstelling voor zulke discursief geconstrueerde netwerken is de ambitie, meer te weten te komen over de maatschappelijke inbedding en de mede daardoor bepaalde specificiteit van de Nederlandse filmcultuur.

Veel van de bekendste en meest toonaangevende personen in de Nederlandse bioscoop- en film distributiesector waren afkomstig uit een joods milieu. Dat geldt voor Abraham Tuschinski, ongetwijfeld de beroemdste Nederlandse bioscoopondernemer aller tijden. Maar ook voor mannen als Barnstijn, Hamburger en De Hoop, namen die bij mensen die enigszins bekend zijn met de Nederlandse filmgeschiedenis de nodige bellen doen rinkelen. Onder hen waren zowel recent in Nederland gearriveerde immigranten uit Oost-Europa als autochtone, Nederlandse joden. Fransje de Jong onderzoekt hun ondernemerspraktijken, hun professionele netwerken en de wisselwerkingen die daarin optraden met andere netwerken binnen de joodse gemeenschap, zowel op lokaal als op nationaal niveau. Wat was de betekenis van etnische sociale netwerken voor de activiteiten van de joodse ondernemers in het filmbedrijf? Hadden zulke netwerken een functie als het ging om het verwerven en behouden van vooraanstaande, strategische posities in die bedrijfstak? Het zijn vragen die gegeven de catastrofale geschiedenis van het Europese jodendom in de twintigste eeuw



vrijwel algemeen als uiterst beladen, zo niet als ‘politiek incorrect’ worden ervaren. Maar om inzicht te krijgen in de wijze waarop de cinema tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw een plaats kreeg in de Nederlandse samenleving, is het wel degelijk relevant die vragen serieus te beantwoorden.

Het belang van zo’n serieus, goed gemotiveerd antwoord wordt des te groter in het licht van het feit dat in de vroege jaren twintig in de Nederlandse pers een discours begon te ontstaan over de rol van joden in het filmbedrijf, dat sterker werd tegen het einde van de jaren twintig. Voor een deel werd dit discours bepaald door anti-joodse gevoelens. De joden werden er door sommigen van beschuldigd het vaderlandse filmbedrijf te beheersen. Enkele tijdschriften en kranten wezen op het bestaan van een ‘klik’ van joodse bioscoopexploitanten en filmverhuurders waarin niet-joden een tweederangspositie zouden bekleden. Herhaaldelijk werd beweerd dat ‘de verkeerde mensen’ het hele filmbedrijf onder controle zouden hebben. Een ‘joodse samenzwering’ moest volgens enkele fervente critici verantwoordelijk worden gehouden voor alles wat er mis was met de film en het filmbedrijf.

We geven hier één concreet en extreem voorbeeld van deze discursieve constructie van een joods netwerk, in de hoop daarmee onder andere een discussie op gang te krijgen over de vraag hoe zo’n discours over het bestaan van een joods netwerk eventueel ook in andere landen tot ontwikkeling kwam, zonder daarover te spreken op een manier die al te generaliserend is en dus het zicht ontnemt op de historische specificiteit van dit fenomeen. Ons voorbeeld gaat terug naar begin juni 1938. In *Het Nationale Dagblad*, een van de partijkranten van de NSB, gaf een anonieme auteur zijn kijk op de overheersing van het Nederlandse filmbedrijf door joden, waarbij in het bijzonder de Oost-Europese joden het moesten ontgelden. Hij onderbouwde die opvatting onder andere door te beschrijven hoe het eraan toeging tijdens de wekelijkse filmbeurs in Amsterdam, waar sinds november 1916 bioscoopexploitanten en filmverhuurders uit het hele land samenkwamen om zaken met elkaar te doen. Volgens de schrijver viel daar voor bezoekers een duidelijk onderscheid waar te nemen tussen hen die behoorden tot de kring van echte *insiders* binnen het filmbedrijf en degenen die daar buiten stonden. Het waren naar zijn mening de joden die de groep van *insiders* vormden en die vanwege hun ‘ras-bewustzijn’ altijd hun joodse zakenpartners zouden bevoordelen ten opzichte van hun niet-joodse collega’s. In de woorden van de journalist:

‘Tederen Maandag wordt er in Amsterdam in Krasnapolsky een filmbeurs gehouden, waar uitsluitend de leden van den Nederlandschen Bioscoopbond worden toegelaten. (...) Wie deze beurs bezoekt waant zich in een Oostersch hotel, allerlei personen van sterk semitisch uiterlijk zitten daar aan verschillende tafeltjes waartusschen men zoo hier en daar een ‘echte’ Nederlander aantreft. De heeren voelen zich hier echt onder elkaar en men kan dan ook op deze filmbeurs constateeren, welk een diepe minachting de Joden



Samenkomst van filmverhuurders en bioscoopexploitanten op de wekelijks gehouden filmbeurs in het Krasnapolsky Hotel in Amsterdam. Foto van omstreeks 1930. Bron: collectie Filmmuseum, Amsterdam

voor mensen van een ander ras hebben. Terwijl ze zich in het gewone leven meestal nogal beheerschen, omdat ze anders heel spoedig naar het land van herkomst zouden worden teruggezonden, zijn hier in dit 'onders-je' de termen 'goy', op zijn Nederlandsch 'Christenhond', schering en inslag. Het is ook meermalen gebeurd en wij kunnen voor de waarheid van de mededeelingen van onzen deskundigen zegsman, volledig instaan, dat een of andere Jood van een filmverhuurkantoor een niet-Joodsch bezoeker van de beurs provoocerde.<sup>11</sup>

Interessant aan dit artikel is de manier waarop de auteur een joods beeld van de filmindustrie schetste. Hij bedde zijn beschrijving van de filmbeurs in in een betoog, waarin hij probeerde te demonstrenen op welke manieren de dominantie van – wat hij noemde – de 'joodse film-dictators' en in het bijzonder van enkele machtige filmverhuurders, een beletsel vormde voor de ontplooiing van een 'gezonde' nationale en internationale filmeconomie. Hij betoogde dat de joden van de filmwereld een internationaal vertakt sociaal netwerk vormden, waardoor ze hun 'volksvreemde' waarden in de hele wereld konden verspreiden.

Dit citaat – en het artikel waaruit het afkomstig is – roept de vraag op in hoeverre het een uitzondering vormt binnen het discours over het filmbedrijf als

geheel. Het komt immers uit een nationaal-socialistische krant. Voor zover nu is vast te stellen, spande *Het Nationale Dagblad* absoluut de kroon. Niets in andere publicaties is van hetzelfde treurige kaliber als de artikelenreeks die deze krant in de zomer van 1938 wijdde aan de rol van joden in niet alleen de filmbranche, maar ook andere sectoren van de economie. Wat echter moet worden benadrukt, is dat het betreffende artikel over de filmbeurs ontegenzeggelijk onderdeel is van een breder, ook buiten de nationaal-socialistische kring gevoerd discours, dat al veel eerder op gang kwam.<sup>12</sup>

Het gegeven dat er in Nederland een discours met betrekking tot joodse netwerken en joodse dominantie in het filmbedrijf bestond, roept de vraag op hoe dat zat in andere landen. Als het er was, wanneer kwam het dan voor het eerst aan de oppervlakte, op welke plaats en in welke gedaante? En waarom juist toen, op die plaats en in die gedaante? Hoe ontwikkelde dit discours zich vervolgens verder? Welke argumenten speelden er een rol in? Hoe lang hield het aan? Waar het de Verenigde Staten en Duitsland betreft is al een begin gemaakt met onderzoek naar deze vragen, maar in veel landen moet dit terrein nog volledig worden ontgonnen.<sup>13</sup> Bovendien valt de vraag op te werpen in hoeverre het filmbedrijf – los van de beweringen daarover in het discours – ook feitelijk een domein vormde waarin bepaalde etnisch, religieus of anderszins te specificeren groepen een leidende, of in elk geval gezichtsbepalende rol speelden en wat dat betekende voor zowel het karakter van de bedrijfstak als de integratie ervan in de rest van het maatschappelijk leven. Een database als Cinema Context zou wel degelijk een functie kunnen gaan vervullen in het onderzoek naar zulke thema's, bijvoorbeeld door in de dataverzameling over personen ook hun religieuze achtergrond te vermelden, liefst zodanig dat op deze gegevens geautomatiseerde, analytische bewerkingen zijn los te laten. Het onderzoek naar bijvoorbeeld het discours over het filmbedrijf moet dan nog steeds gedaan worden en wel op basis van bronnen en met de inzet van analytische instrumenten, die buiten het bereik van Cinema Context vallen.

## Vrouwen en hun sociale netwerken in de Jordaanfilms uit de jaren dertig

Niet alleen de schrijvende pers bracht discursieve constructies van sociale netwerken in omloop, die relevant waren voor de integratie en populariteit van de cinema in de Nederlandse samenleving. Films, en in het bijzonder speelfilms, deden dat ook. Een voorbeeld daarvan ontleen we aan het onderzoek van Clara Pafort-Overduin naar de productie- en receptiegeschiedenis van de zogenoemde Jordaanfilms uit de jaren dertig: *DE JANTJES* (1934), *BLEEKE BET* (1934) en *ORANJE HEIN* (1936), films die behoorden tot de eerste productiegolf van Nederlandstalige *talkies* en waarvan met name de eerste twee een grote en langdurige populariteit genoten bij het Nederlandse bioscooppubliek.

De Jordaanfilms werden zo genoemd, omdat ze gebaseerd waren op wat men al kende als de Jordaan theaterstukken. Dit waren stukken voor het zogenaamde volkstoneel, geschreven door Herman Boubert in de jaren 1916-1921 en gesitueerd in de Jordaan. De Jordaan was indertijd nog een echte volkswijk met een specifiek, eigen karakter, die min of meer een wereldje apart vormde binnen Amsterdam. De wijk kreeg landelijke bekendheid dankzij de boeken van Israël Querido. Querido vestigde zich meermaals voor langere tijd in dit armste en dichtst bevolkte kwartier van de hoofdstad om het leven van de bewoners van binnenuit te kunnen beschrijven. Hij deed dat in de vorm van een epische roman in vier delen, waarvan het eerste gepubliceerd werd in 1912 en het laatste in 1925. De delen beleefden vele herdrukken. Zo werd in 1925 het eerste deel voor de twintigste maal herdrukt. Ook voorpublicaties of verslagen van zijn participerend onderzoek *avant la lettre* in het geïllustreerde tijdschrift *Het Leven* droegen bij aan de brede bekendheid van de Jordaan en van zijn boeken. De daarbij opgenomen foto's vergrootten nog het realistische karakter.<sup>14</sup>

De Jordaan-toneelstukken van Boubert gingen altijd over gebroken gezinnen, maar ze behandelden dit thema nooit op een moralistische manier. Zijn personages waren doorgaans goedmoedige mensen, wat grof in de mond, maar met een klein hartje. De structuur van de stukken was eenvoudig en ze hadden steeds een *happy end*. De handeling werd geregeld onderbroken door liedjes en dans. Veel van de liedteksten werden geschreven door Louis Davids, terwijl zijn levensgezellin in die jaren, de Engelse soubrette Maggie Morris, de muziek componeerde. De liedjes uit de Jordaan-stukken verwierven ook buiten het theater een grote populariteit, zowel via de radio als via de verkoop in de vorm van bladmuziek.

In de jaren twintig werd van elk van Bouberts drie Jordaan-stukken een zwijgende filmversie gemaakt, die dezelfde titels meekregen: *DE JANTJES* (1922), *BLEEKE BET* (1923) en *ORANJE HEIN* (1925). In de jaren dertig volgden de geluidsversies, waarvan de eerste twee een enorm succes werden. Databases als Cinema Context kunnen de omvang van zo'n succes een heel concrete uitdrukking geven in termen van het aantal voorstellingen dat een film beleefde. Clara Pafort-Overduin bouwde daartoe een eigen database, waarin ze gegevens opnam over filmvoorstellingen tijdens de periode 1934-1936 in veertien kleinere steden in Nederland. *DE JANTJES* (1934) en *BLEEKE BET* (1934) bleken daar in de onderzochte periode respectievelijk 587 en 329 keer te zijn vertoond, wat meer was dan welke andere film ook. *ORANJE HEIN* bracht het twee jaar later in diezelfde veertien steden tot niet meer dan 22 voorstellingen, waarmee hij op de lijst van meest vertoonde films in de periode 1934-1936 ongeveer op de 60ste plaats kwam te staan.

De Cinema Context-database maakt het mogelijk om op een vergelijkbare wijze de verschillen in populariteit tussen nog veel meer films vast stellen. Wie dat doet, komt vervolgens voor de vraag te staan hoe die verschillen te verklaren.

Affiche voor *BLEEKE  
BET* (1934),  
ontwerper Joop van  
den Berg.  
Bron: collectie  
Filmmuseum  
Amsterdam



Ongetwijfeld spelen daarbij vrijwel altijd diverse factoren een rol en wellicht is een aantal daarvan ook met gebruikmaking van de database al op het spoor te komen. Het lijkt ons echter erg onwaarschijnlijk dat de inhoudelijke en stilistische verschillen tussen films geen enkele invloed zouden hebben gehad op de mate waarin ze bij het publiek in de smaak vielen en ‘repertoire hielden’ in de bioscopen. Vandaar dat Clara Pafort-Overduin, eenmaal geconfronteerd met de verschillen in populariteit tussen de Jordaan-geluidsfilms, besloot de films in



detail te analyseren. Eén van de aspecten die ze onder de loep nam, was de wijze waarop de personages ten opzichte van elkaar waren gepositioneerd en welke dynamiek daarin binnen het handelingsverloop te herkennen viel. Anders gezegd: ze analyseerde de samenstelling en werking van sociale netwerken, zoals die geconstrueerd werden binnen de fictieve wereld van de drie speelfilms. Eén van de uitkomsten van die analyse was dat de films op een uiteenlopende manier de mogelijkheden presenteren die vrouwen hebben om te stijgen op de maatschappelijke ladder. Dit thema is daarbij steeds nauw verbonden met de respectabiliteit van de vrouwelijke personages. Om te laten zien wat er in dit opzicht precies gebeurt, volgt hieronder een korte weergave van het handelingsverloop van de drie films, gecentreerd rond de vrouwelijke personages.



Affiche voor *DE JANTJES* (1934), ontwerper onbekend. Bron: collectie Filmmuseum Amsterdam

Bij *DE JANTJES* gaat de aandacht uit naar Jans en Blonde Greet. Aan het begin van de film werken ze allebei in een wasserij en zijn verloofd met een matroos. Jans is ontrouw en besluit haar verloofde in te ruilen voor haar tweede, rijke vriend, die ze heeft ontmoet in een cabaret. Greet is haar tegenpool; ze blijft trouw aan haar matroos en het cabaret bezoekt ze niet. Dan wordt Greet geheel ten onrechte beschuldigd van overspel en haar verloofde ziet haar niet meer staan. De dramatische spanning stijgt nog meer als hij onschuldig in de gevangenis terecht komt. Aan het eind van de film werkt Greet nog steeds in de wasserij en trouwt toch met haar verloofde. Ze heeft hem niet alleen weten te overtuigen van haar trouw, maar heeft hem ook op vrije voeten gekregen. Dat lukte dankzij de hulp van een advocaat, die Greet heeft leren kennen in het cabaret, waar ze door Jans mee naartoe was genomen. Jans zelf heeft haar baan in de wasserij inmiddels opgezegd. Ze heeft nog steeds haar rijke vriend en leeft – op zijn kosten – als een rijke dame, met een auto met chauffeur en een hond, die ze vernoemd heeft naar haar bedrogen matroos, die tevergeefs op haar wacht.

In *BLEEKE BET* worden op soortgelijke wijze twee vrouwelijke personages tegenover elkaar gezet. De behoudende Jansie en de moderne Ka. Ka is de

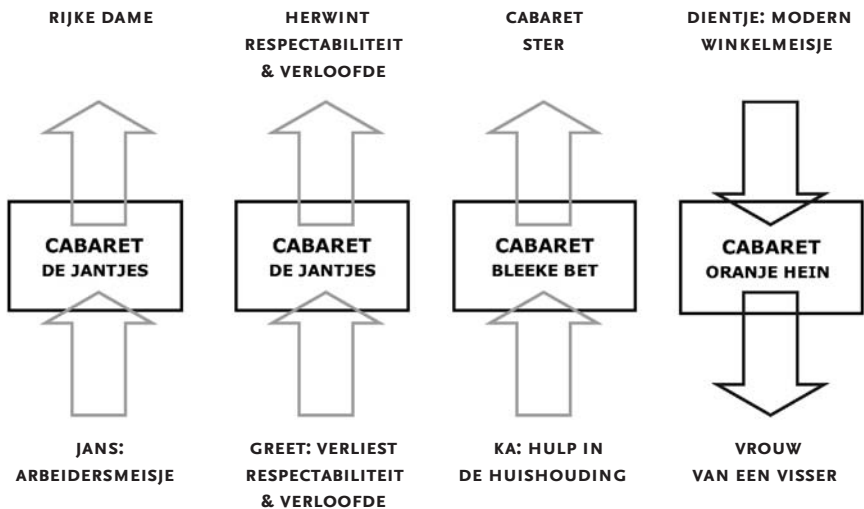
dienstmeid van Bleeke Bet en heeft verkering met een rijke student, die ze leerde kennen in een cabaret. Jansie werkt in de groentezaak van haar ouders en gaat met Ko, een visser. Bet, haar moeder, die in de hoop snel rijk te worden haar spaargeld heeft geïnvesteerd in een smokkelhandeltje, heeft liever dat Jansie trouwt met de zoon van haar handelspartner. Om Jansie over te halen tot dit huwelijk vertelt ze haar dat haar vriend Ko is verdronken. De boze opzet van Bleeke Bet wordt juist op tijd verijdeld. Aan het eind van de film trouwt Jansie, die nog steeds in de groentezaak werkt, toch met haar echte liefde Ko. De voormalige dienstmeid Ka is dan een succesvolle zangeres in het cabaret geworden en kondigt een huwelijk aan met haar rijke student. Bleeke Bet heeft al haar geld verloren en moet zich erin schikken dat voortaan haar man Tinus hun financiën regelt.

ORANJE HEIN vertelt het verhaal van Dientje, die als verkoopster in een chique winkel werkt. Ze is gek op uitgaan en spendeert een groot deel van haar inkomsten aan kleding en make up. Een eenvoudige visser die haar zijn liefde heeft verklaard wijst ze af; ze prefereert een knappe, frisse zanger uit het cabaret. Die bedriegt Dientje echter met een andere schone, waarna Dientje op hangende pootjes terugkeert naar haar visser. Hij mag dan wel niet zo lekker ruiken, maar hij is haar wel trouw gebleven, dus belooft ze hem haar jawoord aan het einde van de film.

Het cabaret is in de drie besproken films een locatie waaraan zowel het thema van opwaartse sociale mobiliteit als dat van morele respectabiliteit is verbonden. In een schema gezet, ziet dat er zo uit:

---

**Vrouwelijke personages, opwaartse sociale mobiliteit en morele respectabiliteit in het cabaret**




---

FIG. 1 Schematische presentatie van opwaartse sociale mobiliteit en morele respectabiliteit voor vrouwelijke personages in *DE JANTJES* (1934), *BLEEKE BET* (1934) en *ORANJE HEIN* (1936)



Uit de korte analyse van wat zich in en rond het cabaret afspeelt, blijkt dat *DE JANTJES* en *BLEEKE BET* een ander perspectief op de arena van het cabaret aanreikten dan *ORANJE HEIN*. In de eerste twee films werd het cabaret neergezet als een plaats die vrouwen uit de werkende klasse mogelijkheden bood om hun maatschappelijke positie te verbeteren, zonder dat dit noodzakelijkerwijs ten koste hoefde te gaan van hun morele respectabiliteit. Zo blijkt in *DE JANTJES* een werkende vrouw in het cabaret een partner te kunnen vinden, die haar een leven in weelde verschaft. De keuze van een vrouw voor luxe boven zekerheid – haar rijke vriend trouwt haar niet – wordt in de ontknoping van het verhaal op geen enkele wijze afgestraft of zelfs maar van een negatieve connotatie voorzien. Bovendien is het cabaret in *DE JANTJES* de plaats waar een andere vrouw uit de werkende klasse een advocaat vindt die haar hulp biedt, zonder daar geld, seksuele gunsten of andere diensten als tegenprestatie voor te verlangen. In *BLEEKE BET* wordt het cabaret eveneens op een positieve manier neergezet. Een vrouw uit de arbeidersklasse vindt er een goedbetaalde baan als zangeres én een rijke partner, die in dit geval nog met haar trouwt ook: het toppunt van morele respectabiliteit. In *ORANJE HEIN* gaat het echter anders. Deze film biedt een perspectief op de sociale arena van het cabaret, dat ronduit negatief is en – zo valt daaraan toe te voegen – veel meer aansluit bij het kritische, afkeurende vertoog over cabarets, dansgelegenheden et cetera, zoals dat indertijd opgeld deed in kringen van hen die zich op grond van welke autoriteit dan ook geroepen voelden de vermeende, alom oprukkende zedeloosheid te bestrijden.<sup>15</sup> In *ORANJE HEIN* is het cabaret dan ook een plaats waar een vrouw uit de werkende klasse bedrogen wordt; ze deed er beter aan haar eigen maatschappelijke klasse niet te willen ontstijgen en te trouwen met een niet zo fris ruikende, maar wel trouwe visser.

De toon van *ORANJE HEIN* is in tegenstelling tot die van *DE JANTJES* en *BLEEKE BET* moraliserend te noemen. De film laat zien hoe een jonge vrouw ge-disciplineerd wordt als zij zich tegen de wens van haar ouders in het uitgaansleven begeeft. In *DE JANTJES* en *BLEEKE BET* is dit probleem vermeden daar zowel Jans als Ka niet in familieverband wordt gepresenteerd. Het zijn werkende jonge dames, op zoek naar geluk in het leven. Tegelijkertijd hebben deze twee films wel vrouwelijke personages die een andere, behoudender keuze maken en niet in het cabaret op zoek gaan naar een rijke man. Juist het feit dat de vrouwelijke personages niet voorgehouden wordt dat de ene optie beter zou zijn dan de andere, zou wel eens een belangrijk aspect van de aantrekkingskracht van deze films geweest kunnen zijn. Ze boden – in tegenstelling tot *ORANJE HEIN*, waarin wel een duidelijk standpunt ingenomen wordt tegen het uitgaan van vrouwen en hun aspiraties in het cabaret een knappe, romantische man tegen te komen – de vrouwelijke toeschouwer een mogelijkheid zich aan beide perspectieven te spiegelen en haar eigen opvatting bevestigd te zien.

Vanuit analysesresultaten als deze is richting te geven aan onderzoek naar de receptie van de Jordaan-geluidsfilm in de pers, naar de ervaringswereld en

mogelijke receptiestrategieën van waaruit het toenmalige bioscooppubliek deze films kan hebben bekeken en gewaardeerd, en daarmee naar de achtergronden van hun populariteit. Bovendien roepen de uitkomsten van de analyse de vraag op, hoe dezelfde thematiek werd behandeld in niet-Nederlandse films uit dezelfde periode. Zijn daarin dezelfde twee varianten waarneembaar als in het kleine corpus van de Jordaan-geluidsfilms? Hoe verhoudt zich de aanwezigheid van de ene of de andere variant met het aantal keren dat de betreffende films in Nederland werden vertoond? En als daar een samenhang tussen is vast te stellen, was die er dan ook in andere landen? Zo leidt de ene vraag naar de andere en het zal duidelijk zijn dat voor de beantwoording van een aantal van de vragen databases als Cinema Context onontbeerlijk zijn. Even onontbeerlijk voor een onderzoek langs deze lijnen is echter het analyseren van de films zelf. De benaderingen en analyse-instrumenten vullen elkaar aan, zonder dat één ervan per definitie een zwaarwegender of relevantere inbreng in het proces heeft dan de andere. Ze vormen een ensemble, waarin ook de eerder in deze bijdrage aangestipte vormen van onderzoek naar de maatschappelijke en discursieve inbedding van de filmcultuur een even onmisbare plaats hebben. Het bijzondere van Cinema Context is dat dit instrument een tot nu toe opengebleven plek vult in dat ensemble. Een geprivilegieerde, aan andere al langer bestaande benaderingen superieure toegang tot de geheimen van de filmcultuur biedt Cinema Context echter niet. We doen er daarom volgens ons ook niet wijs aan, de research-agenda van een internationaal vergelijkende filmgeschiedschrijving volledig te laten definiëren of domineren door de specifieke onderzoeksmogelijkheden die Cinema Context of aanverwante databases bieden. Productiever lijkt het, de evidente zeggingskracht en inspirerende werking die van Cinema Context uitgaat te benutten om het project van een internationaal vergelijkende filmgeschiedschrijving überhaupt van de grond te krijgen en op het World Wide Web een permanent beschikbaar richtpunt te geven. Die opzet zal beter slagen, naarmate Cinema Context de gebruiker duidelijker en op overtuigend beargumenteerde wijze de weg wijst naar de verschillende, elkaar aanvullende en daarom stuk voor stuk onmisbare onderzoeksbenaderingen die de filmgeschiedschrijving rijk is, inclusief de benaderingen die niet op basis van de Cinema Context database zelf te praktiseren zijn.

## Noten

1 Dit is een bewerking van onze mondelinge, Engelstalige bijdrage aan de Cinema Context conferentie.

2 Nu reeds bevat de database gegevens over de landelijke filmkeuring die doorlopen tot in 1960. Zie: <http://www.cinemacontext.nl/>.

3 <http://www.cinemacontext.nl/>, 'Achtergrond'. Geraadpleegd 4 september 2006.

4 Deze benadering van het maatschappelijke moderniseringsproces is gebaseerd op John B. Thompson, *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*, Cambridge 1995.

5 Opmerkelijk is bijvoorbeeld dat de Nederlandse filmcultuur in termen van volume (omvang bioscoopbezoek, hoeveelheid filmtheaters et cetera) eigenlijk van meet af aan achterbleef bij de filmculturen in het omringende buitenland.

6 Clara Pafort-Overduin maakt samen met Karel Dibbets binnen het kader van het HOMER (The History of Moviegoing, Exhibition, and Reception)-project deel uit van een stuurgroep, die hieraan werkt.

7 Zie bijvoorbeeld: L.C. Freeman, *The Development of Social Network Analysis: A Study in the Sociology of Science*, Vancouver 2004; J. Scott, *Social Network Analysis: A Handbook* [2nd ed.], Newberry Park 2000; S. Wasserman en K. Faust, *Social Networks Analysis: Methods and Applications*, Cambridge 1994; B. Wellman en S.D. Berkowitz, *Social Structures: A Network Approach*, Cambridge 1988. Een bekend computerprogramma voor sociale netwerkanalyse is Pajek. Zie: W. de Nooi, A. Mrvar en V. Batagelj, *Exploratory Social Network Analysis with Pajek*, Cambridge etc. 2005.

8 *Nieuwe Venlosche Courant*, 1 mei 1909.

9 S. Derkx, 'Huzarenfilm Venlo. Erfenis van filmpionier en bioscoopeigenaar Jos Caubo', *De Buun. Cultuurhistorisch kwartaalmagazine voor Venlo, Blerick en Tegelen*, jrg. 2, nr. 3, 1994, p. 5-8.

10 Zie ook T. van Oort, 'Een hulpkreet uit het zuiden. Verenigingsleven en bioscoopwezen in Maastricht en Limburg, 1910-1921', te verschijnen in *Studies over de sociaal-economische geschiedenis van Limburg*, dl. 51, 2006.

11 'Volksvreemde Bioscoop-Dictators', *Het Nationale Dagblad*, 8 juli 1938.

12 Iemand als Henri Poels, een bekende en vooraanstaande figuur binnen het Rooms-Katholieke milieu in Nederland, stelde al in een van zijn redevoeringen in 1921 met een negatieve connotatie, dat de bioscopen voor het grootste deel in handen waren van joden en vrijmetselaren. H. Poels, *Een zestal redevoeringen* (z.p. z.j. [Heerlen 1935]), p. 124. De rede 'Onze moderne katholieke standsorganisaties' werd uitgesproken op het Nationaal r. k. Arbeiderscongres, gehouden op 18 en 19 september 1921 te Nijmegen. Vaak waren de concrete uitingen waarin het discours over het joodse netwerk in het filmbedrijf stukken minder expliciet. Het kreeg dan vorm in toespelingen, als het ware tussen de regels door.

13 Zie bijvoorbeeld: S. Carr, *Hollywood and Anti-Semitism. A Cultural History up to World War II*, Cambridge 2001; M. Berger, *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*, Berlijn 2004.

14 *Het Leven* publiceerde in november 1922 in verschillende afleveringen een samenvatting van *Manus Peet*, het derde deel van Querido's epos. Van juni tot en met oktober 1924 verscheen in hetzelfde tijdschrift in tien afleveringen een verslag van Querido's onderzoek voor het laatste deel *Mooie Karel*, getiteld *Mijn zwerftochten door de Jordaan en donker Amsterdam*. Pas in 1931 verscheen *Mijn zwerftochten door de Jordaan en donker Amsterdam* in boekvorm.

15 Zie bijvoorbeeld R. Schuurmsma, *Jaren van Opgang. Nederland 1900-1930*, Meppel 2000, p. 91-92.