

Stiekem huilen om Shirley Temple

Een oral history onderzoek naar jeugdherinneringen aan bioscoopbezoek in Nijmegen in de jaren dertig.



Anthony Livius
Masterscriptie Actuele Geschiedenis
Radboud Universiteit Nijmegen
2015-2016

Omslagillustratie:

Joan Kathleen Harding Eardly (1921-1963), 'Glasgow Kids, a Saturday Matinée Picture Queue', circa 1949, Kelvingrove Art Gallery and Museum te Glasgow, Schotland.

Stiekem huilen om Shirley Temple

Een oral history onderzoek naar jeugdherinneringen
aan bioscoopbezoek in Nijmegen in de jaren dertig.

Anthony Livius – 4247620

Onder begeleiding van:

Prof. Dr. Marit Monteiro

Masterscriptie Actuele Geschiedenis
Radboud Universiteit Nijmegen
2015-2016

Voor Frits 'Ome Dik' Livius
pater familias, familiearchivaris en verhalenverteller
maar bovenal Nijmegenaar in hart en nieren
(januari 1930 - juli 2016)

Dankwoord

Graag wil ik een aantal personen bedanken die een belangrijke bijdrage hebben geleverd aan de totstandkoming van deze masterscriptie. Op de eerste plaats zijn dat natuurlijk de dames en heren die hun jeugdherinneringen aan de bioscoop met mij hebben willen delen. Ik heb het als een groot privilege ervaren om te mogen luisteren naar de verhalen van ervaringsexperts over een bioscoopgeschiedenis die ik enkel kende uit de literatuur. Zeker in het vroege begin van het onderzoekstraject bleek het lastig te zijn om potentiële respondenten te vinden. Ik ben derhalve alle mensen zeer erkentelijk die mij hebben geholpen in deze zoektocht. Met name Bart Janssen heeft een grote bijdrage geleverd aan het mij in contact brengen met mensen uit zijn netwerk. Daarnaast heb ik tijdens het schrijfproces ontzettend veel steun gekregen van Rick, Vera en Ruud. Zij hebben mij menigmaal op het goede spoor gezet als ik door de bomen het bos niet meer zag. Hun constructieve feedback heeft mij bovendien in staat gesteld om een betere scriptie te schrijven. Tot slot wil ik mijn scriptiebegeleider prof. dr. Marit Monteiro zeer hartelijk danken voor haar goede adviezen, geduld en vertrouwen. Ik heb onze gesprekken altijd als zeer aangenaam en waardevol ervaren.

Anthony Livius

Nijmegen, 2016

Inhoudsopgave

Dankwoord.....	7
1. Inleiding	11
2. Status quaestionis	15
2.1 New Cinema History	15
2.2 Bioscoophenomenen	16
2.3 Onderzoek in Nederland	19
3. Methodologie	21
3.1 Bronmateriaal	21
3.2 Framework	23
4. Pettenbioscopen en oliepitjesrangen: De Cinema in de Wereld.....	25
4.1a Bioscopen, kenmerken en locaties	27
4.1b Analyse.....	29
4.2a Omgang met gezag	31
4.2b Analyse.....	34
5. Appelkrozen en “aone” sigaretten: De Wereld in de Cinema	39
5.1a Naar de bioscoop	39
5.1b Analyse	44
5.2a In de bioscoop.....	47
5.2b Analyse	50
6. Conclusie.....	55
Bibliografie	59
Verantwoording van de gebruikte afbeeldingen.....	63

1 Inleiding

De eerste keer dat mijn vader mij meenam naar de bioscoop was ik erg verbaasd toen ik die reusachtige mensen zag, zo dichtbij mij. Wat me het meest verbaasde was dat niemand bang was. Het publiek was niet bang voor die reuzen op het scherm. Ik vroeg mij af waar zij vandaan kwamen en waarom niemand bang voor hen was. Dat waren mijn eerste gedachten. Die vraag bleef mij bezighouden, ook toen de lichten aangingen en alles weer verdween. Het enige wat overbleef was dit grote witte scherm. Misschien was dat het moment waarop ik besloot dat ik hoe dan ook zou proberen te begrijpen hoe deze magie kon bestaan.¹

In de documentaires *A dream of Sicily* (2000) en *A Bear and a Mouse in Paradise* (2006) sprak de Siciliaanse filmregisseur Giuseppe Tornatore over zijn eerste bioscoopbezoek als kleine jongen en over hoe deze mogelijk aan de basis heeft gestaan van zijn latere filmcarrière. Gedurende zijn jeugd bleef hij een groot liefhebber van de cinema en werkte zelfs enige tijd als operateur in het kleine filmtheater in zijn woonplaats. Voor de jonge Tornatore waren films “een tijdmachine, een schitterend ruimteschip dat je de wereld liet kennen zonder ernaar op zoek te gaan (...) een prachtig iets, zeker voor iemand die geboren en getogen is in een klein provinciestadje.”² De bioscoopherinneringen uit Tornatore’s vroege jeugd lagen aan de basis van zijn bekendste werk: *Cinema Paradiso* (1988). In de film keert de fictieve Italiaanse filmregisseur Salvatore ‘Toto’ Di Vitta na dertig jaar afwezigheid terug naar zijn geboortedorp op Sicilië. In een *trip down memory lane* wordt de kijker meegenomen naar Toto’s vroege jeugd en tienerjaren vlak na de Tweede Wereldoorlog. Een tijd waarin de plaatselijke bioscoop ‘Cinema Paradiso’ een centrale plaats had in het arme dorpje en in het leven van Toto. In de bioscoop konden inwoners, die vaak niets anders kenden dan het eigen dorp, de harde realiteit van alledag ontvluchten en zich vergapen aan de magie van Hollywood. Ook was het de plaats waar jonge stelletjes de romantische liefde ontdekten en waar jonge jongens kennismaakten met de sensualiteit van de vrouwelijke filmsterren. Dit laatste tot groot ongenoegen van de dorpspastoor die voorafgaand aan elke filmvertoning deze poogde te kuisen van haar onzedelijkheden. De mannelijke bioscoopbezoekers klaagden op hun beurt weer dat juist alle interessante stukken uit de film werden geknipt. De jonge Toto zag het allemaal aan vanuit de projectieruimte waar zijn vriend Alfredo, de operateur, hem leerde

¹ Citaat Giuseppe Tornatore uit: *A bear and a mouse in paradise. A documentary* (2006). Voor dit onderzoek is gebruik gemaakt van de versie van de dvd-box: F. Cristaldi (producent) en G. Tornatore (regisseur), *Cinema Paradiso. Deluxe edition* (2007).

² Citaat Giuseppe Tornatore uit: *Giuseppe Tornatore. A dream of Sicily* (2000). Voor dit onderzoek is gebruik gemaakt van de versie van de dvd-box: F. Cristaldi (producent) en G. Tornatore (regisseur), *Cinema Paradiso. Deluxe edition* (2007).

om de filmspoelen te verwisselen. Regelmatig vloog er meubilair door de zaal en waren er schermutselingen omdat een populaire film was uitverkocht. Tornatore putte hier uit eigen herinnering: “Toen werd er nog gevochten om binnen te komen in de bioscoop. Dit wilde ik vertellen in *Cinema Paradiso*. Ik wilde vertellen over de drang van het in de bioscoop willen zijn, in een tijd waarin niemand nog wilde gaan.”³ *Cinema Paradiso* toont een roemrijk bioscoopverleden dat alleen nog bestaat in de gekoesterde herinneringen van de hoofdpersoon en van de regisseur zelf. In de film wordt dit benadrukt door de dood van Toto’s oude vriend Alfredo en door de sloop van de inmiddels vervallen bioscoop uit zijn jeugd. Letterlijk en figuurlijk een *paradise lost*.



Afbeelding 1: De jonge Toto samen met zijn vriend Alfredo de operateur in de projectieruimte van de Cinema Paradiso, fragment uit *Cinema Paradiso* (G. Tornatore, Italië, 1988)

Cinema Paradiso is een historisch romantisch melodrama rijkelijk overgoten met een nostalgisch sausje. Bijzonder aan de film is dat hij niet alleen een hommage brengt aan de filmklassiekers van weleer, maar ook aan de sociaal-culturele omstandigheden waarin deze vertoond en bekeken werden. Het toont zowel de wereld in de cinema als de plaats van de cinema in de wereld. Dat dit een bijzondere plaats is vond ook Foucault, die de bioscoop als voorbeeld zag van een *heterotopia*: een min of meer gerealiseerde utopie, een lokaliseerbare ruimte apart van alle andere ruimten. De bioscoop is als een compleet andere wereld ingekapseld in de realiteit van alledag.⁴ Voor Tornatore was de bioscoop een tijdmachine die hem andere werelden liet zien. Een tijdmachine in de vorm van een groot wit scherm in een ruimte tussen bakstenenmuren ergens in een klein Siciliaans stadje. De regisseur heeft zijn gekoesterde jeugdherinneringen aan het bioscoopbezoek in de jaren zeventig geprojecteerd op de

³ Citaat Tornatore uit: *A dream of Sicily*.

⁴ M. Foucault, 'Different Spaces (1967), vert. R. Hurley, in: J.D. Faubion (red.), *Aesthetics, method and epistemology. Essential works of Foucault volume 2* (Londen, 1998) 175-185, alhier 178-181.

belevingswereld van zijn hoofdpersoon, een jongen uit de jaren veertig. Hierin schuwt hij de clichés niet: de bioscoop is een plaats voor escapisme, romantiek en erotiek en maakt onderdeel uit van het dagelijks leven van mensen. In de film verzucht een van de dorpsbewoners dat de bioscoop de enige vorm van publiek vermaak is. De boodschap aan de kijker is duidelijk: dit waren de hoogtijdagen van de cinema en het is jammer dat ze voorbij zijn.

De film en documentaires zeggen iets over de wijze waarop Tornatore actief zijn eigen bioscoopherinneringen construeerde. Het geeft inzicht in zijn *cinema memory*. Dit concept is geïntroduceerd door de Britse filmwetenschapper Annette Kuhn. Op basis van een grootschalig oral history project heeft zij onderzoek gedaan naar de bioscoopherinneringen van de jaren dertig generatie in Groot-Brittannië. De herinneringen van bioscoopbezoekers van toen vormen een uniek verhaal over de plaats van de bioscoop in de levens van 'gewone' mensen. Een verhaal dat niet bestaat in reguliere historische bronnen. Het doel van Kuhns onderzoek was tweeledig: 1. onderzoeken wat op basis van de herinneringen gezegd kan worden over bioscoopbezoek en bioscoopcultuur in het dagelijks leven van Britten in de jaren dertig en 2. door middel van een discoursanalyse van de getuigenissen inzicht verkrijgen in de werking van *cinema memory* als bijzonder subtype van *cultural memory*.⁵ Naast Kuhn hebben nog verscheidene andere auteurs gebruik gemaakt van interviews als bron voor onderzoek naar nationale en lokale bioscoopgeschiedenissen. De meest in het oog springende publicaties zijn verschenen in Groot-Brittannië en Vlaanderen. In Nederland is echter nog geen historisch onderzoek gedaan naar bioscoopcultuur op basis van herinneringen. Deze masterscriptie zal daar een aanzet toe geven.

Voor dit onderzoek is gekozen voor een lokale casestudy waarin de bioscoopherinneringen centraal staan van mensen die in de jaren dertig de bioscoop bezochten in de stad Nijmegen. De acht jongeren van toen die voor dit onderzoek zijn geïnterviewd, werden bevraagd over een verscheidenheid aan onderwerpen zoals de frequentie van hun bioscoopbezoek; voorkeuren voor films en sterren; locaties en kernmerken van de Nijmeegse bioscopen; leeftijdscontroles en filmkeuring. In navolging van Kuhn zal hun *cinema memory* op twee niveaus geanalyseerd worden. Kort gezegd: 'wat' werd herinnerd en 'hoe' werd herinnerd? In haar onderzoek naar de werking van *cinema memory* waren volgens Kuhn een aantal terugkerende typen herinneringen te ontwaren die door respondenten vanuit verschillende discursieve registers werden besproken. Deze typen en registers zullen worden gebruikt in de analyse van het *cinema memory* van bioscoopbezoekers in Nijmegen. De onderzoeksvraag die hierbij centraal staat is: welke jeugdherinneringen hebben mensen aan hun bioscoopbezoek in Nijmegen in de jaren dertig en welke typen *cinema memory* en discursieve registers zijn in deze herinneringen te herkennen?

⁵ A. Kuhn, *An everyday magic. Cinema and cultural memory* (Londen, 2002) 9.

De analyse van het bronmateriaal zal in hoofdstuk 4 en 5 plaatsvinden. Deze hoofdstukken worden opgehangen aan wat door Kuhn is getypeerd als de twee hoofdcategorieën van *cinema memory*, respectievelijk: *Cinema in the World en World in the Cinema*. In hoofdstuk 4 zal gekeken worden naar hoe respondenten zich de plaats herinneren van de Nijmeegse bioscoop in de geografische en sociale ruimte. In hoofdstuk 5 staan de herinneringen aan de concrete bioscoopervaringen centraal. Beide hoofdstukken zijn verdeeld in twee subthema's waarbinnen eerst in grote lijnen wordt geschetst 'wat' respondenten zich herinnerden (a), en vervolgens een discursieve analyse volgt van 'hoe' er werd herinnerd (b).

In het volgende hoofdstuk zal de plaats van deze studie binnen het bredere wetenschappelijke onderzoeksveld naar bioscoopgeschiedenis worden besproken. Vervolgens zal worden ingegaan op de methode van onderzoek. Hierin wordt een verantwoording gegeven van het bronmateriaal (de interviews) en zal het framework van Kuhn nader worden toegelicht. Na de twee analysehoofdstukken (4 en 5) zal in de conclusie antwoord worden gegeven op de onderzoeksvraag.

2 Status quaestionis

Wanneer er bijvoorbeeld een film vertoond werd waarin men een moeder van haar kind wilde scheiden, of dat een dronkaard zijn vrouw – moeder van veel kinderen – aan haar haren sleurde, dan brak er een complete opstand in de zaal los. Menigmaal zijn er na afloop van zo'n film diverse voorwerpen op het toneel gevonden waarmee naar het filmdoek gegooid was in de hoop de vuigaard te treffen. Vaak is er dan een suppoost – door een toeschouwer – gevraagd of zij haar schoen of pantoffel terug mocht hebben waar zij mee gesmeten had.⁶

De Nijmeegse liedjes- en verhalenschrijver Wim Janssen (1919-1996) had tussen 1978 en 1985 in een lokaal weekblad de bijna wekelijkse rubriek 'Uit het Nimweegs verleden'. Hierin schreef hij (vaak persoonlijke) verhalen over het leven, wonen en werken in de Waalstad in de jaren voor de Tweede Wereldoorlog.⁷ Een aantal columns wijdde Janssen aan zijn gekoesterde herinneringen aan bioscopen en bioscoopbezoek in de jaren dertig. Zo schreef hij onder meer over de verschillende bioscopen in de stad en waarin zij van elkaar verschilden, de filmprogramma's en toegangsprijzen, filmkeuring en leeftijdscontroles, de samenstelling van het bioscooppubliek en, zoals in bovenstaand citaat, over de interactie van het publiek met de vertoonde films. De columns van Janssen vormden lange tijd de enige uitgegeven bron die een dergelijk uniek kijkje geeft in de Nijmeegse bioscoopcultuur van de jaren dertig.

2.1 New Cinema History

Aanvankelijk was er nauwelijks belangstelling voor persoonlijke herinneringen zoals die van Wim Janssen en speelde wetenschappelijk onderzoek naar historisch bioscooppubliek een marginale rol binnen de filmwetenschappen. Filmwetenschappen was in de jaren zeventig opgekomen als wetenschappelijke discipline en richtte zich primair op een esthetische en tekstuele benadering van films. De sociaal-culturele context waarbinnen films werden vertoond werd grotendeels genegeerd.⁸ Vanaf de jaren negentig kwam hier kritiek op van onder meer cultuurwetenschapper Robbert Allen die concludeerde dat bij het schrijven van filmgeschiedenis het bioscooppubliek ten onrechte werd beschouwd als anoniem, afwezig of homogeen. Volgens Allen was er een breder perspectief op

⁶ W. Janssen, 'Vermaak en ontspanning 4. Uit het Nimweegs verleden 34 (1981)', *Website stichting Noviomagus* <<http://www.noviomagus.nl/Gastredactie/WimJanssen/034T.htm>> [geraadpleegd op: 21 juni 2016].

⁷ Allemaal te raadplegen op noviomagus.nl. Een selectie van zijn columns is uitgegeven in: W. Janssen, *Zuuk 't mar uut. Leven, wonen en werken in het Nijmeegs verleden* (Nijmegen, 1981).

⁸ R.C. Allen, 'From exhibition to reception. Reflections on the audience in film history', *Screen* 31 (1991) 347-356, alhier 347-348.

filmgeschiedenis nodig waarin de nadruk lag op de bestudering van de historische omstandigheden waarbinnen films werden bekeken.⁹ Zijn kritiek werd onderschreven door Richard Maltby, hoogleraar Screen Studies in Australië, die betoogde dat de geschiedenis van de cinema meer was dan alleen de geschiedenis van haar producten. Hij pleitte voor het schrijven van “cinema history from below; that is, to write histories that are concerned not with the kings and queens of Hollywood but with their audiences”.¹⁰ Het gaat hem daarbij om het schrijven van een “social-cultural history of the economic institution of cinema”, daaronder valt ook studie naar “the social experience of cinema”. Hij geeft aan geïnspireerd te zijn door de sociaal-historicus E.P. Thompson die zocht naar “the agency of working people” en naar “reconstructing the relationship between individual lives and the context in which they unfold”.¹¹ Deze omwenteling binnen de filmwetenschappen is door Maltby gedoopt tot *New Cinema History*: een beweging waarbinnen wetenschappers vanuit verschillende disciplines middels een zogenaamde bottom-up benadering de distributie, vertoning en receptie van cinema tot object van studie maken om zo bij te dragen aan een omvangrijk complex sociaalhistorisch onderzoek naar de bioscoop als culturele institutie.¹²

2.2 Bioscoopherrerinneringen

De afgelopen twee decennia is er een grote variëteit aan internationale bijdragen verschenen binnen *New Cinema History*.¹³ Aan de basis van deze studies ligt een breed scala aan uiteenlopende bronnen zoals kranten en tijdschriften, archieven van overheden en kerkelijke instanties, cijfers van bezoekersaantallen, filmprogramma's, recensies en egodocumenten. Om inzicht te verkrijgen in herinneringen van bioscooppubliek, vormen egodocumenten een cruciale bron van onderzoek. Ten behoeve van het in kaart brengen van de herinneringen van bioscooppubliek in een bepaalde periode kan gedacht worden aan uitgebrachte verhalen (zoals die van Wim Janssen en Guiseppe Tornatore), aan dagboeken en aan brieven. Vanwege de relatieve schaarste van dit soort documenten gebruiken verschillende onderzoekers oral history en vragenlijsten om toegang te krijgen tot de persoonlijke herinneringen van bioscoopbezoekers.

⁹ Allen, 'Exhibition', 349-356.

¹⁰ R. Maltby, 'On the prospect of writing cinema history from below', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9 (2006) 74-96, alhier 84-85.

¹¹ Maltby, 'Writing cinema history', 86.

¹² D. Biltereyst, R. Maltby en P. Meers, 'Cinema, audiences and modernity. An introduction', in: D. Biltereyst, R. Maltby en P. Meers (red.), *Cinema, audiences and modernity. New perspectives on European Cinema History* (New York, 2012) 1-16, alhier 1-3.

¹³ Deze variëren van studies naar bioscoopbezoek van zwarte Amerikanen in Zuid-Amerika tot socialistische filmdistributie in Tsjechoslowakije in de Koude Oorlog; en van filmvoorkeuren van vrouwen in Keizerlijk Duitsland tot katholieke filmvertoningen in Limburgse mijnstreken in de jaren twintig. Zie bijvoorbeeld twee bundels die zijn uitgegeven in 2012: D. Biltereyst, R. Maltby en P. Meers (red.), *Explorations in New Cinema History* (Malden en Oxford, 2012); Biltereyst, *Cinema, Audiences and Modernity*.

Dit gebruik van orale bronnen heeft sinds de jaren zestig steeds meer terrein gewonnen binnen het sociaal-historisch onderzoek. Waar aanvankelijk veel historici met scepsis keken naar deze wijze van bronnenvergaring, is het gaandeweg steeds meer verankerd geraakt in de geschiedwetenschap. Herinneringen, zo is de idee, leveren een alternatieve geschiedenis, een die niet gedocumenteerd is in officiële bronnen. Bovendien geeft het een stem aan de 'gewone mensen' wiens levens, ervaringen en gevoelens in traditionele geschiedschrijving vaak zijn genegeerd.¹⁴ In 1993 verscheen een eerste publicatie die oral history als methode gebruikte bij het schetsen van van een lokale bioscoopcultuur.¹⁵ Voor hun boek *Enter the Dream-House* interviewden Margaret O'Brien en Allen Eyles 26 Zuid-Londenaren over hun bioscoopervaringen in de jaren twintig tot en met de jaren zestig. De herinneringen van respondenten werden in dit werk echter beschouwend bekeken als een herontdekte verloren gegane werkelijkheid en niet als een te ontcijferen tekst. In het een jaar later gepubliceerde *Star Gazing – Hollywood Cinema and Female Spectatorship* was dat wel het geval. Hierin onderzocht de Britse filmwetenschapper Jackie Stacey herinneringen van Britse vrouwelijke bioscoopbezoekers aan vrouwelijke filmsterren uit het Hollywood van de jaren veertig en vijftig. Door middel van een discoursanalyse van vragenlijsten en brieven van lezeressen van vier populaire Britse vrouwen tijdschriften schetste zij een beeld van de betekenis van deze filmsterren in de levens van vrouwen in Groot-Brittannië.¹⁶

Hoogleraar filmstudies Annette Kuhn koos voor een bredere invalshoek dan Stacey door de focus te leggen op herinneringen van de "first movie-made generation – those men and woman who grew up in the 1930s, when 'going tot the pictures' was Britain's favourite spare-time activity".¹⁷ Kuhn stelde vragen als: hoe werd de cinema ervaren door deze generatie, wat betekende deze in hun dagelijks leven en hoe zijn zij erdoor gevormd? Welke plaats heeft de cinema in de collectieve herinnering van Britten?¹⁸ Twee belangrijke conclusies die Kuhn trok, zijn dat herinneringen aan specifieke films ondergeschikt zijn aan herinneringen aan de sociale activiteit van het naar de bioscoop gaan (1) en dat bioscoopbezoek, met name voor jonge Britten, een normale alledaagse activiteit was (2).¹⁹ In haar onderzoek ging het Kuhn echter niet alleen om 'wat' haar 78 geïnterviewden zich herinnerden, maar ook om 'hoe' zij dat deden. Evenals Stacey maakte zij een discoursanalyse. Haar

¹⁴ J. Tosh, *The pursuit of history. Aims, methods and new directions in the study of modern history* (5e druk; Harlow, 2005) 313-314.

¹⁵ M. O'Brien en A. Eyles, *Enter the dream house. Memories of cinemas in South London from the twenties to the sixties* (Londen, 1993).

¹⁶ J. Stacey, *Star gazing. Hollywood cinema and female spectatorship* (Londen, 1994).

¹⁷ Kuhn, *Everyday magic*, 1.

¹⁸ Ibidem, 3.

¹⁹ A. Kuhn, 'What to do with cinema memory', in: D. Biltereyst, R. Maltby en P. Meers (red.), *Explorations in New Cinema History. Approaches and case studies* (Malden en Oxford, 2012) 85-97, alhier, 85; A. Kuhn, 'Cinema-going in Britain in the 1930s. Report of a questionnaire survey', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 19 (1999) 531-543, alhier 535.

doel is “to consider the nature of *cinema memory*, and to examine how it works both as a kind of cultural experience and as a form of discourse.”²⁰

De Britse filmwetenschapper Helen Richards gebruikte interviews bij het schrijven van een lokale bioscoopgeschiedenis. In een artikel uit 2003 stelde zij de vraag welke rol de cinema speelde in de levens van inwoners van de stad Bridgend in South Wales in de periode 1930-1960.²¹ Richards plaatste haar eigen casestudy naar lokale bioscooperinneringen naast de studies van Stacey en Kuhn om zo een vergelijking mogelijk te maken tussen nationale en lokale bioscoopcultuur. In tegenstelling tot Kuhn was zij niet op zoek naar een collectief geheugen. Zij presenteerde een “local collections of memories” en focuste zich op de persoonlijke herinneringen van haar 36 respondenten uit Bridgend en op de betekenis die de bioscoop had in hun individuele levens.²² Zo kwam Richards tot de conclusie dat voor veel van haar respondenten een (toch wel prijzig) bezoek aan de bioscoop niet vanzelfsprekend was en werd beschouwd als een bijzonder uitje om op te verheugen. Daar waar Kuhn stelde dat de bioscoop onderdeel was van de cultuur van het dagelijks leven van Britten, gaf Richards aan dat in Bridgend bioscoopbezoek ook een speciale niet vanzelfsprekende plaats had in de levens van individuele inwoners.²³ Op deze manier nuanceerde en completeerde zij met haar onderzoek de bredere narratieven die door Stacey en Kuhn geschetst werden.

Ook in België wordt door filmwetenschappers als Daniel Biltereyst, Lies Van de Vijver en anderen onderzoek gedaan naar bioscoopcultuur op basis van oral history. Een voorbeeld hiervan is een lokale casestudy naar de lokale bioscoopcultuur in het Vlaamse Gent in de jaren dertig tot en met de jaren zeventig.²⁴ De onderzoekers beoogden door middel van micro-historisch onderzoek een analyse te maken van het belang van de bioscoop in een lokale gemeenschap welke gedefinieerd werd door klasse, taal en verzuiling. Deze studie maakt onderdeel uit van een groter nog lopend onderzoeksproject naar Vlaamse bioscoopcultuur waarbij in het bijzonder aandacht wordt besteed aan de verschillen tussen urbane en rurale regio's op het gebied van cinema en moderniteit. Binnen dit project zijn in totaal 389 respondenten geïnterviewd met herinneringen aan bioscoopbezoek in de periode 1925-1975.²⁵ Op basis van deze interviews hebben de wetenschappers onder meer

²⁰ Kuhn, 'What to do', 86.

²¹ H. Richards, 'Memory, reclamation of cinema going in Bridgend, South Wales, 1930-1960', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 23 (2003) 341-355.

²² Richards, 'Memory', 341-342.

²³ Ibidem, 344, 352.

²⁴ L. van de Vijver en D. Biltereyst, 'Cinemagoing as a conditional part of everyday life', *Cultural Studies* 27 (2013) 561-584.

²⁵ In het project 'The Enlightened City' stonden drie componenten : 1. het in kaart brengen van alle (vroegere en huidige) bioscopen in Vlaanderen, de geografische distributie en de relatie ten opzichte van het commerciële en ideologische vertoningscircuit, 2. Een serie local case-study's over filmvertoning en programmering specifiek gericht op Antwerpen en Ghent, 3. Een oral-history project over de bioscoopervaringen van Vlamingen met daarin bijzondere aandacht voor verschillen tussen urbane en rurale regio's, en de beïnvloeding van ideologische

bestudeerd wat de invloed was van top-down pressie (zoals filmcensuur en leeftijdsrestricties) door de overheid en ideologische/religieuze instituties op het bioscoopbezoek van Vlamingen. De auteurs concludeerden dat veel respondenten zich weliswaar bewust waren van de pogingen tot controle, maar dat deze geen grote invloed hadden op hun eigen bioscoopgedrag. Wel zijn er veel anekdotische verhalen over hoe men deze trachtte te ontlopen. Hoewel er wel degelijk ergernissen bestonden over de zedelijke bevoogding leek men zich in meerderheid toch te berusten in de bestaande situatie.²⁶ Uit dit specifieke onderzoek blijkt eens te meer de waarde van oral history voor onderzoek naar bioscoopcultuur. Doordat men put uit de herinneringen van de gewone bioscoopbezoekers kan de impact van deze top-down pressie bestudeerd worden.

2.3 Onderzoek in Nederland

Dat geen van de bovengenoemde studies is verricht in Nederland wil niet zeggen dat er de afgelopen jaren onder de paraplu van *New Cinema History* niets gepubliceerd is op het gebied van Nederlandse bioscoopgeschiedenis. Zo heeft onder meer historicus Tunnis van Oort uitgebreid onderzoek gedaan naar de opkomst van de cinema tijdens het interbellum in het katholieke zuiden van Nederland en onderzocht filmhistoricus Clara Pafort-Overduin de filmdistributie en -vertoning in Nederland tussen 1934 en 1936.²⁷ In deze en andere publicaties is er geen gebruik gemaakt van bioscoopherinneringen als bron van onderzoek. In deze studie zal daar een aanzet toe gegeven worden in de vorm van een lokale casestudie naar herinneringen aan bioscoopbezoek in het Nijmegen van de jaren dertig.

Nijmegen vormt als katholieke provinciestad met een rijk bioscoopverleden een interessante casus voor onderzoek. Historicus Frank van der Maden heeft begin jaren tachtig de vroege bioscoopgeschiedenis van Nijmegen bestudeerd en concludeerde dat bioscopen hier al vroeg voet aan de grond kregen. Waar in 1910 nog maar één permanente bioscoop bezocht kon worden was dit in 1912 al uitgebreid naar vijf.²⁸ Bioscopen verrezen als paddenstoelen uit de grond. Deze toenemende populariteit zorgde voor bezorgdheid onder de politieke en kerkelijke elite in de stad. Gewaarschuwd werd voor de zedelijke gevaren van de bioscoop voor met name de jeugd. Uiteindelijk werd een plaatselijke filmkeuring geïnstalleerd die als een soort poortwachter ervoor moest waken dat er geen slechte films werden vertoond.²⁹ De populariteit van de bioscoop, de bezwaren van het gezag en de

groepen op de dagelijkse praktijk van het naar de bioscoop gaan. Zie: P. Meers, D. Biltereyst en L. van de Vijver, 'Metropolitan vs rural cinemagoing in Flanders, 1925-75', *Screen 5* (2010) 272-280, alhier 272-274.

²⁶ D. Biltereyst e.a., 'Negotiating cinema's modernity. Strategies of control and audience experiences of cinema in Belgium, 1930s-1960s', in: D. Biltereyst, R. Maltby en P. Meers (red.), *Cinema, audiences and modernity. New perspectives on European Cinema History* (New York, 2012) 186-201, alhier 194-198.

²⁷ T. van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg. Het bioscoopwezen tussen commercie en katholieke cultuurpolitiek, 1909-1929* (Hilversum, 2007).

²⁸ F. van der Maden, 'De komst van de film', in: K. Dibbets en F. van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940* (2^e druk; Houten, 1986) 11-52, alhier 49.

²⁹ Van der Maden, 'De komst', 49-51.

daaruit voortkomende maatregelen bieden interessante aanknopingspunten voor onderzoek naar herinneringen aan het Nijmeegse bioscoopverleden. Voor deze scriptie is gezocht naar de oudste getuigen van dit verleden. Dit waren mensen van rond de 90 jaar die in de jaren dertig in Nijmegen de bioscoop bezochten.

Met dit onderzoek wordt aangehaakt op studies die hier reeds zijn beschreven. Zo zal in navolging van Kuhn door middel van een discoursanalyse niet alleen worden bestudeerd ‘wat’ herinnerd werd maar ook ‘hoe’ herinnerd werd. Het begrip *cinema memory* staat hier centraal. In haar onderzoek onderscheidde Kuhn drie types van *cinema memory* en een viertal terugkerende discursieve registers.³⁰ Deze vormen het framework dat als basis zal dienen voor de analyse in dit onderzoek en worden in het volgende hoofdstuk nader toegelicht.

³⁰ Kuhn, *Everyday magic*, 9-11.

3 Methodologie

Zoals bij de bestudering van alle historische bronnen kleven er ook aan het gebruik van herinneringen een aantal nadelen. Zo sprak de Italiaanse 'oral historian' Alessandro Portelli over memory als "(...) not a depository of facts, but an active process of creation of meanings."³¹ Herinneringen zijn gekleurd en aan verandering onderhevig. Bovendien komen zij tot stand binnen de context van interactie tussen interviewer en geïnterviewde. Er is sprake van wederzijdse beïnvloeding.³² Volgens Annette Kuhn dienen herinneringen noch te worden beschouwd als een toegangspoort tot het verleden, noch als representant van het verleden zoals het ooit was. Zij spreekt hier over *memory work*:

*An active practice of remembering which takes an inquiring attitude towards the past and the activity of its (re)construction through memory. Memory work undercuts assumptions about the transparency or the authenticity of what is remembered, treating it not as 'truth' but as evidence of a particular sort: material for interpretation, to be interrogated, mined for its meanings and its possibilities. Memory work is a conscious and purposeful staging of memory.*³³

Deze principes van Kuhn zijn in dit onderzoek in acht genomen. De herinneringen worden niet enkel behandeld als data maar als discours, als materiaal dat geïnterpreteerd moet worden. De wijze waarop deze discoursanalyse vorm krijgt, wordt verderop in dit hoofdstuk besproken. Eerst zal worden stilgestaan bij de wijze waarop de interviews zijn verzameld.

3.1 Bronmateriaal

De zoektocht naar respondenten gebeurde op basis van drie criteria: zij dienden bij voorkeur 90 jaar of ouder te zijn en zeker niet jonger dan 85 jaar (1), in de jaren dertig de bioscoop te hebben bezocht in Nijmegen (2) en herinneringen te hebben aan dit bioscoopbezoek (3). Gezien de relatief beperkte omvang van de doelgroep was representativiteit geen sterk criterium in de samenstelling van de onderzoeksgroep. Ook de frequentie van het bioscoopbezoek speelde geen rol in de selectie. De antwoorden van de respondenten zijn leidend voor de analyse. Hierdoor zullen respondenten met

³¹ A. Portelli, 'What makes oral history different', in: R. Perks en A. Thomson (red.), *The oral history reader* (Londen, 1998) 63-74, alhier 69.

³² Tosh, *Pursuit of history*, 319.

³³ A. Kuhn, 'A journey through memory', in: S. Radstone (red.), *Memory and methodology* Oxford, 2000) 179-196, alhier 186.

meer en uitgebreidere herinneringen aan hun bioscoopbezoek logischerwijs nadrukkelijker naar voren komen in de hoofdstukken.

Respondenten zijn benaderd door middel van het verspreiden van flyers in publieke gebouwen in Nijmegen (zoals de bibliotheek, activiteitscentra voor ouderen en het Huis van de Nijmeegse Geschiedenis), het plaatsen van oproepen op websites over Nijmeegse geschiedenis en door het aanboren van netwerken van leden van de Nijmeegse Verhalenbank (een gezelschap dat zich bezighoudt met oral history in Nijmegen). Uiteindelijk zijn er door de auteur tien interviews afgenomen in de periode maart-augustus 2015. Hiervan zijn er acht geschikt bevonden voor analyse. Bij twee andere respondenten bleek gaandeweg het interview dat zij toch niet binnen de doelgroep pasten omdat zij pas in de jaren veertig voor het eerst een bioscoop bezochten.³⁴ De interviews werden allen bij de mensen thuis afgenomen en hadden een gemiddelde duur van 96 minuten. Bij een van de respondenten is een vervolginterview afgenomen omdat er niet voldoende tijd was om alle punten te bespreken. De groep bestond uit zes dames en twee heren. Ten tijde van de interviews was de jongste respondent 86 jaar en de oudste 96. Alleen de jongste kandidaat was jonger dan 90 jaar. De gemiddelde leeftijd was 93 jaar. Alle respondenten kwamen uit middenstandsgezinnen die belijdend katholiek waren. Zes respondenten woonden tijdens hun jeugd in Nijmegen, twee woonden in nabijgelegen dorpen. Op één na zijn alle respondenten voorzien van een pseudoniem. Enkel mevrouw Ruijs-de Bruijn zal met haar eigen naam worden aangeduid.³⁵ De audiobestanden en transcripties van interviews kunnen, onder embargo, worden geraadpleegd bij de auteur.

De interviews waren semi-gestructureerd van opzet. Voorafgaand aan de gesprekken waren er weliswaar richtvragen opgesteld, maar het stond respondenten vrij te allen tijde hiervan af te wijken en zelf gesprekspunten aan te dragen. Door middel van een brief waren zij vooraf geïnformeerd over een aantal thema's dat aan de orde zou worden gesteld. Op sommige momenten is er tijdens het interview gebruik gemaakt van 'geheugensteuntjes' in de vorm van oude foto's, krantenartikelen en foldermateriaal. De interviews zijn woordelijk getranscribeerd en citaten uit de interviews zullen ook woordelijk worden weergegeven.

³⁴ Dit laat onverlet dat deze twee interviews interessant materiaal opleveren voor een eventueel vervolgonderzoek naar bioscoopbezoek tijdens de bezettingsperiode.

³⁵ De reden hiervoor is dat in hoofdstuk 5 verwezen zal worden naar een door mevrouw Ruijs-de Bruijn geschreven lied en er een vreemde situatie zou ontstaan wanneer de schrijfster van het lied gepresenteerd zou worden als een ander persoon dan de geïnterviewde. Overigens heeft mevrouw te kennen gegeven geen bezwaar te hebben tegen naamsvermelding.

3.2 Framework

De discoursanalyse in dit onderzoek is gebaseerd op een drietal publicaties van Annette Kuhn waarin een aantal categorieën, types en discursieve registers van *cinema memory* worden besproken. Zo onderscheidde Kuhn in een artikel uit 2004 twee brede categorieën van *cinema memory* die door haar werden aangeduid als *Cinema in the world* en *de World in the cinema*.³⁶ De eerste beschrijft wat bioscoopbezoekers zich herinneren van de rol die de bioscoop toentertijd speelde in hun levens en in die van hun omgeving (familie, werk, vrienden, samenleving). De tweede categorie gaat over de concrete herinneringen aan het aanwezig zijn in de bioscoop (het interieur, de programmering, filmbeleving etc.). Daar waar deze twee werelden elkaar treffen, was er volgens Kuhn sprake van het door Foucault geïntroduceerde concept van *heterotopia*: de bioscoop als een plaats die afwijkt van andere plaatsen, maar die wel lokaliseerbaar is en onderdeel uitmaakt van de alledaagse realiteit.³⁷

In een latere bijdrage uit 2011 stelde Kuhn vast dat in de bioscoopherinneringen uit met name de vroege jeugd zich een drietal “repeated themes” of types openbaren. Als eerste type noemde Kuhn herinneringen aan specifieke scenes en beelden (A). Dit is de minst voorkomende vorm van *cinema memory*. Het betreft herinneringen aan korte geïsoleerde filmbeelden die los staan van het filmplot en die vaak gepaard gaan met herinneringen aan de emotie die bij het beeld hoorde. Deze herinneringen roepen vaak sterke emoties en lichamelijke reacties op. Een tweede type is *situated memories of films* (B). Herinneringen aan films of scènes (of korte beelden daarvan) worden gecontextualiseerd en gekoppeld aan ervaringen in het persoonlijk leven. Het derde en meest voorkomende type is herinneringen aan het bioscoopbezoek zelf (C). Kuhn constateerde dat in *cinema memory* de herinneringen aan specifieke films ondergeschikt zijn aan dit laatste type.³⁸ Hoewel Kuhn niet expliciet benoemd heeft wat de relatie is tussen de bovenstaande types en categorieën kan gesteld worden dat elk type elementen in zich draagt die in beide categorieën kunnen terugkomen. Zo kunnen herinneringen aan het zien van een spannende film zowel gaan over de concrete ervaringen in de bioscoop als over welke invloed de film had op de kijker.

Binnen de typen van *cinema memory* bestaan verschillen in de wijze waarop respondenten zichzelf plaatsen binnen het gesproken narratief. In haar boek uit 2002 onderscheidde Kuhn een viertal discursieve registers.³⁹ Wanneer er sprake is van *impersonal discourse* (1) geeft de respondent een (meestal vanuit het heden georiënteerde) uiteenzetting in de derde persoon en presenteert zichzelf niet als actieve participant maar als een *expert witness* op afstand. Bij *anecdotal discourse* (2) wordt gesproken vanuit een eerste-persoons narratief waarin de respondent zelf als protagonist optreedt.

³⁶ A. Kuhn, ‘Heterotopia, heterochronia. Place and time in cinema memory’, *Screen* 45 (2004) 106-114, alhier 107-110.

³⁷ Kuhn, ‘Heterotopia’, 107-110.

³⁸ Kuhn, *What to do*, 85-95.

³⁹ Kuhn, *Everyday magic*, 9.

Hiervan is vaak sprake bij type B- herinneringen. Het meest voorkomende register is *repetitive memory discourse* (3): de verteller speelt weliswaar een rol in het verhaal, maar dit verhaal is vaak habitueel (“ik ging altijd met mijn ouders...”) en collectief (“wij haalden altijd streken uit”). Binnen type C- herinneringen is dit het vaakst voorkomende register. Tot slot noemt Kuhn het *past/present register* (4). Hierbij gaat het om de rol van ‘tijd’ binnen het narratief. Het komt vaak voor dat respondenten in het vertellen van hun herinneringen (vaak onbewust) voor- en achteruit reizen in de tijd (zoals een simpele vergelijking tussen toen en nu).⁴⁰

Wanneer het bovenstaande framework van Kuhn zou worden toegepast op het openingscitaat van Tornatore in de Inleiding valt op dat hier sprake is van een type B-herinnering: *situated memories of films*. De regisseur koppelde zijn herinneringen aan zijn eerste bioscoopervaring met zijn vader aan de vage filmbeelden van “reuzen op het scherm” en aan zijn reactie op deze beelden (verwondering). In zijn verhaal vervulde Tornatore zelf de rol van protagonist en was er veel aandacht voor detail en inscenering. Dit zijn kenmerken van het *anecdotal discourse*. Kuhn benadrukte dat haar typen en discursieve registers ideaaltypen zijn die in de praktijk niet los staan van elkaar, maar vaak juist samensmelten en gedeelde karakteristieken kennen.⁴¹ De drie typen kunnen volgens Kuhn beter worden beschouwd als “occupying positions along a continuum, with Type A memories at one end and Type C memories at the other.”⁴² Ditzelfde geldt voor de discursieve registers waarbinnen respondenten zich bevinden. Als respondenten spreken over hun herinneringen, gaat vaak het ene register over in het andere.⁴³ Dit is bijvoorbeeld terug te zien in hetzelfde citaat van Tornatore waarin hij besloot met een reflectie op zijn eerste bioscoopervaring: “Misschien was dat het moment waarop ik besloot dat ik hoe dan ook zou proberen te begrijpen hoe deze magie kon bestaan.”⁴⁴ Hier legde hij een rechtstreeks verband tussen zijn ervaring van toen en zijn latere werk als cineast. In zijn narratief sprong hij van het verleden naar het heden, een kenmerk van *het past/present register*.

In de volgende twee hoofdstukken zal worden onderzocht welke van Kuhns typen en registers te herkennen zijn in de jeugdherinneringen van geïnterviewden die in de jaren dertig de bioscoop bezochten in Nijmegen.

⁴⁰ Kuhn, *Everyday magic*, 9-11; Kuhn, ‘What to do’, 90-95.

⁴¹ Kuhn, ‘What to do’, 87.

⁴² Ibidem.

⁴³ Kuhn, *Everyday magic*, 10-11.

⁴⁴ *A bear and a mouse in paradise. A documentary*.

4 Pettenbioscopen en oliepitjesrangen:

De Cinema in de Wereld

*Hoe jofel kon je 's avonds bioscopen
in City Centraal al in de Broerstraat fijn.
Daar kon je 's avonds met je Leentje lopen
al was je arm, je mocht er toch wel zijn.⁴⁵*

Het bovenstaande couplet komt uit een nostalgisch volksliedje dat herinnert aan het leven van voor het bombardement op Nijmegen in februari 1944. Bij dit bombardement vielen vele doden en gewonden en werd een groot deel van de Nijmeegse binnenstad verwoest, waaronder drie van de vijf bioscopen. Het lied verwijst naar twee daarvan: City in de Houtstraat en Chicago in de Broerstraat. Ook Luxor op Mariënborg werd tijdens dit bombardement in de as gelegd. Het Olympia Theater in de Lange Burchtstraat ging bij latere oorlogshandelingen verloren. Enkel De Vereeniging, die naast concertgebouw ook dienstdeed als bioscoop, bleef gespaard.⁴⁶ In de jaren dertig hadden bioscoopgangers de keuze uit deze vijf commerciële filmtheaters. Daarnaast bestond er een alternatief, grotendeels verzuild, circuit waarbinnen sporadisch films werden vertoond. Hierbij moet men denken aan scholen, patronaatszalen en verenigingsgebouwen.⁴⁷

Volgens filmhistoricus Karel Dibbets hadden reguliere amusementsbioscopen in Nederland het beleid om strikt neutraal te zijn. Bioscoopexploitanten probeerden zuilgebonden of anderszins gevoelige voorstellingen zoveel mogelijk te weren uit hun bioscoop.⁴⁸ “Een moordpartij onder Indianen of Chinezen had minder om het lijf dan een vreedzame dialoog tussen een pastoor en een dominee

⁴⁵ *Nijmeegse en andere liedjes, gezongen door Nijmegenaren. 41. Bombardementsliedje*, Regionaal Archief Nijmegen, Collectie geluid, Cassettebanden en geluidstapes, Inv. nr. GT72. Tevens online te beluisteren via: http://studiezaal.nijmegen.nl/ran/_intro.aspx#2186994444.

⁴⁶ City, Chicago en het Olympia Theater waren geopend in respectievelijk 1935, 1912 en 1919. Luxor heropende in 1935 op Mariënborg. Daarvoor zat de bioscoop van 1929 tot 1934 op de Pater Brugmanstraat. Vanaf 1927 diende concertgebouw De Vereeniging als bioscoop. Zie: J. Woldring, ‘Feest voor oog en oor. De Vereeniging als bioscoop’, in: Josephine Woldring e.a. (red.), *Horen, zien, beleven. Concertgebouw de Vereeniging, 1915-2015* (Nijmegen, 2015) 89-97. Voor meer historische context van de andere Nijmeegse bioscopen, zie de interactieve encyclopedie van filmcultuur in Nederland van 1836 tot heden: *Cinema Context* <www.cinemacontext.nl> [voor het laatst geraadpleegd op 4 augustus 2016].

⁴⁷ B. Hogenkamp, ‘Als paters filmen slaat den filmminnaar wel eens de schrik om het hart...’ Missiefilms tussen propaganda en filmkunst’, in: J. van Vucht en M. Willemsen (red.), *Bewogen missie. Het gebruik van het medium film door Nederlandse kloostergemeenschappen* (Hilversum, 2012) 41-58, aldaar 43.

⁴⁸ K. Dibbets, ‘Het taboe van de Nederlandse filmcultuur. Neutraal in een verzuild land’, *Tijdschrift voor de Mediageschiedenis* 9 (2006) 46-64, alhier 47.

(...) omdat hierin het echte dynamiet verborgen zat”, aldus Dibbets.⁴⁹ In Nijmegen betekende dit dat exploitanten rekening moesten houden met de gevoelens en moraal van een overwegend katholieke bevolking. Van de ongeveer 90.000 inwoners van Nijmegen was 75% katholiek.⁵⁰ Vanuit de lokale katholieke elite werden met regelmaat zorgen geuit over de toenemende populariteit van de bioscoop in de stad en de veronderstelde zedelijke gevaren die zij met zich meebracht.⁵¹ Hierin was Nijmegen niet uniek: ook op nationaal niveau bestond er binnen vrijwel alle ideologische en levensbeschouwelijke stromingen de vrees dat het veronderstelde gewelddadige en onzedelijke karakter van veel films een slechte invloed zou hebben op het volk en met name de jeugd.⁵² In Nijmegen was *De Gelderlander*, met 37.000 abonnees⁵³, een belangrijke deelnemer aan dit debat. Vaak werd door recensenten van deze katholieke krant in ferme bewoordingen afstand genomen van bepaalde films die gedraaid werden en kregen lezers het nadrukkelijke advies om deze niet te bezoeken.⁵⁴ Ook de verschillende filmkeuringen kregen ervan langs; deze zouden niet streng genoeg zijn. Zo schreef de krant in 1931 “In de Goede Week heeft er nog zoo’n ding gedraaid te Nijmegen: een kriaant vervelend, onwezenlijk prul, waarvan de eenige trekkracht is de parade des vleeschies. Wij vragen ons af (...) waartoe de keuring dient, de centrale en plaatselijke keuring, als zij dergelijke ontaarding van de openbare moraliteit niet weren kan.”⁵⁵

Sinds 1926 had Nijmegen te maken met een dubbele filmkeuring: een nationale en lokale. Reeds in 1919 was hier een Commissie van Toezicht ingesteld die zich ontfermde over de keuring van ‘lichtbeeldenvertooningen’ voor volwassenen.⁵⁶ Toen in Nederland in 1926 met de ‘Bioscoopwet’ een nationale filmkeuring werd ingesteld, besloot de gemeenteraad van Nijmegen desondanks om haar eigen plaatselijke keuring te behouden. Het katholieke raadslid Van der Waarden stelde namelijk: “wat geschikt is voor Amsterdam, Rotterdam en Den-Haag, is nog niet altijd geschikt voor Nijmegen.”⁵⁷ De in meerderheid katholieke gemeenteraad vreesde dat de Nijmeegse normen niet voldoende

⁴⁹ Dibbets, ‘Taboe’, 51.

⁵⁰ Th. Engelen, ‘Leven en dood onder controle. De bevolking in de negentiende en twintigste eeuw’, in: H. Bots en J. Brabers (red.), *Nijmegen. Geschiedenis van de oudste stad van Nederland. Deel 3: negentiende en twintigste eeuw* (Wormer, 2005), 32-51, alhier 33, 40.

⁵¹ A. Livius, *Katholieke kijkwijzers. Katholiek in Nijmegen over film en bioscoop, 1928-1940* (onuitgegeven bachelorwerkstuk; Nijmegen, 2013). Online te raadplegen via: Regionaal Archief Nijmegen, Inv. nr. Br 8610; Katholiek Documentatiecentrum, Inv. nr. Scripties 518.

⁵² J.H.J. van den Heuvel, *De moraliserende overheid. Een eeuw filmbeleid* (Utrecht, 2004) 20-24.

⁵³ J. Brabers, ‘Stad in beweging, 1900-1985’, in: H. Bots en J. Brabers (red.), *Nijmegen. Geschiedenis van de oudste stad van Nederland. Deel 3: negentiende en twintigste eeuw* (Wormer, 2005) 377-467, alhier 415

⁵⁴ Livius, *Katholieke Kijkwijzers*, 14-15.

⁵⁵ ‘Het bioscoopgevaar’, *De Gelderlander*, 3 april 1931, 1.

⁵⁶ Brief van burgemeester aan te benoemen leden der Commissie van Toezicht 25-04-1919 in: Instelling van Commissie van Toezicht op Bioscopen 1919, Regionaal Archief Nijmegen, Oud Secretarie Archief Nijmegen 1811-1946, inv. nr. 20536.

⁵⁷ Zie: Stukken betreffende de instelling van de Commissie van Toezicht op de Bioscopen 1928, Regionaal Archief Nijmegen, Oud Secretarie Archief Nijmegen 1811-1946, inv. nr. 19-7770.

gewaarborgd zouden zijn in een commissie die voor heel Nederland films keurde. De Bioscoopwet maakte mogelijk dat de lokale commissie films die eerder door de nationale commissie waren goedgekeurd alsnog kon afkeuren of de leeftijdsgrens kon verhogen naar 'boven de 14' of 'boven de 18'.⁵⁸ Naast deze nationale en lokale keuring koos *De Gelderlander* ervoor om de keuringsuitslagen van de nóg strengere zuidelijke Katholieke Film Centrale (KFC) aan te houden.⁵⁹ Hierdoor hadden Nijmegenaren in de jaren dertig de facto te maken met drie verschillende keuringsuitslagen.

Binnen deze maatschappelijke context bezochten de geïnterviewden de Nijmeegse bioscopen in de jaren dertig. Wat herinnerden zij zich van de plaats van de cinema in hun wereld en op welke manier? Welke van Kuhn's drie typen kwamen terug in de herinneringen aan de wereld in de cinema en binnen welke van de vier discursieve registers plaatsten respondenten zichzelf in het narratief? In de volgende twee subthema's zullen deze onderwerpen aan de orde komen: bioscopen, kenmerken en locaties (4.1) en omgang met gezag (4.2). Hier zal steeds eerst worden ingegaan op het 'wat' (a) en vervolgens op het 'hoe' (b) van de herinneringen.

4.1a Bioscopen, kenmerken en locaties

Wat konden respondenten zich herinneren van de namen, locaties en kenmerken van bioscopen in Nijmegen? Opvallend is dat zij vaak óf alleen de naam van de bioscoop óf alleen de locatie (straatnaam) wisten te noemen. Slechts een enkele keer werden beiden genoemd. Van de vijf bioscopen in Nijmegen werd tijdens de interviews het vaakst verwezen naar de namen en/of locaties van het Olympia Theater, Luxor en City, respectievelijk acht, zes en vijf keer. De bioscopen waaraan zij de minste herinneringen hadden, waren Chicago en De Vereeniging. Beiden werden drie keer genoemd. Twee geïnterviewden gaven aan dat er ook sporadisch films werden vertoond in de Katholieke Gezellenvereniging (het huidige Kolpinghuis). De helft van de respondenten noemde expliciet de verwoesting van de bioscopen tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Hoewel City (of haar locatie in de Houtstraat) niet het vaakst genoemd werd, ontlokte deze wel de meest uitgesproken reacties. Zo werden er verschillende bijnamen geassocieerd met deze bioscoop: "vlooiënbioscoop"⁶⁰, "pettenbioscoop" ("voor Jan met de pet"⁶¹) en "pindabioscoop"⁶². Het is ook de enige bioscoop waarvan de naam van de exploitant genoemd werd: de heer Van der Mars. Zo herinnerden meneer Berends en meneer Cornelissen de bioscoop niet van naam maar alleen van

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Livius, *Katholieke kijkwijzers*, 14-15.

⁶⁰ Interview (1) met mevrouw A. Ruijs-de Bruijn (17 maart 2015) Nijmegen.

⁶¹ Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

⁶² Interview met mevrouw M. Franzen (29 april 2015) Nijmegen.

locatie en eigenaar en stelde mevrouw Franzen dat mensen vroeger spraken over “daar bij Mars in de pindabioscoop”.⁶³

In haar artikel over bioscoopherinneringen in Bridgend concludeerde Helen Richards dat respondenten in hun herinneringsproces een rangschikking maakten van lokale bioscopen. Deze vond plaats op basis van factoren als luxe, comfort, sociale achtergrond van het publiek en, in mindere mate, de kwaliteit van de films die er gedraaid werden.⁶⁴ Ook in dit onderzoek naar Nijmegen is dat het geval. Wanneer gevraagd werd naar kenmerken van de bioscopen maakten verschillende respondenten een vergelijking tussen City en Chicago enerzijds en het Olympia Theater en Luxor anderzijds. Zo werd City veelal geassocieerd met lagere toegangsprijzen en met een publiek dat voor een groot deel bestond uit inwoners van de armere benedenstad.⁶⁵ Meneer Cornelissen vertelde: “Ik denk dat de titel ‘volksbioscoop’ – ik weet niet of die titel toentertijd al bestond – maar als hij bestaan zou hebben dan was die meer voor de Houtstraat dan voor de Burchtstraat [het Olympia Theater, AL]”.⁶⁶ Meneer Berends beschreef dat één middag in de week werklozen uit de stad met korting naar City konden, iets dat bevestigd werd door mevrouw De Haan, die hier zelf werkzaam was als kaartverkoper.⁶⁷ Overigens werden door vijf respondenten uiteenlopende toegangsprijzen genoemd. Deze lagen tussen de 12 cent en drie gulden. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat er per rang verschillende tarieven waren en dat deze bovendien per bioscoop verschilden.⁶⁸ Ook voor speciale voorstellingen en matineeën werden andere prijzen gerekend. De werklozenkorting in City is hier een voorbeeld van.

Mevrouw Derks herinnerde zich Chicago in de Broerstraat als een goedkoop filmhuis waarover men sprak als “oh met die oliepitjesrang”.⁶⁹ Ook mevrouw Ruijs-de Bruijn gebruikte deze term maar koppelde deze niet specifiek aan Chicago. Beide dames legden uit dat de term sloeg op de voorste rijen in de bioscoopzaal. Mevrouw Ruijs-de Bruijn vertelde: “(...) dan zat je met je neus zo op het doek!”.⁷⁰ Op de vraag waarom de rang zo genoemd werd antwoorde zij: “Oliepitjes – pindaatjes! Dan zaten ze pinda’s te eten.”⁷¹ Mevrouw Derks associeerde Chicago met kwajongens die rotzooi traptten.⁷² Het Olympia Theater en Luxor werden door de meeste respondenten in verband gebracht met meer luxe, hogere prijzen en met een ruimer bedeed publiek.

⁶³ Interview met de heer J. Berends (19 maart 2015) Nijmegen; Interview met de heer H. Cornelissen (26 maart 2015) Nijmegen; Interview Franzen.

⁶⁴ Richards, ‘Memory’, 345-348.

⁶⁵ Dit laatste is niet verwonderlijk aangezien de Houtstraat grensde aan de benedenstad.

⁶⁶ Interview Cornelissen.

⁶⁷ Interview met mevrouw A. de Haan (11 augustus 2015) Nijmegen; Interview Berends.

⁶⁸ Zie hiervoor bijvoorbeeld de advertentiepagina uit: *De Gelderlander*, 7 januari 1936, 4.

⁶⁹ Interview met mevrouw H. Derks (30 maart 2015) Nijmegen.

⁷⁰ Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Interview Derks.



Afbeelding 2: De ingang van het Olympia Theater in de Lange Burchtstraat



Afbeelding 3: Het interieur van het Olympia Theater

4.1b Analyse

Volgens Kuhn hadden concrete plaatsen een belangrijke functie in type C-herinneringen: herinneringen aan bioscoopbezoek. Zij dienden zowel als aanjager van herinneringen als voor de enscenering van het verhaal dat door geïnterviewden verteld werd.⁷³ Beide functies kwamen terug in de interviews met respondenten in dit onderzoek. Zo wist meneer Berends zich weliswaar zijn eerste

⁷³ Kuhn, *Everyday magic*, 16-17.

bioscoopervaring niet meer te herinneren, maar gebruikte hij concrete locaties als geheugensteun om te redeneren waar deze moest hebben plaatsgevonden:

Int: Als we nu eens teruggaan naar die tijd. U bent jong. Wat is nu de allereerste keer – weet u dat nog? – de allereerste keer dat u een film heeft gezien in die tijd?

JB: Dat zou ik jou niet kunnen zeggen, want ik zou je vertellen dat ik dan in die zaak werkte. En ik denk in de Houtstraat. Dat moet ik dan even uitleggen. Ik had dinsdagmiddag vrij. Dat was de enige vrije middag, want 's avonds moest je natuurlijk ook werken elke dag. En dan had je voorheen - was dat 'Cabaret De Mars'. Dat was een restaurant en dan kon je dansen. Een heel terras ervoor. Maar ja, later hebben die daar een bioscoop van gemaakt. En dat was ongeveer – de Blonde Pater [een hedendaags lunchcafé in Nijmegen, AL] weet je?

Int: Zeker.

JB: De andere kant – een meter of 20/30 naar boven aan de andere kant. Daar was de bioscoop. Daar had je dinsdagmiddags – ik denk dat dat de eerste keren waren – werklozenbioscoop.

Int: Een?

JB: Werklozen –

Int: Werklozenbioscoop.

JB: Ja, op die dag dan. De dinsdag.

Int: En dat was dan een speciale bioscoop die alleen dan open was, of –

JB: Nee, die was ook wel normaal open, maar dinsdagmiddag was voor de werklozen. Dat kostte maar 10 of 15 centen of zo iets.

Int: En weet u nog welke bioscoop dat was, hoe die heette?

JB: Nee, weet ik niet meer.⁷⁴

Voor mevrouw Ruijs-de Bruijn diende een concrete locatie voor de encenering van het verhaal over haar eerste aanraking met film:

AR: Mijn allereerste ontmoeting met een bioscoop, dat was - eigenlijk leuk om te vertellen. Vroeger ging ik altijd bij mijn opoe en oma (...) logeren. Met Koninginnedag was er op de Wedren [een plein in Nijmegen, AL] elk jaar vuurwerk. Ik kan me herinneren dat ik meeging, ik vond het fijn maar ik was bang. Ik was toen denk ik een jaar of vier. Mijn opa en oma hadden twee ongetrouwde, tante Nellie en ome Ton, allebei niet getrouwd. Zij werkte in het huishouden, zo was dat vroeger, en zorgde voor de ouders. Hij was schoenmaker. Enfin, wat gebeurt er nou? Wij gingen naar de Wedren. Ik dacht dat er vuurwerk was maar ik zag wel een hoop mensen staan. Ik denk dat ik toen een jaar of vijf ben geweest. En toen werd er voorgedrongen en toen zag ik voor het eerst een groot scherm, en dat was bruin en toen zag ik er ineens mensen op bewegen. Ik had nog nooit geen film gezien. En toen zag ik er mensen op bewegen

⁷⁴ Interview Berends.

en toen dacht ik 'wat is dit dan?'. Ik zat zo te kijken, tante Nel hield me bij de hand en die zei 'mooi he, mooi he'. Ik vond het griezelig. Ik wist niet wat ik zag. In een keer zie je iets bewegen op het scherm, mensen. Voor een kind van vijf is dat raar.

Int: En dat was heel groot? Een groot scherm?

AR: Een groot scherm. Iedereen zat te kijken. En het was druk. Zij drong met mij naar voren. Ik denk dat het Stan Laurel en Oliver Hardy was.⁷⁵

Uit de interviews blijkt dat elk van dit type herinneringen in verschillende discursieve registers onder te verdelen is. In zijn 'routebeschrijving' bijvoorbeeld bevond meneer Berends zich zowel in het *past/present register* als binnen het *impersonal discourse*. Zo gebruikte hij de Blonde Pater als hedendaags referentiepunt en besprak hij de functie van de bioscoop voordat het een bioscoop werd. Hij verplaatste zich van het verleden naar het heden en weer terug naar het verleden. Daarnaast nam hij in zijn verhaal vrij snel de rol van *expert witness* op zich: hij presenteerde zichzelf niet als actieve participant, maar gaf een meer afstandelijke beschrijving over de "werklozenbioscoop" en de prijzen van kaartjes. Een dergelijke beschrijving is kenmerkend voor *impersonal discourse*. Bij mevrouw Ruijs-de Bruijn was het *anecdotal discourse* dominant: haar beschrijvingen van locaties (zoals van de Wedren) gingen gepaard met gedetailleerde en levendige herinneringen waarin zij zelf optrad als protagonist. Binnen dit subthema was zij echter de enige die zich bediende van anekdotes: de meeste respondenten begaven zich binnen het *past/present register* en, in mindere mate, binnen het *impersonal discourse*. Zo herinnerde mevrouw Gerrits zich dat haar eerste bioscoopbezoek plaatsvond "(...) aan het begin van de Burchtstraat, ongeveer op de hoogte van C&A, daar aan de overkant"⁷⁶ (*past/present*) en gebruikte meneer Cornelissen een vanuit het heden geredeneerde afstandelijke beschrijving ("volksbioscoop") om de karakteristieken van de City-bioscoop te duiden (*impersonal*).⁷⁷ In haar onderzoek concludeerde Kuhn dat elk van de vier registers terugkwam in herinneringen aan namen en locaties van bioscopen.⁷⁸ In dit specifieke onderzoek naar Nijmegen bevond echter geen van de respondenten zich binnen het derde register: *repetitive memory discourse*. Deze was wel aanwezig in herinneringen aan de omgang met gezag. Hier zal in het volgende subthema verder op worden ingegaan.

4.2a Omgang met gezag

In de inleiding van dit hoofdstuk is gesproken over het maatschappelijk debat rondom de veronderstelde zedelijke gevaren van de bioscoop en de daaruit voortgekomen maatregelen om deze

⁷⁵ Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

⁷⁶ Interview met mevrouw C. Gerrits (7 mei 2015) Nijmegen.

⁷⁷ Interview Cornelissen.

⁷⁸ Kuhn, *Everyday magic*, 21-24.

gevaren te beteugelen. Welke herinneringen hadden bioscoopbezoekers aan de eventuele bezwaren vanuit ouderlijk, religieus en politiek gezag tegen de bioscoop? Welke ervaringen hadden zij met de filmkeuring en leeftijdscontroles en in hoeverre zijn deze van invloed geweest op hun bioscoopbezoek?

De meeste respondenten waren zich tijdens hun jeugd in meer of mindere mate bewust van het bestaan van een filmkeuring. Een aantal kende de filmkeuring van horen zeggen en anderen hadden de consequenties van de keuringen aan den lijve ondervonden. Het meest uitgebreide verslag gaf mevrouw De Haan. In haar rol als kaartverkoper in City zag zij elke donderdagmiddag drie personen (waaronder een pastoor en een dominee) langskomen om de films te keuren die de week erna vertoond zouden worden. Het kon voorkomen dat een film werd afgekeurd en er op het laatste moment een nieuwe film besteld moest worden. Mevrouw De Haan:

Dat kwam niet zo vaak voor maar je had wel elke donderdag die verplichting. Dus je zat altijd in hosanna: 'ik hoop dat ze het goedkeuren'. Of ze zeiden 'nou die is niet voor 14 jaar, die keuren we voor 18 jaar' (...) Wij hadden een bordje boven de kassa hangen, dat een film voor 14 jaar was, of 18 jaar of alle leeftijden. Dat schoven we er dan in. En dan hadden we bijvoorbeeld de hele week reclame voor de middelste – voor 14 jaar – en dan kwamen de mensen en dan stond er 'voor 18 jaar' op.”⁷⁹

De meeste respondenten herinnerden zich deze leeftijdsgrenzen. Met name het 'boven de 18' werd vaak genoemd. Geïnterviewden lazen dit in filmadvertenties in *De Gelderlander* of op aanplakbiljetten van de bioscopen zelf. Meneer Cornelissen en mevrouw Ruijs-de Bruijn spraken ook nog over de zuidelijke katholieke filmkeuring. Volgens meneer Cornelissen had deze toentertijd een “hogere morele waarde” en was bovendien strenger dan de andere filmkeuringen.⁸⁰ Mevrouw Ruijs-de Bruijn sprak over “de index” waarin films waren opgenomen die door katholieken niet gezien mochten worden. Deze weerhield haar er echter niet van om stiekem de beroemde film van Marlene Dietrich *Der Blaue Engel* (1930) te bezoeken.⁸¹

Vijf respondenten herinnerden zich dat er vanuit ouders en andere naaste familie soms bezwaren bestonden ten aanzien van bepaalde films of bioscopen. Deze resulteerden bijvoorbeeld in het verbod om een bepaalde film te gaan zien of om een bepaalde bioscoop te bezoeken. Zo merkte mevrouw Franzen op dat haar moeder absoluut niet wilde dat zij naar de bioscoop in de Houtstraat ging: “Dat was altijd ‘daar heb je niks te zoeken!’” Op de vraag waarom ze daar niet heen mocht antwoordde ze: “Nou daar waren dus – ze zeiden dus – er waren heel veel meisjes die [denkt] niet fatsoenlijk waren.”⁸² Meneer Cornelissen memoreerde dat zijn ouders veel belang hechtten aan de

⁷⁹ Interview De Haan.

⁸⁰ Interview Cornelissen.

⁸¹ Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

⁸² Interview Franzen.

uitslagen van de katholieke filmkeuring; daar werd bij hem thuis geen discussie over gevoerd. Ook stelde hij dat de pastoor in de kerk weleens aandacht besteedde aan de slechte kanten van films.⁸³

Twee respondenten herinnerden zich dat katholieken tijdens de vasten geacht werden om niet naar de bioscoop te gaan. Mevrouw Franzen vertelde dat zelfs *De Gelderlander* tijdens de vasten geen advertenties opnam van films.⁸⁴ Mevrouw Ruijs-de Bruijn weet nog goed dat zij van haar moeder en van de kerk tijdens “de goede week” niet naar de bioscoop mocht. Dit werd volgens haar zelfs vanuit de preekstoel verteld. Desondanks vertelde zij een enkele keer toch stiekem te zijn gegaan: “Er draaide een film – ik weet niet meer welke, kan ik me niet meer herinneren, dan moet ik heel diep gaan graven – maar ik weet wel dat ik met mijn zusje – dat we daar toch stiekem naartoe waren gegaan, en dat ik gebiecht heb. In de biechtstoel [lacht].”⁸⁵ Stiekem naar de bioscoop gaan was ook iets waar meneer Cornelissen met plezier aan terugdenkt. Hij stelde dat hij en zijn vrienden met regelmaat “illegaal” de bioscoop bezochten: “Dan betaalden wij niks!”. Op de vraag hoe zij dan binnenkwamen antwoorde meneer: “Tja, de achteruitgang – er zijn heel vaak manieren te vinden om ergens gratis binnen te komen, vooral voor een snotjong.”⁸⁶ Ook meneer Berends liet zich niet afschrikken door autoriteit en vertelde over de leeftijdsgrenzen van films: “Van mijn part was het boven de 30, ik ging toch.”⁸⁷ Het gros van de respondenten legde zich echter, soms gelaten, neer bij de beperkingen die hen werd opgelegd, zowel door familieleden als door politieke en religieuze instituties.

Deze bevinding komt grotendeels overeen met dat wat Biltereyst en anderen stellen in hun oral history onderzoek naar herinneringen van Vlaamse respondenten, maar over de invloed van vrijheidsbeperkende maatregelen op het bioscoopbezoek verschillen de bevindingen. Biltereyst schreef namelijk dat veel respondenten zich weliswaar bewust waren van de pogingen tot controle van overheden en kerkelijke instanties, maar dat deze nauwelijks invloed hadden op hun eigen bioscoopgedrag.⁸⁸ In dit onderzoek naar Nijmeegse herinneringen gaf een meerderheid van de respondenten echter aan dat dergelijke maatregelen zowel direct (via weigering aan de deur) als indirect (via ouders die gehoor gaven aan adviezen van de katholieke filmkeuring) van invloed waren op hun eigen bioscoopbezoek.

⁸³ Interview Cornelissen.

⁸⁴ Interview Franzen.

⁸⁵ Interview (2) Ruijs-de Bruijn.

⁸⁶ Interview Cornelissen.

⁸⁷ Interview Berends.

⁸⁸ Biltereyst e.a. ‘Negotiating’, 194-198.

4.2b Analyse

In haar onderzoek concludeerde Kuhn dat respondenten die memoreerden aan obstakels om in de bioscoop te komen (ouders, filmkeuring, controles etc.) zich vaak bevonden in een *repetitive memory discourse*.⁸⁹ Verhalen waren vaak habitueel en collectief (“wij gingen altijd...”). Dit kwam deels overeen met interviews in dit onderzoek. Het meest in het oog springende voorbeeld kwam van meneer Cornelissen die zich herinnerde vaak “illegaal” de bioscoop bezocht te hebben. Hij voegde daaraan toe: “Wij hebben altijd geprobeerd om voor een dubbeltje op de eerste rang te zitten [lacht]. Dat is me mijn hele leven een beetje bijgebleven.”⁹⁰ Ook mevrouw Franzen sprak binnen een *repetitive discourse* toen zij inging op de vraag waarom zij niet zo vaak naar de bioscoop mocht: “(...) wij hoefden vroeger niet over de bioscoop te praten. Maar niet alleen bij ons. Wij vonden dat gewoon want al die vriendinnen die mochten dat ook niet.”⁹¹ De heer Cornelissen en mevrouw Franzen speelden weliswaar een rol binnen hun narratieven maar waren niet de protagonist. Beide spraken in termen van een collectief (“wij hebben...” en “wij vonden...”). De situaties die werden besproken waren niet incidenteel of werden niet gekoppeld aan een specifieke gebeurtenis. Zij waren algemeen en habitueel (“wij hebben altijd...” en “wij hoefden vroeger niet...”).

Herinneringen aan de omgang met gezag vielen bijna uitsluitend binnen de type C-herinneringen van Kuhn: herinneringen aan bioscoopbezoek. Mevrouw Ruijs-de Bruijn vormde hierop een uitzondering. Binnen het *anecdotal discourse* vervlocht zij bepaalde persoonlijke ervaringen met filmkeuring en leeftijdscontroles met herinneringen aan concrete filmbeelden. Dit is kenmerkend voor Kuhn’s type B-herinneringen: *situated memories of film*. Hierin worden specifieke filmbeelden gecontextualiseerd en gekoppeld aan concrete situaties in het persoonlijk leven. Zo herinnerde mevrouw Ruijs-de Bruijn zich dat haar de toegang geweigerd werd voor de film *Sneeuwwitje en de Zeven Dwerfen* (1937) omdat zij jonger werd ingeschat dan dat zij was. In haar verhaal legde ze uit waarom er een leeftijdsgrens bestond voor deze animatiefilm: “Die film van Sneeuwwitje was toen niet zo “gekuist”, zoals ze dat toen noemden. Dat was een enge film. Dan hadden ze bijvoorbeeld – dan zag je bijvoorbeeld Sneeuwwitje die ging dan het bos in en dan kwamen die bomen als armen en monsters allemaal op haar af [zie afbeelding 3]. Je had ook leeftijden voor de film (...) Moet je nagaan: een tekenfilm! Maar dat kwam door al die enge dingen die erin waren.”⁹² Verderop in het interview sprak mevrouw Ruijs-de Bruijn over een ander voorval in haar jeugd. Ook hier is sprake van een type B-herinnering en sprak mevrouw vanuit een *anecdotal discourse*:

⁸⁹ Kuhn, *Everyday magic*, 52-53.

⁹⁰ Interview Cornelissen.

⁹¹ Interview Franzen

⁹² Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

En daar was een film van De Blauwe Engel, en die stond dan op de Index of hoe ze dat noemden. En daar mocht je dan als katholieken niet naartoe. Maar wij gingen toch stiekem natuurlijk want wij waren ook ondeugend. Dus wij gingen stiekem. En mijn moeder: "Denk eraan, niet naar De Blauwe Engel!" Dat was van Madelene Dietrich [sic]. Dat weet ik nog. Ik weet nog een klein stukje van de film. Dat die jongens in de school zaten. Eentje had een prentje meegebracht. Dat was een roze – toentertijd hadden ze dat ingekleurd, kreeg je deze eerste kleurenfilm. En dan moest je blazen en dan keek je onder dat rokje. Dat weet ik nog wel. Die onderwijzer pakte dat van die jongens af en toen ging ie zelf in de pauze stiekem zitten loeren.⁹³

In haar eigen onderzoek zag Kuhn dat binnen type B veel respondenten zeer vergelijkbare herinneringen hadden aan specifieke beelden uit bepaalde bekende films. Zij concludeerde dat: "Sometimes informants' 'memories' of seeing film scenes or images have almost certainly entered the stories after the event, as a particular image has aquired cultural iconicity in later years."⁹⁴ De mogelijkheid bestaat dat dit bij de herinneringen van mevrouw Ruijs-de Bruijn aan *Sneeuwwitje* en *Der Blaue Engel* ook het geval is. Zeker de beelden uit *Sneeuwwitje* hebben een iconische status gekregen en zullen wellicht door mevrouw op meerdere momenten in haar leven zijn bekeken.



Abbeelding 4: Advertentie van de bioscoop Luxor voor de vertoning van *Sneeuwwitje* en zeven dwergen.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Kuhn, 'What to do', 92.



Afbeelding 5: Drie beeldfragmenten van de scene uit *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* waar mevrouw Ruijs-de Bruijn tijdens haar interview naar verwees.

Anekdoten zoals van mevrouw Ruijs-de Bruijn zijn uitzonderlijk binnen dit subthema. Datzelfde geldt voor herinneringen binnen het *past/present register*. Enkel mevrouw Derks begaf zich in dit discours toen zij reageerde op de term ‘bioscoopgevaar’. Om dit begrip uit te leggen maakte ze een vergelijking met hedendaagse televisieprogramma’s. Tegelijkertijd gaf mevrouw haar persoonlijke visie op deze programma’s:

Int: Nu werd er in die tijd ook weleens gesproken over het ‘bioscoopgevaar’ –

HD: Ja! Klopt, ja!

Int: Wat zeggen die woorden u?

HD: Ja, dat er een hoop bloot en noem maar op – hoe moet ik dat nou uitdrukken? Daar moet ik even over nadenken – het ‘bioscoopgevaar’ – dat er zoveel – zoals tegenwoordig op televisie zie je ook zoveel zogenaamde gênes [sic] – ja, niet dat ik daar naar kijk, maar dat hoor ik dan weleens – ik hoef al die flauwekul niet (...) maar komt me dat wel bekend voor, wat u daar zegt.⁹⁵

Naast het al eerder besproken *repetitive memory discourse* is het *impersonal discourse* een veelvoorkomend registers binnen dit subthema. Dit is bijvoorbeeld terug te zien in de manier waarop mevrouw Franzen zich als ‘expert’ op afstand in haar verhaal plaatste, toen zij uitweidde over haar bioscoopbezoek in de vastentijd:

Int: In de vastenperiode werden in De Gelderlander geen advertenties geplaatst over film?

MF: Voor films of dansen, of wat dan ook.

Int: Helemaal niets?

MF: Nee. U weet niet waar u denken moet over die tijd.⁹⁶

⁹⁵ Interview Derks.

⁹⁶ Interview Franzen.

Meneer Cornelissen nam dezelfde discursieve positie in toen hij vertelde over de katholieke filmkeuring:

HC: Twee filmkeuringen kan ik me herinneren. De katholieke filmkeuring was in bepaalde opzichten veel strenger. Die moest je als katholiek natuurlijk volgen. De algemene keuring was natuurlijk waardeloos.

Int: Wat kreeg u daarvan mee?

HC: Misschien van oudere broers. Dat weet ik niet meer precies, maar daar werd wel naar gekeken ja. Die katholieke filmkeuring was van groot belang.

Int: Op welke manier?

HC: Daar werd dus door de katholiek, absoluut gevolg aan gegeven. Die had een hogere morele waarde.⁹⁷

⁹⁷ Interview Cornelissen.

5 Appelkrozen en “aone” sigaretten: *De Wereld in de Cinema*

*Een Davino-ijdsje voor 5 cent,
ik heb het allemaal gekend.
Toen zat je nog niet voor de buis,
maar een filmpje in het Kolpinghuis.
Ik had weer een fijne dag gehad
in Nijmegen, mijn mooiste stad.*⁹⁸

In het voorgaande hoofdstuk is stilgestaan bij de herinneringen van geïnterviewden aan de plaats van de bioscoop in de Nijmeegse samenleving. Hierbij is onder meer gekeken naar de bioscoop in de geografische en sociale ruimte en naar de gevolgen van het maatschappelijk debat over het gebrek aan zedelijkheid in films op het bioscoopgedrag van respondenten. In dit hoofdstuk wordt de focus verlegd van herinneringen aan de cinema in de wereld naar herinneringen aan de wereld in de cinema: een wereld die, volgens Foucault en Kuhn, radicaal anders is dan het ‘gewone’ maar tegelijkertijd lokaliseerbaar is en is ingebed in de dagelijkse realiteit.⁹⁹ Welke herinneringen hadden de geïnterviewden aan deze *heterotopia* en aan welke betekenis deze had in hun individuele levens? Zoals in het voorgaande hoofdstuk zullen twee subthema’s centraal staan waarbinnen eerst wordt besproken wat respondenten zich herinnerden en vervolgens hoe zij herinnerden. In 5.1 wordt stilgestaan bij een aantal randfactoren van het bioscoopbezoek: hoe vaak men de cinema bezoekt, met wie, naar welke bioscoop en voor welke films en filmsterren. In 5.2 gaat het om de concrete bioscoopervaring: de filmvoorstelling, de interactie van het publiek met de film en met elkaar, en de indruk die het bezoek maakte op de respondenten.

5.1a Naar de bioscoop

Waar Kuhn in haar onderzoek concludeerde dat voor veel jonge Britten in de jaren dertig een bezoek aan de bioscoop een “normal everyday activity” was, stelde Richards dat voor inwoners van Bridgend dit minder alledaags was en voornamelijk werd ervaren als een “special treat”.¹⁰⁰ Ook voor het merendeel van de geïnterviewden in dit onderzoek was de bioscoop geen alledaagse

⁹⁸ Fragment uit: A. Ruijs-de Bruijn (tekst en zang), V. Cuppen (muziek) en T. Meuwese (productie), *Mijn stad. Het levenslied van Angela als ode aan de stad Nijmegen* (Nijmegen, 2014).

⁹⁹ Kuhn, ‘Heterotopia’, 109.

¹⁰⁰ Kuhn, ‘Cinema-going’, 535; Richards, ‘Memory’, 343, 352.

vanzelfsprekendheid. Een grote meerderheid gaf aan dat een bezoek aan de bioscoop zeldzaam was en gemiddeld maar twee of drie keer per jaar voorkwam. Voor mevrouw Derks was de bioscoop bijvoorbeeld iets uitzonderlijks en speciaals. Zij ervaarde het “als een uitje hoor, echt als een uitje.”¹⁰¹ Een uitzondering vormde meneer Berends die aangaf bijna elke dinsdagmiddag, als hij klaar was met zijn werk, naar de bioscoop te gaan in de Houtstraat.¹⁰² Respondenten gaven verschillende redenen voor hun relatief beperkte bioscoopbezoek. Zo gaven sommigen aan dat het te duur was en anderen dat zij simpelweg niet vaker mochten van hun ouders. Meermaals gaven geïnterviewden als reden dat er geen behoefte bestond om vaker te gaan aangezien men druk was met andere bezigheden, zoals hobby's en (huishoudelijk) werk. Soms gaf iemand een combinatie van redenen. Zo mocht mevrouw Franzen van haar ouders niet vaak naar de bioscoop omdat dit volgens hen niet geschikt was voor nette meisjes. Zelf vond zij dit niet zo erg: “Wij hadden alle dagen wat in de jeugdbeweging. Dik tevreden mee. Hele leuke jeugd gehad.”¹⁰³

Wat verder opviel was dat voor meerdere respondenten bioscoopbezoek iets was dat vaker niet dan wel door henzelf geïnitieerd werd. Zeker in de vroege jeugd lag het initiatief vaak bij ouders of oudere broers en zussen. Een enkeling, zoals mevrouw Ruijs-de Bruin, herinnerde meegenomen te zijn door ooms of tantes.¹⁰⁴ Ongeveer evenveel geïnterviewden gaven aan de bioscoop te hebben bezocht met vooral vriendjes en vriendinnetjes of met familieleden. Mevrouw Gerrits herinnerde zich hoe bijzonder zij het vond dat zij als meisje van 8 of 9 jaar met haar vriendinnetje naar de bioscoop mocht: “En dan moet je nagaan dat wij samen naar de bioscoop gingen, dat er niet een volwassene meeging. Dus dat was – eigenlijk als je daarop terugdenkt – was dat uniek.”¹⁰⁵ Meneer Berends ging meestal alleen, aangezien zijn vrienden moesten werken.¹⁰⁶ Naast meneer Berends gaf enkel mevrouw Derks aan ook een enkele keer alleen naar een film te zijn geweest: “Er ging niemand met mij mee. Mijn zus zei: ‘Daar heb ik de centen niet voor over.’”¹⁰⁷ Mevrouw Ruijs-de Bruijn was de enige geïnterviewde die in de jaren dertig de bioscoop bezocht heeft met haar verkering. Andere geïnterviewden vertelden dat zij pas later in hun jeugd (in en na de oorlog) met hun geliefdes naar de film zijn geweest. Hun herinneringen over stiekem knuffelen in het donker en ontsnappen aan ouderlijk toezicht vallen echter helaas buiten de periode die centraal staat in dit onderzoek en zullen derhalve niet verder worden besproken.

¹⁰¹ Interview Derks.

¹⁰² Interview Berends.

¹⁰³ Interview Franzen.

¹⁰⁴ Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

¹⁰⁵ Interview Gerrits.

¹⁰⁶ Interview Berends.

¹⁰⁷ Interview Derks.

In het vorige hoofdstuk is gesproken over hoe respondenten op basis van luxe, toegangsprijzen en publiek een rangschikking maakten van bioscopen met aan de ene kant City en Chicago en aan de andere kant Luxor en het Olympia Theater. Een aantal respondenten gaf aan een duidelijke voorkeur te hebben gehad voor een van deze bioscopen. De heren Berends en Cornelissen gingen het liefst naar City omdat deze voor hen dichtbij en goedkoop was.¹⁰⁸ Mevrouw Derks daarentegen had een sterke voorkeur voor Luxor omdat deze chiquer was dan de andere bioscopen en omdat er een soort publiek kwam waar zij zich prettiger bij voelde. Dat Luxor iets duurder was nam zij op de koop toe.¹⁰⁹ De meeste geïnterviewden lieten zich echter leiden door het filmprogramma van die week en bezochten de bioscoop waar de film werd gedraaid die zij graag wilden zien. Op de vraag hoe zij kennisnamen van het filmprogramma gaven respondenten vier verschillende antwoorden. Ten eerste lasen meerdere respondenten de filmpagina's in *De Gelderlander*. Zoals in de inleiding van het vorige hoofdstuk al is aangegeven plaatste deze krant recensies van films die in de nieuwe week zouden gaan draaien. Voormalig kaartverkoper in de City-bioscoop mevrouw De Haan vertelde hierover:

Als je al een goede naam hebt, en je hebt een film, die krijgt een goede recensie in de krant, dan zeggen ze 'o, ik ga deze week naar de City of ik ga naar de Olympia, want daar draait een film die heeft een goede recensie'. Want De Gelderlander schreef ook recensies, die kwamen kijken, die kwamen keuren.”¹¹⁰

Ten tweede herinnerden een aantal respondenten zich dat er in het voorprogramma spannende fragmenten werden vertoond van de films die de week erna gedraaid zouden gaan worden. Het vaakst vertelden geïnterviewden echter vooral door mond-tot-mondreclame op de hoogte zijn geweest van welke films er draaiden. Men hoorde dit van familie of van vriendjes en vriendinnetjes op het schoolplein. Tot slot werden aanplakbiljetten met filmaankondigingen bij de ingang van bioscopen genoemd. Mevrouw De Haan memoreerde: “En dan kwamen de mensen plaatjes kijken in de hal. En dan zeiden ze: ‘O, dat is best een goeie film’”.¹¹¹ Ook meneer Cornelissen had herinneringen aan deze aanplakbiljetten. Hij bekeek ze uit pure nieuwsgierigheid: “(...) je kwam er wel langs en je ziet aankondigen, dan ging je kijken, lezen, foto's, titels.”¹¹² Geen van de respondenten in het onderzoek gaf aan speciale filmtijdschriften of programmaboekjes van de plaatselijke bioscopen gekocht of gelezen te hebben. Mevrouw Derks: “Nee, want hoe moest je die kopen? 10 Cent – Je was blij dat je geld voor de film had.”¹¹³

¹⁰⁸ Interview Berends; Interview Cornelissen.

¹⁰⁹ Interview Derks.

¹¹⁰ Interview De Haan.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Interview Cornelissen.

¹¹³ Interview Derks.

Welke films en filmsterren werden er herinnerd door respondenten? Slechts twee respondenten wisten in totaal zeven titels te noemen van films die zij in de jaren dertig gezien hadden. Vaker wisten zij zich namen van filmsterren te herinneren. In tabel 1 zijn de filmtitels en acteurs opgenomen die tijdens de interviews werden genoemd.¹¹⁴ Opvallend was dat mevrouw Derks onder andere sprak over *Follow the Fleet* (1936) en de *Oranjevreugdefilm* (1936) zonder dat zij zich herinnerde dat deze in dezelfde voorstelling werden vertoond als voor- en hoofdfilm (zie afbeelding 7).¹¹⁵ Ook uit het onderzoek van Richards kwam naar voren dat maar weinig respondenten zich specifieke films herinnerden. Volgens de filmhistorica illustreerde dit gegeven dat voor de meeste geïnterviewden de sociale daad van het naar de bioscoop gaan belangrijker was dan het zien van de films die werden vertoond.¹¹⁶ Dit werd bevestigd door Kuhn die stelde dat “interviewees’ memories of cinema have revolved far more around the social act of cinemagoing than around the films they saw.”¹¹⁷ Ook in het Vlaamse onderzoek van Biltereyst werd dezelfde conclusie getrokken.¹¹⁸

Door bijna alle respondenten werden een of meerdere acteurs herinnerd die zij graag in films zagen spelen. Enkel Laurel en Hardy en Shirley Temple werden door meerdere respondenten genoemd, respectievelijk twee en drie keer. Zelden werden zowel de filmster als de film(s) waarin hij/zij speelde aangehaald. Dit was alleen het geval bij mevrouw Ruijs-de Bruijn die sprak over Marlene Dietrich in *Der Blaue Engel* (1930) en Shirley Temple in *De Kleine Kolonel* (1935) en bij mevrouw Derks die zich wist te herinneren dat Fred Astaire en Ginger Rogers de hoofdrollen vertolkten in de musicalfilm *Follow the Fleet*.¹¹⁹ Vaker werd in meer algemene zin gesproken over filmsterren die men leuk vond of beperkten respondenten zich tot het noemen van een favoriet filmgenre. Opvallend is dat de drie respondenten uitgebreid spraken over hun liefde voor Shirley Temple. Zij gaven aan zelfs groot fan te zijn geweest van het populaire kindsterretje. Zowel bij mevrouw Ruijs-de Bruijn, als bij mevrouw Everts en mevrouw Gerrits uitte deze liefde zich in het verzamelen van postkaarten met de beeltenis van de jonge actrice. Volgens mevrouw Ruijs-de Bruijn was hier toentertijd een absolute run op en omdat haar zus in een winkel werkte waar deze verkocht werden, had zij altijd de eerste keuze.¹²⁰ Mevrouw Gerrits herinnerde zich dat zij en haar vriendinnetjes altijd dansjes bedachten op de filmliedjes van Shirley Temple. Ter illustratie van haar verhaal zong mevrouw tijdens het interview het refrein van het liedje ‘On the Good Ship Lollipop’ uit de film *Bright Eyes* (1934). Mevrouw Gerrits: “Ja, dat was echt een liedje van haar, van Shirley Temple. Ja, dat zit zo in je hoofd gegrift!”¹²¹

¹¹⁴ Films die men na de jaren dertig heeft bezocht zijn hier niet in opgenomen.

¹¹⁵ Interview Derks.

¹¹⁶ Richards, ‘Memory’, 351.

¹¹⁷ Kuhn, ‘What to do’, 86.

¹¹⁸ Meers, ‘Metropolitan’, 274.

¹¹⁹ Interview (1) Ruijs-de Bruijn; Interview Derks.

¹²⁰ Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

¹²¹ Interview Gerrits.

VEREENIGING ..BIO..

ZATERDAG 4, ZONDAG 5, MAANDAG 6, DINSDAG 7
en DONDERDAG 8 JANUARI, Iederen avond 8 uur
ZONDAG 5 en WOENSDAG 8 JANUARI MATINEE's om 2 uur

De eerste volwaardige Nederlandsche
film van internationaal formaat

SUIKERFREULE

Naar den vermaarden roman van HENRI VAN WERMESKERKEN
Regie: HARO VAN PESKI
Deze film verplaatst ons naar het wonderschoone warme
Insulinde, waar zich de wederwaardigheden afspelen van deze
nieuwste Hollandsche succes-film, een levende, tintelende rol-
prent van goeden smaak op internationaal peil.

Suikerfreule
Is de kostbaarste en rijkst gemonteerde film,
tot nu toe in Nederland vervaardigd.

Suikerfreule
Is de Nederlandsche film, die boven alles
uitsteekt.

Suikerfreule
Is van het begin tot het einde een volwaardige
film.

Suikerfreule
Is de groote Nederlandsche amusementsfilm
met humor en sentiment.

Suikerfreule
Is AAF BOUBER de resolute Nederlandsche
vrouw met het gouden hart.

De muziek in
Suikerfreule
Is van MAX TAK met tekst van ALEX DE HAAS

ANNIE VAN DUYN in
Suikerfreule
Is als filmster een openbaring

DEZE ZES
IN DE NIEUWSTE
EN BESTE NEDER-
LANDSCHE FILM
SUIKERFREULE
REGIE: HARO VAN PESKI
EEN Majestic
FILM
TOBIS

— ZATERDAG 4 JANUARI PREMIERE in NIJMEGEN —
Gewone prijzen, plaatsbespreking aanbevolen, à 10 ct. per plaats

Afbeelding 6 (links): Advertentie van De Vereeniging uit 1936 voor de vertoning van *Suikerfreule* (1935).

Afbeelding 7 (rechtsboven): Advertentie van het Olympia Theater uit 1935 voor de vertoning van *De Bonte Sluier* (*The Painted Veil*, 1935) met Greta Garbo.

Afbeelding 8 (rechtsonder): Advertentie van Chicago uit 1936 voor de vertoning van *Follow the Fleet* (1936) en de *Oranjevreugdefilm* (1936) over onder andere het huwelijk tussen prinses Juliana en prins Bernhard.

OLYMPIA

VAN VRIJDAG 6 DECEMBER AF:

Greta Garbo
IN
"DE BONTE SLUIER,"
(THE PAINTED VEIL)

Met... GEORGE BRENT - HERBERT MARSHALL
WARNER OLAND - JEAN HERSHOLT
Regie: RICHARD BOLESLAWSKY

De „Telegraaf“ schreef:
„GRETA GARBO in een nieuwe rol, die men
beleeft als een nieuw wonder van deze all round
actrice.... Dit is een lachende Garbo, zonder
zwarte wenkbrauwen, een goetdige, zeer mensche-
lijke jonge vrouw, een meester op alle wapens in
de schermutselingen van een vlieten dialoog.“

GARBO's verschijning
op het witte doek is ook
nu weer een
EVENEMENT
Zij was, is en blijft de
ALLERGROOTSTE!

Avondvoorst. aanv. 8 uur. — Zaterdag en Woensdag Matinee, aanv. 2 uur. Zondag doorl.
voorst. aanv. 2 uur, om 8 uur één gesloten voorst. Plaatsbespreken (dringend aanbev.),
uitsluitend van 10-4 uur. Tel. van 6-7 uur. — Toegang 18 Jaar. — Tel. 1339.

CHICAGO

NIJMEGEN
VANAF VRIJDAG 8 JANUARI
ALS EERSTE HOOFDNUMMER:

**Ginger Rogers
en Fred. Astaire**
'S WERELDS BEKENDSTE DANSPAAR IN

FOLLOW THE FLEET
(LEVE DE VLOOT)

Een Superdreadnought van actie, rythme en
uitbundige vrolijkheid. Filma Radiofilm.
7 nieuwe fascinerende danscreaties. 6 me-
lodieuze songs van IRVING BERLIN. Een
film, die men moet gaan zien en horen.

ALS TWEEDE HOOFDNUMMER:

ORANJE'S VREUGDEFILM

Een Profijt Hoogheid van ons Koningshuis,
Montage: WILLY MULLENS. Muziek der
Avro-orkesten. Orgel: PIERRE FALLA met
een volledige reportage van de
HUWELIJSPLECHTIGHEID IN DEN HAAG

ATTENTIE
ACTUALITEITEN VOORSTELLINGEN

op ZATERDAG 9 JAN.; MAANDAG 11 JAN.; DINSDAG
12 JAN.; WOENSDAG 13 JAN.; DONDERDAG 14 JAN.
IEDERE MIDDAG AANV. 2 UUR EN 3.15 PRECIES met
de Oranje Vreugdefilm en de volledige Huwelijksreportage

Populaire prijzen, Zaal 15 en 25 cent. Balcon 45 cent.

Weekdagen Avondvoorstelling. Aanvang 8 uur precies.
Zondag doorlopend. Voorstelling 2, 5, 8 uur. Tel. 1434.

Tabel 1: Filmsterren en filmtitels genoemd door respondenten

Filmsterren	Filmtitels (regisseur, land, jaar)
Fred Astaire/Ginger Rogers	Der Blaue Engel (J. von Sternberg, DE, 1930)
Charlie Chaplin	Follow the Fleet (M. Sandrich, VS, 1936)
Marlene Dietrich	Oranjevreugdefilm (W. Mullens, NL, 1936)
Deanna Durbin	Ria Rago (Pater S. Buis, NL, 1930)
Greta Garbo	Sneeuwwitje en de zeven dwergen (W. Disney, VS, 1937)
Stan Laurel/Oliver Hardy	Suikerfreule (H. van Peski, NL, 1935)
Erna Sack	De Kleine Kolonel (D. Butler, VS, 1935)
Shirley Temple	

5.1b Analyse

De meeste herinneringen binnen dit subthema waren van het type C: herinneringen aan bioscoopbezoek. Wanneer geïnterviewden spraken over welke bioscopen zij bezochten, welke films en wie hen daarbij vergezelde viel op dat zij zich merendeels binnen het *repetitive memory discourse* bevonden. Hun verhalen waren veelal habitueel en focusten zich niet op specifieke gebeurtenissen. Zo ging mevrouw Derks meestal met haar zus en meneer Berends vrijwel altijd alleen naar de bioscoop.¹²² In twee bijzondere gevallen vermengde het repetitieve zich met het *past/present register*. Zowel mevrouw Gerrits als meneer Cornelissen brachten in hun herinneringen naar voren dat zij nog tot op late leeftijd bevriend waren gebleven met de jeugdvriendjes en vriendinnetjes met wie zij toentertijd naar de bioscoop gingen. Vrienden die inmiddels waren overleden. Met deze herinneringen kwam een gevoel van verlies. Zo vertelde meneer Cornelissen over zijn jeugdvriend Sjakie met wie hij altijd kattenkwaad uithaalde en besprak mevrouw Gerrits haar levenslange vriendschap met Ria:

*(...) dat waren de enige films waar ik naartoe mocht en dan ging ik met mijn vriendinnetje. Ik had een heel hecht vriendinnetje (...) en daar was ik mee bevriend vanaf de eerste dag van de eerste klas lagere school. En we zijn elkaar trouw gebleven tot aan onze 80^e verjaardag, want toen overleed zij.*¹²³

Het was met Ria dat mevrouw Gerrits in haar vroege jeugd de films van Shirley Temple bekeek. Mevrouw vertelde tijdens haar interview dat zij en haar vriendinnen altijd dansjes bedachten op de liedjes van het meisje waar zij zo groot fan van waren. Hier was sprake van het *repetitive discourse*:

¹²² Interview Berends; Interview Derks.

¹²³ Interview Gerrits.

*(...) daar dansten we dan op – op dat ritme, daar dansten we dan op. En dan hadden we een feestje bijvoorbeeld, met vriendinnetjes, en dan werd dat gedanst. Zo'n impact heeft die Shirley Temple eigenlijk in die tijd op kinderen gehad, terwijl het een leeftijdgenootje was.*¹²⁴

Mevrouw noemde het feit dat Shirley Temple een leeftijdsgenootje was een belangrijke reden voor haar populariteit onder kinderen. Dat zij populair was bevestigde ook mevrouw Ruijs-de Bruijn: “(...) Shirley Temple, nou dat was me iets hé, als je toen kon gaan. Daar spaarde je voor, om naar Shirley Temple te gaan.”¹²⁵ Mevrouw Ruijs-de Bruijn, mevrouw Gerrits en mevrouw Everts verzamelden afbeeldingen waarop de jonge actrice was afgebeeld. Herinneringen hieraan zijn uitsluitend repetitief. Bij mevrouw Gerrits en mevrouw Everts waren deze habitueel maar niet collectief. Zij spraken alleen over dat zij persoonlijk kaarten en speldjes verzamelden. Mevrouw Ruijs-de Bruijn vermengde echter het persoonlijke met het collectieve. Zij verzamelde deze kaarten, maar veel anderen ook:

AR: (...) mijn zus stond toen bij Van de Borg in de winkel [toentertijd een groot warenhuis in Nijmegen, AL]. Dan kwamen er kaarten uit van Shirley Temple. Daar ging dan een run op.

Int: Kaarten?

*AR: Kaarten – weet je wel zo'n ansichtkaarten, weet je wel? Was de Kleine Kolonel [een film met Shirley Temple uit 1935, AL] en daar zag je ze dan op staan met zo'n pak. En dan zei ze: 'Er zijn weer kaarten van Shirley Temple uit.' En omdat zij bij Van den Borg was had zij de eerste keuze want zij stond ook in dat vak. Dus zij: 'ik heb kaarten van Shirley Temple.' Ik geloof dat die 60 cent kostte. En die plakte ik wel op een rij dan.*¹²⁶



Afbeelding 9: Een ansichtkaart met de beeltenis van Shirley Temple. Kaarten als deze werden veelvuldig verzameld door mevrouw Ruijs-de Bruijn, mevrouw Gerrits en mevrouw Everts.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

¹²⁶ Ibidem.

Mevrouw Derks vertelde dat zij nooit echt fan was van filmsterren: “(...) daar had ik niet zo’n last van [lacht]”. Wel was zij een groot liefhebber van muziek en in het bijzonder van de Duitse operazangeres Erna Sack. Het was voor haar dan ook een grote gebeurtenis toen er een film ging draaien met de sopraan in de hoofdrol:

HD: Maar zij zong de Frühlingsstimmen-Walzer. Je hebt nu van Amira gehoord?

Int: Dat Nijmeegse meisje?

HD: Dat zong ik met Erna Sack ook, die hoge c.

Int: U zat in de bioscoopzaal mee te zingen?

HD: Nee, dat hoorde je op de radio (...) En toen die film van Erna Sack – toen dacht ik: daar moet ik toch ook hier naartoe. En daar ben toen ook alleen naartoe gegaan. Maar mijn vader kwam mij wel ophalen.¹²⁷

Bij deze herinnering is sprake van een type C-herinnering binnen zowel het *anecdotal discourse* als het *past/present register*. Mevrouw was de protagonist in het verhaal en het verhaal betrof een unieke (niet-habituele) situatie: een eenmalig bezoek aan de film van Erna Sack. Daarnaast vergeleek mevrouw Derks het gezag van Erna Sack en haarzelf met dat van het hedendaagse operatalent Amira uit Nijmegen. Mevrouw Derks was ook een groot fan van operettefilms. Deze waren voor haar familie ideaal omdat een concert in de schouwburg te prijzig was. Ook hier was sprake van een anekdotisch discours. Mevrouw Derks:

HD: Ik weet wel dat ik zo dol op die operettes was van Franz Lehár en van Robert Stoltz. En dat hadden ze dan verfilmd en dan gingen we daar naartoe kijken (...) [zingt een fragment uit het lied ‘Im Salzkammergut, da kann man gut lustig sein’]. Dat kan ik me nog herinneren [zingt verder].¹²⁸

Int: Wat u net zo zong, dat was wat u in die film gezien heeft?

HD: Ja, die had ik gezien.¹²⁹

Hoewel mevrouw hier niet sprak over specifieke beelden, herinnerde zij zich echter wel de liederen uit de film en kon deze zelfs zingen. In strikte zin was hier geen sprake van een type B-herinnering (*situated memories of films*) maar wel van een variant hierop. In plaats van dat zij specifieke beelden van films koppelde aan de context waarin zij werden bekeken, gebeurde dat in haar herinneringen met specifieke filmmuziek. Een dergelijke herinnering is in andere interviews niet voorgekomen.

¹²⁷ Interview Derks.

¹²⁸ Dit lied komt uit de operette *Im weißen Rössl* van Ralph Benatzky en Robert Stolz. De operette is een aantal keren verfilmd, waaronder in 1935.

¹²⁹ Ibidem.

5.2a In de bioscoop

Voor Angela Ruijs-de Bruijn waren haar bioscoopervaringen zo bijzonder dat zij deze op latere leeftijd verwerkte in een levenslied. In 'Mijn stad' zingt zij onder meer over haar jeugd in de jaren dertig: een tijd waarin men nog niet voor de buis zat, maar een filmpje keek in het Kolpinghuis (de toenmalige Katholieke Gezellenvereniging).¹³⁰ In de twee interviews die met mevrouw zijn afgenomen, bleek dat zij zeer levendige jeugdherinneringen had aan haar concrete bioscoopervaringen in de jaren dertig. In dit subthema zullen die herinneringen en die van de andere respondenten centraal staan. Welke herinneringen hadden zij aan wat zich binnen in de bioscoop afspeelde? Wat weten zij nog van de filmvoorstelling, van het publiek en van de indruk die hele ervaring op hen achterliet?

Alle geïnterviewden bleken soortgelijke herinneringen te hebben aan het verloop van de filmvoorstelling. Zo noemden zij allemaal dat er minimaal twee films werden vertoond: een (kortere) voorfilm en een hoofdfilm. Over de kwaliteit van de voorfilm was men niet eenduidig. Zo vond mevrouw Everts deze beduidend minder maar herinnerde mevrouw Ruijs-de Bruijn zich daarentegen de voorfilm soms nog mooier te vinden dan het hoofdprogramma.¹³¹ Verschillende respondenten noemden ook nog andere onderdelen van de programmering. Zo werd verschillende malen het bioscoopjournaal genoemd en herinnerden twee geïnterviewden zich de vertoning van korte tekenfilms. Over deze tekenfilmpjes vertelde mevrouw Ruijs-de Bruijn: "En daar ging mijn vader nou voor. Alleen voor dat tekenfilmpje, zo leuk!"¹³² De heren Berendsen en Cornelissen herinnerden altijd met veel plezier naar het voorprogramma gekeken te hebben. Hierin werd een voorproefje gegeven van de films die de week erna zouden gaan draaien. Meneer Berends vertelde hierover: "En dan krijg je natuurlijk de spannendste momenten - hé dat wil ik ook zien. En dan ging je weer." Meneer Cornelissen typeerde de vertoonde fragmenten als "lokdingen".¹³³

De meeste respondenten memoreerden dat er tussen de twee films een pauze was waarin men naar het toilet kon en versnaperingen kon kopen. Mevrouw Franzen en mevrouw De Haan herinnerden zich dat in de bioscoop juffrouwen rondliepen met snoepbakken die chocolade, drop en pepermint verkochten. Mevrouw Franzen vertelde twee van deze meisjes persoonlijk te kennen en het toentertijd "schandalig" gevonden te hebben dat zij zo rondliepen: "Hadden ze zo'n bak voor zich. Dat was iets voor piccolo's. Dat was toch niet voor meisjes in de bioscoop."¹³⁴ Mevrouw maakte dan ook geen gebruik van het aanbod, immers: "je snoept niet in het openbaar (...) zo was je

¹³⁰ A. Ruijs-de Bruijn (tekst en zang), V. Cuppen (muziek), T. Meuwese (productie), *Mijn stad. Het levenslied van Angela als ode aan de stad Nijmegen* [uitgebracht op cd] (Nijmegen, 2014).

¹³¹ Interview met mevrouw J. Everts (4 april 2015) Groesbeek; Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

¹³² Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

¹³³ Interview Berends; Interview Cornelissen.

¹³⁴ Interview Franzen.

grootgebracht”.¹³⁵ Ook andere respondenten gaven aan in de bioscoop zelden iets te kopen. Daar was geen geld voor. In plaats daarvan hadden zij vaak van thuis een snoepje meekregen. Dit was overigens tot grote ergernis van mevrouw Derks: “(...) er waren mensen die hadden altijd zakjes met snoep en dat ritselde en dat vond ik helemaal niet prettig.”¹³⁶

Ongeveer de helft van de respondenten sprak tijdens de interviews over het aanwezige publiek in de zaal en over hoe dit publiek interacteerde met de vertoonde film en met elkaar. De meeste van deze herinneringen waren gefocust op onrust en opstootjes tijdens de voorstelling. Zo vertelde meneer Cornelissen dat hij had meegemaakt dat het publiek zo meeleefde met de film dat er etenswaren en andere spullen naar het scherm werden gegooid.¹³⁷ Een soortgelijke herinnering van liedjesschrijver Wim Janssen is in de status quaestionis al aan de orde gekomen. Mevrouw Derks gaf aan nooit naar Chicago te gaan omdat daar meestal kwajongens rotzooi zaten te trappen.¹³⁸ Mevrouw Ruijs-de Bruijn herinnerde zich een opstootje dat was ontstaan omdat een paar jongens van rond de 16 jaar in een hogere rang waren gaan zitten dan waar zij voor betaald hadden en weigerden weg te gaan. Een ander voorval gebeurde in de eerdergenoemde Gezellenvereniging. Mevrouw Ruijs-de Bruijn vertelde dat tijdens de voorstelling van de missiefilm *Ria Rago* (1930) jongens en meisjes apart moesten zitten en dat er onrust ontstond toen de jongens de meisjes begonnen te bekogelen met appelkrozen en “aone” sigaretten.¹³⁹ In 5.2b zal hier verder op worden ingegaan.

Andere herinneringen aan het gedrag van het bioscooppubliek gingen over de wijze waarop werd meeleefd met de film. Meneer Cornelissen sprak reeds over het gooien met etenswaren. In een herinnering van mevrouw Gerrits aan een kinderfilmvoorstelling van Shirley Temple werd de emotie op een heel andere manier geuit: “Die films van Shirley Temple eindigden altijd heel droevig. Dus als de film afgelopen was zat iedereen – kinderen allemaal met betraande gezichten – gingen we de bioscoop uit [lacht]. Zo onder de indruk waren we van Shirley Temple!”¹⁴⁰ Mevrouw Ruijs-de Bruijn vertelde over hoe het publiek de ondertitels van de film hardop meelas: “Ik weet nog dat er een man aan de piano zat te spelen, dat weet ik ook nog. En dan moest je lezen wat eronder stond. En dan lazen ze dat allemaal hardop. En toen stond daar, dit vergeet ik niet: ‘Je hebt me een theebon beloofd en die moet ik hebben (...) Dat dreunden ze allemaal achter mekaar mee.’”¹⁴¹

In de herinneringen van geïnterviewden aan de indruk die het bioscoopbezoek op henzelf maakte, zijn drie kenmerken te onderscheiden. Op de eerste plaats spraken een aantal respondenten

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Interview Derks.

¹³⁷ Interview Cornelissen.

¹³⁸ Interview Derks.

¹³⁹ Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

¹⁴⁰ Interview Gerrits

¹⁴¹ Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

over de indruk die specifieke films achterlieten. Opvallend is dat het hier in alle gevallen ging over de eerste bioscoopervaringen van respondenten. Mevrouw Gerrits noemde al dat zij als jong meisje altijd moest huilen om de films van Shirley Temple. Mevrouw Ruijs-de Bruijn ervaarde angst bij het zien van haar eerste film als jong meisje op de Wedren en ook voor mevrouw Franzen was haar eerste filmervaring niet louter positief:

(...) ik snapte niet dat je allemaal stukken zag – ik was toneel gewend, ik speelde zelf ook namelijk, dus dan krijg je het verhaal achter elkaar – en nou kreeg je terugblikjes en wat dan ook. Ik weet dat – de eerste keer vond ik het zo verwarrend, dat het niet achter elkaar werd gespeeld. Dat weet ik nog heel goed. Dat ik dacht ‘wat vinden ze nou daaraan?’¹⁴²

Voor mevrouw Derks was haar eerste film juist een magische ervaring. Zij sprak in termen van “een openbaring” en “er ging een wereld voor mij open.”¹⁴³ Ook Kuhn constateerde in haar onderzoek dat veel respondenten zeer levendige herinneringen hadden aan hun eigen reacties op de eerste filmervaring. Geïnterviewden beschreven zichzelf als jong en onervaren in het begrijpen van films. Zeker voor de herinneringen van mevrouw Ruijs-de Bruijn en mevrouw Franzen was dit het geval. Overigens stelde Kuhn dat deze herinneringen niet per definitie eigen herinneringen hoefden te zijn, maar dat er ook sprake kon zijn van “second-hand memories”: verhalen van bijvoorbeeld familieleden over de reacties van geïnterviewden die zo vaak zijn verteld dat ze als het ware geïmplantéerd zijn in persoonlijke herinneringen van respondenten (Kuhn sprak ook wel over “memory implants”).¹⁴⁴ Het is niet onwaarschijnlijk dat in de herinnering van mevrouw Ruijs-de Bruijn sprake is van een dergelijke tweedehands-herinnering aangezien zij ten tijde van de voorstelling nog heel erg jong was (vijf jaar) en de herinneringen zelf opvallend gedetailleerd waren.

Een tweede kenmerk van verhalen over persoonlijke indrukken, waren de herinneringen aan de hele ervaring van het in de bioscoop zijn. Zo vond de heer Cornelissen het bezoek aan de bioscoop heel bijzonder maar genoot hij vooral van het avontuur om “illegaal” de bioscoop in te komen.¹⁴⁵ Mevrouw Derks gaf aan het toentertijd als heel speciaal te ervaren dat zij het zich kon veroorloven om naar de film te gaan en mevrouw Ruijs-de Bruijn genoot van het feit dat haar vader haar had uitgekozen (en niet een van zijn andere acht kinderen) om mee naar de film te gaan.¹⁴⁶ Eerder in dit hoofdstuk is mevrouw Gerrits al aangehaald die het zo bijzonder vond dat zij samen met haar vriendinnetje naar de film mocht, zonder ouderlijk toezicht: “(...) je was nog nooit naar een film geweest dus dat maakte

¹⁴² Interview Franzen.

¹⁴³ Interview Derks.

¹⁴⁴ Kuhn, *Everyday magic*, 58-60; Kuhn, ‘What to do’, 92.

¹⁴⁵ Interview Cornelissen.

¹⁴⁶ Interview Derks; Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

een ongeloofelijke grote indruk op mijn vriendinnetje en mij (...) dat je samen daar in zo'n ruimte zat, zo'n bioscoop. Dat kende je gewoon niet.”¹⁴⁷ Dergelijke jeugdherinneringen aan de bioscoop als exclusief domein van kinderen gescheiden van de wereld van volwassenen, waren ruimschoots aanwezig in de interviews van Kuhn.¹⁴⁸ In dit onderzoek naar Nijmegen bleven deze echter beperkt tot de herinneringen van mevrouw Gerrits.

Het derde kenmerk was dat door enkele respondenten in hun herinneringsproces de indrukken in retrospectief een grote waarde kregen toebedeeld. Het zijn herinneringen die een leven lang gekoesterd werden. Een voorbeeld hiervan was mevrouw Ruijs-de Bruijn die haar jeugdherinneringen aan “een filmpje in het Kolpinghuis” verwerkte in een lied over haar leven. Daarnaast bleef het voorval met de appelkrozen en “aone” sigaretten in familie verhalen steeds terugkeren: “En dan zeiden we dat van die oane sigaretten. En dat bleef bij ons altijd een beetje als stokwoordje van ‘nou dat was erg’ – ‘nee dat was nog niet erg want ze gooien met oane sigaretten!’ [lacht].”¹⁴⁹ Kuhn typeerde een dergelijke omgang met herinneringen als “social currency: stories that have been exchanged, negotiated, re-enlivened, and even embroidered over the years.”¹⁵⁰ Door mevrouw Gerrits werden haar herinneringen aan de liedjes van Shirley Temple zo gekoesterd dat zij zonder problemen het refrein uit ‘On the Good Ship Lollipop’ wist in te zetten. Mevrouw Derks dacht terug aan haar bioscoopervaringen en stelde: “Dat ben ik toentertijd als hoogtepunt in mijn leven – wat veelal werken was – als hoogtepunt gaan beschouwen.”¹⁵¹

5.2b Analyse

Welke typen en discursieve registers waren te herkennen in de herinneringen van geïnterviewden aan hun concrete bioscoopervaringen? Opvallend was dat herinneringen van het type C (herinneringen aan bioscoopbezoek) het meest aanwezig waren. Nagenoeg alle respondenten hadden herinneringen aan de wereld in de cinema die niet gekoppeld waren aan concrete filmbeelden. In vier gevallen was dit echter wel zo. In hoofdstuk 3 is reeds verwezen naar Kuhn die in haar onderzoek stelde dat binnen type B het *anecdotal discourse* dominant was. In type C was dat het *repetitive memory discourse*.¹⁵² Hoe verhouden de combinaties ‘type B/anecdotal’ en ‘type C/repetitive’ zich tot de herinneringen van respondenten binnen dit subthema?

Zoals in 5.1a is gebleken, had mevrouw Ruijs-de Bruijn zeer levendige herinneringen aan de wereld in de bioscoop. Reeds genoemd zijn haar herinneringen aan haar eerste filmvoorstelling in de

¹⁴⁷ Interview Gerrits.

¹⁴⁸ Kuhn, *Everyday magic*, 60-61.

¹⁴⁹ Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

¹⁵⁰ Kuhn, ‘What to do’, 92.

¹⁵¹ Interview Derks; Interview Gerrits.

¹⁵² Kuhn, ‘What to do’, 90-95.

buitenlucht en aan het incident met de “aone” sigaretten in de Gezellenvereniging. De eerste betrof een herinnering van het type B:

AR: (...) ze hadden een emmer water – ze hadden een beetje ruzie, dat was lolliig zogenaamd – en pakten een emmer water en ze gooiden die emmer water. En ik schrok! Ik dacht dat die emmer water onderhand bij mij er overheen kwam. En toen gingen ze vechten, toen sloegen ze. En toen werd ik bang. Ik zei: ‘tante Nellie ik wil naar huis. Ik vind dit griezelig.’ Ik vond het griezelig. Toen was tante Nellie en Ome toon, die stonden er allebei – die hebben er denk over staan te kiftten. Ik stond te bibberen, ik vond dat griezelig. Voor mij was dat echt. Ik weet nog wel dat dat bruin was. Een bruine kleur. Geen zwart-wit maar bruin. Maar ik... snap je dat wel? Die emmer water. Ik zie dat nog. Ik dacht...

Int: Het leek alsof het op je af kwam?

AR: Ik dacht dit is geen vuurwerk, dit vind ik niet mooi. Ik had veel leuker vuurwerk gevonden. Terwijl ik dat ook griezelig vond. Enfin, Tante Nellie ging met mij aan de hand. Ze liep nogal vlug en klonk een beetje kwaad denk ik. En later kregen ze er nog een beetje herrie over. Ik was eigenlijk de schuld daarvan. Ik kan me herinneren dat ze daarover aan het kiftten waren dat ik naar huis wilde. Ik was bang. En dat was mijn eerste film!¹⁵³

Mevrouw koppelde een concrete herinnering aan de filmbeelden (een ruziënde Laurel en Hardy) aan haar reactie daarop (angst) en aan wat dit betekende voor haar en de oom en tante die haar vergezelden (terug naar huis, ruzie).¹⁵⁴ In haar narratief bevond zij zich binnen het *anecdotal discourse*. Zij vertolkte zelf de hoofdrol en er was sprake van gedetailleerde encenering. Ook in haar herinnering aan de Gezellenvereniging sprak mevrouw Ruijs-de Bruijn binnen dit discours. Hier was echter sprake van een type C-herinnering:

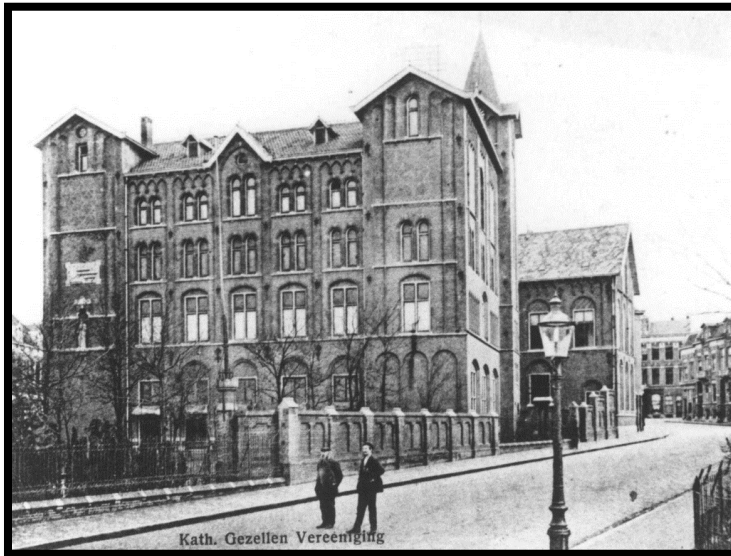
(...) meisjes zaten beneden en de jongens zaten boven op een balkon. En dan gooiden ze weleens iets naar beneden, bij de meisjes. Soms appelenkrozen [sic] – toen werd het ons te machtig en dan riep er eentje: ‘preses, ze gooien hier met appelenkrozen naar beneden!’. En toen ging het licht aan – weet je wel? – om te kijken wat er was. En toen riep een zo’n vrouw – en dat hebben wij altijd nog gezegd als we zeiden ‘dat is nog niet zo erg maar...’ – echt zo plat Nijmeegs: preses! – Want dat was Pater Holthus, dat was de preses van het hele Kolpinghuis. En dan riep ze: ‘Preses, dat is nog niet het ergste, maar ze gooien hier met aone [brandende, AL] sigaretten van boven! Met aone [lacht].¹⁵⁵

¹⁵³ Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

¹⁵⁴ De scene die mevrouw Ruijs-de Bruijn beschreef zou zeer wel uit de film *Towed in a Hole* (1932) kunnen komen. In deze film zit een fragment waarin Laurel en Hardy beurtelings een emmer water leeggooiden boven het hoofd van de ander.

¹⁵⁵ Interview (1) Ruijs-de Bruijn.

De situatie speelde zich weliswaar af binnen de zaal waar de film vertoond werd maar de film zelf vormde geen onderdeel van de herinnering. Binnen dit subthema was dit de enige keer dat er sprake was van een type C/anecdotal combinatie.



Afbeelding 10: De toenmalige Katholieke Gezellenvereniging (het huidige Kolpinghuis).

De meeste anekdotes betroffen 'situated memories of film' (type B). Mevrouw Derks vertelde over het zien van de film *Suikerfreule* (1935):

HD: (...) Dat meisje waar het dan om ging – want dat was natuurlijk een liefdesgeschiedenis – maar daar weet ik niet precies de inhoud – maar die Suikerfreule was een dochter van zo'n baron met een groot suikerveld waar die slaven op liet werken. Dat is mij bijgebleven. Dat was mijn eerste film. Toen was ik 15 jaar.

Int: Hoe was dat voor u?

HD: Er ging een wereld voor mij open, dat kun je wel nagaan. Want dat kende je al helemaal niet. Dat kind werd daar in de watten gelegd en lekker verzorgd. (...) Je was thuis – je had én je huis waar je werkte, waar je geld verdiende – maar als je thuiskwam dan kon je ook weer beginnen. Dan stond daar de afwas waarmee je moest beginnen. Er was altijd wel iets te doen.

Int: Hoe was het voor het eerst om een film te zien?

HD: Een openbaring. Een openbaring dat er eigenlijk nog een ander leven was dan dat wij leiden. Maar wat wij nooit zouden kunnen leiden omdat wij niet zo'n pa met zo'n hoge positie hadden.¹⁵⁶

In de anekdote van mevrouw Derks koppelde zij wat zij zag in de film (een voor haar onbekende weelde en een zorgeloos leven) aan haar eigen leven van dat moment (hard werken en niet veel te besteden

¹⁵⁶ Interview Derks.

hebben). Mevrouw Gerrits bevond zich in haar herinnering aan de Shirley Temple-films ook binnen het *anecdotal discourse* maar ging vervolgens over in het *repetitive discourse*:

CG: (...) wij kwamen natuurlijk ook huilend de bioscoop uit [lacht].

Int: Moet ik dan echt zien dat –

CG: Ja, met tranen! Echt huilen! [lacht]

Int: Hordes huilende kinderen die de bioscoop uitliepen?

CG: Ja, ja, ja omdat ze – het eindigde namelijk ook zo – ik zie dat toch als, van een film, dat Shirley Temple – ik weet niet waarom en waar ze naartoe ging, dat herinner ik me niet meer – maar dat ze achterin de – het was het slot van de film – zat ze achterin de auto en dan huilde ze en dan zat ze op d'r knietjes zo naar buiten te - daar op de achterbank, en dan zwaaide ze – in de film dan – naar alle mensen waar ze allemaal afscheid van moest nemen. Dus zodoende kwamen wij ook allemaal huilend die film uit [lacht].¹⁵⁷

En verderop in het interview:

CG: (...) Maar als er gehuild werd, dan hoorde je ook wel huilen. Want dat was aanstekelijk [lacht]

Int: Dus dan hoorde je aantal kinderen snikken voor in de zaal –

CG: Ja, ja, en dan schaamde je je natuurlijk dat je zelf ook huilde. Dus dat wilde je zelfs van elkaar niet weten – van m'n vriendinnetje niet weten – en zij, (...) niet van mij. Dan zaten we heel voorzichtig onze zakdoek te pakken en [lacht] dan hoopte je dat niemand het zag dat je je ogen afpoetste en je neus even afpoetste. Je schaamde je ervoor.

Int: Dus stiekem huilen?

CS: Stiekem huilen! Maar wel het ergste was dat als die film afgelopen was, omdat het zo droevig altijd eindigde, dan al die kinderen liepen allemaal huilend die bioscoopzaal uit naar huis, God! [lacht].¹⁵⁸

In haar narratief koppelde mevrouw Gerrits haar herinnering aan de tranentrekkende filmscene aan de reacties die deze teweeg bracht bij de jonge toeschouwers in de zaal. Hier vermengde het collectieve en habituele zich met het persoonlijke en het anekdotische. Mevrouw besprak namelijk eerst haar herinnering aan een specifieke filmscene en presenteerde vervolgens de reacties hierop als representatief voor hoe er altijd werd gereageerd op de films van Shirley Temple. Hier was dus zowel sprake van een type B/anecdotal als van een type B/repetitive combinatie.

Het gros van de herinneringen in dit subthema waren van het type C. Deze werden verteld vanuit verschillende registers. Zo was het verhaal van mevrouw Ruijs-de Bruijn over het incident in de

¹⁵⁷ Interview Gerrits.

¹⁵⁸ Ibidem.

Gezellenvereniging anekdotisch van aard en bevond de heer Cornelissen zich met zijn uitweiding over sporadische aanvaringen in de City in het *impersonal discourse*:

*(...) Daar waren wat slechtere geleden mensen, laat ik het zo maar zeggen. Dat was toentertijd de spiegel hé, hoe zagen ze eruit. Je kon natuurlijk nooit in de portemonnee van mensen kijken. Over het algemeen, nogmaals, ik denk dat Jan met de Pet die hele schaarse inkomen hadden, die gingen helemaal niet naar de bioscoop. Daar hadden ze gewoon geen geld voor. Hoe goedkoop ook, dat konden ze gewoon niet missen.*¹⁵⁹

In haar herinnering aan het niet willen snoepen in de bioscoop bevond mevrouw Franzen zich binnen het repetitieve discours (ze snoepte namelijk nooit in het openbaar) maar ook binnen het *past/present* register aangezien zij een vanuit het heden geredeneerde verklaring gaf voor haar opvattingen over wat fatsoenlijk was in haar jeugd: “Zo was je grootgebracht.”¹⁶⁰ Het verhaal van meneer Berends over het voorprogramma in de bioscoop vermengd het persoonlijke met het repetitieve en collectieve aangezien hij zijn reactie op het voorprogramma : “(...) ik weet niet of dat tegenwoordig nog zo is hoor – maar dan zag je voorprogramma wat je volgende week kreeg. En dan krijg je natuurlijk de spannendste momenten - hé dat wil ik ook zien. En dan ging je weer.”¹⁶¹

¹⁵⁹ Interview Cornelissen.

¹⁶⁰ Interview Franzen.

¹⁶¹ Interview Berends.

6 Conclusie

In deze masterscriptie is een casestudy uitgevoerd naar jeugdherinneringen aan bioscoopbezoek in Nijmegen in de jaren dertig. Dit onderzoek past binnen het bredere onderzoeksveld van *New Cinema History*, dat vanuit verschillende wetenschappelijke disciplines een complexe sociale geschiedenis van de bioscoop als culturele institutie onderzoekt. Kenmerkend voor deze beweging is de bottom-up benadering van onderzoek. Een voorbeeld hiervan is het gebruik van interviews om een beeld te krijgen van de plaats van de bioscoop in de levens van 'gewone' mensen. In Groot-Brittannië en Vlaanderen was dergelijk onderzoek reeds uitgevoerd, in Nederland nog niet. Met dit onderzoek naar jeugdherinneringen aan bioscoopbezoek in Nijmegen is een bijdrage geleverd aan het schrijven van een lokale bioscoopgeschiedenis en daarmee is tevens gepoogd om de Nederlandse bioscoopgeschiedschrijving te verrijken. In navolging van Kuhns analyse van *cinema memory* is bovendien niet alleen gekeken naar 'wat' respondenten zich herinnerden, maar ook 'hoe' zij herinnerden. De vraag die in dit onderzoek centraal stond was: Welke jeugdherinneringen hebben mensen aan hun bioscoopbezoek in Nijmegen in de jaren dertig en welke typen *cinema memory* en discursieve registers zijn in deze herinneringen te herkennen?

In hoofdstuk 4 is op de twee niveaus geanalyseerd hoe respondenten zich de plaats van de cinema in hun wereld herinnerden. Hierbij lag de focus op de namen, locaties en kenmerken van de lokale bioscopen en op de omgang van respondenten met vrijheidsbeperkende maatregelen van het ouderlijk, kerkelijk en politiek gezag ten aanzien van bioscoopbezoek. Wat opviel was dat respondenten in hun herinneringen aan bioscopen een onderling vergelijkbare rangschikking maakten op basis van luxe, toegangsprijzen en de sociale achtergrond van het publiek. Concrete plaatsen dienden zowel als aanjager van herinneringen als voor de encenering van het vertelde narratief. In deze herinneringen was vooral sprake van het *impersonal discourse* en van het *past/present register*. Slechts een keer werd er gesproken vanuit het *anecdotal discourse*. Het *repetitive memory discourse* was helemaal afwezig.

Alle respondenten in het onderzoek herinnerden zich in meer of mindere mate te maken hebben gehad met vrijheidsbeperkende maatregelen door het gezag. Ervaringen varieerden van geweigerd worden aan de deur, het niet mogen zien van bepaalde films of het niet mogen bezoeken van bepaalde bioscopen. Over het algemeen werden deze maatregelen gelaten aanvaard. Er werden slechts enkele anekdotes verteld over hoe het gezag werd omzeild of uitgedaagd. Dit kwam grotendeels overeen met de bevindingen van het onderzoek in Vlaanderen. Waar de bevindingen van elkaar verschilden was op het punt van de invloed van vrijheidsbeperkende maatregelen. In

tegenstelling tot de Vlaamse respondenten gaf een meerderheid van de geïnterviewden in dit onderzoek aan dat deze maatregelen wel degelijk van invloed waren op hun eigen bioscoopbezoek. In de interviews was veelal sprake van type C-herinneringen waarin het *repetitive memory discourse* en *impersonal discourse* dominant waren. De verhalen waren habitueel en collectief en stonden los van specifieke films. Alleen mevrouw Ruijs-de Bruijn vertelde twee anekdotes waarin concrete filmbeelden werden gekoppeld aan de context waarin ze bekeken werden.

In hoofdstuk 5 zijn de herinneringen van respondenten aan de wereld in de cinema geanalyseerd. Herinneringen van het type C waren hier dominant. Voor de meeste geïnterviewden was bioscoopbezoek een activiteit die maar enkele keren per jaar voorkwam. Dit komt overeen met het onderzoek van Richards waarin zij vaststelde dat voor inwoners van Bridgend bioscoopbezoek een uitje was om naar uit te kijken. Zo werd het door de meeste respondenten in dit onderzoek ook ervaren. Wat opviel was dat met name in de vroege jeugd het bezoek aan de bioscoop geïnitieerd werd door oudere gezinsleden en niet door respondenten zelf. De helft van hen ging zowel met familie als met vrienden naar de film. De keuze voor een bioscoop was grotendeels ondergeschikt aan de keuze voor een film. Wanneer er toch een voorkeur bestond voor een bioscoop werd deze bepaald door toegangsprijs, locatie en het soort publiek. Dergelijke herinneringen werden grotendeels verteld binnen het *repetitive discourse* en een enkele keer binnen het *past/present register*. Slechts weinig respondenten wisten zich specifieke filmtitels te herinneren. Vaker werd er verwezen naar filmsterren of favoriete filmgenres. Dit komt overeen met de bevindingen van Kuhn en Richards. Zij concludeerden dat herinneringen aan specifieke films ondergeschikt waren aan herinneringen aan de sociale daad van het naar de bioscoop gaan. Daar lijkt in dit onderzoek ook sprake van te zijn. Een aantal respondenten gaf aan in de jaren dertig fan te zijn geweest van een filmster. Het betrof hier het populaire kindsterretje Shirley Temple. Herinneringen aan het fan-zijn waren voornamelijk repetitief (zowel persoonlijk als collectief).

De meeste respondenten hadden vergelijkbare herinneringen aan het verloop van de filmvoorstelling. Verhalen over het publiek gingen zowel over de interactie met de film (meeleven met het plot en de acteurs) als over de interactie met elkaar (opstootjes in de zaal). Hier was grotendeels sprake van een Type B/anecdotal combinatie. Een enkele keer ging het anekdotische over in het repetitieve. Er waren drie soorten herinneringen te ontwaren aan de indruk die de bioscoop toentertijd maakte op geïnterviewden: 1. herinneringen aan specifieke films, 2. herinneringen aan de hele ervaring van het in de bioscoop zijn, en 3. levenslang gekoesterde herinneringen. Deze laatste herinneringen kwamen het minste voor, maar waren wel het meest levendig en gedetailleerd.

De bevindingen in dit onderzoek zijn voor een groot deel vergelijkbaar met bevindingen uit studies van Kuhn, Richards en Biltereyst. Vrijwel alle types en registers die Kuhn uit haar onderzoek destilleerde, waren ook van toepassing op de manier waarop de Nijmeegse respondenten hun bioscoopervaring

herinnerden. Het volgens Kuhn minst voorkomende type 'herinneringen aan specifieke scènes en beelden' (A), kwam in dit onderzoek helemaal niet voor. Het *anecdotal discourse* kwam relatief veel terug in dit onderzoek. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat een aantal respondenten uit een betrekkelijk kleine onderzoeksgroep meerdere anekdotes vertelde, waardoor het aandeel anekdotes relatief groot was. Wat bovendien opviel, was dat respondenten vaak verschillende typen herinneringen aanhaalden en zich in meerdere registers bevonden. Dit neemt niet weg dat deze typen en registers van Kuhn een functioneel framework vormen voor de bestudering van de werking van *cinema memory*.

In haar onderzoek stelde Kuhn dat sociale achtergrond, gender en regionale verschillen mogelijk van invloed zijn op de wijze waarop respondenten zichzelf in een narratief plaatsen.¹⁶² Deze hypothese heeft geen onderdeel uitgemaakt van dit onderzoek naar Nijmegen, aangezien de groep respondenten te klein en te homogeen was (75% vrouw, allemaal katholiek en afkomstig uit middenstandsgesinnen) om representatieve conclusies te trekken. Het zou echter interessant zijn om dit soort onderzoek op basis van orale bronnen in de toekomst uit te breiden om te kijken of er inderdaad een verband bestaat tussen de achtergrond van respondenten en de registers waarbinnen zij zich bevinden. Zo vormde in dit onderzoek mevrouw Ruijs-de Bruijn een interessante casus. Zij kwam uit een familie van toneelspelers, komieken en liedjesschrijvers. In haar interviews vertelde zij trots dat haar vader en oom vroeger in de jaren twintig als duo meerdere prijzen hadden gewonnen met hun toneelvoorstellingen. Zelf had mevrouw het talent van haar vader meegekregen getuige haar levendige herinneringen die zij vatte in smakelijke anekdotes met veel aandacht voor detail en enscenering. Het is niet onwaarschijnlijk dat de achtergrond van mevrouw van invloed is geweest op de wijze waarop zij haar verhalen construeerde in de interviews.

Deze scriptie opende met een citaat van Giuseppe Tornatore, de regisseur van *Cinema Paradiso*. Tornatore noemde de bioscoop in zijn jeugd een tijdmachine die hem andere werelden liet zien zonder dat hij deze zelf hoefde te bezoeken. Waar deze wereld in de cinema en de cinema in de wereld elkaar treffen, was er volgens Kuhn sprake van een *heterotopia*. Door een aantal geïnterviewden in dit onderzoek werd de bioscoop zeker als zodanig ervaren. Zo betekende deze voor meneer Cornelissen en mevrouw Gerrits een wereld die gescheiden was van de wereld van volwassenen. Meneer Cornelissen herinnerde zich dat hij samen met zijn jeugdvriendjes op avontuur ging en via de achterdeur de bioscoop insloop om illegaal films te zien. Voor mevrouw Gerrits en haar vriendinnetje Ria betekende de bioscoop een exclusief gereserveerd domein voor kinderen. Hier konden zij en alle andere kinderen hun tranen voor Shirley Temple de vrije loop laten. Voor mevrouw Derks kwam haar bioscoopervaring het meest in de buurt bij die van Tornatore. In haar eerste film zag

¹⁶² Kuhn, *Everyday magic*, 10-11.

zij voor het eerst dat er een ander leven mogelijk was dan dat zij zelf had. Een wereld die compleet anders was dan die van haar. Zij ervaarde dit als een openbaring, of in haar eigen woorden: “Er ging een wereld voor mij open.”¹⁶³

¹⁶³ Interview Derks.

Bibliografie

Interviews

Alle interviews zijn afgenomen door de auteur zelf. Audiobestanden en transcripties zijn in bezit van de auteur en kunnen (onder embargo) bij de auteur worden geraadpleegd. Op mevrouw Ruijs-de Bruijn na, zijn alle geïnterviewden vermeld onder pseudoniem.

Interview met de heer J. Berends (19 maart 2015) Nijmegen.

Interview met de heer H. Cornelissen (26 maart 2015) Nijmegen.

Interview met mevrouw H. Derks (30 maart 2015) Nijmegen.

Interview met mevrouw J. Everts (4 april 2015) Groesbeek.

Interview met mevrouw M. Franzen (29 april 2015) Nijmegen.

Interview met mevrouw C. Gerrits (7 mei 2015) Nijmegen.

Interview met mevrouw A. de Haan (11 augustus 2015) Nijmegen.

Interview (1) met mevrouw A. Ruijs-de Bruijn (17 maart 2015) Nijmegen.

Interview (2) met mevrouw A. Ruijs-de Bruijn (23 maart 2015) Nijmegen.

Geraadpleegde Archieven

Regionaal Archief Nijmegen

- *De Gelderlander*, periode 1930-1940
(geraadpleegd via de Digitale Studiezaal van het *Regionaal Archief Nijmegen*)
- *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant*, periode 1930-1940
(geraadpleegd via de Digitale Studiezaal van het *Regionaal Archief Nijmegen*)
- Oud Secretarie Archief Nijmegen 1811-1946
 - Inv. nr. 20536 Instelling van de Commissie van Toezicht op Bioscopen 1919
 - Inv. nr. 19-7770 Stukken betreffende de instelling van de Commissie van Toezicht op de bioscopen 1928.

- Collectie Geluid, Cassettebanden en geluidstapes
(geraadpleegd via de Digitale Studiezaal van het *Regionaal Archief Nijmegen*)
Inv. nr. GT72 Nijmeegse en andere liedjes, gezongen door Nijmegenaren

Film- en geluidsfragmenten

A bear and a mouse in paradise. A documentary (2006). Voor dit onderzoek is gebruik gemaakt van de versie van de dvd-box: Franco Cristaldi (producent) en Giuseppe Tornatore (regisseur), *Cinema Paradiso. Deluxe edition* [film] (2007).

Giuseppe Tornatore. A dream of Sicily (2000). Voor dit onderzoek is gebruik gemaakt van de versie van de dvd-box: Franco Cristaldi (producent) en Giuseppe Tornatore (regisseur), *Cinema Paradiso. Deluxe edition* [film] (2007).

Ruijs-de Bruijn, A. (tekst en zang), V. Cuppen (muziek), T. Meuwese (productie), *Mijn stad. Het levenslied van Angela als ode aan de stad Nijmegen* [uitgebracht op cd] (Nijmegen, 2014).

Websites

Janssen, W., 'Vermaak en ontspanning 4. Uit het Nimweegs verleden 34 (1981)', *Website stichting Noviomagus* <<http://www.noviomagus.nl/Gastredactie/WimJanssen/034T.htm>> [geraadpleegd op: 21 juni 2016].

'Interactieve encyclopedie van de filmcultuur in Nederland van 1936 tot heden', *Cinema Context* <www.cinemacontext.nl> [voor het laatst geraadpleegd op 4 augustus 2016].

Literatuur

Allen, R.C., 'From exhibition to reception. Reflections on the audience in film history', *Screen* 31 (1991) 347-356.

Biltereyst, D. e.a., 'Negotiating cinema's modernity. Strategies of control and audience experiences of cinema in Belgium, 1930s-1960s', in: D. Biltereyst, R. Maltby en P. Meers (red.), *Cinema, audiences and modernity. New perspectives on European Cinema History* (New York, 2012) 186-201.

Biltereyst, D., R. Maltby en P. Meers (red.), *Explorations in New Cinema History* (Malden en Oxford, 2012).

- Biltereyst, D., R. Maltby en P. Meers, 'Cinema, audiences and modernity. An introduction', in: D. Biltereyst, R. Maltby en P. Meers (red.), *Cinema, audiences and modernity. New perspectives on European Cinema History* (New York, 2012) 1-16.
- Brabers, J., 'Stad in beweging, 1900-1985', in: H. Bots en J. Brabers (red.), *Nijmegen. Geschiedenis van de oudste stad van Nederland. Deel 3: negentiende en twintigste eeuw* (Wormer 2005) 377-467.
- Dibbets, K., 'Het taboe van de Nederlandse filmcultuur. Neutraal in een verzuild land', *Tijdschrift voor de Mediageschiedenis* 9 (2006) 46-64.
- Engelen, Th., 'Leven en dood onder controle. De bevolking in de negentiende en twintigste eeuw', in: H. Bots en J. Brabers (red.), *Nijmegen. Geschiedenis van de oudste stad van Nederland. Deel 3: negentiende en twintigste eeuw* (Wormer, 2005) 32-51.
- Foucault, M., 'Different Spaces (1967)', vert. R. Hurley, in: J.D. Faubion (red.), *Aesthetics, method and epistemology. Essential works of Foucault volume 2* (Londen, 1998) 175-185.
- Heuvel, J.H.J. van den, *De moraliserende overheid. Een eeuw filmbeleid* (Utrecht, 2004).
- Hogenkamp, B., 'Als paters filmen slaat den filminnaar wel eens de schrik om het hart...' Missiefilms tussen propaganda en filmkunst', in: J. van Vucht en M. Willemsen (red.), *Bewogen missie. Het gebruik van het medium film door Nederlandse kloostergemeenschappen* (Hilversum, 2012) 41-58.
- Janssen, W., *Zuuk 't mar uut. Leven, wonen en werken in het Nijmeegs verleden* (Nijmegen, 1981).
- Kuhn, A., 'A journey through memory', in: S. Radstone (red.), *Memory and methodology* Oxford, 2000) 179-196.
- Kuhn, A., 'Cinema-going in Britain in the 1930s. Report of a questionnaire survey', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 19 (1999) 531-543.
- Kuhn, A., 'Heterotopia, heterochronia. Place and time in cinema memory', *Screen* 45 (2004) 106-114, alhier 107-110.
- Kuhn, A., 'What to do with cinema memory', in: D. Biltereyst, R. Maltby en P. Meers (red.), *Explorations in New Cinema History. Approaches and case studies* (Malden en Oxford, 2012) 85-97.
- Kuhn, A., *An everyday magic. Cinema and cultural memory* (Londen, 2002).
- Livius, A., *Katholieke kijkwijzers. Katholieken in Nijmegen over film en bioscoop, 1928-1940* (onuitgegeven bachelorwerkstuk; Nijmegen, 2013). Online te raadplegen via: Regionaal Archief Nijmegen, Inv. nr. Br 8610; Katholiek Documentatiecentrum, Inv. nr. Scripties 518.

- Maden, F. van der, 'De komst van de film', in: K. Dibbets en F. van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940* (2^e druk; Houten, 1986) 11-52.
- Maltby, R., 'On the prospect of writing cinema history from below', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9 (2006) 74-96.
- Meers, P., D. Biltereyst en L. van de Vijver, 'Metropolitan vs rural cinemagoing in Flanders, 1925-75', *Screen* 5 (2010) 272-280.
- O'Brien M., en A. Eyles, *Enter the dream house. Memories of cinemas in South London from the twenties to the sixties* (Londen, 1993).
- Oort, T. van, *Film en het moderne leven in Limburg. Het bioscoopwezen tussen commercie en katholieke cultuurpolitiek, 1909-1929* (Hilversum, 2007).
- Portelli, A., 'What makes oral history different', in: R. Perks en A. Thomson (red.), *The oral history reader* (Londen, 1998) 63-74.
- Richards, H., 'Memory, reclamation of cinema going in Bridgend, South Wales, 1930-1960', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 23 (2003) 341-355.
- Stacey, J., *Star gazing. Hollywood cinema and female spectatorship* (Londen, 1994).
- Tosh, J., *The pursuit of history. Aims, methods and new directions in the study of modern history* (5e druk; Harlow, 2005).
- Vijver, L. van de en D. Biltereyst, 'Cinemagoing as a conditional part of everyday life', *Cultural Studies* 27 (2013) 561-584.
- Woldring, J., 'Feest voor oog en oor. De Vereeniging als bioscoop', in: Josephine Woldring e.a. (red.), *Horen, zien, beleven. Concertgebouw de Vereeniging, 1915-2015* (Nijmegen, 2015) 89-97.

Verantwoording van de gebruikte afbeeldingen

Afbeelding 1: De jonge Toto samen met zijn vriend Alfredo de operateur in de projectieruimte van de Cinema Paradiso. Fragment uit: F. Christaldi (producent) en G. Tornatore (regisseur) <i>Cinema Paradiso</i> [film] (Italië, 1988).....	12
Afbeelding 2: De ingang van het Olympia Theater in de Lange Burchtstraat. Fragment uit een aflevering van het Polygoonjournaal over voetbalclub NEC (Polygoon/NOB, 1928).....	29
Afbeelding 3: Het interieur van het Olympia Theater. Bron: Fotocollectie Regionaal Archief Nijmegen (GN11012)	29
Afbeelding 4: Drie beeldfragmenten van de scene uit <i>Sneeuwwitje en de zeven dwergen</i> . Fragment uit: <i>Sneeuwwitje en de zeven dwergen</i> (Walt Disney, 1937)	35
Afbeelding 5: Advertentie van de bioscoop Luxor voor de vertoning van <i>Sneeuwwitje en de zeven dwergen</i> . Advertentie uit: <i>De Gelderlander</i> , 15 december 1938, 12	36
Afbeelding 6: Advertentie van De Vereeniging uit 1936 voor de vertoning van <i>Suikerfreule</i> (1935). Advertentie uit: <i>De Gelderlander</i> , 2 januari 1936, 15	43
Afbeelding 7: Advertentie van het Olympia Theater uit 1935 voor de vertoning van <i>De Bonte Sluier</i> (1935) met Greta Garbo. Advertentie uit: <i>Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant</i> , 5 december 1935, 4	43
Afbeelding 8: Advertentie van Chicago uit 1936 voor de vertoning van <i>Follow the fleet</i> (1936) en de <i>Oranjevreugdefilm</i> (1936) over onder andere het huwelijk tussen prinses Juliana en prins Bernhard. Advertentie uit: <i>De Gelderlander</i> , 7 januari 1936, 4	43
Afbeelding 9: Een ansichtkaart met de beeltenis van Shirley Temple. Bron: Eigen collectie	45
Afbeelding 10: De toenmalige Katholieke Gezellenvereniging (het huidige Kolpinghuis). Bron: Fotocollectie Regionaal Archief Nijmegen (F32559)	52