



Affiche van de Nederlandse grafica Dolly Rudeman (1902-1980) voor de film Marokko (Morocco, 1930) van Josef von Sternberg uit 1931. Het behoudende deel van de Rooms-Katholieke Kerk had weinig op met in mannenkleding gehulde, sigaretten rokende, vrijgevochten vrouwen en met films over het thema romantische liefde (media.tumblr.com)

Thunnis van Oort¹

‘Stel je voor zeg! Meisjes, jongens, zoo maar zittend zij aan zij!’

Katholieken, gender en sociale klasse in de Paleis Bioscoop te Rucphen (1929)

Het onderwerp van de bioscoop als fysieke ruimte wordt niet vaak aangesneden binnen de filmgeschiedschrijving, ondanks het toenemende belang dat wordt gehecht aan ‘ruimtelijkheid’ in de sociale filmgeschiedenis.² Het onderzoek dat wel voorhanden is naar de indeling van theaterzaal als indicator van maatschappelijke verschillen, richt zich dan eerder op sociale klasse (bijvoorbeeld door een analyse van de verschillende rangen in de zaal) of etniciteit (zoals de ‘ingebouwde’ rassenscheiding in bioscopen in de Zuidelijke Verenigde Staten ten tijde van de Jim Crow-wetten).³ Er is echter weinig wetenschappelijke aandacht geweest voor de vraag hoe gender van invloed was op de ruimtelijke indeling van de bioscoopzaal. De samenstelling van het historische bioscooppubliek laat zich dan ook lastig onderzoeken door een gebrek aan empirisch bewijs: zaalindelingen laten weinig sporen achter.⁴ Zo nu en dan kunnen echter door een toevallig incident sociale en culturele voorveronderstellingen uit het verleden zichtbaar worden die doorgaans impliciet blijven omdat ze door tijdgenoten als vanzelfsprekend werden beschouwd, maar die voor hedendaagse beschouwers op het eerste gezicht misschien wat raadselachtig lijken.⁵ Deze bijdrage gaat in op een voorval in de gemeente Rucphen dat meer algemene vragen oproept over de grenzen aan de katholieke disciplineren van het bioscooppubliek, met name wat betreft de regulering van genderverhoudingen in de zaal zelf.

Want in de Brabantse plattelandsgemeente Rucphen was gender inderdaad een factor in de pogingen om het bioscooppubliek onder de duim te houden door het afbakenen van de fysieke ruimte in de zaal. In 1928 haalde de gemeenteraad van Rucphen het landelijke nieuws met het besluit om gangpaden van ten minste 85 centimeter breed te eisen tussen de gescheiden zitplaatsen voor mannelijke en vrouwelijke bioscoopbezoekers in de plaatselijke Paleis Bioscoop. Deze maatregel leidde tot verontwaardiging bij landelijke liberale en socialistische kranten en werd gezien als een buitensporige reactie die kenmerkend was voor het katholieke ‘donkere Zuiden’.⁶ Het voorval in Rucphen zou echter een geval apart blijven. Ondanks het feit dat (vooral jeugdige) katholieke mannen en vrouwen van elkaar

1 Een Engelstalige versie van dit artikel verscheen eerder als ‘Separating the Sheep From the Goats: Gendering Space in the Cinema Auditorium in Rucphen (1929)’ in: Daniël Biltereyst en Daniela Treveri Gennari red., *Moralizing Cinema: Film, Catholicism, and Power* (London 2014) 239-254. Mijn dank gaat uit naar University College Roosevelt vanwege de vertaalsubsidie, naar Maud Bovelander voor haar vertaalwerk, en naar Arnoud-Jan Bijsterveld die me jaren geleden het besproken spotlied (zie afbeelding p. 171) onder de aandacht bracht.

2 Dit als gevolg van de zogenaamde ‘spatial turn’ in de sociale en geesteswetenschappen. Zie Allen, ‘The Place of Space’.

3 Zie bijvoorbeeld: McKenna, ‘Tri-racial Theaters’.

4 Interessante uitzonderingen zijn Thissen, ‘The Emergence of Cinema’ en Gras e.a., ‘Did Men of Taste’. Beide zijn schaarse voorbeelden van studies waar specifiek de relatie tussen de fysieke indeling van de theaterzaal en sociale verhoudingen onderwerp is van onderzoek.

5 Als een inspirerend voorbeeld geldt hier Darnton, *The Great Cat Massacre*.

6 *Het Vaderland*, 19 januari 1929 en 26 mei 1929.

werden gescheiden bij veel instellingen in het dagelijks leven, zoals onderwijs, sport, het verenigingsleven en religie, werd gendersegregatie in de bioscoop niet als een haalbare optie gezien door katholieke beleidsmakers. Hoewel de katholieke autoriteiten een reeks uiteenlopende maatregelen hadden genomen om bioscoopbezoek aan banden te leggen (zoals censuur en leeftijdsgrenzen om jeugdig bezoek te beperken), vonden zij het scheiden van de 'bokken en de schapen' kennelijk een brug te ver. Dit voorval laat zien dat het disciplineren van het katholieke bioscooppubliek niet slechts een 'top-down' strategie was, maar een meer complexe onderhandeling tussen beleidsmakers en hetgeen nog acceptabel geacht werd door de katholieke burger.

Het doel van dit artikel is niet om een definitief antwoord te geven op de vraag waarom gendersegregatie niet werd ingevoerd in bioscopen in het katholieke Zuiden. In plaats daarvan wil ik de aandacht vestigen op de paradox dat het katholieke onbehagen met commercieel amusement vooral draaide om de angst voor het overschrijden van grenzen op het terrein van seksualiteit en de fatsoenlijke verhoudingen tussen de seksen, terwijl in het beleid dat katholieken ontwikkelden ten aanzien van de bioscoop de scheiding der seksen niet werd ingevoerd, of zelfs maar serieus werd overwogen, ondanks het feit dat het heel normaal was dat mannen en vrouwen fysiek van elkaar werden gescheiden in vele andere geledingen van het katholieke leven. Ik wil deze schijnbare tegenstelling voor het voetlicht brengen door het afwijkende geval van Rucphen in de context te plaatsen van de beleidsregels voor het reguleren van bioscoopbezoek die tijdens de jaren 1910 en 1920 werden ontwikkeld door Nederlandse katholieken.

Het vrouwelijke bioscooppubliek is in de mediageschiedenis een veelbesproken onderwerp, en te complex om hier ook maar samen te vatten.⁷ Het is echter goed om in gedachten te houden dat in de literatuur over het vrouwelijk bioscooppubliek ten tijde van de zwijgende film (tot circa 1930) de bioscoop vaak wordt beschouwd als een nieuwe openbare ruimte voor vrouwen, of tenminste als een betwiste sociale ruimte waar nieuwe genderverhoudingen tot stand kwamen. Hier zijn twee invalshoeken te onderscheiden: ten eerste toeschouwerschap zoals dat is geïmpliceerd door de filmische tekst en ten tweede de sociale geschiedenis van het filmpubliek. Een voorbeeld van de eerstgenoemde invalshoek is Miriam Hansens baanbrekende werk over hoe het vrouwelijke 'spectatorship' zich verhiel tot de transformatie van de openbare ruimte.⁸ Zij baseert zich in haar analyses op de manier waarop films uit deze periode een vrouwelijk publiek aanspraken en op basis van de tekstuele strategieën uit die films theoretiseert zij over de aard van het vrouwelijke bioscooppubliek. Een grondlegger van de tweede invalshoek is Kathy Peiss, die in haar sociaalhistorisch onderzoek naar New York aan het begin van de twintigste eeuw aantoonde dat commercieel amusement zoals het bioscoopbedrijf nieuwe sociale en genderheterogene ruimten schiep, wat leidde tot de herdefiniëring van sociale, seksuele en genderverhoudingen.⁹ Zij neemt niet de films als uitgangspunt, maar probeert via een breed scala aan historische bronnen te achterhalen hoe het (vrouwelijke) uitgaanspubliek er daadwerkelijk uitzag.

Dit artikel is gegrond in de laatstgenoemde traditie en voegt daar een specifiek religieus-historisch perspectief aan toe. Daarnaast houdt de geschiedschrijving van het vrouwelijke bioscooppubliek zich gewoonlijk bezig met de stedelijke bioscoopervaring. Volgens Robert Allen was religie echter een cruciale factor in het onderscheiden van de bioscoopbeleving op het platteland van Noord-Carolina ten opzichte van die in de grote stad.¹⁰ Het geval-Rucphen toont dat deze bewering ook opgaat voor Nederland door te suggereren dat de bioscoopervaring verschillend was voor katholieke vrouwen en mannen op het Nederlandse platteland.

Dit artikel biedt eerst een overzicht van de ontwikkeling van het Nederlands-katholieke bioscoopbeleid en de totstandkoming van een censuursysteem, wat uiteindelijk het meest concrete gevolg van dit beleid zou blijken. Na een korte schets van het Brabantse bioscoopwezen volgt een beschouwing van het geval-Rucphen in de context van gendersegregatie in het sociale en culturele leven van Nederlandse katholieken.

Katholieken en film in Nederland

Aan het begin van de negentiende eeuw was ongeveer 60 procent van de Nederlandse bevolking protestant en ongeveer 38 procent katholiek. De meeste katholieken woonden in het zuiden van het land.¹¹ Zowel Noord-Brabant als Limburg was overwegend katholiek. Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw begon de katholieke minderheid gaandeweg aan zelfvertrouwen en politieke invloed te winnen. Katholieken vormden de grootste religieuze minderheid in een land waarin de Nederlandse Hervormde Kerk de boventoon voerde en protestanten van oudsher hoge en invloedrijke posities bekleedden. In het laatste kwart van de eeuw begonnen beide religieuze kampen (en later ook twee kleinere socialistische en liberale bewegingen) zich steeds meer te organiseren in zuilen. Tegen de jaren twintig van de twintigste eeuw waren hierdoor uitgebreide sociale netwerken ontstaan van zowel particuliere als door de overheid gefinancierde scholen, politieke partijen, mediaorganisaties zoals kranten en omroepen, vakbewegingen, vrijetijdsverenigingen, zorginstellingen en woningcorporaties.

De katholieke beweging drong steeds verder door in het dagelijks leven van gelovigen, tot ver buiten de kerkmuren.¹² De geestelijkheid speelde hierbij een belangrijke rol als intermediair tussen kerk en gelovige. Priesters hielden toezicht op het leven van hun gelovigen door middel van stelselmatig huisbezoek.¹³ In 1916 adviseerde het Limburgse bisdom pastoors om kaartsystemen aan te leggen waarmee ze gelovigen konden volgen in hun levensloop. In de zuidelijke provincies oefenden katholieke geestelijken grote invloed uit op het openbare leven, niet alleen als zielzorgers maar ook als officiële bestuursleden of, gebruikelijker, als 'geestelijk adviseurs' bij diverse organisaties en instellingen. Ook hadden zij informele en onofficiële invloed als leden van de katholieke elite van politici, ondernemers, intellectuelen en andere hoogwaardigheidsbekleders.

Hoewel er grote sociale en politieke verscheidenheid bestond onder katholieke gezagsdragers en opinieleiders, waren de meesten van hen verenigd in een algemene stemming van crisis over de vermeende gevaren van de moderne tijd. De wereld was snel aan het veranderen en secularisering vormde een acuut probleem. 'De moderne mensch voelt zich volkomen autonoom', aldus de bekende Limburgse aalmoezenier Henri Poels in 1921 over de vermeende toenemende onafhankelijkheid van de mens ten opzichte van de Kerk en God.¹⁴ Deze bezorgdheid blijkt ook uit het feit dat katholieke leiders in andere delen van Europa opriepen tot een 'herkerstening' van de samenleving. Zij richtten hierbij hun pijlen onder andere op commercieel amusement (theater, kroeg, bioscoop, lectuur, pers, kermis, dans,

7 Enkele klassiekers zijn: Stacey, *Star Gazing*; Staiger, *Bad Women*; Stamp, *Movie-Struck Girls*; Kuhn, *Dreaming of Fred and Ginger*.

8 Hansen, *Babel & Babylon*.

9 Peiss, *Cheap Amusements*.

10 Allen, 'Decentering Historical Audience Studies'; Thissen en Zimmerman, *Cinema Beyond the City*.

11 De Rooy, *Republiek van rivaliteiten*, 26–27.

12 Roes, 'In de kerk geboren', 79.

13 Perry, *Roomsche kinine*, 239.

14 Poels, *Een zestal redevoeringen*, 124.

sport), aangezien dit een van de arena's leek te zijn waar hun invloed zichtbaar dreigde af te brokkelen. Tegen het einde van de negentiende eeuw was een hecht netwerk ontstaan van particuliere en semiopenbare katholieke vrijetijdsactiviteiten op gebieden als sport, theater en muziek. Een bruisend verenigingsleven had zich ontwikkeld onder het toeziend oog van katholieke geestelijken, centraal aangestuurd door de bisdommen. Het bleek echter lastig om het sinds de jaren 1910 aanzienlijk toegenomen commerciële amusement (waaronder uiteraard ook film) onder controle te houden.

Daar waar de protestantse geestelijkheid modern beeldend amusement zoals film en theater afkeurde, trachtten de katholieken het te reguleren, en in sommige gevallen het zich toe te eigenen en te 'verbeteren'. Sommigen van hen zagen het mogelijke 'goede' ervan in. Daarnaast was film dusdanig populair in de katholieke gemeenschap dat de autoriteiten gedwongen waren met een antwoord te komen op het fenomeen. In de jaren voor de Tweede Wereldoorlog hadden sommige katholieken een filmcultuur voor ogen die productie, distributie en exploitatie omvatte. De reeks ongecoördineerde pogingen was echter weinig succesvol, mede omdat deze niet volmondig vanuit de kerkelijke hiërarchie werd ondersteund. De katholieke filmproductie bleef onbeduidend en bestond uit ofwel artistieke avant-garde experimenten van jonge intellectuelen, ofwel politieke en religieuze propaganda. Geen van beide sprak het grote publiek erg aan.¹⁵ Filmdistributeurs die zich specialiseerden op het katholieke publiek bleven van ondergeschikt belang in de Nederlandse filmindustrie. En wat de vertoning aanging, rond 1910, toen vaste bioscopen geopend werden in de steden en stadjes van het katholieke Zuiden, ontstonden verschillende initiatieven om katholieke bioscopen in het leven te roepen.¹⁶ Dit werd meestal gedaan door plaatselijke organisaties die enerzijds makkelijk geld wilden verdienen aan de plotselinge populariteit van de bioscoop en anderzijds de vermeende gevaren voor kinderen en jongvolwassenen wilden beperken. Deze katholieke bioscopen hielden het niet lang uit. Sommige veranderden al snel in reguliere commerciële bioscopen. De weinige bioscopen die hun katholieke identiteit behielden, lijken zich voornamelijk te hebben gericht op kinderen en het jonge publiek en bevonden zich in economische en culturele zin in de marge.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog bleef de bioscoop aan populariteit winnen. Toenemende bezorgdheid over de vermeende schadelijke gevolgen van bioscoopbezoek leidde tot plaat-



Advertentie voor filmvoorstellingen in het bescheiden Luxor Theater te Breda. Prijzen varieerden van 35 tot 90 cent, zowel op zondag als door de week. Naast sensationele films is vanwege de Kersttijd ook een stichtende film over het leven van Sint Franciscus van Assisi geprogrammeerd, begeleid door een zangkwartet (Bron: *Bredasche Courant*, 15-12-1921)



Krantenfoto uit het *Algemeen Dagblad* van 15 juni 1929 van de Nieuwe Bioscoop, ook wel Willem II Theater te Tilburg, afgedrukt ter gelegenheid van het bioscoopconflict dat in het katholieke Zuiden woedde in de zomer van 1929 tussen de Nederlandsche Bioscoopbond en de katholieke keuringsvereniging. Op de reclameborden staat de aankondiging 'Deze bioscoop is op last van de overheid gesloten'

selijke maatregelen. De landelijke overheid stelde in 1918 een onderzoek in naar de gevaren van film. De (dreigende) toename van overheidsbemoeienis in het bioscoopwezen leidde tot een bundeling van de bedrijfsbelangen van filmdistributeurs en -exploitanten. Mede dankzij de hechte organisatie in de Nederlandsche Bioscoopbond (NBB) kon de bedrijfstak zich handhaven te midden van een wildgroei aan gemeentelijke maatregelen, waaronder verhoogde vermakelijkheidsbelastingen, censuurwetten en jeugdverboden.¹⁷

In dit gepolariseerde klimaat wisten expliciet katholieke bioscopen het hoofd niet boven water te houden. In 1921 kwam het katholieke gemeentebestuur van Venlo in aanvaring met de Bioscoopbond. Naar aanleiding van de fiscale en andere voordelen die een plaatselijke bioscoop genoot (geëxploiteerd door een katholieke standsorganisatie, de Piusvereniging), kwam de NBB op voor de belangen van de reguliere commerciële bioscopen in Venlo. Alle bioscopen in Venlo bleven langer dan een jaar gesloten omdat de in de Bond verenigde distributeurs films weigerden te leveren. De bioscoopexploitanten ontvingen een bijdrage uit de weerstandskas totdat het gemeentebestuur inbond. De uitkomst van dit plaatselijke conflict was mede bepalend voor de relatie tussen de bioscoopindustrie en de katholieken voor de rest van het decennium, want na de Venlose 'bioscoopoorlog' verdwenen katholieke bioscopen nagenoeg van het toneel. Pas later, tijdens de jaren 1930, kwam expliciet katholieke filmexploitatie weer op. Dit bleef echter beperkt tot incidentele, in commercieel opzicht verwaarloosbare smallfilmvertoningen die vooral plaatshadden in kleine steden en dorpen zonder reguliere exploitatie, oftewel: daar waar katholieke bioscopen niet hoefden te concurreren met reguliere bioscoopexploitatie.¹⁸

Katholieke bioscoopexploitatie in Nederland mislukte niet alleen door de efficiënte organisatie van de bedrijfstak die geen concurrentie van een verzuild vertoningscircuit duldde, maar ook door een gebrek aan bovenlokale coördinatie en ondersteuning onder de

15 Slot, 'Katholieken en film'.

16 Zie Van Oort, *Film en het moderne leven*. Specifiek over Brabant: Van den Oord. *Voor het oog*, 38–39, 116–121.

17 Van der Velden e.a., "De bewogen beginjaren".

18 Van Oort, *Film en het moderne leven*, 69–93.

katholieken. De geestelijkheid voelde niet de behoefte om de 'verdachte' activiteit van filmbezoek actief te ondersteunen of interesse erin aan te wakkeren. De weinige initiatieven van katholieke organisaties op het gebied van filmdistributie of -exploitatie werden eerder gedoogd dan omarmd door de Kerk. Deze houding tegenover film is echter onvoldoende verklaring, vooral omdat katholieke bioscopen het uitstekend deden in België.¹⁹ Er is meer vergelijkend onderzoek nodig voor een beter antwoord op de vraag waarom katholieke bioscopen niet van de grond kwamen in Nederland, in tegenstelling tot in België. Daarbij moet rekening worden gehouden met het feit dat de filmmarkten in deze landen sterk van elkaar verschilden. Zo was het aantal bioscoopbezoekers per inwoner in België een van de hoogste op het Europese vasteland, terwijl dit aantal in Nederland een van de laagste was.²⁰

Na de mislukte pogingen in het begin van de jaren 1920 om te komen tot een infrastructuur voor een katholieke filmcultuur legden beleidsmakers zich toe op het door middel van censuur beïnvloeden van de inhoud van de films die werden vertoond in reguliere bioscopen. Sinds 1912 bestonden in verschillende Nederlandse steden censuurcommissies, zowel protestantse als katholieke en gemengde. In tegenstelling tot de mislukkende pogingen tot katholieke exploitatie, kregen pogingen om censuur te coördineren meer steun van katholieke autoriteiten. In 1915 begon de publicatie van het tweewekelijkse tijdschrift *Tooneel en Bioscoop*. Dit tijdschrift bevatte een lijst met films en toneelstukken die geschikt of ongeschikt (of alleen geschikt op voorwaarde dat bepaalde scènes zouden worden verwijderd) werden geacht voor het katholieke publiek. *Tooneel en Bioscoop* werd samengesteld vanuit het invloedrijke seminarie Rolduc. Steeds meer katholieke gemeenteraden hanteerden het tijdschrift als een officieel overzicht van films die vertoond mochten worden in plaatselijke bioscopen. *Tooneel en Bioscoop* legde de basis voor nadere regionale samenwerking op het gebied van filmcensuur.²¹

Een in 1918 opgestelde staatscommissie adviseerde de regering om een nationale bioscoopwet in te voeren. Het zou echter tien jaar duren voordat deze van kracht werd. De burgemeesters van een aantal belangrijke katholieke steden in het zuiden wilden niet langer wachten. In nauw overleg met de eerste katholieke minister-president van Nederland, Charles Ruys de Beerenbrouck, richtten zij in 1923 de 'Vereeniging van Noord-Brabantsche en Limburgsche gemeenten ter gemeenschappelijke filmkeuring' op. De Eindhovense burgemeester Verkerk vormde een belangrijke spil van deze organisatie, die Eindhoven als zetel had. Deze Zuidelijke Filmkeuring was in feite een groep burgemeesters die het beoordelen, couperen en verbieden van films in het katholieke Zuiden coördineerde. Als gemeenteraden ermee instemden om lid te worden van de vereniging, moesten de bioscopen in hun stad zich schikken naar het oordeel van de Filmkeuring. Van oorspronkelijk achttien leden breidde de vereniging zich uit naar zevenendertig steden in 1939, de grote meerderheid van alle gemeenschappen in het katholieke Zuiden met een vaste bioscoop. Maar niet alle Brabantse en Limburgse gemeenten waren (of bleven) lid; sommige gemeentebesturen prefereerden een (vaak strengere) lokale regeling boven de Zuidelijke Filmkeuring. Overigens hielden gemeenten die zich aansloten bij de Zuidelijke Filmkeuring nog altijd de zeggenschap over de verstrekking van bioscoopvergunningen en konden individuele films altijd nog worden verboden wanneer de burgemeester zich beriep op zijn taak als hoeder van de openbare orde (artikel 188 van de Gemeentewet). Dit gebeurde bijvoorbeeld in veel gemeenten toen de beruchte communistische film *Pantserkruiser Potemkin* (1926) in Nederland werd uitgebracht, een evenement dat volop beroering bracht onder confessioneel Nederland in het algemeen en binnen de Zuidelijke keuringsvereniging in het bijzonder.²²



Affiche uit 1926 van de Nederlandse grafica Dolly Rudeman voor de omstreden film *Pantserkruiser Potemkin* van Sergej Eisenstein uit 1925 (moviemail.com)

In maart 1928 trad uiteindelijk de nationale Bioscoopwet in werking die de verhouding tussen de overheid en bioscoopexploitatie reguleerde via een licentiesysteem. Er kwam een nationale keuringscommissie. Plaatselijke commissies kregen de taak om erop toe te zien dat de wet werd nageleefd door exploitanten. De katholieke autoriteiten in het Zuiden waren echter van mening dat een nationale beoordelingscommissie waar ook niet-katholieken zitting in hadden, geen specifiek katholieke morele standaard kon garanderen. Daarom zorgde minister-president Ruys de Beerenbrouck voor een maas in de Bioscoopwet van 1928, waardoor de Zuidelijke Filmkeuring (voortaan uitgevoerd door de Katholieke Filmcentrale, KFC) kon blijven bestaan naast de nationale censuurprocedure. Deze situatie van dubbele censuur in het katholieke Zuiden bleef bestaan tot 1967.

Over het algemeen hield de katholieke pers, die onder toezicht stond van het bisdom, zich trouw aan het oordeel van de censurs. Hoewel plaatselijke autoriteiten zo nu en dan ontsteld waren over de toelating van een bepaalde film, bleef de onvrede

meestal binnenskamers. Onenigheid tussen katholieke gezagsdragers werd zo veel mogelijk uit de openbaarheid gehouden. In de jaren 1930 vormde zich een meer onafhankelijke katholieke filmkritiek, maar tegen die tijd had het katholieke beleid zich al gezet.²³ In plaats van zich het medium werkelijk toe te eigenen, legden katholieke autoriteiten zich toe op het reguleren van filmdistributie door middel van censuur. Naast deze gecentraliseerde katholieke censuur gebruikten gemeentelijke autoriteiten verschillende methoden om bioscoopbezoek te reguleren, zoals het heffen van hoge vermakelijkheidsbelastingen en het instellen van leeftijdsgrenzen aan bioscoopbezoek. Ingrepen in de ruimte van het bioscoopgebouw zelf bleven echter beperkt tot technische (brand)veiligheidsvoorschriften voor bijvoorbeeld nooduitgangen en de operatorscabine.

¹⁹ Convents en Dibbets, 'Verschiedene Welten'; Biltreyst e.a., *De Verlichte Stad*.

²⁰ Van Oort, 'Industrial organization'.

²¹ Zie voor deze passage over de geschiedenis van de katholieke filmcensuur Van Oort, *Film en het moderne leven*, 137-190.

²² Biltreyst en Van Oort, 'Censuurmodaliteiten', 61-63.

²³ Van Oort, 'Domburg'.

Bioscopen in Brabant

Brabant telde in 1930 ongeveer 39 bioscopen, dat is elf procent van een totaal van circa 352 filmtheaters in heel Nederland. Dit aandeel komt overeen met de relatieve bevolkingsgrootte want in Noord-Brabant woonden destijds ook elf procent van de Nederlanders.²⁴ Net als elders in het land bestonden er aanzienlijke verschillen tussen de bioscopen, van luxueuze filmpaleizen zoals het Grand Theatre in Breda, tot aan de goedkoopste zogeheten 'vlooientheaters', onder welke benaming bijvoorbeeld het Eindhovense City bekend stond, of de onaanzienlijke dorpszaaltjes zoals de Rucphense Paleisbioscoop. In de grotere steden was de bioscoopervaring vaak wezenlijk anders dan op het platteland. In steden als Eindhoven, Breda en Tilburg openden al begin jaren 1910 meerdere bioscopen, zodat de toeschouwer ook wat te kiezen had omdat er differentiatie in het aanbod ontstond. Om bij het voorbeeld van Breda te blijven: het in 1921 geopende chique Grand Theatre richtte zich op een typisch middenklasse publiek, zo suggereert de hogere entreprijs, de gedistingeerde inrichting en de programmering van uitsluitend de meest recente 'kwaliteitsfilms'. Daartegenover stond bijvoorbeeld de meer bescheiden Luxorbioscoop, die een beduidend lagere entreprijs vroeg voor een selectie van vaak oudere misdaadfilms.²⁵ Overigens bestond een dergelijke differentiatie niet alleen in een middelgrote stad als Breda: ook de kleine industriestad Helmond vertoonde een dergelijk beeld van een bioscooppark dat zich toelegde op min of meer specifieke doelgroepen.²⁶ De variëteit in het aanbod van bioscoopvermaak laat trouwens onverlet dat filmbezoek in Nederland lang een volks vermaak bleef dat slechts moeizaam acceptatie vond bij de culturele elites.

Interieur van het Bredase Grand Theatre. Het contrast met het cafézaaltje in Rucphen (zie afbeelding pagina 170) is sprekend (erfgoed.breda.nl)





Advertentie voor filmvoorstellingen in het luxueuze Grand Theatre te Breda. Prijzen varieerden van 50 cent tot maar liefst 2 gulden, een bovengemiddeld hoog bedrag voor een bioscoopvoorstelling in die tijd (Bron: *Bredasche Courant*, 15-12-1921)

Niet alleen binnen de Brabantse steden bestond variatie van bioscoop tot bioscoop, maar ook tussen de verschillende steden lijkt de omgang met het cinemabezoek te wisselen. Terwijl er in Breda relatief weinig ophef was over het filmvermaak, werd in fabrieksstad Tilburg veel feller van leer getrokken tegen het vermeende bioscoopkwaad, dat slechts een onderdeel was van een veel breder offensief om de arbeidersjeugd te weerhouden van allerlei vormen van hachelijk modern commercieel amusement zoals dansen, gemengd zwemmen, gevaarlijke lectuur, enzovoorts.²⁷ Dit beschavingsoffensief markeerde ook een onderscheid tussen sociale klassen en dat kwam ook tot uitdrukking in de Tilburgse gemeentepolitiek. De R.K. Volkspartij bekritiseerde de strikte houding van de gemeente ten aanzien van filmkeuring en wees er op dat de bioscopen nu eenmaal voorzagen in één van de voornaamste vrijetijds-

bestedingen van de Tilburgse werkmans. Maar de kritiek op de strenge katholieke keuring, die gedeeld werd door de socialisten, mocht niet baten.²⁸ De lokale autoriteiten maakten zelfs een vroegtijdig einde aan de Tilburgse Filmliga (opgericht in 1936) vanwege de programmering van communistische films, al ging het om legale vertoningen in besloten kring.²⁹

Een typisch fenomeen in Noord-Brabant (al kwam het ook elders in katholiek Nederland voor) was de zogenoemde Witte Bioscoop. Deze term verwees naar het moreel veilige karakter van de bioscoop: een Witte Bioscoop was een ware familiebioscoop waar, als het goed was, niets werd vertoond dat met het goede fatsoen vloekte.³⁰ Sommige Witte Bioscopen stonden onder toezicht van een geestelijke, maar het waren vaak wel commerciële instellingen, zodat in de meeste gevallen zakelijke en ethische belangen al snel op gespannen voet bleken te staan. Zo namen de Tilburgse bioscoopexploitanten Jos van Gorp en Cor van Gils in 1920 het initiatief voor de Waalwijkse Witte Bioscoop. Pastoor Van Riel verleende hen toestemming om films te vertonen in het gebouw van de R.K. Werkliedenvereniging. De ondernemers gaven hoog op van hun idealen om de bevolking 'op een deftige wijze te kunnen vermaken en daardoor de Neutrale Bioscopen te bestrijden, en ook om de drankbestrijding in de hand te

²⁴ Zie <http://www.cinemacontext.nl> en <http://statline.cbs.nl/Statweb/?LA=nl> (volkstelling 1930).

²⁵ Aarts, 'Bioscopen in Breda', 21-31.

²⁶ Jager en Van Schijndel, 'Filmvermaak', 21-24.

²⁷ Van den Oord, *Voor het oog*, 23-24; Aarts, 'Bioscopen in Breda'.

²⁸ Van den Oord, *Voor het oog*, 117.

²⁹ Van den Oord, *Voor het oog*, 121.

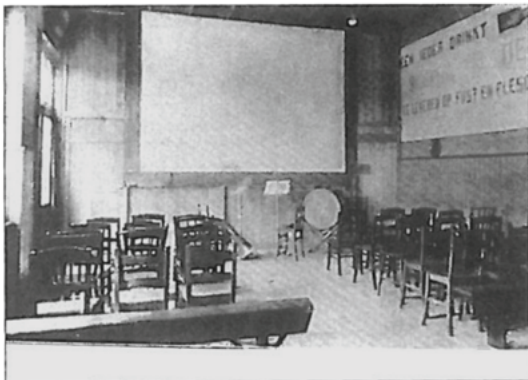
³⁰ De eerste Nederlandse Witte Bioscoop werd geopend in Amsterdam in 1911. Voor zover bekend waren er bijna 30 in Nederland, waarvan de volgende in Noord-Brabant: Boksmeer (1913-1915); Breda (1913-1923); Oisterwijk (1918-1929); Oss (1918-1927); Tilburg (1913-1914 en 1918-1920); Waalwijk (1920-1932); Weert (1919-1932). Bron: www.cinemacontext.nl

werken'. Maar al snel bleek dat de pastoor nauwelijks ruimte kreeg voor de beloofde controle vooraf op de programmering. En na enkele jaren was van de nette reputatie van de Witte Bioscoop al niet zo veel meer over. Een anonieme briefschrijver klaagde in 1924 over de buitenreclame van de bioscoop, die 'weder hare voorgangsters [overtroef] in natuurgetrouwe weergave, aantal en omvang der ontblootingen'.³¹ En die Witte Bioscopen die stug vasthielden aan de vertoning van brave films, moesten al snel de deuren sluiten wegens gebrek aan belangstelling, zoals de Tilburgse kapelaan Verschure moest ervaren in 1914.³²

In de kleinste steden en dorpen was meestal maar één bioscoop, of in veel gevallen: geen enkele. Vaak waren deze plattelandsbioscopen gevestigd in multifunctionele zalen: ofwel in verenigingsgebouwen zoals de eerder genoemde Waalwijkse werkliedenvereniging of bijvoorbeeld het Ontspanningsgebouw te Budel, ofwel in horecagelegenheden zoals het Luxor in Oosterhout dat oorspronkelijk in de feestzaal van Hotel De Koppelpaarden gevestigd was en de Apollo bioscoop in Veghel die draaide in Hotel Van der Leeden. Tot ver na de Tweede Wereldoorlog bereikten reisbioscopen de kleinste plaatsen waar een vaste bioscoop ontbrak. Onder andere de van oudsher Katholieke filmonderneming N.V. Goflex had tijdens de naoorlogse periode een groot verspreidingsgebied in Noord-Brabant.³³ Maar deze vaak incidentele voorstellingen zorgden niet automatisch voor een bloeiende filmcultuur, integendeel. Een onderzoek naar de filmbeleving in het dorp Aarle-Rixtel suggereert dat filmvermaak voor velen nauwelijks impact had op de lokale vrijetijdsbesteding, zelfs al waren de Helmondse bioscopen op fietsafstand.³⁴ Maar dit is slechts één casus – naar filmcultuur op het platteland bestaat nog weinig onderzoek, al helemaal voor de vroegere periode die in dit artikel wordt behandeld.

Het merkwaardige geval van Rucphen

Wat gebeurde er in Rucphen? Of, om preciezer te zijn, in het dorpje Sint-Willebrord in de gemeente Rucphen, een agrarisch gebied in het westen van Brabant? In februari 1928 vroeg de heer Daniël Luykx, uitbater van de kroeg De Eendracht op Dorpsstraat 44, bij de burgemeester een vergunning aan om zijn Paleis Bioscoop te openen. Afgaande op een oude foto (zie afbeelding) betrof dit een niet bepaald paleisachtig zaaltje met losse stoelen en een grote bierreclame aan de muur.³⁵ Luykx ontving een vergunning voor bioscoopexploitatie op de voorwaarde dat mannen en vrouwen apart zouden zitten.³⁶ Hij weigerde hieraan te voldoen en na twee waarschuwingen werd zijn vergunning ingetrokken. Toen Luykx' bezwaar tegen deze beslissing werd afgewezen door hogere provinciale autoriteiten, kwam dit de natio-



nale pers ter ore, waarschijnlijk via de nationale belangenorganisatie NBB. Zowel liberale als socialistische kranten uitten scherpe kritiek op zowel plaatselijke als provinciale autoriteiten en zetten het voorval neer als een perfect voorbeeld van hoe achtergebleven het 'donkere' katholieke Zuiden zou zijn.

De cafézaal van Luykx die ook dienst deed als Paleisbioscoop in Sint-Willebrord. Datum en fotograaf onbekend (Bron: 'Van het Brabantse bioscoop conflict', 250)

De NBB gooide maar al te graag olie op het vuur door te wijzen op de eigenaardige situatie in Rucphen, met als doel de katholieke filmactie in het algemeen in verlegenheid te brengen. De Bond voerde namelijk een verhitte strijd tegen de Zuidelijke Filmkeuring die nog altijd aandrang op katholieke censuur, zelfs nadat een nationale beoordelingscommissie was ingesteld. Er werd zelfs een satirisch lied over de affaire verspreid:

Van Rucphen begint de victorie

Eventjes een lans getrokken/Voor die brave B&W
Zij zijn in het reine Rucphen/Baken in de ondeugdzee
Want zij scheiden in de filmzaal/'t schuchter schaapje van den bok
links de mannen, rechts de vrouwen/ieder in zijn eigen hok
Stel je voor zeg, meisjes, jongens/Zoo maar zittend zij aan zij!
Zoo iets past niet in een nette./Goede, brave maatschappij!
Zoent de filmheldin den filmheld/Iets wat hevig animeert
Oeh, dan zijn er groote kansen/Dat de zaal het repeteert
Daarom: bokken van de schapen/Net als kippen in een loop
Toen ook B&W nog zoenden/Was er nog geen bioscoop
Rucphen's jeugd! het is niet anders/'t is voor uw geluk gedaan
wacht maar tot het filmpje uit is./troost u bij de goede maan
Brave B&W van Rucphen./Uw besluit is ideaal
Maar we weten nog iets beters/Laat het licht aan in de zaal³⁷

Nadat Daniël Luykx' bezwaar tegen de gemeentelijke vergunningsvoorwaarden werd afgewezen, werd zijn vergunning ingetrokken. Daarnaast kreeg hij een boete van vijftig gulden omdat hij geweld had gebruikt tegen een lid van de gemeentelijke bioscoopcommissie. Zijn broer nam de bioscoop over en wist alsnog een vergunning te bemachtigen. Johannes hield zich wel aan de strikte seksescheiding in de zaal en de censuurregels, wat de plaatselijke autoriteiten tevreden stemde. In de zomer van 1935 verzocht Johannes Luykx de raad om de eis terug te draaien dat mannen en vrouwen in een apart gedeelte van de zaal moesten zitten, en met succes.³⁸

Van Rucphen begint de victorie

*Eventjes een lans getrokken
Voor die brave B en W
Zij zijn in het reine Rucphen
Baken in de ondeugdzee.
Want zij scheiden in de filmzaal
't schuchter schaapje van den bok,
Links de mannen, rechts de vrouwen,
Ieder in zijn eigen hok.
Stel je voor zeg meisjes, jongens,
Zoo maar zittend zij aan zij!
Zoo iets past niet in een nette,
Goede, brave maatschappij!
Zoent de filmheldin den filmheld,
Iets wat hevig animeert.
Oeh dan zijn er groote kansen,
Dat de zaal het repeteert.
Daarom: bokken van de schapen,
Net als kippen in een loop.
Toen ook B en W nog zoenden.
Was er nog geen bioscoop.
Rucphen's jeugd! Het is niet anders
't is voor uw geluk gedaan
Wacht maar tot het filmpje uit is
Proost ik bij de goede maan.
Brave B en W van Rucphen!
Uw besluit is ideaal
Maar we weten nog iets beters
Laat het licht aan in de zaal.*

Spotlied op rijm over de bioscoopkwestie in Rucphen. Hoewel noch de auteur noch de precieze herkomst van het spotlied bekend zijn, is het goed denkbaar dat de Nederlandsche Bioscoopbond verantwoordelijk was voor het auteurschap (Collectie Jan Spooenberg, Eindhoven)

³¹ Van Oss, 'Vloek of vermaak?'

³² Van den Oord, *Voor het oog*, 117.

³³ Van Oort, "'Coming up'".

³⁴ Hendriks, 'Filmvertoning'.

³⁵ 'Van het Brabantse bioscoop conflict'.

³⁶ RAWB, SAR, 18/4: bioscopen.

³⁷ Hoewel noch de auteur noch de precieze herkomst van het spotlied bekend zijn, is het niet onwaarschijnlijk dat het afkomstig is uit de geledingen van de Nederlandsche Bioscoopbond. De ironische stijl sluit naadloos aan bij de versjes die werden gecomponeerd bij sociale gelegenheden in het bondsleven. Zie ook De Jong, *Joodse ondernemers*. Een kopie van een handgeschreven tekst van het lied werd me verstrekt door Arnoud-Jan Bijsterveld (tevens redactielid van dit jaarboek). Op zijn beurt had hij de kopie ontvangen van verzamelaar Jan Spooenberg uit Eindhoven.

³⁸ RAWB, SAR, 18/4: bioscopen.

Het conflict tussen Daniël Luykx en de plaatselijke autoriteiten was een episode uit een langere geschiedenis van onenigheid en moet bovendien worden beschouwd in de context van de problematische sociaaleconomische omstandigheden in de regio. Ten eerste was Luykx al langer verwikkeld in een machtsstrijd met de plaatselijke pastoor, Leo van Mierlo. De plaatselijke Harmonie, die zoals gewoonlijk onder pastoraal toezicht stond, was in 1924 uit elkaar gegaan. Er werd een concurrent opgericht, spottend Eendracht genoemd. De nieuwe band gebruikte Luykx' café als oefenruimte.³⁹ Luykx was ook een van de aanstichters van de splitsing binnen de tuinbouwvereniging waar pastoor van Mierlo voorzitter van was. Van Mierlo had niet alleen informele invloed op de plaatselijke gemeenschap, maar beïnvloedde ook gemeentelijk beleid in zijn functie als voorzitter van de plaatselijke bioscoopcommissie. Van Mierlo was dan ook degene die had voorgesteld om mannen en vrouwen te scheiden in de Paleis Bioscoop. Deze aparte maatregel werd dus mede veroorzaakt door de persoonlijke rivaliteit tussen Luykx en Van Mierlo. De verstandhouding tussen de autoriteiten en de Paleis Bioscoop verbeterde nadat Daniël Luykx in 1929 het beheer van de bioscoop overdroeg aan zijn broer Johannes. Van Mierlo legde in december 1930 zijn functie in het bestuur van de bioscoopcommissie neer.

Deze persoonlijke vete moet echter worden geplaatst in het bredere perspectief van de algemene (klassen)verhoudingen tussen de bewoners en de autoriteiten van Sint-Willebrord. De arme bewoners verdienden legaal de kost als mandenmakers of timmerlieden en illegaal als smokkelaars en stropers. De regio was berucht om haar hoge misdaadcijfers.⁴⁰ Dit blijkt uit een onderschrift in de catalogus van een nationale tentoonstelling over traditionele klederdracht die werd gehouden in 1898 (zie afbeelding), dertig jaar eerder, waarin bewoners van Sint-Willebrord in streekdracht werden omschreven:

Twee foto's van een pop in het kostuum van een meisje uit Sint-Willebrord, die op de tentoonstelling Nationale Kleederdrachten van Harer Majesteits onderdanen in 1898 te Amsterdam werd getoond. Foto H.W.J. Bickhoff (Collectie Nederlands Openluchtmuseum, Arnhem; www.geheugenvannederland.nl)



Uitnodiging voor de filmvoorstelling ter gelegenheid van de opening van het Luma theater te Sint-Willebrord (Bron: 'Van het Brabantse bioscoop conflict', 249)



‘Gelegen op voormaals betwist gebied, zoodat er alle toezicht ontbrak en het een toevluchtsoord werd voor allerlei gespuis, dat er half in het wild leefde. Een Roomsche Katholiek priester heeft er in den laatsten tijd de bevolking ietwat weten te beschaven. De mannen smokkelen in het geheim en verhandelen hoenders in het openbaar, de vrouwen en kinderen verkoopen eigengemaakte mandjes en besems en bedelen.’⁴¹

In 1929, toen provinciale autoriteiten een verklaring vroegen voor de merkwaardige maatregel van gendersegregatie in de bioscoopzaal, overlegde de burgemeester een lijst van de maatschappelijke kwalen die de regio teisterden om de lage ‘morele standaard’ van zijn burgers aan te tonen:

‘Over het zedelijke peil van de bevolking: tussen 1919-1927 vonden er 67 huwelijken plaats. Van de 67 waren er 25 huwelijken zonder vroegtijdige geboorten, 4 waarvan reeds een kind geboren was vóór het huwelijk, terwijl er 38 huwelijken waren waarbij een kind verwekt was, nog vóór het sluiten van het huwelijk. De laatste tijd zijn er veel gevallen van abortussen en we hebben sterk het vermoeden dat dit zich uitbreidt. In de loop van 2 jaar zijn er 6 echtscheidingen geweest onder 2000 inwoners.’⁴²

Het is veelzeggend dat de burgemeester het belangrijk vond de onderliggende maatschappelijke en morele beweegredenen voor het scheiden van mannen en vrouwen in de Paleis Bioscoop te vermelden. Verder werd een aantal specifieke incidenten en getuigenverslagen aangehaald om te laten zien welke morele gevaren er schuilden in Luykx’ etablissement. Voorbeelden hiervan zijn de vechtpartijen die geregeld uitbraken in de bioscoop, waarbij twee mensen met messen waren gestoken en ramen waren gesneuveld. Op zondag 3 februari 1929 observeerden twee rijkswachters in de Paleisbioscoop ‘verschillende meisjes en jongens [...] van 15 à 16 jaar oud [die] van de geheele voorstelling niets zagen en den geheele avond zaten te vrijen en dat er bij waren die hun meisjes op de knie namen om alzoo hun hartstochten beter te kunnen botvieren.’⁴³ De Paleis Bioscoop was beslist geen keurige bioscoop voor een middenklasse publiek, maar een omgeving waar volgens de autoriteiten stevige maatregelen nodig waren om orde te scheppen, zoals in Rucphen überhaupt ingegrepen moest worden om moreel verval tegen te gaan.



Exterieur Café Luykx en de bioscoop in Sint-Willebrord. De Paleisbioscoop was de voorloper van het Luma theater (dat is genoemd naar eigenaar Luykx en zijn vrouw Marijnissen). Datum en fotograaf onbekend (Bron: ‘Van het Brabantse bioscoop conflict’, 252)

39 Voor de lezer bekend met Haanstra's speelfilm *Fanfare* (1958) moet dit een déjà-vu zijn. Schrauwen, *Rucphen 200 jaar*, 90.

40 Evrengun en De Fijter, 'De georganiseerde misdaad'; Huige, 'Over godsvruchtige West-Brabantse herders'.

41 Catalogustekst *Nationale Kleederdrachten*, zoals geciteerd op www.geheugenvannederland.nl [laatst geraadpleegd 29 april 2016].

42 RAWB, SAR, 18/4: bioscopen. Brief van de burgemeester van Rucphen aan de Gedeputeerde Staten van Noord-Brabant, 5 december 1928.

43 RAWB, SAR, 18/4: bioscopen.

De bokken en de schapen

De vijandige verhouding tussen Luykx en het lokale gezag verklaart wellicht waarom mannen en vrouwen van elkaar werden gescheiden in de Paleis Bioscoop. Een andere gedeeltelijke verklaring is te vinden in de spanning tussen de paternalistische autoriteiten en de als sociaal zwak te boek staande inwoners van Sint-Willebrord, die in de hand gehouden en 'geciviliseerd' moesten worden. Geen van beide kan echter goed verklaren waarom het scheiden van mannen en vrouwen in de bioscoop alleen in deze uitzonderlijke gemeenschap gebeurde, maar niet als een optie werd gezien door katholieke beleidsmakers elders. Het feit dat een scheiding naar sekse gangbaar was in vele aspecten van het katholieke leven maakt dit geval nog opmerkelijker.

In de kerk zaten mannen en vrouwen geregeld apart.⁴⁴ In het dorp Etten, dat grenst aan Sint-Willebrord, bestond zelfs de fietsenstalling van de kerk uit een mannengedeelte en een vrouwen-gedeelte.⁴⁵ Daarnaast hadden katholieke religieuzen natuurlijk ook hun eigen congregaties en orden. Vrouwen bekleedden geen kerkelijke posities. Aangezien de Kerk invloed uitoefende op vele aspecten van het sociale leven, zoals onderwijs, zorg en vrijetijdsorganisaties, kon zij aandringen op gendersegregatie, vooral waar het de 'gevaarlijke' leeftijd ('rijpe' jeugd) betrof. Jongens en meisjes gingen naar aparte scholen en jeugdverenigingen. Veel verenigingen binnen het uitgebreide netwerk van vrijetijdsactiviteiten, waaronder sport, muziek en theater, waren gescheiden op basis van gender of alleen toegankelijk voor mannen. Meisjes en vrouwen werden niet geacht zogenaamd 'mannelijke' sporten zoals voetbal en wielrennen te beoefenen. Sportverenigingen voor vrouwen kwamen later op dan sportverenigingen voor mannen, en meisjes en vrouwen werden aangemoedigd om aan binnensporten zoals gymnastiek te doen.⁴⁶ Hoewel professionele actrices tegen het einde van de negentiende eeuw schoorvoetend werden geaccepteerd op het toneel, bleven amateuractrices een taboe in het katholieke Zuiden. Tot in de jaren 1950 werden hier en daar aparte toneelvoorstellingen gegeven, eerst voor mannelijk en dan voor vrouwelijk publiek.⁴⁷

Er is jarenlang weinig onderzoek geweest naar de rol van vrouwen in de katholieke gemeenschap van Nederland. De traditionele katholieke geschiedschrijving heeft vrouwen veelal buiten beschouwing gelaten. Pas in de afgelopen dertig jaar is het stereotype beeld van de 'onderdrukte' of 'ongeëmancipeerde' vrouw verder uitgediept.⁴⁸ Het is duidelijk dat vrouwen deelnamen aan het openbare leven. Dit blijkt met name uit het feit dat er allerlei vrouwenorganisaties bestonden voor arbeidsters, boerinnen, meisjes uit de middenklasse, enzovoort. Vrouwen speelden dus een actieve rol in het bredere culturele offensief dat katholieke beleidsmakers en opinieleiders jarenlang uitvoerden in hun poging om de bevolking te 'herkerstenen'.

Desalniettemin namen katholieke vrouwen nauwelijks deel aan de pogingen om de bioscoop te disciplineren en hervormen, tenminste niet vanuit katholieke instellingen, en ook niet vanuit de verschillende landelijke organisaties of vanuit plaatselijke censuurcommissies in het katholieke Zuiden. Dit onderwerp is niet systematisch onderzocht, maar uit mijn onderzoek naar Limburg komt naar voren dat plaatselijke censuurcommissies bestonden uit mannelijke hoogwaardigheidsbekleders, zoals ambtenaren, fabrieksdirecteuren, politieagenten, schoolhoofden enzovoort. Anekdotisch bewijs doet vermoeden dat zelfs wanneer censurs werden geworven uit bijvoorbeeld de onderwijssector (waarin veel vrouwen werkten), nog steeds alleen mannen – vaak schoolhoofden – werden aangesteld. Meer vergelijkend onderzoek is nodig om vast te stellen of deze afwezigheid van vrouwen typisch Nederlands was, typisch katholiek of geen van beide.

Uiteraard mochten vrouwen naar de film, en dat deden ze ook. Het is echter niet bekend voor deze periode hoe vaak vrouwen naar de bioscoop gingen ten opzichte van mannen,

en of ze dit met of zonder mannelijke begeleiding deden. Veel hing af van de specifieke bioscoop. Het is bijvoorbeeld goed mogelijk dat er meer jongens naar bioscopen gingen die zich specialiseerden in een jong publiek, maar we weten het niet. Annette Kuhn heeft geschreven over de verschillen in bioscoopervaring tussen mannen en vrouwen in Groot-Brittannië, maar religie vormt geen hoofdthema in haar interviews.⁴⁹

Wat bioscoopbezoek onderscheidde van de eerdergenoemde voorbeelden van katholieke invloed op het dagelijks leven, is dat bioscoopexploitanten zelfstandige ondernemers waren. Scholen, ziekenhuizen en het uitgebreide sociale netwerk van verenigingen en organisaties waren (semi-)openbaar en stonden onder toezicht van de Kerk of werden nauwlettend in de gaten gehouden door aangewezen 'geestelijk adviseurs', die aanzienlijke formele en informele invloed hadden. Bioscopen daarentegen waren particuliere ondernemingen met een commercieel doeleinde. De plaatselijke overheid kon echter wel degelijk ingrijpen, zoals blijkt uit onder andere de leeftijdsgrenzen en andere gemeentelijke verordeningen omtrent bioscoopbezoek. Het besluit in Rucphen om mannen van vrouwen te scheiden in de bioscoop lijkt ook juridisch in orde te zijn geweest, aangezien de maatregel werd gehandhaafd in de bezwaarprocedure door de Provinciale Staten.

Dus hoe kunnen we verklaren dat katholieke beleidsmakers Rucphen niet als voorbeeldcasus zagen? De katholieke pers zweeg over dit voorval, waaruit valt af te leiden dat het onderwerp niet geschikt werd geacht voor het publieke debat. Waarom niet? Doordat er geen openbare discussie heeft plaatsgevonden in de katholieke pers, zijn deze vragen lastig te beantwoorden. Het lijkt echter helder dat het scheiden van mannen en vrouwen in een openbare ruimte simpelweg te ver ging. Per slot van rekening werden niet alle bioscopen in het katholieke Zuiden gezien als broedplaatsen van sociale onrust en moreel verval of als trekpleisters voor de arbeidersklasse, zoals de Paleis Bioscoop in Sint-Willebrord. Hoewel expliciet katholieke bioscopen het niet overleefden in het katholieke Zuiden, en hoewel er spanning bleef bestaan tussen de autoriteiten en de exploitatie- en distributietakken van de filmindustrie, slaagden sommige lokale bioscoop eigenaren er in een prima verstandhouding met de plaatselijke middenklasse op te bouwen. Vooral sinds de regulering van bioscoopbezoek van een plaatselijk naar een gecentraliseerd regionaal en nationaal niveau was getild, fungeerde de plaatselijke exploitant als een tussenpersoon die het internationale filmaanbod toesneed op zijn publiek. Sommige exploitanten joegen de middenklasse tegen zich in het harnas met hun sensationalistische aanpak, terwijl andere exploitanten de middenklasse juist probeerden te verleiden door hun bioscoop te verpakken als een plaats voor meer gedistingeerd amusement.⁵⁰ Het scheiden van misdeelde jongens en meisjes uit de arbeidersklasse in het beruchte Sint-Willebrord was tot daar aan toe, net als het beschermen van de kwetsbare jeugd voor vermeend moreel gevaar door middel van censuur en leeftijdsgrenzen, maar eisen dat keurige getrouwde stellen overal in het katholieke Zuiden niet naast elkaar mochten zitten, was geen reële beleidsoptie. Zo suggereert het geval-Rucphen dat de maatregelen die gericht waren op het disciplineren van bioscooppubliek niet uitsluitend de vorm van een 'top-down' strategie aannamen, waarbij de autoriteiten de wet oplegden, maar de vorm van een onderhandelingsproces, al vond dit proces impliciet plaats en zonder (gedocumenteerde) openbare discussie.⁵¹

44 Van der Plas en Roes, *De kerk gaat uit*, 22.

45 Huige, 'Over godsvruchtige West-Brabantse herders', 94.

46 Derks, 'Fiere sportlijven'; Derks, 'Modesty and Excellence'.

47 Schillings, *Toneel en theater*; Bijsterveld, 'Tussen gehoorzaamheid'.

48 Derks en Monteiro, 'Met wijsheid'.

49 Kuhn, *Dreaming of Fred and Ginger*.

50 Van Oort, *Film en het moderne leven*, 193-194; Van Oort, 'Christ Is Coming'.

51 Biltereyst en Van Oort, 'Censuurmodaliteiten'.

Besluit

De casus Rucphen laat zien dat de regulering van genderverhoudingen (en onderliggende seksuele verhoudingen) nauw verbonden is met klassenverhoudingen en maakt alternatieve invalshoeken denkbaar om het historische bioscooppubliek te onderzoeken. Voor de katholieke autoriteiten was angst voor veranderende genderverhoudingen, met name seksuele verhoudingen, een belangrijke reden om te proberen de bioscoop te beheersen.

Genderverhoudingen zijn dus interessant voor de zogenoemde 'new cinema history', die zich de afgelopen jaren voornamelijk heeft beziggehouden met het sociale aspect van de filmervaring.⁵² In de traditionele, filmtekstgeoriënteerde filmwetenschap is de analytische categorie van gender geliefd onder zowel onderzoekers als studenten. Als een empirisch gegronde geschiedenis van bioscoopbezoek zich wil meten met de meer conventionele, in feite literatuurwetenschappelijke benaderingen die nog altijd de overhand hebben in de filmgeschiedschrijving, biedt het nog onderbelichte onderwerp van gender en sekse in de bioscoopzaal mogelijkheden in aanvulling op vaker behandelde thema's als sociale klasse en etniciteit.

Afkortingen

KFC	Katholieke Filmcentrale
NBB	Nederlandsche Bioscoopbond
RAWB	Regionaal Archief West-Brabant
SAR	Secretarie Archief Rucphen 1926–1941

Archivalia

Regionaal Archief West-Brabant (RAWB)⁵³

Secretarie Archief Rucphen 1926–1941 (SAR)
18/4 bioscoop

Literatuur en gedrukte bronnen

- Aarts, I., 'Bioscopen in Breda. De ontwikkeling van het bioscoopwezen in Breda tussen 1920 en 1921', *masterscriptie Film- en Televisiewetenschap* 2012.
- Allen, R.C., 'The Place of Space in Film Historiography', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9 (2006) 15–27.
- Allen, R.C., 'Decentering Historical Audience Studies: A Modest Proposal' in K.H. Fuller-Seeley (red.), *Hollywood in the Neighborhood. Historical Case Studies of Local Moviegoing* (Berkeley 2008) 20–33.
- Bijsterveld, A.-J., 'Tussen gehoorzaamheid en verzet: hoe beleefden West-Brabantse katholieken het rijke roomse leven?' in: A.-J. Bijsterveld (red.), *Maakbaar erfgoed. Perspectieven op regionale geschiedenis, cultureel erfgoed en identiteit in Noord-Brabant* (Tilburg 2009) 79–97.
- Bilteyreyst, D., en Ph. Meers, *De Verlichte Stad: Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen* (Leuven 2007).
- Bilteyreyst, D., en Th. van Oort, 'Censuurmodaliteiten, disciplineringspraktijken en film. Een comparatieve analyse van de historische receptie van Sergej Eisensteins Pantserkruiser Potemkin (1925) in België en Nederland', *Tijdschrift voor sociale en economische geschiedenis* 8 (2011) 53–82.
- Convents, G., en K. Dibbets, 'Verschiedene Welten: Kinokultuur in Brüssel und Amsterdam', *Die alte Stadt* 28 (2001) 240–246.
- Darnton, R., *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History* (New York, 1984).
- Derks, M., 'Fiere sportlijven en kenautumsters. Katholieke percepties van moderne sportbeoefening, 1910–1940' in: D.J. Wolffram (red.), *Om het christelijk karakter der natie: confessionelen en de modernisering van de maatschappij (1850–1940)* (Amsterdam: 1994) 59–88.

- Derks, M., en M. Monteiro, 'Met wijsheid opent zij haar mond. Vroomheid, visie en vrouwelijkheid' in: M. Cornelis e.a. (red.), *Vrome vrouwen. Betekenissen van geloof voor vrouwen in de geschiedenis* (Hilversum 1996) 9–26.
- Derks, M., 'Modesty and Excellence: Gender and Sports Culture in Dutch Catholic Schooling, 1900–1940', *Gender & History* 20 (2008) 8–26.
- Evrengun, H., en N. de Fijter, 'De georganiseerde misdaad in Nederland. 'Haar benen worden met zwavel ingesmeerd en gebrand', *Spiegel Historiael* 37 nr. 1 (2002) 12–19.
- Gras, H., Ph.H. Franses en M. Ooms, 'Did Men of Taste and Civilization Save the Stage? Theater-going in Rotterdam, 1860–1916. A Statistical Analysis of Ticket Sales', *Journal of Social History* 36 (2003) 615–655.
- Hansen, M., *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge en London 1991).
- Hendriks, Ch., 'Filmvertoning in het patronaat. Een micro-historisch onderzoek naar de herinnering aan het dagelijks leven, religie en filmvertoning in Aarle-Rixtel in 1945 – 1955', masterscriptie Film- en Televisiewetenschap 2014.
- Het Vaderland*, 1929.
- Huige, J., 'Over godsvruchtige West-Brabantse herders en hun kudde', *Noordbrabants Historisch Jaarboek* 22–23 (2005–2006) 85–123.
- Jager, Th., en L. van Schijndel, 'Filmvermaak in de Helmondse samenleving 1910–1940', *Helmonds Heem* 15 (2012) 18–31.
- Jong, F. de, *Joodse ondernemers in het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf tot 1940* (dissertatie Universiteit Utrecht 2013).
- Kuhn, A., *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory* (New York 2002).
- Maltby, R., D. Biltereyst en Ph. Meers (red.), *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies* (Malden (VS) 2011).
- McKenna, Ch.J., 'Tri-racial Theaters in Robeson County, North Carolina, 1896–1940' in: R. Maltby, M. Stokes and R.C. Allen (red.), *Going to the Movies. Hollywood and the Social Experience of Cinema* (Exeter 2007) 45–59.
- Nationale Kleederdrachten van Harer Majesteits onderdanen* (z.p. 1898).
- Oord, A. van den, *Voor het oog van het kerkvolk. Tilburgs volksklasse tussen klerikale normering en geleefde praktijk, 1927–1939* (Tilburg 2007).
- Oort, Th. van, *Film en het moderne leven in Limburg. Het bioscoopwezen tussen commercie en katholieke cultuurpolitiek (1909–1929)* (Hilversum 2007).
- Oort, Th. van, 'Domburg, A.J.P. (Janus) van' in: J. Gabriëls (red.), *Biografisch woordenboek van Nederland. Zesde deel* (Den Haag 2008).
- Oort, Th. van, '"Christ Is Coming to the Elite Cinema": Film Exhibition in the Catholic South of the Netherlands, 1910s and 1920s' in: D. Biltereyst, R. Maltby and Ph. Meers (red.), *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History* (London en New York 2012) 50–63.
- Oort, Th. van, 'Industrial organization of film exhibitors in the Low Countries: comparing the Netherlands and Belgium, 1945–1960', *Historical Journal of Film, Radio and Television* (online 2016) [<http://dx.doi.org/10.1080/01439685.2016.1157294>]
- Oort, Th. van, '"Coming up this weekend": Ambulant film exhibition in the Netherlands', in: J. Thissen en C. Zimmermann (red.), *Cinema Beyond the City* (Londen in productie, verwacht 2016), paginering nog onbekend.
- Oss, J. van, 'Vloek of vermaak? De film in Waalwijk, 1907–1992', *De Klopkei* 16 (1992) 5–12.
- Peiss, K., *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York* (Philadelphia 1986).
- Perry, J., *Roomsche kinine tegen roode koorts: Arbeidersbeweging en katholieke kerk in Maastricht 1880–1920* (Amsterdam 1983).
- Plas, M. van der, en J. Roes, *De kerk gaat uit. Familiaalalbum van een halve eeuw Katholiek leven in Nederland* (Bilthoven 1973).
- Poels, H., *Een zestal redevoeringen* (Heerlen 1935).
- Roes, J., 'In de kerk geboren. Het Nederlandse katholicisme in anderhalve eeuw van herleving naar overleving', *Jaarboek van het katholiek documentatiecentrum* 24 (1994) 61–102.
- Rooy, P. de, *Republiek van rivaliteiten. Nederland sinds 1813* (tweede, herziene editie) (Amsterdam 2005).
- Schillings, H., *Toneel en theater in Limburg* (Assen en Amsterdam 1976).
- Schrauwen, A., *Rucphen 200 jaar in beeld. 5 schone durpkes. Rucphen Schijf Sprundel St. Willebrord Zegge*. (Zundert 2011).
- Slot, P., 'Katholieken en film in Nederland, 1912–1940. Pogingen tot vorming van een katholieke filmzuil', *Jaarboek van het katholiek documentatiecentrum* 21 (1991) 61–98.
- Stacey, J., *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (London en New York 1994).
- Staiger, J., *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema* (Minneapolis 1995).
- Stamp, S., *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon* (Princeton 2000).
- Thissen, J., 'The Emergence of Cinema in Jewish New York: How the Movies Came to Rivington Street' in: C. Müller en H. Segeberg (red.), *Kinoöffentlichkeit/Cinema's Public Sphere, 1895–1920* (Marburg 2008) 196–209.
- Thissen, J., en C. Zimmerman (red.), *Cinema Beyond the City* (Londen, verwacht in 2016).
- 'Van het Brabantse bioscoop conflict', *Jaarboek Heemkundekring Willebrord* 2 (1990) 248–253.
- Velden, A. van der, F. de Jong en Th. van Oort, 'De bewogen beginjaren van de Nederlandsche Bioscoopbond, 1918–1925', *Tijdschrift voor mediageschiedenis* 16 (2013) 23–42.

Websites

<http://statline.cbs.nl>
www.cinemacontext.nl
www.geheugenvannederland.nl

52 Maltby e.a. *Explorations*.

53 Het Regionaal Archief West-Brabant is per 1 juli 2016 opgegaan in het West-Brabants Archief, gevestigd in Bergen op Zoom.