
Veertig jaar Wilhelmina

Audiovisuele geschiedschrijving ter gelegenheid van een jubileum

Bert Hogenkamp

Ter gelegenheid van het veertigjarig regeringsjubileum van Wilhelmina in 1938 verschenen twee films die verschilden van de films die tot dan toe waren gemaakt over het koningshuis. Centraal stond niet zozeer de geschiedenis van Wilhelmina en andere leden van het huis van Oranje als wel die van de Nederlandse natie gedurende de periode 1898-1938. Was er daarmee sprake van een breuk ten opzichte van eerdere Oranje-films?

Het veertigjarig regeringsjubileum van koningin Wilhelmina in 1938 was voor de Nederlandse filmindustrie aanleiding om haar beste beentje voor te zetten. Want, zo stelde het bestuur van de Nederlandsche Bioscoop Bond (NBB), 'is het immers niet een gelukkige coïncidentie, dat het ontwikkelingsproces der cinematografie zich nagenoeg geheel onder de regeering der jubilerende Vorstin voltrokken heeft?'²¹ Nog belangrijker was dat, alhoewel Wilhelmina zelf niet bepaald als *film-minded* bekend stond, juist het vorstenhuis in de daaraan voorafgaande jaren de onderwerpen had aangeleverd die de kassa's van de vaderlandse bioscopen deden rinkelen. De begrafenis van prins Hendrik en die van koningin-moeder Emma (1934), de verloving en het huwelijk van prinses Juliana en prins Bernhard (1936-1937), alsmede de geboorte van prinses Beatrix (1938); het waren stuk voor stuk gebeurtenissen die door de filmbranche op alle mogelijke manieren – van extra edities van het bioscoopjournaal tot speciale herdenkingsfilms – en met het nodige financieel gewin waren uitgebaat.

Ter gelegenheid van het regeringsjubileum brachten de journaalfirma's Profilti en Polygoon elk een compilatiefilm uit: IK ZAL HANDHAVEN en VEERTIG JAREN KONINGIN. Verder werd er speciaal voor de gelegenheid een heuse speelfilm vervaardigd, die in de voorpubliciteit 'de Nationale Film' werd genoemd en uiteindelijk de al even weinig inspirerende titel VEERTIG JAREN kreeg. Toch verschilden deze proeven van wat Chris Vos 'audiovisuele geschiedschrijving'²² heeft genoemd wezenlijk van de rollenprenten over het vorstenhuis die in de periode daarvoor in omloop waren gebracht: centraal stond niet zozeer de geschiedenis van Wilhelmina en andere leden van het huis van Oranje als wel die van de Nederlandse natie

gedurende de periode 1898-1938. Om echter de vraag te kunnen beantwoorden of er sprake was van een breuk ten opzichte van eerdere pogingen dient eerst te worden vastgesteld om wat voor soort audiovisuele geschiedschrijving het in deze films ging. Omdat voor zover bekend van de Profilti-film IK ZAL HANDHAVEN geen kopieën zijn overgeleverd, zal het accent in het hiernavolgende op VEERTIG JAREN en op de Polygoon-documentaire VEERTIG JAREN KONINGIN komen te liggen.³

Klap in het gezicht

Op de dag dat prinses Beatrix geboren werd, 31 januari 1938, belegde het Comité Nationale Film 1898-1938 een persconferentie in het Haagse Hotel Terminus. Voorzitter van het comité was de oud-minister van Waterstaat jhr.ir. O.C.A. van Lidth de Jeude. Verder hadden er een bankier (mr E.E. Menten), een ambtenaar bij het ministerie van binnenlandse zaken (mr D.G.W. Spritzen), de algemeen secretaris van het Algemeen Nederlandsch Verbond (Ph.C.A.J. Quanjer) en de voorzitter van de Nederlandsche Vereniging van Culturele Films (D. van Staveren) zitting in. Het was de laatste, in filmkringen vooral bekend als voorzitter van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring, die op de persconferentie de plannen van het comité ontvouwde. Hij vertelde de aanwezige journalisten dat zes literatoren waren benaderd met het verzoek om een ontwerp voor een film over de regeringsperiode van de Koningin te schrijven. De inzending van Ben van Eysselsteijn was als beste uit de bus gekomen. Wel was het comité van mening dat enige motieven uit het ontwerp van Jo van Ammers-Küller zich goed leenden om in Van Eysselsteijns opzet verwerkt te worden. Laatstgenoemde had overigens eerder als scenarioschrijver aan TERRA NOVA (1932) meegewerkt, wat een voordeel was omdat hij geacht werd zelf het ontwerp tot een echt draaiboek uit te werken.⁴ Van Eysselsteijn werkte het draaiboek ook nog eens om tot een roman van 365 bladzijden die, geïllustreerd met setfoto's, onder de titel *Veertig jaren. De geschiedenis van een familie* door uitgeverij Callenbach in omloop werd gebracht.

Uit de negatieve ervaringen rond een eerdere herdenkingsfilm, WILLEM VAN ORANJE (1934), die door de directe bemoeienis van allerlei deskundigen niet veel meer dan een aaneenschakeling van tableaux vivants was geworden, had het comité blijkbaar de lering getrokken dat het weinig zin had vorm en inhoud van een film – zelfs al betrof het een 'Nationale Film' – door een commissie van notabelen en/of wetenschappers te laten bepalen. Op de persconferentie maakte Van Staveren duidelijk dat hem en zijn medebestuurleden een Nederlands equivalent van CAVALCADE (1933) voor ogen stond. Bij de verfilming van dit toneelstuk van Noel Coward



VEERTIG JAREN. Met
hoed regisseur
Edmond T. Gréville,
naast hem achter de
camera, cameraman
Otto van Neijnenhoff

Bron: Collectie
Maarseveen/NFM

over het wel en wee van een Britse familie, geplaatst tegen de achtergrond van de historische veranderingen in het Engeland van de laatste dertig jaar, waren door de Fox-studio's kosten noch moeite gespaard. Ook in Nederland had deze door Frank Lloyd geregisseerde film met z'n sterbezetting, duizenden figuranten en levensechte decors grote indruk gemaakt. De verwijzing naar CAVALCADE maakte duidelijk waar het Comité Nationale Film 1898-1938 op mikte: een film met een episch karakter en met hoge *production value*. Daartoe had het ook de nodige financiële middelen weten te vinden. Zo stond de makers van de 'Nationale Film' een voor Nederlandse speelfilms ongekend hoog budget van 250.000 gulden ter beschikking.⁵

Hoe begrijpelijk, gezien deze investeringen, de beslissing van het comité ook was om 'voor bepaalde functies [waarvoor] geen ervaren Nederlandse krachten beschikbaar zijn'⁶ een beroep op buitenlanders te doen, ze leidde wel direct tot verhitte discussies. Met de Nederlander Guus Ostwalt had het comité een in de Franse en Britse studio's gelouterd producent binnengehaald, maar hij stond erop uit zijn eigen 'stal' de Franse regisseur Edmond T. Gréville mee te nemen. De laatste bracht op zijn beurt de ervaren Tsjechische cameraman Otto Heller mee.⁷ Met name de keuze van Gréville als regisseur van de film was omstreden. Meerdere journalisten vroegen zich af waarom de Nederlander Gerard Rutten, wiens film DOOD WATER (1934) op het festival van Venetië was bekroond en die ook met RUBBER (1936) veel succes had ge oogst, niet voor deze functie was gevraagd.⁸

Mede omdat hij al eerder met Ben van Eysselsteijn had samengewerkt, had ook Rutten zelf de hoop gekoesterd deze klus te krijgen. In zijn autobiografie noemde hij de afwijzing dan ook 'een klap in mijn gezicht'. Zijn negatieve oordeel over Gréville – een 'vrij onbekende en in ieder geval onbelangrijke Franse filmregisseur'⁹ – was er onmiskenbaar door gekleurd. Want zo onbekend en onbelangrijk was de Fransman zeker niet. Zowel in zijn geboorteland als in Groot-Brittannië had Gréville een reputatie opgebouwd van een competent speelfilmregisseur. Hij had dan ook met niet bepaald de minsten gewerkt: Françoise Rosay, Josephine Baker, Albert Préjean en Erich von Stroheim. 'Een echt "nationaal" verschijnsel' noemde filmcriticus H.G. Cannegieter dergelijke kritiek op de keuze voor een buitenlander.¹⁰ Aan het feit dat vrijwel alle overige technische functies wel door Nederlanders werden uitgeoefend – een veel hoger percentage dan bij Nederlandse speelfilms gebruikelijk was – en de impliciete erkenning van hun vakbekwaamheid die dit inhield, werd door de pers geen aandacht besteed.

Schamel geraamte

In februari en maart 1938 werkte Van Eysselsteijn zijn ontwerp uit tot een draaiboek. Gréville voorzag dit op zijn beurt van regie- en camera-aanwijzingen. Het resultaat was 'een keurig boek, gedrukt met veel zetfouten, ingenaaid in rood omslag en geschreven in een vermakelijk ratjetoe van Fransch en Nederlandsch', zoals de katholieke filmcriticus Leo Hanekroot vaststelde toen hij er een exemplaar van had bemachtigd. Hij kon het natuurlijk niet nalaten om een voorbeeld van dit taalgebruik te geven: 'L'appareil s'approche gedurende deze conversatie om tenslotte op Gros Plan te blijven van een kalender.' Meer fundamentele kritiek had de recensent van *Katholieke Filmfront* op andere aspecten van het draaiboek. Hij was van mening dat de film 'per saldo toch een documentaire [was], maar geen echte'. Hij wees op de zwakte van de fabel: 'een schamel en mager geraamte, waaraan de historische gedeelten al te zichtbaar zijn opgehangen'. En als katholiek stoorde Hanekroot zich aan de 'neutrale' toon. Ronduit ontstemd was hij over de enige uitzondering hierop: 'Waar de film spreekt over sociale verbeteringen, stelt zij het minzaam voor, alsof die uitsluitend aan de sociaal-democratie te danken zijn geweest.' Zijn oordeel luidde dan ook dat 'het heele draaiboek zwak is'.¹¹ Onbedoeld was Hanekroofs artikel koren op de molen van de NSB-krant *Nationale Dagblad* dat een grootscheepse aanval op de 'Nationale Film' opende aangezien deze 'in handen van volksvreemde elementen' geraakt zou zijn.¹²

Deze kritiek stond echter in geen enkele verhouding tot de positieve pers die de film in wording elders kreeg. Die respons was overigens wel het resultaat van een zorgvuldig georkestreerde publiciteitscampagne. Zo werden journalisten verschillende malen in de gelegenheid gesteld de studio's van Loet C. Barnstijn's Filmstad te Wassenaar te bezoeken teneinde met producent Ostwalt en andere direct betrokkenen te kunnen spreken en de opnamen bij te kunnen wonen. In de Wilhelmina-studio stond een keur van Nederlandse acteurs en actrices voor de camera. Zij kregen dialogo-coaching van Johan de Meester. De hoofdrollen werden gespeeld door Ank van der Moer, Lily Bouwmeester, Cees Laseur, Matthieu van Eysden en Adolphe Engers. Er was zelfs nog een poging gedaan om de aan de Duitse Ufa verbonden Johan Heesters te engageren, maar deze bleek niet onder zijn verplichtingen in Berlijn uit te kunnen. Achter de schermen werkte een vijftigtal bouwvakkers aan de constructie van de door architect A.H. Wegerif ontworpen decors.¹³

Ook buiten Filmstad maakte het Comité Nationale Film 1898-1938 goede vorderingen. In het erecomité dat onder voorzitterschap van minister-president Colijn stond, hadden tien ministers, de gouverneur-generaal van Nederlands-Indië, de gouverneurs van Suriname en Curaçao, de commissarissen der Koningin, de presidenten van de Nederlandsche Bank en van de Javasche Bank, alsmede de burgemeesters van de grootste steden van het land plaatsgenomen. Verder hadden in de financiële commissie mannen met geld en connecties zitting.¹⁴ Ostwalt, Gréville en de zijnen hoefden dan ook zeker niet elk dubbeltje om te draaien.

Het probleem dat het comité als producent van de film optrad maar geen lid van de NBB was, werd snel de wereld uitgeholpen. In principe was het handelsverkeer met niet-leden niet toegestaan, wat zou betekenen dat het de bij de NBB aangesloten bioscoopexploitanten (en dat waren ze vrijwel allemaal) niet mogelijk zou zijn om de 'Nationale Film' te boeken. Na een gesprek met Van Lidth de Jeude kwam het NBB-hoofdbestuur met het voorstel om de film op de zogenaamde Lijst van Geen Bezwaar te plaatsen, hetgeen met algemene stemmen op een buitengewone ledenvergadering werd aangenomen.¹⁵ Om het bezoek aan de film te bevorderen deed het ministerie van binnenlandse zaken zelfs een schrijven naar alle gemeentebesturen uitgaan met de aansporing om bij vertoning van de 'Nationale Film' en van de ter gelegenheid van het regeringsjubileum gemaakte documentaires van Polygoon en Profilti géén gemakkelijheidsbelasting te heffen. Slechts enkele gemeenten lieten patriottisme boven hun portemonnee prevaleren en verleenden inderdaad vrijstelling, tot grote erkentelijkheid van de NBB, die deze belasting al jaren een doorn in het oog was.¹⁶ Overigens had de Bond nog meer noten op haar zang. Zij riep de gemeenten op om vooral geen openluchtfilmvertoningen in het kader van de Oranje-

feesten te organiseren, bang als zij was dat het bezoek aan de 'Nationale Film' hier schade van zou kunnen ondervinden.

VEERTIG JAREN

Op 26 augustus 1938 vond in de Wilhelmina-studio van Filmstad de première plaats van VEERTIG JAREN, zoals de officiële titel van de 'Nationale Film' luidde. Om minister-president Colijn en talloze andere hoogwaardigheidsbekleders, onder wie enige Indische vorsten, naar behoren te ontvangen had Filmstad-eigenaar Loet Barnstijn de kale studiohal met behulp van maar liefst vierduizend meter stof in een feestzaal omgetoverd. Vanuit een speciaal voor de gelegenheid geconstrueerde cabine verzorgden medewerkers van Philips de projectie. Eerst echter sprak Van Lidth de Jeude als voorzitter van het comité de aanwezigen toe. Hij legde nogmaals uit waarom voor een speelfilm was gekozen: bij 'een documentaire reproductie (...) zou een eindelooze beeldenreeks zijn ontstaan, bij plichtmatige aanschouwing waarvan wellicht het overheersende gevoel zou zijn een rechtmatig verlangen naar het einde der voorstelling.' Het was een wel erg botte (en vergeefse) poging om voor eens en altijd een punt te zetten achter de zo vaak gestelde vraag of het toch niet beter was geweest om een documentaire te maken. De oud-minister bedankte vervolgens allen die een bijdrage aan de film hadden geleverd. Tot slot sprak hij de hoop uit dat VEERTIG JAREN mocht 'bijdragen tot het besef, dat de nationale gedachte, die ons vereenigt, zich verre verheft boven hetgeen verdeelt'.¹⁸

VEERTIG JAREN vertelt het verhaal van twee gezinnen in de periode 1898-1938, dat van de Brabantse fabrikant Frans Maasdonk en de Amsterdamse arts Rolf van Meerle. Belangrijke personages zijn verder de respectievelijke echtgenotes Annetje en Eline, de kinderen Dick en Wim (Maasdonk) en Lottie (van Meerle), de schoondochter Lily Burger en Van Meerles huisknecht Jan de Oude. De film begint met de thuiskomst uit Nederlands-Indië van marinearts Van Meerle en diens knecht Jan op 6 september 1898, de dag dat Wilhelmina tot Koningin gekroond wordt. Op een door zijn grootvader, een oud-minister, ter gelegenheid van deze heugelijke dag in diens Amsterdamse grachtenhuis gegeven diner treft Van Meerle zijn geliefde Eline Verhulst. Een jaar later begeven Rolf en Eline (inmiddels getrouwd) zich naar Brabant, waar de arts Annetje helpt bij de bevaling van haar zoon Dick. De Maasdonks krijgen nog een tweede zoon (Wim) en de Van Meerles een dochter (Lottie). Van Meerle betreft het grachtenpand van zijn overleden grootvader en wordt hoogleraar. Maasdonk heeft problemen met de eisen van zijn arbeiders. Prinses Juliana

wordt geboren. In 1914 is de aan de Belgische grens gelegen fabriek van Frans in gevaar, wanneer de Duitse troepen oprukken. De Maasdonks helpen actief mee bij de opvang van Belgische vluchtelingen. Dick, de actieve militair, en Wim, het prototype van de gekwelde kunstenaar, hebben beiden een oogje op Lottie. De oudste broer wint haar hand en vertrekt naar Indië om zijn carrière als vliegenier te vervolgen. Daarop besluit de jongste tegen de zin van zijn vader in pianist te worden. In een bohémien milieu ontmoet Wim de architecte Lily Burger. Dick maakt zich sterk voor een burgerluchtvaartverbinding tussen Batavia en Amsterdam. Op bezoek in Europa verongelukt hij, terwijl op hetzelfde moment zijn broer samen met het Concertgebouworkest optreedt. Lottie blijft met haar op luchtvaart verzotte zontje Guus in Indië achter. De crisis dwingt Frans de broekriem aan te trekken en Annetje stemt toe in de verkoop van een ooit door haar gekocht schilderij van Vincent van Gogh. In 1937 wordt een door Lily ontworpen blok arbeiderswoningen officieel ingewijd. Als Guus een ongeluk krijgt, vliegt Van Meerle naar Indië om de jongen persoonlijk te opereren. Rolf, Lottie en Guus keren per schip naar het vaderland terug. Nadat zij door de indrukwekkende sluizen van IJmuiden zijn gevaren, horen ze dat er een Prinses (Beatrix) is geboren. Op 6 september 1938 vindt in het Amsterdamse grachtenpand een diner plaats en spreekt Rolf – net

VEERTIG JAREN.
Lottie Maasdonk-
Van Meerle
(Martha Posno) en
haar zontje Guus,
gek van vliegtuigen.

Bron: Collectie
Maarseveen/NFM



als veertig jaar daarvoor zijn grootvader – het gezelschap toe. De aanwezigen brengen een toast uit op de Koningin en op de jeugd.

VEERTIG JAREN begint met een instelling van een 'koninklijk' uitzienend boek dat geopend wordt, waarna met het omslaan van elke pagina titel en credits gepresenteerd worden. De film eindigt met het dichtslaan van datzelfde boek. Toch wil de film juist niet literair zijn. Er is dan ook driftig met het in Filmliga-kringen zo geliefde 'filmrijm' (een overgang waarbij het ene shot een gelijkheid vertoont met het daaropvolgende) gestrooid. Zo wordt van de lamp in het schip waarmee Rolf van Meerle terugkeert, gesneden naar de kroonluchter in het grachtenpand van diens grootvader; en van de champagneglazen waarmee Rolf en Eline een toast op hun 'eeuwig jong zijn' uitbrengen, naar de bierglazen waarmee diens knecht Jan en een volkswrouw klinken. Maar ook geluid wordt gebruikt om sprongen in tijd of ruimte te realiseren. Zo leest de kleine Guus het begin van een door hem geschreven brief aan Lottie voor, waarna 'opa' Frans Maasdonk door gaat met het lezen van dezelfde brief. Ook wordt er voortvarend uit andere films 'geciteerd': van DER KONGREß TANZT (balscène aan het begin) tot Eisensteins STAKING, compleet met een parodie op de muziek van de linkse componist Hanns Eisler (bijeenkomst van arbeiders in een kelder). Tot slot zijn er nog de nodige montagesequenties, dat wil zeggen sequenties waarin niet de afzonderlijke beelden maar hun som noties als de

VEERTIG JAREN. De vlag hangt uit ter ere van Juliana's geboorte in 1909. Lottie van Meerle en haar ouders (Cees Laseur en Ank van der Moer) slaan een ogenschijnlijk vrolijk tafereel op straat gaande.

Bron: Collectie Maarseveen/NFM



verschrikking van de oorlog of de impact van de crisis moeten overbrengen. Mede door het gebruik van al in 1938 overbekend archiefmateriaal zijn ze weinig origineel. Veel aardiger is daarentegen de sequentie 'We hebben een Prinses' (bij de geboorte van Juliana). Daarin weet cutter Jan Teunissen door de beelden ritmisch op de maat van deze woorden te monteren de vreugde tot uitdrukking te brengen die deze gebeurtenis niet alleen in het huishouden van Meerle maar onder de gehele bevolking te weegbrengt.

Geforceerd

IN VEERTIG JAREN wordt welbeschouwd op twee manieren aan het verleden gerefereerd. Enerzijds hanteert de film een 'wilhelminiaanse' kalender, anderzijds zijn er verschillende sociale, economische en culturele ontwikkelingen in verwerkt die Nederland in de periode 1898-1938 heeft doorgemaakt. Om met het eerste te beginnen: belangrijke data uit het leven van de Koningin zijn op een bijna geforceerde manier gebruikt als kapstukken voor het drama dat zich in VEERTIG JAREN ontwikkelt. Dat geldt nog niet eens zozeer voor begin (6 september 1896) en einde (6 september 1938). Maar dat de arts Rolf van Meerle twee keer nou net op een voor het vorstenhuis heugelijke dag (op 6 september 1898, kroning van Wilhelmina, en op 31 januari 1938, geboorte van Beatrix) uit Indië in ons land terugkeert, verlangt wel erg veel van het toeval. Door het toepassen van de 'wilhelminiaanse' kalender wint met name het personage van Dick (geboren in de zomer van 1899) niet aan geloofwaardigheid. Nog voor hij goed en wel twee jaar oud is bouwt hij met blokken de stad Den Haag en vraagt zijn moeder of het gezin niet aldaar de feesten ter gelegenheid van het huwelijk van de Koningin met Prins Hendrik kan bijwonen (februari 1901). Net vijftien jaar oud, is hij bij het uitbreken van de oorlog (juli 1914) al militair. Ter vergelijking: Joris Ivens (geboren in 1898), die net als Dick in zijn diensttijd een passie voor het vliegen ontwikkelde, werd pas in de zomer van 1917 opgeroepen.¹⁹

Even geforceerd is natuurlijk de directe relatie die wordt gesuggereerd tussen de dood van Emma (1934) en de malaise in het economisch leven en tussen het huwelijk van Juliana met Bernhard (1937) en de opbloei van de economie. Tot slot spreken de personages in de film regelmatig letterlijk hun bewondering uit over de Koningin of andere leden van het vorstenhuis. Soms passen dergelijke opmerkingen goed in de getoonde context, bijvoorbeeld als het om de rol van Wilhelmina bij de steun aan de Zuid-Afrikaanse Boerenleider Paul Kruger gaat. Maar elders komt het weinig geloofwaardig over, bijvoorbeeld als Frans Maasdonk een loflied

afsteekt op het werk van de Heidemaatschappij en hier Prins Hendrik met de haren bijsleept – alsof het zonder diens steun niets betekend zou hebben.

Van de in VEERTIG JAREN getoonde sociale, economische en culturele ontwikkelingen is die van de transport- en communicatiemiddelen het meest opvallend. Zo wordt aan gevoelens van vertedering bij de toeschouwers geappelleerd om te benadrukken hoe ongewoon auto en telefoon anno 1899 waren. Maar vooral de macht en snelheid van het vliegtuig worden centraal gesteld. Opvallend is daarentegen hoe grof de staatkundige ontwikkelingen geschetst worden. Politieke partijen, regeringsleiders, het parlement; er wordt niets van getoond of over gezegd. Zelfs in de montage-sequentie aan het slot zijn de beelden van jongerenoptochten, compleet met vaandels – getoond in dubbeldruk met opnamen van de Zuiderzeewerken – van hun verzuilde karakter ontdaan. Wel wordt er uitgebreid gediscussieerd over het socialisme, over de noodzaak voor een ziektekostenverzekering, pensioen, vakopleiding en arbeiderswoningen, terwijl de relatie tussen Maasdonk ('Wat maakt die man toch in zijn fabriek?', vroeg een journalist zich destijds al af)²⁰ en zijn arbeiders Verbeek senior en Verbeek junior gebruikt wordt om de bereikte 'vrede' tussen kapitaal en arbeid te symboliseren. Ook vrouwenemancipatie komt aan de orde: waar Eline anno 1899 nog de hoon over zich heen krijgt omdat ze studeert en vervolgens na haar huwelijk keurig doktersvrouw wordt (en een kind krijgt), staat Lily in de jaren dertig op haar eigen loopbaan als architecte (en krijgt geen kinderen).

Een belangrijk thema is verder de relatie tussen Indië en Nederland. De film spreekt zich letterlijk uit tegen de (communistische) slogan 'Indië los van Holland'. Let wel, de Nederlanders in de film doen dat, want de plaatselijke bevolking, in casu het kindermisje van Guus, zwijgt. Zwijgen doet de film ook over het nationaal-socialisme; al zal een verwijzing naar de afwezigheid hier te lande van haat jegens ras of religie die Rolf van Meerle in zijn slotspeech maakt, voor een goede verstaander anno 1938 voldoende zijn geweest. Door de hele film gelardeerd zitten ten slotte referenties aan culturele ontwikkelingen. Annetje leest *De kleine Johannes* en de jongste gedichtenbundel van Herman Gorter en heeft een (bar slechte imitatie van een) schilderij van Van Gogh aan de muur hangen. De Van Meerles hebben kaartjes voor een opvoering van de Gijsbrecht met Willem Royaard in de hoofdrol. Nietzsche citerend merkt Dick op dat men 'de moed moet hebben om gevaarlijk te leven'. Wim en Lily redetwisten over de waarde van het werk van Strawinsky, Kees van Dongen, Jan Sluyters en Jan Toorop. Lily stelt dat kunst een sociale strekking moet hebben, daarom heeft zij de architectuur als beroep gekozen. Overigens toont de film niet hoe de door haar ontworpen woningen er uitzien.

Hoe moet men deze weergave van het verleden nu beoordelen? Het is duidelijk dat de film alle controversen rond het verzuilde karakter van de Nederlandse samenleving uit de weg wilde gaan. De overlevering wil dat een verwijzing naar Troelstra zelfs na de officiële première uit de film werd gesneden, omdat de naam van de socialistische voorman te veel weerstand opriep.²¹ Interessant is dat een dergelijk uitgangspunt blijkbaar de keuze voor twee families van gegoede huize als dramatis personae impliceerde. Had hier de wens om letterlijk een Nederlandse versie van CAVALCADE te maken de overhand gekregen?

Een van de boeken die Ben van Eysselsteijn bij zijn werkzaamheden aan het scenario van VEERTIG JAREN had geraadpleegd, was *De lage landen bij de zee* (1934) van Jan en Annie Romein.²² Dit werk had een nieuwe trend gezet in de geschiedschrijving: het was geen verhaal over louter koningen en staatslieden, bovendien was het in een voor een grote groep lezers begrijpelijke taal geschreven. *De lage landen* was een poging tot een ander soort geschiedschrijving, vanuit een marxistisch perspectief, waarin economische en sociale krachten werden belicht zonder dat overigens aan de rol van individuen tekort werd gedaan. VEERTIG JAREN kan zich bepaald niet meten met dit werk van de Romeins, daarvoor wilden Van Eysselsteijn cum suis te veel de kool en de geit sparen, als het om het be- of veroordelen van maatschappelijke ontwikkelingen ging. Maar enige invloed van *De lage landen* is zeker in de film terug te vinden, bijvoorbeeld waar het het aanstippen van het belang van culturele ontwikkelingen voor de samenleving betreft.

In vergelijking met voorafgaande historische speelfilms van eigen bodem (de Hollandia-films uit de jaren tien en twintig en WILLEM VAN ORANJE uit 1934) werden in VEERTIG JAREN andere accenten gezet, maar om echt van een breuk te spreken gaat te ver. Daarvoor was de film, alle production values ten spijt, ook dramaturgisch te zwak en paste hij te zeer in de van enige epiek gespeende Nederlandse speelfilmtraditie van de jaren dertig.

Flop

Op 19 augustus 1938 liet het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* weten dat VEERTIG JAREN op 2 september in maar liefst 51 theaters in première zou gaan. Dit overtrof alle records op dit gebied (van DE JANTJES waren in 1934 zestien kopieën in omloop gebracht). De film werd uitgebracht door Loet C. Barnstijn's Standaardfilms en in de publiciteitscampagne maakte de Haagse distributeur grif gebruik van deze cijfers. Twee weken later adverteerde hij in hetzelfde blad dat het nu zelfs om 55 kopieën ging, die in

een periode van acht weken in 144 plaatsen geprojecteerd zouden worden. Barnstijn, die trouwens gewoon was om in het groot te denken, verwachtte alleen al in Nederland vier miljoen bezoekers, terwijl er ook nog kopieën naar de Oost en de West, naar België, Engeland, Frankrijk, Zuid-Afrika, Noorwegen, Zweden en Letland gingen.²³

Een week later was er echter in het *Nieuw Weekblad* niets meer over de film terug te vinden. Dat is opmerkelijk, omdat het roulement nog de nodige weken te gaan had. De bezoekcijfers van VEERTIG JAREN zijn nooit bekendgemaakt (in het NBB-jaarverslag over 1938 wordt van 'tienduizenden' gesproken), maar dat ze zwaar tegenvielen is duidelijk.²⁴ Tot grote ergernis van de NBB had het Amsterdamse huldigingscomité bovendien het programma van de vorstin tijdens het jubileumfeest zo vol gepland dat er geen ruimte meer was voor een bezoek aan VEERTIG JAREN, die in de hoofdstad in Tuschinski, City en Rialto draaide.²⁵ Of de publiciteit, die een koninklijk bezoek ongetwijfeld met zich mee had gebracht en die men nu misliep, de film had kunnen redden is de vraag.

Dat VEERTIG JAREN een flop werd, was niet aan de pers te wijten. Uit de bij het Nederlands Filmmuseum bewaarde knipsels blijkt dat de kranten weliswaar niet bepaald overliepen van enthousiasme, maar dat ze de film zeker niet de grond in boorden. Zelfs de reeds genoemde Leo Hanekroot, die weliswaar oordeelde dat de film aan zijn (negatieve) verwachtingen beantwoordde, prees 'de geschiktheid waarmee de te behandelen onderwerpen waren gekozen, de handige mise-en-scène en de vlotte vormgeving, waarvoor Gréville zorg heeft gedragen' en, niet te vergeten, 'een levendige montage, die pittig en kort is en ruimschoots gebruik maakt van logische, natuurlijke filmrijmen.'²⁶ In de dagbladpers werd vooral het camerawerk geroemd, waarbij de Nederlandse inbreng van Otto van Neijenhoff en Arie Croiset (de assistenten van Otto Heller) niet werd vergeten. Blijkens de knipsels beoordeelden de critici VEERTIG JAREN binnen de context van de Nederlandse speelfilmproductie en vroegen ze zich verder af of de zuil die zij vertegenwoordigden wel tot haar recht gekomen was. Wat dat laatste aanging hadden de meesten wel een of meer minpuntjes ontdekt. Of zoals H.G. Cannegieter opmerkte: 'Bij een nationale eenheidsbetoging moet ieder het zijne hebben: de Katholiek zijn processie, maar dan ook de Protestanten hun dominee en de socialisten hun Troelstra'.²⁷ Opmerkelijk was echter dat verschillende critici, Cannegieter inclusief, zich afvroegen of het Comité Nationale Film 1898-1938 er niet beter aan had gedaan een documentaire te produceren!

Politieke banden

Het Comité Nationale Film 1898-1938 had zeven maanden vóór het regeringsjubileum wereldkundig gemaakt dat door tijdnood onmogelijk een 'volledige "documentaire" gemaakt kan worden, aangezien dan een te omvangrijk materiaal verwerkt zou moeten worden.' Het was begrijpelijk dat nu de journaalfirma's Polygoon en Profilti deze conclusie als een affront maar ook als een uitdaging beschouwden.²⁸ Het was aan hen om te bewijzen dat dit wel degelijk kon. Om concurrentie met de 'Nationale Film' te vermijden en omdat hun kracht nu eenmaal lag in het vervaardigen van films van kortere duur, kozen beide maatschappijen voor een drie-akter van 25 à dertig minuten, die in het voorprogramma vertoond kon worden. Om het zekere voor het onzekere te nemen verzocht de NBB Polygoon dringend haar jubileumfilm niet te lanceren als 'Polygoon's Nationale Film', teneinde iedere schijn van concurrentie met die andere 'Nationale Film' te vermijden. De Haarlemse firma liet in een advertentie weten hiermee akkoord te gaan, omdat, zo stelde zij, haar film 'het praedicaat "Nationale film" niet nodig heeft om nationaal te zijn'.²⁹

IK ZAL HANDHAVEN (Profilti) en VEERTIG JAREN KONINGIN (Polygoon) werden kort voor de jubileumviering aan de pers gepresenteerd. Opmerkelijk is dat zowel het SDAP-dagblad *Het Volk* als het orgaan van het Katholieke Filmactie, *Katholiek filmfront*, die normaal gesproken allesbehalve op één lijn zaten, beide negatief op de Profilti- en positief op de Polygoon-productie reageerden. Het Volk veroordeelde de 'jubeltoon' van IK ZAL HANDHAVEN, die 'slechts de indruk [zou vestigen], dat wij volgens de samensteller veertig jaar van ongekende voorspoed en welvaart achter de rug hebben en dat alles bij voortduring, sociaal, economisch en cultureel, rozegeur en maneschijn was.'³⁰ A. van Domburg ging in *Katholiek Filmfront* nog een stapje verder en stelde dat de film de indruk wilde wekken 'als zou Hare Majesteit heelemaal alleen in veertig jaar het aanschijn der aarde hebben vernieuwd'.³¹

De Polygoon-productie had *Het Volk* 'op de aangename wijze verrast', mede omdat er recht werd gedaan aan de rol van socialistische voormannen als Troelstra en Wibaut en omdat de spoorwegstaking van 1903 erin werd herdacht.³² Deze invalshoek maakte (om begrijpelijke redenen) geen indruk op Van Domburg, die de film daarentegen prees '[om]dat Polygoon getracht heeft – en met redelijk succes – het bestaande materiaal zoodanig te ordenen, met geluid te mengen en met nieuwe beelden aan te vullen, dat men soms den indruk krijgt met een "versche" film te doen te hebben'.³³

Alvorens de vraag te beantwoorden of in VEERTIG JAREN KONINGIN inderdaad een originele vorm van audiovisuele geschiedschrijving werd

bedreven, zoals Van Domburg beweerde, is het de moeite waard even stil te staan bij het gesignaleerde verschil tussen de Profilti- en de Polygoon-productie. In zijn boek *Polygoon spant de kroon* (1995) heeft Jitze de Haan een aparte paragraaf gewijd aan de geheime overname van Profilti door Polygoon in 1933. Hij merkt op dat noch het personeel noch de bioscoop-exploitanten hier maar iets van afwisten en dat 'de onderlinge concurrentiestrijd tussen de beide filmfabrieken (...) overigens nog tot de Tweede Wereldoorlog kunstmatig in stand [zal] worden gehouden'.³⁴ Of deze concurrentiestrijd een afdoende verklaring vormt voor de grote verschillen tussen IK ZAL HANDHAVEN en VEERTIG JAREN KONINGIN is echter de vraag. In zijn boek wijst De Haan erop dat Profilti in zijn publiciteit trots melding maakte van een nieuw procédé (vermoedelijk een vroege vorm van 'step printing') waarmee in IK ZAL HANDHAVEN journaalopnamen uit het begin van deze eeuw bij 24 beelden per seconde op natuurlijke wijze (dus zonder het beruchte 'Comedy Caper' effect) vertoond konden worden.³⁵ Als we echter *Het Volk* en A. van Domburg mogen geloven, lagen niet zozeer redenen van journalistieke aard aan de verschillen tussen de films ten grondslag (zo vond de pers de toepassing van dit procédé niet eens vermeldenswaard) als wel fundamenteel andere politieke en esthetische uitgangspunten. Bekend zijn de enge banden tussen Polygoon en de sociaal-democratie, zeker in de periode 1926-1931. Ook op het feit dat de invloed van het modernisme duidelijk herkenbaar was in de Polygoon-producties uit deze periode (bijvoorbeeld in Cor Aafjes' HANDELSBLAD-FILM, Jo De Haas' GROEI EN STALEN KNUISTEN en JAN JANSEN'S TRIOMF) is meermaals gewezen. Uit de historie van Profilti is daarentegen geen bijzondere relatie met een politieke partij of met een zuil bekend, terwijl de invloed van het modernisme min of meer is terug te leiden tot één persoon, de cameraman E. Clauding die rond 1933 samen met de broers De Voogd de firma verliet.³⁶ Alleen een nadere analyse van de films die beide firma's in de jaren vóór het regeringsjubileum hebben geproduceerd, zou kunnen uitwijzen of inderdaad dieper liggende politieke en esthetische principes de vormgeving van de respectieve films heeft beïnvloed.

Visueel pakkend

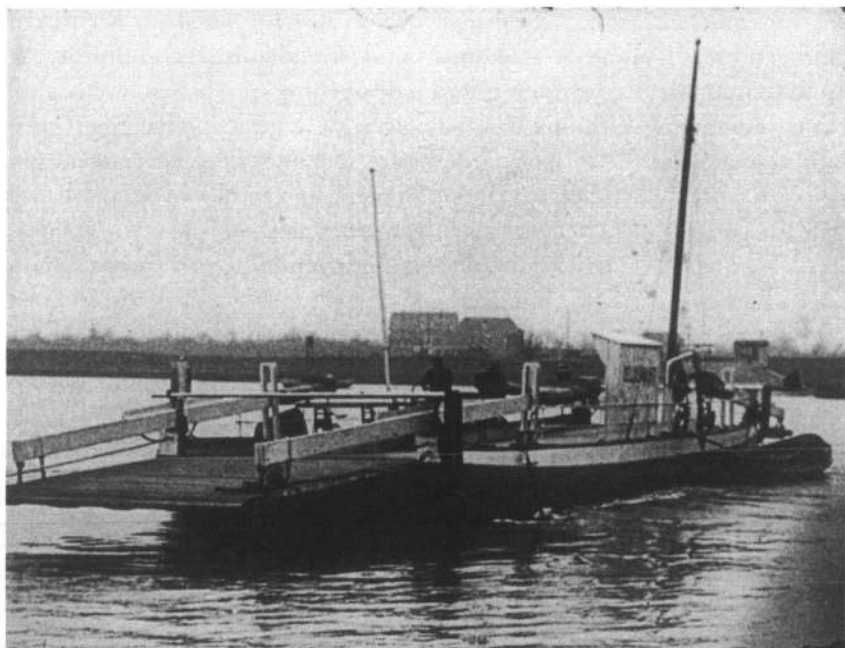
VEERTIG JAREN KONINGIN begint in een museumzaal. De camera zwenkt naar een schilderij, het door Mari ten Kate vervaardigde historiestuk van de eedsaflegging door Wilhelmina in 1898. Er staat een groepje bezoekers voor. Dat luistert aandachtig naar de uitleg die een gids (Kommer Kleyn) geeft. Hierna wordt een boek met de titel *De staatkundige ontwikkeling van Nederland* getoond, gevolgd door opnamen van het Binnenhof, portret-



Boven:
VEERTIG JAREN
KONINGIN. In de
openingssequentie
spreekt een
museumgids
(Kommer Kleyn) het
koninklijk paar toe.
Bron: Collectie NAA/FA

VEERTIG JAREN
KONINGIN. Ander
beeld uit de
openingssequentie:
het boek *Voorheen
en thans* wordt uit
de kast tevoorschijn
gehaald.
Bron: Collectie NAA/FA





VEERTIG JAREN
KONINGIN: het
pontje wordt een
brug.

Bron: Collectie NAA/FA

ten van vooraanstaande staatslieden (beginnend met Abraham Kuyper en eindigend met Colijn), de aankomst van de Gouden Koets op Prinsjesdag en ten slotte – met synchroon geluid – de opening van de Staten Generaal door koningin Wilhelmina. Hierna volgen twee gereconstrueerde scènes: de spoorwegstaking van 1903 en de Eerste Wereldoorlog. De eenheid van de natie wordt gesymboliseerd door handen die aan de Nederlandse vlag worden geslagen. De hervormingen van het staatsbestel worden gesignaleerd: stemrecht, onderwijs, sociale verzekeringen. Een man pakt een fotoboek, *Voorheen en thans*, van de plank en haalt er een afdruk uit. Er volgt een montagesequentie waarin – zonder gesproken commentaar – het contrast tussen toen en nu getoond wordt: steeds wordt een oude foto vergeleken met filmopnamen van nu. Wegen, auto's, transport, sport, fietsen, treinen, trams en telefonie passeren de revue. De sequentie wordt afgesloten met een pontje (toen) dat een brug (nu) wordt.³⁷ Hierna worden – wel van commentaar voorzien – krotopruijing, grote gebouwen, sluizen, havens, scheepsbouw en Zuiderzeewerken aan de orde gesteld. Wetenschap, godsdienst en cultuur komen aan bod, gevolgd door industrie en techniek. De radiotelegrafie en het vliegen maken de overgang naar het onderwerp Nederlands-Indië mogelijk. Ook hier staan de in veertig jaar bereikte veranderingen centraal. Dan volgen beelden van het traditionele Nederland, compleet met molens, klederdracht en bollenvelden. Hoogte- en dieptepunten uit het leven van de Koningin worden geschetst. In het Olympisch Stadion spreekt Hare Majesteit de menigte (synchroon) toe: 'Wij willen onszelf zijn en blijven.' Hierna volgt een chronologische reeks van portretten van de Koningin en een wapperende Nederlandse vlag, begeleid door het Wilhelmus (koorzang).

In navolging van buitenlandse journaalmaatschappijen had Polygoon zich na zijn oprichting in 1919 ten doel gesteld om een eigen filmarchief op te bouwen. Er is een bekende anekdote over de instructie die Polygoondirecteur B.D. Ochse zijn cameramensen meegaf: met de laatste paar meter film die aan het einde van een opname vaak nog in de camera zat, moesten ze maar een markant gebouw of een bekend persoon opnemen. Dergelijke filmbeelden konden immers altijd nog van pas komen. Inderdaad zitten in VEERTIG JAREN KONINGIN verschillende van dit soort *loose ends* (personen en gebouwen) verwerkt. Daarnaast zijn natuurlijk ook stukken uit kenmerkende filmjournalistieke hoogtepunten in de film opgenomen, zoals bijvoorbeeld de opening van de Staten Generaal. Verder heeft het Polygoon-team naar dramaturgische handgrepen gezocht om de door de journalist mr. Elias gemaakte historische opzet goed te kunnen verbeelden. De opening in de museumzaal is daar een voorbeeld van, evenals het boek *De staatskundige ontwikkeling van Nederland* en het reeds genoemde fotoalbum, en niet te vergeten de animatiesequenties waarin

het nader tot elkaar komen van Nederland en Indië dankzij telegraaf en vliegtuig verbeeld wordt.

Maar niet alle creatieve oplossingen zijn even geslaagd. Zo zijn de reconstructies waarin soldaten met geweer heen en weer dreten langs een spoorlijn (spoorwegstaking van 1903) en door de bosjes naar de vijand turen (Eerste Wereldoorlog), verre van overtuigend. Daar staat echter de indrukwekkende fotoalbum-sequentie tegenover, waarin telkens een situatie van destijds met die anno dato wordt vergeleken. Vaak gebeurt dit ook nog door middel van 'filmrijm'! De kijker krijgt zo een visueel pakkend beeld van de veranderingen in de transport- en communicatiemiddelen die, zoals we hebben gezien, ook al zoveel nadruk kregen in de speelfilm VEERTIG JAREN. Dat deze sequentie zo'n impact maakt is overigens mede het gevolg van het ontbreken van het gezwollen taalgebruik van Kommer Kleyn, wiens 'ziellooze declamatietoon' in 1938 al de nodige irritatie bij A. van Domburg opwekte.³⁸ De sequentie was een goede illustratie van wat Jay Leyda in zijn boek over de compilatiefilm stelt:

'Any means by which the spectator is compelled to look at familiar shots as if he had not seen them before, or by which the spectator's mind is made more alert to the broader meanings of old materials – this is the aim of the correct compilation'.³⁹

Ter gelegenheid van het regeringsjubileum publiceerde de bekende journalist jhr. Jan Feith het boekje *Wilhelmina Regina*, waarin hij de voornaamste sociale, economische en culturele ontwikkelingen tussen 1898 en 1938 uit de doeken deed. In precies veertig (!) hoofdstukken liet hij de meest uiteenlopende onderwerpen – van bevolking tot waterstaat en van parlementaire geschiedenis tot vrouwenarbeid; zelfs de cinematografie was hij niet vergeten – de revue passeren. Feith had echter geen reden gezien om een apart hoofdstuk aan Koningin Wilhelmina te wijden. Polygoon, dat voor VEERTIG JAREN KONINGIN een vergelijkbare opbouw in 'hoofdstukken' ontwikkelde, durfde echter het voorbeeld van Feith niet te volgen en maakte wel plaats in de film voor een aparte sequentie ('hoofdstuk') over het leven van de Koningin.

Vergeleken met eerdere Oranje-documentaires had in VEERTIG JAREN KONINGIN, waarvan maar liefst dertig kopieën in omloop werden gebracht, een duidelijke accentverschuiving plaatsgevonden.⁴⁰ Niet langer staat de jongste geschiedenis van het vorstenhuis centraal maar die van de Nederlandse natie. Natuurlijk speelt koningin Wilhelmina een belangrijke rol in die geschiedenis, maar naast haar wordt de schijnwerper ook op talloze andere Nederlanders gericht. En wel, zo stelt de film, omdat zij allen – bekend of onbekend – een belangrijke bijdrage aan het welzijn van het land hebben geleverd. Zij immers hebben deelgenomen aan vertegen-

woordigende lichamen, zijn naar de stembus gegaan, hebben arbeid verricht in industrie, visserij of landbouw, zijn actief geweest in wetenschap en cultuur.

Nationale eenheid

De Nederlandse filmindustrie greep het regeringsjubileum van koningin Wilhelmina in 1938 aan om met de nodige publiciteit enige proeven van audiovisuele geschiedschrijving te presenteren. De Hollywood-film *CAVALCADE* diende als voorbeeld voor *VEERTIG JAREN*, een familiegeschiedenis tegen de achtergrond van de sociale, politieke en culturele ontwikkelingen in de periode 1898-1938. Ondanks de voor Nederlandse begrippen hoge production values, kon *VEERTIG JAREN* de vergelijking met de Amerikaanse film niet doorstaan. Daarvoor was het dramatisch gegeven te zwak. Ook in historisch opzicht liet de film steken vallen, zowel door het geforceerd hanteren van de 'wilhelminiaanse' kalender als door het wegmoffelen van de verzuiling van de Nederlandse samenleving.

Polygoon daarentegen wist in *VEERTIG JAREN KONINGIN* het voor de filmmaatschappij beproefde genre van de compilatiefilm zowel qua inhoud als qua vorm van nieuwe impulsen te voorzien. Zo werd belicht wat bekende en onbekende Nederlanders voor de jongste geschiedenis van ons land hadden betekend. Daarnaast werd gepoogd om op een creatieve manier met het archiefmateriaal om te gaan, wat onder meer leidde tot de door de katholieke filmcriticus A. van Domburg geprezen fotoalbum-sequentie.

Een sleutel tot beter begrip is het predikaat 'nationale film' waarop zowel *VEERTIG JAREN* als *VEERTIG JAREN KONINGIN* meenden recht te kunnen maken. Het ging de makers in eerste instantie niet om het schrijven van (audiovisuele) geschiedenis, maar om het versterken van het gevoel van nationale eenheid. In dat opzicht had Polygoon een duidelijke voorgrond op het Comité Nationale Film 1898-1938. De Haarlemse firma had immers haar bioscoopjournaal *Hollands Nieuws* al jarenlang opgevat als hét middel om nationale gevoelens te uiten en te versterken. Polygoon had geleerd de 'nationale verdeeldheid' (verzuiling) niet als een zwakte maar als een kracht te beschouwen. Het had zelfs op concrete wijze kennisgemaakt met de voordelen in de vorm van opdrachten van de kant van verzuilde organisaties. Bij de speelfilm lag de situatie aanzienlijk moeilijker. Vanuit historisch zicht mag het vreemd overkomen dat in een film over de periode 1898-1938 iedere verwijzing naar de verzuiling ontbreekt, maar binnen de Nederlandse speelfilmtraditie was dit heel gewoon. Daar was namelijk met het oog op maximalisering van het publieksbereik de verzuiling altijd zoveel mogelijk buiten de deur gehouden. Dan nog kan men zich afvragen

of de keuze voor een Nederlandse CAVALCADE, met de bijbehorende families van goede komaf, wel een juiste was. Blijkbaar had het Comité Nationale Film 1898-1938 niet in de gaten dat de enige echte Nederlandse speelfilmvedetten van de jaren dertig, namelijk de Jantjes, Bleke Betten en Oranje Heins, evenmin het stigma van de verzuiling met zich meedroegen en, niet te vergeten, erg Oranje-gezind waren.

Noten

- 1 *Officieel Orgaan van den Nederlandschen Bioscoop-Bond (OONBB)*, jg. 5 nr. 72, 1 september 1938, p. 1.
- 2 C. Vos, *Het verleden in bewegend beeld. Een inleiding in de analyse van audiovisueel materiaal*, Houten 1991, p. 145 e.v.
- 3 Beide films worden bij het Nederlands Audiovisueel Archief (NAA) bewaard: VEERTIG JAREN bij NAA Den Haag en VEERTIG JAREN KONINGIN bij NAA Hilversum.
- 4 *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie (NWC)*, 4 februari 1938.
- 5 *Katholiek Filmfront (KF)*, jg. 1 nr. 1, 16 mei 1938, p. 10.
- 6 *NWC*, 4 februari 1938.
- 7 Guus Ostwalt had de door Gréville geregisseerde films REMOUS (1933) en MARCHAND D'AMOUR (1935) geproduceerd. Heller had het camerawerk verzorgd voor Gréville's films MADEMOISELLE DOCTEUR (1937) en SECRET LIVES (1938).
- 8 Zie: H.G. Cannegieter, 'Een "nationale" film', in: *Socialistische Gids*, 1938, p. 562; 'De nationale film en een vergeten naam' (knipsel, gedateerd 28 januari 1938), in: collectie Nederlands Filmmuseum (NFM).
- 9 G. Rutten, *Mijn papieren camera. Draaiboek van een leven*, Bussum 1976, p. 106.
- 10 H.G. Cannegieter, 'Een "nationale" film', p. 563.
- 11 *KF*, jg. 1 nr. 1, 16 mei 1938, p. 9-10.
- 12 *NWC*, 3 juni 1938.
- 13 *NWC*, 29 april 1938, 13 mei 1938 en 20 mei 1938; 'Filmstad werkt aan VEERTIG JAAR [sic]', 28 april 1938, en 'De Nationale Film In Wording' (knipsels, z.d.), in: collectie NFM.
- 14 Een compleet overzicht van alle commissies en hun leden, verbonden aan het Comité Nationale Film 1898-1938, is afgedrukt in een advertentiekatern van Loet C. Barnstijns Standaardfilms, in: *NWC*, 27 mei 1938.
- 15 *OONBB*, jg. 5 nr. 66, 1 mei 1938, p. 3; jg. 5 nr. 71, 16 juli 1938, p. 3.
- 16 In Groningen, Hilversum, Den Bosch, Apeldoorn, Hengelo, Middelburg, Velsen, Emmen, Goes, Aalsmeer, Vlaardingen, Coevorden, Geldrop en Wormerveer werd vrijstelling verleend. Zie: *OONBB*, jg. 5 nr. 72, 1 september 1938, p. 4.
- 17 *OONBB*, jg. 5 nr. 70, 1 juli 1938, p. 3; jg. 5 nr. 73, 16 september 1938, p. 1-3.
- 18 *NWC*, 26 augustus 1938.

- 19 H. Schoots, *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens*, Amsterdam 1995, p. 24-25.
- 20 Krantenknipsel (*Het Volk?*), gedateerd 8 september 1938, in: collectie NFM.
- 21 'De Nationale Film in de nationale pers (III)' (knipsel, z.d.) in: collectie NFM; H.G. Cannegieter, 'Een "nationale" film', p. 560-561.
- 22 In de literatuurlijst waarmee de roman *Veertig jaren* wordt afgesloten, wordt *De lage landen* genoemd, evenals P.J. Bloks *Geschiedenis van het Nederlandsche Volk* (1927) en H. Brugmans *Geschiedenis van Nederland onder de regeering van Koningin Wilhelmina* (1938).
- 23 Advertentie in het *NWC*, 2 september 1938.
- 24 *NBB Jaarverslag over 1938*, p. 27.
- 25 *OONBB*, jg. 5 nr. 72, 1 september 1938, p. 1-2.
- 26 *KF*, jg. 1 nr. 9, 16 september 1938, p. 135-137.
- 27 H.G. Cannegieter, 'Een "nationale" film', p. 560.
- 28 *NWC*, 4 februari 1938.
- 29 *NWC*, 26 augustus 1938.
- 30 *Het Volk*, 18 augustus 1938 (avondblad).
- 31 *KF*, jg. 1 nr. 9, 16 september 1938, p. 146.
- 32 *Het Volk*, 22 augustus 1938 (avondblad).
- 33 *KF*, jg. 1 nr. 9, 16 september 1938, p. 146.
- 34 J. de Haan, *Polygoon spant de kroon. De geschiedenis van filmfabriek Polygoon 1919-1945*, Amsterdam 1995, p. 106 en p. IX.
- 35 *Idem*, p. 126.
- 36 Gedrieën richtten zij de firma Triotoonfilm op. Het NFM bewaart een van Claudinghs modernistische Profilti-films, *KABELS LEGGEN* (1931), die afkomstig is uit de collectie van het Centraal Bureau voor Ligafilms.
- 37 Een fotogram van beide shots is afgedrukt in *Katholiek Filmfront*, jg. 1 nr. 9, 16 september 1938, p. 146.
- 38 *KF*, jg. 1 nr. 9, 16 september 1938, p. 146.
- 39 J. Leyda, *Films beget films. A study of the compilation film*, New York 1964, p. 45.
- 40 *Het Volk*, 22 augustus 1938 (avondblad).