



IN MEMORIAM LEEN VONK
3 X DICK BOS SPECIAL
TUSCHINSKI NA 100 JAAR KONINKLIJK
GEZICHTEN VAN BETTE DAVIS
FILMLIEFDE
REPLICA
PIM DE LA PARRA ONDERSCHIEDEN
I.M.

FILM FUN

DECEMBER
2021
ACHTSTE JAARGANG

NUMMER
91

FILM FUN



Film Fun is een tijdschrift opgericht door Thys Ockersen dat tweemaandelijks verschijnt en geleverd wordt aan een select gezelschap geïnteresseerden

Dit is nummer 91
8e jaargang, december 2021

Foto's: archief Thys Ockersen
archief Wim Jansen

Gastredacteuren:

Peter Cuijpers, Jan Doense,
Ruud den Drijver,
Michael Helmerhorst, Wim Jansen,
Mike Lebbing, Thomas Leeftang

Vormgeving: Michael de Wee

Contact:
michaelhelmerhorst@gmail.com
michael@groovyways.com

Oude nummers van Film Fun kunnen [hier](#) gratis worden gedownload.

INHOUD VAN DIT NUMMER

[IM LEEN VONK](#) pag 3 | [DICK BOS EN PAUL VERHOEVEN](#) pag 5 | [TEKENFILMS VAN DICK BOS](#) pag 9 | [DICK BOS OP DE PLANKEN](#) pag 12 | [TUSCHINSKI 100 JAAR](#) pag 18 | [BETTE DAVIS](#) pag 27 | [FILMLIEFDE](#) pag 32 | [REPLICA](#) pag 43 | [PIM DE LA PARRA ONDERSCHIEDEN](#) pag 46 | [IM](#) pag 47



The images displayed on this site are placed here purely for the enjoyment of all film fans worldwide. FILM FUN is a non-profit making digital magazine and no money is made from the display of these images. Neither is the display of these photos intended to suggest that we possess copyright, and photos will be removed immediately if parties pictured in the photographs, or if parties who can demonstrate that they possess copyright, make such a request.

IN MEMORIAM LEEN VONK

(1949/2021)

CELLULOID FARMER

Op zaterdag 27 nov jl. overleed de bevlogen filmverzamelaar Leen Vonk nadat hij een week eerder door een hartinfarct was getroffen. Met deze duvelstoejager onder de filmstapelaars verdwijnt een kleurrijke en zonderlinge einzelgänger uit het kleine thuisdraaiers-wereldje van de lage landen. Wie de boerenstulp van deze Hereboer onder de verzamelaars betrad, belandde in een cinematografisch labyrint volgestouwd met projectoren en hoog opgestapelde uitgerangeerde rolprenten op 35- en 16mm. Sommige sectoren in dit doolhof waren afgeschermd met rollen kippengaas om de overall rondscharrelende levende have, zoals volvette huiskatten, kippen en schapen, op afstand te houden. Het 'inner sanctum' van deze filmboerderij bestond uit een Cine-bonbonnière met rood velours gordijnen en pluche fauteuils. In dit heiligste der heiligen stond Leen's levenswerk uitgestald; een bijzondere collectie antieke optica, projectoren en camera's, niet zelden uitgevoerd in de gestroomlijnde uitvoering van een fiets, duikboot of naaimachine. Hier kon men zich ook buigen over een schelpvormige Mutoscoop uit 1898 waarin een waaivormige fotorol de illusie van bewegend beeld voortbracht. Twee

kingsize 'filmjukeboxen' van het type Scopitone stonden geduldig te wachten tot Leen ze ooit nog eens aan de praat kon krijgen. Het zou mooi zijn wanneer deze bizarre collectie een museaal voortbestaan gegund zou zijn. In de laatste rustplaats van menig filmwerk kon de hardnekkige connaisseur met enig geduld en kennis nog aardige vondsten opduikelen zoals opmerkelijke B-pictures en ranzige genrefilms.

Ook bleek de oogst van Leen's boerderij een groot aantal 'Mondo' films te bevatten en ander sappig exploitatiewerk. In al de jaren dat mijn vaste filmboer uit voorraad kon leveren, heb ik Leen slechts een enkele maal met een meegebrachte rol celluloid kunnen verblijden.

Dit betrof een technicolor Shell documentaire over offshore activiteiten voor de Schotse kust die Leen herrinnerde aan zijn werk als roughneck op een boorplatform in een grijs verleden. Om het rondstruinen in dit landelijk filmmuseum te onderbreken ging ik geregeld met de conservator een stevige uitsmijter eten bij een uitspanning even verderop. Op de tweejarige Fotografica-beurs wist Leen zich verzekerd van een grote schare aan kooplustige filmfreaks die zich voor zijn kraam met cine-curiosa verdrongen. Hoewel alle spelers in het



verzamelaarswereldje bij Leen over de vloer kwamen, weigerde hij om aan een interview mee te werken voor het onvolprezen boek: *Tot de Laatste Akte*. “Dan val ik maar onnodig op”. Leen’s zelfverkozen eenzaamheid was mede het gevolg van zijn opvatting dat een vrouw op de boerderij zijn vrijheid en onbeteugelde verzameldrift maar in gevaar zou brengen.

Ondergetekende speelde ooit met de gedachte om een documentaire over deze ‘Celluloid Farmer’ te maken waarbij het raadsel van zijn verzamelwoede intact zou blijven. Maar dit was natuurlijk een brug te ver.

Afzondering en eenzaamheid begonnen toch hun tol te eisen en als een ware hypochonder zag Leen een keur aan ziektebeelden op zich afkomen.

Na een ongelukkige val op zijn erf veranderde Leen in een schim van de vroegere uitgelaten kwajongensachtige figuur.

Met de celluloid-agrariër Leendert Vonk, verliezen wij een bijzondere en buitenissige filmfanaat van het zuiverste water.

Michael Helmerhorst



Dick Bos

INSPIREERDE PAUL VERHOEVEN

'EEN AVANT-GARDISTISCHE CREATIE, SUMMIER BEELD EN KERNACHTIGE TEKST KOMEN TOT GROTE SPANKRACHT!'

door Thomas Leeftang

Dick Bos, de meester van de schouderworp en de vliegende schaar, arriveerde zes weken na de Duitsers in Nederland. Op 20 juli 1940 stond hij ineens in *Weekrevue De Prins*. De bezetter had graag gezien dat Alfred Mazure, schepper van de eerste Nederlandse stripdetective, een onverschrokken Germaan van hem had gemaakt. Maar de tekenaar weigerde. Niet tijdens de oorlog maar direct na de bevrijding werd Dick Bos beschouwd als een 'fout' type. Zijn hardhandig optreden en ordinaire taalgebruik ('Zo vreemdeling, een beetje duizelig van de watekouw? Volgenden keer breek ik je een been!') wekten weerstand op.

Het duurde lang voordat Dick Bos echt in orde werd bevonden. Onderwijzers, maatschappelijk werkers en chefs van bibliotheken gingen met overslaande stem tekeer tegen de kwalijke invloed van die verderfelijke *Dick Bos*-boekjes. Op vrijdag 12 mei 1972, twee jaar voor zijn overlijden, was tekenaar en auteur Alfred Mazure aanwezig op een Dick Bos-avond in gebouw Odeon in de Gouvernestraat in Rotterdam. De Rotterdamse Kunststichting had



KATA GURUMA (schouderwiel)
uitgevoerd door Dick Bos.

ook de Haagse vechtsportdeskundige Maurice van Nieuwenhuizen, naar wiens gelaatstrekken en postuur Mazure zijn stripheld Dick Bos tekende, uitgenodigd. Het duo kreeg een staande ovatie van de zaal, die goeddeels was gevuld met jeugdsentimentele veertigers. In de hal van Odeon waren op groot formaat ingelijste tekeningen tentoongesteld uit de Dick Bos-titels *Het Geval Kleyn*, *Chicago*, *Gas* en *De Blauwe Diamant*.

Geselecteerd uit de slechts 9x13cm metende boekjes bleken de zwart/wit-'cartoons' boeiende avant-gardistische tekeningen in een heldere, expressieve stijl. Zeker geen willekeurig gekozen beeldcitaten uit een pulpstrip. Mazures werk oogde opeens artistiek, het deed (en doet) in wezen niet onder voor dat van collega's en tijdgenoten als Leo J. Jordaan, Marten Toonder en Jo Spier. Hier was de pen gehanteerd door een kunstenaar met een volstrekt eigen stijl, iemand die met een minimum aan middelen een zo groot mogelijk effect wist te bereiken. Dat in de beperking zich de meester uit, daarvan werd nog maar eens het bewijs geleverd.

In de Dick Bos-strips worden de verhalen verteld via een uitgekende 'beeldgrammatica'. In een kader geplaatste close-ups,

totaalopnamen, shots over de schouder, het is allemaal gemeengoed in de cinematografie. Ook het aaneenschakelen van losse tekeningen vertoont daarmee sterke overeenkomsten. Mazure's Dick Bos-verhalen zijn bijna 'story boards' voor te maken films, de tekeningen lijken op 'frame enlargements', op vergrotingen van filmbeeldjes.



Alfred Mazure had dan ook aspiraties in die richting. Met Van Nieuwenhuizen als titelrolvertolker en een groepje amateur-toneelspelers wilde hij Dick Bos op het

witte doek zetten. Met weinig succes overigens. De oorlogsomstandigheden waren er niet naar, de techniek was nog niet toereikend om 'regisseur' Mazure's fantasie bij te houden en te vertalen in spannende beelden. Hoewel de vertoning van de in de oorlog in illegaliteit gemaakte korte speelfilm *Ten hoogste negen jaren* het hoogtepunt moest vormen van de Rotterdamse Dick Bos-reünie (tijdens de bezetting noch er na haalde de film de bioscopen), bleken de expositie en de Q&A-sessie achteraf met Mazure en Van Nieuwenhuizen toch de succesrijkste onderdelen van deze curieuze bijeenkomst.

De primitieve film met daarin een veerkrachtige Van Nieuwenhuizen in de titelrol kon het publiek nauwelijks boeien, maar de Dick Bos-fans hingen aan de lippen van meesterverteller Mazure en de wat onderkoelde Van Nieuwenhuizen. Waar Mazure hoog opgaf over de atletische kwaliteiten en het geduld van Van Nieuwenhuizen, die nimmer moe werd van het keer op keer voordoen van een schouderworp of vliegende schaar, daar schudde Maurice 'Dick Bos' van Nieuwenhuizen ondertussen op de zo-kan-ie-wel-weer-manier voorzichtig z'n markante kop.

Dit tot ongenoegen van Maurice's echtgenote, actrice Enny Meunier, die de al te bescheiden



Maurice van Nieuwenhuizen (R) met de legendarische judoka Toshiro Daigo (M) en Teizo Kawamura in de Kodokan te Tokio, eind jaren vijftig van de vorige eeuw.

opstelling van haar man (ooit begonnen als sterke man in het circus) onterecht vond. Maurice van Nieuwenhuizen: 'Alfred Mazure heeft met Dick Bos het jiu-jitsu in Nederland heel populair gemaakt. Iemand met jiu-jitsu vloeren heette in de jaren veertig iemand bossen. Er hebben zich heel wat mensen op m'n sportschool gemeld na het lezen van *Dick Bos*.'

Alfred Mazure werkte in 1938 als freelancer voor *Weekrevue De Prins*, dan al vier decennia een wat oubollig familieweekblad. Een paar dagen nadat de Duitsers bij nacht en nevel op 10 mei 1940 het land binnenvielen, bracht de toen 25-jarige Mazure de eerste afleveringen

van Dick Bos, 'een detective-vervolgverhaal in tekeningen' naar hoofdredacteur Geo van Dam aan de Sarphatiestraat 1 in Amsterdam.

Mazure: 'Van Dam hield helemaal niet van strips en huldigde de opvatting dat alleen kinderen strips leuk vonden. Hij stond met tegenzin toe dat ik wekelijks acht tekeningen van Dick Bos zou leveren, omdat ik nu eenmaal ook illustraties voor hem maakte bij artikelen. De eerste twee Dick Bos-afleveringen waren niet genummerd, de opmaker was dat vergeten. Het debuut van Dick Bos verliep totaal onopgemerkt.

Alfred Mazure publiceerde tot begin 1941 *Het Geval Kleyn* in *De Prins*, waarna hij op eigen initiatief Dick Bos onderbracht bij uitgeverij Ten Haagen in Den Haag. 'Ten Haagen en ik besloten een boekje per maand op klein formaat uit te brengen,' vertelde hij. 'Daar voelde ik veel voor. In *De Prins* duurde een compleet verhaal eeuwen, het ging me te langzaam. Eigenlijk had ik elke week een soort 'Wat vooraf ging' moeten maken, zodat de lezers het beter snapten. Van 1941 tot 1943 verschenen vijftien deeltjes. Na de eerste drie maanden zaten we met tienduizend onverkochte exemplaren, die we toen maar gratis uitdeelden op schoolpleinen. Al na een paar weken liep de verkoop omhoog. Na een jaar haalden we een verkochte oplage van 150.000 per titel.'

Dick Bos werd weliswaar door de Duitsers niet verboden, maar de bezetter zat hem op een andere manier dwars. Het papier was schaars geworden, uitgeverijen werden op rantsoen gesteld, Ten Haagen kreeg geen papier meer

toegewezen, zodat aan het uitgeven de Dick Bos-'bibliotheek' vanzelf een eind kwam. Eind 1942 kreeg Mazure op een doordeweekse avond in zijn Wassenaarse huis onaangekondigd 'hoog bezoek'.

De twee heren waren van de Berlijnse uitgeverij Ullstein. De onverschrokken 'Ariër' Dick Bos was bij de hier geleverde manschappen van de Wehrmacht heel populair.



Vliegende Schaar door Maurice (Maurits) van Nieuwenhuizen

Dat was zelfs tot in de hoofdstad van het Derde Rijk doorgedrongen. Herr Mazure zou er toch geen bezwaar tegen hebben van Dick Bos een Duitse soldaat te maken? Een raszuivere Germaan, een dappere vent die met jiu-jitsu doorspekte avonturen aan het front of als spion in vijandelijke gebieden beleefde. De handzame

Dick Bos-boekjes konden op kweekpapier worden gedrukt, aan de reproductie van de tekeningen zou niets mankeren, evenmin aan de oplagen. Wilde Herr Mazure zo goed zijn het verlangde honorarium maar even te noemen?

Mazure vroeg bedenktijd en weigerde uiteindelijk het aanbod, waarna hij nogmaals een vertegenwoordiger van Ullstein-Verlag aan de deur kreeg. 'Die man begreep uiteindelijk mijn beslissing wel,' aldus Mazure. Stripheld Dick Bos kwam aan het eind van het vredesjaar 1945 weer tevoorschijn. Er ontstond, aangestoken door het succes van Dick Bos, een hausse in mini-beeldromannetjes van *Lex Brand*, *de Helse Patrouille*, *Nick Sharp*, enzovoorts.

Die konden zich niet meten met Dick Bos van Alfred Mazure. De delen 16 tot en met 27 werden tot 1950 met succes uitgegeven door Ten Haagen. Mazure: 'Na de oorlog kreeg ik te maken met Hollandse fatsoensrakkers. Dick Bos zou vergif voor de jeugd zijn. Ik woonde intussen in Engeland en moest er eigenlijk om lachen. In Engeland en Amerika waren ze op dat punt al veel verder. *Dick Tracy* van Chester Gould was daar al decennia heel populair. Ik wist dus beter, ze zouden Dick Bos er toch nooit onder krijgen.'

Alfred Mazure heeft daarin gelijk gekregen.

Na Ten Haagen voegde uitgeverij Nooitgedacht in Hilversum Dick Bos aan het fonds toe: van 1960 tot 1967 werden nog eens 72 'Dick Bosjes' gepubliceerd. In 1971 besloten de Dick Bos-fans Theo Sontrop en Martin Ros van De Arbeiderspers, toch twee alom gerespecteerde erudieten, het eerste

dozijn Dick Bos-titels nog eens integraal op de markt te brengen. Vanaf dat moment, toen Dick Bos niet te min werd bevonden door de lievelingsuitgeverij van links-Nederland, was Dick Bos salonfähig geworden. En dat bleef hij.

De *NRC* noemde de comeback van Dick Bos destijds ‘een van de beste nieuwtjes van dit jaar’. Door uitgeverij Panda zijn negentien luxe banden (31x23 cm) met daarin al de Dick Bos-avonturen op de markt gebracht. Nederlands succesrijkste filmregisseur Paul Verhoeven vermoedt dat met het verstrijken van de tijd Dick Bos vanzelf verheven zal worden tot kunst. In *De Volkskrant* van 12 februari 2009 bekende hij dat de Dick Bos-tekeningen op hem grote invloed hebben gehad. In sommige van zijn Amerikaanse films, onder meer in *Basic Instinct*, zitten als eerbetoon aan Alfred Mazure shots die zijn overgenomen uit Dick Bos-boekjes. Gerard Soeteman en Paul Verhoeven hebben lang gespeeld met de gedachte nog eens een Dick Bos-film te maken, een hommage aan hun beider held.

Het zou Alfred Mazure genoeg hebben gedaan als hij dat geweten had.

Volgens cultuurbeschouwers is Mazure's Dick Bos ‘een avant-gardistische creatie, waarin summier beeld en kernachtige tekst tot grote spankracht geraken’. Zeventig jaar na zijn debuut is Dick Bos en zijn filosofie van de schouderworp (‘Hola, dat is een domme zet, daar ga je!’) niet vergeten. Integendeel. Op verzamelbeurzen en bij antiquariaten zoeken

fans naar authentieke Dick Bos-uitgaven, tekeningen op verzurend papier werden tijds gedigitaliseerd. Gave exemplaren van authentieke Dick Bos-boekjes in het formaat van een pakje sigaretten, gaan van de hand voor bedragen die stukken hoger liggen dan de 65 cent die ze vroeger hebben gekost.

De veelzijdige Alfred Mazure overleed op 16 februari 1974 in Londen. Tot aan zijn dood toe woonde hij daar ‘op stand’ in Holland Park nummer 26. Hij had nog veel kunnen vertellen over zijn relatie met redacties waarvoor hij verhalen illustreerde, over de werkwijze op de reclamebureaus waarvoor hij schnabbelde, over zijn kijk op eigen en werk en dat van collega tekenaars en -schrijvers.

Mazure was, net als Leo Jordaan, Jo Spier en Marten Toonder, een zeer ‘biografabel’ man die zich in 1946 tot Brit liet neutraliseren. Een tekenopleiding volgde hij niet, evenmin was hij literair geschoold. Mazure leerde het vak in de praktijk. Hij was productief en liet een rijk oeuvre na dat vrijwel volledig en liefdevol in kaart is gebracht en te boek is gesteld door zijn bewonderaar Rich Thomassen.

Een Engelse recensent zei over Alfred Mazure: ‘His art seemed artless, even effortless.’ Het bekendst is hij geworden en gebleven door Dick Bos, die ervoor zorgde dat Mazure niet is verzonken in het massagraf van de anonimiteit. Ook in kringen buiten de stripwereld verbindt men de naam Mazure direct met Dick Bos. Maar zelfs stripliefhebbers weten niet altijd dat *Buikje Roodhuid*, *De Chef*, *Van Dittum*, *Jane - daughter of Jane*, *Lindy Leigh* en *Romeo Brown* strips van Alfred Mazure zijn.



Alfred Mazure

Daarbij schreef hij meer dan twintig romans in het Engels en maakte hij prachtige boekomslagen. Vanaf 1937 is *MAZ* zijn meest gebruikte pseudoniem. Andere schuilnamen van hem zijn M.A. Zure (in *Wereldkroniek*), Eline van Eykern (in *Cinema & Theater*), Leo (in *Popular Pictorial*) en Handje Plak (in de illegale uitgave *Wat straks?*). Het is zeker dat Alfred Mazure meer ‘nom de plume’ heeft gebruikt. Veel van zijn Nederlandse boeken en ‘graphic novels’ werden in het buitenland gepubliceerd. Alleen al Dick Bos verscheen in België, Duitsland, Frankrijk, Engeland, Spanje en Zuid-Afrika.

Menig Nederlands literair auteur zou er jaloers op worden.

Thomas Leeftang

DE TEKENFILMS VAN

Dick Bos

Door Rich Thomassen

Twee tekenfilms tekende Alfred Leonardus Mazure (Maz) in de jaren zestig over zijn jiu jitsuende held Dick Bos. Ze zouden geen succes worden. “Dat kun je alleen maar doen als je je helemaal vrijmaakt. Alles wat je hebt afstoot. En als dan na een jaar blijkt, dat de BBC wel genoeg films heeft gehad, dan moet je weer opnieuw beginnen met datgene waar je zo abrupt mee hebt gebroken”, liet hij jaren later teleurgesteld optekenen in *De Gelderlander*. Voor zijn tekenfilms had hij zelfs een eigen systeem bedacht, genaamd Mazimation.

Dick Bos, de stripheld die in de jaren veertig mateloos populair was, maakte in de jaren zestig een revival. Elke maand tekende Mazure nieuwe deeltjes van Dick Bos die via winkels en kiosken driftig werden verkocht. Maar ook zag hij mogelijkheden om zijn droom, het maken van tekenfilms, te verwezenlijken. Al sinds de jaren dertig toen Mazure begon als tekenaar, had het idee van een tekenfilm hem niet losgelaten. Op 15 juni 1937 deed het dagblad *De Residentiebode* verslag van de opening van een nieuwe filmstudio van Piet van der Ham. Daarbij deelde de welingelichte krant mee dat “Binnenkort de tekenaar-cineast Alfred Mazuren [sic!, rt] eveneens intrek [zal]

nemen in deze filmstudio, waar hij zich speciaal zal toeleggen – in samenwerking met dhr. v. d. Ham – op het vervaardigen van teekenfilms.” Ondanks zijn enthousiasme moest Mazure nog dertig jaar wachten.



Mazimation

Mazure ontwikkelde in de jaren zestig zijn eigen tekenfilmprocedé, getiteld Mazimation. “Voor dat doel heb ik een hele installatie gekocht, compleet met zoomlenzen en geluid en ik hoop de eerste eind oktober af te hebben. (In kleur). (Als het niet lukt ga ik failliet),” waarschuwde hij halverwege 1965. Met zijn Mazimation-systeem kon Mazure tekenfilms goedkoper

produceren dan de gangbare tekenstudio's. Zo maakte hij enkele reclametekenfilms voor producten als *Pepsi Cola*, *Colgate* en *Overtine* maar het lijkt erop dat dit probeersels waren om mogelijke opdrachtgevers enthousiast te krijgen. Volgens Mazure weken zijn reclamefilms echter te veel af van hetgeen op de televisie werd vertoond en werden ze daarom niet geaccepteerd.

Dick Bos

Mazure zag mogelijkheden om ook zijn held Dick Bos in tekenfilm te laten optreden. Tenslotte had hij al vele stripverhalen van hem gemaakt, en daarmee had hij een rijk arsenaal aan tekeningen tot zijn beschikking dat hij voor zijn films kon gebruiken. Hij wilde een verhaal in 25 minuten vertellen en daarvoor zou hij zo'n 350 tekeningen moeten hebben. Al realiseerde hij zich later dat dit aantal te laag was en dat hij in werkelijkheid zo'n zeshonderd tekeningen moest hebben. Uiteindelijk zou deze hoeveelheid tekeningen nog te weinig zijn. Pas in 1967 kon hij gedetailleerder over de films berichten. “Ik heb nu bijna twee films klaar van de eerste zes. 25 minutes, full colour etc. Soundtrack in English, separate music & effect track. Ik gebruik geen van de ouwe tekeningen zoals ik in het begin had willen doen. Alles is gloednieuw. Ongeveer 1200 tekeningen per film

op 4 cells, waarvan elke geheel onafhankelijk bewogen wordt. Het gevolg is een geheel nieuw systeem van 'beweging', het gevolg van 2 jaar hard werk en ongelofelijk veel geld. Het nam bijna een jaar om de camera rostrum te ontwerpen en bouwen die kan doen wat ik nodig had. Waar ik oorspronkelijk alleen 'n ruw schetsplan wou produceren is het nu 'n volle productie en eigen 'motion system'", schreef hij aan een vriend. De twee tekenfilms, getiteld *The Knight of Malta* en *Jail Break* waren gebaseerd op bestaande Dick Bos-titels. Wie de originele tekeningen van Dick Bos bekijkt die opgeslagen zijn in de Universiteit van Amsterdam, ziet dat de zwartwit originelen van de boekjes *De smokkelkoning* en *Op 't laatste nippertje* ingekleurd zijn.



Voor *Jail Break* filmde Mazure de tekeningen waarbij hij regelmatig een gedeelte van de tekening afdekte. Door dit weer te vergroten, of anders af te dekken, en de tekeningen naar

links en rechts te schuiven, creëerde Mazure een animatie-effect. De techniek van *The Knight of Malta* was iets anders. Hier filmde Mazure de tekeningen die hij vervolgens roteerde en zodoende beweging creëerde. Het afdekken van de tekeningen liet hij hier achterwege. Net als in de boekjes zijn de achtergronden vrij vaag. Voor een aantal scènes gebruikte Mazure zelfs foto's van de Middellandse Zee of gebouwen als achtergrond.

Next week

In *Jail Break* weigert Dick Bos een partij diamanten voor de president van Bordania, de grens over te smokkelen. Zijn assistente Sheila wordt vervolgens gekidnapt. Door een opstand in het land dreigt ze zelfs voor het vuurpeloton te komen, maar gelukkig kan Bos haar op het laatste moment redden. Mazure rekende duidelijk op een serie Dick Bos films, want, liet hij Dick Bos aan het einde zeggen: "Next week, I'll tell you about the time when Sheila really got in trouble. Bye." In *The Knight of Malta* gaat Dick Bos op zoek naar een bende smokkelaars die geleid wordt door de Knight. Ondanks alle inspanningen van de smokkelaars weet Bos de klus te klaren en de geheimzinnige leider te ontmaskeren.

Familiebedrijf

De productie van de tekenfilms was een gezamenlijk gebeuren in huize Mazure. Zijn vrouw en dochter Monica hielpen met het filmen van de tekeningen terwijl zijn oudste dochter Elly regelmatig poseerde voor de tekeningen. Ook bedacht Elly de tekst voor de

begintune van de tekenfilms over deze "Dick Bos Global Agent".

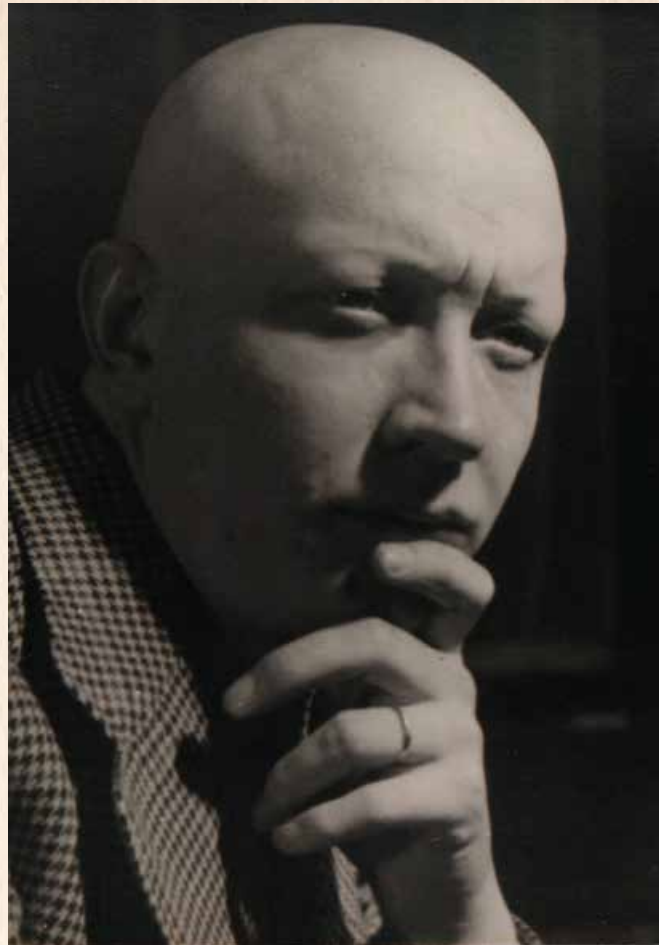
He is a one man army,	never at a loss...
Beats 'em all with Judo	Dick Bos.
Strong as a hammer...	Fast as a gun...
Can anyone beat him?	Not one!
A crack-iron hero.	Always on the go...
Fights them with Karate ...	Judo!
Feared by the gangsters...	Bos is the name...
It'll live for ever...	His fame!
Always at the ready...	always on the trail...
Only armed with judo...	Can't fail!
He is a one man army...	never at a loss...
Beats 'em all with Judo...	Dick Bos... Dick Bos...
	Bos... Dick Bos...



Have a film made

Mazure was zich altijd bewust van de kracht van de film. Om klanten te werven maakte Mazure een presentatiemap die de voordelen van films liet zien: "To influence others, the way you want ... Have a Film made!" Met aantrekkelijke tekeningen somde Mazure de mogelijkheden op: "To influence prospective customers ... have a film made to show to invited audiences.", "The general public. Have a film made to advertise in cinemas (sponsors interest films)" en "The overseas client, no language difficulties."

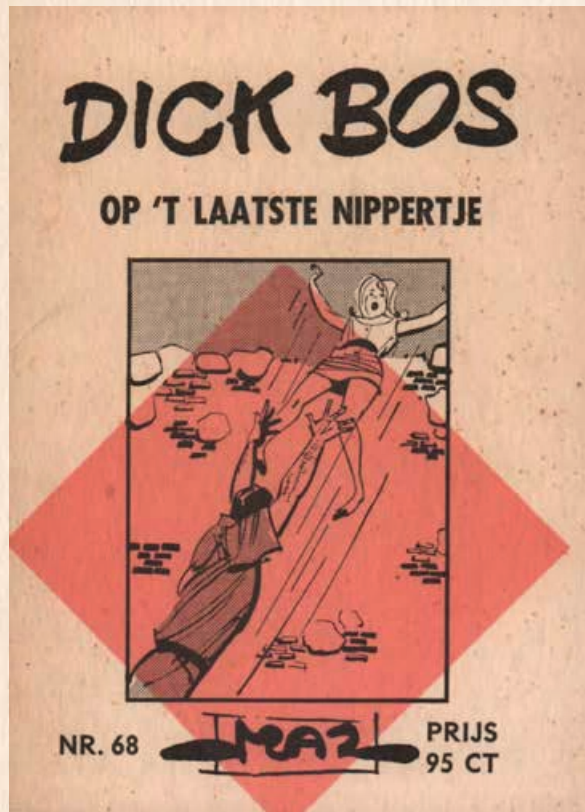
Maar ook was een film bruikbaar voor het eigen personeel: "Your salesmen. Have a film made to show them: (salesmethods, technical, instructional) or, have a film made for him to show to clients."



een goede afloop, aan het werk ging en nieuwe versies maakte van *Jail Break* en *The Knight of Malta*, ditmaal met een lengte van ca. 4 minuten.

Hiervoor produceerde hij nieuwe tekeningen en wijzigde hij grote delen in de scripts. Helaas zouden de animatiefilms echter dezelfde weg volgen als de Dick Bosfilms uit de oorlog. Nederlandse en Engelse televisiemaatschappijen toonden wel belangstelling, maar haakten uiteindelijk af.

Rich Thomassen



Korte versies

Het bleef niet bij deze twee films, of beter gezegd, het bleef niet bij deze versies van de tekenfilms. Waarschijnlijk lukte het Mazure niet om de films aan de man te brengen. Mogelijk was de lengte van de films hiervan de reden dat Engelse televisie (en wellicht ook Nederlandse) geen interesse had in de tekenfilms. Het gevolg was dat Mazure, nog steeds vol vertrouwen op



Dick Bos op de planken

Door Michael Helmerhorst

In 2007 regisseerde ik voor de theatergroep Beumer & Drost een voorstelling over de stripheld Dick Bos met Peter Drost in een dubbelrol van de koene speurder en zijn schepper Alfred Mazure. Een half jaar daarvoor had ik Marcus Mazure (de zoon van Alfred) een bezoek gebracht in zijn woning aan Holland Park in Londen om het rechenaspect rond een theaterversie van Dick Bos te bespreken. Het werd me snel duidelijk dat toestemming voor een Dick Bos-theateradaptie zou afhangen van een gesprek met de weduwe van Alfred Mazure.

Uiteindelijk heb ik deze 90 jarige dame mogen ontmoeten toen zij bij familie in Nederland op bezoek was. Bij deze audiëntie heb ik haar kunnen overtuigen dat Beumer & Drost een naar letter en beeld getrouwe bewerking van de strips zouden maken, waarbij het niet zou uitdraaien op een James Bond-versie met teveel seks en geweld. De figuur van de tekenaar Norbert Terschure was geenszins gemodelleerd naar de avontuurlijke Alfred Mazure zelf, maar werd door ons als een ploeterende zolderkamer artiest ten tonele gevoerd. Het contrast met de strak geklede, onkreukbare Dick Bos kon niet groter zijn. In het theaterstuk ontrolde zich gaandeweg een conflict tussen de stripheld en zijn geestelijke vader. Hieronder, aan de hand van still's en tekeningen een reconstructie van enkele scènes en sekwenties uit de voorstelling waarbij de acteur Peter Drost beide rollen voor zijn rekening nam in een uitgekend projectiedecor.

Video-opnamen van Drost en tegenspelers tegen green screen werden gecombineerd met beeldmateriaal uit oude Republican Serials en geanimeerde tekeningen van en in de stijl van Mazure.



Na het 'wachten op inspiratie' zet Terschure zich eindelijk aan het tekenwerk voor zijn dagelijkse krantenstrip. In het raam van zijn mansarde komen de actiescenes van de strip tot leven.



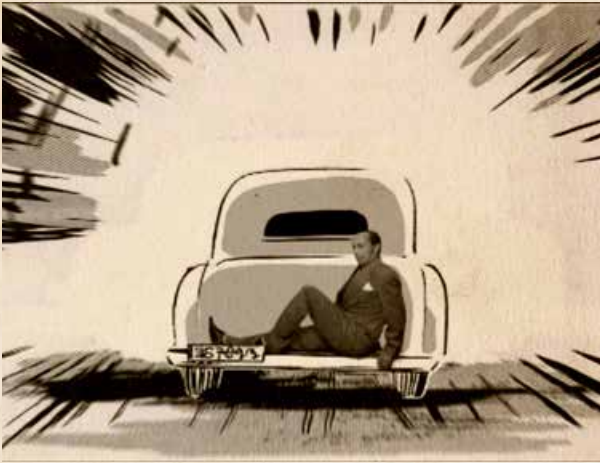


Dick rijdt in zijn snelle wagen over de 'altijd gevaarlijke kustweg' en ontdekt dat hij achtervolgd wordt door 'lieden die niet



het beste met mij voor hebben' De achtervolgers schieten een band lek en

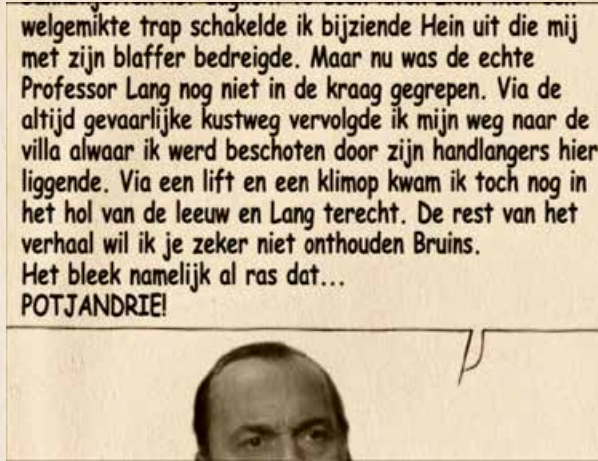
Dick's auto begint vervaarlijk te slingeren. Dick springt op het laatste moment uit de



auto die daarna in het ravijn stort. De achtervolgers staren in het ravijn naar het brandende autowrak en vervolgen hun weg niet wetend dat Dick achterop hun wagen meerijdt; “Dat is nog eens



een pistool op Dick gericht. Dick berispt de snoodaard: “Stoute knaap.....weet moeder wel dat je dit



welgemikte trap schakelde ik bijziende Hein uit die mij met zijn blaffer bedreigde. Maar nu was de echte Professor Lang nog niet in de kraag gegrepen. Via de altijd gevaarlijke kustweg vervolgde ik mijn weg naar de villa alwaar ik werd beschoten door zijn handlangers hier liggende. Via een lift en een klimop kwam ik toch nog in het hol van de leeuw en Lang terecht. De rest van het verhaal wil ik je zeker niet onthouden Bruins. Het bleek namelijk al ras dat...
POTJANDRIE!

bumperkleven....gassen vrienden” Dick vat het hele voorgaande avontuur samen waarbij zijn tekst-balloon gestaag volloopt en hem uit het kader wegdrukt. Bruins: “Ik zou er maar het zwijgen toe



gevaarlijke speelgoed in handen hebt?” Dick ontwapent de man met een subtiële

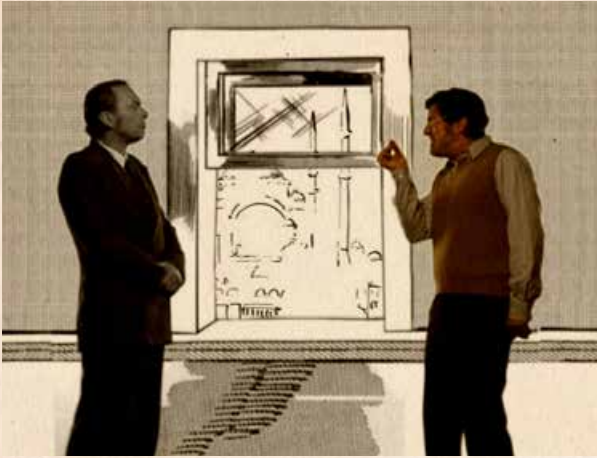


doen Dick, je bent haast niet meer te zien.” Dick aan boord van de Oriënt Express op weg naar Istanbul.

Tegenover Dick zit nu een onguur type met



karatetrap. “Zo nu zijn de rollen omgekeerd”



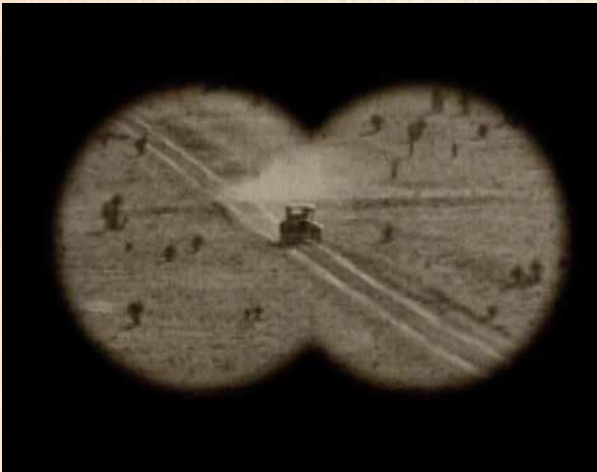
Dick rept over het kleurrijke Instanbul dat er in de karige tekeningen van Terschure maar bekaaid afkomt. Dit tot grote woede van de tekenaar.



Dick ontmaskert de mooie juffrouw als een dievegge. "In de benepen gedachtenwereld van de tekenaar verdwijnt een fatale vrouw van jouw kaliber zonder pardon achter de tralies, en ik moet weer alleen verder"



"Oooh Dick, is er dan niets meer tussen ons?" Terschure ontsteekt in grote woede als hij dit gesprek opvangt en besluit voor eens en voor altijd met zijn creatie Dick af te rekenen.



Dick in een T-Ford op weg naar een western-stadje...



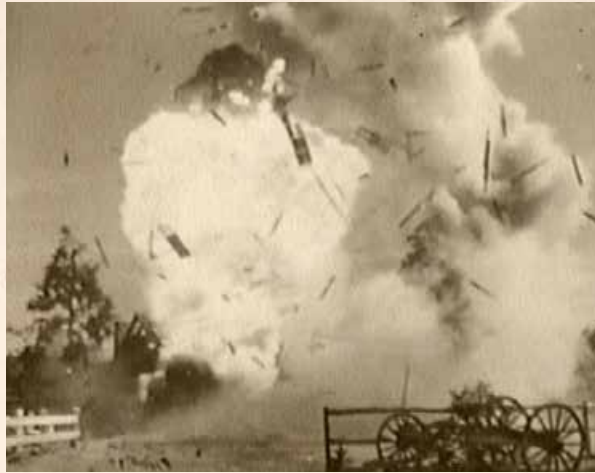
Dick's T-Ford wordt bespied door de project-ontwikkelaar Jaarsma...



Dick luistert de snode plannen af van Jaarsma die het hele stadje wil opblazen inclusief Dick.



Jaarsma's sidekick Bronco drukt de detonator in en alles vliegt de lucht in.



Maar Dick is aan de dood ontsnapt door simpelweg uit de stripkaders weg te lopen.



Dick verschijnt nu live op het podium als hij zich toegang verschaft tot Norbert's mansarde en neemt nu zelf de tekenpen ter hand.



Dick belt vanuit de mansarde met de kroeg en krijgt de verbijsterde Norbert aan de lijn. "Dat kan niet.....je bent een dode tekening."



Het kroegvolk is ontstemd over de verdwijning van hun stripheld en houdt Norbert onder schot met hun schietijzers.



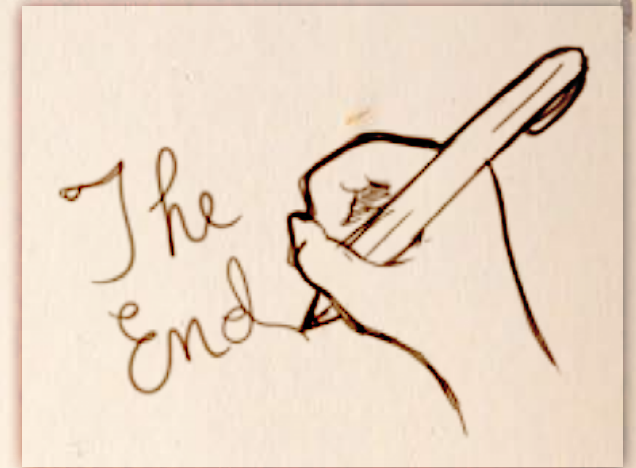
De kantoorjoffer Verbrugge ontpopt zich als de onversaagde stripheldin Joanna Van Ark, trekt haar bluffers tevoorschijn en knalt het kroegvolk overhoop om Norbert te ontzetten. Want: "Onrecht verdwijnt.... waar Joanna van Ark verschijnt"



De verbouwereerde Terschure voegt zich als een schlemielige sidekick bij Joanna.



Idem maar nu als tekening... Een gloednieuw duo is door de hand van Dick Bos in het leven geroepen.



Filmkathedraal

KONINKLIJK THEATER
TUSCHINSKI

100 jaar

Nederland is weliswaar op een globe alleen te vinden met een vergrootglas, het heeft wèl de mooiste bioscoop: Koninklijk Theater Tuschinski. Maar is het ook de beste bioscoop? Eerder is het een uit de kluiten gewassen variététheater waar voornamelijk films werden en worden vertoond. De Bühne werd sporadisch gebruikt, het meest voor optredens van artiesten uit het lagere schnabbelcircuit. Na de filmjournaals en voorafgaand aan de hoofdfilm betraden ze het toneel: acrobaten, jongleurs, goochelaars, buikspreekers, voetballende hondjes, Chaplin imitators, enzovoorts. In de wekelijkse dagbladadvertenties van Tuschinski werden ze prominent genoemd. ‘Op ons toneel: *Muzikale clowns De 3 Anastasini, Lilly Yokoi de ballerina op de gouden fiets, Michael de jonglerende kelner*.

Raakte Amsterdam sinds de jaren twintig van de vorige eeuw rond de vijftig bioscopen kwijt, één bioscoop staat er nog steeds in volle glorie: Tuschinski, Koninklijk Theater Tuschinski zoals het nu heet. Frappant, de bioscoop die vanaf de opening nooit winstgevend is geweest, balanceerde regelmatig op de rand van faillissement. De historie van het wereldbekende

filmpaleis, de bioscoop met de langste staat van dienst in de hoofdstad, is al in diverse publicaties te boek gesteld. Meestal in *coffee table books*, vol fleurige foto’s van het interieur, een doolhof van gangen, zithoeken en doorloopjes waar je in paniek (‘Brand!’) niet graag in terecht zou willen komen. Wel veel detailopnamen, plaatjes met bijschriften van sierlijke krullen op de wanden, nostalgische lampen en lampjes, glanzend gepolitoerd houtwerk en steevast een totaalshot van de gigantische opera-achtige zaal met twee balkons. Natuurlijk ontbreekt een zwart/wit foto van de naamgever Abraham Tuschinski niet.

Kosten/batenanalyses, niet aantrekkelijk voor de gemiddelde boekenbladeraar, kwamen in die uitgaven uiteraard niet voor. Ook op deze plaats ontbreken ze, er is zelfs voor doorgewinterde accountants niet aan te komen. Daarvoor is in ‘het huis Tuschinski’ een te gecompliceerde bedrijfsvoering gewoon geweest, met als hoogtepunt eind jaren dertig van de vorige eeuw. Waarover dadelijk meer.

Vanaf 15 november 2000 tot 10 april 2002 is Tuschinski voor het eerst in de bijna tachtig jaar van het bestaan gesloten geweest. Gevel en interieur werden grondig gerenoveerd onder toezicht van architect Kees Doornenbal. Stoelen,





decoraties, vloerbedekking, verlichting: alles was langzamerhand aan vernieuwing of restauratie toe. ‘We hebben Tuschinski weer z’n glans en glorie teruggeven,’ aldus de directie van Pathé bij monde van Lauge Nielsen. ‘Theater Tuschinski ging lang gebukt onder achterstallig onderhoud, als de milde feestverlichting brandde ging het nog wel. Maar in het kille werklucht was de aftakeling goed te zien.’

In de eerste week van april 2002 heropende minister-president Wim Kok het in oude glorie herstelde Tuschinski: ‘Met dit theater wordt het kritische Amsterdam op maat bediend. Ik weet nog dat ik hier voor het eerst binnenging met mijn vriendin, nu mijn vrouw. Samen liepen we over het pluche, we waren onder de indruk. De naam van de film herinneren we ons niet meer. Wel het theater.’

Het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf en de gemeente Amsterdam zijn Pathé, eigendom van een Franse grootindustriële, dank verschuldigd. Galapremières vinden steevast plaats in Tuschinski, met voor de stoep van de bioscoop ingehuurd quasi enthousiast (studenten-)publiek (‘klapvee’ in het jargon) die iedereen op het rode lopertje het idee moesten geven dat ze veel fans hadden. Een vorm van aantrekkelijke Hollywood-achtige ‘free publicity’ die zowel voor bioscoopexploitanten als voor streamingdiensten à la Netflix meer dan welkom is.

Op vrijdag 28 oktober 1921 werd Theater Tuschinski geopend. Lang voor 28 oktober 1996 verschenen her en der al jubileumstukken over de toen bijna 75-jarige bioscoop. Die bedrijfsprofielen leunden zwaar op de

feestbrochure *75 jaar Tuschinski*, uitgegeven door de huidige eigenaar van Tuschinski, Pathé. En dat boekje is weer grotendeels gebaseerd op de mémoires van Abraham Tuschinski (1886-1942), zoals in de jaren twintig verschenen in het huisorgaan *Tuschinski Nieuws*. Het aardigste artikel over Theater Tuschinski was tegelijkertijd het kortste. Op 2 mei 1996 werd ingenieur H.L. van Dijk uit Ulvenhout, kleinzoon van de architect van Theater Tuschinski, in *De Volkskrant* op de *Forum*-pagina aan het woord gelaten.



Van Dijk ergerde zich aan het feit dat A.I. Tuschinski in de media steevast als schepper van het gelijknamige theater wordt genoemd en niet zijn grootvader, wijlen Hijman Louis de Jong. Ter aanvulling kan het misschien geen kwaad te vertellen dat De Jongs vakgenoten niet unaniem enthousiast waren en Theater Tuschinski destijds minzaam afdeden als een voorbeeld van ‘pruimentartaarchitectuur’, een ‘wuft filmpaleis’ dat verrees op de plek van de Duvelshoek, een morose krottenwijk tussen Vijzelstraat en Rembrandtplein. Ook de overdadige decoraties van Jaap Giddings, Peter den Besten en Chris Bartels lieten zich niet gemakkelijk duiden. De al gauw Tuschinski-stijl genoemde aankleding zou bestaan uit een ratjetoe van Aziatische elementen, vermengd met voorbeelden uit de

Amsterdamse School, Jugendstil, Art Nouveau en Art Déco.

Ingenieur Van Dijk roerde in *De Volkskrant* nog een overgevoelige kwestie aan: de betreurde Abraham Tuschinski (in het Pools geschreven als Tuszynski) moet een 'moeilijke opdrachtgever' zijn geweest. Ook dat zou kunnen kloppen want gezellige meegaande typen brengen over het algemeen weinig opzienbarends tot stand. De ex-kleermaker en latere Tuschinski-directeur was weliswaar een gevoelig man en een sociaal bewogen patroon (de Rotterdamse filmoperateur Hannes Visser kreeg eens spontaan een kostuum plus een hoed van hem cadeau) maar hij moet tegelijkertijd iets hebben gehad van een temperamentvolle megalomaan. Zijn bijnaam luidde niet voor niets 'Napoleon van de Duvelshoek'. Toen begin juli 1926 iets van deze strekking in *Het Parool* was te lezen kwamen daarop brieven en telefoontjes met een hoog 'van de doden niets dan goeds'-gehalte: de lampjes in Tuschinski waren zo mooi, steuntrekkers kregen korting op de toegangsprijs, meneer Tuschinski stond nota bene altijd pal achter z'n ouvreeses, portiers, toneelknechten; een werkster met een ziek kind kon op z'n financiële steun rekenen; een chauffeur met een versleten overhemdboord kreeg van hem een nieuw shirt of minstens een hemd met een gekeerd boord.

Waar kom je tegenwoordig zo'n barmhartige baas tegen?!

Dat alles neemt niet weg dat Abraham Tuschinski zich meer artiest voelde dan zakenman. Nota's betreffende voor hem uitgevoerde werkzaamheden werden niet altijd

even vlot betaald omdat men naar zijn mening blij moest zijn aan Theater Tuschinski te hebben mogen werken. De dan 35-jarige Tuschinski maakte geen cynische grap, hij voelde dat zo. Abraham Tuschinski bouwde een paleis voor zichzelf, de bezoekers aan Tuschinski waren 'zijn onderdanen'. Op drukke zaterdagavonden keek hij via een luikje van bovenaf vergenoegd op de barstensvolle foyer.

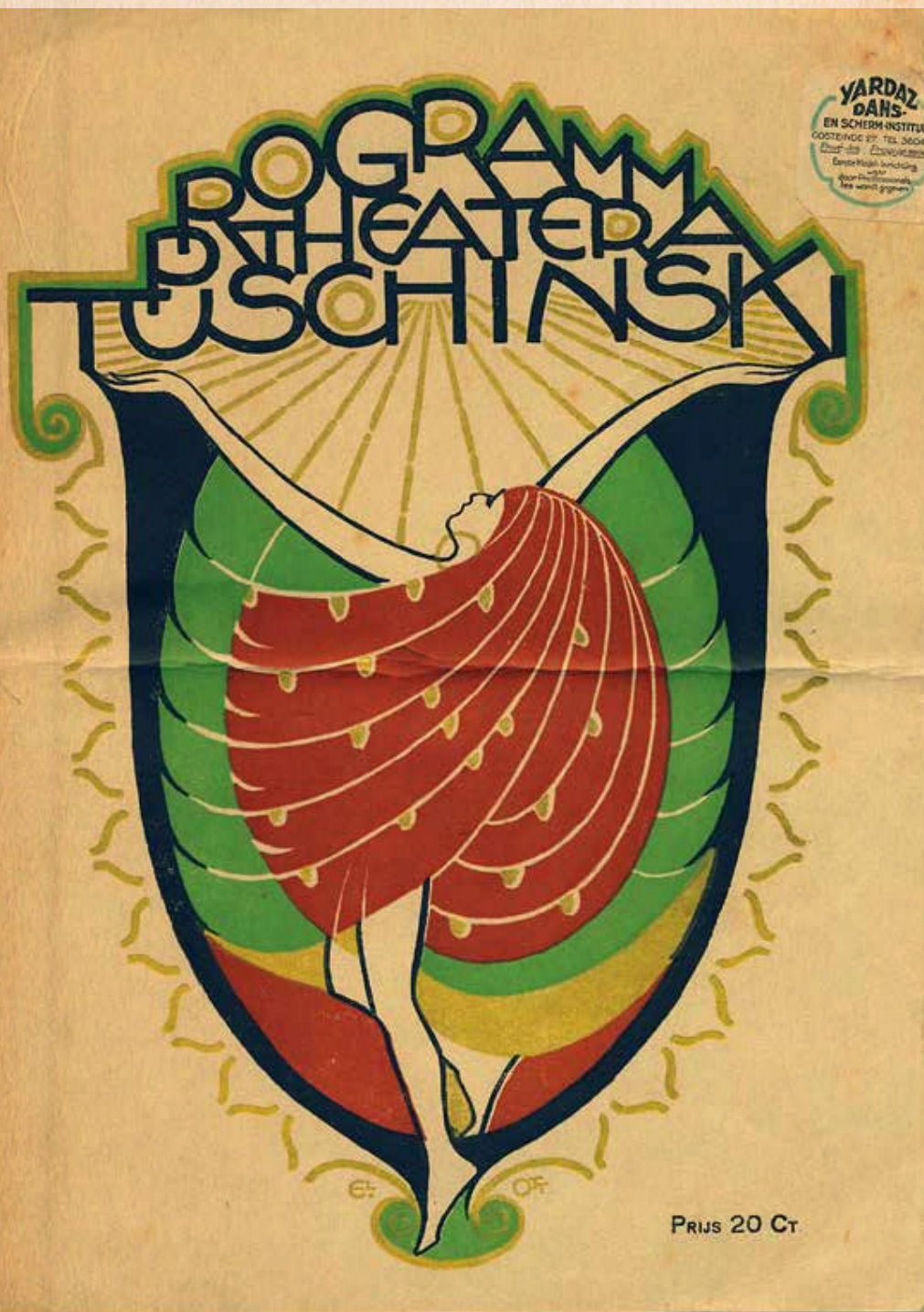
Aan de andere kant getuigen ex-personeelsleden tot op de dag van vandaag dat meneer Tuschinski een prima werkgever is geweest die een goed weekloon betaalde en een eerlijk promotiebeleid voerde.

De als portier van de Union Bioscoop gewerkt hebbende immer goedgeklede en goed gekapte Johan Stans werd in 1921 voor zeventig gulden per week door hem aangesteld als zaalchef van Tuschinski; meubelmaker Gerrit Vonk ontving zestig piek; de filmoperateurs Henri

Lünow, Marinus Tonbreker, Gerard Top en Pieter Hensen vonden rond de vijftig tot vijftenzeventig gulden in hun loonzakje; de portiers Willem Schlebaum, Lambertus van Schaik, Gerard Mosman, Bastiaan Samson en Roelof de Jong vingen een basisloon van twintig tot vijfentwintig gulden per week, dat ruim met fooien werd aangevuld. En dat in de jaren dertig en veertig van de vorige eeuw.

Als 'bouwmeester' van de Tuschinski-bioscoop stelde Abraham Tuschinski naarmate





de openingsdatum naderde, steeds vaker onmogelijk te realiseren eisen. Hij was dan ook allerminst geliefd bij de bouwvakkers, decorateurs, elektriciens, schrijnwerkers en stoffeerders. Dat waren mannen die twaalf uur per dag, de weekeinden meegerekend, aan Tuschinski werkten en van hun respectievelijke bazen een schamel traktement ontvingen. Nogmaals: Tuschinski-personeel had niets te klagen maar dat hadden wel de bouwvakkers die aan de bioscoop werkten. Aan het tegenwoordig populaire 'werkoverleg' deed Abraham Tuschinski niet, met de verantwoordelijke uitvoerder ingenieur Klapwijk en architect De Jong lag hij om de haverklap overhoop. Het kon een klein kreng wezen voor de één en een mecenas voor de ander. Dat laatste vooral voor zijn personeel en

de variétéartiesten en musici, die graag in de bioscoop optraden.

Klapwijk en De Jong verweten hun ook in bouwtechnisch opzicht laaggeschoolde opdrachtgever, waarschijnlijk niet helemaal onterecht, verregaande eigenwijsheid en namen een houding aan van: 'Als je het zo goed weet, ga je gang!' Wie betaalt, bepaalt. Omdat decoratieve elementen Abraham Tuschinski meer aanspraken dan minder of helemaal niet in het oog springende - maar wel noodzakelijke - bedrijfsruimten, kon het gebeuren dat hij de in een bioscoop niet onbelangrijke filmcabine over het hoofd zag. En wie er wel aan dacht, hield zijn mond. Abraham Tuschinski was zich er totaal niet van bewust dat hij bezig was een cinema neer te zetten, niet zozeer een *theater* maar een *bioscoop* waar het er om ging films te laten zien. Hoe kwamen die films dan ook het doek? Oh, dat is waar ook: 'Wil iemand dat even regelen?' Een paar dagen vóór de opening moesten er in haast áchter het projectiedoek, onder toezicht van brandweercommandant Gordijn, twee Duitse Ernemann-projectoren opgesteld. Tuschinski begon noodgedwongen met het in die dagen sporadisch toegepaste doorzicht-projectiesysteem. De 'stille' openingsfilm *Over the Hill* met Mary Carr moest door operateur John Meulkens spiegelbeeldig in de toestellen worden gezet om, bekeken vanuit de zaal en vanaf de twee balkons, een correct beeld te bewerkstelligen met leesbare tussentitels.

Al direct kwam uit dat bezoekers op het eerste balkon werden verblind door een felle 'hot spot'. In januari 1922 werd in allerijl de

timmerwerkplaats op de hoogste verdieping aan de voorkant van het gebouw (en achterin de zaal boven het tweede balkon) ingericht als filmcabine. Een tweede, maar nooit herstelde noodoplossing, zodat in Tuschinski voor altijd vanaf extreme hoogte naar beneden wordt geprojecteerd op een manier die tegen alle opticawetten indruist. Dat euvel werd verbloed door het doek keurig af te kaderen met zwart fluweel. De vervorming bleef aanwezig en kon pas, toen Tuschinski op digitale projectie overging, circa tien jaar geleden worden gecorrigeerd. Wat bleef is dat het beeld, in verhouding tot de imposante toeschouwersruimte, wel wat aan de kleine kant is. Dat is altijd zo gebleven. In de afgelopen honderd jaar heeft niemand er z'n beklag over gedaan. Waar hebben we het dan over?! Maar 'de jeugd van tegenwoordig', die de nieuwe James Bond-film wil zien, doet dat liever niet in Tuschinski maar op een gigantisch Imax-scherm in een multi- of megaplex gelegen in een randstedelijke gebied. Ook de recente film van Christopher Nolan komt niet echt tot z'n recht op een scherm van het formaat iets groter dan een gekantelde keukendeur zoals in Tuschinski. Voor de Pathé-directie in Parijs misschien 'een aandachtspuntje'?!

Terug naar het verleden. Amsterdammers vonden het wel mooi wat Abraham Tuschinski aan de Reguliersbreestraat van 1918 tot 1921 voor ruim drie miljoen gulden had laten neerzetten. Massaal naar het theater gaan was er door de slechte economische en maatschappelijke omstandigheden niet bij.

Het goedkopere Tip-Top Theater aan de Jodenbreestraat, Parisien in de bocht van de Nieuwendijk, De Munt (Cinema de la Monnaie) in de Kalverstraat en niet te vergeten 'de' Royal aan de Nieuwendijk, die bioscopen deden het beter. Van een winstgevende exploitatie van Tuschinski kon, door de hoge lasten in de late jaren twintig en het begin van de jaren dertig, nauwelijks worden gesproken. De gewone man waarop Abraham Tuschinski en z'n medewerkers rekenden, liet het afweten en kwam niet of nauwelijks in 'Tussinskie'. De 'onderklasse' weigerde een deel van z'n uitkering of schamel weekloon te besteden aan film in een weelderig theater, waar het er volgens een slogan niet alleen om ging ogen en oren te strelen maar ook de schoenzolen.

Maar dan moet het publiek wel schoenen hebben.

De elite die het zich wel kon permitteren moest ook al niets hebben van Tuschinski. Intellectuelen noemden de bioscoop spottend 'een bonbonnière' waar louter vluchtig Hollywoodvertier werd gedraaid. Polemist en criticus Menno ter Braak constateerde bij het tienjarig bestaan van Tuschinski in *Filmliga* van november 1931 dat het hele jubileum het publiek koud liet. Abraham Tuschinski stelde het in zijn bedrijfsblad *Tuschinski Nieuws* anders voor. Ter Braak: 'Terwijl ieder weet dat geen Amsterdammer geroerd is geweest omdat het Theater Tuschinski tien jaar bestaat. De grote zakenman suggereerde in zijn jubileumnummer dat Amsterdam hysterisch juichte, dat er een gezinsleven bloeit op het handgeknoopte Deventer tapijt van de beroemde voorhal.'



Hal Theater „Tuschinski“

Eenige bijzonderheden van het gebouw

HET THEATER „TUSCHINSKI“, GEBOUWD IN de jaren 1918-1921, is niet alleen het meest moderne Theater van Nederland, doch in geheel Europa is er stellig geen theater te vinden, dat zoo rijk is aan decoratieve beschikeringen en kostbaren inventaris. En dit enorme bouwwerk is door Hollandsche kunstenaars ontworpen, door Hollandsche leveranciers ingericht en door Hollandsche handen gemaakt. Het Theater biedt plaats aan ongeveer 2000 personen. De ruime hal met hare magnifieke lichtschakeering en gemakkelijke zitjes langs de wanden, maakt direct bij het binnenkomen een zeer grootschen

Ter Braak zag in het schrijven van Abraham Tuschinski een verlengstuk van diens zakenleven. Europa en Amerika zouden in een vreugderoes verkeren omdat Theater Tuschinski in oktober 1931 z'n tiende verjaardag vierde: 'Mocht men hem geloven dan zou de heer Tuschinski niet anders gedaan hebben dan zich opofferen voor de mensheid, die naar goede films snakte,' aldus ter Braak. 'Nacht aan nacht doorwaakte hij, kaf van koren scheidend, in



één rusteloze angstpsychose om de schade die aan de ziel van het publiek zou kunnen worden toegebracht.’

Abraham Tuschinski kon het vijftien jaar na de opening van z'n theater financieel niet langer bolwerken. Aan het eind van de jaren dertig werd de bioscoop eigendom van dr. J.P. van Tienhoven van de Hollandse Buitenland Bank (HBB) in Den Haag en een Haagse handelsonderneming waaraan namen

verbonden waren als A.D. Chabot, A. van Santen en mr. K. Blom. Het ‘trio Tuschinski’, Abraham Tuschinski en zijn zwagers Hermann Ehrlich en Hermann Gerschtanowitz, bleef na die reddingsoperatie als bedrijfsdirecteur op de loonlijst staan. Vervolgens werd Theater Tuschinski, nog vóór de Duitsers Nederland binnenvielen, via bemiddeling van dr. Max Winkler in Berlijn door Van Tienhoven op een in het handelsverkeer normale manier overgedaan aan het Duitse

film- en bioscoopbedrijf ToBis. In het mooi geïllustreerde jubileumboekje *75 jaar Tuschinski*, dat enige tijd voor een tientje aan de kassa te koop is geweest, wordt gesproken over ‘een machtswisseling die tamelijk onopgemerkt verliep’.

Bekender is het apocriefe verhaal dat in de nacht van 30 op 31 augustus 1940, op de verjaardag van koningin Wilhelmina, een voor de bezetter onwelgevallige vlag aan de gevel van Tuschinski zou hebben gewapperd. Foto's daarvan ontbreken, evenals mensen die het dundoek met eigen ogen hebben gezien.

Pas in 1995 trad de dader uit de anonimiteit: de Amsterdamse houtbewerker Cornelus Adrianus Bus, destijds negentien jaar en communist, heeft met zijn zeventienjarige broer en een wederzijdse zestienjarige vriend Joop de Jong, vlak voor het ingaan van de spertijd op 30 augustus 1940 een oranje vlag met daarop in witte kalkletters ‘Leve de Koningin!’ uit een raampje boven het bordes van Tuschinski gestoken.

Cor Bus en z'n kornuiten deden het uit balorigheid, ze waren niet eens ‘Oranjeklanten’ en geen lid van een verzetsbeweging. Ze klommen in jeugdige overmoed ongezien via een brandtrap in een steeg naast de bioscoop naar binnen. Nog vóór zonsopgang werd de vlag ontdekt en weggehaald voordat de eerste arbeiders op de fiets door de Reguliersbreestraat zouden rijden op weg naar de pont over het IJ om naar hun werk bij de NDSM te gaan. Twee maanden later, op 1 november 1940, veranderde Tuschinski-eigenaar ToBis, zoals in het antisemitische Derde Rijk al jaren gebruikelijk

was, de joodse naam Tuschinski in het 'Arische' Tivoli. Een halfjaar eerder, op 22 mei 1940, waren Tuschinski, Ehrlich en Gerschtanowitz al door ToBis ontslagen. In juli 1942 werden ze via Westerbork gedeporteerd naar een concentratiekamp in Polen.

Ook zij overleefden dat niet.

Even 'geruisloos' als vóór de oorlog de overname van Theater Tuschinski door ToBis verliep, zo onopvallend vond na de bevrijding het terugvorderen plaats. Mr. Blom dook weer op, de financiers F.L.D. Strengholt en K. Winckles van de Britse bioscoopketen van J. Arthur Rank sloten zich bij hem aan. Het drietal vormde de Raad van Beheer van de Maatschappij Tuschinski. De zoon van Hermann Gerschtanowitz, de inmiddels ook overleden Max Gerschtanowitz, kreeg enige zeggenschap binnen het bedrijf als directeur 'in dienstverband'. Later had kleinzoon Ron Gerschtanowitz (vader van tv-presentator Winston Gerschtanowitz) er nog staffuncties. Uiteindelijk kwam Tuschinski na de Tweede Wereldoorlog opnieuw in buitenlandse handen, achtereenvolgens in Britse (Rank), in Israëliëse (Menachem Golan & Yoram Globus), in Italiaanse (Giancarlo Parretti & Florio Fiorino) en in Franse (Pathé/Chargeurs, met aan het hoofd Jérôme Seydoux). Chargeurs is een textiel-multinational met vijfendertighonderd medewerkers en een jaaromzet van 769 miljoen euro. Het bedrijf is actief in tegen de veertig landen. Pathé is in Nederland de grootste bioscoopexploitant met twaalf theaters, honderd zalen, drieëntwintigduizend stoelen en tegen de

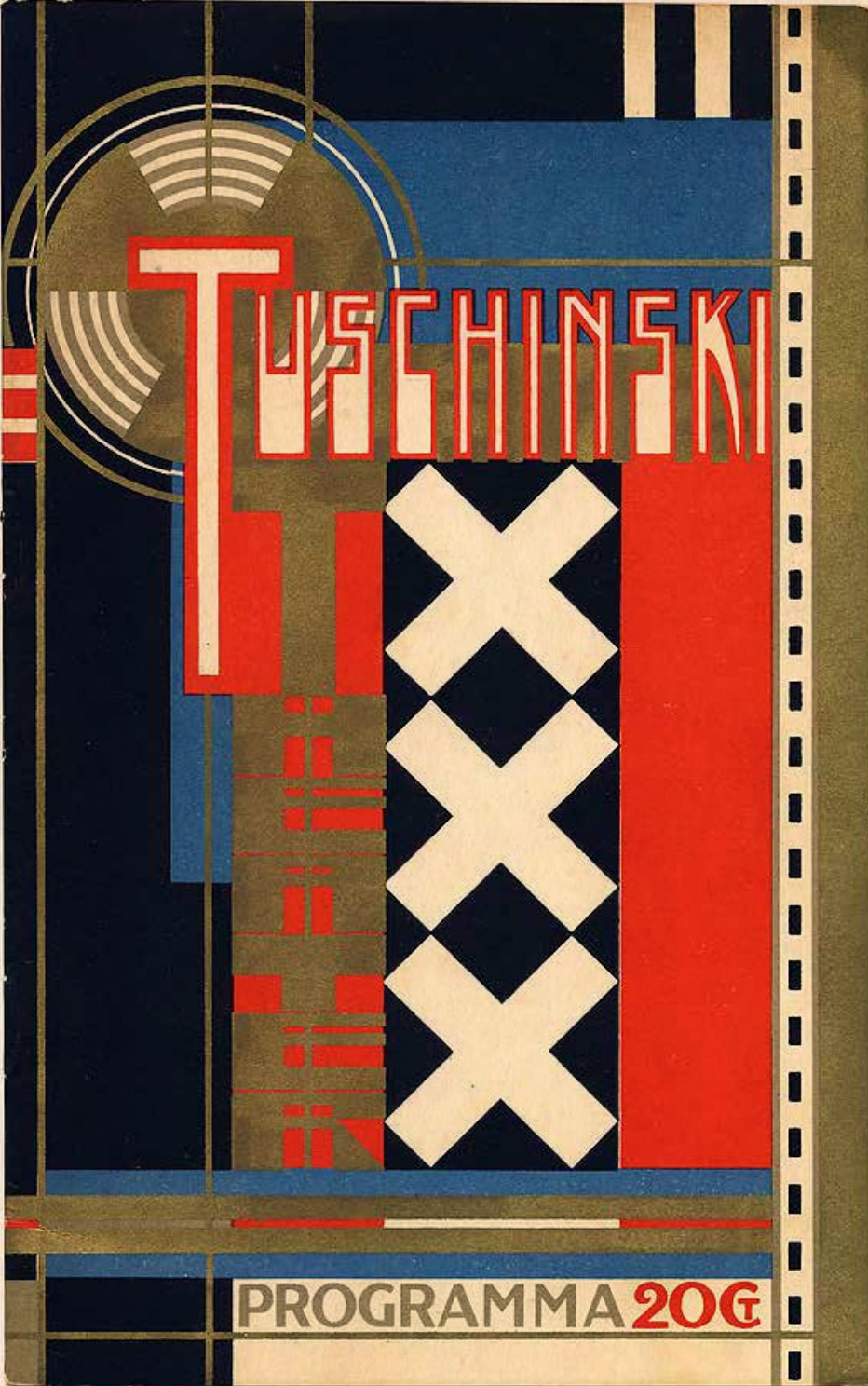
tien miljoen bezoekers per jaar. Het heeft er alle schijn van dat daarmee de verliezen van Pathé Tuschinski goed worden gemaakt.

De constatering die Menno ter Braak in 1931 bij het tienjarig jubileum van Tuschinski deed ging vijftien jaar later in 1996 nog steeds op: voor het 75-jarige Tuschinski kon, behoudens een paar cinéfiële architectuurstudenten, eigenlijk geen mens interesse opbrengen. Van een sprankelend verjaardagsfeest was opnieuw geen sprake, Abraham Tuschinski en zijn partners Ehrlich en Gerschtanowitz verdienden beter. Koninklijk Theater Tuschinski bestaat inmiddels honderd jaar, het inpandige Cabaret Gaité is gerestaureerd, zo niet de kleine privébioscoop hoog boven in het gebouw waar Abraham Tuschinski de films die hij ging programmeren voor de pers vertoonde. Er zijn meer ruimten die qua opmaakbeurt zijn overgeslagen, of moesten verdwijnen om ruimte vrij te maken voor twee kleine zalen. Dáár is het filmbeeld in verhouding tot het formaat van de zaal behoorlijk omvangrijk. Dáár kon en kan van een perfecte filmpresentatie gesproken worden, hier géén tierelantijnen die afleiden zoals in 'de grote zaal', alle aandacht kan gericht worden op de film.

Een kans er in 2021 een waardig Tuschinski-eeuwfeest van te maken is niet gegrepen. Of het zou zijn dat het theater zich voortaan Koninklijk mag noemen. So what? Plus een enkel fragmentje in een tv-talkshow en een 'documentaire' waarin 'bekende Nederlanders' bijna hyperventilerend de loftrompet steken over het werkelijk hemelse Tuschinski. Niemand had het over de slechte projectie van de 35mm-

films die negentig jaar lang kon doorgaan en de erbarmelijke akoestiek. Omdat in Nederland films worden ondertiteld, viel de matige geluidskwaliteit niet op. Toen er tijdens het kijken naar een film van eigen bodem door het publiek ineens geluisterd moest worden naar wat er op het doek werd gezegd, kwam men erachter. Menige regisseur van Nederlandse films uit de analoge periode heeft zich in de afgelopen decennia via een gammele lift toegang





verschafft tot de filmcabine om bijna huilend bij de machteloos staande operators hun beklag te doen over de moeilijke verstaanbaarheid van hun acteurs en actrices. Herman van der Horst was er een van.

Dat de Koninklijke pronkbioscoop een eeuw lang financieel nooit iets heeft opgeleverd is eigenlijk eenvoudig te verklaren: er kwam gewoon te weinig publiek om winstgevend te zijn. Iets van een boekhouding is nergens meer te vinden. Grote delen van het analoge Tuschinski-archief gingen helaas verloren; na 1960 zijn nog tot in de jaren tachtig stelselmatig dossierdozen en -mappen voor de deur van het hoofdkantoor aan de Hobbemastraat 20 in Amsterdam bij de vuilnisbak gezet zonder te zijn gedigitaliseerd. Ook naast het bij het Tuschinski-concern behorende Alhambra Theater aan de Weteringschans in Amsterdam, waar veel 'oud papier' betreffende Koninklijk Theater Tuschinski in de kelder was opgeslagen, stonden bij de nooduitgang aan de Pieter Pauwstraat om de zoveel tijd zakken vol archivalia klaar voor de gemeentelijke vuilniswagen. In een enkel geval is het iemand gelukt zo'n baal

'paperassen' te onderscheppen en te bestuderen.

Driemaal raden door wie...

Thomas Leeflang



De gezichten van



Bette

De Gezichten Van is een nieuwe rubriek over de verbeelding van karakteristieke trekken van bekende en minder bekende acteurs en actrices op affiches. Deze keer de ontpopping van Bette Davis.

Door Wim Jansen

Ruim een week nadat de opnamen voor *WHATEVER HAPPENED TO BABY JANE* (Robert Aldrich, 1962) erop zitten, plaatst Bette Davis een opvallende advertentie. Helemaal in stijl laat ze Hollywood en het publiek vastberaden weten dat ze nog niet klaar is met het vak. Het is niet de eerste

keer dat de actrice haar toekomst in eigen hand neemt.

Jong en onstuimig

In 1932 tekent Bette Davis een vijfjarig contract bij Warner Brothers, maar breekt pas door als ze wordt uitgeleend aan RKO voor

Artists



MOTHER OF THREE - 10, 11 & 15 - DIVORCÉE. AMERICAN. THIRTY YEARS EXPERIENCE AS AN ACTRESS IN MOTION PICTURES. MOBILE STILL AND MORE AFFABLE THAN RUMOR WOULD HAVE IT. WANTS STEADY EMPLOYMENT IN HOLLYWOOD. (HAS HAD BROADWAY.)

Bette Davis, c/o Martin Baum, G. A. C. REFERENCES UPON REQUEST.



OF HUMAN BONDAGE (John Cromwell, 1934). In de rol van de harteloze sloerie Mildred Rodgers kan ze eindelijk alles uit de kast halen. Het is een scandaleuze rol die meerdere gevestigde actrices liever niet spelen. Davis' acteren baart opzien en het woord Oscar valt snel. Ze wordt alleen niet genomineerd. Steun voor de nominatie krijgt ze niet van de broeders Warner. Waarschijnlijk vinden ze dat Davis wat al te veel noten op haar zang heeft voor een jonge actrice. Zij zijn dan ook niet van plan om haar rol in een film van een andere studio te promoten. De niet-nominatie werpt veel stof op en er wordt een publiekscampagne gestart onder aanvoering van Hollywood powerhouse Norma Shearer, diva bij rivaliserende studio Metro-Goldwyn-Mayer en echtgenote van mogol Irving Thalberg. Voor de eerste en laatste keer in de geschiedenis dingt een niet-genomineerde mee voor de prijzen, maar winnen zal ze niet. De Oscar gaat naar Claudette Colbert.

Clichés en Oscar

De rollen bij Warner Brothers worden ook niet beter. Het is geen vrouwenstudio zoals MGM, maar leunt vooral op de kerels. Stoere acteurs als Paul Muni, Edward G. Robinson, James Cagney en later Humphrey Bogart. Het is de erfenis van het succes van de gangsterfilms. Vrouwenrollen zijn er om mannenrollen te ondersteunen. Ondanks het succes van *Of Human Bondage* blijft Davis dit soort rollen krijgen. Ze is er goed in en hoe clichématig de rol ook is, is het haar eer te na om er niet vol tegenaan te gaan. Mooi voorbeeld is *Bordertown* (Archie Mayo, 1935). Hier gaat ze op jacht naar idealistische

Mexicaanse advocaat Paul Muni wat hem nogal afleidt bij zijn missie. Grappig is dat het Amerikaanse affiche Davis afbeeldt met haar woman scorned look en Muni die haar avances afweert. Bij het Italiaanse affiche van Luigi Martinati zien we juist hoe Davis Muni's aandacht trekt met een uitnodigende glimlach.



Beide affiches illustreren Davis' expressieve kracht. Journalist E. Arnot Robertsons mooie citaat hierover: "I think Bette Davis would probably have been burned as a witch if she had lived two or three hundred years ago. She gives the curious feeling of being charged with power which can find no ordinary outlet."



Die power komt uit haar ogen. Het zijn Bette Davis-ogen. Haar grote, blauwe ogen worden ondersteund door de bijzondere symmetrie van haar gezicht. De lange, smalle wenkbrauwen lijken als een kwartcirkel precies door te lopen naar haar neus. Haar neus is een tikje lang en ze heeft een relatief kleine mond. Haar halflange blonde coupe ondersteunt dat haar gezicht altijd open staat, of ze nu fronst of lacht. Het accentueert haar jeugdigheid. Zo wordt ze dan ook veelvuldig afgebeeld in de periode 1934-1937. Veel en face of een klein tikje opzij. Een ander mooi voorbeeld hiervan is het Italiaanse affiche van wederom Luigi Martinati voor *SPECIAL AGENT* (William Keighley, 1935). In dit crime does not pay-niemendalletje helpt ze als accountant van boef Stanley Cortez



undercoveragent George Brent.

In 1936 wint Davis alsnog haar eerste Oscar voor *DANGEROUS* (1935, Alfred E. Green). Zelf heeft Davis niet een erg hoge pet van haar rol als alcoholistische actrice die door Franchot Tone wordt teruggebracht naar betere tijden, vergeet te zeggen dat ze al getrouwd is, haar man kreupel tegen een boom rijdt en uiteindelijk Tone weer loslaat zodat die kan terugkeren naar



zijn verloofde Margaret Lindsay.

Zoals meer zal gebeuren, krijgt Davis niet zozeer de Oscar voor haar acteerprestatie in *DANGEROUS*, ook al is haar niet-glamoureuze vertolking van een dronken actrice een kenmerkend opvallende Davis-rol. Het is vooral een goedmakertje voor het niet winnen een jaar eerder voor *OF HUMAN BONDAGE*. Dat is in ieder geval de lezing die Bette zelf graag geeft.



Genoeg is genoeg

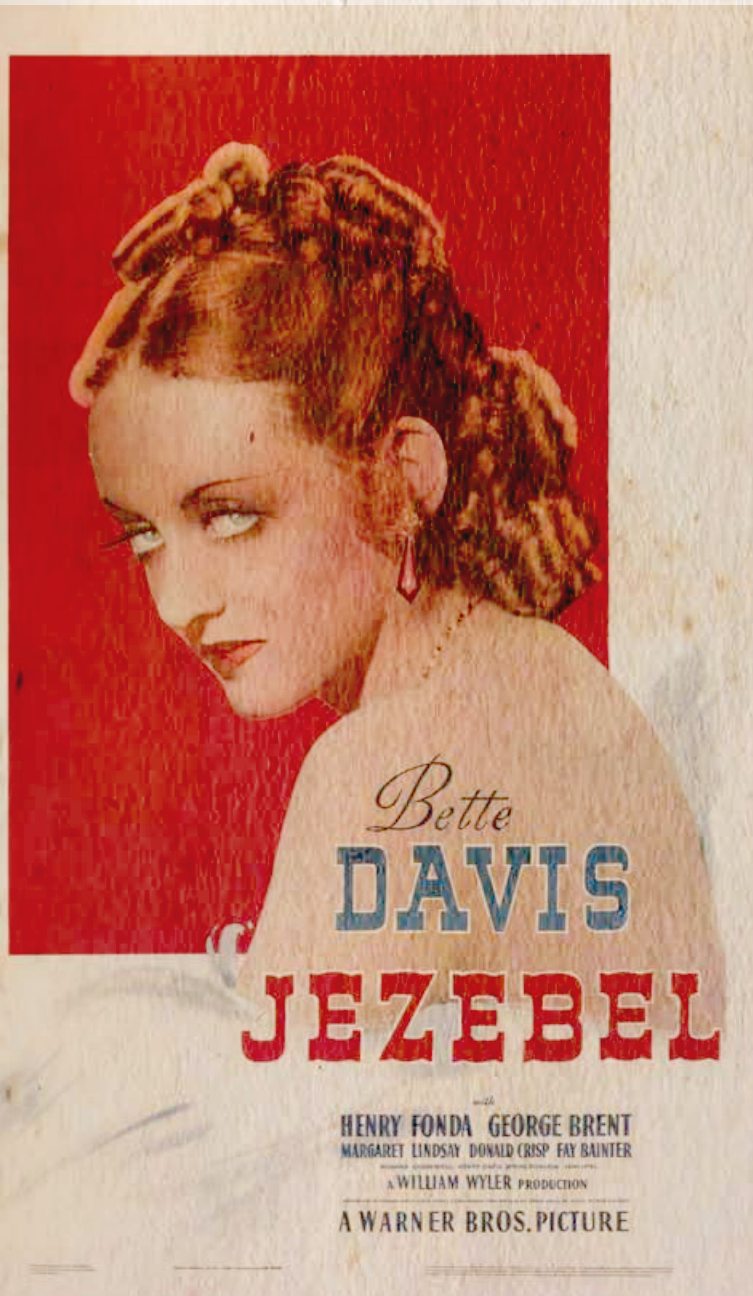
Succes of niet, de studio blijft dwarsliggen en volharden in hetzelfde repertoire. Als Bette in 1936 weer een niemendalletje moet spelen (THE GOLDEN ARROW van Alfred E. Green) gaat bij haar de knop om. Een jaar voor het aflopen van haar contract, pleegt ze bewust contractbreuk door twee films in Engeland te accepteren. Ze laat het aankomen op een rechtszaak die ze verliest. Het gaat haar niet om geld, maar om haar toekomst. "I Couldn't do it with the junk, that's all" zegt ze in een interview in 1971 met Dick Cavett. Waarom ze dit aandurfde? "When you are young and want to get somewhere, that's a terrific incentive. I just, I just, had to at least to be giving a chance to see if I was any good."

Ze verliest de rechtszaak, maar wint het gevecht. Het lijkt erop dat studiobaas Jack Warner de rechtszaak sportief opvat. De macht van zijn studio is bevestigd en hij heeft een actrice die wat wil en van een woord een daad maakt (en waarvan binnenkort het vijfjarig contract afloopt). Om te beginnen betaalt de studio de eigen proceskosten, ook al zijn die volgens het vonnis voor Davis's rekening. Vervolgens krijgt ze een echt script van Robert Rossen en Abem Finkel voorgelegd. Davis zet in MARKED WOMAN (Lloyd Bacon, 1937), een script geïnspireerd door de veroordeling van Lucky Luciano, met veel overtuiging haar tanden in de rol van nachtclub hostess Mary Dwight. Haar moedige getuigenis, na een eerdere, brutale mishandeling, helpt Humphrey Bogart om racketeer Eduardo Cianelli zakjes te laten plakken.



De film markeert de nieuwe toekomst van Davis. Waarschijnlijk toevallig doet het halfsheet-affiche voor MARKED WOMAN dat ook. Ten eerste is het geabstraheerde en face portret de essentie van de verbeelding van Davis als jong actrice. Het halflange blonde haar gaat op in de

achtergrond, de neus is zo subtiel weergegeven dat die bijna opgaat in het gezicht. Ogen, wenkbrauwen, mond dat is de jonge Davis. Het rode kruis markeert het einde van dit stadium van haar carrière. Dat is zo goed als zeker niet de bedoeling van de mij onbekende ontwerper.



Dat kruis is vooral visuele ondersteuning van de titel. Hoe toevallig ook, het is wel treffend. Sowieso is te zien dat het ontwerpsteam de opdracht heeft gekregen om duidelijk te maken wie de ster is van de film. Aan de grote letters te zien is dat er maar één.

Vanaf *MARKED WOMAN* gaat het crescendo met Davis. Haar rollen worden volwassen, haar regisseurs A-listers. Mannen als Alfred E. Green, William Keighley of Archie Mayo zijn betrouwbare vakmannen, maar nu worden de echte kanonnen ingeschakeld. Michael Curtiz, William Wyler, Anatole Litvak en glamourspecialist Edmund Goulding zijn de namen van het tweede en meest succesvolle deel van Davis' carrière. Ze wint snel haar tweede Oscar voor *JEZEBEL* (William Wyler, 1938). De transformatie naar volwassen vrouw zie je terug in de affiches, zoals die van *JEZEBEL* en *THE SISTERS* (Anatole Litvak, 1938). Portretten zijn niet meer en face, maar in driekwart. Bette's haar is lang en opgemaakt. Haar gezicht is niet langer open, maar verraad diepere gedachten, rust en vastberaden reflectie. Tot 1946 is zij de koningin van Warner Brothers. Hoera! Hoera! Hoera!

Wim Jansen



Non scholae sed vitae discimus

FILMLIEFDE op het eerste gezicht

Door Peter Cuijpers

In de wat schimmige bubbel van de gastredacteuren van *FilmFun* borrelde een gedachte op, dat het aardig kon zijn ieders eigen prilste liefde voor het medium film in herinnering te roepen. De moeizame formulering van deze eerste zin laat mijn reserve doorschemeren. Herinneringen zijn alleen interessant als ze van een interessant persoon afkomstig zijn, bijvoorbeeld een getalenteerde kunstenaar of staatsman. En dan moeten ze ook nog feitelijk zijn, want voor imaginaire herinneringen van verzonnen personen of zichzelf verkennende ego's hebben we de literatuur. Wie zit er nou op de min of meer verkapte memoires van zo maar een redacteur te wachten? En wie kunnen in godsnaam de jaren '50 nog iets schelen?

Dus ik viel meteen af, vond ik. Zijdelings ben ik jarenlang betrokken geweest bij de filmwereld, maar niet op een niveau of in een positie die mijn bijdrage van belang maakte. Wel schreef ik al in 1979 een soort pastiche op de rubiek *Een stille liefde van...* in *Skoop*. Daarin ging het om een schatje op het witte doek, het archetype van een onbereikbare aanbodedene, en niet om liefde voor het medium bioscoopfilm



Les diaboliques (1954). Simone Signoret en Vera Clouzot.

zelf. Ik heb voor *Skoop* toen een bioscoop, een film en een filmster verzonnen, de laatste (Marcelle Derrien) omdat ze op mijn moeder leek. Toen ik als kleuter met mijn kindermisje en haar vrijer tijdens een matinee mee mocht naar de lokale bioscoop, meende ik in Derrien opeens mijn moeder op het doek te zien. Ik ging op mijn stoel staan en begon 'mama, mama' naar haar te roepen. Deze herinnering heb ik toegelicht in *Mijn stille liefde* (*Filmfun* nr. 43). Allemaal fantasie.

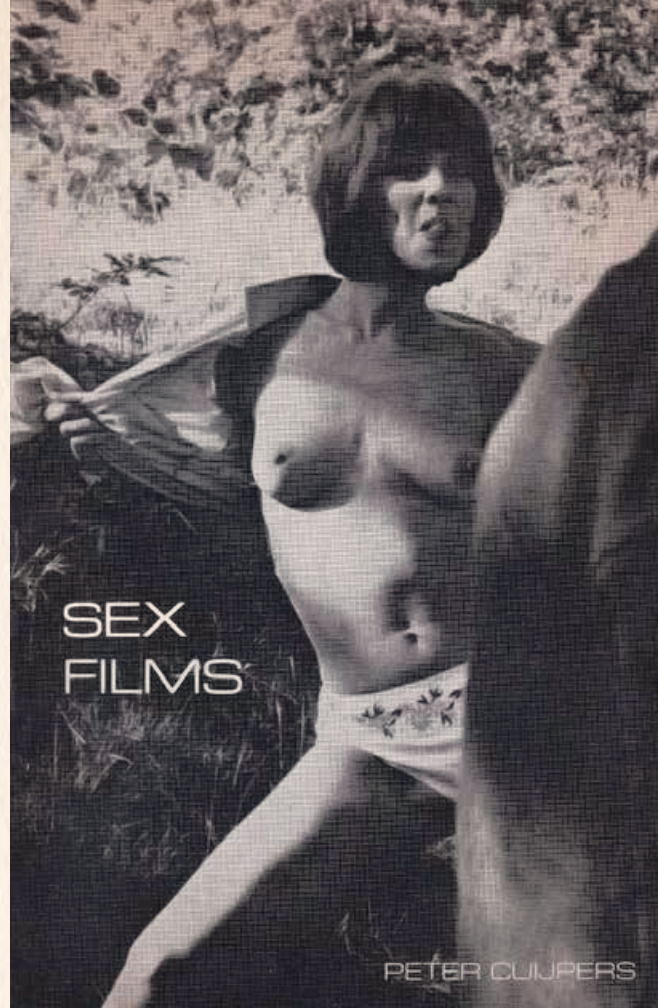


Me faire ça à moi (1960), Rita Cadillac en Eddie Constantine.

In een latere bijdrage aan *FilmFun* (nr. 46) haalde ik herinneringen op aan de Lemmy Caution-films van Eddie Constantine, *Mijmeren over Dominique Wilms*. In die films voor boven de 18 mocht ik nog niet binnen. Na mijn eindexamen ben ik in 1962 in Utrecht gaan studeren, waar toen tien bioscopen waren. Als doctoraalscriptie produceerde ik een *Sociologie van film en bioscoop* (1967), die in 1970 werd

gepubliceerd in een dubbelnummer van het blad *Beeldcultuur en opvoeding*, inclusief alle 180 voetnoten en met acht foto's van Gofilex. Wat er verder gebeurde zult ge niet geloven, lezer, maar staat desondanks in mijn relaas *Met dank aan de KFC* (*Filmfun* nr. 48).

Het begon al meteen met een eigen empirisch onderzoekje, waarvan de uitkomsten werden neergelegd in een Zwart Beertje, *Sexfilms in de bioscoop* (1971). Ik zie nu opeens dat ik in een jubileumjaar leef! Het omslag werd ontworpen door Dick Bruna, maar de foto's waaruit hij kon kiezen had ik hem aangeleverd na een rondje langs diverse filmverhuurders. Dit alles van na 1962 verklaart wel hoe ik in twee korte baantjes (1970-1976) in de filmwereld terecht kwam. In geen van de genoemde drie stukjes - *Stille liefde*, *Mijmeren*, *Dank aan de KFC* - wordt uitgelegd waar mijn liefde voor de bioscoop nu eigenlijk vandaan kwam. Zeker niet van mijn ouders. Ik weet het niet. Dus ik heb tóch een excuus om nog eens in de verre jaren '50 te duiken. Toen moet immers een kiem zijn gelegd.



1971; dit was Essy Persson in *Ik een vrouw*.

STERREN VAN HET WITTE DOEK

De bioscoop was een inrichting die tussen de kunst en de kermis floreerde. De liefde voor het medium was ieder jongmens vermoedelijk aangeboren, al was het maar voor de kermiskant. Concreet zal die liefde vaak zijn samengegaan met eenvoudige vormen van identificatie en projectie, zoals de eerste liefde voor een *objet du*



"La lumière d'en face" - Raymond PELLEGRIN, Brigitte BARDOT.

La lumière d'en face (1950), met Brigitte Bardot en Raymond Pellegrin.

désir, bijvoorbeeld iemand als Brigitte Bardot. Ze stond later vooral bekend als seksbom, zweele zangeres en cultfiguur, maar had vóór *Et dieu créa la femme* (1960) al in meer dan twintig films meegespeeld. Zij is precies tien jaar en een dag ouder dan ik en had dus best mijn 'stille liefde' kunnen zijn. Iedereen kan daar zelf wel een verhaaltje over een kortgebroekt jongetje bij verzinnen. Zo maar een knul, zo maar een ster van het witte doek. Ik noem haar slechts als voorbeeld. Maar mijn stille liefde was ze niet, want in de jaren '50 had ik geen oog voor haar, dat kwam echt pas later.

Zij is het beslist *niet* geweest die in mij de liefde voor film en bioscoop heeft opgewekt. Ik weet nog heel goed hoe mooi ik haar vond in *La lumière d'en face* (1955), *Les bijoutiers du clair de lune* (1958) en *La femme et le pantin* (1959), maar die films heb ik pas jaren later gezien, want

ik was nog geen 18 en woonde in Weert.

De eerste en derde waren door de nakedness op D (ontoelaatbaar) gezet, de tweede op C3 (met ernstig voorbehoud), zodat ze in Weert überhaupt pas na de opheffing van de KFC (1968) vertoond konden worden. De Katholieke Film Actie gaf in die tijd filmbesprekingen uit, waarin bijvoorbeeld de keuringsuitslag voor de genoemde *Bijoutiers* (hier *Spaanse driften* genaamd) als volgt werd gemotiveerd:

[...] boeit een enkele maal door scènes van bedrijvigheid rond stierengevechten op het platteland. Overigens is het een aanschakeling van onwaarschijnlijkheden en goedkope, soms vulgaire effecten als b.v. het onnodig en veelvuldig onthullen van Brigitte Bardots fysieke aantrekkelijkheden. Vanwege de sfeer en het gegeven is bij dit sterk commerciële product voor-behoud voor volwassenen geraden [code C3].

Hier ging het dus om onzedige kleding en jawel, daarbij zocht de commercie natuurlijk de grenzen van het toelaatbare op. Maar bij *La femme et le pantin* ofwel *De danseres van de duivel*, die filmtechnisch gesproken als te lang en slordig werd gekenschetst, was het motief voor afkeuring ook nog iets anders:

Het verhaal is bovendien gebaseerd op onaanvaardbare elementen als verleiding [lees: blote kostuums] en huwelijksontrouw als apotheose, zodat er geen enkele reden tot aanvaardbaarheid is aan te geven [code D]. Dit geeft een beetje het klimaat van de jaren '50 aan.

Tientallen films per jaar kregen van de



katholieke nakedness het predikaat C3 of D.

La femme et le pantin (1959), Brigitte Bardot. Foto's zoals deze haalden de bioscoopvitruines en media in het zuiden nooit. Helemaal bloot was Bardot trouwens in niet één van haar films.

Dus ik kan helaas niet beweren dat mijn liefde voor de bioscoop door Dominique Wilms of Brigitte Bardot of andere seksidolen is aangeblazen of ingegeven (maar later wel in leven gehouden natuurlijk). Zulke films onttrokken zich in de jaren '50 gewoon aan ons zicht, daar in het zuiden en in onze media. Ook

niet door andere idolen trouwens, zoals Eddie Constantine of Roy Rogers of iemand als Romy Schneider, al was de eerste *Sissi* al in 1955 een geweldig kassucces.

Elders is door mij vaak betoogd dat het medium bioscoopfilm na een bloeitijd van slechts een halve eeuw ten dode is opgeschreven. Ongeveer tot 1960-1965 was de bioscoop zó verweven met het dagelijks leven en tegelijk nog zó bijzonder, dat we de impact daarvan nu nauwelijks meer beseffen. De bioscoop toonde beelden van andere werelden. Daarna heeft de televisie het stokje overgenomen, bracht de auto mobiliteit en ging de jeugd ver buiten het eigen nest studeren en van haar vrijheid genieten. In 1964 kregen we het tweede televisiekanaal, in 1966 had 80% van de huishoudens een tv-toestel, in 1968 begonnen we met kleurentelevisie, vanaf 1971 werden videorecorders betaalbaar. Specifiek op filmgebied kregen we in de jaren '60 de Nouvelle Vague in Frankrijk, een geleidelijke afschaffing van de filmkeuringen wereldwijd en een concurrentieslag met de televisie (breedbeeld, kleur, seks en sensatie). Elvis Presley zorgde voor een eerste muzikale rimpeling vanaf 1954, maar de Beatles begonnen pas in 1960, de Rolling Stones in 1962.

veldje ooit opgravingen komen doen.

EEN SOCIOLOGISCHE INVALSHOEK

Iets heeft me als student beziend om van alle sociologische onderwerpen juist de film en de bioscoop te kiezen, let wel: niet de *filmkunst*, maar het *medium*. Dat was destijds een betrekkelijk nieuwe invalshoek. Het gaat dan om een model voor massacommunicatie, met als hoofdcomponenten zender, medium en ontvangers. Ik wil voor één keer citeren uit de inleiding die de redactie in 1970 bij mijn doctoraalscriptie plaatste. Toen was de kwestie van de afschaffing van de filmkeuring voor volwassenen actueel. Denk aan *Blue Movie* (1971) van Wim Verstappen, maar al eerder vooral aan *Les amants* (1958) van Louis Malle, *Mondo Cane* (1962) van Gualtiero Jacopetti en *Tystnaden* (1963) van Ingmar Bergman, om enkele mondiale doorbraakfilms te noemen. Het ging om meer dan wat bloot of voorzichtige porno alleen. De redactie van *Beeldcultuur* schreef het volgende:

Over de functie van film en bioscoop in onze samenleving wordt meestal alleen maar in speculatieve termen gesproken en geschreven. Dat blijkt ook nu weer in de discussie rondom de herziening van de bioscoopwet die hoofdzakelijk met emotionele argumenten wordt gevoerd. Het is bijvoorbeeld opmerkelijk dat vrijwel iedereen het erover eens is dat een filmkeuring voor volwassenen dient te verdwijnen, maar voor jongeren beneden een bepaalde leeftijdsgrens gehandhaafd moet wor-



Monsters zonder gelaat (1959), toegang 18 jaar.
Nog in zwart-wit.

De jaren '50 waren een oase van rust en gevestigde orde, met natuurlijk ook de nodige schaduwkanten. De rol van het medium film paste in dat stramien. Het lijkt eeuwen geleden. Denk dan niet alleen aan de films zelf, maar tevens aan de hele industrie eromheen - theaters, kranten, boeken, filmladen, recensies, rolmodellen, mode, glamour, donkere zalen, verboden vruchten. En die industrie, die

cultus, was ruwweg van 1910 tot 1965 een gezichtsbepalend onderdeel van de westerse cultuur.

Het is een periode in onze geschiedenis die bezig is razendsnel achter de horizon te verdwijnen. Om die reden wil ik mijn prilste contacten met het medium bioscoopfilm in die jaren '50 alsnog op een rijtje zetten, niet met een nostalgische blik, maar vanuit het standpunt van een ooggetuige die alvast een paar steentjes klaarlegt voor eventuele archeologen die op dit

den. Dat wordt dan zonder meer aangenomen, maar een zinnige argumentatie waaruit blijkt dat men zich ook bewust is van veranderingen in de functie van film en bioscoop in de samenleving is nergens te horen. Wil men werkelijk tot wettelijke regelingen komen die adequaat zijn dan zal men moeten weten wat die functie is, door welke factoren deze bepaald wordt, wat met 'invloed' bedoeld wordt, in hoeverre de invloed van films een exponent is van wat er in de samenleving leeft en in hoeverre deze bijdraagt tot de vorming van nieuwe houdingen.

De aanvankelijke vraag naar mijn 'eerste liefde' voor de film is nu verplaatst naar de vraag waarom ik er een scriptie over wilde maken. Dit is nog steeds een particuliere vraag; het antwoord kan niemand iets schelen. Maar het zegt iets over de cultuurhistorische context waarin ik die keuze heb gemaakt. En die context gold voor een hele generatie en is het waard om die reden beschreven te worden, misschien vooral voor degenen die de context bijna alleen uit het perspectief van de Randstadbewoners kennen.

Destijds leek het toeval. Ik was begonnen aan een studie medicijnen, want zo iets werd van mij verwacht in onze biotoop. De Filmacademie in Amsterdam bestond vanaf 1958, maar werd pas in 1965 een vierjarige opleiding, allemaal onder leiding van J.M.L. Peters, die uit Venlo kwam, en op *De taal van de film* gepromoveerd was. Van die optie had ik daar in Weert geen weet. Gelukkig drong het vrijwel meteen tot me door dat het metier van arts voor mij geen roeping was. Toen ik al in december van keuze

wisselde leverde ik mijn microscoop in bij de firma Stöppler. Ik kon met behoud van mijn beurs eigenlijk alleen bij sociologie terecht zonder een studiejaar te verliezen. Dus eigenlijk ben ik bij toeval in de sociologie beland. Mijn aandacht voor de film, zowel de banale als de kunstzinnige, is tijdens mijn studentenjaren best wel excessief geweest. In die zin was de onderwerpkeuze voor mijn doctoraalscriptie een combinatie van het nuttige met het aangename. Maar het toeval heeft kennelijk ergens in mijn binnenste een gespreid bedje aangetroffen. Ik moet het zoeken in de feitelijke context: katholiek platteland, jaren '50, opvattingen en educatie inzake de rol van films en de bioscoop. Zo komen we uit in het stadje Weert, waar ik van 1956 tot 1962 bij mijn ouders gewoond heb. Met de omliggende gehuchten samen had het toen nog geen 30.000 inwoners.



Een luchtfoto van Weert (vóór 1940). De Martinuskerk heeft nog een houten toren. Rechts een deel van het College.

EEN GEOGRAFISCHE TOELICHTING

In de jaren '50 was Nederland nog volledig religieus verzuild, maar binnen die samenleving waren er regio's waar slechts één zuil domineerde. Zo was de provincie Limburg vanaf de Middeleeuwen volledig Rooms gebleven, net als Belgisch Limburg, Brabant en het westelijke Rijnland. Ook waren deze gebieden

toen nog etnisch volstrekt homogeen. Thuis en op straat werd dialect gesproken. Alleen een elite sprak thuis Nederlands. Maar in het onderwijs op de lagere en middelbare scholen was dit verplicht.

Doordat mijn vader enkele keren van baan veranderde, verhuisden we aanvankelijk vaak, maar telkens slechts een kippeneindje. Kleine ambtenaren konden geen auto betalen om forens te zijn. Ik heb vijf jaar in mijn geboortedorp Heel (bij Roermond) gewoond, twee jaar in Eygelshoven (nu Kerkrade), vijf jaar in Sittard en ruim zes jaar in Weert. Alles in Limburg, maar wel vier sterk verschillende dialecten, waarvan ik er nu dus niet één vlekkeloos beheers.

Het dorp Heel had geen bioscoop, maar Eygelshoven, dat werd gedomineerd door de mijn Laura, bezat Hollandia, op slechts een steenworp van waar ik toen woonde. Verder weet ik er niets meer van, zo min als van de enige bioscoop in Sittard, die naar ik meen Luxor heette. Misschien ben ik er een enkele keer geweest - niet van mijn zakgeld, want dat kreeg ik toen niet - en ik weet dat er filmsterplaatjes werden gespaard, van bij de kauwgum, en Roy Rogers hoog genoteerd stond. Toen ik in 1956 in Weert kwam en bij broeder Lodewijk in de zesde klas van de lagere



school mocht plaatsnemen, heeft het nog een hele poos geduurd voordat ik ontdekte dat mijn nieuwe woonplaats twee bioscopen telde, Scala en Royal.

De wereld was klein, overzichtelijk en katholiek, maar dat laatste, zeker in mijn omgeving, niet in een dominante of ergerlijke mate. De verplichtingen en feesten waren tradities, ze hoorden bij het leven, net als kermis en carnaval en militaire dienst en missionarissen. De relatief weinige 'Ambonnezen' die in de omgeving werden gehuisvest en van wie hier en daar de kinderen op school verschenen waren bezienswaardigheden. In de Mijnstreek werkten wat Polen en Italianen, maar die woonden vooral in gezellenhuizen bij elkaar. De leefomgeving in Weert was keurig geordend en provinciaals, precies zoals in de Anton Wachterromans en *De koperen tuin* van Simon Vestdijk beschreven is, al ging het daar om het Friese stadje Harlingen. Voor mij voelde het niet bekrompen of benauwend aan.

Wie weet hoe mijn leven zou zijn verlopen als ik van meet af aan in een grootsteeds milieu

zou zijn opgegroeid, bijvoorbeeld in Amsterdam, dat in 1947 bijna 50 bioscopen telde en waar je voor een habbekrats de ene matineevoorstelling na de andere kon bezoeken. Dan heb je toch van jongs af aan een andere kijk op het film- en bioscoopwezen, dunkt me.

KATHOLIEKE FILM ACTIE

Over de bioscopen in Weert kan ik weinig vertellen. Royal in de Beekstraat was wat luxer van inrichting en vertoonde het betere genre, de oudere Scala aan de Markt was er meer voor de B-films. Tijdens mijn zes jaar gymnasium hebben deze twee klassieke provinciebioscopen voor mij geen rol van betekenis gespeeld, al mocht ik de laatste twee jaar op stille dagen gratis in de Royal naar binnen, waardoor ik tien of twintig films heb gezien die ik anders gemist zou hebben. Scala, dat een balkon had, haalde na de afschaffing van de katholieke nakeuring de vertoning van veel pikante films in tijdens 'nachtvoorstellingen' (vrijdag en zaterdag, 22.30 uur). Daar zaten gekken als ik soms met slechts tien man in de zaal.



*Ingang tot de bioscoop Scala in Weert (1930).
Rechts hotel De Engel.*

Het medium bioscoopfilm was eigenlijk nog jong, als we het cultuurhistorisch bekijken. De grote vaste bioscopen, die films salonfähig maakten, kwamen er vanaf 1910, de geluidsfilms vanaf 1930. De opinion leaders en opvoeders worstelden met vragen over de grensgebieden tussen filmkunst, volksvermaak, zedelijke bedreiging en het beschermen van de jeugd.

Maar als films kwalijke invloeden kunnen hebben, dan kunnen ze ook *positieve* effecten oproepen, nog los van de vraag of die films tevens ‘kunst’ zijn of niet. Niet alleen Stalin en Goebbels deelden die mening, ook de katholieke kerk. Paus Pius XI kwam in 1936 met een encycliek, *Vigilanti cura*, dat is ‘met waakzame zorg’, naar aanleiding van grote keuringsproblemen in de Verenigde Staten.

Behalve methoden om schadelijke films te weren werden daarin tevens acties bepleit

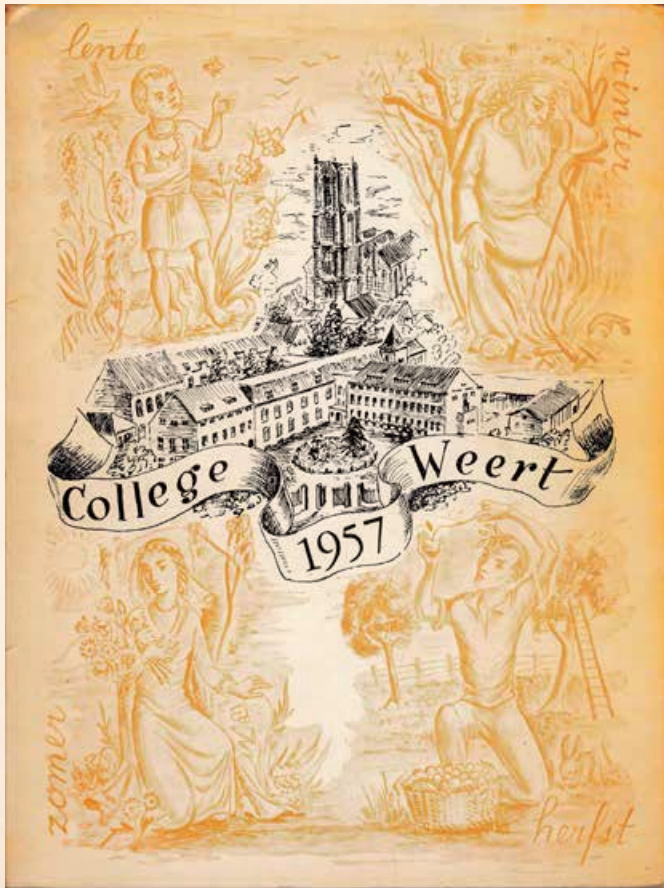
om ‘goede’ films te bevorderen, in dit geval dus met name films die hielpen het geloof te verkondigen. Als uitvloeisel hiervan werd in ons land de stichting Katholieke Film Actie (KFA) in het leven geroepen. Deze bemoeide zich enerzijds met de katholieke filmnakeuring (KFC), die al bestond, maar anderzijds met filmvormingsinitiatieven, zoals een filmblad, beoordelingen (Film Informatie Dienst) en cursussen. In katholieke intellectuele kringen was film dan ook niet een medium dat met de nek werd aangekeken, maar een maatschappelijke factor die met beleid kon worden benut.



Ansichtkaart uit 1913.

BISSCHOPPELIJK COLLEGE

De Nederlandse kerkprovincie kende in het bisdom Roermond drie middelbare scholen onder het gezag van de bisschop. Een ervan was het College in Weert, dat al sinds 1648 als Latijnse school bestond. In 1957 telde het 659 leerlingen, tot 1962 alleen jongens, verdeeld over gymnasium (215), hbs (325), handelsschool (62) en voorbereidende klassen (57). De school had twintig priester- en dertig lekenleraren (waaronder toen nog nul dames).



Door deze school werd ik in 1956 als eerste-klassertje voor het gymnasium aangenomen en zes jaar later met diploma aan de wereld afgeleverd. Het gym volgde het klassieke curriculum, dus met weinig aandacht voor de contemporaine geschiedenis en voor het actief beheersen van de moderne talen. De opvattingen over Nederlandse literatuur waren behoudend, maar wel tolerant. Zo stond in het Jaarboek 1960 een uitvoerig en knap essay van leraar H. Hunnekens over het werk van Harry Mulisch.

Tijdens het mondeling eindexamen moest ik een gedicht van Gerrit Achterberg ontleden. We hadden een schoolblad, *Kriterion*, waaraan ook ik grappige kroniekjes en pedante besprekingen van toneelstukken en schoolconcerten mocht leveren. Ik herinner me een optreden van Pim Jacobs en Rita Reys.

In die periode zijn er drie filmgerelateerde feiten die me het vermelden waard lijken.

Het eerste is het project van een amateurfilmer die op 16mm een documentaire maakte over de klokken van de firma Eijsbouts in Asten. Een paar jongens mochten mee als hulpje. Ik weet nog dat we hoog in een kerktoren zijn geweest en ook bij het klokkenspel in het oorlogsmuseum te Overloon gefilmd hebben.

Het tweede zijn de filmvoorstellingen die af en toe in de aula werden gegeven. Het College telde namelijk circa 200 interne leerlingen en voor hen moest vaak ook in de weekenden iets aardigs geregeld worden. [Laat ik nu eens een Bekende Nederlander noemen: één van die internen was enige jaren Joost Prinsen, toen al een begaafd acteur, bij wie ik tijdens het vierde leerjaar in de klas heb gezeten. Daarna verliet

hij de school.] Soms mochten stadsexternen uit de hoogste klassen ook komen kijken. Pas veel later heb ik ontdekt hoe dit zat. Omdat er in Weert twee vaste bioscopen waren, mochten er daarbuiten niet zo maar bioscoopfilms op 16mm worden vertoond. De voornaamste verhuurder van zulke films was Goflex (van Goede Film Exploitatie) en het waren dan films die in de reguliere bioscopen min of meer waren uitgerouleerd. Desondanks moest de vertoner, in dit geval dus het College, per keer door iemand van de Bioscoopbond in Amsterdam op de Lijst van Geen Bezwaar worden geplaatst.



Don Camillo, monsignore ma non troppo (1961).

Van de films die ik in de aula heb gezien herinner ik me *Bommen op de Roerdam*, *Marcellino, pane e vino* en minstens één film uit de reeks met *Don Camillo*. De laatste ging over een Italiaanse stadspastoor, gespeeld door

Fernandel, die continu overhoop lag met de communistische burgemeester, maar deze met Gods hulp steeds te slim af was. Over *The dam busters* zal ik een afzonderlijk opstel schrijven, om heel andere redenen, maar in het algemeen herinner ik me van deze vertoningen vooral de kieren naast de gordijnen, want als het tochtte in de aula hielpen die de verduistering naar de filistijnen. Uit de nevelen van het verleden lijken ook schimmen van een film over *Bernadette* en een over het afscheid van *Mr. Chips* op te doemen.

EEN FILMCURSUS IN 1960

De derde herinnering die ik heb is die van een soort filmcursus voor de hogere klassen. Met de wijsheid van nu denk ik dat deze ervaring belangrijk is geweest.

Scherp staat me nog voor ogen dat deze cursus niet plaatsvond op school, maar in een zaaltje in het lokaal welbekende hotel De Engel, een antiek gebouw naast de kerk, dat vrijwel grensde aan de bioscoop Scala. Er waren nooit meer dan vijftien of twintig deelnemers. In dat zaaltje kwam in die jaren ook de debatingclub van de externe leerlingen bij elkaar, waarvoor ik, las ik tot mijn verbazing terug in een van de jaarboeken, een lezing over 'romantiek in de muziek' heb gehouden.

Zoals gezegd had deze school van oudsher een belangrijk internaat en dus ook een beleid om leerlingen te trekken. Als waarachtige kostschool in de Engelse stijl voorzag de leiding in aanvullende activiteiten, zoals sport en muziek, waarbij er een duidelijk onderscheid

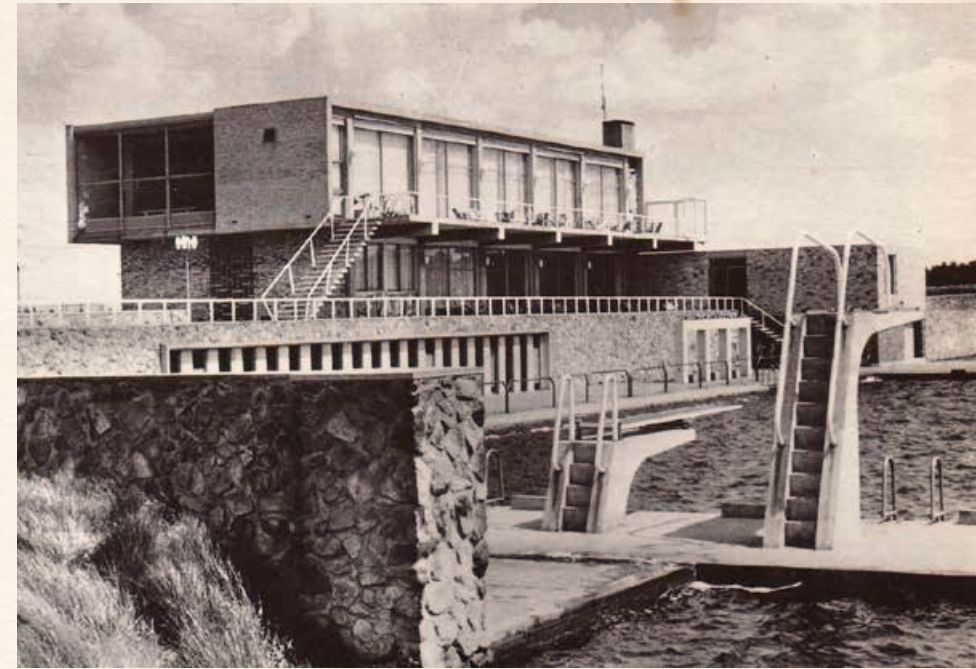
was tussen de internen en de externen, en tussen het gymnasium en de rest. Alle clubjes en activiteiten hadden een leraar als 'moderator'.

In de hoogste klassen van het gymnasium overheersten de externe leerlingen; op de hbs en de handelsschool in mindere mate. Mijn eindexamenklas van 10 alfa's en 10 beta's had nog maar één interne leerling, naast 14 stadsexternen, waaronder ik, en 5 buitenexternen, die elke dag een heel eind moesten fietsen. Enkele stadsexternen maakten gebruik van de studiezaal van de internen, elke dag twee uur. Dat heeft mij drie jaar discipline en houvast gegeven.

Deze achtergrond verklaart waarom ik niet meer weet wie er bij deze 'filmliga', want zo werd het aanvankelijk genoemd, verder nog deelnamen. Mijn boezemvriendjes niet.

Ik vermoed dat ik zowat de enige extern was in een dozijn interne leerlingen. En dat suggereert dat ik écht belangstelling had. Bij de internen was zo iets vaak gewoon een vorm van vrijetijdsbesteding. Deze filmliga is kennelijk uitgegroeid tot een cursus, want het jaarboek 1962 meldt dat deze 'net als in de voorafgaande jaren' werd gegeven: dus tenminste ook al in 1961 en 1960. In 1962 werd als afsluiting in het *Tranchée De roverssymfonie* (1936) vertoond, een curieuze comedie, waarover K. Schippers in 1989 een documentaire heeft gemaakt, maar

dit terzijde. Ik deed dat jaar eindexamen, en heb die film toen niet gezien, dat weet ik zeker. Mijn filmcursus, want dat was het dus, moet ik al in 1960 hebben gevolgd.



Tranchee, recreatiecentrum van het Bisschoppelijk College, Weert (1965).

De cursus van 1962 bestond uit 8 afleveringen en misschien zijn de kleine letters van het hierbij afgebeelde programma te lezen. Alle grote namen uit de toenmalige canon van de cinema komen voorbij, korte fragmenten, kleine films. Ik tel 37 titels, waarin, met het inzicht van nu, vooral het oude Hollywood (DeMille, Chaplin) en het Duitse expressionisme (Wiene, Lang) ontbreken.

Het programma zag er als volgt uit:

1. DINSDAG 23 JANUARI:

inleiding; geschiedenis van de film [deel 1] - films:

fragment uit „Cinematographie Lumière” - fragment uit „Naissance du Cinema”
„Telegram uit Mexico” - The Great Train Robbery”.

2. DINSDAG 30 JANUARI:

geschiedenis van de film - de filmcamera - films:

fragment uit „Le grand Méliès” - „Musketiers of Pig Alley” -
„Ueberfall” - „Faits divers”.

3. DINSDAG 6 FEBRUARI:

de geluidsfilm - hoe komt een film tot stand - films:

„Eine Filmszene entsteht” - „In der Nacht” - „Trade Tattoo”.

4. DINSDAG 13 FEBRUARI:

filminhoud - filmvorm - filmritme - films:

fragment uit „Farrebique” - „Crim Blanc” - „Ballade van de Hoge Hoed” -
„Filmstudie nr. 7” - „Opus 2-3-4”.

5. DINSDAG 20 FEBRUARI:

film: als handelsobject, als sociale en psychologische factor - films:

fragment uit „Solange du da bist” - „Germany calling” - „Second Fiddle” -
„Fiddle de Dee” - „M, een stad zoekt zijn moordenaar”.

6. DINSDAG 27 FEBRUARI:

opbouw van filmoordeel - films:

„Houen zo” - Montreal bij Night” - „Blinkity Blank” -
„Spiegel van Holland” - fragmenten uit „Potemkin” en „Generale Lijn”.

7. WOENSDAG 7 MAART:

filmwetgeving en filmkeuring - films:

„The picnic” - „Menschen am Sonntag” - „Flugten” - „Neighbours”.

8. DINSDAG 20 MAART:

documentaire film - film in Nederland - amateurfilm - films:

„Regen” - „Het Schot is te Boord” - „Dagen mijner Jaren” -
„Een Leger van gehouwen Steen” - „Glas” - „Prijz de Zee”.

9. DINSDAG 27 MAART:

Slotavond op het Tranchée; op deze avond de film: „Roversymfonie”.

Maar wat vooral ontbreekt zijn de gewone bioscoopfilms. Ik denk niet dat dit te maken had met dedain voor zulke films, maar met de beschikbaarheid van fragmenten. Gedeelten

Riso amaro (1948), een hoogtepunt uit het neorealisme, zeker niet in de laatste plaats door de aanwezigheid van de voormalige Miss Roma.

van kopieën uit films die op 16mm waren overgezet konden we om juridische redenen niet zo maar maken en gebruiken. Ik zeg ‘we’, omdat ik tien jaar later ook zelf eens zo’n cursus heb gegeven, namelijk een trimester lang in de vierde of vijfde klas van het Gymnasium Haganum, een progressieve school waar ze dit uitprobeerden (ik heb nóg wel eens een nachtmerrie van deze onderwijservaring).

Er was materiaal beschikbaar bij de KFA, het Filmmuseum en enkele andere instanties, en complete films waren er vooral bij Goflex te kust en te keur, maar fragmenten uit ordinaire commerciële speelfilms ontbraken. De KFA had om redenen die ik nooit heb doorgrond wel fragmenten van

De film, toegelaten ‘onder ernstig voorbehoud’ (C3), werd ‘aanbevolen voor filmkringen’. In 1960 bracht Centra het zinderende drama nogmaals in de bioscopen.



Silvana Mangano in Riso amaro (1948) van Giuseppe De Santis. De film kwam in 1960 nogmaals in de bioscopen.

Dat was een uitzondering op de regel, maar die film was voor een publiek van scholieren niet te gebruiken. Min of meer contemporaine bioscoopfilms die ik in het programma van 1962 zie staan waren slechts twee of drie in getal:

So lange Du da bist (1953) met Maria Schell.

M, een stad zoekt zijn moordenaar, hetzij de versie van Fritz Lang (1931, in 1960 opnieuw in de bioscopen gebracht door Hafbo), of anders die van Joseph Losey (1951).

The picnic (1955) van Joshua Logan.



1960

Van die hele cursus, die in 1960 waarschijnlijk iets anders in elkaar zat dan in 1962, kan ik me vooral de experimentele films uit de jaren '20 en '30 nog wel herinneren, dus *Ballet mécanique* (1924) en *Potemkin* (1925), maar dat geeft niets. Op een of andere manier heeft de veelzijdigheid van het medium film een blijvende indruk op mij gemaakt.

Hiervoor mag ik dus uiteindelijk vooral de heren J.S.M. van der Hart (pr.) en E.A.M. Nielen dankbaar zijn. Beiden, jonge idealisten, begrijp ik nu, zie ik nog voor me. De films waarvan zij me al die fragmenten toonden hebben me beter leren kijken. Ze behoorden tot de toenmalige canon van de *filmkunst*, maar dat was slechts een niche in het geheel. Het heeft nog een poos geduurd tot dit bij mij is ingedaald. Eerst moest ik het medium *bioscoop* nog ontdekken, de film als commercie, als entertainment, als pamflet, als droom.

De film is kunst en kassa. Het zijn twee kanten van een fascinerend fenomeen. Bij het doen van wat onderzoek voor dit opstel kwam ik toevallig een foto tegen die mijn relatie met het medium treffend symboliseert. In 1940 waaide de houten torenspits van de Martinuskerk in Weert naar beneden. De massa kwam terecht op de scheidslijn tussen hotel De Engel, waar ik mijn filmcursus had gevolgd, en bioscoop Scala, waar ik talloze films heb gezien, ook nog vaak na mijn vertrek naar Utrecht in 1962. Alles is meteen in 1940 gerepareerd, speciaal voor mij. De kerk heeft in 1956 zelfs een nieuwe toren gekregen, nu van steen en met een mooi carillon.

Waren die klokken misschien de aanleiding van

het filmproject bij de firma Eijsbouts? Het zou zo maar kunnen.

Als we maar oud genoeg worden, valt alles op zijn plekje, denk ik wel eens. Voor mij heeft het oude systeem van opvoeding en onderwijs gewerkt. Ik zal niemand tegenspreken die me een bevoorrecht mens en een bofkont noemt.

Peter Cuijpers



Weert, 14 november 1940, de houten kerktoren is bijna op Scala en De Engel gewaaid. Foto van de Maas- en Roerbode. Dat donkere boogje rechts naast het puin, met de tekst 'Scala' in de witte achtergrond, was de ingang van de bioscoop.

Door Michael Helmerhorst

Fanatieke verzamelaars van bewegende beelden in de vorm van filmrollen, videobanden, dvd's of bluerays zijn in wezen 'replica-hunters'. Ook de aanverwante cine-memorabilia als affiches, filmstills, banners en de (uit de mode geraakte) lobby-stands zijn massaproducten. Het 'one of a kind' cine-artefact leek even in opkomst met de overal opduikende 'Planet Hollywood' restaurants waar de bezoeker zich omringd wist door als 'unica' gepresenteerde film-gerelateerde objecten. Deze collectie film-rekwisieten bestond uit een allegaartje aan spullen die zg. uit het prop-department van Tinseltown leken te komen. Het afgebeten been uit *Jaws* (1975), het kingsize theekopje uit *Notorious* (1946), de vet gerande honkbalpet van Tom Cruise of de snel gedateerde gadgets uit de workshop van Q. Deze veronderstelde relikwiën wekken alleen mijn lachlust op, dan liever het bewegende beeld als levende herinnering aan iconische filmmomenten. Wanneer zeer zeldzame filmrollen aan de vergetelheid ontrukkt worden, gaat het meestal om zoekgeraakte coupures die ooit sneuvelden door de schaar van de censor of door kniplustige distributeurs. Denk aan de met veel speur en plakwerk gerestaureerde versie van het verminkte sf-epos *Metropolis* (1927). Ook de onvermoeibare verzameldrift van 'autograph-hounds' om zoveel mogelijk handtekeningen te scoren van al dan niet op het toppunt van hun roem verkerende celebrities, komt mij voor als een absurde activiteit. De handtekening is wel het summum van een gerepliceerde afdruk. Een authentiek gesigneerd schilderij kan daarentegen

Replica

nog wel eens het verschil maken tussen een 'one of a kind' of een vervalsing. Mijn meest recente replica-aanschaf was een tweetal ingelijste tekenfilm-cells van de Tex Avery-cartoon *Blitz Wolf* (1942) door de verkoper als 'absoluut genuïne' aangeprezen maar overduidelijk afkomstig uit Zuidoost Azië.



CHICAGO PIANO

Zo nu en dan laat de cinefiele replica-jager zich verleiden tot een onbezonnen aankoop. De impuls-aanschaf van een niet van echt te onderscheiden, uitneembare, Thompson Machinegun in een rood gewatteerde koffer geschiedde in een hardware-store in Perth (Australië) en was mogelijk, omdat ik het vuurwapen in een decorcontainer op weg terug naar Nederland kon stashen. Na 2 maanden kon ik mijn collectors-item uit de vochtig ruikende zeecontainer opdiepen en liefdevol in veiligheid brengen.

Het bezit van dit iconische schiettuig vervulde mij met grote tevredenheid hoewel ik het als 'lookalike' van het echte vuurwapen wettelijk niet in huis mocht hebben. De Thompson of 'Chicago Piano' prijkt op de filmaffiches van menig gangster-drama, zoals *Machinegun Kelly* met Charles Bronson (1958) en wordt door Paul Muni in *Scarface* (1932) leeggeschoten met de woorden; 'I'll write my name with bullets above the city skyline' (of iets in die trant).

HOODLUM PARTY

Op een gangster-party voor het bedrijfsleven in de roerige jaren 90 had ik een professionele wapenmeester ingehuurd en werd een gechoreografeerde 'shoutoot' uitgevoerd met over en weer afgevuurde 'blanks'. Iets wat vandaag de dag ondenkbaar zou zijn. De alleen met kruit geladen patronen voldeden in de handvuurwapens maar waren echter te licht om



op ordelijke wijze door het magazijn van een echte Thompson getransporteerd te worden waardoor het vuur uit de loop om de haverklap verstomde.

BLANKS EN BLINDGANGERS

De wapenmeester in kwestie wist mij te vertellen dat ze in Amerika op filmsets dit probleem omzeilden door opgelengde “blanke” patronen te gebruiken die echter niet direct van scherpe munitie te onderscheiden waren. Men denke hierbij aan het tragische en tegelijk bizarre ongeval op de filmset van de Western *Rust*. (zie: In Memoriam)
Om de feestvreugde op de gangster-soiree te verhogen reed ik met een verchromde teaboy

langs de tafels der genodigden en toonde de inhoud van 3 champagnecoolers. In de 1e cooler bevond zich in het ijswater een afgesneden voet (of those who walk out of the Boss), in de 2e een hand (of those who steal from the Boss) en in de 3e dreef een realistische kunstlul (of those who fuck around with the Boss's mistress), over replica's gesproken.

Na de hilarische reactie van 4 tafels werd de act door de organisator met enige klem afgebroken. Maar we dwalen af!

RUILHANDEL

De zwart glanzende en zorgvuldig geoliede Thompson werd door mij uiteindelijk ingeruild voor een 35mm filmcopie van *The Untouchables* (1987) Ook dit bezit ontviel mij omdat de betreffende print na amper twee jaar ernstige tekenen van het ‘Vinegar Syndrom’ ging vertonen Al wat mij nog aan fotogeniek wapentuig rest zijn twee houten stenguns ooit als souvenir op de kop getikt op een ‘trödelmarkt’ vlakbij de ‘Kolos van Prora’ aan

de Oostzee in de voormalige DDR. De verkoper wist mij te overtuigen dat het hier om filmprops ging afkomstig uit de DEFA-filmstudios op het eiland Rügen. De uniciteit van de spullen die de film collectioneur als bijvangst bijeenbrengt ligt niet zelden in het verhaal achter het ‘object du desir’.

SPEEDGRAPHIC

Een ander begerenswaardig object dat zo uit een film weggepakt leek, was de Speedgraphic-foto camera die ik op een opticebeurs bemachtigde



voor de somma van slechts drie geeltjes. Dit was het robuuste apparaat waarmee persmuskieten zich voor filmsterren verdrongen en omgelegde onderwereldfiguren vereeuwigen, badend in bloed op het asfalt in het helle licht van flits-

lampen. De op een sigaarstomp kauwende kop van Weegee (Arthur Fellig) kreeg je er gewoon bij. Ook dit relict uit vervlogen tijden heb ik uiteindelijk weer ingeruild voor een verdacht veel op de *Maltezer Valk* gelijkend beeldje.

Je weet wel, dat ding dat vervaardigd is van hetzelfde spul waar dromen van gemaakt zijn.

Michael Helmerhorst





In het kader van 46 jaar staatkundige onafhankelijkheid van Suriname heeft president SANTOKHI zaterdag 25 november 2021 een aantal Surinamers die zich bijzonder verdienstelijk hebben gemaakt voor land en volk, gedecoreerd. Deze traditionele ceremonie naar aanloop van de onafhankelijkheidsviering vond plaats in de achtertuin van het presidentieel paleis. Het staatshoofd uitte zijn waardering aan zij die zich voor de ontwikkeling van het land hebben ingezet. Het gaat om meer dan 150 burgers die zich op maatschappelijk en ander vlak verdienstelijk hebben gemaakt.

PIM DE LA PARRA, links naast de president, die geflankeerd wordt door HENNA DRAAIBAAR, mag zich Officier in de Ere-orde van de Gele Ster noemen.

Het staatshoofd gaf de gedecoreerden mee dat ze trots mogen zijn en tevens als een stimulans dienen voor andere Surinaamse burgers. “Beschouw deze eer als een waardering, die u voor alle andere harde werkers draagt, in liefdadigheid is geen overdaad,” richtte president SANTOKHI zich tot de groep.



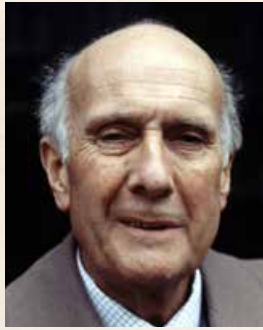
IN MEMORIAM



11 oktober
Elio Pandolfi (95)
Italiaans toneel, film en tv-acteur speelde oa een horkerige Lee van Cleef-imitatie in: *For a Few Dollars Less* (1966).



Ruthie Tompson (111)
Amerikaans animatiefilm-veteraan bij Disney werkte oa aan klassiekers als: *Snowhite*, *Pinochio*, *Fantasia*, *Dumbo* en *Mary Poppins*.



16 oktober
Geoffrey Chater (100)
Brits toneel, film en tv-acteur speelde in zeer uiteenlopende filmgenre's en met regisseurs als Lindsay Anderson (If) en Stanley Kubrick. Zijn staat van dienst als tv-acteur bestrijkt een periode van 1951 tot 2005.



Betty Lynn (95) Amerikaans tv en film-actrice met een voorland van Broadway musicals.



18 oktober
Val Bisoglio (95)
Amerikaans tv en filmacteur. Speelde in talloze crime-features en thrillers en sloot zijn carrière waardig af met een gastrol in *The Soprano's*.



Jo-Caroll Dennison (97)
Voormalig Miss America 1942 had een bescheiden filmografie met opvallende rolprenten als: *Prehistoric Women* (1950).



William Lucking (80)
Amerikaans 'heavy character' acteur verscheen in tal van actie en avonturen-films.



19 oktober
Jack Angel (90)
Amerikaans stemacteur en comedian. Verleende zijn stemgeluid aan talloze cartoon-characters op film en tv.



21 oktober
Halyna Hutchins (42)
Amerikaans cameravrouw overleed op de set van de western *Rust* Een klassiek recht in de lens afgevuurd pistoolschot werd haar fataal en deed haar ongewild toetreden tot het pantheon van filmslachtoffers die sneuvelden door abusievelijk met scherp geladen vuurwapens.



24 oktober
James Michael Tyler (59)
Amerikaans film en tv-acteur Verscheen 10 jaar lang als het personage Gunther in de serie *Friends*.



27 oktober
Herbert Curiël (93)
 Nederlands filmregisseur en scenarioschrijver, kleurrijke cineast over wie veel wilde verhalen de ronde deden maar die toch maar mooi de cult-film *Cha Cha* gemaakt had met Herman Brood en Nina Hagen.



6 november
Manu Bonmariage (80)
 Belgisch regisseur en cameraman met zeer grote staat van dienst op het gebied van documentaires.



9 november
Jerry Douglas (88)
 Amerikaans tv en film-acteur met rollen in enkele opmerkelijke rolprenten als: de neo-noir *Blast of Silence* (1961) en de horrorflick *Black Zoo* (1963).



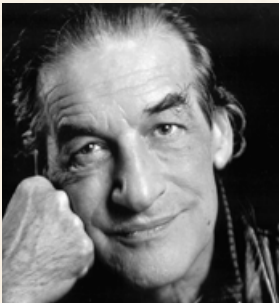
28 oktober
Camille Saviola (71)
 Amerikaans character-actrice en zangeres. Speelde veel rollen in typisch New Yorkse rolprenten van oa. Woody Allen maar ook in heftig realistische drama's als *Last exit to Brooklyn* (1989).



7 november
Robert Dean Stockwell (85) Veteraan character-acteur met markante kop en indrukwekkende staat van dienst. Begon als kind-acteur bij MGM rond 1945. Enkele opmerkelijke films uit zijn enorme filmografie: *The Boy with the Green Hair* (1948) *Compulsion* (1959) *Paris Texas* (1984) *Dune* (1984) *Blue Velvet* (1986). Daarnaast verscheen hij in bijna elk denkbare tv-serie waaronder: *The Twilight Zone*, *Dr. Kildare*, *Bonanza*, *Mannix*, *Mission Impossible*, *Columbo*, *Cannon*, *McCloud*, *Miami Vice*.



14 november
Heath Freeman (41)
 Amerikaans acteur, 'young handsome leading man' in div tv en filmproducties vanaf 2000 t/m 2021.



2 november
Raimund Krone (75)
 Duits acteur en 'synchron-spreker', leende zijn stem aan talloze acteurs waaronder die van het personage Michael Dorn in *Star Trek*.



17 november
Art La Fleur (78)
 Amerikaans character-acteur, deed veel tv en filmwerk als sportsman, militair en vriendelijke 'heavy'.



3 november
Bob Baker (82)
 Brits scenarioschrijver, schreef oa voor de tv-serie *Dr. Who* en *Wallace & Gromit's World of Inventions*.



8 november
Vegar Hoel (47)
 Noors toneel, film en tv-acteur, actief in bijzonder genrewerk als *Mongoland* (2001) en *Dead Snow 1 en 2* (2009/2014).



21 november
Joey Morgan (28) Amerikaans kindacteur en jeugd-ster, bekend van oa: *Scouts Guide to the Zombie Apocalypse*.



22 november
Bernard Holley (81)
Brits tv-acteur, bekend van oa de *Dr. Who* series.



Leen Vonk (72)
Met deze duvelstoejager onder de filmstapelaars verdwijnt een kleurrijke en zonderlinge einzelgänger uit het kleine thuisdraaierswereldje van de lage landen.



2 december
Anthony Sher (72)
Brits, Zuid Afrikaanse toneel en film-acteur met een grote staat van dienst als Shakespeare vertolker zowel op de planken als voor de camera.



Volker Lechtenbrink (77)
Duits tv en film acteur, debuteerde op 14 jarige leeftijd als kindsoldaat in de anti oorlogs-film *Die Brücke* (1959) van Bernhard Wicki.



29 november
Arlene Dahl (96)
Amerikaans actrice, een der laatste uit de rijen der klassieke Hollywood-sterren met een enorme staat van dienst als 'leading lady' in zeer divers genrewerk naast tv-shows als *The Pepsi Cola Playhouse* en *The Ford Television Theatre*.



4 december
Eric van der Donk (92)
Nederlands toneel, film en tv-acteur speelde oa in de rolprenten *Max Havelaar*, *Moord in Extase*, en *Pietje Bell 2* en droeg bij aan het succes van de tv-drama's: *Bij Nader Inzien*, *De Kleine Waarheid*, *Pleidooi* en *Oud Geld*.



Marie Versini (81) Frans film actrice, actief van eind vijftiger tot begin zeventiger jaren met rollen in zulke uiteenlopende films als: *The Young Racers* en *Winnetou* (1963) en *The Brides of Fu Manchu* en *Is Paris Burning?* (1966).



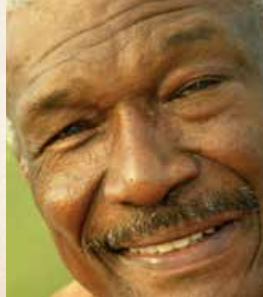
David Gulpilil (68)
Aboriginal Australisch acteur en danser, debuteerde in *Walkabout* (1971) van Nicholas Roeg en verscheen o.a. in *Stormboy* (1975), *The Last Wave* (1977), en *The Right Stuff* (1983).



4 december
Martha De Laurentiis (67)
Amerikaans film en tv-producent Getrouwd met de filmmogul Dino De Laurentiis Produceerde oa de 3 Hannibal Lecter films.



27 november
Eddie Mekka (69)
Amerikaans character-acteur met veel rollen in het licht komische genre.



Tommy Lane (83)
Amerikaans stuntman en filmacteur, excelleerde in 'blacksploitation' films als: *Shaft* (1971), *Cotton comes to Harlem* (1970) en action-flicks als: *Shamus* 1973 en *Live and let Die* (1973).



8 december
Larry Sellers (72)
Amerikaans film-acteur van native American afkomst (Cherokee/Lakota) speelde en deed stuntwerk in diverse westerns.



9 december

Carmen Salinas (82)

Mexicaans film-actrice, comedienne en politica verscheen vanaf de jaren 60 in meer dan 100 films en tv-drama's.



13 december

Veronica Forqué (66)

Spaans film en tv-actrice met meer dan 23 films op haar palmares.



Cara Williams (96)

Amerikaans film en tv-actrice Actief in diverse bijrollen op het witte doek vanaf de 40'r t/m de 70'r jaren. Verscheen o.a. in: *Laura* (1944), *Boomerang* (1947), *Knock on Any Door* (1949) en *The Defiant Ones* (1958) Ook te zien in een keur aan tv-series waaronder *The Alfred Hitchcock Hour*.



Lina Wertmüller (93)

Italiaanse filmmaker en scriptschrijver die haar carrière begon in het theater Grande Dame van de Italiaanse cinema op wie het predikaat feministe een miskening zou zijn van haar vrijgevochten, inventieve en ontregelende oeuvre. Wertmüller leerde de kneepjes van het vak als assistente van Fellini bij de opnamen van *Otto & Mezzo* (1963) in datzelfde jaar draaide zij haar debuutfilm: *The Lizards* waarna nog 23 films zouden volgen.



De redactie wenst
iedereen fijne, veilige
feestdagen en een goed
nieuw jaar