



DE FILMLIEFDES VAN KRONKEL  
BIOSCOOPNAMEN 1928-1978-NU  
MAD MAN BIJ DE FILM  
OBJECTS LOST AND FOUND  
I.M.

**FILM FUN**

NUMMER  
**94**

AUGUSTUS  
2022  
NEGENDE JAARGANG

# FILM FUN



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

Dit is nummer 94  
9e jaargang, augustus 2022

Foto's: archief Thys Ockersen  
archief Wim Jansen

***Gastredacteuren:***

Peter Cuijpers, Michael Helmerhorst,  
Wim Jansen, Phil van Tongeren

***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

[DE FILMLIEFDES VAN KRONKEL](#) pag 3 | [BIOSCOOPNAMEN 1928-1978-NU](#) pag 14 |  
[MAD MAN BIJ DE FILM](#) pag 23 | [OBJECTS LOST AND FOUND](#) pag 30 | [IM](#) pag 36



Marlene Dietrich in „Tsarina van Rusland“

Paramount

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.



# De film liefde(s) van kronkel

Door Phil van Tongeren

*Ooit was Simon Carmiggelt de beroemdste schrijver van Nederland. Van 1964 tot aan zijn dood in 1987 was hij bovendien een vaste verschijning op televisie, als voorlezer van de korte verhalen die hij onder het pseudoniem Kronkel in Het Parool publiceerde. Behalve de in alle lagen van de bevolking geliefde chroniqueur van het alledaagse leven van doodgewone Amsterdammers, was Carmiggelt een leven lang verslingerd aan film. Van midden jaren veertig tot begin jaren vijftig besprak hij in Het Parool het wekelijkse filmaanbod. Ook zijn Kronkels wemelen van de filmverwijzingen, meestal in een luchtige context. Hij hoefde niet meer om den brode naar de bios, maar, zoals*

*hij later schreef, 'gewoon, zoals mensen een bioscoopje pikken, niet om artistiek bij de tijd te blijven, maar om zich wat te vertreden.'*

Zoek naar de vroegste vermelding van de naam S. Carmiggelt in het online kranten- en tijdschriftenarchief Delpher en het jaar 1931 levert meerdere treffers op. Carmiggelt is nog geen 18 als we hem tegenkomen in verschillende regionale en twee in Nederlands-Indië verspreide dagbladen. Hij schrijft korte verhalen, feuilletons, gedichten, en heeft tussendoor ook een en ander te melden over het medium film, dat met de toevoeging van geluid aan het voorheen zwijgende beeld een nieuwe stap in de toekomst heeft gezet. In

maart 1931 bezoekt hij de studio waar regisseur Gerard Rutten en cameraman Henk Alsem hun productie *Finale* opnemen, aangekondigd als eerste Nederlandse 'klankfilm'. Carmiggelt schrijft: 'Wat we te zien kregen? Om maar met de deur in huis te vallen: het was weinig romantisch wat we te zien kregen. We stonden eigenlijk een beetje verbluft. Moest er temidden van dezen chaos van lampen en schijnwerpers, alsmede een warnet van draden en nog eens draden, een film geboren worden?' Die aarzeling blijkt profetisch. Van de nasynchronisatie die in Berlijn moet worden uitgevoerd, zal het nooit komen.

Later dat jaar buigt hij zich over een geluidsfilm die wel tot stand is gekomen, *Free and Easy* van Buster Keaton, waarin tempo en

fysieke grappen aan dialogen zijn opgeofferd. Carmiggelt bespiegelt: ‘Ook de geluidsfilm is nog niet volwassen, en er zal nog heel wat veranderd en verbeterd moeten worden. En misschien vindt men er nog eens wat op om ons ook in de geluidsfilm de oude Keaton, de man van de vondsten en de snelheid terug te geven. Wie weet, Amerikanen zijn zoo vindingrijk...’

Anders dan Keaton, volgens Carmiggelt als komiek verre de mindere van Chaplin, brengt actrice Marlene Dietrich hem wel in vervoering. Geïmponeerd schrijft hij in oktober 1931: ‘Haar felgesneden glimlach moet alles wat fatsoenlijk en deugdzaam is bespotten, haar onheilspellende oogen moeten hoonen en uitdagen’, waarna hij de ster vergelijkt met haar ‘dikwijls zo bête en leege Hollywood-zusters’ en concludeert: ‘we noemen haar een ménsch!’

Overigens doet een andere Duitse diva Carmiggelts bloed eveneens sneller stromen dat jaar. Het is actrice Leni Riefenstahl die hem inspireert tot het in tijdschrift *De Nieuwe Spectator* gepubliceerde gedicht *Danseress aan zee*. Ironisch genoeg zal het ene idool zich in de VS ontpoppen als een felle tegenstander van de nazi’s, terwijl de andere als regisseur een belangrijk instrument wordt in de propagandamachine van het Derde Rijk.

We blijven nog even bij de Duitse film, in die jaren nauwelijks minder invloedrijk dan de Amerikaanse. Collega Barend de Voogd deelde in het vorige nummer van *FilmFun* al zijn vondst met ons van Carmiggelts recensie van Fritz Langs *M*, die zich volgens de piepjonge schrijver voordoet als ‘tendenz-film’, een film die een maatschappelijk probleem aankaart.

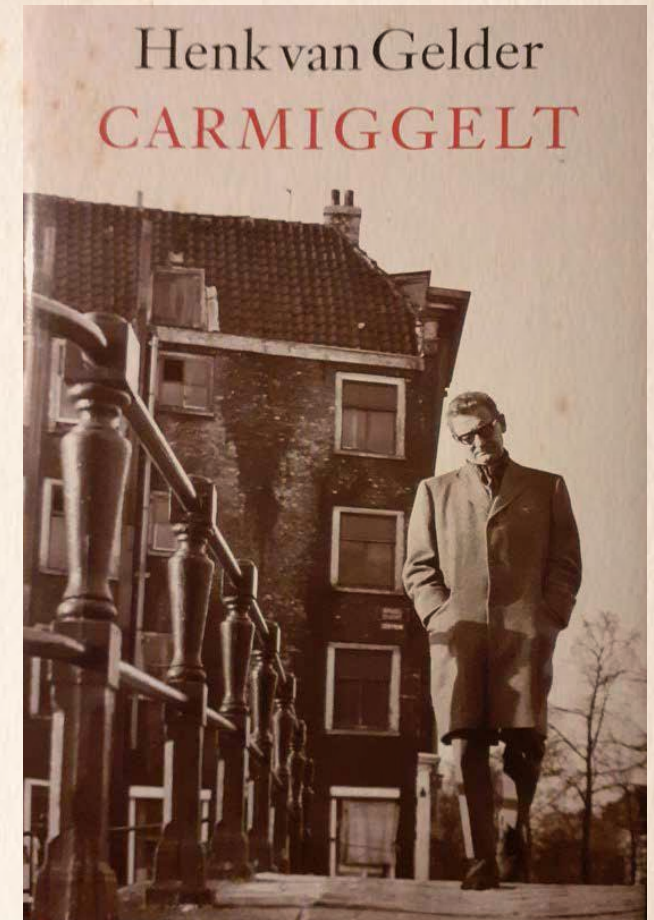
Carmiggelt ziet slechts ‘vuige sensatie’ en sluit af met ‘Een jong meisje zei na afloop van *M* tot haar galant: “Ach, ik had het me véél erger voorgesteld.” Het is verleidelijk in dit wegweertje al een glimp te zien van de latere schrijver die zijn oor zo graag te luisteren legde bij de ‘gewone’ man of vrouw.

Zoals gezegd beproeft Carmiggelt in de beginjaren van zijn carrière ook het genre van het korte verhaal. De schrijver die zo’n twintig jaar later als Kronkel een solide plaats in de Nederlandse belletrise zal veroveren, halen we er nog niet meteen uit. Gemakzuchtig is bijvoorbeeld *Het diner met een filmster*, waarin een Berlijnse jongeman als winnaar van een prijsvraag een avondje uit eten mag met de door hem aanbeden filmster Irene Miller. Haar botheid en divagedrag zorgen voor een ontgoocheling die je al in de eerste alinea van het verhaal ziet aankomen.

#### MELODRAMA

In de eenvoudige *Carmiggelt* getitelde biografie van NRC-journalist Henk van Gelder uit 1999 lezen we dat Jan Carmiggelt (1909 -1943), wiens interesse eerder bij muziek en maatschappelijke onderwerpen lag, zijn perskaart eens uitleende aan zijn 15-jarige broer Simon om een cowboyfilm te gaan zien voor een bespreking in *Het Volk*. Dit eerste wapenfeit resulteert in een bescheiden relletje wanneer Simon de film kennelijk met de grond gelijkmaakt en de bioscopeigenaar weigert nog langer in de krant te adverteren.

Van Gelder beschrijft het verdere verloop van Carmiggelts carrière als een proces van vallen



en opstaan, met tijdelijke dienstverbanden bij de krant *Het Vaderland* en bij de Vereenigde Persbureaux, in de woorden van Van Gelder: ‘de weidse naam voor een bureautje waar kant-en-klare pagina’s voor provinciale en regionale kranten werd geproduceerd.’ Het lijkt erop dat de hierboven beschreven stukken goeddeels tot stand kwamen gedurende de periode dat Carmiggelt aan dit bureau was verbonden. Eind 1931 treedt hij in dienst bij Vooruit, de Haagse editie van *Het Volk*, en dan zal het

zo'n zestien jaar duren voordat we Carmiggelt, inmiddels chef-kunst van Het Parool, weer in geschrifte getuigenis zullen zien afleggen van zijn filmliefde.

In zijn Kronkel van 8 juni 1973 herinnert hij zich hoe die liefde ooit gewekt werd: 'Als ik de schichtige, voornamelijk vrees aanjagende kindereenakters, die een gehuurde man met behulp van een steeds kortsluiting veroorzakende apparatuur op verjaardagen kwam ontrollen buiten beschouwing laat, geloof ik dat *Moedertje* het eerst voldragen kunstwerk was, dat mij frontaal werd toegebracht.' Het blijkt een melodrama van jewelste, waarin een goede zoon zijn moeder te hulp snelt nadat de slechte haar, uiteraard met medewerking van diens al even verdorven echtgenote, in diepe armoede heeft gestort. Carmiggelt: 'En nog voel ik hoe lauw de tranen waren, die over mijn wangen liepen en afdrupten op de jas, om zich daar met het uit de hemel gevallen nat te verstrengelen. Toen het licht aanging zag ik dat ook mijn moeder schreide.' Om welke film het gaat, is lastig te achterhalen. De titel *Moedertje* levert weliswaar een paar treffers op, maar van geen daarvan lijkt de beschrijving op Carmiggelts tranentrekker. Bovendien, beklagenswaardige moeders behoorden in de jaren van de zwijgende film zo'n beetje tot het standaardrepertoire.

Uit de biografie van Van Gelder valt op te maken dat Carmiggelt zich gedurende de jaren dertig verder bekwaamt in de journalistiek. Hij schrijft rechtbankverslagen, doet verslag van bijeenkomsten van de NSB en andere, naar het fascisme overheersende extreemrechtse

groeperingen, en verzorgt toneel- en filmrecensies, welke laatste op Delpher helaas niet zijn te traceren. Vanaf maart 1936 worden de lezers van Vooruit vergast op de rubriek *Kleinigheden*, gevuld met, in Carmiggelts eigen woorden: 'Dingen, die je ziet op straat, in een tram, een café. Voorvalletjes, die je treffen, omdat ze een vrolijke of een trieste kant hebben.' Kortom, een karakteristiek die al de formules van de latere Kronkels in zich draagt. Ondertussen is de wereld in de ban van 'grotigheden' zoals het almaar bedreigender wordende nazi-Duitsland. Ook Carmiggelt is zich daar terdege van bewust, al is het maar omdat zijn oudere broer zich nóg meer zorgen maakt, zozeer dat Jan in datzelfde 1936 toetreedt tot Menno ter Braaks Comité van Waakzaamheid. En dan is het in mei 1940 zover: Nederland wordt onder de voet gelopen door de Duitsers. In december van dat jaar verschijnen in de inmiddels gelijkgeschakelde pers advertenties voor *Vijftig dwaasheden*, een bundeling van de *Kleinigheden* uit Vooruit. In juli heeft Carmiggelt vanwege diezelfde gelijkschakeling al zijn ontslag genomen bij de krant. Wie wil weten hoe hij bovengronds zijn kostje bij elkaar schraapte en ondergronds zijn leven op het spel zette met zijn medewerking aan verzetskrant Het Parool (Carmiggelt, zijn vrouw Tiny en hun twee kinderen verhuisden eind 1943 van Den Haag naar Amsterdam), kan terecht bij de biografie van Henk van Gelder.

In mei 1945 wordt Nederland bevrijd en houdt Carmiggelt volgens de overlevering in zijn eentje Het Parool op de been. Voor Paroolmedewerkers en overige leden van

het verzet, het stadsbestuur en Canadese autoriteiten organiseert hij, mét toestemming van de grote filmkomeek zelf, voorstellingen van Charlie Chaplins *The Great Dictator* (1940). Verder levert hij verstrooiende bijdragen aan Vrij Nederland en De Groene Amsterdammer en wordt hij hoofd van de kunstredactie van Het Parool, in welke functie hij ook film- en toneelkritieken voor zijn rekening neemt. Eind oktober 1946 verschijnt de eerste Kronkel, in zijn geheel cursief gezet en zodoende eenvoudig te onderscheiden van de redactionele bijdragen.

### KITSCH

Een van Carmiggelts eerste na-oorlogse recensies betreft Jean Cocteau's *La belle et la bête* en dateert, evenals de eerste Kronkel, van eind oktober 1946. Waarschijnlijk heeft hij de film gezien tijdens het filmfestival van Cannes dat in dat jaar voor het eerst wordt gehouden. Van Gelder beschrijft de reis ernaartoe als een onderneming van jongensboekachtige allure, met Carmiggelt in een twijfelachtige glansrol wanneer het in de tuin van het Carlton bijna tot een handgemeen komt tussen de 32-jarige Hollandse reporter en de zestigjarige gigant van de zwijgende film Erich von Stroheim. Volgens Carmiggelt zelf vanwege een onwelvoeglijke vraag, volgens een ooggetuige omdat de flink aangeschoten schrijver aan de bar Von Stroheims veel jongere vriendin probeert te versieren.

De legendarische alcoholconsumptie van Carmiggelt is in elk geval niet van invloed op zijn productiviteit als filmjournalist. Hij doet in een paar etappes verslag van Cannes, waar hij onder meer Hitchcocks *Notorious* en



Billy Wilders *The Lost Weekend* heeft gezien, die laatste frappant genoeg handelend over drankverslaving. In 1947 verschijnt naast de reguliere recensies de rubriek *Films van deze week*, waarin het filmaanbod in korte stukjes bijeen wordt geveegd, later getiteld *Films in Amsterdam*. 1947 is ook het jaar dat we Carmiggelt terugvinden als bestuurslid van Stichting Nederlandsche Filmclub, samengesteld uit filmcritici die met maandelijkse vertoningen 'propageering van de goede film en stimuleering van de publieke belangstelling voor de culturele

mogelijkheden der filmkunst' voor ogen hebben. Parool-abonnees kunnen voor de helft van de een gulden vijftig (!) bedragende jaarcontributie lid worden. Op 27 maart organiseert de club zijn eerste voorstelling in het Amsterdamse Alhambra-theater: de première van *Les enfants du paradis*, in tegenwoordigheid van regisseur Marcel Carné. Verder stelt de club de liefhebber vertoningen in het vooruitzicht van onder meer *The Best Years of Our Lives*, *A Matter of Life and Death* en *Citizen Kane*.

### OPRECHTE KNOKHISTORIE

Wat voor filmrecensent is Carmiggelt eigenlijk? Voelt hij zich verwant met de theorieën van de in 1927 opgerichte Nederlandsche Filmclub, waarvan medeoprichter L.J. Jordaan en geestverwant Adriaan van Domburg tevens zitting hebben in het bestuur van de Filmclub? (Het geflirt van de club met de avant-garde uit de Sovjet-heilstaat, zal hem overigens maar matig zijn bevallen.) Of gaat hij ondogmatischer te werk omdat hij nu eenmaal niet voor ingewijden maar voor een breed publiek van krantenlezers schrijft?

Het aardige is dat Carmiggelt daar zelf het een en ander over loslaat in de bundel 'Beeld en verbeelding', een aan film en literatuur gewijd themanummer van het letterkundig tijdschrift *Critisch Bulletin* dat verschijnt in de winter van 1948. Om te beginnen stelt hij vast dat tachtig procent van het bioscoopaanbod uit prutswerk bestaat, veelal afkomstig uit Hollywood. Het zijn films 'voor dames en heren die op uitgaansavonden graag eens een klap zien vallen, draken in modern costume

voor lieden die er van houden met tranen in het oog naar de uitgang te wandelen en kleurige romantische toverbollen voor hen die het prentenboek eigenlijk nooit helemaal te boven zijn gekomen.' En dan openbaart hij zijn grootste ergernis: Kitsch - door Carmiggelt steevast met een hoofdletter geschreven. Twee voorbeelden noemt hij. Het eerste, *Mrs. Miniver* (William Wyler 1942), is 'voortreffelijk gemaakt,



volmaakt gespeeld en toch gevoelsmatig vals, pseudo-waar en er net tegenaan, zodat me een afschuwelijke smaak in de mond krijgt

en naar huis gaat met de gedachte, dat men in weerwil van de eerbiedwaardige manifestatie van filmtechnisch meesterschap, toch weer bij de neus genomen werd.' Ook met de 'huilerige pathetiek' van *How Green Was My Valley* (John Ford, 1941) en 'de sentimentele, flinkdoenerige poseurs' uit *To Have and Have Not* (Howard Hawks, 1944) maakt hij korte metten. 'Voortreffelijk gemaakte, knap gespeelde schier-kunst, op het eerste gezicht haast niet van de echte te onderscheiden en daardoor veel gevaarlijker dan een oprechte knokhistorie met twintig doden.' Er bestaat overigens ook Kitsch van Franse snit, gekenmerkt door 'quasi-poëzie' en 'schijn-diepzinnigheid'. De laatste alinea van zijn stuk valt als een soort beginselverklaring op te vatten. 'Het zijn niet de knokfilms maar de "grote meesterwerken" die een gevaarlijke slijtageslag leveren tegen het gevoel van het publiek, waardoor het steeds ongeschikter wordt voor de geestelijke worsteling die kunst eist. Daarom: leve John Wayne en Judy Canova. Maar weg met de pretentieuze zwendel!'

Na zo'n klap zeggen ze niet veel meer, om met Dick Bos te spreken.

### QUASI-DICHTERLIJKHEID

In zijn recensie van *La belle et la bête* bekennt Carmiggelt zich te hebben laten bedwelen door Cocteaus sprookje - 'een melée van parfum en schimmel', waarvan het morbide karakter hem duidelijk goed bevalt. Al snel brengt de schrijver zijn favoriete criterium ter sprake op grond waarvan een film bij Kunst of Kitsch wordt ingedeeld. Ditmaal is er volgens Carmiggelt wél sprake van 'zuiverheid' en

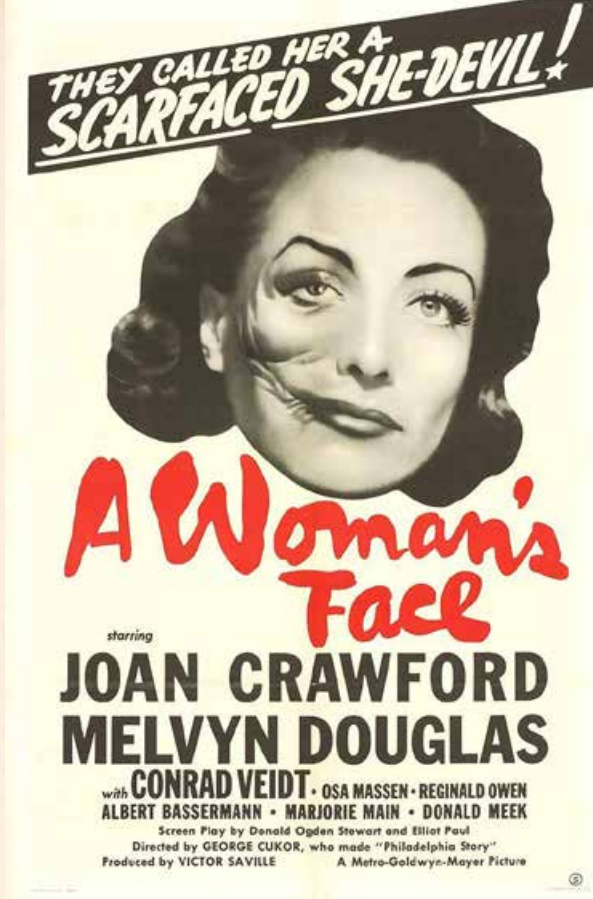


'poëzie', al dekt hij zich verderop in zijn recensie wat lafjes in tegen de eventuele scepsis van de lezer door te stellen dat hij nou eenmaal niet bestand was tegen 'Cocteau's *geniale aanstellerij* (cursivering van mij)'. In strijd met wat hij een jaar later in *Critisch Bulletin* zal schrijven, komt *To Have and Have Not* er in november 1947 genadig vanaf met het oordeel 'Het is, alles bijeen, een mooi soort Kitsch geworden.' Eerder dat jaar komen Michael Powell & Emeric Pressburger, regisseurs van *A Matter of Life and Death* (1946) met de schrik vrij: 'Zij slaan in de bioscoop, die meestal davert van het hou-me-vast-en-la-me-los der super tragedies, opeens een menselijken toon aan en verlossen daarmee de film uit de kermistent van de Kitsch.' Het op het leven van schilder Paul Gauguin geïnspireerde *The Moon and Sixpence* (Albert Lewin, 1942) is dan weer 'een weinig betekanend soort Kitsch', terwijl Cocteau het bij de schrijver verbruid heeft met het scenario van *Ruy Blas* (Pierre Billon, 1948) dat in zijn ogen juist beter zou zijn geweest als 'een vierkant stuk romantische Kitsch.' Ook lijkt de betovering door *La belle et la bête* inmiddels uitgewerkt; 'een curieus moeras' luidt de povere kwalificatie van de eerdere film. De om *Les enfants du paradis* nog zo bewierookte Marcel Carné wankelt op zijn voetstuk wanneer in diens *Les portes de la nuit* (1946) 'de grenzen tussen kunst en Kitsch (...) al te vaak worden overschreden.' Carmiggelt signaleert 'een gevaarlijke neiging in de richting van de verliteratuurde quasi-dichterlijkheid', welk oordeel dan weer wel overeenkomt met de strekking van het later essay in *Critisch Bulletin*.

‘Disney - geniaal banketbakker maakte *Fantasia* verstandshuwelijk tussen KUNST EN KITSCH’, luidt de uitdagende kop boven een enthousiaste bespreking van het tekenfilmexperiment *Fantasia* (Diverse regisseurs, 1940) waarin klassieke muziek van geanimeerd beeld is voorzien, inclusief Mickey Mouse die als tovenaarsleerling een zwabber tot leven wekt. Niet alles is geslaagd, maar het K-woord is hier ineens geen vloek meer. Over het segment waarin Tsjaikovski’s *Notenkrakersuite* door de Disney-animatoren onder handen is genomen, schrijft Carmiggelt welwillend: ‘(...) we zien een bijzonder knap gemaakt bloemenballet, vaak geestig, soms gevoelig, meestal verKitscht.’ De argumentatie lijkt hier vooral provocerend bedoeld, een sneer naar puristen die de waarde van de educatieve koppelverkoop van klassieke muziek en amusement niet willen zien. ‘Wie jammeren wil ga vooral zijn gang — als hij er maar niet bijvoegt dat de eikenhouten ernst waarmee wij hier te lande met de cultuur plegen om te gaan, alleen maar voordelen heeft.’

#### BEELDVLAKKEN

Eerder al maakten we kennis met de piepjonge schrijver die in 1931 protest aantekende tegen Fritz Langs *M*, omdat de film een maatschappelijk probleem zou hebben opgeofferd aan sensatiezucht. Ook de oudere Carmiggelt blijkt niet gediend van het inspelen op de laagste instincten van de kijker. In zijn recensie van *A Woman's Face* (George Cukor, 1941) beschrijft hij een scène waarin de door Joan Crawford gespeelde hoofdpersoon op het



punt staat een kind uit een kabelbaan te duwen. De scène is ‘spannend... en abject tegelijkertijd, want dit is wel een erg onscrupuleuze manier om sensatie te verwekken. Neen, de film liet, ondanks de kwaliteiten van regisseur Cukor, een onaangenaam smaakje bij me na.’

De sociaaldemocraat Carmiggelt had zich in de oorlog actief beziggehouden met het verzet tegen de Duitse bezetter, maar hoewel ze tijdelijk in hetzelfde kamp verkeerden, zou hij de communistische strijdmakkers nooit een warm hart toedragen. Af en toe sijpelt zijn onverbiddelijke afwijzing van de Sovjet-ideologie door in zijn recensies, en dat in een

tijd dat de Communistische Partij Nederland zich nog in een flinke aanhang en acht à tien zetels in de Tweede Kamer mag verheugen. In zijn recensie van Eisensteins *Iwan de verschrikkelijke* (1944) beperkt Carmiggelt zich nog tot een mild sarcasme als hij de wezenloze esthetiek van de film hekelt: ‘Beeldvlakken en nog eens beeldvlakken. Een eindeloze reeks van prachtig gegrimeerde acteurskoppen, die hun emoties decoratief in de lijst passen en zich opportuun naar de camera keeren: “Sta ik zóó mooi?” Ja ze staan mooi.’ De in eerste instantie door de keuring verboden en nu vrijwel vergeten spionagethriller *The Iron Curtain* (William A. Wellman, 1948) heeft weliswaar een anticommunistische strekking, maar is ‘een even bot stuk zwart en wit propaganda, als men regelmatig van de Russen zelf kan zien. Dat de democratie een waardiger antwoord schuldig was dan deze domme jibak, hebben de makers helaas niet begrepen. Daarom heeft het resultaat van hun vlijt geen betekenis. De rompslomp van eventuele communistenrelletjes is de film stellig niet waard.’ Milder is hij over de Russische productie *Natasja de partisans* (Ivan Pyrev, 1942), ‘dit in zwart en wit neergekalkte stuk hartstochtelijke propaganda (...) vol prachtige “koppen”’. Over een volgens hem wat al te naïeve plotwending in *Berlin Express* (Jacques Tourneur, 1948) schrijft Carmiggelt dat deze ‘dateert (...) uit een tijd, toen de Russen met een lachje en een schouderklopje werden behandeld als toch wel geschikte kerels.’ Daarentegen is *The Red Danube* (George Sidney, 1949) zo’n film die de angst voor het Rode Gevaar er met de botte bijl bij de Westerse kijker inhamert.



Carmiggelt schrijft: 'Of ge bij dit alles "bravo" of "schande" zult roepen, hangt af van de vraag, welke Waarheid gij hebt of leest. Ik voor mij had het allemaal graag wat minder Kitsch-erig gezien.' Kijk eens aan, communisme en kitsch - de recensent slaat hier twee ergerlijke vliegen in één klap.

### OPERETTEFILMS

Voor Het Parool is Carmiggelt zes jaar actief als filmrecensent, waarna hij wordt opgevolgd door Han G. Hoekstra. Zijn bekendheid of zelfs autoriteit op het gebied van de filmkritiek wordt al snel overschaduwed door de roem van zijn alter ego Kronkel. Aan de grote beroeringen op het wereldtoneel gaan de Kronkels doorgaans voorbij. Carmiggelt plukt zijn onderwerpen tijdens wandelingen van de straat, waarna hij ze met veel ironische humor, enige dichterlijke vrijheid en stilistisch meesterschap bewerkt tot levensechte momentopnamen uit het alledaagse bestaan. Ook katten en kinderen trippelen regelmatig door zijn stukjes. De lezer smult.

Toch zijn het niet alleen de Kronkels die ervoor zorgden dat de filmcriticus Carmiggelt nooit de status bereikte van collega's als L. J. Jordaan, Adriaan van Domburg, Charles Boost en Jan Blokker. Carmiggelt had de pech zijn naoorlogse recensiewerk aan te vangen in een windstille periode. Goede films waren er voldoende, evenals slechte trouwens, maar er waren geen kwesties waarop de criticus zich scherp kon profileren. Droomden de mannen die onder aanvoering van literator Menno ter Braak in 1927 de Nederlandsche Filmliga hadden opgericht nog van een medium dat zich

spoedig bij de andere 'hogere' kunsten zou voegen, zo'n twintig jaar later heeft de bioscoop - volgens de Ligaleden de natuurlijke vijand van het experiment - het pleit gewonnen. In 1927 heette het in het manifest nog hoogdravend: 'Eens op de honderd keer zien wij: de film. Voor de rest zien wij: bioscoop. De kudde, het commercieele regime, Amerika, Kitsch.'

En hoewel ook Carmiggelt geregeld met het K-woord schermt om een negatief oordeel kracht bij te zetten, en kunnen communisten af en toe een draai om de oren krijgen, er is weinig meer om voor of tegen te knokken. De film heeft zich definitief in de amusementssector genesteld en de recensent rest niets anders dan de lezer tot betrouwbare gids te dienen. Pas in 1959 dient zich de volgende opstand aan in de vorm van de Franse Nouvelle Vague, maar dan is Carmiggelt al lang buiten het strijdperk getreden. Van een nationale filmindustrie is rond 1950 bovendien nauwelijks sprake; het duurt nog tot 1956 voordat het Productiefonds voor de Nederlandse Film wordt opgericht, twee jaar later gevolgd door de Nederlandse Filmacademie. Reuring ontstaat pas weer in oktober 1957, wanneer zeven Nederlandse filmcritici, waaronder bekende critici als Jan Blokker, Charles Boost en Anton Koolhaas, in het blad *Filmforum* een open brief publiceren, waarin ze producenten oproepen het maken van speelfilms te staken of eventueel aan documentaireregisseurs over te laten. Aanleiding is de sleetste klucht *Kleren maken de man* (1957), geregisseerd door de 74-jarige Duitser Georg Jacoby, specialist in operettefilms die wegens zijn lidmaatschap van de NSDAP tot



1947 een werkverbod had opgelegd gekregen. Dat het prul is medegefinancierd door het Productiefonds maakt de zaak nog treuriger. In november sluit Carmiggelt zich vanaf de zijlijn aan bij het protest, met een Kronkel die in het novembernummer van *Filmforum* integraal wordt afgedrukt. Inmiddels hebben de producenten gereageerd, constateert de schrijver. Ze zijn 'pijnlijk verbaasd', en spreken van 'belangen die worden geschaad'. Het brengt hem tot een conclusie die zelfs 65 jaar later zijn geldigheid nog niet verloren heeft. Hij schrijft: 'Tussen critici en producenten heerst een

spraakverwarring die erg heilzaam is en waaraan dan ook vooral geen einde komen moet. Want deze twee werelden moeten elkaar nooit begrijpen.' 'Natuurlijk hebben producenten commerciële belangen die niet direct in dienst staan van de kunst. Maar moeten critici er begrip voor tonen? Als ze dat deden, zouden ze geen knip voor hun neus waard zijn.'

Een Nederlandse Nouvelle Vague zal tot de komst van Pim & Wim nog even op zich laten wachten, maar de Nederlandse films die het schaamrood niét naar de kaken doen stijgen, zijn gelukkig in aantocht. Toneelregisseur Fons Rademakers debuteert in 1958 veelbelovend met *Dorp aan de rivier*, terwijl documentairemaker Bert Haanstra met *Fanfare* in hetzelfde jaar zijn eerste speelfilm aflevert. Het gebed van de zeven - plus Kronkel - lijkt verhoord.



### TECHNICOLOR-DRAMA'S

Op 28 april 1959 ventileert Kronkel onder de kop *Neen, Boris...* zijn teleurstelling over het laatste Boris Karloff-vehikel, *Het beest in mensengedaante*, oftewel *The Haunted Strangler* (Robert Day, 1958). Schrijver is een liefhebber van het genre die 'zodra er op de advertentiepagina een monster wordt beloofd' naar de bioscoop snelt, in dit geval zelfs in het gezelschap van zijn echtgenote. Plaats van handeling: Cinema Royal aan de Amsterdamse Nieuwendijk. Maar voordat hij 'het beest' op ironische wijze tot op het laatste bot verpulvert, ontboezemt hij: 'Goed, we hebben natuurlijk onze filmrubriek. Maar het is geheel duidelijk dat de beroepsgevoeligen, die daarin zo bekwaam de pen voeren, worstelen met een kunstzinnige normatiek, waarin de Dracula's en de Frankensteins soms roemloos dreigen te verzinken. Toen ik jaren geleden zelf filmkritieken schreef, ging ik daar ook aan mank. Ik verrichtte dat nauwluisterende werk op een wijze die, zoals Godfried Bomans het eens ten aanzien van zijn eigen, korte carrière als toneelrecensent uitdrukte - "naar vervanging deed uitzien". Nauwelijks was ik criticus af, of een gevoel van grote bevrijding kwam over mij. Een jaar lang bezocht ik geen enkele bioscoop en meed, tijdens de wandeling, zelfs de straten waarin deze nuttige ondernemingen zijn gevestigd. Toen ik op deze wijze mijn filmische indigestie te boven was gekomen, begon ik er weer heen te gaan, maar nu oprecht. Ik bedoel - gewoon, zoals mensen een bioscoopje pikken, niet om artistiek bij de tijd te blijven, maar om zich wat te vertreden.'

In *Neen, Boris...* neemt hij weer voor even plaats op de stoel van de recensent, maar besluit, zoals het de ware Kronkel betaamt, met een dialoogje. "Ben jij bang?" vroeg ik aan mijn vrouw. "Voor hem?" zei ze, "als hij zó bij me binnenkomt, geef ik hem gewoon een kopje thee."

Mochten lezers zich afvragen waarom Carmiggelt er na zes jaar filmkritiek de brui aan gaf, hier staat het, al kunnen er ook andere beweegredenen hebben meegespeeld. In elk geval geeft alter ego Kronkel de schrijver de vrijheid om speelser met het onderwerp om te gaan dan toen er nog stevig onderbouwde opinies van hem verwacht werden. Op 11 november 1952 beschrijft hij een bezoek aan de bioscoop in het gezelschap van een meute neefjes en nichtjes. Het grut is moeilijk tot bedaren te brengen en kletst onbekommerd door de film heen. Welke film? 'Iets op de rand van de operette, met Fred Astaire negentig minuten in draf. Hij is - u vermoedde het al - verliefd op een meisje en stijgt telkens als dat mooie gevoel zich van hem meester maakt, enige meters de lucht in. Een aardig grapje. Maar de logica van kinderen heeft strenge wetten. Ze willen haring of kuit. Jetje riep dan ook, na de eerste stijging: "Ome, dróómt-ie dat?" Het leek me een oplossing, die veel uitzichtloze verklaringen mijnerzijds kon voorkomen. "Ja, dat droomt-ie," zei ik dan ook.'

Al is het verhaal misschien deels verzonnen, de film waarvan de titel ongenoemd blijft bestaat. Het is de musical *The Belle of New York* (Charles Walters, 1952), een van de zeldzame flops in het oeuvre van Astaire. Zomaar een

aanleiding voor een vermakelijke anekdote. Bijna dertig jaar later, op 5 juli 1980 wandelt de dan 66-jarige Kronkel een bioscoop in Den Haag binnen die Hitchcocks *Dial M for Murder* 'uit de mottenballen had gehaald.' Hij is op dat moment nog de enige bezoeker en mijmert: 'Kijkend naar de zee van lege stoelen vóór me, dacht ik aan mijn jongentijd. Ik droomde toen vaak dat ik helemaal alleen was achtergebleven in een door de mensen verlaten stad en vrijelijk overal kon binnen gaan - in een poffertjestent, in een speelgoedwinkel, in een bioscoop. Dat laatste leek nu bereikt.' De illusie is van korte duur wanneer een man die achter hem plaats heeft genomen tijdens de voorstelling ondefinieerbare geluiden begint te maken.

Films en bioscopen scheppen hier de randvoorwaarden voor een stukje waarin de schrijver zijn mild spottende licht laat schijnen over iets anders: het opmerkelijke maar voor de lezer o zo herkenbare gedrag van de medemens. De grootse en meeslepende verhalen van het witte doek vallen voor Carmiggelt in het niet bij wat de werkelijkheid hem in de schoot werpt. Dat hij die werkelijkheid vervolgens bijstuurt en verfraait, doet daar weinig aan af. Het gedicht *De bioscoopbezoeker* uit 1954 laat zich bijna lezen als een beginselverklaring. Het heroïsche geploeter van de anonieme sloeber is de dichter liever dan oververhitte filmromantiek vol sterrengeschitter. In de derde strofe schrijft hij:

De technicolor-drama's in de bioscoop konden veel beter over oude mensen gaan die al dit leven gaaf hebben doorstaan en witte mieren werden in de mierenhoop.

En in de vijfde en laatste:

De opa's dragen pas de rijpe drama's rond.  
Maar gek, het wáre leed doet ons geen zier.  
De Roetersstraat zit vol met Kingen Lear.  
Maak er een film van en er komt geen hond.

### PICASSO

Toch kan Carmiggelt het af en toe niet laten ook als Kronkel zijn oude stiel op te nemen, zoals in zijn 'recensie' van *The Haunted Strangler*, al is het maar om de lezer (wellicht bij gebrek aan een goed kroegverhaal die week) een smakelijke anekdote voor te zetten. In mei 1969 blikt hij terug op een bezoek aan het filmfestival van Cannes. 'Vroeger, toen ik het festival voor deze krant moest verslaan, ontstonden er moeilijkheden toen, op zon gala-avond, plotseling Picasso bij de deur verscheen. Hij droeg een wat onduidelijk jasje dat de organisatoren, na korte, paniekerige ruggespraak, tot smoking uitriepen, want je kunt toch moeilijk Picasso de toegang weigeren.'

Op 18 januari 1961 vergezelt Kronkel ene Lize, een jeugdvriendin van zijn vrouw, naar een voorstelling van Hitchcocks *Psycho*. 'U weet dat ik, als gevorderd griezelaar, niet voor een draculaatje vervaard ben, maar *Psycho* deed voor mij de deur dicht, want er is geen effect geschuwd. Toen we, zenuwachtig lacherig als opgewonden kinderen, buiten stonden, merkte ik dat Lize trilde als een espenblad.' Wanneer Kronkel Lize naar haar huis begeleidt, blijken daar de stoppen te zijn doorgeslagen. Hij werpt zich op als de held die het probleem wel even

zal verhelpen en maakt van de situatie misbruik door de angstige Lize tot een zoenpartij te verleiden, die ten slotte wordt onderbroken door de komst van haar vriend. We mogen aannemen dat Carmiggelt het voorval (deels?) uit zijn duim zoog, al is het geen geheim dat hij in werkelijkheid de nodige buitenechtelijke relaties onderhield. Die met schrijfster Renate Rubinstein zou nog voor enige ophef zorgen toen ze er in het postuum verschenen *Mijn beter ik. Herinneringen aan Simon Carmiggelt* letterlijk een boekje over opendeed. Maar dat terzijde.

Waarheidsgetrouwer dan Carmiggelts slippertje lijkt het geestige relaas van zijn figurantenrolletje in Fons Rademakers' *Makkers, staakt uw wild geraas*, dat op 26 februari 1960 onder de kop 'Lachen' in Het Parool is te vinden. De schrijver meldt zich in de Cinetone studio's in Duivendrecht waar een scène zal worden gedraaid met twee Sinterklazen die samen de tango dansen. Carmiggelt is niet de enige non-acteur in het gezelschap die als toeschouwers bij het gebeuren optreden. Collega Cees Nootboom, illustrator Eppo Doeve en allround-kunstenaar Nicolaas Wijnberg zijn ook van de partij. Het wordt een vermoeiende maar dolle boel, want: 'Acteurs hebben professioneel een enorm voorstellingsvermogen. Maar gewone lieden niet.' Carmiggelts medewerking kan niet verhinderen dat de film geen volle zalen trekt, al zal hij op het filmfestival van Berlijn wel met een Zilveren Beer worden bekroond.

Een andere bevriende filmregisseur is Bert Haanstra, die Carmiggelt vraagt het commentaar te schrijven én in te spreken bij



zijn documentaire *Alleman* (1963), waarin de Nederlandse volksaard zal worden blootgelegd aan de hand van voor iedereen herkenbare, veelal koddige situaties. Zelfs nu nog is de film met ruim anderhalf miljoen verkochte kaartjes de best bezochte Nederlandse documentaire aller tijden. Ook in het buitenland slaat het aandoenlijke gestumper van de Nederlander aan. *Alleman* wint in Berlijn een Gouden Beer en is in 1965 een van de Oscarnominaties voor Beste Lange Documentaire. In de *Kronkel Meisje* van 12 maart 1964 lezen we dat de Franse filmmaker Jacques Tati is overgekomen uit Parijs om Haanstra te adviseren bij een voor de Franse versie noodzakelijke ingreep in de montage. Het meisje uit de kop van het stuk is te zien in de befaamde strandscène en Tati denkt met haar de hoofdrolspeelster te hebben gevonden van zijn volgende film. Uit de korte synopsis valt op te maken dat het om *Playtime*

2022 ongetwijfeld de oren voor zijn gewassen.

Ook voor Haanstra's volgende documentaire, *De stem van het water* (1966), levert Carmiggelt behalve enkele teksten weer zijn stem, en ook deze onderneming wordt een publiek en artistiek succes. De schrijver wijdt er in zijn *Kronkel* van 17 september 1966 een opvallend droog stukje aan, dat evengoed elders in de krant zou kunnen zijn afgedrukt. Hij neemt het bij voorbaat voor de bevriende regisseur op door zelf de vraag op te werpen 'of de methode die Haanstra deze keer volgde iets heeft afgedaan aan de waarachtigheid van de gewone mensen die — nu willens en wetens in *De stem van het water* voorkomen (...)'. Nee, stelt Carmiggelt de lezer tot slot gerust, 'Zij bleven zichzelf en zijn daarom steeds weer boeiend.' Hier is een schrijver aan het woord met twee petten op en het komt de drager van een van die petten niet

(1967) gaat. Tati krijgt het lid op de neus.

De vrouw in kwestie is vereerd, maar staat op het punt te trouwen met de man met wie ze bovendien een winkel gaat beginnen. Carmiggelts slotwoorden 'Waaruit in ieder geval blijkt dat Tati een feilloze blik heeft voor een goed meisje' klinken ons inmiddels wat belegen in de oren. De schrijver zou er anno

ten goede. Dan liever nog de punchline van Tati's goede meisje.

### BLIJMOEDIG

Met Carmiggelts zeventigste verjaardag in 1983 in het vooruitzicht bedenkt Haanstra het plan voor een hommage. Geen documentaire, maar een speelfilm gebaseerd op de *Kronkels*, met rollen voor de fine fleur van het Nederlandse acteursgilde - onder wie Kees Brusse, Martine Bijl, Paul Steenbergen, Mary Dresselhuys, Rijk de Gooyer, Carolien van den Berg en Kees van Kooten als de *Vieze Man* - en de schrijver zelf als *trait d'union* tussen de afzonderlijke segmenten. Uit een eerdere compilatie van *Kronkel*-verfilmingen (*Momenten*) die regisseur Otto Jongerius in 1977 voor de VARA maakte, wordt er één naar de film van Haanstra overgeheveld. En wanneer cabaretgrootheid Wim Kan zich na veel vijven en zessen terugtrekt uit de film, wordt de open plek opgevuld met de tv-registratie van een aan een *Kronkel* ontleende conference van Wim Sonneveld. *Vroeger kon je lachen*, luidt de naar nostalgie zwemende titel, geleend van een bundel *Kronkels* uit 1977.

Naast Dick Maas' horrorfilm *De Lift* uit hetzelfde jaar, om maar te zwijgen van Paul Verhoevens provocerende *De vierde man*, steekt *Vroeger kon je lachen* wat stijfjes en ouderwets af. Het oordeel van de pers varieert van clement (De Telegraaf, NRC) en lauw (De Volkskrant) tot een felle afwijzing in CPN-orgaan De Waarheid. Die laatste zal communistenvreter Carmiggelt waarschijnlijk niet onwelgevallig zijn geweest. Het (oudere?) bioscooppubliek

laat zijn lieveling ondertussen niet in de steek. Een maand voor de première in april 1983 brengt Carmiggelt in een Kronkel zijn film alvast onder de aandacht van de lezer. 'De titel "Vroeger kon je lachen" is een beetje misleidend, want ironisch bedoeld. Oude mannen - en de auteur is er een - zeggen vaak: "Vroeger kon je lachen, maar nu niet meer." In welke mate dit een dwaling is hopen we met de film te bewijzen.' Ook vindt hij het 'niet alleen een leuke, maar ook een mooie film' en tja, 'Als u er niks aan vindt, heb ik pech gehad - en u ook. Maar dat risico neem ik blijmoedig.'

Op zaterdag 8 oktober 1983, de dag na Carmiggelts zeventigste verjaardag, neemt Kronkel na zowat 37 jaar en tienduizend cursiefjes afscheid van zijn lezers. Naast die laatste aflevering is een prent afgedrukt van Peter van Straaten, de tekenaar die op dezelfde pagina verlegen aankondigt Carmiggelt als schrijver te zullen opvolgen. Op de prent zien we een slaperig ogende vrouw en een man met een koffertje, die enige gelijkenis vertoont met Carmiggelt, bij een geopende voordeur staan. Onderschrift: 'Zullen we als je vanavond van je werk komt een heel nieuw leven beginnen?'

#### FILMLADDER

Een heel nieuw leven zat er voor Carmiggelt niet in. Hij had zijn handen vol aan de zorg voor twee zieke vrouwen: zijn wettige echtgenote Tiny en zijn minnares Renate Rubinstein. Maar wie weet wierp hij de week van zijn afscheid een blik op de filmladder. Zouden premièretitels als *Yab-Yum op stelten* en *Lekkere stukken* ('Haar lichaam was zo zacht en zo mooi als een

perzik') hem in verleiding hebben gebracht? Of moest het toch maar Jos Stelling's *De illusionist* worden? In gedachten zie ik de oude film liefhebber opleven bij de advertentie voor *All About Eve* (1950), opnieuw uitgebracht in The Movies en Cinecenter. Misschien bladerde hij met dezelfde weemoedige blik waarmee hij ons vanaf het tv-scherm in zijn ban hield, in een knipselmap terug naar zijn recensie van 8 december 1951: 'De door Joseph Mankiewicz geregisseerde film munt uit door een superieure, even scherpzinnige als geestige dialoog. Zij wordt volmaakt gespeeld en ontleent een bijzondere attractie aan de tegenwoordigheid van Bette Davis, een der grootste actrices ter wereld, die hier voor het eerst na vele jaren, weer eens verschijnt op een niveau, dat haar grote talenten waard is.'

Of koos de 'gevorderde griezelaar' die 'niet voor een draculaatje vervaard was' toch voor *Halloween II*?

*Phil van Tongeren*

*Met dank aan Bert Haagsman*



"ZULLEN WE VANAVOND ALS JE VAN JE WERK KOMT EEN HEEL NIEUW LEVEN BEGINNEN?"

# BIOSCOOPNAMEN, 1928-1978-NU



*Door Peter Cuijpers*

Vanaf ongeveer 1910 vonden de filmvoorstellingen in ons land in hoofdzaak plaats in vaste theaters en werden de ambulante vertoningstenten van de kermis en de primitieve zaaltjes in winkelpanden vervangen door paleisjes die speciaal voor het nieuwe medium ontworpen en gebouwd werden. De film had nog geen geluid, dat kwam vanaf 1930, en wegens de live begeleiding door een explicateur en een pianist en niet zelden ook het optreden van andere artiesten werden de vertoningszalen grotendeels nog als gewone theaters ingericht, met als voornaamste bouwkundige verschillen de cabine voor de projectoren en het ontbreken van een groot toneel en torens voor het ophijzen van decorstukken. Wegens de zeer brandbare nitraatfilms van die dagen (het latere celluloid was minder brandgevaarlijk) moesten die cabines dikke wanden hebben. Zo werd tevens het geratel van de projectoren gedempt.

Gezien de duidelijke verwantschap met variété en toneel hoeft het geen verbazing te wekken dat de namen van de cinema's vaak werden ontleend aan dezelfde figuren die ook

de aloude toneeltheaters als uithangbord voor hun verheven kunst en vermaak hadden geleend, zoals Rembrandt.

Uit de naamkeuze voor de bioscopen blijkt niet de persoonlijke smaak van de eigenaars, zoals wanneer je een villa of een speedboat naar je geliefde of een heilige noemt, maar hun inschatting van de glamour die de gekozen naam uitstraalt. Daarom leek het me aardig de naamkeuze op drie momenten in de voorbije honderd jaar eens nader te bekijken. In de paar jaren dat ik voor Skoop een rubriek Notities uit de provincie schreef, onder het pseudoniem Constant Janssen, heb ik in 1978 een luchtig artikeltje over dit onderwerp geleverd, dat ik nu even uit de mottenballen wil halen. Het is nog best aardig om te lezen, geloof ik. Daarnaast gebruik ik nu een bron uit 1928, het jaar waarin de Bioscoopwet in werking trad. Nog geen van de bioscopen had toen een geluidsvoorziening. Mijn derde bron is uit 2018 en geeft een overzicht van de huidige stand van zaken.

Om praktische redenen begin ik met het jaar 1978, want dan kan ik de beide andere peiljaren in een beknoptere vorm toevoegen zonder in herhalingen te vervallen. Als illustraties heb ik oude ansichtkaarten toegevoegd, een tamelijk willekeurige selectie.

# NOTITIES UIT DE PROVINCIE

door Constant Janssen

De woordenboeken der klassieke talen heb ik terstond na het eindexamen ritueel, doch grondig gegoopt. Was me dat een katharsis! Ook moet ik bekennen, dat ik van jongs af behept ben met een onredelijke liefde voor het bioscoopwezen. Ware liefde, dus zwaar beproefd. Zij beperkt zich niet tot de films, maar strekt zich uit tot de bioscoopgebouwen zelf, die pluchen basilieken voor de ogendienst, en waarachtig zelfs tot de ietwat opzichtige spreekstalmeesters van deze dependances van wonderland, de exploitanten.

De inheemse filiaalhouders van Hollywood hebben meer dan 160 verschillende namen voor hun bioscoopgebouwen (vroeger waren het er nog méér), en voor het begrijpen van die namen heb je alle woordenboeken nodig, ook de Latijnse en Griekse.

**WAT ZEGT EEN NAAM?**  
Het geheel der namen valt in drieën samen. Voor onze 450 bioscopen zijn maar 30 van die namen komen een keer of vaker voor.

De eerste categorie namen zoekt aansluiting bij kunst en cultuur. Vijf bioscopen zijn genoemd naar Apollo, zoon van Zeus en God van de kunsten. Een bioscoop heet Musis Sacrum (tempel voor de Muzen), maar van de negen Griekse Muzen namen alleen Thalia (beschermster van de komedie) eigen theaters, 4 stuks. Calypso, eveneens uit de Griekse mythologie, was geen Muzen, maar een wulpse halfgodin die er negen jaar lang in slaagde Odysseus te weerhouden van terugkeer naar zijn wettige echtgenote. Er is dus voor te zeggen alle bioscopen Calypso te noemen; nu zijn het er vier.

Wier bioscopen heten Asta (naar Asta Nielsen?). Echt klassiek zijn namen die volgden, nog maar zelden

voorkomende namen: Alpha, Amicitia, Arena, Astra, Aurora, Diana, Flora, Forum, Kriterion, Minerva, Musica, Nova, Olympia, Odeon en Victoria.

Behalve de genoemde klassieke namen, zijn er ook Nederlandse en Franse die culturele aspiraties vertolken: Frans Hals, Rembrandt, Saskia, Lumière.

Een tweede, nog iets grotere groep bioscopen heeft namen die met de hore wil van de wereld niet anders dan staat en degeijk kunt noemen. Een grensgeval vind ik de raadselachtige naam Roxy, die nog 5 keer voorkomt. Enkele andere namen in deze categorie zijn, in afnemende volgorde van frequentie: City (23), Studio (20), Euro (7), Centraal (6), Bio (5), Camera (5), Cineac (4) en Harmonie (4). De stichters hiervan hadden noch een zoon op het gymnasium, noch een vader op de kermis, of misschien juist allebei wel.

**GROOTS EN EXOTISCH**

De derde en meest authentieke categorie van bioscoopnamen loft de bezoeker met luisterrijke, alle bescheidenheid vermijdende, kloekclaims. De mooiste vind ik Luxor. Het is, met een aantal van 30, de meest voorkomende bioscoopnaam in Nederland, maar geen mens weet waarom en hoezo. Luxor is een tempelplaats in Egypte, maar waar zijn dan de bioscopen die Memphis, Thebe of Aboe Simbel heten? De naam wekt echter associaties met het Romeinse lux (licht) en met ons woord luxe en met verre landen, dus wat wil je nog meer? Of is het toch een echt Latijns woord?

Bioscopen wilden de grandeur van koninklijke paleizen naar de kroon streken: Royal (13), Rex (6), Palace (10), Grand (6) of zelfs Alhambra (3). Ook suggestieve, door niemand goed begrepen Italiaanse namen scoren hoog in dit verband: Scala (7), Corso (6), Ti-

voli (5), Lido (3), en Rialto (2).

Welk een suggestie van gigantische omvang gaat er niet uit van de naam Metropole, die nog drie keer voorkomt? Groot, groter, grootst. Er staat mij zelfs iets bij van een voornamelijk bioscoop die simpelweg Colosseum heette, maar dat is toch iets al te hoog gegrepen geweest. De tijden van Ben Hur en Spartacus zijn voorbij.

**EREKLASSE**

Sommige exploitanten schonken de mensheid een theater en vonden eigenlijk, dat geen enkele naam de voortreffelijkheid van die inrichting voldoende recht zou doen. In voorbeeldige zelfopoffering stelden zij daarom het hoogste beschikbaar waarover zij als kooplieden annex uitbaters maar beschikten: hun goede naam. Dit is het ultieme maecenaat: mijn genoemde schiet vol. Ze zijn schaars, deze parels van plichtsbetrachting: Tuschinski, Noggerath, Desmet, Varossieu, Van Bergen, Bruins, De Haan en nog een handvol anderen. Zij schaarden zich in de rij van Albert Heyn, Heineken, Simon de Wit en Paul Kruger.

En toch: service verzekerd, zolang de naamgever in leven is. Niemand ziet graag zijn bloedeligen familienaam besmeurd in zinnen als 'Big Crisis slaakt 't als de vloot' of 'Nassette draait nog met de projector van zijn opa', als men het bijvoorbeeld over H4 in Heerlen of Luxe in Arnhem heeft. Het bioscoopwezen zou zich persoonlijk kwetsbaarder moeten opstellen, gelooft ik. Niet verstopperij spelen achter een naam als Studio Anders 132 (Geleen), maar recht voor zijn raap: Calypso Bouts & Putzeist 2.

En alle betalingen naar Hans van Taalingen of films bij Piet: geen verdriet.

Ik bedoel maar. En dan wil ik niet besluiten zonder bioscoop De IJzeren Klap in Musselkanaal en Cineode in Dordrecht genoemd te hebben.

liefde, dus zwaar beproefd. Zij beperkt zich niet tot de films, maar strekt zich uit tot de bioscoopgebouwen zélf, die pluchen basilieken voor de ogendienst, en waarachtig zelfs tot de ietwat opzichtige spreekstalmeesters van deze dependances van wonderland, de exploitanten.

## WAT ZEGT EEN NAAM?

Het geheel der namen valt in drieën uiteen. Voor onze 450 bioscopen zijn ruim 160 namen in gebruik. Nog maar 30 van die namen komen drie keer of vaker voor. De eerste categorie namen zoekt aansluiting bij kunst en cultuur. Vijf bioscopen zijn genoemd naar Apollo, zoon van Zeus en god van de kunsten. Eén bioscoop heet Musis Sacrum (tempel voor de muzen), maar van de negen Griekse muzen heeft alleen Thalia (beschermster van de komedie) eigen theaters, 4 stuks. Calypso, eveneens uit de Griekse mythologie, was geen muze, maar een wulpse halfgodin die er zeven jaar lang in slaagde Odysseus te weerhouden van terugkeer naar zijn wettige echtgenote. Er is dus iets voor te zeggen alle bioscopen Calypso te noemen; nu zijn het er vier. Vier bioscopen heten Asta (naar Asta Nielsen?). Echt klassiek zijn voorts de volgende, nog maar zelden voorkomende namen: Alpha, Amicitia, Arena, Astra, Aurora, Diana, Flora, Forum, Kriterion, Minerva, Musica, Nova, Olympia, Odeon en Victoria.

Behalve de genoemde klassieke namen zijn er ook Nederlandse en Franse die culturele aspiraties vertolken: Frans Hals, Rembrandt, Saskia, Lumière.



Hierboven: Rembrandt Theater in Amsterdam. Ansichtkaart uit 1946, maar het theater in deze vorm (al vóór de oorlog bezit van de UFA) is in 1943 afgebrand.



Spui, Den Haag, Asta (links naast V&D), Ansichtkaart 1959.

Skoop, jaargang 14 nr. 7.  
STAND VAN ZAKEN IN 1978

De woordenboeken der klassieke talen heb ik terstond na het eindexamen ritueel, doch grondig gesloopt. Was me dat een katharsis! Ook moet ik bekennen, dat ik van jongs af behept ben met een onredelijke liefde voor het bioscoopwezen. Ware

Een tweede, nog iets grotere groep bioscopen heeft namen die je met de beste wil van de wereld niet anders dan saai en degelijk kunt noemen. Een grensgeval vind ik de raadselachtige naam Roxy, die nog 5 keer voorkomt. Enkele andere namen in deze categorie zijn, in afnemende volgorde van frequentie: City (23), Studio (20), Euro (7), Centraal (6), Bio (5), Camera (5), Cineac (4) en Harmonie (4). De stichters hiervan hadden noch een zootje op het gymnasium, noch een vader op de kermis, of misschien juist allebei wél.

#### GROOTS EN EXOTISCH

De derde en meest authentieke categorie van bioscoopnamen lokt de bezoeker met luisterrijke, alle bescheidenheid vermijdende, kloeke claims. De mooiste vind ik Luxor. Het is, met een aantal van 30, de meest voorkomende bioscoopnaam in Nederland, maar geen mens weet waarom en hoezo. Luxor is een tempelplaats in Egypte, maar waar zijn dan de bioscopen die Memphis, Thebe of Aboe Simbel heten? De naamt wekt echter associaties met met het Romeinse lux (licht) en met ons woord luxe en met verre landen, dus wat wil je nog meer? Of is het toch een echt Latijns woord?



Amsterdam, City Theater, er draait Gilda, dus 1946.

Bioscopen wilden de grandeur van koninklijke paleizen naar de kroon steken: Royal (13), Rex (6), Palace (10), Grand (6) of zelfs Alhambra (3). Ook suggestieve, door niemand goed begrepen Italiaanse namen scoren hoog in dit verband: Scala (7), Corso (6), Tivoli (5), Lido (3) en Rialto (2).

Welk een suggestie van gigantische omvang gaat er niet uit van de naam Metropole, die nog 3 keer voorkomt? Groot, groter, grootst. Er staat mij zelfs iets bij van een voormalige bioscoop die simpelweg Colosseum heette, maar dat is toch iets ál te hoog gegrepen geweest. De tijden van Ben Hur en Spartacus zijn voorbij.





Winschoten, Scala (ansichtkaart uit 1966).

## EREKLASSE

Sommige exploitanten schonken de mensheid een theater en vonden eigenlijk, dat geen énkele naam de voortreffelijkheid van die inrichting voldoende recht zou doen. In voorbeeldige zelfopoffering stelden zij daarom het hoogste beschikbaar waarover zij als kooplieden annex uitbaters maar beschikten: hun goede naam. Dit is het ultieme maecenaat: mijn gemoed schiet vol. Ze zijn schaars, deze parels van plichtsbetrachting: Tuschinski, Nöggerath, Desmet, Varossieau, Van Bergen, Bruins, De Haan en nog een handvol anderen. Zij schaarden zich in de rij van Albert Heyn, Heineken, Simon de Wit en Paul Kruger.

Loew's State Theatre Eureka, Cal.



Het State Theatre van Loew (1870-1927) uit 1920 in Eureka. Zijn naam staat rechts, boven het verticale uithangbord 'State'. De bioscoopmagnaat Loew leeft nog steeds voort in de brullende leeuw van het door hem opgerichte MGM.

En toch: service verzekerd, zo lang de naamgever in leven is. Niemand ziet graag zijn bloedeigen familienaam besmeurd in zinnestjes als Bij Crijns stinkt het als

de ziekte of Nassette draait nog met de projector van zijn opa, als men het bijvoorbeeld over H4 in Heerlen of Luxe in Arnhem heeft. Het bioscoopwezen zou zich persoonlijk kwetsbaarder moeten opstellen, geloof ik. Niet verstoppertje spelen achter een naam als Studio Anders 132 (Geleen), maar recht voor zijn raap: Calypso Bouts & Putzeist 2 (Geleen). En alle betalingen naar Hans van Taalingen of films bij Piet: geen verdriet!

Ik bedoel maar. En dan wil ik niet besluiten zonder bioscoop De IJzeren Klap in Musselkanaal en Cinode in Dordrecht genoemd te hebben.

Einde van dit artikel in Skoop. Ik wil hier nu, in 2021, drie voetnootjes bij zetten, namelijk dat Muis Sacrum in Arnhem al sinds 1847 de naam van het Concertgebouw was, dat Van Taalingen de directeur van de Bioscoopbond was en dat De IJzeren Klap genoemd was naar een sluis, zoals een behulpzame lezer me per adres van de redactie liet weten. (In die jaren kreeg ik nog wel eens een reactie op wat ik schreef). De gegevens voor het artikel waren ontleend aan de toenmalige ledenlijst van de Bioscoopbond, bij welke bedrijfsvereniging ik van 1972 tot 1976 gewerkt had. Vandaar mijn wens om in Skoop een pseudoniem te kiezen. Toen ik in 1984 bij de NOS in dienst kwam ben ik als medewerker van Skoop gestopt, omdat ik mijn nieuwe functie niet verenigbaar achtte met stukjes in een filmbiad. Er stak geen storm van protest op.



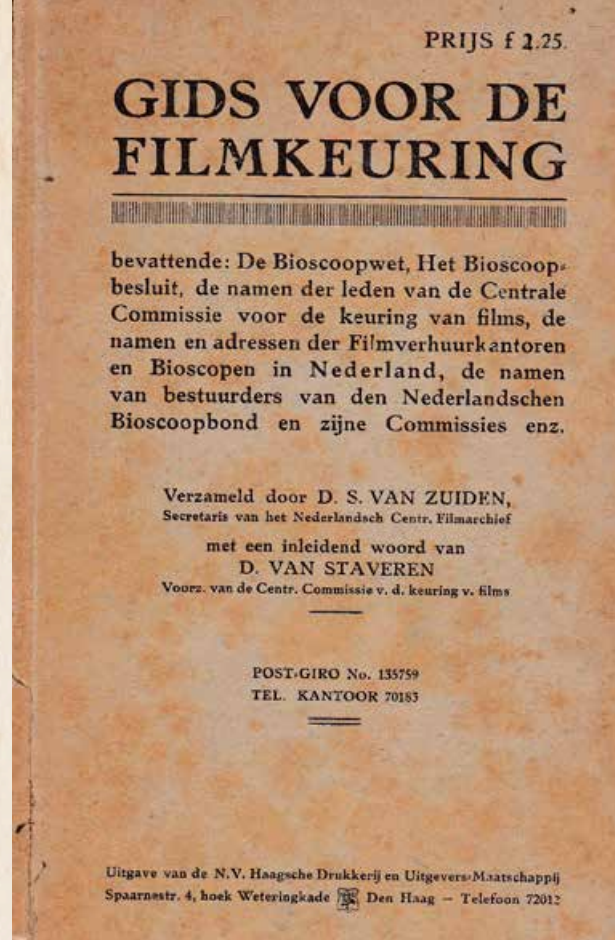
Bioscope Theater met *De dood nabij* in Haarlem, circa 1920 (naast de Hoofdwacht). Later Rembrandt geheten, in 1978 gesloopt.

Rechts: Rembrandt Theater in Utrecht, naast de Augustinuskerk. Kaart uit 1945 (er draait *Marie Louise*), de bioscoop was van de UFA.



## STAND VAN ZAKEN IN 1928

De namen van alle bioscopen en hun eigenaren stonden ook in de Gids voor de Filmkeuring die in 1928 verscheen. Het was een commerciële uitgave (er staan enkele advertenties in), maar had een inleidend woord door D. van Staveren, de eerste voorzitter van de filmkeurders. De wet ging op 1 januari 1928 in werking, dus alle gemeenten in het land hadden ermee te maken. Behalve de tekst van de wet zelf bevat het boekje veel praktische informatie over de



filmbranche. De Bioscoopbond, met daarbinnen de bedrijfsafdeling 'exploitanten', bestond al vanaf 1918.

Er staan precies 200 bioscopen in, dat is dus minder dan de helft van de 450 die ik in 1978 heb geanalyseerd. Ik laat dan de reisbioscopen buiten beschouwing en ook de 8 'witte' bioscopen die zichzelf toen nog zo noemden. Zie over dit fenomeen van katholiek gekeurde en toegelaten films - het verdween met de invoering van de Bioscoopwet - het artikel van Jennifer O'Connell in het jubileumboek van de branche, dat straks nog aan de orde komt.

# GIDS VOOR DE FILMKEURING

bevattende: De Bioscoopwet, Het Bioscoopbesluit, de namen der leden van de Centrale Commissie voor de keuring van films, de namen en adressen der Filmverhuurkantoren en Bioscopen in Nederland, de namen van bestuurders van den Nederlandschen Bioscoopbond en zijne Commissies enz.

Verzameld door D. S. VAN ZUIDEN,  
Secretaris van het Nederlandsch Centr. Filmarchief  
met een inleidend woord van  
D. VAN STAVEREN  
Voorz. van de Centr. Commissie v. d. keuring v. films

POST-GIRO No. 135759  
TEL. KANTOOR 70183

Uitgave van de N.V. Haagsche Drukkerij en Uitgevers-Maatschappij  
Spaarnestr. 4, hoek Weteringkade Den Haag - Telefoon 72012



Gids uit 1928; Tuschinski Theater (anischkaart 1925).

De 160 namen voor de 450 bioscopen in 1978 heb ik ruwweg verdeeld in drie groepen: kunst & cultuur, saai & degelijk en groots & exotisch. Als ik er de meest voorkomende namen even bij zet zal wel duidelijk zijn wat ik bedoel. Omdat de indeling nogal arbitrair is, beperk ik me tot globale percentages.

1928		1978	
flora (9) apollo (5) thalia (4) olympia (4) asta (3) amicitia diligentia novum minerva odeon pandora trianon	16 %	apollo (5) thalia (4) asta (4) calypso (4) alpha amicitia arena astra aurora diana flora forum kriterion nova minerva musica odeon hals olympia victoria rembrandt saskia lumière	15 %
city (3) centraal (6) roxy (2) harmonie (3)	7 %	city (23) studio (20) euro (7) centraal (6) roxy (5) bio (5) camera (5) cineac (4) harmonie (4)	20 %
luxor (24) royal (6) palace (9) grand (3) scala (8) corso (2) alhambra (3) tivoli rialto	28 %	luxor (30) royal (13) palace (10) rex (6) grand (6) scala (7) corso (6) tivoli (5) rialto lido metropole alhambra	25 %
overig	49 %	overig	40 %
n=200 (100%)		n=450 (100%)	

We zien dat het aantal bioscopen in die vijftig jaar meer dan verdubbeld is, maar dat de hoofdlijnen van de naamgeving nog ongeveer hetzelfde zijn. Alleen het aandeel van de saaie namen is iets gegroeid. Een Studio, Euro, Bio of Camera kwam in 1928 niet voor, en het aantal van slechts 3 City's groeide naar 23. De rubriek 'overig' bestaat trouwens ook voor het grootste deel uit saaie namen.



Twee Ansichtkaarten die met reclame bedrukt zijn.

Boven: voor Passage-Bioscoop (geopend in 1919), Amsterdam, ca 1920.

Beneden: voor New York Bioscope in Utrecht, gestempeld 9-1-1914.

Een analyse van die 'overige' namen is niet echt interessant. Het gaat vaak om lokale aanleidingen, een plaats- of straatnaam, iets algemeen als Hollandia of Passage en dat soort dingen. Er was in Amsterdam een bioscoop die Edison heette, Amsterdam en Eindhoven hadden een Parisien, Eindhoven, Nijmegen en Tilburg een Chicago, de hemel mag weten waarom.

Opmerkelijk zijn wel de bioscopen die naar hun stichters zijn genoemd. Tuschinski (1921) of Nöggerath (1907-1983, de eerste die echt als bioscoop gebouwd was), beide in Amsterdam, werden al in het artikel



Henvel met Kerk

TILBURG

Apollo Bioscope in Tilburg (1918). Er marcheert een compagnie soldaten voorlangs.

genoemd. In 1928 vond ik echter maar vier andere: Holman in Coevorden, Wilson in Hoorn, Wisseman in Winschoten en W.B. in Rotterdam. De eerste was van H.H. Holman, de tweede van J. Wilson Jr, maar de derde van B. Dommering. Deze had een hotel met een danszaal, die van 1911 tot 1967 (alles afgebrand) tevens bioscoop was. Dat hotel heette al

Wisseman, maar werd, net als de bioscoop, na de oorlog alsnog naar Dommering genoemd. De vierde naam, W.B. in Rotterdam, stond voor K. Weisbard en A.K. Bosman samen. Dit was niet de Bosman van het verhuurkantoor J.S. Croeze en S. Bosman in Amsterdam, en geen familie van de legendarische latere directeur en voorzitter van de Bioscoopbond, J.G.J. Bosman (1908-1984), die ongeveer van 1950 tot 1972 ongeveer alles bestierde wat er in de Nederlandse filmwereld te bestieren was en die daarvoor terecht op vele manieren gelauwerd is.

#### STAND VAN ZAKEN IN 2018

Sedert 1978 heeft het film- en bioscoopbedrijf een allesomvattende metamorfose ondergaan, die al in de jaren '60 was begonnen als reactie op de opkomst van de televisie, de geleidelijke afschaffing van de filmkeuring wereldwijd, de teloorgang van het studiosysteem in Hollywood en nog vele andere oorzaken. Een en ander culmineert tegenwoordig in de digitale revolutie en de streamingdiensten, waardoor het collectief in verduisterde zalen bekijken van audiovisuele scheppingen, zoals de film, geen vrijetijdsactiviteit van het hele volk meer is, maar tot een niche in het uitgaansgebeuren is omgevormd - gelukkig nog steeds met een publiek van aanzienlijke omvang.

De roemruchte en boeiende geschiedenis van de eerste honderd jaar is voorbeeldig vastgelegd in een rijk geïllustreerd jubileumboek, 100 jaar branchevereniging (2018), waaraan 36 auteurs onder hoofdredactie van Frans Westra hebben meegewerkt. Het bevat een schat aan informatie.



Arnhem, Rembrandt Theater, er draaide Exodus (1960). Deze schouwburg (nog met toneeltoren) is in 1954 hier nieuw gebouwd en was in de jaren 1955-1983 het centrum van de tweejaarlijkse Filmweek Arnhem. Nu bevat het theater geen twee doeken meer, maar vijf.

Tot de reacties van het bioscoopbedrijf op de mondiale ontwikkelingen en de concurrentie, in de eerste decennia vooral met de televisie, behoorde het fenomeen van de inbouwtheatertjes. 'Tot 1960 waren er in Nederland nauwelijks bioscopen te vinden met meer dan één zaal,' meldt het jubileumboek, maar tussen 1959 en 1995 worden er in 200 gebouwen in totaal 400 zalen bijgebouwd, zo blijkt uit het gedetailleerde overzicht dat in het boek is opgenomen. Het aantal doeken op alleen al die lokaties nam dus toe van 200 naar 600. Daarbuiten gingen echter ook veel bioscopen voorgoed dicht.

Het idee hierachter was natuurlijk gewoon

dat meer doeken tot meer keuze en meer bezoekers leiden en dat de vaste kosten voor het programmeren van meerdere films in één gebouw relatief weinig hoefden toe te nemen. Maar dan moeten er wel genoeg films beschikbaar zijn. Het aantal kopieën van een nieuwe film liep voor toppers dan ook in de tientallen, dan kon het hele land van de premièrepubliciteit profiteren, maar elke (dure) kleurenkopie moest dan ook eerst worden terugverdiend. Anderzijds voegen relatief lege kleine zaaltjes weinig aan de omzet toe, dus een panklare oplossing voor de exploitatieproblemen was de sterke uitbreiding van het aantal doeken nu ook niet meteen. De verbouwingen en andere ingrepen vereisten behoorlijke investeringen, met als gevolg dat in het algemeen de financieel sterkere marktpartijen een toenemend aandeel in het bioscopenpark verwierven. De vorming van commerciële 'ketens' van theaters - en vooral de premièretheaters in de grote steden - was in de branche van oudsher bekend. Zie hierover het artikel van Judith Thissen in het jubileumboek.



Groest Hilversum, bioscoop Rex (1946).

Een fundamentele vernieuwing in dit verband - maar ook de doodsstreek voor kleinschalige familietheaters - was de vrije vestiging van bioscopen. Nieuwkomers moesten tot 1993 de Commissie Nieuwe Zaken van de Bioscoopbond passeren voordat ze lid mochten worden en dus films konden krijgen. Wegens Europese voorschriften werd de vestigingsregeling als zijnde te kartelachtig verboden. Ook deze commissie, die vanaf 1947 toetste of aanvragers technisch, financieel en marktverantwoord konden worden toegelaten, werd opgeheven. Ik verwijs hiervoor naar het uitstekende artikel van Frank van der Putte, de laatste secretaris ervan, in het jubileumboek. Zelf ben ik aan het slot enkele jaren extern lid geweest van deze commissie, die sedert 1970 onder voorzitterschap stond van F.L. Schimsheimer. De commissie telde behalve zijn persoon nog twee andere externe leden (waarvan ik er toen dus één was, het andere lid was Jan Knopper), plus twee leden uit de bedrijfstak zelf (een verhuurder en een exploitant). Het ging dus niet om een botte afwijzing van concurrenten - er was ook een Commissie van Beroep - maar het was inderdaad wel een vorm van ballotage. De lokale marktverhouding speelde daarbij in de meeste gevallen geen belangrijke rol. Na afschaffing van de vestigingsregels hadden 'kleine' exploitanten geen enkele bescherming meer. Hoe dan ook, in 1994, niet toevallig meteen na de opheffing van de Bioscoopbond in de oude vorm, werd Euroscop in Maastricht de eerste multiplex in Nederland, als we 6 zalen als minimum rekenen. Een nieuwe fase in

de geschiedenis van het bioscoopwezen was aangebroken. Toen het jubileumboek in 2018 verscheen waren er 60 nieuwbouw-multiplexen gesticht (dus samen meer dan 360 zalen) en de namen daarvan wil ik hier even vastleggen in volgorde van hun nieuwbouw, 1994-2017:

euroscop maastricht	pathé zaandam	vue parkstad kerkrade
pathé scheveningen	kinopolis almere	natlab eindhoven
pathé rotterdam	kinopolis emmen	filmhallen amsterdam
pathé groningen	vue hoogezand	cinema gouda
cinemec ede	kinopolis groningen	vue hoorn
arcaplex spijkennisse	pathé delft	vue eindhoven
cine city vlissingen	pathé tilburg	vue hilversum
pathé eindhoven	vue deventer	vue viaardingen
kinopolis zoetermeer	pathé breda	pathé arnhem
vue doetinchem	pathé spuimarkt d. haag	cinemec utrecht
pathé de munt amst.	euroscop tilburg	pathé zwolle
pathé arena amsterdam	foroxity roermond	cinemec nijmegen
pathé helmond	pathé city amsterdam	kinopolis breda
lux nijmegen	lantarenvenster r'dam	pathé maastricht
kinopolis enschede	pathé haarlem	lumière cinema maastr.
de bios drachten	vue apeldoorn	vue / filmhuis alkmaar
pathé de kuip rotterdam	pathé amersfoort	kinopolis dordrecht
cineworld beverwijk	vue hoogveen	kinopolis jaarbeurs utr.
foroxity filmarena sittard	cinemeerse hoofddorp	kiek in de pot bergen oz
kinopolis den helder	gotcha weert	euroscop schiedam

Geen van de multiplexen heeft een vertrouwde naam als Luxor, Royal, Roxy, Palace, Flora of Apollo. We zien 19 keer de naam Pathé (en daar zijn in ieder geval Pathé Leidsche Rijn en Amsterdam Noord nog bijgekomen), 11 keer Vue en 9 keer Kinopolis. Overigens is Pathé natuurlijk wel een echte filmnaam, al vanaf 1896, en zit in 'kinopolis' en enkele andere namen een stukje cinema. De bioscopen van de oude concerns en zelfstandige exploitanten zijn in geheel andere handen overgegaan. Zo is bijvoorbeeld de Wolff Cinema Groep in 2014 verkocht aan Kinopolis. In de naamgeving van de multiplexen is van oude namen meestal niets

meer terug te zien. En ze zijn ook vaak op totaal nieuwe lokaties gezet. Enkele toonaangevende premièretheaters hebben hun historische naam echter behouden, al dan niet met een toevoeging, zoals Pathé-Tuschinski en Pathé-City in Amsterdam, en Pathé-Rembrandt in Utrecht.

We moeten hierbij bedenken dat de bioscopen in Nederland vanaf 2004 zijn overgestapt op digitale projectie en dat ze in 2012 als eerste land ter wereld allemaal digitaal projecteerden. Zoiets maakt het exploiteren van multiplexbioscopen natuurlijk een stuk gemakkelijker en veel goedkoper dan vroeger met brandvrije cabines, dure filmkopieën en het gesjouw met loodzware filmblikken mogelijk was.



Potterstraat in Utrecht (ca 1950), de witte zijgevel in het midden is van bioscoop Scala, gesticht in 1912, gesloten in 1989.

#### BORIS KARLOFF IN HET STRAATBEELD

De kermisachtige romantiek van de oude bioscoopnamen heeft dus goeddeels plaatsgemaakt voor het merkenbeleid van de moderne concerns. De bioscopen zelf zijn ook enorm veranderd. In een moderne multiplex kunnen tegenwoordig zelfs films in verschillende zalen in verschillende versies worden vertoond, dus in 3D, Imax, Dolby of niet, dat soort dingen. Alsof je bij een barista havermelk voor in je frappuccino vraagt.

Op het internet zijn vele websites over verdwenen bioscopen te vinden. Er zijn ook mooie boeken over geschreven, onder andere door Guus Luyters (1992), Herman Romer (2004), Thomas Leeftang (2008 en in FilmFun) en Harry Hosman (2019). Een encyclopedisch overzicht door Bram Huyser op [theobakker.net](http://theobakker.net) somt alleen al van de stad Amsterdam een aantal van 86 verdwenen bioscopen op.

Hun namen zijn vrijwel geheel uit de film ladder verdwenen, zoals ook de gedrukte vorm van die ladder (rond 1970 een noviteit als staaltje van samenwerking binnen het bioscoopbedrijf) uit de kranten verdwenen is. En wat misschien niet 'erger', maar wel opvallender is: de bioscopen, in elk geval hun gevels, zijn in het straatbeeld bijna niet meer terug te vinden, behalve een beperkt aantal dat beschermd monument is geworden. Zo verweven als de bioscoopbranche ooit met het dagelijks leven was in en nabij het centrum van alle steden en stadjes zal ze nooit meer worden.



Rotterdam, Kruiskade, ca 1933, bioscoop Scala. Er draait *Night world* (1932) met Boris Karloff.

De architectuur van de moderne multiplexen is op een eigentijdse manier functioneel, niet meer knus, niet meer spannend, niet meer verlokkelijk. Of misschien op een andere manier toch weer wel. Het lijkt me een mooi onderwerp voor een collectie historische Ansichtkaarten, waarop niet de bioscoopgevel centraal staat, maar de aanwezigheid van de cinema in het straatbeeld. Wees echter gewaarschuwd: die kaarten zijn relatief zeldzaam. Een mooie collectie is al te zien op de site van Roloff de Jeu.

In 1966 publiceerde Riekus Waskowsky (1932-1977) zijn bundel *Slechts de namen der grote drinkers leven voort*. Velen hebben zich met mij het hoofd gebroken over de vraag of de klemtoon op namen dan wel op grote behoorde te liggen. We kunnen ons ook afvragen hoe lang de namen van de grote bioscopen nog zullen voortleven. En waar de klemtoon zal liggen.

*Peter Cuijpers, 22 oktober 2021*

# MAD MAN bij de film

Door Wim Jansen

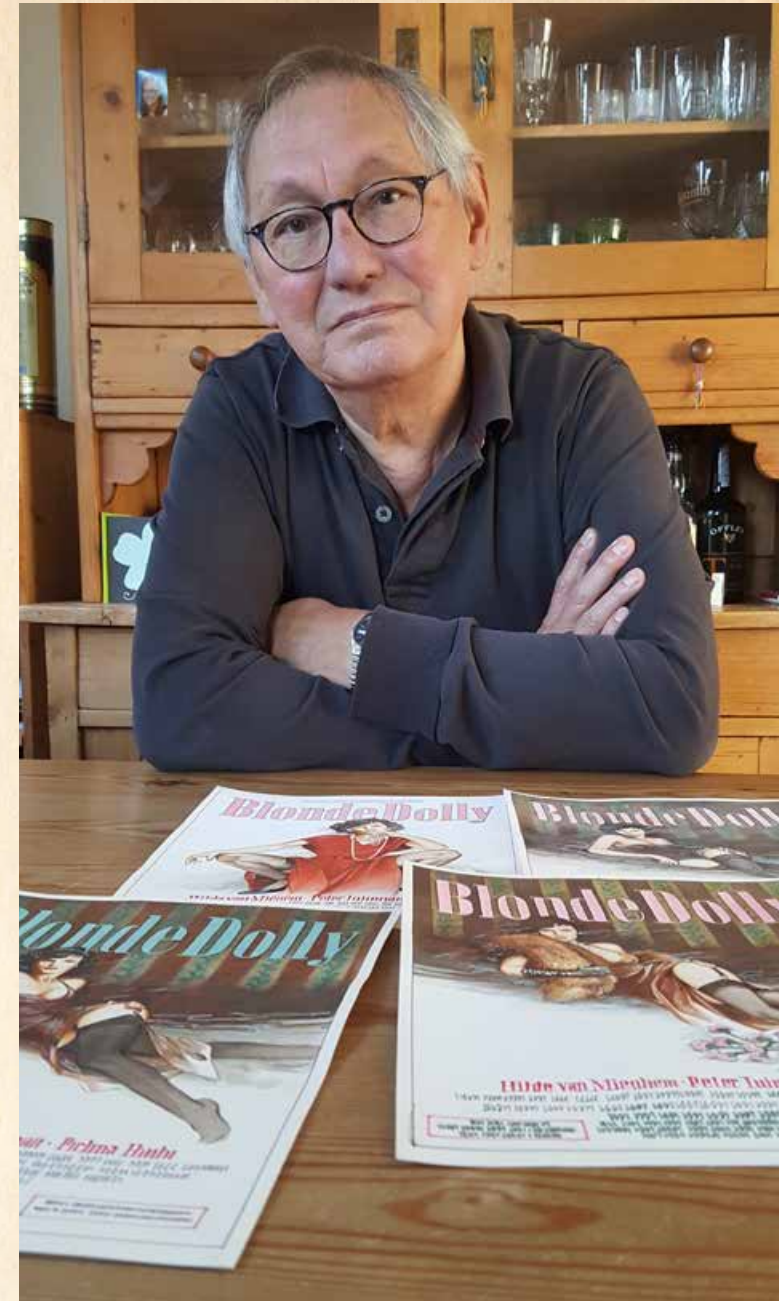
Jack Staller is bij filmliefhebbers waarschijnlijk onbekend. Ik kende hem ook niet, totdat ik een aantal Nederlandse filmaffiches, *Vierde Man*, *Grijpstra en de Gier* en *De Zwarte Ruiter* onder de loep nam. Deze affiches onderscheiden zich sterk van het gebruikelijke spul dat in Nederland is gemaakt in de jaren zeventig en tachtig. Als er al een affiche werd gemaakt. Nederland heeft nauwelijks een filmaffichetraditie in die tijd. Berucht onder verzamelaars zijn de vele Franse, Spaanse, Italiaanse of Britse affiches die in de jaren zeventig werden gebruikt om enorme papieren snipes met de Nederlandse titel op te plakken. De handvol interessante affiches uit die periode zijn vaak gemaakt door “serieuze” grafische ontwerpers die een filmaffiche tussendoor deden. Affiches in hun eigen stijl die ook te zien is op die voor theater, reclame of tentoonstellingen.

*Zwarte Ruiter* en consorten, vielen op door hun (durf ik het te zeggen?) internationale allure. Je ziet meteen, dat is een filmaffiche. Getekende koppen, handgemaakte letters in

Angelsaksische filmaffichetraditie. Ik ontcijferde een handtekening op die affiches: Jack Staller.

Staller, geboren in Leiden in 1942, is voor alles reclameman, een Nederlandse Mad Man, ook al ontwikkelt hij zich tot illustrator en uiteindelijk kunstschilder. In de jaren tachtig is hij ook striptekenaar en maakt hij als Buck Danny fan een aantal delen van Black Hawk Line en ook een strip *De Vliegende Hollander* dat hij geheel in de stijl van *De Gouden Eeuw* schildert in olieverf.

Ik sprak hem alweer meer dan vijf jaar geleden aan zijn keukentafel. Oorspronkelijk was het mijn idee om een serie artikelen te maken over ontwerpers van filmaffiches. Daar is het indertijd nooit van gekomen en het interview bleef ongebruikt liggen. Ik vond het recentelijk weer terug en Jack geeft een charmant dwarskijkje op de periode van einde jaren zeventig en begin jaren tachtig toen producenten als Rob Houwer en Joop van den Ende brood zagen in Nederlandse commerciële films. Ik laat vooral Jack aan het woord. Af en toe heb ik een feitelijke correctie toegevoegd en de volgorde veranderd.



Jack Staller aan de keukentafel

## JACK STALLER, MAD MAN

“Laten we maar beginnen dat ik op een gegeven moment in de reclame ging werken, bij een reclamebureau in Amsterdam. Selmores, stel je voor zo een naam. En op een gegeven moment ging mijn vriendin voor een of andere reden naar Zwitserland en toen dacht ik dat is leuk. Zwitserland was toen in de jaren zestig gidsland, het land waar grafiek hoog stond, qua ontwerp en zo, en daar was ik eigenlijk mee bezig. Dat wilde ik ook. Toen dacht ik, ik ga haar achterna naar Zwitserland als Mekka van grafische dingen. Nou, daar kwam ik niet verder, want ik had natuurlijk geen enkele opleiding in die richting. Tja, niet geschoold en dan mag je helpen. Daar heb ik dan vooral in de grafische industrie gewerkt, drukkerijen, maar dan als retoucheur van reproductiefotografie en meer van dat soort grappen. Maar goed, door dat werk bij die retouche-afdeling heb ik toch vrij veel penseelvaardigheden opgedaan. Veel aan gehad. Maar goed toen leerde ik iemand kennen daar, een Nederlander ook, die voor een internationaal reclamebureau werkte. En die vroeg mij, omdat ik in Amsterdam ook al bij een reclamebureau had gewerkt, misschien wil jij wel solliciteren, misschien vind jij dat leuk. Dat heb ik toen gedaan, werkte ik voor een internationaal reclamebureau als account-executive. Dat heette Recla International. Dat was van een Nederlander. Die man had in Nederland ook al een reclamebureau, Recla Technica. Hij had een eenmanskantoor met zijn vrouw in Montreux. Ik ging dus

langs bureaus en bedrijven in Zwitserland. Of ze geen reclame wilde maken met Recla International. Nou, dat zette totaal geen zoden aan de dijk. Helemaal niet, dat was echt knudde. Maar goed, ondertussen raakte mijn vrouw zwanger van ons tweede kind en we hadden alle twee geen zin meer in Zwitserland. Echt een pokkenland. Zo een ongelofelijke lulligheid. Hebben ze het over Duitse Grundlichkeit, nou dat is niets vergeleken met die van Zwitsers, walgelijk volk! Daar kan ik je leuke anekdotes over vertellen, maar daar gaat het hier nu niet over.



Voorbeeld zwitsers design van Joseph Müller-Brockmann

Afijn, toen heb ik hier in Nederland weer gesolliciteerd bij een reclamebureau en kon ik daar weer beginnen als account-executive. Ik merkte daar al snel dat als ik van een klant terugkwam en ik had een opdracht en dat moest naar de studio, dan deugde niets van dat werk. Dus ik dacht dat ga ik zelf doen en ben zelf achter de tekentafel gekropen. Dat beviel me uitstekend, veel beter dan bij een klant zitten.

Dat zal toch eind jaren zestig geweest zijn. Nou goed, ik ben toen naar de directeur gegaan en zei hem ik zit liever achter de tekentafel. Nou dat liep heel voorspoedig, kort daarop kreeg ik de betere klanten en opdrachten daarvoor. En ja, zoals het dan gaat in de reclamewereld ga je na twee jaar naar een ander bureau. Zo ga je verder en uiteindelijk kwam ik terecht bij FHV, Franzen, Hey & Veltman. Later werd dat FHV/BBDO. Daar kwam ik dus terecht als art-director en dat is dus een beetje het einde van mijn reclame carrière. Als je daar zit, zit je aan de top en kom je niet verder. Het was ontzettend prettig werken daar, in het creatieve team met een copywriter, precies onder de directie en die steunen je dan aan alle kanten. Maar toch, je merkt dat je niet verder kunt. Je praat dan met klanten en dan zit je met een accountmanager die niets van reclame snapt en dan moet je dat allemaal gaan uitleggen... En zo gaat dat, heb je het die allemaal net uitgelegd, komt er weer een nieuwe. Ik zag dat niet meer zo zitten. Als ik schetsen maakte voor klanten en ik liet daar



een foto van maakte, zeiden een paar: “Ik weet niet waarom je daar een foto van laat maken, dat is toch prima zo?” Ik kreeg toen in de gaten dat die tekeningetjes die ik maakte wel aardig waren, laat ik het zo stellen. Toen heb ik mijn baan opgezegd en ben ik freelance illustrator geworden. Dat was ergens in de jaren zeventig, 1977 om precies te zijn. Door mijn werk als artdirector had ik goed contact met een bureau voor illustratoren en via hen kreeg ik veel opdrachten. Dat ging zo goed dat ik snel meer verdiende als illustrator dan als reclameman. De grap was dat ik als illustrator werd ingehuurd door reclamebureaus en kwam ik te zitten tegenover artdirectors. Dat was ikzelf geweest op redelijk hoog niveau en als je dan te maken krijgt met artdirectors die op een minder hoog niveau werken, denk je af en toe wel van “Ja jochie, had even wat verder door gedacht. Dit is een idee van niks.” Vaak konden ze nog niet goed brieven en moest je vragen hoe wil je dit en hoe wil je dat. Daar kreeg ik op een gegeven moment ook een behoorlijke sik van.”



#### OPDRACHTEN VOOR FILMPOSTERS

Jack krijgt als freelance illustrator al snel opdrachten voor filmposters. Tussen 1979 en 1987 werkt hij voor producenten Joop van den Ende, Rob Houwer en Gijs Versluys. Tijdens het interview haalt Jack de chronologie een beetje door elkaar. Zo zegt hij dat hij eerst een poster voor *De Boezemvriend* (Dimitri Frenkel Frank) maakte en toen voor een andere van Duin, *Ik ben Joep Meloen* (Guus Verstraete Jr.), maar dat klopt niet helemaal. Joep Meloen komt uit eind 1981, *De Boezemvriend* eind 1982. Maar goed over het werk voor Joop van den Ende zegt hij:

“Joop van den Ende had op een gegeven moment bedacht dat hij ook films moest maken. Daarvoor had hij een filmproducent ingehuurd, Gijs Versluys. Die heeft ook *Soldaat van Oranje* (Paul Verhoeven, 1977) geproduceerd [als production manager]. De eerste film die ze gingen maken samen was *De Boezemvriend*. Zoals te doen gebruikelijk in Nederland wordt eerst een film gemaakt en dan, oh ja, moet er plots een poster gemaakt worden. Dus toen gingen ze naar Art Connection om daar een illustrator uit te zoeken die een poster voor hem kon maken. Zo kwamen hij dus bij mij terecht. Hij had mijn werk gezien en dat was tamelijk realistisch en zo vroeg hij mij voor de poster van de *De Boezemvriend*. Ik heb die poster zelf niet meer. Heel veel van die dingen heb ik gewoon niet. Ja, zo werken die dingen. Ik krijg ook het artwork nooit terug. Dat is niet gebruikelijk. Ik heb ook een groot schilderij gemaakt van dat ding en waar het gebleven is mag Joost weten. Nu goed, daar waren ze heel gelukkig over en toen wilde ze er nog eentje hebben, want ze hadden nog een film met André van Duin. Daar heb ik toen ook een poster voor gemaakt en Joop van den Ende was daar ook heel tevreden over. Die vroeg toen of ik posters voor zijn theaterproducties wilde maken. Bij het eerste de beste toneelstuk, waar ik een poster voor had gemaakt, gedoe. Ik had een schets gemaakt en ik kwam die voorleggen. Hij was er zelf niet, er was een jonge man die dat voor hem deed. Ik ben die schets aan het bespreken en dan komt Joop zelf binnenlopen en die

keek ernaar. “Mooi, oh ja leuk, maar in de tekst mist iets.” Ik weet niet meer precies wat dat ook alweer was, maar ik zeg “Maar ja, ik heb die tekst niet gemaakt.” Hij zegt “dat kun jezelf toch wel bedenken dat dat erin moet.” Ja, zo werk ik niet. Je geeft een briefing en dan maak ik het en dan ga ik niet zelf bedenken of er nog meer tekst in moet. Dus ik ben boos weggelopen. Vergeet het maar, zoek maar iemand anders.

Daarvoor heb ik heb nog één filmposter gemaakt, *de Zwarte Ruiter* (Wim Verstappen,

1983). Dat was net als *De Boezemvriend* ook een enkel ontwerp, dat ging heel soepeltjes verder. Aan die poster zit nog wel een leuke anekdote. Ik vertelde dus dat ik kwaad weggelopen was bij die toneelposter. Toen heb ik jarenlang niet voor Joop van den Ende gewerkt, wel voor Gijs Versluys. Die ging daar weg, want het werkte allemaal niet. Joop snapte niets van film of weet ik wat. Niet gewerkt dus voor Van den Ende totdat hij begon in Aalsmeer, hoe heette dat later, Showbiz City of zoiets. En toen vroegen ze mij of ik daar niet iets voor wilde maken. Ik zei ik kom wel praten, kom ik misschien Joop van den Ende weer tegen. Wat gebeurt, ik moet komen in Aalsmeer, daar was een enorme vergadering van allerlei mensen, architecten, de binnenhuisarchitecten, God weet wie allemaal daar aan tafel zaten. Iedereen werd om beurten voorgesteld en toen kwam hij bij mij. “Dit is Jack Staller, die gaat de poster maken. Vroeger heeft ie film posters voor me gemaakt.” En toen vertelde hij dat hij zijn films aan het verkopen was in Cannes. Hij stond daar met zijn films, onder andere *de Zwarte Ruiter* en toen was daar een Italiaanse producent of film distributeur naar hem toegekomen en die was geïnteresseerd in *de Zwarte Ruiter*. Oké zei Joop, laten we een viewing organiseren. Nee, dat hoeft, ik heb de poster gezien, dat is prima! Dat was geinig, dat was hij zo in het gezelschap aan het vertellen. Ik dacht dat hij misschien iets negatiefs zou zeggen, zo van dat is die klootzak die toen weggelopen is. In plaats daarvan vertelde hij dit verhaal.

Gijs Versluys was dus bij Joop van den Ende weggegaan en zijn eigen productiemaatschappij begonnen, Riverside Pictures. Ik heb daar toen nog de hele huisstijl voor ontworpen. Ik heb toen niet de poster gemaakt, maar was wel production artist bij *Flesh + Blood* (Paul Verhoeven, 1985). Ik had graag de poster gemaakt, maar daar werd toen een Italiaan voor ingehuurd [Renato Casaro]. Daar baalde ik wel een beetje van. Maar ik heb wel *De Vierde Man* (Paul Verhoeven, 1983) gemaakt. Dat was voor Gijs Versluys, of nee, voor wie was dat ook weer, heb er zoveel gemaakt.

WJ: Dat was voor Rob Houwer toch?  
Oh ja dat was voor Rob Houwer.

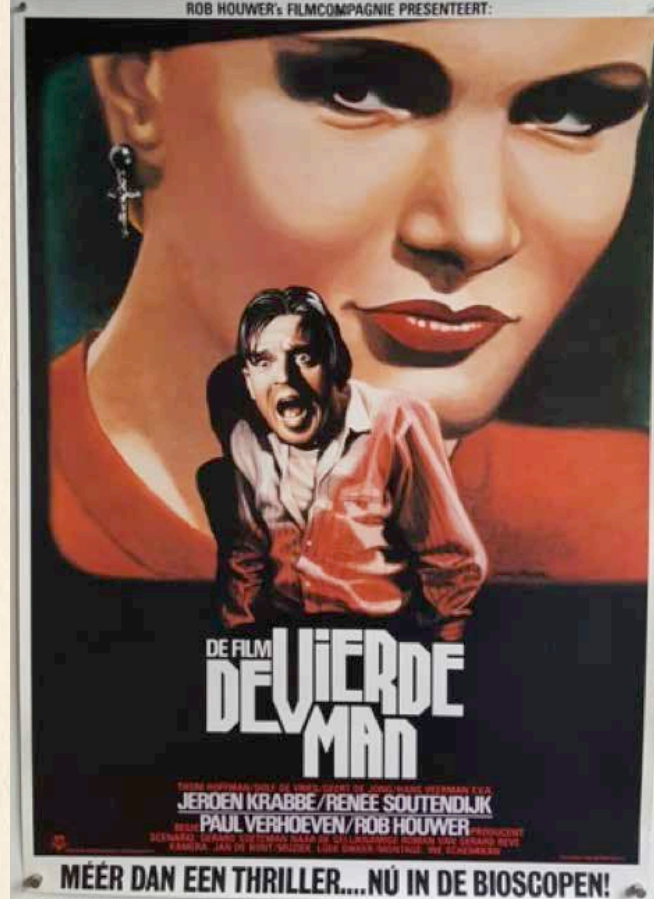
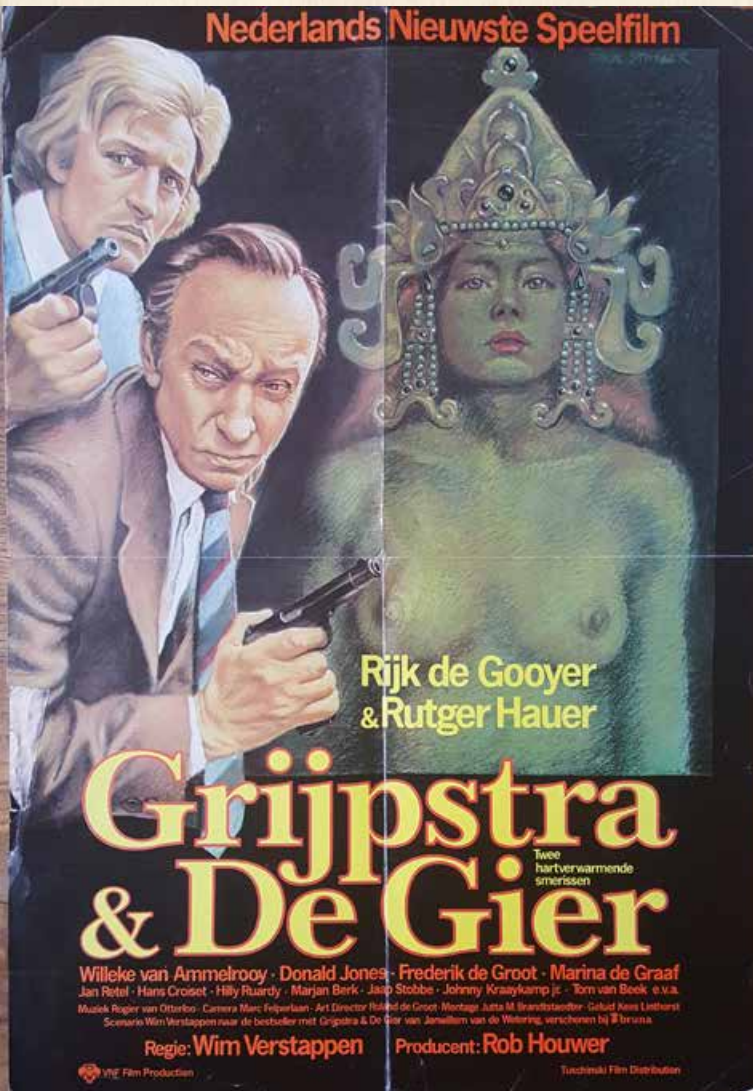
WJ: Grijpstra en de Gier (Wim Verstappen, 1979) was in ieder geval voor Rob Houwer.  
Nee, die heb ik niet gedaan.

WJ: Grijpstra en de Gier heb je wel gedaan, toch?

Oh ja, Grijpstra en de Gier, ja, ja. Met Rob Houwer had ik trouwens ook wel een meningsverschil. Ik geloof dat dat over *De Vierde Man* ging, ik weet dat niet meer precies. Waarom ik in de clinch raakte met Rob Houwer? Op een gegeven moment was die poster er en toen wilde hij gaan adverteren in de kranten. Normaal doe je dat met die poster, maar hij wilde allemaal verschillende advertenties, met allemaal verschillende scènes. Ik zeg, dat kun je beter niet doen, want daarmee versplintert de aandacht. Als je nu elke keer diezelfde poster doet, dan hakt



dat er beter in. Kennelijk raakte hij overstuur van dat advies, want dat ging in tegen zijn idee. Nou, toen liep hij kwaad de deur uit. “Doe maar dan wat jij denkt dat goed is!”



#### OVER FILMS MAKEN EN FILMS VERKOPEN

WJ: Wie besloot uiteindelijk hoe de poster eruit kwam te zien, de producent?

Nee, niet echt. Nou ja, meestal werd ik meegenomen naar een viewing en dan kon ik zelf iets bedenken. Dat wel hoor. Vaak was die viewing ook nog in ruwe staat. Met een paar man zat je dan in de zaal, maar er was geen introductie of instructie of zo.

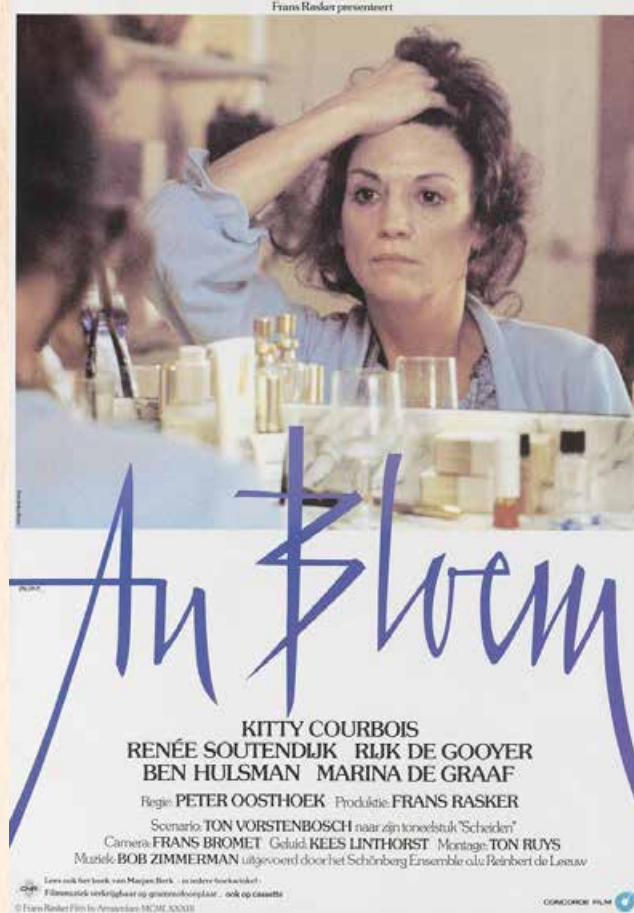
Weet je, de grap is dat, eh, het onbekend zijn met posters en reclame voor films merkte ik heel erg. Ik kom uit de reclame hè, en dan

merk je dat die mensen heel erg met de film bezig zijn. De film dit en de film dat, er is gigantisch veel te doen natuurlijk met zo'n film. En die poster... tja, verrek die film is nu klaar en nu moet er nog een poster komen. Zo ging het meestal toen.

Waar ik altijd mee te kampen had, was dat die mensen maken een film van pakweg negentig minuten. Daar zitten dan negentig keer 24 plaatjes in en dan willen ze dat jij de hele film in die poster zet. Weet je dat is heel raar. En als je dan komt met ik denk deze scène, dan is het van ja maar ik dacht aan deze scène, die is ook goed en dat komt er niet in voor. Dan raken ze helemaal in paniek, dat is een constante strijd. Tja jongens, jullie willen een poster hebben en daar staat één plaatje op weet je wel. Dan kan je er nog wel een paar details bijhalen en dat deed ik dan ook vaak. Gewoon een middenplaat en dan wat kleine dingetjes.

Het was op een gegeven moment natuurlijk ook een Amerikaanse manier van posters maken wat ik deed. Dat vond ik wel mooi. Ik heb ook affiches gemaakt met gewoon foto's erbij. Oh ja, ik heb ook nog een andere gemaakt. Daar ben ik helemaal niet trots op, dat is een walgelijk ding geworden. Over zo'n Haags hoertje. Het is een Belgische actrice die daarin speelt *Blonde Dolly* (Gerrit van Elst, 1987) voor Gijs Versluys met Hilde van Mieghem]. Als het even kan, moet je die weglaten (lacht) Hoe heet die ook weer... Weet je, ik heb een ontzettend slecht geheugen. Heb ook nog een ander

gemaakt voor een film met een actrice, zo een karakteractrice...uit Arnhem komt ze... hm... Goeie actrice, ook veel toneel gedaan *An Bloem* (Peter Oosthoek, 1983) met Kitty Courbois. Zo'n hele grote poster met portret van haar."



stripboeken, maakte ik drie-vier ontwerpen en die stuurde ik dan naar de uitgever en dan kozen ze er eentje uit, maar die film posters, nee hoor.

Ik maakte wel schetsen hoor, ik maakte hele mooie schetsen, maar ik diende gewoon een enkel ontwerp in en ben nooit gevraagd een nieuwe te maken."

WJ: Misschien hadden ze dat wel voor *Blonde Dolly* moeten doen? Waarom vind je die niet mooi?

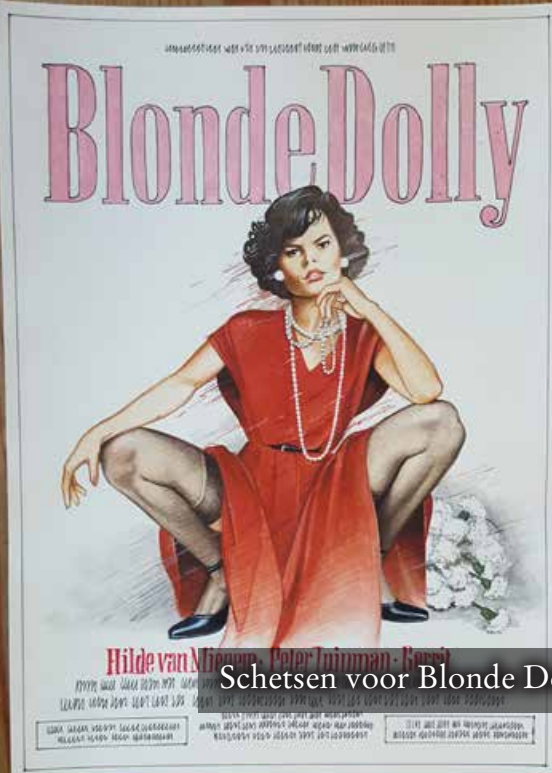
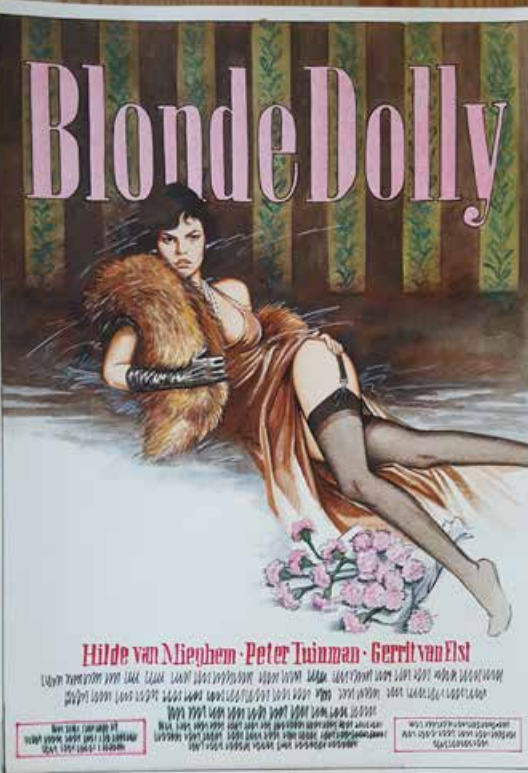
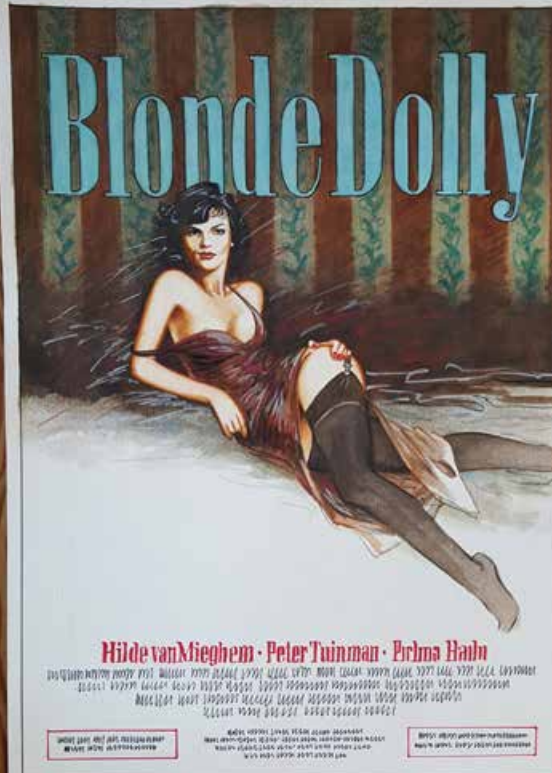
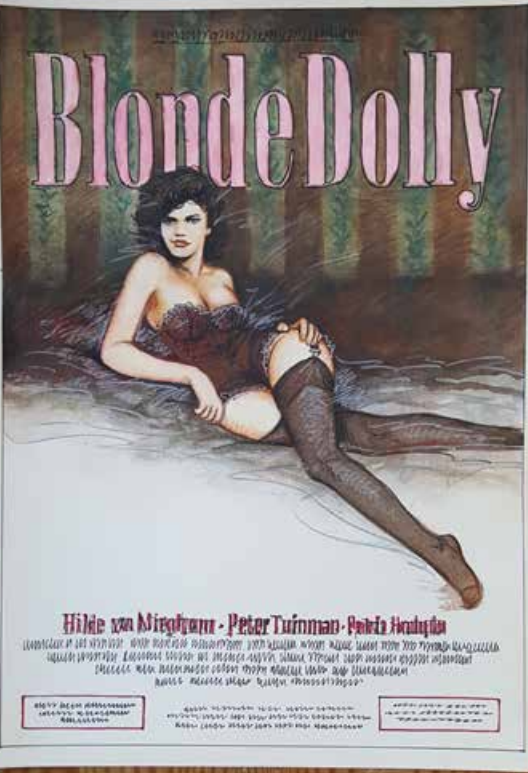
"Nou de houding van die dame is heel onnatuurlijk. Het is een beetje lullig geschilderd ook, ik weet het niet. Ik kwam toevallig laatst nog wat schetsjes tegen.

In het algemeen is mijn ervaring, je zit aan tafel met producent en regisseur en die snappen geen snars van marketing. Echt niet. Tja, mijn ervaring is dat ze willen dat je in een poster die hele film stopt en dat iedereen dan snapt waar die over gaat en er dus heen willen. Echt een idee over wie wil ik bereiken en hoe wil ik dat doen, dat is er absoluut niet bij. Die mensen zijn zo geobsedeerd door het maken van die film en dat kan ik me ook goed voorstellen. Als ik op zo een set kwam, dacht ik ook Godallemachtig wat een ding.

Ik had het ook graag willen doen hoor. Ik heb voor reclame ook filmpjes gemaakt. Dat stelt niks voor hoor in vergelijking met een echte film. Maar je bent toch in de studio, met acteurs en make-up en weet ik wat allemaal met decors en de hele santenkraam. Ik heb dat altijd verschrikkelijk leuk gevonden. Ja en een speelfilm dat is wat anders natuurlijk. En als je geobsedeerd raakt om zo een ding te maken. Daar kan ik mij alles bij voorstellen. Maar als je dan vervolgens reclame daarvoor moet maken en daar dan ook nog dik je vinger in wil hebben, dan denk ik toch schoenmaker blijf bij je leest. Zijn toch twee verschillende dingen."

WJ: Is er wel eens filmwerk van u geweigerd?

"Nee, alle ontwerpen werden meteen goedgekeurd. Gek he? Daar sta ik ook van te kijken, nu ik er zo over nadenk. Voor die



Schetsen voor Blonde Dolly en uiteindelijk affiche

## VAN FILMPOSTERS NAAR STRIPBOEKEN

WJ: En toen stopte het plotseling.

“Ja, en ik ken de redenen daarvoor niet. Zo ging het. Ik stond er ook niet te veel bij stil. Weet je ik was illustrator geworden, omdat ik meer autonoom wilde werken.

Vond film wel leuk hoor. Heb later nog veel voor Gijs Versluys gedaan, bijna geen



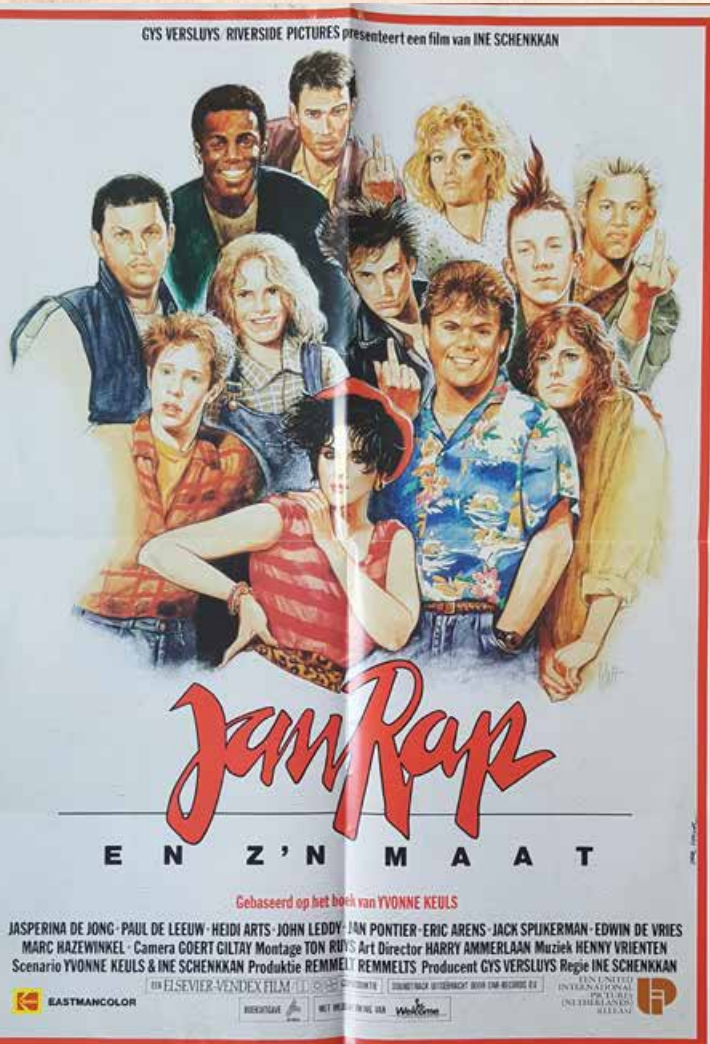
posters, maar synopsissen en zo voor televisieseries. Dat vond ik wel heel leuk om te doen. Alleen nooit iets geworden. Hij had op gegeven moment rechten gekocht van een helikopterpiloot in Curaçao. Die had een boek geschreven. Dat had Gijs gekocht en die vroeg kan je daar een televisieserie van maken? Daar heb ik vijf afleveringen uit gedestilleerd en 5 synopsis geschreven. En ook voor een boek van een beroemde Amerikaanse horrorschrijver H.P. Lovecraft, *The Thing on the Doorstep*, omgezet naar een eigentijds verhaal. Altijd wel leuk gevonden

dat soort dingen, backstories verzinnen voor karakters.

Ik was in principe wel filmfan. Ik houd nog steeds van film. Dat was ook een reden om die strips te maken, dan ben je eigenlijk je eigen regisseur. Ik schreef een script en maakte plaatjes. Geen twintig plaatjes per minuut, maar toch.

Ik kwam iemand tegen en die zei die schetsjes die je maakt, dat doe je zo snel en zo gemakkelijk, je kan vast ook strips gaan maken. Hé, wacht even, dat is nog leuker, dan ben je helemaal zelfstandig bezig. Heb je met helemaal niemand iets te maken. Dat ging best goed. Op een gegeven moment maakte ik een strip voor Lombard, Belgische uitgever, uitgever van Kuifje en zo. Dat was een strip over de Tweede Wereldoorlog, *Black Hawk Line*. Daar heb ik vijf delen van gemaakt. Op een gegeven moment is Lombard overgenomen door een Franse uitgever en die heeft praktisch alle Nederlandse tekenaars eruit gedonderd. Volgens hen konden boven de rivieren geen strips worden gemaakt.

Toen heb ik nog geprobeerd om via een Nederlandse uitgever een strip te maken over *de Vliegende Hollander*. Daar had ik erg veel plezier in omdat ik die strip schilderde. Die andere strip maakte ik echt op de klassieke manier, met een zwart lintje en inkleuren. Deze schilderde ik helemaal met olieverf, omdat het speelde in de tijd van de grote Nederlandse schilders, de Gouden Eeuw. Praktisch elk plaatje maakte ik ongeveer zoals de schilderijen uit die tijd. Enfin, die stripwereld is ook een rare wereld. De man



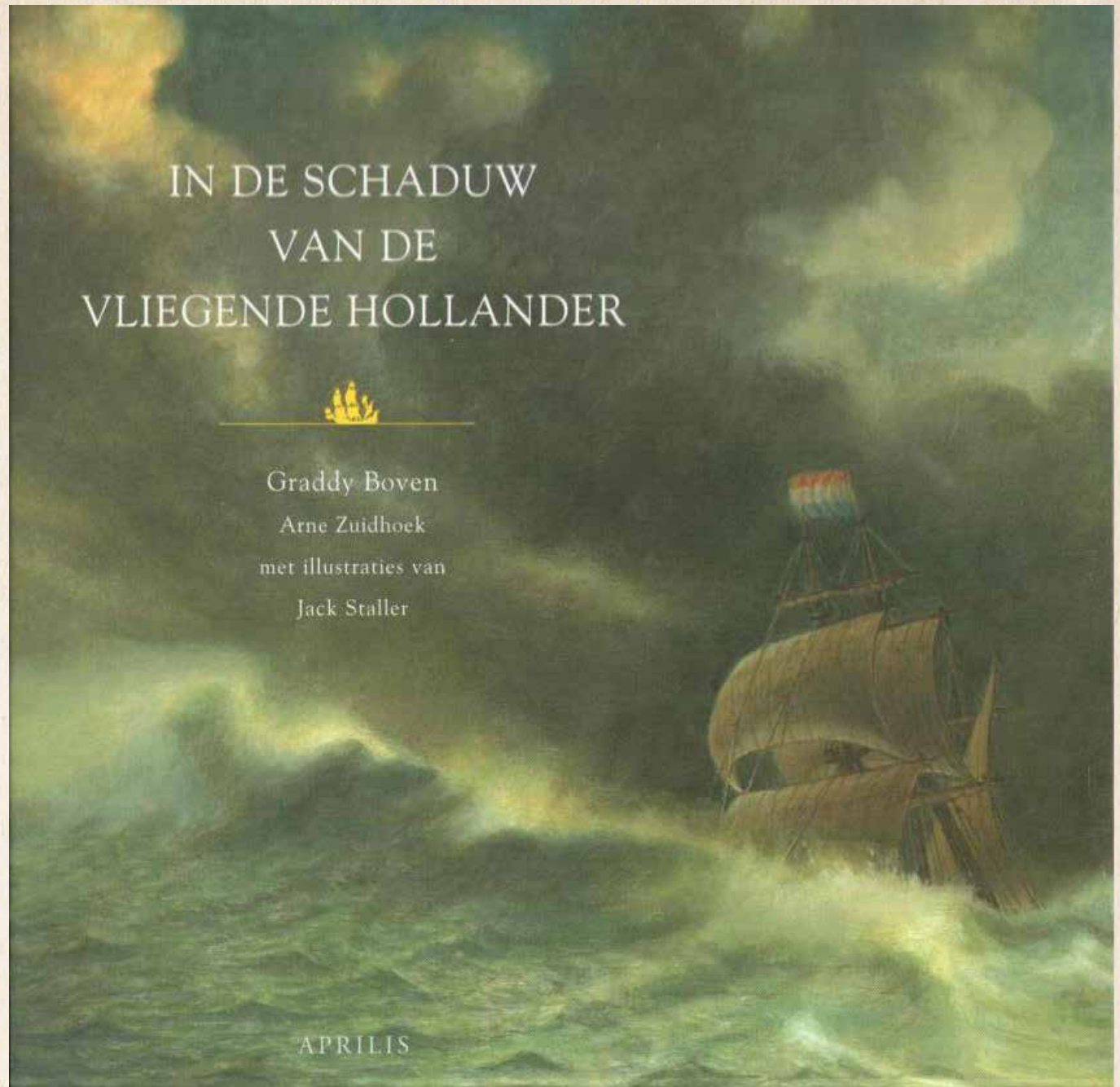
met wie ik *de Vliegende Hollander* maakte, de uitgever, die stopte ermee en deed de uitgeverij over aan een mannetje die het archief deed. In ieder geval, dat ging allemaal niet goed. Die man kon dat allemaal ook niet betalen, want het was natuurlijk redelijk duur om zo een strip te maken. Ging ik boekomslagen maken. Was ook heel leuk, maar ja alles gaat met trends. Het was niet het meest hoge literaire werk, maar streekromans waren erg populair. Daar heb ik heel veel geschilderde omslagen voor gemaakt. Maar ja, dat zeg ik, trends hè. Tegenwoordig worden die boekomslagen ook met de computer gemaakt dus daar was ik ook gelijk uitgescheten.

En nu ben ik schilder en maak ik precies wat ik wil!”

*Wim Jansen*

*Voor een interview uit 1992 met Jack Staller  
klik hier:*

*<https://youtu.be/BBu8d00tKM0>*



# Objects Lost and Found

Door Michael Helmerhorst

*Ergens in de beeld-opslag van mijn brein duiken fragmenten op uit een korte film over een geldstuk, maar de titel van dit werkje en de naam van de maker zijn hopeloos zoekgeraakt. Een geldstuk, voor de één slechts een schamele grijpstuiver, voor de ander een dankbaar aanvaarde aalmoes. Klinkende munt, ratelend in telmachines, rinkelend in kassaladen en collectebussen. De lotgevallen van een piek. Geld moet rollen en verdwijnt niet zelden in rioolputjes, in de plooiën van crapeaus of in de maag van een geit. Kruis of munt. Het slijk der aarde met de beduimelde beeltenis van keizers, prelaten prelaten en dictators.*

## ESTAFETTE

Hierbij een poging om het sub-genre ‘estafette-film’, waarin een voorwerp of artefact van hand tot hand gaat en een autonome verhaallijn volgt langs diverse personages, in kaart te brengen. Anders dan de ‘port-manteau’ of episodenfilm, waarin korte verhalen onder 1 thema worden samengebracht, verbindt de estafette-methode het noodlot van diegenen die tijdelijk in aanraking komen met een alledaags object.

In 1926 draaide Berthold Viertel *Die Abenteurer eines Zehnmarktscheines*, een sociaal realistisch

melodrama volgens de richtlijnen van de ‘Nieuwe Zakelijkheid’ rond de cirkelgang van een gestolen bankbiljet in de wereld van de werkende klasse. Een onvervalste tranentrekker.

*De Ballade van den Hoogen Hoed* van Max de Haas (1936) volgt de omzwervingen van een ‘hooge zijde’ door de verschillende lagen van de maatschappij. Aan het begin van de film dobbert de hoed bij de Montelbaens toren in de plomp. Een stoïcijnse visser staart naar zijn dobber, naast de man ligt een opengevouwen krant met een foto van een vredesconferentie waarin diplomaten de hoofden bijeen steken. Het hoofddekseel behoorde ooit tot deze ‘bovenbazen’ maar ooit tevens de schedels van bedremmelde bruidegoms, uitgestreken doodgravers en dronken koetsiers. Door dit soort montagecrucs schetst de film de voorgeschiedenis van het hoofddekseel. Na een veiling van de nalatenschap van een ontslapene en een tocht met drinkebroers belandt de hoed in de goot en wordt opgepakt door een lompenboer, belandt als trofee in een koffiehuis en wordt voor goed geld verkocht aan een zwarte straatmuzikant die zijn droeve trompettonen ten gehore brengt onder de ramen van volkswomen. Betrapt door een koddebeier neemt de muzikant de benen waarbij de hoed opnieuw in de goot belandt en voetballende kwajongens schoppen de hoofdtooi in de gracht

alwaar het zijn tocht aan het begin van de film begon.

In *Un Carnet de Bal* van Julien Duvivier (1937) is een balboekje de verbindende schakel bij een zoektocht door het verleden van een jonge weduwe. De danspartners met wie zij ooit rondzwierde passeren één voor één in tragikomische scènes de revue. Een aanenrijging van gemiste kansen en kortstondige momenten van geluk.





## VOERTUIG

In *Jeden Tagen* (1947) van Helmut Kautner belicht in zeven episoden de eigenaars van een auto uit 1933. In het na-oorlogse (West) Duitsland dat moeizaam opkrabbelt na 'Stunde Null' vinden 2 mannen het wrak van wat ooit een begerenswaardig automobiël was. Via zeven voorwerpen die zij in het wrak aantreffen volgen we het spoor van het vehikel terug tot het bouwjaar 1933, waarbij ook de rol van de personages tijdens het Nazi-bewind aan de orde komt. In *The Yellow Rolls Royce* (1964) wisselt een peperduur voiture voortdurend van eigenaar en is bovendien een voertuig voor romantische verwickelingen. Al met al een staaltje van poche entertainment met een sterrenbezetting waaronder Rex Harrison, Ingrid Bergman, Omar Sharif en Alain Delon. Superkitsch op een gouden schaalteje.

## LEVENSLIOP VAN EEN MOORDWAPEN

Is er een mooier en dramatischer 'objet du desir' denkbaar dan een vuurwapen? In 1950 draaide Anthony Mann de western *Winchester 73* met de 'thinking man-hero' James Stewart en een Winchester Rifle (model 1873) in de hoofdrollen. "To Cowman, Outlaw, Peace officer or Soldier, this rifle was a treasured possession. An Indian would sell his soul to own one." Het begerenswaardige wapen legt via diefstal en ruilhandel een grillige weg af langs diverse partijen en trekt een spoor van dood en verderf om uiteindelijk weer in de handen van een 'righteous man' (Stewart) te belanden. In 1963 verscheen de Mexicaanse rolprent: *El Revólver Sangriento* van ene Miguel M. Delgado

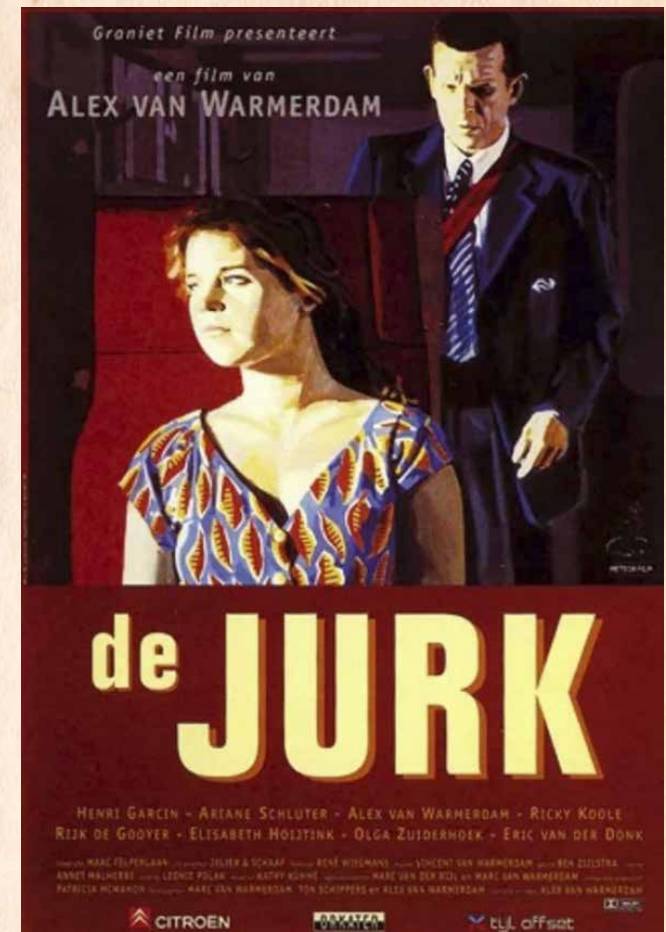
waarin een schietijzer door diverse 'trigger happy' characters weinig rust gegund wordt.



## HAUTE COUTURE

De obsessie voor en de betovering van een kledingstuk stond centraal in de *De Jurk* (1996) van Alex van Warmerdam. Vanaf het ontwerp-stadium van de kledingstof houdt de bewuste

jurk een keur aan karakters, waaronder een obsessieve treinconductor (van Warmerdam) in haar greep. In het absurde universum van van Warmerdam lopen vooral de erotische oprispingen rond het kledingstuk compleet uit de hand. Een mooi moment is de wapperende jurk aan een waslijn die door de wind wordt opgetild en wegvliegt naar een volgende episode. Uiteindelijk wordt een dakloze vrouw in de jurk gecremeerd. In de epiloog duikt andermaal de hardnekkige conductor op in een museum waar hij de geschilderde versie van de jurk uit een schilderij wegsnijdt. Een geniale laatste stap in de tragikomische reis die het object aflegde.



## DUIVELS GEWAAD

In het Horror-genre is het bezeten en behekste voorwerp een vertrouwd rekwisiet. Al wie met het vermaledijde object in aanraking komt ontmoet ongeluk en tegenspoed. 'Possessed Objects' vinden we in alle maten en soorten, afhankelijk van de fotogenieke eigenschappen van het voorwerp met een voorkeur voor amuletten, afgodsbeeldjes, spiegels, schilderijen, videotapes, puzzels, poppenhuizen en de rest van de hele santekraam.



*In Fabric* (2018) van Peter Strickland ontstijgt aan de knellende clichés van het genre. Een kwaadaardige rode jurk, afkomstig uit de collectie van een mysterieuze modezaak kruist het pad van de gescheiden Sheila aan de vooravond van een date. Het modehuis 'Dentley & Sopers Trusted Department Store' houdt haar klandizie in een staat van hypnose en lijkt geïnspireerd op *The Store* (1983) een documentaire van Frederick Wiseman over het Nieman-Marcus warenhuis in Dallas/Texas. Rijke, verwende vrouwen proberen aan de verveling en het spleen te ontsnappen door het doen van peperdure onbezonnen aankopen. De verkopers 'masseren' hun clientèle langzaam maar zeker naar het onafwendbare moment van aankoop. Strickland legde de ster-verkoopster een eloquent maar dwingend taalgebruik in de mond

'One sensation of Mind' 'One Fabric in Recollection of Touch' 'Dimensions and Proportions transcend the Prisms of our Measurements'

De rode jurk is niet alleen een knellend keurslijf dat uitslag achterlaat op de huid van de draagster, maar laat zich ook niet zonder hevig verzet in een wasmachine rondwentelen. Dit kledingstuk lijkt op afstand bestuurd te worden door de verkoopster die na sluitingstijd verontrustende rituelen met menstruerende etalagepoppen uitvoert. De onfortuinlijke Sheila verongelukt met haar auto voordat ze zich van de vervloekte jurk heeft kunnen ontdoen. Via een kringloopwinkel wordt het

gewraakte kledingstuk als costume gebruikt bij een vrijgezellen-feestje dat uit de hand loopt. De jurk hecht zich nu aan de geplaagde underdog Reginald, een wasmachine-reparateur en zijn aanstaande bruid Babs die zich in de jurk vervoegt bij het modehuis. Rampspoed, hoogoplopende ruzies tussen winkelende dames en een op hol geslagen straalkachel doen de vlam in de pan slaan en de winkel wordt in de as gelegd met de jurk als enig ongeschonden restant. *In Fabric* is naast een elegante horrorfilm vooral een parabel over koopgekte en het fetisjisme van de modewereld waarin Strickland bij voorkeur absurde zijpaden inslaat. De moderne bedrijfscultuur wordt flink aangezet in dwaze functionerings-gesprekken met het duo Stash & Clive, twee extern opererende crypto-nichten. Reginald weet deze opdringerige sujetten uit te schakelen met zijn slaapverwekkende, technische verhandelingen over slecht functionerende wasmachine onderdelen.

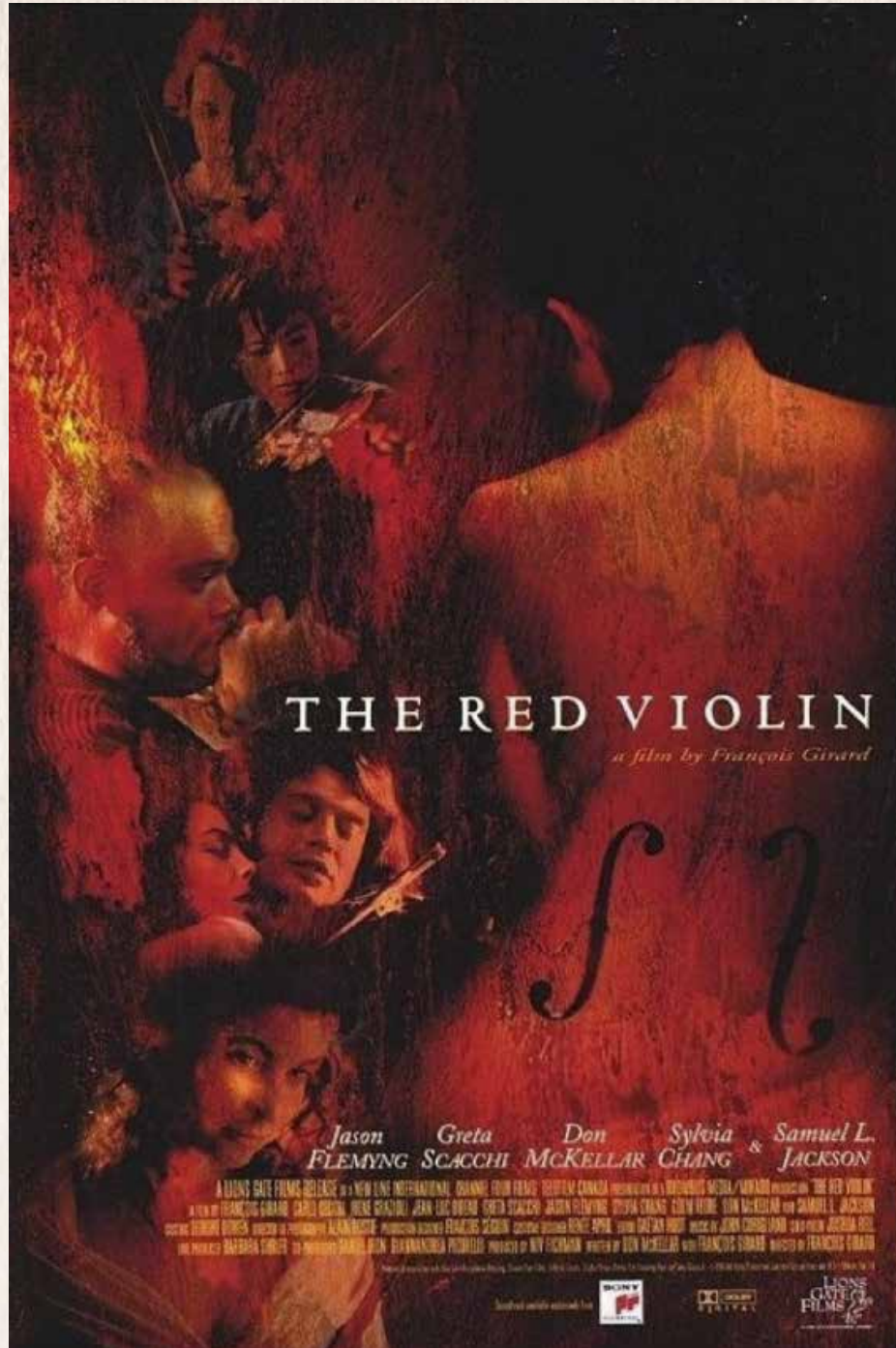
In *Drag me to Hell* (2009) van Sam Raimi zijn we terug bij een 'straight forward' horror exercitie. Het vervloekte object is hier slechts één enkele afgerukte knoop die door een fatale verwisseling met een muntstuk zich tenslotte toch weer herenigt met de onfortuinlijke anti heldin. Een enkele reis naar de hel is het directe gevolg.

## BEZIELDE KLANKEN

*Le Violon Rouge* (1998) van Francois Girard is een klassieke zwerftocht van een fel begeerd object dat meerdere verhalen en tijden aan elkaar

koppelt, voortgestuwd door betoverende vioolmuziek Een in 1681 vervaardigde Stradivarius als geschenk voor een ongeboren kind dat met de moeder in het kraambed sterft, wordt door de vertwijfelde vader afgelakt met het bloed van zijn overleden vrouw. Met deze duistere 'bezieling' opgezadeld begint het instrument aan een lange reis door ruimte en tijd die een periode van 4 eeuwen en een parcours van 5 landen omspannt.

De rode viool wordt liefdevol en virtuoos bespeeld door een uiterst begaafd weeskind dat echter door hartfalen vroegtijdig aan zijn einde komt. Het instrument wordt met het kind begraven maar grafrovers verkopen het aan zigeuners waardoor het in Engeland belandt. In handen van een Paganini-achtige duivelskunstenaar genereert de viool zowel heftige passie als waanzin tussen de vioolvirtuoos en zijn muze. Het instrument duikt op in Hong Kong in de dertiger jaren maar overleeft ternauwernood de barbarij van de Culturele Revolutie in Shang Hai. Vlak voor het moment dat de Stradivarius op een veiling in Montreal onder de hamer zal gaan weet een expert dit pronkstuk te verwisselen voor een zowat identieke replica. Ter elfder ure onttrokken aan het circuit der hebzuchtigen is de Rode Viool opnieuw op drift geraakt. De indringende vioolmuziek van John Corigliano door de virtuoos Joshua Bell verleent dit filmproject vleugels. Het geheim van het instrument manifesteert zich in een magistrale soundtrack.



Er zullen ongetwijfeld meer rolprenten gemaakt zijn waarbij een voorwerp de verbindende factor vormt. Ik houd mij bij dezen aanbevolen voor uw eventuele aanvullingen.

*Michael Helmerhorst 19/7/22*



17 mei  
**Vangelis (70)**  
 Schreef de scores voor  
 oa: *Chariots of Fire*  
 (1981), *Missing* (1982)  
*Blade Runner* (1982)  
 en het tegendraadse en  
 ondergewaardeerde *De*  
*Mantel der Liefde* (1978)  
 van Adriaan Ditvoorst



18 mei  
**Wim Rijken (63)**  
 Nederlandse zanger en  
 acteur vooral bekend van  
 een viertal succesvolle  
 Sinterklaasfilms.



21 mei  
**Hedy Honigmann (70)**  
 Peruaans Nederlandse cine-  
 aste met een groot aantal  
 indringende en gelauwerde  
 documentaires op haar naam  
 waarin ze alle tijd nam om de  
 mensen voor haar camera tot  
 leven te laten komen middels  
 hun eigen verhalen.



23 mei  
**Eric Schneider (87)**  
 Nederlands toneel, film en  
 tv-acteur was oa te zien in  
*The Family* (1973) *Flanagan*  
 (1975) *Cloaca* (2003) *Alles is*  
*Liefde* (2007) en twee maal als  
 Prins Bernhard in tv-series.



25 mei  
**Gijs de Lange (65)**  
 Veelzijdige theaterman,  
 regisseur en docent Bekend  
 van zijn rol als 'vieze' kok in  
*Het Klokhuis* en div rollen in  
 tv-producties als *Van God Los*,  
*Bloedverwanten* en *De Ludwigs*



26 mei  
**Ray Liotta (67)**  
 Amerikaans filmacteur.  
 Verwierf grote bekendheid  
 met zijn iconische rol als  
 de gangster Henry Hill in  
*Goodfellas* (1990) waarna  
 hij, tot zijn leedwezen, bij  
 voorkeur als spijkerharde  
 crimineel of cop werd gecast.



28 mei  
**Bo Hopkins (89)**  
 Amerikaans 'heavy character'  
 acteur op film en tv met  
 meer dan 40 rolprenten op  
 zijn palmares waaronder zijn  
 debuutfilm: *The Wild Bunch*  
 (1969), *Monte Walsh* (1970),  
*The Getaway* (1972), *The Day*  
*of the Locust* (1975), *The Killer*  
*Elite* (1975) en *Midnight*  
*Express* (1978)



12 juni  
**Philip Baker Hall (90)**  
 Amerikaans film en tv-acteur  
 met opvallende rollen in o.a.:  
*Hard Eight* (1996), *Boogie*  
*Nights* (1997), *The Truman*  
*Show* (1998), *Magnolia*  
 (1999), *Dogville* (2003),  
*Zodiac* (2007) en *Argo* (2012).  
 In 1984 speelde hij de rol van  
 Nixon in *Secret Honor*



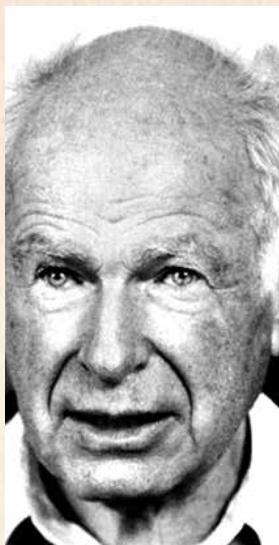
13 juni  
**Henri Garcin (94)**  
 Belgisch-Frans acteur van  
 Nederlandse afkomst speelde  
 o.a. in: *Abel* (1986), *De*  
*Noorderlingen* (1992), *De*  
*Jurk* (1996), *Grimm* (2003)  
 en *Schneider vs Bax* (2015).  
 Garcin was tevens te zien in  
*Boven is het Stil* (2013) en  
*Tonio* (2016)



17 juni

**Jean Louis Trintignant (91)**

Frans filmacteur met lange staat van dienst in meer dan 80 films. Hij debuteerde in 1956 als tegenspeler van Brigitte Bardot in *Et Dieu créa La Femme* van Roger Vadim. Glorieerde in films als: *Un Homme et Un Femme* (1966), *Il Conformista* (1970) verscheen in talloze genre-films als de spaghetti-western *Il Grande Silenzio* (1968) en policiers als *Sans Mobile Apparent* (1971), *Flic Story* (1975) en politieke thrillers van het kaliber: *Z* (1969) en *Lattentat* (1972). Al ver na zijn pensionering speelde hij zijn laatste grote rol in *Amour* (2012)



2 juli

**Peter Brook (97)**

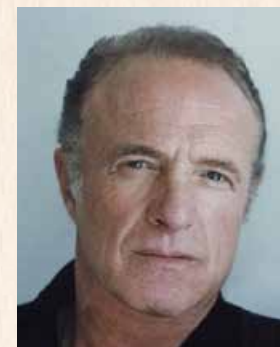
Brits theater en filmregisseur. Brook's theaterwerk was sterk beïnvloed door pioniers als: Grotowski, Meyerhold, Brecht, Artaud en Gurdjieff. Bij het bewerken van theatermateriaal ontstegen zijn films aan het format van 'verfilmd toneel'. Dit kwam mede door zijn visie over 'the empty space', een theatervorm die zich onttreed van decor en zetstukken met zo veel mogelijk 'speelruimte' voor de acteurs. Een goed voorbeeld van deze methode is *Marat/De Sade* (1967) naar het toneelstuk van Peter Weiss. In Brook's filmversie van William Golding's *Lord of The Flies* (1963) zat hij vooral dicht op de huid van de tot 'jonge wilden' gedegenereerde kostschooljongens op een tropisch eiland.



5 juli

**Lenny van Dohlen (63)**

Amerikaans film & tv-acteur. Vooral bekend van zijn rol als Harold Smith in de *Twin Peaks*-tvserie



6 Juli

**James Caan (82)**

Amerikaans filmacteur speelde ondanks een door ups en downs gekenmerkte loopbaan in meer dan 60 rolprenten. Bekendste films: *The Godfather* (1972), *Rollerball* (1975), *Gardens of Stone* (1987), *Misery* (1990)



27 juni

**Joe Turkel (94)**

Amerikaans filmacteur wiens markante kop opdook in talloze producties van regisseurs als: Sam Fuller, Robert Wise en Roger Corman. Stanley Kubrick frekwenteerde Turkel als character-actor in *The Killing* (1956) *Paths of Glory* (1957) en *The Shining* (1980). In *Blade Runner* (1982) speelde hij een memorabele rol als Dr. Eldon Tyrell.



2 juli

**Edward Meeks (90)**

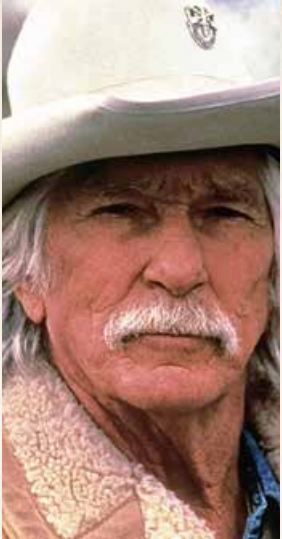
Amerikaans filmacteur verscheen oa in *The Longest Day* (1962), *Le Clan des Siciliens* (1969) en *Patton* (1970)



8 juli

**Tony Sirico (97)**

Amerikaans filmacteur, 'heavy character' met een crimineel voorland die in de gevangenis door toneelspelende mededelinquenten in aanraking kwam met het vak. Flink staat van dienst in talloze rolprenten die zich in de onderwereld afspeelden waaronder: *The Galucci Brothers* (1987), *Goodfellas* (1990), *Bullets over Broadway* (1994), *Gotti* (1996) *Copland* (1997) en de tv-serie *The Sopranos*



9 juli

**L.Q. Jones (94)**

Amerikaans filmacteur, veelgevraagd veteraan voor oorlogsfilm en westerns. Jones werkte met regisseurs als: Raoul Walsh, Don Siegel, Anthony Mann, Edward Dmytryk, Budd Boetticher en Henry Hathaway en verscheen maar liefst in 5 films van Sam Peckinpah: *Ride the High Country* (1962), *Major Dundee* (1965), *The Wild Bunch* (1969), *The Ballad of Cable Hogue* (1970) en *Pat Garret & Billy the Kid* (1973)



11 juli

**Monty Norman (94)**

Brits filmcomponist Norman schreef aanvankelijk de scores voor de 1e Bond-film *Dr. No* (1962) maar op het eerste loopje na (van het gunsight-logo) werd zijn muziek afgewezen en nam John Barry het roer over. Norman werd in twee rechtszaken steeds in het gelijk gesteld als maker van de herkennings-tune.



18 juli

**Rebecca Balding (73)**

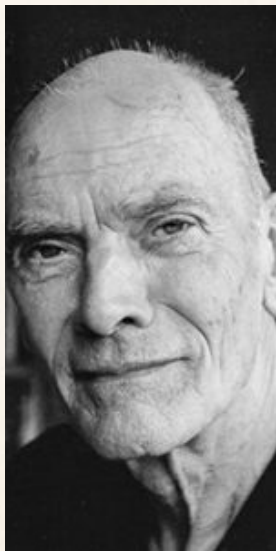
Amerikaans tv & film-actrice. Debuteerde in 1976 in de tv-serie *The Bionic Woman* en excelleerde oa als scream queen in de 'grindhouse flick *The Boogens* (1981)



19 juli

**William Rickert (79)**

Amerikaans filmregisseur, producent, scenarist, acteur verwierf bekendheid met zijn film *Winter Kills* (1979) maar schreef ook mee aan *The Happy Hooker* (1975) gebaseerd op het boek van Xaviera Hollander



20 juli

**Cas Enklaar (79)**

Nederlands theater en film-acteur was mede-oprichter van Het Werkteater met Peter Faber en Shireen Strooker. Enklaar behoorde tot de vaste spelerskern van Theo van Gogh, getuige zijn rollen in de films *Een dagje naar het Strand* (1984), *Terug naar Oegsgeest* (1987), en *Loos* (1989). Ook was hij te zien in: *De Bunker* (1992), *Flodder* (1986) en *Lang Leve de Koningin* (1996).



21 juli

**Taurean Blacque (82)**

Amerikaans tv en stage-acteur. Bekend van zijn rol in de tv-serie *Hill Street Blues* (1981/1987)



23 juli

**Bob Rafelson (89)**

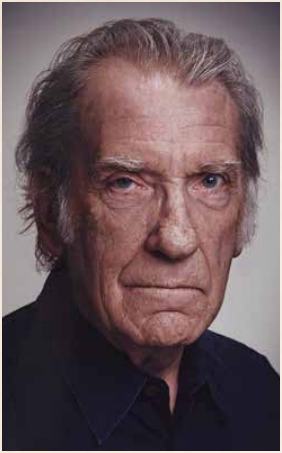
Amerikaans filmregisseur, producent en scriptschrijver. Na zijn 'vehicle-movie' voor de Monkees Head (1968) produceerde Rafelson *Easy Rider* (1969) voor regisseur Dennis Hopper, waarna de 'New Hollywood'-generatie van filmmakers doorbrak. Rafelson maakte met Jack Nicholson o.a. *Five Easy Pieces* (1970), *The King of Marvin Gardens* (1972) en de neo-noir *The Postman Always Rings Twice* (1981)



24 juli

**Carla Cassola (75)**

Italiaans film tv en theater-actrice met een opmerkelijk aantal genre-films in haar filmografie waaronder: *The Howl* (1970) *The House of Clocks* (1989) *Demonia* (1990) en *The Devil's Daughter* (1991)

**David Warner (80)**

Brits film-acteur en veteraan met zeer karakteristieke kop, speelde in meer dan 100 rolprenten en tv-producties. Werkte met regisseurs als Karel Reisz, Sam Peckinpah, Sidney Lumet, James Cameron, Tim Burton en John Carpenter en verscheen in tal van genrefilms waaronder: *Star Trek*, *Planet of The Apes* en *Time Bandits*.



25 juli

**Paul Sorvino (83)**

Amerikaans theater, film en tv-acteur met een imposante line-up aan filmrollen, niet zelden gecast als 'heavy on both side of the law'. Hoewel hij niet gedoodverfd wilde worden als vertolker van louter maffiose types, verstond Sorvino als geen ander de kunst om deze zwaargewichten op bijna melancholieke wijze gestalte te geven getuige de rolprenten: *The Brinks Job* (1978), *I the Jury* (1980), *Goodfellas* (1990) en *Nixon* (1995)



27 juli

**Bernard Cribbins (93)**

Brits tv en film-acteur was o.a. te zien in de 'Carry On' films en speelde bijrollen in *Frenzy* (1972), *She* (1965) en *Casino Royale* (1967)

**Tony Dow (77)**

Amerikaans tv-acteur die naam maakte met zijn vertolking van Wally Cleaver in de tv-serie *Leave it to The Beaver*.



29 Juli

**Janine van Wely (84)**

Nederlands tv en film-actrice speelde de rol van Mamma Loe in de serie *Pipo de Clown* (1971/1980) en verscheen in films als: *Het Mes* (1961) en *De Vergeten Medeminnaar* (1963)



30 Juli

**Nichelle Nichols (89)**

Amerikaans tv en film-actrice. Verwierf grote bekendheid met haar rol als Lieutenant Nyota Uhura in de serie *Star Trek* en de zes bioscoop-films van dit ruimte-epos. Een 'interraciale' kus tussen Captain Kirk (William Shatner) en Nichelle leidde tot grote consternatie in de VS. Nichols groeide uit tot een rolmodel voor Afro-Amerikaanse meisjes en werd door de NASA ingeschakeld bij de recrutering van vrouwen en minderheden.



31 Juli

**John Steiner (81)**

Brits acteur debuteerde in de Marat/De Sade verfilming van Peter Brook en had een stevige staat van dienst als vertolker van heavies en sex-maniakken in Italiaanse exploitatiefilms van regisseurs als Fulci, Bava, Argento en Tinto Brass. Steiner kroop bij voorkeur in de huis van bloeddorstige karakters zoals *Caligula* en *Dracula*.



5 Augustus

**Clu Gulager (93)**

Amerikaans tv en film-acteur die zijn sporen verdiende als Western-character in talloze tv-series. Gulager speelde veel pregnante bijrollen in o.a.: *The Killers* (1964) als sidekick van Lee Marvin, *Return of The Living Dead*, *Nightmare on Elm Street 2* (1985) en *Once Upon a Time in Hollywood* (2019). Curieus detail: Gulager studeerde in zijn jonge jaren bij de mime-pionier Etienne Decroux te Parijs.



6 Augustus

**Carlo Bonomi (85)**

Italiaanse clown en stem-acteur. Bonomi verklankte het stemgeluid van het cartoon-karakter uit *La Linea* in een obstinate fantasie-taal.



7 Augustus  
**Roger Earl Mosley (83)**  
 Amerikaans tv en film-acteur Heavy black character in tv-thrillers als *Cannon*, *Kojak*, *McCloud*, *Baretta*, *Starsky & Hutch* en *Magnum P.I.*. Mosley excelleerde in 'blacksplotation' films als: *Hitman* (1972) *The Mack* en *Sweet Jesus, Preacherman* (1973)



8 Augustus  
**Olivia Newton John (73)**  
 Brits Australische zangeres en actrice. Verwierf roem met haar rol als Sandy in het mierzoete rock-pastiche *Grease* (1978) als love interest van haar tegenspeler John Travolta



11 Augustus  
**Anne Heche (53)**  
 Amerikaans film-actrice en regisseuse. Heche kwam door een freaky auto-ongeluk om het leven na een turbulente film-carrière met zeer uiteenlopende rollen in oa: de Gus van Sant remake van *Psycho* (1998), *Wag The Dog*, *Donnie Brasco* (1997) en *Six days Seven Nights* (1998) Een relatie met Ellen Degeneres zat een voorspoedig vervolg van haar werk in de weg.



12 Augustus  
**Wolfgang Petersen (81)**  
 Duits filmregisseur met veel blockbusters op zijn naam zoals: *The Neverending Story* (1984) *Enemy Mine* (1985) *Outbreak* (1995) *Air Force One* (1997) en *Troy* (2004). Petersen maakte naam met zijn realistische en claustrofobische duikboot-drama *Das Boot* (1981) dat een op de huid van de bemanning gefilmd verslag geeft van het (over)leven aan boord van een U-boot in W. O. 2.



13 Augustus  
**Rossana Di Lorenzo (84)**  
 Italiaans film-actrice met stevige karakter-rollen in zulke uiteenlopende films als: *Flic Story* (1975) *L'Eridita Ferramonti* (1976) en *Le Bal* (1983)



**Robyn Griggs (49)**  
 Amerikaans tv en film-actrice verscheen na rollen in tv-soaps als *Scream Queen* in *ZombieGeddon*, *Minds of Terror* (2003) en *Hellweek* (2010)



14 Augustus  
**Marshall Napier (70)**  
 Nieuw Zeelands toneel, tv en film-acteur met veel karakterrollen in meer dan 28 rolprenten en evenzovele tv-drama'



16 Augustus  
**Eva Maria Hagen (87)**  
 Duits toneel en film-actrice die haar carrière begon in Oost Duitsland. Na haar debuutfilm *Don't Forget my Little traudel* (1957) stond ze bekend als de 'Brigitte Bardot van de DDR'. Haar relatie met de protest-zanger Wolf Biermann bemoeilijkte haar werk zodanig dat zij uitweek naar West-Duitsland. Eva Maria is de moeder van Punk-Prinses Nina Hagen.



18 Augustus  
**Sombat Metanee (85)**  
 Thais acteur en filmregisseur met zeer indrukwekkende staat van dienst getuige plusminus 600 rolprenten in de genre's actie, soap-opera, romance, horror, comedy en musical.



18 Augustus  
**Josephine Tewson (91)**  
 Brits tv-actrice speelde in meer dan 35 tv-series