

Camera en Studio, de eerste avant-gardebioscopen van Utrecht (1950-1956)

De avant-gardebioscoop als bedrijfsstrategie door Firma A.F. Wolff in de jaren vijftig



Bron: het Utrechts Archief

Eva Geurdes, 3336905

Bacheloreindwerkstuk Theater-, Film- en Televisiewetenschap

Juni 2014, Universiteit Utrecht

Begeleiding: Thunnis van Oort

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Paragraaf 1 - Het Utrechtse bioscoopbedrijf in de jaren vijftig	8
Paragraaf 2 - De kunstfilm: discours en commerciële exploitatie	11
Paragraaf 3 – Bioscoop Camera	15
Interieur	15
Programmering	16
Publiciteit	18
Conclusie	19
Paragraaf 4 – Bioscoop Studio	21
Interieur	21
Programmering	22
Publiciteit	24
Conclusie	25
Conclusie	27
Literatuurlijst	30
Bronnenlijst	32
Bijlage 1: Programmering Camera van 21 december 1950 t/m 6 juli 1951	34
Bijlage 2: Programmering Studio van 19 januari 1956 t/m 28 juni 1956	35

Inleiding

De ontwikkeling van de Nederlandse filmvertoning in de jaren vijftig is in de filmwetenschappelijke literatuur tot nu toe wat onderbelicht gebleven. Opmerkelijk, want de dynamiek die deze periode kenmerkt maakt deze tot een interessant onderzoeksobject. Zo maakte de toenemende welvaart na de Tweede Wereldoorlog de weg vrij voor allerlei ontwikkelingen op sociaal en technisch gebied.¹ Dansscholen, sportverenigingen en niet in de laatste plaats het nieuwe medium televisie waren van invloed op het bioscoopbezoek.² Noteerden de Nederlandse bioscopen in 1946 nog de hoogste bezoekersaantallen ooit, in het begin van de jaren vijftig stabiliseerde dit aantal zich op een aanzienlijk lager niveau. Vervolgens werd in 1958 een drastische daling ingezet die nog decennialang zou aanhouden.³ Bioscoopexploitanten zagen, samenvallend met de opkomst van andere vormen van vrijetijdsbesteding, hun bezoekersaantallen en omzet dalen. Potentiële verliezen werden aanvankelijk opgevangen door de toegangsprijzen te verhogen. Bioscoopexploitanten leken gewend geraakt aan het gemakkelijk binnenhalen van inkomsten.⁴ Om het marktaandeel te behouden of te vergroten zou een ongedifferentieerde bedrijfsstrategie echter niet meer volstaan. Om nieuwe nichemarkten aan te boren werden diversificatiestrategieën ontwikkeld. Zo wisten sommige bioscopen zich te onderscheiden en een specifiek publiekssegment aan zich te verbinden. Deze zogenaamde genre-bioscopen opereerden elk binnen een eigen, afgebakend deel van de markt. Op deze manier ontstond een soort taakverdeling, waardoor onderlinge concurrentie enigszins vermeden werd.⁵

In de jaren vijftig is deze ontwikkeling duidelijk zichtbaar in Utrecht, waar de Firma A.F. Wolff zich toeleegde op de vertoning van kunstfilms in bioscopen Camera en Studio. Deze casus, die centraal staat in dit onderzoek vormt een duidelijk voorbeeld van één van de manieren waarop bioscoopexploitanten het principe van diversificatie toepasten als bedrijfsstrategie. In deze lokale benadering kan ik veel aandacht schenken aan unieke, plaatselijke aspecten van filmconsumptie. Dat is niet uitzonderlijk: filmgeschiedenis wordt steeds vaker vanuit een lokaal perspectief onderzocht omdat film, hoewel toegankelijk voor een groot publiek, uiteindelijk op lokaal niveau wordt geconsumeerd. Door lokale studies met elkaar in verband te brengen ontstaat uiteindelijk een gedetailleerder en vollediger beeld van de regionale en nationale filmgeschiedenis.⁶

¹ Bas Agterberg, "Uit is de filmstad in, De artfilm en de Cinemanifestatie 1955-1978," in *Sensationele voorstellingen en passend vermaak, Film en bioscoop in Utrecht*, red. Bas Agterberg, Bert Hogenkamp, Gonnie Oosterbaan, Herman de Wit en Klaas de Zwaan (Utrecht: Uitgeverij Matrijs, 2009), 134.

² Ibid.

³ Karel Dibbets, *Bioscoopketens in Nederland, Economische concentratie en geografische spreiding van een bedrijfstak, 1928 – 1977*. Doctoraalscriptie, Universiteit van Amsterdam, 1980, 61.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid, 88.

⁶ Kathryn H. Fuller-Seeley en George Potamianos, "Introduction: Researching and Writing the History of Local Moviegoing," in *Hollywood in the Neighborhood. Historical Case Studies of Local Moviegoing*, red. Kathryn H. Fuller-Seeley (Berkeley: University of California Press, 2008), 8-9.

In het artikel “Uit is de filmstad in, De artfilm en de Cinemanifestatie 1955-1978” beschrijft Bas Agterberg hoe Firma A.F. Wolff in Utrecht een eigen vertoningsplaats bood aan de kunstfilm.⁷ Meestal namen bioscopen weinig risico en programmeerden voornamelijk publiekstrekkers.⁸ A.F. Wolff, directeur van de gelijknamige firma en destijds exploitant van 3 van de 7 Utrechtse bioscopen, was ervan overtuigd dat er in Utrecht een markt bestond voor de kunstfilm.⁹ Hij verbouwde één van zijn bioscopen, Flora, noemde deze Camera en zou er vanaf 22 december 1950 uitsluitend nog “films van enige betekenis” vertonen.¹⁰ In Utrecht was Wolff pionier op dit gebied, in die zin dat deze specifieke nichemarkt niet eerder in die mate was bediend door een bioscoop. Toch werd de avant-garde signatuur niet altijd even strak gevolgd, waardoor Camera niet volledig voorzag in de behoefte van het kunstminnende filmpubliek.

Om die reden opende Firma A.F. Wolff in 1956 Studio, een kleinere bioscoop waar de avant-garde signatuur overtuigender kon worden vormgegeven.¹¹ Vernoemd naar de Parijse bioscoop Studio 28 - sinds 1928 beschouwd als een vooruitstrevende plek voor kunstfilms - werd deze bioscoop het nieuwe kloppende hart van de kunstfilmvertoning in Utrecht.¹² Camera richtte zich vanaf dat moment op de vertoning van de ‘betere publieksfilm’, een term waarmee de bioscoop zich wellicht alsnog hoopte te onderscheiden van ‘reguliere’ amusementsbioscopen.¹³

Hoewel Agterberg de Utrechtse vertoningsgeschiedenis van de kunstfilm in kaart brengt, blijft de vraag hoe de eerste Utrechtse avant-gardebioscopen met het concept ‘kunstfilm’ zijn omgesprongen, onbeantwoord. Bovendien is er nog weinig aandacht besteed aan de avant-gardebioscoop als bedrijfsstrategie, terwijl die vraagstelling juist centraal staat in deze scriptie. Op welke wijze zette Firma A.F. Wolff in de jaren vijftig de avant-garde signatuur van zijn Utrechtse bioscopen Camera en Studio in als bedrijfsstrategie? Op welke manier kwam dit tot uitdrukking in het interieur, de programmering en de advertentiewijze van Camera en Studio? En hoe ontwikkelde Firma A.F. Wolff zich als kunstfilmexploitant?

Om deze vragen te kunnen beantwoorden moet allereerst worden ingegaan op Firma A.F. Wolff’s positie in het Utrechtse bioscoopbedrijf. In paragraaf 1 wordt deze kort in kaart gebracht aan de hand van gegevens uit verschillende online databanken. Allereerst de website van het Utrechts Archief, die een overzicht geeft van de verschillende vaste bioscopen in Utrecht. Hieruit wordt bijvoorbeeld duidelijk waar deze bioscopen gevestigd waren en wat voor films zij vertoonden. Vervolgens maak ik gebruik van Cinema Context, bestaande uit vier collecties van gegevens (films,

⁷ Agterberg.

⁸ Marianne Dekker en Maartje Verhoeven. *Utrecht moderne bioscoopstad: Utopie of werkelijkheid: Onderzoek naar de Utrechtse bioscoop situatie in het verleden, heden en toekomst*, doctoraalscriptie, Universiteit Utrecht, 2004, 17.

⁹ Agterberg, 135-136.

¹⁰ ““Camera” opende met “Macbeth”,” *Utrechts Nieuwsblad*, 22 december 1950.

¹¹ Schriftelijke motivatie van A.F. Wolff aan de Nederlandse Bioscoop Bond ten behoeve van de opening van bioscoop Studio. EYE Filminstituut, Archief Nederlandse Bioscoop Bond 2851-241, geraadpleegd op 10 april 2014.

¹² Agterberg, 138.

¹³ Agterberg, 145.

bioscopen, personen en bedrijven) waarbij bovendien de dwarsverbanden tussen deze gegevens worden weergegeven. Aan de hand van deze gegevens kunnen netwerken en patronen in de Nederlandse filmcultuur worden geanalyseerd. De database Historie Film- en Bioscoopbranche bevat informatie over ongeveer honderd jaar aan filmvertoning, film distributie en filmproductie in Nederland. Hier zijn onder andere de jaarverslagen van de Nederlandse Bioscoop Bond (NBB) in opgenomen. Samen met de gegevens uit de andere databanken bieden deze jaarverslagen informatie over de samenstelling van het Utrechtse bioscoopbedrijf in de jaren vijftig. In deze paragraaf ligt de nadruk uiteraard op Firma A.F. Wolff, en wordt onderzocht hoe Wolff's keuze om een avant-gardebioscoop te openen kan worden verklaard.

Paragraaf 2 opent met een kort overzicht van het discours rondom de kunstfilm. Om het concept van kunstfilm te begrijpen is het van belang allereerst in te gaan op dit discours dat in Nederland een behoorlijke voorgeschiedenis heeft. In 1927 richtten essayist Menno ter Braak, filmcriticus L.J. Jordaan en documentairemaker Joris Ivens de Nederlandse Filmliga op. Deze organisatie streed voor de erkenning en ontwikkeling van film als kunstuiting.¹⁴ Het uitdragen van film als kunstvorm werd volgens de Filmliga belemmerd door het Nederlandse bioscoopbedrijf, dat zich niet genoeg zou toeleggen op kunstfilms.¹⁵ Zij stelde zich daarom ten doel om in besloten kring de films te vertonen die de belangstelling van een kunstzinnig publiek verdienden, bijvoorbeeld in hun eigen bioscoop 'De Uitkijk' in Amsterdam.¹⁶ Bovendien gaf zij het tijdschrift *Orgaan der Nederlandsche Filmliga* uit, waarin kritisch over film en kunstfilms werd geschreven. In deze kritiek werden de kunstfilm en de - veelal Amerikaanse - amusementsfilm diametraal tegenover elkaar gezet.¹⁷ Hoewel de Filmliga werd opgeheven in 1933, bleven in heel Nederland filmclubs bestaan en werden ook nog steeds filmligavoorstellingen georganiseerd.¹⁸ Het gedachtegoed van de Filmliga bleef hierdoor, ook na de oorlog, bewaard. Zo werd bijvoorbeeld de Amerikaanse amusementsfilm begin jaren vijftig nog altijd als verwerpelijk beschouwd. In de loop van de jaren vijftig veranderde dat echter. De Vries schetste dit veranderende discours door filmrubrieken te analyseren uit zes literaire tijdschriften van tussen 1945 en 1960.¹⁹ Aan de hand van haar bevindingen geef ik weer hoe tijdens de eerste jaren van Camera en Studio in Nederland over kunstfilm werd gedacht.

¹⁴ Céline Linsen, "'Unaniem rot stop hedenavond vergaderen'. De geschiedenis achter de schermen van de Nederlandse Filmliga," in *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandse Filmliga 1927-1933*, red. Céline Linsen, Hans Schoots en Tom Gunning (Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1999), 16.

¹⁵ Anse van Beusekom, *Kunst en Amusement, Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940* (Haarlem, Arcadia, 2001), 201.

¹⁶ Hans Schoots, "De geest maakt levend, het Amerikanisme doodt, De Nederlandse Filmliga tussen hoge en lage cultuur," in *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandse Filmliga 1927-1933*, red. Céline Linsen, Hans Schoots en Tom Gunning (Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1999), 204.

¹⁷ Van Beusekom, 196.

¹⁸ Frans Westra, *Passie voor Cinema. Ruim veertig jaar pionieren in het voetspoor van de Filmliga*. (Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 2012), 9.

¹⁹ Tity de Vries, "De mythologie van de moderne tijd. Intellectuele visies op film in de jaren vijftig," in *Jaarboek Mediageschiedenis 7*, red. Karel Dibbets, Bert Hogenkamp, Bernadette Kester, Sonja de Leeuw, René Witte en Huub Wijfjes (Amsterdam, Stichting Mediageschiedenis, 1995).

In het tweede deel van deze paragraaf staat het commerciële gebruik van de kunstfilm centraal. Aan de hand van het onderzoek van Wilinsky wordt nader ingegaan op de uiterlijke kenmerken en de uitstraling, de programmering en de publiciteit die voor avant-gardebioscopen van belang waren.²⁰ Wilinsky beschrijft in dit onderzoek vanuit een commercieel perspectief hoe de filmindustrie, bioscoopexploitanten en het publiek omgaan met de aantrekkingskracht van kunstfilm en hoe zij elkaar onderling beïnvloeden. Het is aannemelijk dat deze aspecten ook een belangrijke rol speelden bij de invulling van de signatuur van Camera en Studio. Beide invullingen worden achtereenvolgens geanalyseerd in paragraaf 3 en 4, waarin het onderzoek van Wilinsky als hulpmiddel dient. In deze paragrafen worden de volgende drie kenmerken onderzocht: interieur, programmering en publiciteit.

Van het interieur van Camera en Studio zijn weinig foto's bewaard gebleven. In de dagbladen *Utrechts Nieuwsblad* en *Het Centrum*, te raadplegen bij het Utrechts Archief, en het vakblad *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, te raadplegen bij het EYE Filminstituut, zijn echter wel beschrijvingen van het interieur terug te vinden. Deze vormen dan ook de belangrijkste informatiebron voor de analyse van de bioscoopgebouwen.

Het programmeringsonderzoek van Camera en Studio beperkt zich om praktische redenen tot de eerste vijftien filmvertoningen van beide bioscopen. De onderzoeksperiodes beslaan beiden ruwweg een half jaar en lopen van 21 december 1950 tot 6 juli 1951 (Camera) en van 19 januari 1956 tot 28 juni 1956 (Studio). Alhoewel dit een beperkte onderzoeksperiode betreft, is het eerste half jaar na opening een belangrijke periode waarin bezoekers de bioscoop leren kennen en zich een beeld vormen van de filmbeleving die er geboden wordt. Deze afbakening geeft geen duidelijkheid over de manier waarop de programmeringen werden vormgegeven na deze periode, maar biedt derhalve voor dit onderzoek een goed analysekader. Om de programmering in kaart te brengen (bijlage 1 en 2) maak ik gebruik van filmadders uit het *Utrechts Nieuwsblad* en databases IMDb en Cinema Context. Voor de analyse van de programmering, waarvoor ik per bioscoop drie films uitlicht, maak ik gebruik van een aantal Nederlandse filmtijdschriften. Allereerst het Belgisch-Nederlandse *Filmfront/Filmstudiën* en het Nederlandse *Film Forum*, waar 'filmpaus' Janus van Domburg, geroemd vanwege zijn belangrijke bijdrage aan de Nederlandse filmkritiek, de hoofdredactie verzorgde.²¹ *Film Forum*, opgericht door Van Domburg, was in de jaren vijftig het meest op de voorgrond tredende kritische filmblad van Nederland en baseerde zich grotendeels op de vooroorlogse Filmliga-visies op kunstfilm.²² Ter aanvulling maak ik gebruik van het *Critisch Filmbulletin* en *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*. Zo wordt in kaart gebracht hoe de programmering van Camera en Studio in

²⁰ Barbara Wilinsky, *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

²¹ Thunnis van Oort, "'Domburg, A.J.P. (Janus) van (1895-1983)'," in *Biografisch woordenboek van Nederland. Zesde deel*, red. A. Gabriëls (Den Haag: Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, 2008).

²² Ibid.

verhouding staat tot de filmkritiek van de jaren vijftig. De 'reguliere bezoeker' is niet meegenomen in deze analyse, maar biedt voor vervolgonderzoek wellicht een interessante uitbreiding.

In de laatste deelparagraaf wordt onderzocht in hoeverre de avant-garde signatuur doorklinkt in de publiciteit van Camera en Studio. In hoeverre verschillen hun advertenties in tekst en vormgeving? En wat is het verschil met advertenties van andere bioscopen? Avant-gardebioscopen hadden uiteraard nog andere mogelijkheden om te adverteren, zoals reclame aan de gevel of in de foyer. Hoe zij dit deden is echter niet meer na te gaan. Advertenties die in de pers verschenen zijn daarentegen wel bewaard gebleven. De publiciteit van Camera en Studio wordt daarom geanalyseerd aan de hand van de wekelijkse film ladder uit het *Utrechts Nieuwsblad* en een aantal losse advertenties uit het *Utrechts Nieuwsblad* en *Het Centrum*.

In de conclusie worden de uitkomsten van de in paragraaf 3 en 4 gemaakte analyses naast elkaar gelegd en kijk ik hoe deze uitkomsten passen binnen hetgeen we weten van Firma A.F. Wolff. Tot slot wordt gezocht naar mogelijke verklaringen voor deze bevindingen.

Paragraaf 1 - Het Utrechtse bioscoopbedrijf in de jaren vijftig

Alfred Friedrich Wolff werd geboren op 10 mei 1899 te Berlijn. Zijn eerste werkzaamheden binnen de filmwereld vervulde hij volgens Cinema Context bij de Duitse filmstudio UFA. In 1936 emigreerde hij naar Nederland, waar hij bedrijfsleider werd van het Rembrandt Theater in Amsterdam en een directiefunctie kreeg bij filmdistributeur UFA Film Maatschappij in Amsterdam. In 1939 begon Wolff voor zichzelf en nam de Utrechtse bioscopen van I. Cohen Barnstijn over. Middels Firma A.F. Wolff beheerde hij vanaf dat moment Palace (Vredenburg 29), Flora (Oudegracht 156) en City (Voorstraat 89). Vanaf 1948 drukte Wolff ook buiten zijn eigen

firma een stempel op de Nederlandse bioscoopwereld; hij werd directielid bij bioscoop Harmonie in Maarssen en bij filmdistributeur Actueel NV in Amsterdam. Vanaf eind jaren vijftig breidde hij zijn firma uit naar andere steden waar hij verschillende bioscopen opende (tabel 1).

Op 18 juni 1926 kreeg A.F. Wolff een zoon; Joachim Philipp. J.Ph. Wolff was in eerste instantie werkzaam als econoom maar nam in 1951 eveneens plaats in de directie van Firma A.F. Wolff en hield zich vanaf dat jaar ook bezig met de bedrijfsvoering van enkele bioscopen van de bioscooponderneming. Eén van deze bioscopen was Studio in Utrecht.²³

1939 - 1949	Flora Utrecht
1939 - 1989	Palace Utrecht
1939 - 1999	City Utrecht
1950 - 1999	Camera Utrecht
1956 - 1999	Studio Utrecht
1959 - 1999	Midi Tilburg
1961 - 1998	Camera Groningen
1963 - 1977	Studio Groningen
1968 - 1974	Studio Haarlem
1968 - 1999	Filmcentrum Concerthuis Groningen
1973 - 1999	Catharijne Utrecht
1981 - 1984	Cinema Palace Groningen
1985 - 1998	Plaza Nieuwegein

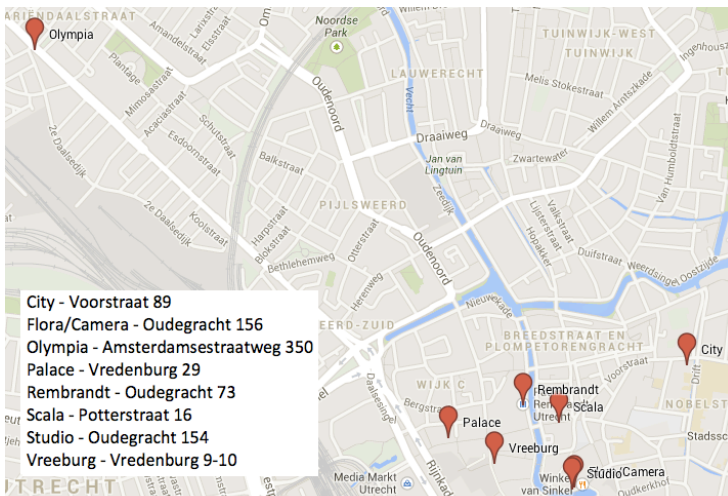
Tabel 1: de bioscopen van Firma A.F. Wolff.
Bron: Cinema Context

Volgens Cinema Context vielen er in totaal dertien bioscopen onder Firma A.F. Wolff (tabel 1). In Utrecht in de jaren vijftig waren dit Palace, City, Camera en Studio (Oudegracht 154). Onder deze bioscopen bestond, zo vermeldt de website van het Utrechts Archief, een duidelijke taakverdeling. Palace vertoonde doorlopende programma's van filmjournaals, kinder- en tekenfilms. Vanwege de vertoning van 'filmactualiteiten' kreeg de bioscoop de bijnaam 'Filmac'. In City werden de grote publieksfilms vertoond. Camera, en later ook Studio, zou de kunstfilmprogrammering op zich nemen.

A.F. Wolff had als ondernemer een winst oogmerk, ongeacht eventuele ideologische opvattingen op het gebied van filmkunst en kunstfilmvertoning. In tegenstelling tot de Amsterdamse avant-gardebioscoop De Uitkijk hadden Camera en Studio dus een hoofdzakelijk commerciële insteek. Deze bedrijfsstrategie was niet nieuw in Nederland. In 1931 opende Abraham Tuschinski in

²³ "Burgemeester opent bioscoop Studio," *Utrechts Nieuwsblad*, 20 januari 1956.

samenwerking met de Filmliga een avant-gardebioscoop in Rotterdam: Studio 32.²⁴ Een omstrede samenwerking volgens van der Velde, want de Filmliga wilde de film, als ware kunstvorm, bevrijden uit de context van het in hun ogen ordinaire bioscoopvermaak. Tuschinski was haast de belichaming van dat bioscoopvermaak.²⁵



Afb. 1: kaart van de Utrechtse bioscopen in de jaren vijftig.

Bovendien had de kunstfilm niet het alleenrecht in Studio 32: Tuschinski bleef populaire publieksfilms vertonen en programmeerde bovendien nog altijd variété-theater.²⁶ Met deze kunstfilmvertoningen verschaft Tuschinski zichzelf nieuw aanzien. Hij richtte zich immers niet alleen op de massa maar ook op het meer kunstminnende publiek.²⁷ De

programmering van Studio 32 doet echter vermoeden dat het Tuschinski voornamelijk ging om het aantrekken van meer publiek en het vergroten van het aanzien van zijn bioscoop. De ideologieën van de Filmliga lijken voor hem van secundair belang geweest te zijn. Na Studio 32 werden steeds meer avant-gardebioscopen geopend in Nederland; begin jaren vijftig hadden verschillende grote steden een dergelijke genre-bioscoop.²⁸

Naast Palace, City, Camera en Studio waren in de jaren vijftig slechts vier andere bioscopen actief in Utrecht: Rembrandt (Oudegracht 73), Scala (Potterstraat 16), Vreeburg (Vredenburg 9-10) en Olympia (Amsterdamsestraatweg 350). Deze bioscopen werden onafhankelijk van elkaar geëxploiteerd en hielden er een op amusement gerichte programmering op na.²⁹ Firma A.F. Wolff was duidelijk de grootste speler op de Utrechtse markt. De taakverdeling binnen zijn bioscopenpark had vermoedelijk een gevarieerde afzetmarkt tot doel. Toen de bioscoopexploitatie zich begin jaren vijftig ook op het vertonen van kunstfilms richtte, werd deze afzetmarkt alleen nog maar breder. Doordat het zich met City richtte op grote publieksfilms, kon Firma A.F. Wolff het zich veroorloven te experimenteren met andere bioscopen. In het ergste geval zou het risico beperkt blijven. Voor andere Utrechtse bioscoopexploitanten was het veranderen van de signatuur van hun enige bioscoop een groter waagstuk. Zij zouden de ene afzetmarkt inruilen voor de andere. Voor Firma A.F.

²⁴ A.W.T. van der Velden. "Het hofplein en de illusie van een wereldstad," in *Interbellum Rotterdam. Kunst en cultuur 1918-1940*, red. M. Halbertsma en P. van Ulzen (Rotterdam: NAI uitgevers, 2001), 12.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ "Camera" opent met "Macbeth," *Utrechts Nieuwsblad*, 22 december 1950.

²⁹ Het Utrechts Archief, "De vaste bioscopen",

<http://www.hetutrechtsarchief.nl/thema/film/bioscoopgeschiedenis/de-vaste-bioscopen>.

Wolff betekende het een uitbreiding.³⁰ Bovendien stelde de strategie om een van zijn Utrechtse bioscopen een avant-garde signatuur aan te meten hem in staat om het imago van zijn bedrijf te verbeteren: van aanbieder van enkel amusement tot een artistiek en cultureel geëngageerde exploitant die als eerste in Utrecht de kunstfilm een eigen podium gaf. Zoals dit onderzoek zal uitwijzen bleek de invulling van zo'n signatuur echter lastig. Hoewel kunstfilms vaak gezien worden als alternatief voor massacultuur hebben avant-gardebioscopen een winstoogmerk. De afweging tussen kunst en commercie is daarom cruciaal: een ontoegankelijke programmering trekt minder publiek, maar een te toegankelijke programmering doet afbreuk aan de artistieke reputatie.³¹ In de volgende paragraaf wordt dit dilemma nader belicht.

Deze paragraaf bood niet alleen een kort overzicht van het Utrechtse bioscoopbedrijf en de rol van Firma A.F. Wolff daarin, maar maakte ook aannemelijk dat A.F. Wolff een prominente speler was binnen zowel het lokale als het nationale bioscoopbedrijf. Doordat hij in verschillende delen van het land bioscopen exploiteerde en ook binnen de film distributie actief was, wist hij vermoedelijk goed wat de landelijke (en waarschijnlijk ook internationale) ontwikkelingen waren op film- en exploitatiegebied.

³⁰ Kathleen Lotze en Philippe Meers, "Citizen Heylen, Opkomst en bloei van het Rex-concern binnen de Antwerpse bioscoopsector (1950-1975)," in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 13 (2) 2010, red. Judith Thissen en Thunnis van Oort, 96.

³¹ Wilinsky, 109-111.

Paragraaf 2 - De kunstfilm: discours en commerciële exploitatie

Over het antwoord op de vraag wat een film precies tot kunstfilm maakt, bestaat geen consensus. Het concept 'kunstfilm' is lastig te definiëren. Door de jaren heen is de invulling ervan aan verandering onderhevig geweest en het concept wordt bovendien vanuit verschillende perspectieven benaderd.

De filmwetenschap categoriseert de kunstfilm veelal op inhoudelijke gronden. Als onderscheidende eigenschappen worden voornamelijk het verfilmen van realistische problemen en gebeurtenissen, het gebruik van complexe personages en afwijkingen in de narratieve structuur, het thema of de visuele stijl genoemd.³² Bovendien zijn de meeste filmwetenschappers het erover eens dat de kunstfilm zich afzet tegen de klassieke Hollywoodfilm.³³ Zoals echter blijkt uit een terugkerende rubriek in *Cinemagia*, beroepstijdschrift voor Nederlandse cineasten, was de vraag wat een film tot kunstfilm maakt nog niet zo'n populair wetenschappelijk vraagstuk in de jaren vijftig. De Nederlandse overheid erkende de culturele betekenis van film daarentegen steeds meer. Terwijl film voor de oorlog voornamelijk als probleem van zedelijkheid en openbare orde werd gezien, richtte het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen na de oorlog de afdeling 'Radio en Film' op. De film ontving eindelijk enige steun van de Nederlandse overheid. De afdeling, in het leven geroepen vanwege de 'culturele betekenis' van radio en film, hield zich bezig met het beleid aangaande deze media.³⁴

Het doorgronden van de kunstfilm was in de jaren vijftig een onderwerp waar voornamelijk filmrecensenten en (kunst)film liefhebbers zich mee bezig hielden. De Vries bracht de naoorlogse filmkritiek tot de jaren zestig in kaart aan de hand van analyses van filmrubrieken uit zes literaire tijdschriften.³⁵ Hieruit blijkt dat deze grotendeels voortbouwde op de vooroorlogse visies op kunstfilm. De mogelijkheden van film als expressiemiddel werden nog altijd geroemd en realisme stond ook nog steeds hoog in het vaandel. Een goede film bevatte realistische verhalen en verfilmingen, met een reële psychologische benadering van – het liefst sterke – personages, en onthield zich van valse sentimenten.³⁶ 'Toneelachtig' acteer spel was uit den boze.³⁷ Ook het evenwicht tussen beeld en verhaal was zeer belangrijk; vorm en inhoud konden niet gescheiden worden.³⁸

De Amerikaanse speelfilm werd, net als voor de oorlog, gedurende het grootste gedeelte van de jaren vijftig gehekeld. Het zou slechts verderfelijk amusement zijn en niet aanzetten tot

³² David Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," in *The European Cinema Reader*, red. Catherine Fowler (New York: Routledge, 2002), 94-104.

³³ Wilinsky, 15.

³⁴ Bart Hofstede, "De naoorlogse geschiedenis van film in Nederland," in *Nederlandse Cinema Wereldwijd, de internationale positie van de Nederlandse film*, red. Bart Hofstede en Annemoon van Hemel (Amsterdam: Boekmanstudies, 2000), 67.

³⁵ De Vries.

³⁶ Ibid, 163.

³⁷ Ibid, 150.

³⁸ Ibid.

nadenken.³⁹ Het betrof oppervlakkige, clichématige en te sensationele films die enkel het financiële voordeel van de producenten dienden.⁴⁰ De hierin doorklinkende opkomst van de massacultuur werd gezien als bedreiging voor de traditionele gemeenschap.⁴¹ De anti-Amerikaanse filmkritiek werd een aantal jaren na de oorlog echter gecompliceerder. Amerika had Europa gered van het nationaal-socialisme en bleek ook tijdens de wederopbouw een trouwe bondgenoot te zijn.⁴² Toen de Amerikaanse massacultuur vervolgens ook in Europa zijn weg vond, maakte dat bij een aantal critici het gevoel los dat zij de Europese cultuur moesten verdedigen. De Verenigde Staten mochten Europa gered hebben in de oorlog, op cultureel gebied waren ze nog altijd de mindere. Het anti-Amerikanisme kwam dus niet enkel voort uit bezorgdheid over de traditionele gemeenschap en de afkeer van de Amerikaanse massacultuur. Dit leverde een zekere gretigheid op in de manier waarop Amerikaanse films bekritiseerd werden.⁴³ Vooral het ontbreken van een waarheidsgetrouwe weergave van de werkelijkheid werd gehekeld. Sommige critici bewonderden echter het inzicht dat deze films tentoonspreidden over de maatschappelijke problemen van die tijd.⁴⁴ Vanaf de tweede helft van de jaren vijftig groeide de waardering voor Hollywoodfilms mondjesmaat. Desalniettemin bleef het oordeel doorgaans dat de Amerikaanse film een oppervlakkig karakter had.⁴⁵ *Echt* goede films kwamen over het algemeen niet uit Amerika. Maar ook Franse, Britse en Duitse films voldeden steeds minder aan de kwaliteitscriteria van de Nederlandse filmcritici in de jaren vijftig. Het Italiaanse neorealisme ontving daarentegen alle lof. Met een perfecte synthese tussen inhoud en vorm creëerde het neorealisme voor het eerst weer een eigen filmesthetiek. De waardering kwam voort uit het hoge realiteitsgehalte van de films, die bovendien een ‘diepe sociale bewogenheid en verbondenheid’ vertoonden.⁴⁶ Met andere woorden: in het neorealisme kwamen de Europese, realistische vorm en het Amerikaanse inzicht in de actuele, maatschappelijke thema’s als het ware samen.

De benadering van de kunstfilm als concept, zoals hierboven gebruikt, levert kennis op over wat een kunstfilm volgens sommigen is, zou kunnen of zou moeten zijn. Wilinsky pleit ervoor de kunstfilm bovendien als praktisch, commercieel gegeven te benaderen. Deze invalshoek geeft meer inzicht in de wijze waarop kunstfilms worden gebruikt in de bedrijfsstrategie van avant-gardebioscopen.⁴⁷ Wilinsky onderzocht de manier waarop Amerikaanse avant-gardebioscopen vanaf de jaren dertig met de kunstfilm omsprongen en hoe zij hun imago vorm gaven. Haar bevindingen komen voort uit onderzoek naar een andere tijd en een ander land, maar geven desalniettemin een

³⁹ Ibid, 148, 156.

⁴⁰ Ibid, 155-157, 161.

⁴¹ Ibid, 155-157.

⁴² Ibid, 156, 157.

⁴³ Ibid, 158.

⁴⁴ Ibid, 152.

⁴⁵ Ibid, 162.

⁴⁶ Ibid, 167.

⁴⁷ Wilinsky, 13.

goede indicatie waar bioscoopexploitanten in de jaren vijftig rekening mee moesten houden bij het gebruik van de kunstfilm ten behoeve van hun bedrijfsstrategie. Omdat deze bioscopen een winstoogmerk hadden, was de afweging tussen kunst en commercie van groot belang. Een te kunstzinnige programmering kon als ontoegankelijk worden ervaren maar een te toegankelijke programmering zou afbreuk doen aan de artistieke reputatie van de bioscoop.⁴⁸ Avant-gardebioscopen wilden niet alleen de kunstminnende elite aanspreken, maar ook een deel van het middenklasse publiek dat zich middels de kunstfilm wilde onderscheiden van de massa. Daarom bewandelden veel avant-gardebioscopen een soort gulden middenweg en vertoonden zij veelal toegankelijke kunstfilms.⁴⁹

De signatuur van deze bioscopen moest daarom buiten de programmering om des te duidelijker zijn.⁵⁰ Exploitanten waren zich ervan bewust dat filmbezoek niet alleen om de film draait, maar ook te maken heeft met de *beleving* die de bioscoop biedt.⁵¹ Zo streefden avant-gardebioscopen naar een exclusieve, artistieke en prestigieuze uitstraling.⁵² Deze werd bijvoorbeeld bereikt door hogere toegangstarieven te heffen of door kleinere filmtheaters te gebruiken.⁵³ Zo straalde de bioscoop uit dat hij een bioscoopbeleving bood voor een selecte groep – ruimte voor de massa was er tenslotte niet - die wat meer geld over had voor een kunstzinnige, elitaire filmervaring.⁵⁴ De kleine afmetingen van de bioscoopzalen zorgden bovendien voor lage exploitatiekosten. Dit maakte het, samen met de hogere entreprijzen, een rendabele bedrijfsstrategie.⁵⁵

Ook het interieur van avant-gardebioscopen moest kunstzinnigheid uitstralen. Wilinsky stelt dat de inrichting de moderne smaak van de kunstminnende bezoeker moest weerspiegelen, maar ook toegankelijkheid moest uitstralen om minder op kunst gericht publiek te trekken. De hal fungeerde vaak als lounge waar bezoekers achteraf nog even na konden praten over de film of andere culturele aangelegenheden.⁵⁶ Ten behoeve van de artistieke uitstraling werd hier vaak aandacht geschonken aan andere kunstvormen, bijvoorbeeld door er kunstenaars te laten exposeren.⁵⁷

Avant-gardebioscopen gebruikten bovendien vaak andere advertentiestrategieën dan amusementsbioscopen. Advertenties richtten zich voornamelijk op de inhoud van de film, in plaats van op sensatiegerichte, uitbundig opgemaakte afbeeldingen en tekst. Avant-gardebioscopen

⁴⁸ Wilinsky, 109-111.

⁴⁹ Ibid, 3-4.

⁵⁰ Ibid, 104-106

⁵¹ Lotze en Meers, 97.

⁵² Wilinsky, 104-106.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid, 111-113.

⁵⁷ Ibid, 111.

adverteerden vaak ingetogener, met een korte uitleg van de film en productiedetails. In plaats van de acteurs werd vaak – als brein achter het meesterwerk - de filmmaker genoemd. Soms werden filmstills gebruikt. De advertenties moesten volgens Wilinsky het publiek aanspreken dat de moeite nam zich even in de film te verdiepen. Sensatiezucht en spektakel paste hier minder goed bij.⁵⁸ Avant-gardebioscopen probeerden, binnen de grenzen van hun eigen advertentiestrategieën, uiteraard ook zo sensationeel mogelijk te adverteren. Soms werd bijvoorbeeld subtiel verwezen naar erotische filmscènes om toch een zekere ‘artistiek verantwoorde’ spanning aan de advertentie te geven.⁵⁹

Aan de hand van het discours rondom de kunstfilm en het gebruik ervan - zoals hierboven kort in kaart is gebracht - kunnen de signaturen van Camera en Studio geanalyseerd worden. Hoe staan deze in verhouding tot de gekozen bedrijfsstrategieën van Camera en Studio? En hoe staan het interieur, de programmering en de advertentiwijze van Camera in verhouding tot deze strategieën? In paragraaf 3 en 4 worden de signaturen van Camera en Studio geanalyseerd om een antwoord te geven op deze vragen.

⁵⁸ Ibid, 117-122.

⁵⁹ Ibid, 122-123.

Paragraaf 3 - Bioscoop Camera

Deze paragraaf beschrijft de signatuur van bioscoop Camera. Tijdens de opening van de bioscoop werd Wolff geroemd om zijn “moedige besluit om in Camera de avant-garde te dienen”.⁶⁰ De heer van Tussenbroek sprak namens de Utrechtse Kunstraad het genoegen uit dat dankzij Camera de kunstfilm een autonome positie kreeg in Utrecht.⁶¹ De heer Bosman, voorzitter van de NBB, deelde dit genoegen.⁶² Door de lokale pers werd Camera getypeerd als avant-gardebioscoop die zich had voorgenomen “uitsluitend films van enige betekenis” te vertonen, die “doorgaans weinig of geen kans maken in de gewone roulatie”.⁶³ Het is opvallend dat het gebruik van de termen ‘kunstfilm’ of ‘avant-gardebioscoop’ niet zijn terug te voeren op uitspraken van A.F. Wolff of zijn bioscooponderneming. Pas jaren later, als hij de NBB benadert voor toestemming tot het openen van Studio, spreekt hij letterlijk over Camera als ‘avant-gardetheater’.⁶⁴ Hoewel Wolff zich er ten tijde van de opening niet zo expliciet over uitsprak, kreeg Camera duidelijk de reputatie van een avant-gardebioscoop toebedeeld. Dit cultureel en artistiek engagement zou in het vervolg echter nog waargemaakt moeten worden. In de volgende deelparagrafen wordt duidelijk in hoeverre dit gebeurde en in welke opzichten de bioscoop terughoudender bleek te zijn.

Interieur

De bioscoopzaal van Camera (afbeelding 1) was niet alleen modern ingericht, maar in de foyer ontbraken ook de “gebruikelijke bonte bioscoopreclames”, die eerder met amusementsfilms dan met kunstfilms werden geassocieerd.⁶⁵ In plaats daarvan was er een



Afb. 2: de bioscoopzaal van Camera.
Bron: het Utrechts Archief

roulerende expositie van “Utrechts picturale kunst” te bewonderen.⁶⁶ Door in de foyer ook aandacht te besteden aan andere kunstvormen, had de bioscoop een kunstzinnige uitstraling die verder ging dan de vertoonde films. Het maakte een uitnodigende plek van de foyer, waar in kunst geïnteresseerde bioscoopbezoekers met elkaar konden discussiëren over de film of expositie.⁶⁷ Wilinsky’s theorie volgend kan dus gesteld worden dat Camera’s inrichting de moderne smaak en

⁶⁰ “Camera opende met Macbeth,” *Utrechts Nieuwsblad*, 22 december 1950.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ “Camera opende met Macbeth,” *Utrechts Nieuwsblad*, 22 december 1950, en “Macbeth opende de rij der films in het nieuwe Camera-theater,” *Het Centrum*, 22 december 1950.

⁶⁴ Schriftelijke motivatie van A.F. Wolff aan de Nederlandse Bioscoop Bond ten behoeve van de opening van bioscoop Studio. EYE Filminstituut, Archief Nederlandse Bioscoop Bond 2852-241, geraadpleegd op 10 april 2014.

⁶⁵ “Macbeth opende de rij der films in het nieuwe Camera-theater,” *Het Centrum*, 22 december 1950.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Wilinsky, 104-106.

artistieke interesse reflecteerde van het publieksegment waarmee A.F. Wolff zijn markt bereik en - aandeel wilde vergroten: het kunstminnende publiek maar ook aan een deel van de middenklasse dat zich onder meer door kunstfilmbezoek wilde onderscheiden van de massa. Door middel van het interieur creëerde Camera dus een exclusieve bioscoopbeleving, prestigieuzer en kunstzinniger dan die van de gemiddelde amusementsbioscoop. Op het vlak van het interieur maakte Camera dus zeker een avant-garde indruk.

Programmering

Voordat ik een aantal geprogrammeerde films aan een meer inhoudelijke analyse onderwerp, worden kort de filmgegevens (zoals land van herkomst en jaar van uitgave, gespecificeerd in bijlage 1) in kaart gebracht.

Camera's programmering was overwegend Amerikaans (tabel 2): zes van de zestien films komen uit de Verenigde Staten, de rest uit verschillende Europese landen. Dit is opmerkelijk voor een avant-gardebioscoop, omdat het culturele anti-Amerikanisme - zeker in het begin van de jaren vijftig - nog erg leefde in Nederland. Camera vertoonde voornamelijk een paar jaar oude

Land	Aantal x vertoond
Duitsland	1
Engeland	1
Frankrijk	1
Italië	1
Oostenrijk	1
Sovjetunie	1
Verenigde Staten	7
Onbekend	4
<i>Totaal</i>	<i>17</i>

Tabel 2: afkomst van de in Camera geprogrammeerde films van 21 december 1950 tot 6 juli 1951.

films (tabel 3); een groot gedeelte van de programmering bestond uit films van 1949 en eerder. De aanvullende weekendprogrammering (bijlage 1) richtte zich specifiek op de jeugd of betrof klassieke

Jaartal	Aantal x vertoond
1940	1
1948	2
1949	6
1950	4
Onbekend	4
<i>Totaal</i>	<i>17</i>

Tabel 3: releasejaar van de in Camera geprogrammeerde films van 21 december 1950 tot 6 juli 1951.

werken zoals PANTSERKUIJZER POTEMKIN (1925, Eisenstein).

Er valt, om verschillende redenen, een aantal films op aan Camera's programmering; MACBETH (1948, Welles) werd uitvoerig besproken in verschillende filmtijdschriften, vooral in *Filmfront/Filmstudiën*. ONDER MOEDERS VLEUGELS (1949, LeRoy) werd maar liefst acht keer geprolonged. PANTSERKUIJZER POTEMKIN kwam oorspronkelijk uit in 1925 maar werd opnieuw uitgebracht in de jaren vijftig. In de volgende paragrafen worden

deze films nader geanalyseerd aan de hand van recensies uit de filmtijdschriften

Filmfront/Filmstudiën, *Critisch Filmbulletin* en *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*.

Orson Welles' MACBETH was de officiële openingsfilm van Camera en slechts toegankelijk voor genodigden.⁶⁸ In januari 1950 behandelde *Filmfront/Filmstudiën* een aantal uiteenlopende visies op de film. Recensenten Leo Lunders, Jacques Sternberg en Jan Botermans waren er zeer over te

⁶⁸ Uitnodiging van Firma A.F. Wolff voor de opening van Camera, verstuurd aan de Nederlandse Bioscoop Bond. EYE Filminstituut, Archief Nederlandse Bioscoop Bond 2852-241, geraadpleegd op 18 juni 2014.

spreken. Ondanks het feit dat het decor als onrealistisch werd beoordeeld, zou de toeschouwer zich hier niet aan storen als hij zich liet meeslepen door het meesterlijke verhaal. Er werd enthousiast gesproken over de beeldcomposities en Welles' duidelijke, eigen stijl. Het *Critisch Filmbulletin* was al even lovend: MACBETH zou een geslaagde herschepping van Shakespeare's stuk zijn. André Cavens en Janus van Domburg beoordeelden de film echter minder positief. Volgens hen was MACBETH haast verfilmd theater; Welles aanvaardde de beperkingen van film niet, waardoor de film authenticiteit en doeltreffendheid miste. "Macbeth is geen film. Het is een compromis tussen twee aesthetics [theater en film]," stelde André Cavens in *Filmfront/Filmstudiën*.⁶⁹ De film leefde duidelijk onder filmcritici. Voor een aantal (avant-garde)bioscopen, zoals de Uitkijk en Camera, was dit reden genoeg om tot vertoning over te gaan.⁷⁰

De eerste voor publiek toegankelijke film was "De grote M.G.M. zilveren jubileum-film" ONDER MOEDERS VLEUGELS. Camera vertoonde de film van 22 december 1950 tot en met 14 februari 1951. Met een sterrencast en slogans als "Metro-Goldwyn-Mayers BIG NEW Color-by Technicolor story" lijkt het eerder om een amusementsfilm te gaan.⁷¹ In *Filmfront/Filmstudiën* en *Nieuw Weekblad*

voor de Cinematografie wordt geen woord vuil gemaakt aan de film maar het *Critisch Filmbulletin* publiceert wel een korte recensie. Hierin wordt ONDER MOEDERS VLEUGELS beoordeeld als typische familiefilm waarin alles voorhanden is om het grote publiek te behagen.⁷²



Afb. 3: still uit de trailer van ONDER MOEDERS VLEUGELS.

Hoewel mijn analyse zich baseert op het oordeel van

slechts één recensent, doen zijn oordeel, de sterrencast en de slogans vermoeden dat ONDER MOEDERS VLEUGELS geen typische kunstfilm betreft. Zeker voor de eerste voor publiek toegankelijke film is dit een opmerkelijke keuze; deze film moet het publiek tenslotte meteen duidelijk maken wat voor films en filmbeleving de bioscoop biedt. Het grote publiek bezocht Camera kennelijk in grote getale; de film werd acht keer geprolongeerd, hetgeen volgens Pafort-Overduin een indicatie is voor de populariteit ervan. Zij stelt dat bioscoopexploitanten hun programmering aanpassen aan de populariteit van de film om de bezoekersaantallen zo hoog mogelijk te houden.⁷³ Alhoewel haar studie gericht is op de jaren dertig, geeft het een indicatie van het achterliggende motief voor de prolongaties. ONDER MOEDERS VLEUGELS was klaarblijkelijk een populaire film voor een groot publiek: geen typische eigenschappen van een avant-gardefilm.

⁶⁹ "Macbeth" bestreden," *Film Front/Film Studiën*, 2^e jaargang, nummer 2, januari 1950.

⁷⁰ "Belangrijke kerstpremières uit Centra's Goliath-Productie," *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 22 december 1950.

⁷¹ Turner Classic Movies, "Little Women (1949) trailer", <http://www.tcm.com/mediaroom/video/18855/Little-Women-Original-Trailer-.html>.

⁷² "Onder Moeders Vleugels," *Critisch Filmbulletin*, 3^e jaargang, nummer 7, juli 1950.

⁷³ Clara Pafort-Overduin, "Distribution and Exhibition in The Netherlands, 1934-1936," in *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, red. Richard Maltby, David Biltereyst en Philippe Meers (Sussex: Wiley Blackwell, 2011), 127.

In de tweede helft van april 1951 vertoonde Camera PANTSERKRUISER POTEMKIN. In oktober 1950 werd de film opnieuw uitgebracht voor vertoning in De Uitkijk in Den Haag. De film werd beschouwd als klassieker in zijn klasse en aangekondigd als “’s werelds beroemdste filmwerk”, dat een “revolutie in de filmkunst teweeg bracht”. De heruitgave zou “bewijzen, dat werkelijke kunst onsterfelijk is”.⁷⁴ Volgens het *Critisch Filmbulletin* was de film in esthetische zin inderdaad nog volkomen aanvaardbaar omdat de film uit bijzonder krachtige beelden bestond. Hierdoor was het geluid dat er voor de heruitgave in was gemonteerd eigenlijk van ondergeschikt belang.⁷⁵ Met dit oordeel en deze gedachte achter de heruitgave was PANTSERKRUISER POTEMKIN uiteraard een aanwinst voor Camera’s programmering. De film bleef overigens een aanvulling op het reguliere programma: de film werd slechts op drie achtereenvolgende zondagen vertoond.

De programmering van Camera leek zich niet echt overtuigend op kunstfilms te richten. De bioscoop vertoonde wel films waar filmcritici zich positief over uitlieten, maar het grote aandeel Amerikaanse films en keuzes voor films als ONDER MOEDERS VLEUGELS doet vermoeden dat de bioscoop

de kansen nog enigszins spreidde. Camera leek zowel een kunstminnend als een meer op amusement gericht publiek aan te willen spreken. Dit sluit aan bij de conclusie van A.F. Wolff zelf, die enkele jaren later in een schrijven aan de NBB stelde dat “de lijn van Camera” - waarmee hij de signatuur bedoelde - niet altijd even strak is aangehouden.⁷⁶

Publiciteit

Voor de eerste publieksfilm ONDER MOEDERS VLEUGELS adverteerde Camera op een aantal verschillende manieren. Deze advertenties lenen zich goed voor een vergelijking. Afbeelding 4 komt uit het *Utrechts Nieuwsblad* van 19 december 1950. Afbeelding 5 komt uit de filmladder van datzelfde dagblad op 21 december 1950. Afbeelding 6 is een extra advertentie in het *Utrechts Nieuwsblad* van 22 december 1950.

Afbeelding 4 toont advertenties voor Camera en City, beide Wolff-bioscopen. De bioscopen (her)openden op dezelfde avond en adverteren onder elkaar. Dit suggereert dat de bioscopen verschillende publiekssegmenten wilden aanspreken. Zo niet, had Firma A.F. Wolff de



Afb. 4: advertentie van Camera en City in het *Utrechts Nieuwsblad* van 19 december 1950.

⁷⁴ Daniël Biltreyst en Thunnis van Oort, “Censuurmodaliteiten, disciplineringspraktijken en film. Een comparatieve analyse van de historisch perceptie van Sergej Eisensteins Pantserkruiser Potemkin (1925) in België en Nederland,” in *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geschiedenis*, 8 (1), 81.

⁷⁵ “Potemkin,” *Critisch Filmbulletin*, 3^e jaargang, nummer 11, november 1950.

⁷⁶ Schriftelijke motivatie van A.F. Wolff aan de Nederlandse Bioscoop Bond ten behoeve van de opening van bioscoop Studio. EYE Filminstituut, Archief Nederlandse Bioscoop Bond 2852-241, geraadpleegd op 10 april 2014.

bioscopen tenslotte niet tegelijkertijd (her)opend. De advertenties vermelden ongeveer dezelfde gegevens: de reden van de (her)opening, de titel van de film en de acteurs die in de film spelen. De stijl van de advertenties verschilt wel duidelijk: Camera adverteerde met een ingetogen opgemaakte tekst en een simpele omlijsting, City maakte gebruik van (een collage van) afbeeldingen, veel drukker opgemaakte tekst en een versierde omlijsting. Terwijl beide bioscopen een amusementsfilm leken te



Afb. 5: fragment uit de film ladder uit het Utrechtse Nieuwsblad van 21 december 1950.

vertonen, adverteerde Camera veel minder sensationeel dan City. De nadruk ligt meer op het filmwerk in plaats van op het amusement. De opmaak van de advertentie maakte dus een groot verschil voor de uitstraling van de programmering in de krant.

Zoals afbeelding 5 en afbeelding 6 laten zien, ruilde Camera een aantal dagen later de ingetogen advertentie in voor advertenties met een vergelijkbare (uitbundige) stijl als City gebruikte. De advertenties beperkten zich niet tot de inhoud, maar gebruikten afbeeldingen en versierde teksten (zoals de naam van de bioscoop en de titel van de film). Het

amusementsgehalte van de film werd veel meer benadrukt dan bij Camera's eerdere advertentie het geval was, hetgeen de uitstraling van de bioscoop – in deze advertenties – minder artistiek en exclusief maakte. Een amusementsfilms als ONDER MOEDERS VLEUGELS liet zich vermoedelijk lastig adverteren als kunstfilm, waardoor waarschijnlijk voor een sensationelere vorm van adverteren is gekozen.

Conclusie

Het avant-garde imago dat aan Camera werd toegeschreven door de NBB, de Utrechtse Kunstraad en in de lokale pers werd slechts deels waargemaakt. Het moderne interieur en de kunstexposities in de foyer zorgden voor een exclusieve bioscoopervaring. De bioscoop gaf een meer prestigieuze en meer op kunst gerichte indruk dan de gemiddelde amusementsbioscoop, maar de programmering strookte niet altijd met dat beeld. Het vertonen van amusementsfilms zoals ONDER MOEDERS VLEUGELS bewijst dat de kunstfilm in Camera zeker geen alleenrecht had. Ook de advertentiwijze verwijst niet naar een typische avant-garde signatuur. Voor ONDER MOEDERS VLEUGELS werd in eerste instantie wel geadverteerd op een manier die past bij een avant-gardebioscoop, maar snel daarna vertoonden Camera's advertenties weer een meer op amusement gerichte stijl. De avant-garde signatuur werd dus niet zorgvuldig gevolgd. De bioscoop boorde eigenlijk twee marktsegmenten aan: het kunstminnende publiek en het



Afb. 6: extra advertentie uit het Utrechtse Nieuwsblad van 22 december 1950.

meer op amusement gerichte publiek dat kunstzinnigheid minder belangrijk vond. Camera bood weliswaar een podium aan enkele kunstfilms maar bleef ook gedeeltelijk de massa aanspreken. Een vergelijkbare bedrijfsstrategie zagen we eerder bij Tuschinks' Studio 32 in Rotterdam. Het is onwaarschijnlijk dat Firma A.F. Wolff dit onbezonnen deed. A.F. Wolff was nauw betrokken bij het lokale en nationale bioscoopbedrijf en wist dus waarschijnlijk goed wat hij deed. Hierdoor rijst de vraag wat hier de achterliggende gedachte van is, waar een aantal mogelijke verklaringen op zijn te geven.

Alhoewel Wolff slechts een beperkt risico nam toen hij zich met Camera (deels) ging richten op de vertoning van kunstfilms, wisselde hij daarmee wel degelijk de ene afzetmarkt in voor de andere. De verleiding om het op veilig te spelen was daardoor wellicht groot.

Een andere mogelijkheid is dat Camera werd gebruikt als zogenaamd 'late run-theatre', wat betekent dat de bioscoop pas een film vertoonde nadat deze al in andere bioscopen had gedraaid. Daar konden dan de films worden vertoond die Wolff nog wilde of moest vertonen (bijvoorbeeld door afspraken met distributeurs), zonder daar gelegenheid voor meer recente en duurdere films voor op te hoeven geven. Door Camera voor dit soort filmvertoningen te gebruiken, bood de bioscoop zeker een meer alternatieve programmering aan dan de meeste Utrechtse bioscopen, maar het impliceerde geen kunstfilmprogrammering. In zowel Amerika als België werden dergelijke afspraken gemaakt door bioscopen; in Amerika had men 'first, second en third run-theatres' en in België had men 'centrum-, tweedeweek- en wijkzalen'. De hieraan ten grondslag liggende hiërarchieën weerspiegelden zich in de entreprijzen en de volgorde waarin de films hier speelden.⁷⁷ Of eenzelfde soort afspraken in Nederland werden gemaakt is moeilijk te zeggen, maar zeker niet uitgesloten. Er is tot op heden te weinig onderzoek gedaan naar de vertoningspatronen van Nederlandse bioscopen om deze mogelijke verklaring te onderbouwen. Wellicht dat toekomstig onderzoek in deze richting nieuw licht kan schijnen op de achterliggende gedachten van Camera's programmering.

Ook volgens A.F. Wolff werd de lijn van de bioscoop niet altijd even strak gevolgd. Dit kwam naar eigen zeggen door de grootte van het theater. Camera had teveel zitplaatsen voor een succesvol te exploiteren Utrechtse avant-gardebioscoop.⁷⁸ Hierop werd Studio geopend; een kleiner theater met 212 stoelen waar de avant-garde signatuur beter gevolgd kon worden. Camera zou zich vanaf dat moment toeleggen op de 'betere publieksfilm', en direct moeten concurreren met andere Utrechtse amusementsbioscopen.⁷⁹

⁷⁷ Lotze en Meers, 90.

⁷⁸ Schriftelijke motivatie van A.F. Wolff aan de Nederlandse Bioscoop Bond ten behoeve van de opening van bioscoop Studio. EYE Filminstituut, Archief Nederlandse Bioscoop Bond 2852-241, geraadpleegd op 10 april 2014.

⁷⁹ Wolff Bioscopen, "Over Wolff – Wolff Bioscopen", <http://www.wolff.nl/over-wolff>.

Paragraaf 4: Bioscoop Studio

In deze paragraaf staat Studio centraal. In de pers werd Studio geprofileerd als een moderne, intieme bioscoop waar men gezellig en knus van de film kon genieten.⁸⁰ Aan de programmering zouden “hoge eisen gesteld worden, opdat men over Studio als kunstfilm-theater zou kunnen spreken”.⁸¹

Volgde Studio de ‘lijn’ van de avant-gardebioscoop inderdaad beter? En hoe staan de door Firma A.F. Wolff gemaakte keuzes in verhouding met de in paragraaf 2 besproken strategieën?

Interieur

Op 18 januari 1956 verschijnt in *Het Centrum* een artikel over “de nieuwe Studio-bioscoop, welke men naar de ligging te oordelen, zou kunnen beschouwen als een dépendance van het kortelings verbouwde Camera theater”.⁸² Net als in het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* wordt uitvoerig verslag

gedaan van het interieur. De volgende beschrijving is gebaseerd op deze twee artikelen: Camera en Studio deelden hun entree. Studio’s bioscoopzaal bevond zich links van de ruime entree. De linkerwand van de zaal was bekleed met een zachtgrijze, plastic bespanning die werd onderbroken

door koorden in een contrasterende tint. De rechterwand was bekleed met crème-, rose- en grijsgekleurde vlakken. Artistieke, speels in lijn opgehangen wandlappen verlichtten de wanden. De houten bioscoopstoelen waren bekleed met zachtblauwe kunststof. Achterin de zaal was een kleine loge met stoelen bekleed met warmrode stof, wat contrasterend werkte met de rest van de zaal. Het zwarte plafond had asymmetrisch op elkaar volgende uitsparingen. De zwarte toneellijst werd ingesloten door goudgele gordijnen. Beide artikelen typeren Studio als



Afb. 8: de bioscoopzaal van Studio.
Bron: het Utrechts Archief

een stijlvolle, moderne en intieme bioscoopzaal.⁸³ De kunstexpositie in de foyer verdween echter. Uit de bovenstaande beschrijving kan worden opgemaakt dat de inrichting van Studio inspeelde op de moderne smaak van het publiek, maar tegelijkertijd, mede door de gedeelde ingang, een zekere

⁸⁰ “Burgemeester opent morgen nieuwe Studio-bioscoop,” *Het Centrum*, 18 jan 1956, en “Utrecht kreeg met de opening van “Studio” een exclusief filmcentrum,” *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 30^e jaargang, nr. 17, 27 januari 1956.

⁸¹ “Burgemeester opent morgen nieuwe Studio-bioscoop,” *Het Centrum*, 18 jan 1956, en “Studio opent morgenavond,” *Utrechts Nieuwsblad*, 18 jan 1956, en “Utrecht kreeg met de opening van “Studio” een exclusief filmcentrum,” *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 30^e jaargang, nr. 17, 27 januari 1956.

⁸² “Burgemeester opent morgen nieuwe Studio-bioscoop,” *Het Centrum*, 18 jan 1956.

⁸³ “Burgemeester opent morgen nieuwe Studio-bioscoop,” *Het Centrum*, 18 jan 1956, en “Utrecht kreeg met de opening van “Studio” een exclusief filmcentrum,” *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 30^e jaargang, nr. 17, 27 januari 1956.

toegankelijkheid uitstraalde. Zodoende werd het kunstminnende publiek getrokken maar was het ook voor minder op kunst gericht publiek een uitnodigende plek om kennis te maken met kunstfilms. De kleinere afmetingen van de bioscoopzaal - met als gevolg een kleiner aantal zitplaatsen - droegen bovendien bij aan het idee van een exclusieve bioscoopervaring.

Programmering

Aangezien Studio een avant-gardebioscoop “à la Uitkijk” moest worden en Camera’s programmering te wensen had overgelaten, stond voor Studio de programmering hoog in het vaandel.⁸⁴

Tijdens de opening van de bioscoop hield J.Ph. Wolff, Studio’s directeur, een toespraak waarin hij zijn visie op de kunstfilm toelichtte. Hierin werd gesteld dat ‘de kunstfilm’ een zeer breed en weinigzeggend concept is, maar dat Studio desalniettemin een strenge selectie zou maken van films waarin niet alleen het verhaal maar ook de technologische mogelijkheden ervan belangrijk waren.⁸⁵ Vorm en inhoud moesten samenwerken, net zoals filmcritici in de jaren vijftig vaak betoogden. In zoverre lijkt J.Ph. Wolffs visie goed aan te sluiten bij het discours over de

Jaartal	Aantal x vertoond
1951	1
1952	1
1953	3
1954	4
1955	4
1956	1
Onbekend	1
<i>Totaal</i>	<i>15</i>

Tabel 4: releasejaar van de in Studio geprogrammeerde films van 19 januari tot 28 juni 1956.

Land	Aantal x vertoond
Denemarken	1
Engeland	2
Frankrijk	5
Mexico	1
Nederland	1
Rusland	1
Verenigde Staten	2
West-Duitsland	1
Zuid-Afrika	1
<i>Totaal</i>	<i>15</i>

Tabel 5: afkomst van de in Studio geprogrammeerde films van 19 januari tot 28 juni 1956.

kunstfilm in de jaren vijftig. Maar hoe beoordeelden recensenten de programmering zelf?

Uit de filmgegevens (bijlage 2) blijkt dat de eerste vijftien filmvertoningen van Studio films uit negen verschillende landen bevatten (zie ook tabel 4). De nadruk lag duidelijk op Franse films. In vergelijking met Camera was het Amerikaanse aandeel sterk afgenomen: slechts twee van de vijftien films waren van Amerikaanse makelij. Studio vertoonde in vergelijking met Camera enigszins actuelere films, hoewel een aantal jaar oude films nog altijd veel vertoond werden (tabel 5).

De door Studio geprogrammeerde films werden met grotere regelmaat en veelal met een positief oordeel gerecenseerd in filmtijdschriften als *Film Forum* en *Critisch Filmbulletin*. Aangezien in beide tijdschriften gepleit werd voor de film als kunstvorm en

⁸⁴ Schriftelijke motivatie van A.F. Wolff aan de Nederlandse Bioscoop Bond ten behoeve van de opening van bioscoop Studio. EYE Filminstituut, Archief Nederlandse Bioscoop Bond 2852-241, geraadpleegd op 10 april 2014.

⁸⁵ “Utrecht kreeg met de opening van “Studio” een exclusief filmcentrum,” *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 30^e jaargang, nr. 17, 27 januari 1956.

Film Forum zich bovendien ten doel stelde de 'goede film' te steunen, onderbouwt dit de stelling dat Studio overwegend binnen de categorie kunstfilm programmeerde.⁸⁶

Ook in deze deelparagraaf zullen drie films nader aan bod komen, om een grondiger analyse van Studio's programmering te maken. Omdat hierin geen films bijzonder opvallen, heb ik gekozen voor de films die het meest uitgebreid werden behandeld in *Film Forum* en het *Critisch Filmbulletin*: de openingsfilm LES HÉROS SONT FATIGUÉS (1955, Ciampi), THE PRISONER (1955, Glenville) en THE PICKWICK PAPERS (1952, Langley).

LES HÉROS SONT FATIGUÉS werd in *Film Forum* gematigd enthousiast ontvangen. Het was een realistische film die de kijker met een beklemmend gevoel achterliet. Dat de film een dieper liggende boodschap moest uitdragen was de recensent duidelijk, hoewel hem niet duidelijk was welke boodschap dat precies was.⁸⁷ In het *Critisch Filmbulletin* werd de film minder enthousiast ontvangen. Ciampi zou te duidelijk een originele film van 'zijn generatie' hebben willen maken waardoor de film geforceerd en pretentieus overkwam.⁸⁸ LES HÉROS SONT FATIGUÉS viel niet erg in de smaak bij de critici maar was desalniettemin voor *Film Forum* de moeite waard om uitvoerig behandeld te worden (het *Critisch Filmbulletin* recenseerde de film wat beknopter). De kritiek doet vermoeden dat Ciampi teleurstelde, maar geeft geen aanleiding tot de conclusie dat de film niet in een avant-gardebioscoop thuis hoorde.

THE PRISONER werd niet behandeld in *Critisch Filmbulletin*, maar werd des te uitvoeriger besproken in *Film Forum*. Alhoewel het plot niet helemaal overtuigde, werd de film zeer goed beoordeeld. Peter Glenville maakte een bevredigende toneeladaptatie: een zeldzaamheid volgens veel naoorlogse filmcritici. Het lastige onderwerp, gebaseerd op bestaande gebeurtenissen en personages, werd intelligent, smaakvol en boeiend verfilmd en maakt gebruik van een sterk hoofdpersonage.⁸⁹ Glenville blonk uit in die elementen waar filmcritici in de jaren vijftig waarde aan hechtten; de film misstond dus niet in het programma van een avant-gardebioscoop.

⁸⁶ *Film Forum*, 4^e jaargang, nr. 6, juni 1955, en *Film Forum*, 5^e jaargang, nr. 1 januari 1956.

⁸⁷ "Het filmgezicht van Afrika," *Film Forum*, 5^e jaargang, nr. 1, januari 1956.

⁸⁸ "De helden zijn vermoeid," *Critisch Filmbulletin*, 9^e jaargang, nr. 1, januari 1956.

⁸⁹ "De Gevangene," *Film Forum*, 5^e jaargang, nr. 1, januari 1956.

THE PICKWICK PAPERS wordt zowel door *Film Forum* als het *Critisch Filmbulletin* ontvangen als een aardige, amuserende film. Het verhaal heeft vaart maar de komische karakters worden soms iets te karikaturaal neergezet.⁹⁰ De recensies wijzen in de richting van een toegankelijke kunstfilm; de recensenten laten zich niet duidelijk positief of negatief uit. Langley maakte klaarblijkelijk niet de meest baanbrekende kunstfilm, maar het oordeel ‘amusementsfilm’ wordt zeker niet geveld. Studio programmeerde met THE PICKWICK PAPERS dus voor een breed publiek; zowel het kunstminnende

publiek als het meer op amusement gerichte publiek dat zich graag eens liet verleiden tot een kunstfilmvertoning.

Het lijkt erop dat Studio de avant-garde signatuur trouwer volgde dan Camera deed. (Kunst)filmcritici behandelden niet alleen een groter deel van Studio's programmering, er werd ook positiever over geschreven. Het aandeel Amerikaanse films nam af, hetgeen, ondanks de toenemende acceptatie voor deze films, toch wijst op een minder op amusement gerichte programmering. Italiaanse films, die in de tweede helft van de jaren vijftig zeer populair waren onder (kunst)filmcritici, werden daarentegen (nog) niet geprogrammeerd.

De kleine selectie besproken films is uiteraard niet representatief voor Studio's *gehele* programmering. Het is dus moeilijk in te schatten of Studio structureel meer kunstfilms vertoonde dan Camera. Hier lijkt het echter wel op. Universiteitsblad *Sol Iustitiae* besprak Studio bijvoorbeeld ter ere van het zevenjarig bestaan van de bioscoop, waarin de programmering werd beoordeeld als “een goede aanvulling op het voorspelbare Utrechtse filmaanbod”.⁹¹

Publiciteit

Waar bij de analyse van Camera's publiciteit de opmaak van de film ladder een grote rol speelde, kan dit niet bij de analyse van Studio's publiciteit; anno 1956 bestond de film ladder uitsluitend uit tekst (afbeelding 9). Een tekstuele analyse laat echter ook duidelijke verschillen zien. Zo kiest City bijvoorbeeld voor “Een kolossale, kriminele kolder klucht, waarbij uw lachorganen niets te kort komen!”.

PROGRAMMA'S WEEK VAN 24 FEBR. T/M 1 MAART 1956

CAMERA OUDERGRACHT 156 - TEL. 17708
 Werkdagen: 2.30, 6.45 en 9 u.
 Zon- en feestd.: 2.15, 4.30, 6.45 en 9 u.

No meerdere glorieuze weken in Tuschinski-A'dom, thans ook in Utrecht
GRACE KELLY en CARY GRANT
 in ALFRED HITCHCOCK'S nieuwste grote productie
TO CATCH A THIEF
 (Met dieven vangt men dieven)
 Een volledige aparte combinatie van thriller en comédie met magnetische
 kleureopnamen in Vertisoon van de Franse Riviera.
Kassa geopend op werkdagen van 10.30—22.00 uur,
zaterdag en zondag van 10.00—22.00 uur.

ZONDAGOGCHTEND, 10.30 uur — 3e week — Première Utrecht.
 Dr. Hans Kloss en Lotta Hoes, discepterfilmen en bioscoopopera in
ONDER DE CARAIBISCHE ZEE
 (Under the caribbean)
 Fantastische onderzeeopnamen in natuurlijke kleuren.

CITY VOORSTRAAT 87 - TEL. 12384
 Voord.: 2.30, 6.45 en 9 u.
 Zon- en feestd.: 2.15, 4.30, 6.45 en 9 u.

De grootste dross lachaffen, u ooit in één film toegediend!
DEAN MARTIN en JERRY LEWIS
NEW YORK OP STELTEN
 (Living it up)
 met JANET LEIGH en EDWARD ARNOLD Technicolor.

Een kolossale, kriminele kolder klucht, waarbij uw lachorganen niets
 te kort komen!

ZATERDAG, 25 februari 1956, 2 uur en 245 uur:
 SPECIALE JEUGDFILMVOORSTELLINGEN onder auspiciën van de
 Utrechtse Stichting Jeugdfilm, de Nederlands gesproken kleurefilm
HET GEBOCHELDE PAARDE

ZONDAGOGCHTEND, 10.30 uur
 Nogmaals één der grootste en kleurrijke bioscoopfilms aller tijden.
MICHAEL POWELL en EMERIC PRESSBURGER'S
THE RED SHOES
 (De rode schoenen)
 met MOIRA SHEARER, ANTON WALBROOK, MARIUS GORING.
 Naar het klassieke sprookje van Hans Andersen.

FILMAC
**WEGENS ALGHELE MODERNISERING
 GESLOTEN**

PALACE
**WEGENS ALGHELE MODERNISERING
 GESLOTEN**

REMBRANDT OUDERGRACHT 73 - TEL. 12554
 Dageelk.: 2.30, 6.45, 9.00 uur.
 Zondag: 2.15, 4.30, 6.45, 9.00 uur.

JANE WYMAN - ROCK HUDSON
 in
OMSTREDEN HUWELIJK
 Regie: DOUGLAS SIRK
 (Al het heaven allow)
 Technicolor

1 Verhaal van een liefde, die verrukte en kwalde.

SCALA POTTERSSTRAAT 16 - TEL. 12461-20106
 Avondsfilmen.
 Dageelk.: 2.30, 6.45 en 9 u.
 Zondag: 2.15, 4.30, 6.45 en 9 u.

Presenteert: DE GROTE ISRAELISCHE PRODUCTIE
HEUVEL 24 ANTWOORDT NIET
 (Hil 24 does not answer)
 met HAYA HARARIT
 de actrice, die voor haar spel in deze film te Cannes een bijzondere
 onderscheiding verwerft
 en MICHAEL WAGER.
 Regie: Thorold Dickinson („Gaslight”).
 In ons voorprogramma:
„BLINKITY BLANK”
 een kleurefilm, bekroond met de Grand Prix voor de beste korte film
 in Cannes 1955.

STUDIO OUDERGRACHT 156 - TEL. 24421
 Werkd.: 2.45, 7 en 9.30 u.
 Zon- en feestd.: 2.45, 7 en 9.30 u.

De nieuwste film van MARCE PAGNOL
LETTRES DE MON MOULIN
 (Brieven uit mijn molen)
 naar de bekende verhalen van ALPHONSE DAUDET met zijn vermaarde
 figuren: DE KAPELAAN die maar één zonde had: VADER GAUCHER die
 verdoofd raakte aan zijn eigen glorie en de onderlijke MEESTER
 CORNILLE die zijn molen verdedigde tegen de machine.
 ATTENTIE: gewijzigde aanvangstijden, zie boven.

VREEBURG TELEFOON 10592
 Werkdagen: 2.30, 6.45 en 9.00 uur.
 Zondag: 2.15, 4.30, 6.45 en 9.00 uur.

PROLONGEERT de meest besproken film van het jaar
BLACKBOARD JUNGLE
 (Ontspoorde jeugd)
 met GLENN FORD
 Ook u moet deze film gezien hebben!!!
 Te gewoont op op het filmfestival te Venetië vertoond te worden.
 Velen waren van mening, dat dit verhaal niet bekend mocht worden.

ZONDAG half 11 PROLONGEERT voor de 3de WEEK
MADAME BUTTERFLY
 IN PRACHTIGE KLEUREN
 Puccini's meesterwerk. Operaklaar en -orkest van Rome.

⁹⁰ “De Pickwick Club,” *Critisch Filmbulletin*, 8^e jaargang, nr 6, juni 1955, en “De Pickwick Club,” *Film Forum*, 4^e jaargang, nr. 6, juni 1955.

⁹¹ Agterberg, 118.

Vreeburg adverteert met “Ook u moet deze film gezien hebben!!!! Te gewaagd om op het filmfestival te Venetië vertoond te worden. Velen waren van mening, dat dit verhaal niet bekend mocht worden”. Studio gebruikte de volgende tekst:

Naar de befaamde verhalen van ALPHONSE DAUDET met zijn vermaarde figuren: DE KAPELAAN die maar één zonde had, VADER GAUCHER die verslaafd raakte aan zijn eigen elixer en de onsterfelijke MEESTER CORNILLE die zijn molen verdedigde tegen de machine.

Studio's advertentietekst wijkt duidelijk af van die van City en Vreeburg. City en Vreeburg richtten zich voornamelijk op eigenschappen die de film spectaculair maken, zoals de humor of controversie die aan de film kleefde. Aan de inhoud van de films wordt niet direct gerefereerd. Studio's advertentie doet dit wel en verwijst naar de personages, bedacht door de Franse literator Alphonse Daudet, en hun meest kenmerkende eigenschappen. De nadruk ligt duidelijk op de inhoud van de film. City en Vreeburg adverteerden sensationeler, met veelvuldig gebruik van uitroeptekens.

De extra advertentie van Studio voor de film LES HÉROS SONT FATIGUÉS (afbeelding 10) maakt wel gebruik van afbeeldingen, namelijk uitgesneden filmstills. Het gebruik van stills gaf de advertentie een realistische uitstraling, in tegenstelling tot de advertenties van Camera uit 1950 (afbeelding 4 en 5). De advertentietekst van Studio is feitelijk: hij vermeldt vanaf wanneer de film te zien was, de regisseur, de acteurs



en een korte beschrijving van de film: “Een realistisch filmwerk over blanke mannen en vrouwen in een negerrepubliek”. Studio's advertentiestrategie kenmerkt zich door realisme en inhoud in plaats van sensatie en ‘glamour’. Bioscoopbezoek wordt geafficheerd als een realistisch, volwassen en intellectueel tijdverdrijf.

Conclusie

De invulling van Studio's avant-garde signatuur lijkt in zijn geheel overtuigender dan die van Camera. Al bij de opening was duidelijk op wat voor (kunst)films Studio zich zou richten. Afgaand op de besproken recensies concludeer ik dat de programmering goed paste binnen de signatuur van een avant-gardebioscoop. De afmetingen van de bioscoopzaal stelde Studio beter in staat een exclusieve filmervaring te bieden dan Camera. Het interieur reflecteerde de smaak van een modern, op kunst gericht publiek. Studio's advertenties maakten bovendien minder gebruik van sensatie en ‘glamour’,

maar gaven blijk van volwassen en intellectueel filmbezoek. De bioscoop maakte een helder onderscheid tussen de amusementsfilm en de kunstfilm en richtte zich duidelijker op een meer op kunst gericht publiek. Zodoende wist Studio zich te onderscheiden van andere Utrechtse bioscopen. Waarom slaagde Studio hier beter in dan Camera?

De mogelijkheden om te experimenteren met Studio's signatuur waren voor Firma A.F. Wolff vermoedelijk groter dan bij Camera. Voor Camera werd de ene afzetmarkt ingeruild voor de andere, maar Studio vormde een uitbreiding van Wolffs reeds bestaande afzetmarkt. Het risico was kleiner; A.F. Wolffs andere bioscopen konden tenslotte blijven vasthouden aan hun signatuur. Zeker indien Camera als late-run bioscoop werd gebruikt, betekende dit dat A.F. Wolff de bedrijfsstrategie voor zijn Utrechtse bioscopen niet hoefde te veranderen om daadwerkelijk de niche-markt aan te spreken die hij al eerder voor ogen leek te hebben. Deze nichemarkt kreeg niet eerder in die mate aandacht van een commerciële Utrechtse bioscoop. Ook niet van Camera. Dit leverde Studio en Firma A.F. Wolff een unieke positie op in Utrecht.

Conclusie

De ontwikkeling van de Nederlandse filmvertoning in de jaren vijftig is een onderwerp dat in het filmwetenschappelijk onderzoek tot op heden relatief onderbelicht is gebleven. De samenstelling van het Nederlandse bioscoopbedrijf gedurende deze periode is weliswaar in kaart gebracht - onder andere door Dibbets - maar bepaalde ontwikkelingen die destijds plaats vonden zijn zeker nog niet volledig en uitputtend onderzocht. Het ontstaan van wat Dibbets de 'genre-bioscoop' noemt is hier een interessant voorbeeld van. Met dit onderzoek heb ik willen inspelen op deze leemte, door op lokaal niveau te onderzoeken hoe de signatuur van zulke genre-bioscopen – in dit geval van avant-gardebioscopen Camera en Studio te Utrecht - kon fungeren als bedrijfsstrategie.

Door de beschikbare bronnen over Camera en Studio te analyseren aan de hand van drie onderscheiden kenmerken die werden ontleend aan Willinsky (interieur, programmering en publiciteit), heb ik geprobeerd een beeld te schetsen van de manier waarop Firma A.F. Wolff deze signaturen vorm gaf en inzette als bedrijfsstrategie. Het is belangrijk om hierbij in acht te nemen dat de analyses in dit onderzoek zich beperken tot bepaalde bronnen en periodes. Zo maakte de analyse van het interieur gebruik van beschrijvingen uit de geschreven pers omdat hier weinig tot geen afbeeldingen van bewaard zijn gebleven. Vervolgonderzoek zou bovendien gebruik kunnen maken van *oral history*, en via interviews achterhalen hoe bezoekers in de jaren vijftig het (avant-garde)bioscoopbezoek beleefden in Camera en Studio. Voor aanvullend programmeringsonderzoek zou dezelfde onderzoeksmethode gebruikt kunnen worden. Deze scriptie richtte zich op het filmkritisch discours van de jaren vijftig, waarvoor gebruik werd gemaakt van onderzoek van De Vries en de filmtijdschriften *Filmfront/Filmstudiën*, *Film Forum*, *Critisch Filmbulletin* en *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*. Hierin werd de beleving van de bezoeker niet meegenomen, wat een interessante verdieping zou bieden. In hoeverre werd de programmering van Camera en Studio als avant-garde beschouwd door bezoekers? Een dergelijke uitbreiding vergroot het inzicht in de manier waarop Wolff zijn afzetmarkt benaderde, waardoor eveneens duidelijker wordt hoe de bioscooponderneming de kunstfilm inzette ten behoeve van de bedrijfsstrategie.

Het programmeringsonderzoek beperkte zich bovendien tot de eerste vijftien vertoningen van beide bioscopen. De onderzoeksperiode besloeg daardoor voor zowel Camera als Studio ruwweg een half jaar. Gedurende deze eerste maanden vormen bezoekers een beeld van het soort film- en bioscoopbeleving dat er geboden wordt, waardoor deze afbakening toch een goed analysekader bood. De programmering kan echter wezenlijk veranderen in de loop der jaren. Een systematische uitbreiding van de onderzoeksperiode kan derhalve een nog duidelijker beeld geven van de programmering van beide bioscopen.

Ook de methode die ik gebruikte om de publiciteit van beide bioscopen te onderzoeken zou uitgebreid kunnen worden. In dit onderzoek werd de publiciteit onderzocht aan de hand van een aantal advertenties, die steekproefsgewijs werden vergeleken met advertenties van andere (Wolff-) bioscopen. Om een gedetailleerder beeld te krijgen van de publiciteitsstrategieën van Camera en Studio over de jaren heen en de mate waarin deze zich onderscheidden van andere Utrechtse bioscopen, zou een meer systematische vergelijking gebruikt kunnen worden.

Desalniettemin leverde dit onderzoek voldoende resultaten op om een helder beeld te schetsen van de avant-garde signaturen van Camera en Studio. Hieruit is duidelijk op te maken dat Studio hier een veel consequentere invulling aan gaf dan Camera. Studio had een unieke positie in Utrecht, omdat het aandacht schonk aan een nichemarkt die niet eerder in die mate was aangesproken. Ook niet door Camera, die een vergelijkbare bedrijfsstrategie gebruikte als Tuschinski's Studio 32 in Rotterdam. De bioscopen vertoonden weliswaar enkele kunstfilms maar bleven tegelijkertijd gedeeltelijk de massa aanspreken. Omdat Wolff nauw betrokken was bij het lokale en internationale bioscoopbedrijf en een prominente speler was binnen het Utrechtse bioscoopbedrijf is het waarschijnlijk dat deze strategie doelbewust werd ingezet. Een sluitende verklaring voor de halfslachtige avant-garde signatuur van Camera is op dit moment echter niet te achterhalen. In dit onderzoek werden wel een aantal mogelijkheden gegeven: het zou allereerst te maken kunnen hebben met het risico (een deel van) de afzetmarkt te verliezen door Camera te openen. De ene afzetmarkt werd tenslotte ingewisseld voor de andere, waardoor Wolff het wellicht liever op veilig speelde door ook deels de massa aan te blijven spreken. Studio vormde juist een uitbreiding op de reeds bestaande afzetmarkt, hetgeen meer ruimte bood tot experimenteren. Een andere mogelijkheid is dat Camera werd gebruikt als late run-bioscoop. Wolff vertoonde er de films die hij nog wilde of moest vertonen zonder de vertoning van meer recente en duurdere films hiervoor op te geven. Camera bood zo een zekere aanvulling op de programmering van andere Utrechtse bioscopen, maar dit veronderstelde geen kunstfilmprogrammering. Studio kon zich in dat geval veel specifieker op kunstfilms richten omdat Camera de rol van late run-bioscoop al vervulde. De vertoningspatronen van Nederlandse bioscopen zijn tot op heden echter te weinig onderzocht om deze mogelijke verklaring te onderbouwen. Wellicht dat toekomstig onderzoek in deze richting nieuw licht kan schijnen op deze kwestie.

Firma A.F. Wolf ontwikkelde zich in de loop van de jaren vijftig steeds overtuigender als kunstfilmexploitant. De exploitatie van Camera was in die zin onsuccesvol dat de bioscoop zeker niet alleen kunstfilms vertoonde en ook de publiciteit leek eerder op die van een amusementsbioscoop. Studio onderscheidde zich veel nadrukkelijker van andere Utrechtse bioscopen. Firma A.F. Wolff was vanaf de tweede helft van de jaren vijftig dan ook veel duidelijker te typeren als kunstfilmexploitant. Dit leverde vermoedelijk een grotere afzetmarkt op, waar Firma A.F. Wolff mogelijk economische

voordelen van ondervond, al is dat zonder financiële gegevens niet goed na te gaan. Ook de voordelen die Firma A.F. Wolff mogelijk ondervond door het oppoetsen van het imago (van hoofdzakelijk op amusement gerichte exploitant naar cultureel verantwoorde ondernemer) laten zich niet gemakkelijk meten. Dat de bioscooponderneming het imago verbeterde door een avant-gardebioscoop te openen is echter duidelijk. Dit is bijvoorbeeld terug te zien aan de manier waarop de Utrechtse Kunstraad en de NBB waardering uitspraken voor een bioscoop gericht op 'het dienen van de avant-garde'.

Aan het eind van deze scriptie dringt zich de vraag op of de bedrijfsstrategieën van Wolff exemplarisch zijn voor Nederlandse avant-garde bioscopen of dat er regionaal en landelijk verschillende tendensen zijn waar te nemen. Vervolgonderzoek zou zich dan ook kunnen richten op de opkomst van dergelijke avant-gardebioscopen in andere steden, zodat er een beter beeld ontstaat van dit fenomeen, dat - anders dan bijvoorbeeld gesuggereerd door Hofstede - kennelijk al vóór de jaren zeventig opkwam in Nederland.⁹²

⁹² Hofstede, 84-85.

Literatuurlijst

Agterberg, Bas. "Uit is de filmstad in, De artfilm en de Cinemanifestatie 1955-1978." In *Sensationele voorstellingen en passend vermaak, Film en bioscoop in Utrecht*, red. Bas Agterberg, Bert Hogenkamp, Gonnie Oosterbaan, Herman de Wit en Klaas de Zwaan, 134-151. Utrecht: Uitgeverij Matrijs, 2009.

Beusekom, Ansjé van. *Kunst en Amusement, Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940*. Haarlem, Arcadia, 2001.

Biltreyst, Daniël en Thunnis van Oort. "Censuurmodaliteiten, disciplineringspraktijken en film. Een comparatieve analyse van de historische receptie van Sergej Eisensteins Pantserkruiser Potemkin (1925) in België en Nederland," *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geschiedenis*, 8, nr. 1 (2011): 53-82.

Bordwell, David. "The Art Cinema as a Mode of Film Practice." In *The European Cinema Reader*, red. Catherine Fowler, 94-103. New York: Routledge, 2002.

Dekker, Marianne en Maartje Verhoeven. "Utrecht moderne bioscoopstad: Utopie of werkelijkheid: Onderzoek naar de Utrechtse bioscoop situatie in het verleden, heden en toekomst." Doctoraalscriptie (Universiteit Utrecht, 2004).

Dibbets, Karel. "Bioscoopketens in Nederland, Economische concentratie en geografische spreiding van een bedrijfstak, 1928 – 1977." Doctoraalscriptie (Universiteit van Amsterdam, 1980).

Fuller-Seeley, Kathryn en George Potamianos. "Introduction: Researching and Writing the History of Local Moviegoing." In *Hollywood in the Neighborhood. Historical Case Studies of Local Moviegoing*, red. Kathryn H. Fuller-Seeley, 3-19. Berkeley: University of California Press, 2008.

Hofstede, Bart. "De naoorlogse geschiedenis van film in Nederland." In *Nederlandse Cinema Wereldwijd, de internationale positie van de Nederlandse film*, red. Bart Hofstede en Annemoon van Hemel, 49-100. Amsterdam: Boekmanstudies, 2000.

Linsen, Céline. "'Unaniem rot stop hedenavond vergaderen', De geschiedenis achter de schermen van de Nederlandse Filmliga." In *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandse Filmliga 1927-1933*, red. Céline Linsen, Hans Schoots en Tom Gunning, 15-148. Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1999.

Lotze, Kathleen en Philippe Meers. "Citizen Heylen, Opkomst en bloei van het Rex-concern binnen de Antwerpse bioscoopsector (1950-1975)," in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 13, nr. 2 (2010): 80-107.

Oort, Thunnis van. "'Domburg, A.J.P. (Janus) van (1895-1983)'." in *Biografisch woordenboek van Nederland. Zesde deel*, red. A. Gabriëls. Den Haag: Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, 2008.

Schoots, Hans. "De geest maakt levend, het Amerikanisme doodt, De Nederlandsche Filmliga tussen hoge en lage cultuur." In *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandse Filmliga 1927-1933*, red. Céline Linsen, Hans Schoots en Tom Gunning, 149-216. Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1999.

Pafort-Overduin, Clara. "Distribution and Exhibition in The Netherlands, 1934-1936." In *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, red. Richard Maltby, David Biltereyst en Philippe Meers, 125-139. Sussex: Wiley Blackwell, 2011.

Velden, A.W.T. van der. "Het hofplein en de illusie van een wereldstad." In *Interbellum Rotterdam. Kunst en cultuur 1918-1940*, red. M. Halbertsma en P. van Ulzen. Rotterdam: NAI uitgevers, 2001.

Vries, Tity de. "De mythologie van de moderne tijd. Intellectuele visies op film in de jaren vijftig." In *Jaarboek Mediageschiedenis 7*, red. Karel Dibbets, Bert Hogenkamp, Bernadette Kester, Sonja de Leeuw, René Witte en Huub Wijfjes. Amsterdam: Stichting Mediageschiedenis, 1995.

Westra, Frans. *Passie voor Cinema. Ruim veertig jaar pionieren in het voetspoor van de Filmliga*. Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 2012.

Wilinsky, Barbara. *Sure Seaters, The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Bronnenlijst

Archieven:

EYE Filminstituut

- Communicatie tussen de Nederlandse Bioscoop Bond en Firma A.F. Wolff:
Archief 54, archiefnummer 2852-241.

- Cinemagia
Tijdschriftenreeks 1950-1951.

- Critisch Filmbulletin
Tijdschriftenreeks 1950, 1955 -1956.

- Filmstudiën/Filmfront
Tijdschriftenreeks 1950.

- Nieuw Weekblad voor de Cinematografie
Gebundelde tijdschriftenreeks 1950-1951, 1957.

Het Utrechts Archief

- Het Centrum 1950-1951, 1957.

- Utrechts Nieuwsblad 1950-1951, 1957.

- Communicatie tussen de gemeente Utrecht en Bioscooponderneming Wolff.

- Officiële documentatie van Studentenvereniging Unitas Studiosorum Rheno-Traiectina aangaande de Studenten Filmliga.

Universiteitsbibliotheek Utrecht

- Film Forum
Gebundelde tijdschriftenreeks 1955-1956.

Internet:

- Cinema Context, "Cinema Context-", <http://www.cinemacontext.nl/> (geraadpleegd op 18 mei 2014).

- Historie Film- en Bioscoopbranche, "Historie Film- en Bioscoopbranche", <http://film-bioscoopbranche.nl/> (geraadpleegd op 20 mei 2014).

- IMDb, "IMDb – Movies, TV and Celebrities", <http://www.imdb.com/> (geraadpleegd op 29 maart 2014).

- Turner Classic Movies, "Little Women (1949) trailer", <http://www.tcm.com/mediaroom/video/18855/Little-Women-Original-Trailer-.html> (geraadpleegd op 10 april 2014).

- Het Utrechts Archief "De vaste bioscopen", <http://www.hetutrechtsarchief.nl/thema/film/bioscoopgeschiedenis/de-vaste-bioscopen> (geraadpleegd op 13 mei 2014)

- Wolff Bioscopen, "Over Wolff – Wolff Bioscopen", <http://www.wolff.nl/over-wolf> (geraadpleegd op 3 april 2014).

Bijlage 1: programmering Camera van 21 december 1950 t/m 6 juli 1951

Bron: Cinema Context

Titel	Oorsponkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Vertoning Camera	Opmerkingen
Macbeth	Macbeth	Orson Welles	1948	Verenigde Staten	21 dec '50	Openingsfilm
Onder Moeders Vleugels	Little Women	Mervyn LeRoy	1949	Verenigde Staten	22 dec '50 – 14 feb '51	
De weg is lang	Lang ist der Weg	Herbert Fredersdorf, Marek Goldstein	1949	Oostenrijk	11 jan '51 - 18 jan '51	Zondagvoorstelling
Nachtwache	Nachtwache	Harald Braun	1949	Duitsland	14 feb '51 – 22 maa '51	
De Forsyte Sage	That Forsyte Woman	Compton Bennett	1949	Verenigde Staten	22 maa '51 - 20 apr '51	
Pantserkruiser Potemkin	Bronenosets Potemkin	Sergei Eisenstein	1925/1950*	Sovjetunie	13 apr '51 - 4 mei '51	Zondagvoorstelling
Dagjesmensen	Domenica d'agosto	Luciano Emmer	1950	Italië	20 apr '51 - 4 mei '51	
Rope	Rope	Alfred Hitchcock	1948	Verenigde Staten	4 mei '51 - 11 mei '51	
Roberto	niet bekend	niet bekend	niet bekend	niet bekend	11 mei '51 - 18 mei	Hoogstwaarschijnlijk een registratie van een door Roberto Benzi gedirigeerd concert
Crazy Show Braquignol	Braquignol	Dhéry	1949	Frankrijk	18 mei '51 - 1 jun '51	
Sneeuwwitje en Rozerood	niet bekend	niet bekend	niet bekend	niet bekend	25 mei '51 - 1 jun '51	Zaterdagmiddagvoorstelling voor de jeugd
De haas en de egel	niet bekend	niet bekend	niet bekend	niet bekend	25 mei '51 - 1 jun '51	Zaterdagmiddagvoorstelling voor de jeugd
De kleine Janneman	niet bekend	niet bekend	niet bekend	niet bekend	25 mei '51 - 1 jun '51	Zaterdagmiddagvoorstelling voor de jeugd
All the Kings Men	All the Kings Men	Robert Rossen	1950	Verenigde Staten	1 jun '51 - 8 jun '51	
Noblesse Oblige a.k.a. Kind Hearts and Coronets	Noblesse Oblige a.k.a. Kind Hearts and Coronets	Robert Haner	1949	Engeland	8 jun '51 - 22 jun '51	
The Astonished Heart	The Astonished Heart	Antony Darnborough, Terence Fisher	1950	Verenigde Staten	22 jun '51 - 29 juni '51	
Vreemde Lading	Strange Cargo	Frank Borzage	1940	Verenigde Staten	29 jun '51 - 6 jul '51	

* Deze vertoning betreft een heruitgave uit 1950 van PANTSERKRUISER POTEMKIN, origineel uitgebracht in 1925.

Bijlage 2: programmering Studio van 19 januari 1956 t/m 28 juni 1956

Bron: Cinema Context

Titel	Oorsponkelijke titel	Regisseur	Jaar	Land	Vertoning Studio	Opmerkingen
Les Héros sont Fatigués	Les Héros sont Fatigués	Yves Ciampi	1955	Frankrijk	19 jan '56 - 15 feb '56	
The Prisoner	The Prisoner	Peter Glenville	1955	Engeland	15 feb '56 - 22 feb '56	
Lettres de mon Moulin	Les Lettres de mon Moulin	Marcel Pagnol	1954	Frankrijk	22 feb '56 - 29 feb '56	
De 13e Passagier	The Night my Number Came Up	Leslie Norman	1955	West-Duitsland	29 feb '56 - 7 maa '56	
Een Meisje voor Dag en Nacht	Escalier de Service	Carlo Rim	1954	Frankrijk	7 maa '56 - 22 maa '56	
The 5000 Fingers of Dr. T	The 5000 Fingers of Dr. T	Roy Rowland	1953	Verenigde Staten	22 maa '56 - 29 maa '56	
Pennywhistle Blues	The Pennywhistle Blues	Donals Swanson	1951	Zuid-Afrika	29 maa '56 - 5 apr '56	
De Sneeuw was Vuil	La Neigde était Sale	Luis Saslavsky	1954	Frankrijk	5 apr '56 - 12 apr '56	
Hora est	Hora Est	niet bekend	1956	Nederland	5 apr '56 - 19 apr '56	Lustrumfilm over de Utrechtse Universiteit
The Pickwick Papers	The Pickwick Papers	Noel Langley	1952	Verenigde Staten	12 apr '56 - 19 apr '56 & 15 jun '56 - 21 jun '56	
De Vlinder	Poprygoenja	A.P. Tsjechov	1955	Rusland	19 apr '56 - 10 mei '56	
De Bedrogen Echtgenoot	Carnaval	Marcel Pagnol	1953	Frankrijk	10 mei '56 - 24 mei '56	
Ik Hou van Belasting	Lexdale Hall	John Eldridge	1953	Engeland	24 mei '56 - 31 mei '56	
Het Woord	Order	Carl Th. Dreijers	niet bekend	Denemarken	31 mei '56 - 7 jun '56	Nederlandse première
Het Naakte Leven	Raíces	Francisco Gonzalez	1954	Mexico	21 jun '56 - 28 jun '56	