

DE LENS ROEPT

*Een onderzoek
naar de
constructie van
Truus van Aalten
als ster in de
Nederlandse pers
tussen
1926-1936*



Julia Eikelenboom (5644704)

Media en cultuur 2019/2020

ME3V15026 BA-eindwerkstuk

Blok 2 Universiteit Utrecht

Begeleider: André van der Velden

Tweede lezer: Klaas de Zwaan

Inleverdatum: 02-03-2020

Woordenaantal: 8831

Verklaring Intellectueel Eigendom

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd "vertaalplagiaat");
- het parafraseren van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafraze mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb bovenstaande definitie van plagiaat zorgvuldig gelezen en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte BA-eindwerkstuk niet schuldig gemaakt heb aan plagiaat.

Tevens verklaar ik dat dit werkstuk niet ingeleverd is/zal worden voor een andere cursus, in de huidige of in aangepaste vorm.

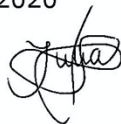
Naam: Julia Eikelenboom

Studentnummer: 5644704

Plaats: Utrecht

Datum: 02-03-2020

Handtekening:



Abstract

Star Studies is binnen de filmwetenschappen een bloeiend subdisciplinair onderzoeksveld, maar tot op heden blijft de manifestatie van een Nederlandse sterrencultuur onbeschreven. In dit bacheloreindwerkstuk is binnen een selectie van Nederlandse filmtijdschriften (*De Rolprent* en *Cinema & Theater*) en dagbladen (*Het Vaderland* en de *Haagsche Courant*) door middel van historisch bronnenkritiek onderzoek gedaan naar de constructie van Truus van Aalten als ster tussen 1926 en 1936. In dit verband is tevens gekeken naar hoe een sterrencultuur zich tijdens deze periode in Nederland uitte en hoe deze zich op het gebied van *stardom* verhiel tot de heersende Amerikaanse en Duitse referentiekaders.

Truus van Aalten was een Nederlandse actrice die bekend stond om haar bakvis-*imago* en sensationele transformatie van doorsnee winkelmeisje naar grote filmster bij de Duitse Universum Film AG (Ufa). In de kern ging het om die sensatie, want de onderzochte filmtijdschriften en dagbladen wisten daarnaast weinig diepte te geven aan het *image* van de Nederlandse actrice. De filmtijdschriften – na 1927 alleen *Cinema & Theater* – bleven oppervlakkig aangezien ze niet over haar professionele kwaliteiten, *imago* of persoonlijke leven schreven. Enkel de nationale trots en de betrokkenheid van het publiek en de pers bij Van Aalten stonden centraal. Bij de dagbladen is in de constructie een zekere tweestrijdigheid te herkennen. Aan de ene kant kreeg het publiek, door de kritische houding van de dagbladen ten aanzien van haar bakvis-*imago*, handvatten aangeboden om aan haar unieke kwaliteiten toe te kennen. Aan de andere kant bleef de constructie aan de oppervlakte, aangezien er door de pers geen diepgaande verklaring gegeven kon worden voor Van Aaltens populariteit. Toeval en haar Nederlandse nationaliteit zijn de enige twee factoren waar dagbladjournalisten Van Aaltens populariteit op terug wisten te voeren.

De sensationele transformatie van Truus van Aalten neigt naar Amerikaanse praktijken op het gebied van *stardom*. De geanalyseerde berichtgeving uit dit onderzoek blijft echter op inhoudelijk niveau gebaseerd op het Duitse model, waarin sterren worden beschouwd als gerespecteerde kunstenaars. De Nederlandse journalisten blijven het *image* van Truus van Aalten dan ook steevast bespreken in de context van haar professionele carrière. Daarnaast brengen ze hun lezers nooit dichtbij het privéleven van de Nederlandse filmster.

Inhoudsopgave

ABSTRACT	3
INLEIDING	5
HISTORIOGRAFISCH KADER	8
STERRENDOM IN DE WETENSCHAPPELIJKE LITERATUUR	8
TUSSEN HOLLYWOOD EN BABELSBERG.....	10
METHODE EN CASUSMATERIAAL	13
HOOFDSTUK 1: FILMTIJDSCRIFTEN	16
NATIONALE TROTS EN BETROKKENHEID	16
INTERPRETATIE	19
HOOFDSTUK 2: DAGBLADEN	21
BAKVIS ALS KRITIEK.....	21
NATIONALE TROTS EN BETROKKENHEID	24
INTERPRETATIE	25
HOOFDSTUK 3: AMERIKAANSE EN DUITSE REFERENTIEKADERS	26
BABELSBERG IN DE LAGE LANDEN	27
INTERPRETATIE	29
CONCLUSIE	31
KANTTEKENINGEN	33
BRONNEN	35
LITERATUUR.....	35
BRONNEN UIT TIJDSCRIFTEN EN DAGBLADEN	36
MEDIA	37

Inleiding

Carice van Houten en Marwan Kenzari zijn twee bekende voorbeelden van gerespecteerde en succesvolle Nederlandse filmsterren die furore maakten in grote internationale producties. Het beroep van filmacteur ging echter niet altijd gepaard met aanzien en prestige, want in de vroege jaren van het medium bestond er geen context waarin de acteur zich kon ontwikkelen tot filmster. In eerste instantie wilden filmacteurs afkomstig vanuit het theater niet bij naam genoemd worden, omdat zij vreesden dat het hun reputatie zou schenden. Film had de naam een medium voor de arbeidersklasse te zijn en dat stond lijnrecht tegenover het prestigieuze imago van het theater. Daarnaast werd de populariteit van acteurs niet door de filmbedrijven gestimuleerd, omdat zij bang waren dat naamsbekendheid zou leiden tot hogere salariseisen.¹ De combinatie van een tweetal veranderingen binnen de sector kan volgens Paul McDonald in *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities* worden aangewezen als de katalysator voor het ontstaan van het *star system* in de filmwereld van Hollywood. Ten eerste ontstond er een meer gedetailleerde arbeidsverdeling waarin de acteur werd gezien als een specialist in acteren. Ten tweede ontwikkelde het publiek een verlangen naar een actieve circulatie van informatie over de identiteiten van deze acteurs.² Vanaf de jaren tien werden in Amerika filmfantijdschriften ingezet om het imago en de privélevens van filmsterren te exploreren. Hierbij werden filmsterren onderdeel van het publieke bewustzijn dat aansloot bij de contemporaine populaire cultuur.³

Net als in Hollywood werd in de jaren twintig en dertig binnen het Nederlandse perslandschap ook over filmsterren en hun publieke persona geschreven. Truus van Aalten (1910-1999) was een van hen. Van Aalten was een Nederlandse actrice die bekend werd als filmster in dienst van de Duitse Universum Film AG (hierna Ufa). Ze won als zestienjarige in 1926 een wedstrijd die de Ufa in samenwerking met het Nederlands filmtijdschrift *De Rolprent: Hollandsch weekblad voor de moderne film* (hierna *De Rolprent*) organiseerde. Van Aalten mocht naar Berlijn komen om een kleine rol te spelen in de film *DIE SIEBEN TÖCHTER DER*

¹ Richard DeCordova, *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America* (Illinois: University of Illinois Press, 2001), 2.

² Paul McDonald, *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities* (California: Wallflower Press, 2000), 24.

³ Andy Willis, *Film Stars: Hollywood and Beyond* (Manchester: Manchester University Press, 2004), 2.

FRAU GYURKOVICS.⁴ Ondanks dat haar aandeel in de film op de montagetafel sneuvelde, maakte zij met haar jonge leeftijd en energieke verschijning veel indruk en kreeg een driejarig contract aangeboden. Van Aalten speelde tussen 1926 en 1936 in meer dan twintig (Ufa-)films, meestal in de rol van de komische overmoedige bakvis.⁵ Haar sensationele transformatie van doorsnee Hollands winkelmeisje bij het warenhuis Peek & Kloppenburg naar grote filmster bij de Duitse Ufa maakte haar een tijdlang een beroemdheid. De Nederlandse filmtijdschriften spraken vol trots over het internationale succes van “ons Truusje” en het Nederlandse publiek volgde haar carrière en leven op de voet.⁶

In de filmwetenschappelijke literatuur is er veel geschreven over de Amerikaanse en Duitse sterrenculturen, maar onderzoek naar de Nederlandse manifestatie hiervan blijft veelal uit. In het artikel “Between Hollywood and Babelsberg: Popular Cinephilia in a Dutch Movie Magazine of the 1920s” onderzoekt André van der Velden hoe de tijdschriftformule van het Nederlandse filmtijdschrift *Het Weekblad Cinema & Theater* (hierna *Cinema & Theater*) zich in de jaren twintig enige tijd richtte op het faciliteren van een, op publieksparticipatie gerichte, fancultuur.⁷ Als internationale referentiekaders gebruikt hij daarbij de inzet van *stardom* in Amerikaanse en Duitse filmbladen voor het grote publiek. Hierin kenmerken de Amerikaanse tijdschriften zich door een op interactie met de lezers gerichte houding, waarbij privéinformatie en persoonlijke kwaliteiten van sterren worden gedeeld. De Duitse bladen hebben juist de professionele en artistieke kwaliteiten van de filmindustrie hoog in het vaandel staan.⁸ Van der Velden toont aan dat de komst van andere concurrerende Nederlandse filmtijdschriften én de sensationele transformatie van Truus van Aalten kort de aandacht van het Nederlandse publiek ving en een semi-Amerikaanse wijze

⁴ “Her life (1)”, Truus van Aalten, laatst geraadpleegd op 6 januari 2020, <http://truusvanaalten.com/index.php?obj=1193783370>.

⁵ De term *bakvis(ch)* is ontleend aan het Duitse woord *backfisch* en werd daar oorspronkelijk gebruikt in de visserij. Niet veel later komt de betekenis “(onvolwassen) meisje in de puberteit” op. Tevens kan *bakvis(ch)* duiden op de Amerikaanse term *flapper*: een nieuwe generatie zelfbewuste vrouwen. De term *bakvis(ch)* heeft vaak een negatieve gevoelswaarde, maar dit hoeft niet altijd zo te zijn. Ook in de berichtgeving over Truus van Aalten lijkt de term een duale betekenis te hebben. In eerste instantie lijkt de term te worden gekenmerkt door haar onbevagenheid en spontaniteit, maar later wordt ze middels deze term beschreven als een diva en stereotype die niets anders kan spelen dan de grappige jonge meisjes rollen.

⁶ “Her life (2)”, Truus van Aalten, laatst geraadpleegd op 27 december 2020, <http://truusvanaalten.com/index.php?obj=1193784036>.

⁷ André van der Velden, “Between Hollywood and Babelsberg: Popular Cinephilia in a Dutch Movie Magazine of the 1920s” in *Mapping Movie Magazines* (Londen: Palgrave MacMillan, 2020), 1.

⁸ Joseph Garnarcz, “Art and Industry: German Cinema of the 1920s” in *The Silent Cinema Reader* (Londen: Routledge, 2004), 392-393.

van *interactive fandom* aanmoedigden.⁹ De sterrencultuur en de specifieke constructie van sterren speelden een rol in die op publieksparticipatie gerichte fancultuur, maar Van der Velden focust zich hier in zijn onderzoek niet specifiek op. De Nederlandse manifestatie van een sterrencultuur blijft dus in het wetenschappelijke debat tot op heden onbeschreven.¹⁰

Dit onderzoek schetst aan de hand van het toenmalige Nederlandse persdiscourse een beeld van de constructie van Truus van Aalten als ster. In dat verband gaat het tevens in op de vraag hoe een sterrencultuur zich in Nederland manifesteerde en hoe deze zich op het gebied van *stardom* verhield tot de heersende Amerikaanse en Duitse referentiekaders. Het onderzoek richt zich specifiek op twee filmbladen en twee dagbladen. Hieronder wordt eerst het historiografische kader van het onderzoek uitgewerkt en de selectie van het bronnencorpus toegelicht, om vervolgens in het licht daarvan de onderzoeksvraag nader te preciseren.

⁹ André van der Velden, "Between Hollywood and Babelsberg", 16.

¹⁰ Bovendien geeft cultuurhistoricus Jesper Verhoef in zijn proefschrift "Opzien tegen modernisering: Denkbeelden over Amerika en Nederlandse identiteit in het publieke debat over media, 1919-1989" aan dat systematisch onderzoek naar de Nederlandse journalistieke respons op sterrencultuur en fans in Nederlandse dagbladen tot op heden niet is uitgevoerd.

Historiografisch kader

Star Studies is binnen de filmwetenschappen een bloeiend subdisciplinair onderzoeksveld dat verscheidene aspecten van het fenomeen *stardom* exploreert. In de beginperiode hiervan is er binnen de wetenschappelijke literatuur voornamelijk geschreven over Hollywood, maar sinds het begin van de eenentwintigste eeuw is er een toenemende belangstelling voor onderzoek naar de Europese praktijken waarneembaar.¹¹

Sterrendom in de wetenschappelijke literatuur

Filmwetenschapper Richard Dyer wordt gezien als de grondlegger van het onderzoek naar sterrendom en al haar praktijken. In zijn boek *Stars* (1982) stelt hij dat sterren op drie manieren kunnen worden benaderd, namelijk als sociaal fenomeen, als beeld en als teken.¹² Vanwege de insteek van dit onderzoek zal alleen de benadering van het beeld (*image*) centraal staan. Dyer beschrijft hoe het beeld van een ster wordt opgebouwd uit verschillende soorten mediavormen. Niet alleen de films waarin een ster verschijnt, maar ook het promotie- en publiciteitsmateriaal geven vorm aan het imago van een ster. Tevens wordt het beeld gevormd door wat critici en commentatoren over een ster hebben gezegd of geschreven.¹³ Zulke publieke bronnen duidt Dyer aan als extrafilmische teksten.¹⁴

Het laatste aandachtspunt van Dyer is dat al het materiaal over een ster in de context van de contemporaine tijdsperiode moet worden geplaatst, aangezien deze van invloed is op het *image* van een ster.¹⁵ In het boek *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (1986) doet Dyer een poging tot een analyse van drie bekende Amerikaanse filmsterren (Marilyn Monroe, Paul Robeson en Judy Garland). Hierbij stelt hij dat deze sterren worden waargenomen als spiegels van sociale en culturele waarden die denkbeelden en overtuigingen van een maatschappij of bepaalde groep op een specifiek historisch moment belichamen.¹⁶

Als pionier binnen het onderzoek naar sterrendom heeft Dyer voor veel filmtheoretici de trend gezet om het extrafilmische materiaal te analyseren. Zo bespreekt Jackie Stacey in

¹¹ Martin Shingler, "The Star System in Europe" in *Cinema Comparat/ive Cinema 1.10* (2017), 10.

¹² Richard Dyer, *Stars* (Londen: BFI Publishing, 1982), 2.

¹³ *Ibid.*, 60-62.

¹⁴ Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society Second Edition* (Londen: Routledge, 2004), 3.

¹⁵ *Ibid.*, 5.

¹⁶ *Ibid.*, 2.

Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship door middel van publieksinterviews hoe het vrouwelijke publiek in de jaren veertig en vijftig Hollywoodsterren begreep. Daarnaast legt Samantha Barbas in *Movie Crazy: Fans, Stars en the Cult of Celebrity* juist de focus op de consumptie van fans, door brieven van bewonderaars, materiaal van fanclubs en ander niet eerder gepubliceerd archiefmateriaal te analyseren.¹⁷ De filmtijdschriften en dagbladen die in dit bacheloreindwerkstuk geanalyseerd worden, bevatten ook zulke extrafilmische teksten over Truus van Aalten. Tevens zal de historische context waarin deze teksten verschenen, worden meegenomen in de constructie van haar *image*.

Joseph Garnarcz stelt in het essay “The Star System in Weimar Cinema” dat binnen de wetenschappelijke literatuur filmsterren vaak worden geïdentificeerd met Hollywood. Om die reden kan er volgens hem onterecht worden gedacht dat in Europa nooit een sterrenstelsel heeft bestaan.¹⁸ Hij beargumenteert dat dit zeker wel bestond, maar grotendeels anders functioneerde. Garnarcz pleit dan ook voor een algemeen toepasbare theorie van *stardom* die flexibel genoeg is om alle mogelijke variaties van het fenomeen te omvatten: een theorie die buiten de grenzen van afzonderlijke landen en mediavormen om gaat.¹⁹ Hierin zijn de culturele specificiteit van een sterrenstelsel én – in lijn met Dyer – “their particular mode of existence” de twee belangrijkste pijlers.²⁰ Voor dit eindwerkstuk is het dan ook belangrijk om de historische context van Nederland in de jaren twintig en dertig mee te nemen in de analyse van de constructie van Truus van Aalten als ster.

In lijn met Barbas stelt Garnarcz dat het *image* van een ster niet enkel de visuele presentatie van alle beelden en teksten omvat, maar voornamelijk afhankelijk is van de interpretatie van dit materiaal door een specifiek publiek.²¹ Door de focus mede te leggen op het publiek zijn er volgens Garnarcz twee belangrijke kenmerken die moeten worden meegenomen in het ontwikkelen van de algemene definitie. Ten eerste zijn filmsterren unieke persoonlijkheden, waarbij “uniek” betekent dat sterren door middel van specifieke

¹⁷ Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship* (Londen: Routledge, 1994); Samantha Barbas, “The Cult of Personality” in *Movie Crazy: Fans, Stars and the Cult of Celebrity* (New York: Palgrave Macmillan, 2001).

¹⁸ Joseph Garnarcz, “The Star System in Weimar Cinema”, in *The Many Faces of Weimar Cinema* (New York: Camden House, 2010), 116.

¹⁹ *Ibid.*, 116.

²⁰ *Ibid.*, 117.

²¹ *Ibid.*, 118.

kenmerken gemakkelijk te onderscheiden zijn van elkaar. Ten tweede wekken deze unieke persoonlijkheden een speciale interesse op bij het publiek. Deze “speciale interesse” houdt in dat bepaalde sterren de voorkeur krijgen boven anderen.²² In tegenstelling tot Dyer stelt Garnarcz dat de media-industrie het beeld van een ster niet kan construeren, maar het enkel kandidaten beschikbaar kan stellen. Aan de hand hiervan kiest een specifiek publiek op haar beurt een favoriet. In dit onderzoek zal daarom worden nagegaan wat, afgaand op het toenmalige persdiscours, uniek was aan Truus van Aalten en welke speciale interesse ze wekte bij het publiek.

Tussen Hollywood en Babelsberg

Aangezien een bepaald publiek zijn sterren in een specifieke historische tijd en plaats uitkiest, is de status die een ster kan verwerven “limited by certain historical-temporal and spatial-cultural boundaries”.²³ Een korte samenvatting van het wetenschappelijke debat omtrent de historische en sociale kenmerken van Nederland en haar filmcultuur in de jaren twintig is binnen dit historiografisch kader dan ook op zijn plaats. Helemaal omdat Nederland in vergelijking met andere Europese landen lange tijd geen omvangrijke filmproductie- en consumptie kende, wat de Nederlandse filmcultuur een eigen karakter gaf.²⁴

Dat er in Nederland geen omvangrijke filmconsumptie was, komt volgens filmhistoricus Karel Dibbets door het ontbreken van een verzuilde bioscoopstructuur en de angst voor onzedelijkheid en ordeverstoring.²⁵ In het historische debat omtrent de jaren twintig heeft er – in lijn met Dibbets – lange tijd het beeld geheerst dat Nederland conservatief en traditioneel was. Volgens historicus Frits Boterman ligt dit genuanceerder, want Nederland was “dynamischer, moderner en internationaler georiënteerd dan we lange tijd hebben aangenomen”.²⁶ Andere Nederlandse filmhistorici zijn dan ook van mening dat dit achterblijvende bioscoopbezoek niet simpelweg verklaard kan worden middels de

²² Joseph Garnarcz, “The Star System in Weimar Cinema”, 118.

²³ Ibid., 119.

²⁴ Judith Thissen, André van der Velden en Thunnis van Oort, “Over de eigenheid van de Nederlandse filmcultuur” in *Leidschrift* 24.3 (2009), 111.

²⁵ Karel Dibbets, “Het taboe van de Nederlandse filmcultuur: Neutraal in een verzuild land”, in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9.2 (2006), 47.

²⁶ Frits Boterman en Marianne Vogel, *Nederland en Duitsland in het interbellum: wisselwerking en contacten: van politiek tot literatuur* (Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2003), 8-10.

algemene ideeën van Dibbets. Zo pleiten Van der Velden en Thissen voor een debat over klasse als belangrijkste factor en bespreken Sedgwick, Pafort-Overduin en Boter dat de Nederlandse filmmarkt niet verschilde in type, maar in schaal als gevolg van een complexe mengeling van culturele, economische, institutionele en sociale factoren.²⁷ Ondanks de matige ontwikkeling van het Nederlandse filmbedrijf bleken volgens Thunnis van Oort de geïllustreerde tijdschriften, waaronder de niche van filmtijdschriften, voor een korte periode erg succesvol.²⁸ Met de toenemende vraag naar amusement in de roerige jaren twintig ging een expansie van het publiekstijdschrift gepaard, waarin film en sterren zoals Truus van Aalten een belangrijke plaats kregen.²⁹

Ansje van Beusekom bespreekt in haar proefschrift *Kunst en amusement: reacties op film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940* de ontvangst van het nieuwe medium door te onderzoeken hoe er in verscheidende Nederlandse publicaties over film als kunst werd geschreven.³⁰ Door het ontbreken van een sterk ontwikkelde nationale filmindustrie en filmcultuur was volgens van Van Beusekom de import van internationale filmproducties een belangrijke factor. Deze buitenlandse filmculturen waren namelijk belangrijke referentiekaders ten aanzien van de omgang met het nieuwe medium. Van Beusekom stelt dat de tegenstrijdige begrippen ‘commercieel’ en ‘kunst’ een grote rol speelden in haar onderzoek, waarbij de filmculturen van Amerika en Duitsland deze twee verschillende adopties van film representeerden.³¹ Ondanks de heersende bezorgdheid over moreel verval – zoals beschreven door Dibbets – was Amerika na de Eerste Wereldoorlog met zijn commerciële films de grootste leverancier op de Nederlandse filmmarkt. De andere grote speler was Duitsland en deze filmindustrie kenmerkte zich voornamelijk door kunstzinnige films.³² Beide referentiekaders speelden volgens Van Beusekom een belangrijke rol in het debat over en de omgang met film. Het is voor dit onderzoek dan ook van belang om de

²⁷ Judith Thissen en André van der Velden, “Klasse als factor in de Nederlandse filmgeschiedenis: een eerste verkenning”, in *Tijdschrift voor mediageschiedenis* 12.1 (2009), 50; John Sedgwick, Clara Pafort-Overduin en Jaap Boter, “Explanations for the Restrained Development of the Dutch Cinema Market in the 1930s” in *Enterprise & Society* 13.3 (2012), 635.

²⁸ Thunnis van Oort, “Het Nederlandse filmtijdschrift en de markt” in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 13.2 (2010), 169.

²⁹ *Ibid.*, 170.

³⁰ Ansje van Beusekom, *Kunst en amusement: reacties op film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940* (Haarlem: Arcadia, 2001).

³¹ *Ibid.*, 286.

³² *Ibid.*, 143.

Nederlandse achterblijvende interesse in film én de invloed van de internationale referentiekaders daarop mee te nemen in de constructie van Truus van Aalten als ster.

In lijn met Van Beusekom en Van der Velden wordt dit onderzoek geplaatst tussen de Amerikaanse en Duitse referentiekaders op het gebied van *stardom*. Garncarz heeft de verschillen tussen de Duitse en Amerikaanse sterrensystemen nader in kaart gebracht. In de Amerikaanse pers stonden privédetails en roddels over sterren centraal, terwijl de Duitse bladen hun filmacteurs beschouwden als gerespecteerde kunstenaars die zich onderscheidten door esthetische verfijning.³³ De berichtgeving van de Duitse filmtijdschriften kenmerkten zich dan ook door het zo min mogelijk delen van biografische informatie zoals geboortedata en correspondentieadressen. Ook schandalen rondbazuinen was volgens de Duitse filmindustrie uit den boze en er leek een sterke, culturele consensus te bestaan waarin het privéleven van filmsterren apart gezien moest worden van hun publieke persona.³⁴ Die algemene consensus binnen de industrie correspondeerde echter niet volledig met de eisen van het Duitse publiek. Zo waren de artistieke vaardigheden van een acteur vaak niet de primaire of enige reden voor zijn of haar populariteit. Juist de persoonlijke karakteristieken zoals elegantie, charme en gratie betoverden de filmliefhebbers. Daarnaast eiste het publiek ook informatie over de privélevens van hun “filmlievelingen”.³⁵ Hoewel hier in de loop van de jaren binnen filmtijdschriften deels aan toegegeven werd, bleef het Duitse sterrenstelsel zich kenmerken door het kunstendiscours.

Het Duitse sterrenstelsel verschilde niet alleen met Hollywood op het gebied van de soort informatie die door de pers werd verspreid, maar ook qua voorkeur voor nationale sterren. Garncarz toont in zijn analyse aan dat het Duitse publiek een meer uniforme voorkeur had voor sterren van eigen bodem. Duitse films met deze sterren bereikten in Duitsland het grootste succes aangezien deze – aldus Garncarz – de waarden van het Duitse volk het beste reflecteerden.³⁶ Deze kenmerken van het Duits sterrenstelsel zullen dienen als referentiepunten voor de positionering van Truus van Aaltens constructie tussen de Amerikaanse en Duitse discoursen omtrent *stardom*.

³³ Joseph Garncarz, “Art and Industry”, 390

³⁴ Joseph Garncarz, “The Star System in Weimar Cinema”, 125.

³⁵ Ibid., 129.

³⁶ Joseph Garncarz, “Art and Industry”, 389-391

Methode en casusmateriaal

Het onderzoek naar de constructie van Truus van Aalten als ster in de Nederlandse filmtijdschriften en dagbladen sluit aan bij het gedachtegoed van de *New Cinema History* stroming. Deze richt zich op “a body of work that focuses on the circulation and consumption of film and examines cinema as a site of social en cultural exchange”.³⁷ Niet de film zelf, maar de context waarin een film is gemaakt of wordt vertoond is van belang. In lijn met het werk van Garncarz staat in dit type onderzoek dan ook de culturele specificiteit van de onderzoeksperiode en context centraal, waarmee de populariteit van Van Aalten beter begrepen kan worden.

De onderzoeksperiode van dit eindwerkstuk loopt van 1926, het jaar waarin Truus van Aalten doorbrak, tot 1936, waarin ze haar laatste grote film maakte. De lengte van deze periode geeft de mogelijkheid om veranderingen in de constructie van de Nederlandse filmster onder de loep te nemen. In het corpus van dit onderzoek zijn twee filmtijdschriften en twee dagbladen opgenomen. Ten eerste het filmtijdschrift *De Rolprent* (1925-1927) dat bekend stond om het gebruik van een aantal Amerikaanse op publieksparticipatie gerichte strategieën. Zoals Van der Velden stelt kreeg het publiek vanwege het gebruik van deze strategieën het gevoel onderdeel te zijn van een bloeiende cinefiele gemeenschap. Dit bleek succesvol en andere contemporaine filmtijdschriften gingen hiermee concurreren.³⁸ De belangrijkste concurrent was het toonaangevende filmtijdschrift *Cinema & Theater*, dat tussen 1918 en 1944 onder verschillende namen werd uitgegeven. Het is dan ook het tweede filmtijdschrift dat is opgenomen in dit onderzoek. *Cinema & Theater* stond bekend om zijn brede formule, maar vanaf 1926 legden de redacteurs – door de concurrentie van *De Rolprent* – de nadruk op gespecialiseerd entertainmentnieuws met de filmindustrie als middelpunt.³⁹ Het is in de analyse van de filmtijdschriften dan ook belangrijk om deze concurrentiepositie en de korte aanwezigheid van *De Rolprent* mee te nemen, aangezien deze van invloed kunnen zijn geweest op de berichtgeving over Truus van Aalten.

Aan de hand van het Nederlandse gedigitaliseerde krantenarchief *Delpher* zijn de twee dagbladen met de meeste hits op de zoekterm “Truus van Aalten” geselecteerd. Dit

³⁷ Richard Maltby, Daniel Biltereyst and Philippe Meers, *New Cinema Histories in Explorations in New Cinema History Approaches and Case Studies* (New Jersey: Blackwell Publishing, 2011), 1.

³⁸ André van der Velden, “Between Hollywood and Babelsberg”, 11.

³⁹ *Ibid.*, 5.

zijn *Het Vaderland* en de *Haagse Courant*: beide kranten uitgegeven in de regio Haaglanden. Dagbladen vormen naast de filmtijdschriften een belangrijke bron, omdat ze voor het grootste deel van het contemporaine publiek de belangrijkste bron van informatie over film en filmcultuur vormden. De gebruikte zoektermen zijn: “Truus van Aalten”, “Truusje”, “bakvisch” en “juffrouw Troelala” (een bijnaam van Van Aalten). In totaal hebben deze zoektermen 431 bronnen opgeleverd. Waar in veel historische receptieonderzoeken de relevantste artikelen worden geselecteerd, is er binnen het geanalyseerde materiaal met opzet geen selectie gemaakt. Veranderingen van bepaalde aspecten van Van Aaltens imago zijn immers ook belangrijk voor het construeren van haar *image*.

Het geselecteerde corpus zal geanalyseerd worden middels historisch bronnenkritiek. Hierbij zal worden gekeken naar de externe en interne informatiewaarde van de bron, die samenkomen in een kritische interpretatie over Truus van Aalten als ster. Waar externe bronnenkritiek doelt op het bepalen van de aard van de bron en de consequenties daarvan, kijkt interne bronnenkritiek juist naar de inhoud van de bron zelf. In het geselecteerde materiaal zal op zoek worden gegaan naar overeenkomsten en tegenstellingen. Het is te verwachten dat er binnen het bestudeerde corpus geen eenduidig beeld van Truus van Aalten te vinden is. Zo waren er verschillen tussen de referentiekaders van de filmtijdschriften en dagbladen ten aanzien van *stardom*. Tevens liepen ook de perspectieven tussen de verschillende tijdschriften en dagbladen onderling uiteen. Ten eerste vanwege de verschillende internationale referentiekaders van Amerika en Duitsland. Ten tweede als gevolg van de uiteenlopende nationale referentiekaders ten aanzien van de Nederlandse film- en sterrencultuur, door bijvoorbeeld de verschillende levensbeschouwelijke houdingen ten gevolge van de verzuiling, de invloed van de Nederlandse Bioscoop Bond en de effecten van de Bioscoopwet van 1926.⁴⁰

De vraag die centraal zal staan in dit bacheloreindwerkstuk luidt: “Hoe construeren de Nederlandse filmtijdschriften *De Rolprent* en *Cinema & Theater* en de dagbladen *Het Vaderland* en de *Haagse Courant* tussen 1926 en 1936 de actrice Truus van Aalten als ster? Naar aanleiding van de hoofdvraag worden de volgende drie deelvragen afzonderlijk van elkaar beantwoord:

⁴⁰ Karel Dibbets, “Het taboe van de Nederlandse filmcultuur”, 58-59.

- Hoe wordt Truus van Aalten als ster geconstrueerd in de filmtijdschriften *Cinema & Theater* en *De Rolprent* tussen 1926 en 1936, in het bijzonder wat betreft de uniciteit van haar persoonlijkheid en de interesse die ze wekte bij het publiek?
- Hoe wordt Truus van Aalten als ster geconstrueerd in de dagbladen *Het Vaderland* en de *Haagsche Courant* tussen 1926 en 1936, in het bijzonder wat betreft de uniciteit van haar persoonlijkheid en de interesse die ze wekte bij het publiek?
- Hoe is de constructie van Truus van Aalten als ster te positioneren ten opzichte van de Amerikaanse en Duitse referentiekaders omtrent *stardom*?

Hoofdstuk 1: Filmtijdschriften

“Er bestaat zoo iets als nationale trots. [...] Zoo kunnen iemand’s vaderlandsche gevoelens reeds aangenaam worden gestreeld, wanneer een eenvoudig Hollandsch meisje met succes debuteert in een buitenlandsch studio, met zooveel succes dat ze het geluk heeft, dat haar een hoofdrol in een ander werk wordt opgedragen. De jongedame, die zooveel veine in het leven heeft, is Truus van Aalten.”⁴¹

Het is opmerkelijk dat de bladen die in zekere mate pretenderen gespecialiseerde filmtijdschriften te zijn, duidelijk minder diepgang bieden in hun berichtgeving over Truus van Aalten als ster dan de bestudeerde dagbladen. Ondanks de onderlinge concurrerende positie blijven *De Rolprent* en *Cinema & Theater* oppervlakkig in de berichten over de Nederlandse filmster. Zo blijft een kritische reflectie op Van Aaltens professionele kwaliteiten als actrice uit en wordt ze alleen gekenmerkt door persoonlijke karakteristieken. *De Rolprent* schrijft in een artikel uit november 1926: “Zij veroverde op stel en sprong de harten aller aanwezigen door de spontane komieke uitbundigheid van een zich in de vrijheid tuimelend wezentje”.⁴² In de rest van het artikel wordt niet ingegaan op Van Aaltens acteerprestaties en staat enkel deze “komische uitbundigheid” centraal. Daarnaast wordt er bijna niet over Van Aaltens privéleven geschreven. Wanneer dit wordt gedaan is het altijd in de context van haar professionele carrière. Tevens wordt Van Aaltens positie als ster en later haar positie binnen de Duitse en Nederlandse filmculturen wel beschreven, maar daarbij gaat het voornamelijk over het algemene sterrendom-fenomeen. Van Aalten zelf wordt hierbij alleen kort als voorbeeld aangehaald. Door het uitblijven van de bovengenoemde informatie in de berichtgeving van beide filmtijdschriften is het beeld dat over Truus van Aalten wordt geschetst eendimensionaal en oppervlakkig.

Nationale trots en betrokkenheid

Waar werd dan wel over geschreven, als het ging over Truus van Aalten? Zoals blijkt uit het citaat bovenaan dit hoofdstuk, was met name de nationale trots ten aanzien van haar

⁴¹ *Het weekblad Cinema & theater* (1926), 154: p. 5.

⁴² *De Rolprent: Hollandsch weekblad voor de moderne film*, 1 november 1926: p. 1312.

sensationele transformatie belangrijk. Er bestond veel waardering voor de jonge Hollandse verkoopster die het wist te maken als succesvolle filmster bij de grote Duitse Ufa. Veel van de artikelen in beide tijdschriften gaan dan ook over haar reis naar succes. Hierin ligt de nadruk veelvuldig op haar nationaliteit en de waardering van de Nederlandse film liefhebbers. Zo nodigde *Cinema & Theater* Van Aalten in 1926 uit voor een interview: “Ik had ons zestienjarige Hollandsche filmsterretje uitgenoodigd een kopje thee bij me te komen drinken”.⁴³ Daarnaast was ze volgens *De Rolprent* het “jonge Hollandsche landgenootje” en stelde *Cinema & Theater* dat: “ons vertrouwen in je kunnen blijft in Holland onbegrensd”.⁴⁴ Dat Van Aalten door de filmtijdschriften wordt geprezen blijkt ook uit het feit dat ze tussen 1926 en 1927 driemaal op de cover van *Cinema & Theater* verschijnt als “de jonge Nederlandse actrice van de Ufa”.⁴⁵

Deze nationale trots krijgt tevens vorm in de betrokkenheid van het Nederlandse publiek en de pers. Tijdens haar bezoek in 1928 aan de Internationale Tentoonstelling op Filmgebied (hierna ITF) in Den Haag werd Truus van Aalten op het station door een grote groep fans ontvangen. *Cinema & Theater* stelt: “Honderden maakte ze in de drie dagen van haar aanwezigheid gelukkig met een foto, voorzien van haar handtekening”.⁴⁶ Er werd zelfs een persoonlijk nummer voor haar geschreven, opgevoerd door haar fans en later in *Cinema & Theater* gepubliceerd. In dit nummer lag tevens de nadruk op haar succes en haar land van herkomst:

“Welkom, blonde Truus van Aalten op je vaderlandsche grond, waar – betrekkelijk kort geleden – eens je sterrenwiegje stond. [...] Als gedecoreerde “filmstar” kwam je heden hier weer aan. ’t ideaal van alle meisjes werd door jou daarginds bereikt. [...] Weet dan wat het kleine Holland van zijn jonge ster verwacht: blijf het onbedorven kind met open hart en open oog, houdt den naam van Holland’s eenvoud in de heele wereld hoog!”⁴⁷

⁴³ *Het weekblad Cinema & theater* (1927), 174: p. 3.

⁴⁴ *De Rolprent: Hollandsch weekblad voor de moderne film*, 1 november 1926: p. 1312; *Het weekblad Cinema & theater* (1929), 289: p. 21.

⁴⁵ *Het weekblad Cinema & theater* (1926), 154: p. 1.

⁴⁶ *Het weekblad Cinema & theater* (1928), 222: p. 17.

⁴⁷ *Het weekblad Cinema & theater* (1928), 223: p. 20.

De betrokkenheid van het publiek en de nationale trots wordt nog duidelijker op Van Aaltens negentiende verjaardag (2 augustus 1929) als in *Cinema & Theater* een gedicht verschijnt:

“Dat je even denkt aan Holland, dat je zoo in eere houdt! En waar ieder ons Hollandsche Truusje in haar mooie films aanschouwt. [...] Ik wil wedden dat de post je groote stapels brieven brengt. Und dass Fräulein Truus van Aalten mancher Glückwunsch wirdt beschenkt. Nette brieven, leuke briefjes, brieven groot en brieven klein. Alles om je te bewijzen, dat we trotsch op ons Truusje zijn!”⁴⁸

De tekenen van nationale trots op Van Aalten en de betrokkenheid bij haar carrière namen in *Cinema & Theater* op den duur af of kregen een andere vorm, zonder dat daar een duidelijke aanleiding voor was. Waar er in het begin vol lof over haar succes werd gesproken, zijn er na 1929 voor drie jaar lang enkel korte promotieberichten van haar films te vinden. De belangstelling voor Van Aalten en haar carrière herleeft op het moment dat zij in 1933 vanwege gezondheidsredenen naar Nederland komt. Opvallend genoeg staat haar Nederlandse origine vanaf dat moment minder op de voorgrond. De nationalistische gevoelens lijken dus niet op zichzelf te staan, maar zijn verweven met het succesverhaal over Van Aaltens sensationele transformatie van winkelmeisje tot filmster in buitenlandse dienst.

Naast de verminderde aanwezigheid van nationale trots tonen het publiek en de pers nog wel betrokkenheid. Zo roepen de redacteurs van *Cinema & Theater* na hun kennisneming van Van Aaltens ziekte de lezers op om “een klein bewijs van sympathie” naar de filmster te sturen.⁴⁹ Een aantal afleveringen later wordt duidelijk dat Van Aalten een enorme hoeveelheid brieven heeft ontvangen, waar zij haar fans erg dankbaar voor is.⁵⁰ Met betrekking tot de berichtgeving over Van Aaltens ziekte valt eveneens op dat hierin geen enkele keer de daadwerkelijke reden van haar afwezigheid wordt benoemd. Het wordt de lezers van *Cinema & Theater* nooit duidelijk gemaakt waar Van Aalten precies last van had en hoe het nou echt met haar ging. Van Aalten gaf in één interview aan dat het “om van alles ging, maar het ergste de eenzaamheid was”.⁵¹ Echter, de rest van de berichtgeving

⁴⁸ *Het weekblad Cinema & theater* (1929), 289: p. 21.

⁴⁹ *Het weekblad Cinema & theater* (1933), 479: p. 11.

⁵⁰ *Het weekblad Cinema & theater* (1933), 482: p. 11.

⁵¹ *Het weekblad Cinema & theater* (1933), 483: p. 27.

plaatste haar afwezigheid altijd in context van haar professionele carrière. Zo maakte *Cinema & Theater* zich voornamelijk druk over de harde filmindustrie en hoe Van Aalten weer aan een engagement moest komen. Door de nadruk op Van Aaltens professionele carrière en het uitblijven van privéinformatie krijgt het publiek geen mogelijkheid om haar “persoonlijk” te leren kennen. Hierdoor blijft het beeld dat over Truus van Aalten geschetst wordt eendimensionaal.

Aan het einde van 1933 worden veel van de berichten over Van Aalten in *Cinema & Theater* opgenomen in de rubriek “Gesprekken met mijn vriend Pietersen”. In deze sectie spreekt een redacteur van *Cinema & Theater* met zijn “vriend” Pietersen over films, filmsterren en (de positie van deze filmsterren in) de Nederlandse filmcultuur. De in 1926-1929 dominerende nationale trots op Truus van Aalten kwam hierin nog minder centraal te staan. Waar verwacht kan worden dat deze trots zou oplaaien op het moment dat Van Aalten in 1934 debuteert in de Nederlandse film HET MEISJE MET DEN BLAUWEN HOED, blijkt niets minder waar. Ondanks enorm veel promotieberichten over de vertoning van deze succesvolle film blijft binnen *Cinema & Theater* de bijdrage van Truus van Aalten aan deze film onbeschreven. De berichtgeving over Van Aalten eindigt in 1935 met het bericht dat zij “om onverklaarbare redenen van het filmtoneel is verdwenen”.⁵²

Interpretatie

Als de Nederlandse filmtijdschriften – na 1927 alleen *Cinema & Theater* – het hebben over Van Aalten zijn daarin de elementen van *stardom* uit de definitie van Garncarz niet terug te vinden. Naast de uitzonderingen waarin Van Aalten “een alleraardigste samenstelling van filmster en bakvisch” wordt genoemd en kort wordt beschreven dat zij “een pagekopje en een nog echt meisjesachtig figuur” heeft, blijven uitspraken over haar imago en uiterlijke kenmerken uit.⁵³ Ook wordt er nergens kritisch ingegaan op haar acteerprestaties en rolkeuze.

Daarnaast vergelijkt *Cinema & Theater* deze professionele kwaliteiten als actrice nooit met andere acteurs. Hierdoor krijgt het publiek geen mogelijkheid aangeboden om een “speciale interesse” en voorkeur voor haar te ontwikkelen. De enige keer dat dit direct

⁵² *Het weekblad Cinema & theater* (1935), 619: p. 24

⁵³ *Het weekblad Cinema & theater* (1929), 293: p. 26; *Het weekblad Cinema & theater* (1927), 174: p. 3.

gebeurt, is aan het begin van haar filmcarrière, als Van Aalten in *De Rolprent* wordt beschreven als “de jongere editie van een Ossi Oswald”.⁵⁴ Het uitblijven van deze informatie heeft als gevolg dat het publiek geen mogelijkheid krijgt aangeboden om typerende karaktereigenschappen aan Van Aalten toe te kennen. Als gevolg hiervan kan zij – in lijn met de theorie van Garncarz – niet worden beschouwd als een unieke persoonlijkheid. Het enige dat opvalt is het taalgebruik dat de filmtijdschriften gebruiken om over Van Aalten te praten, namelijk aan de hand van veel verkleinwoorden. Alleen al de in dit hoofdstuk genoemde citaten tonen aan dat “Truusje” vaak werd omschreven als een “filmsterretje”, “meisje” of “landgenootje”. Het gebruik van deze verkleinwoorden werd aan het begin van haar carrière veel gedaan. Dit hangt veelal samen met haar transformatie van winkelmeisje tot filmster, in welke context ze vaak als jong en onervaren werd beschreven. Door de inzet van verkleinwoorden in de rest van haar carrière bestaat de kans dat het publiek haar bleef zien als een beginneling. Hierdoor, en ondanks de grote belangstelling voor haar sensationele transformatie, kreeg Van Aalten niet de mogelijkheid om gezien te worden als een volwaardige en serieuze filmster. Met als gevolg dat zij niet kon breken met dit imago. Truus was en bleef het jonge Hollandse filmsterretje, en niet meer dan dat.

⁵⁴ *De Rolprent: Hollandsch weekblad voor de moderne film*, 2 november 1926: p. 1312.

Hoofdstuk 2: Dagbladen

“Wat nu haar films betreft: zij speelt de guitige bakvisch, het uitgelaten kind en anders niet. Dat is dus: aan de oppervlakte. En weer kan men de vraag stellen: waarom juist zij? Waarschijnlijk, omdat het je reinste toeval is. Daar is inderdaad alles mee gezegd, voorop gesteld, dat Truus de waardigheid van filmster heusch geen oneer aandoet [...]”⁵⁵

In vergelijking met de filmtijdschriften bieden de twee bestudeerde dagbladen een kritischer en daardoor diepgaander beeld van Truus van Aaltens carrièregerichte keuzes, haar professionele kwaliteiten en haar positie als filmster. Hierdoor wordt er een duidelijkere beschrijving gegeven van haar imago en kwaliteiten als actrice. Maar zoals het bovenstaande citaat illustreert, lukte het de dagbladen niet haar succes als filmster inhoudelijk te beargumenteren. Zonder echt scherp te worden, zetten ze van Aalten neer als oppervlakkig. Meer konden ze er niet van maken.

Er bestaat vanuit de dagbladen een eenduidige kritische houding, ondanks het feit dat de verdeling van het aantal relevante artikelen tussen de twee bladen erg varieert. Tevens bestaat het merendeel van de artikelen uit promotieberichten over films waarin Van Aalten speelde. Zij stond in de dagbladen bekend om haar sensationele transformatie van doorsnee meisje naar internationale filmster én haar komische bakvis-rollen. Uit verscheidene artikelen blijkt dat Van Aalten het bakvis-imago graag bevestigde, maar de dagbladen zijn er door de jaren heen kritischer over. Het is in dit hoofdstuk dan ook belangrijk om de kanttekening uit de inleiding over de “duale” betekenis van de term “bakvis” in het achterhoofd te houden (zie voetnoot 5).

Bakvis als kritiek

Al bij Van Aaltens debuut in de film *DIE SIEBEN TÖCHTER DER FRAU GYURKOVICS* is een kritische houding van de dagbladen op te merken. Er werd volgens verschillende berichten met spanning naar haar debuut uitgekeken. Bij de vertoning blijkt echter bijna al haar *screentime* uit de film geknipt en is volgens de *Haagsche Courant* de rest van de rol op “afdoende wijze

⁵⁵ *Het Vaderland*, 29 juni 1930: p. 3.

door haar gespeeld”.⁵⁶ Deze kritiek wordt in de eerste anderhalf jaar van de onderzoeksperiode nog vaak genuanceerd en in een positief daglicht bekeken. Zo stelt *Het Vaderland* dat de teleurstelling omtrent Van Aaltens debuut niet per se haar schuld is en dat in haar “een talent voor bakvisch-rollen” is ontdekt.⁵⁷ Aan het begin van haar carrière zorgden Van Aaltens spontaniteit, komische gelaatsuitdrukking en zelfvertrouwen (kwaliteiten van een bakvis) voor lof en succes. Bij de doorbraak van een meer ingetogen Nederlandse actrice Lien Deyers blijken dit echter redenen om Van Aalten op de achtergrond te plaatsen en haar acteerprestaties als oppervlakkig te bestempelen. Zo tonen de voorbeelden in de volgende alinea namelijk aan dat de ingetogenheid van Deyers wordt beschouwd als een kwaliteit van een toegewijde filmster. Dit lijkt de pers boven Van Aaltens komische bakvis-imago te plaatsen, aangezien zij voorkeur geven aan de professionaliteit van Deyers.

Binnen de berichtgeving over de aankomst van Truus van Aalten in mei 1928 voor de ITF in Den Haag wordt ze beschreven als een “overmoedig kleine diva, die met een air de bravour tevoorschijn sprong”.⁵⁸ Er wordt een vergelijking gemaakt met Deyers: “een totaal ander type, een antipode. Stil en ingetogen, fijn en gereserveerd”.⁵⁹ In dit artikel is het niet duidelijk of het imago van bakvis en diva, een negatieve lading met zich meebrengt. In een bericht twee dagen later wordt dit wel duidelijk gemaakt. Volgens *Het Vaderland* is Deyers namelijk “een teer kind dat men niet kan beschouwen als een grappig filmsterretje, dat door grillig toeval op het witte doek harlekineert, maar een toegewijde artiest”.⁶⁰ Met ‘grappig filmsterretje’ wordt verwezen naar Truus van Aalten die door de vergelijking met Deyers kennelijk niet gezien kan worden als een toegewijde filmartiest. Vanaf het begin van haar carrière wordt Van Aalten gezien als een bakvis. Dit negatieve imago raakt ze door haar carrière heen niet kwijt. Hierdoor is voor haar lastig om zich te ontwikkelen tot een gerespecteerd filmster.

Luc Willink, gerespecteerd filmcriticus van *Het Vaderland*, trekt de vergelijking tussen Van Aalten en Deyers door, wanneer hij een antwoord zoekt op de vraag waarom Truus van Aalten het heeft weten te maken als filmster. Zijn conclusie is toeval, want: “Bij Lien Deyers

⁵⁶ *Haagsche Courant*, 9 april 1927: p. 3.

⁵⁷ *Het Vaderland*, 16 april 1927, p. 2.

⁵⁸ *Het Vaderland*, 12 mei 1928, p. 1.

⁵⁹ *Het Vaderland*, 10 mei 1928: p. 1.

⁶⁰ *Het Vaderland*, 12 mei 1928: p. 1.

ligt de zaak heel anders. Daar kan men een reeks psychologische gronden aanvoeren, waarop verklaarbaar is, dat zij een uitmuntende kans maakte. Maar Truus...die bofte".⁶¹ Hij nuanceert zijn "negatieve" antwoord door te stellen dat Van Aalten een fenomenaal aanpassingsvermogen heeft en een professionele houding tegenover de Duitse productieleders laat zien. Dit zijn volgens hem kwaliteiten die haar lange en stabiele carrière mogelijk maken. Haar succes heeft volgens Willink echter niets te maken met haar acteerkwaliteiten, want zoals duidelijk wordt uit het citaat aan het begin van dit hoofdstuk kan zij volgens hem enkel de oppervlakkige bakvis spelen. De trots op Van Aalten blijft overeind, maar haar imago als bakvis en haar professionele kwaliteiten als actrice dragen daar niet aan bij.

Opmerkelijk is dat Van Aaltens eigen uitlatingen over haar kwaliteiten in de pers niet overeenkomen met de kritische berichtgeving van de dagbladen.

"Tragi-komische rollen trokken mij het meest aan. Ik stel mij voor de vrouwelijke Charley Chaplin te worden. Ik speel met gevoel, met 't hart. Oppervlakkig werk trekt mij niet aan en daarom is ook lang niet altijd een geschikte rol voor mij beschikbaar."⁶²

Tevens spreekt Van Aalten een journalist erop aan dat ze niet beschreven wil worden met verkleinwoorden zoals Truusje, "want ze is heel flink en verstandig, heusch een echte Truus".⁶³ Ze vindt geen gehoor. Journalisten blijven Van Aalten met verkleinwoorden beschrijven en kritisch ten aanzien van haar bakvis-imago.

Los van promotieberichten over haar films blijft uitvoerige berichtgeving over Truus van Aalten en haar imago tussen 1931 en eind 1934 volledig uit. Haar Nederlandse debuut in *HET MEISJE MET DEN BLAUWEN HOED* (1934) verandert daar niets aan. Het blijft volledig stil, op één artikel na. Dit bericht meldt dat Van Aalten haar rol voortreffelijk heeft gespeeld, maar "haar dictie nog veel te wensen over" laat.⁶⁴ De vraag is of ze na de machtsovername door

⁶¹ *Het Vaderland*, 29 juni 1930: p. 3.

⁶² *Haagsche Courant*, 20 april 1928: p. 3.

⁶³ *Het Vaderland*, 30 augustus 1929: p. 2.

⁶⁴ *Haagsche Courant*, 22 december 1934: p. 2.

de Nazi's in de Nederlandse oren te Duits klonk.⁶⁵ De bestudeerde dagbladen gaan hier niet op in.

Nationale trots en betrokkenheid

De nationale trots en de betrokkenheid die domineren in de berichtgeving over Truus van Aalten in de gespecialiseerde filmtijdschriften verdwijnen naar de achtergrond door de kritische houding van de twee bestudeerde dagbladen. Het enige moment dat Van Aaltens Nederlanderschap aandacht krijgt, is wanneer de *Haagsche Courant* in mei 1928 de vraag opwerpt waarom er in vergelijking met de grote Duitse filmster Alfred Abel zo'n enorme belangstelling was voor de aankomst van Truus van Aalten in Nederland voor de ITF.

“U moet nooit meer vertellen dat ons land niet chauvinistisch [v]oelt [sic]! Daar hebben we vanmorgen een klein staaltje van gezien toen filmactrice Truus v. Aalten in den Haag aankwam, was er van alle zijden belangstelling en het publiek keek zich de oogen uit. Had men haar ooit zien spelen? Vermoedelijk niet. [...] Maar ... Truus van Aalten was een Hollandsche en het Hollandsche volk, dat van de film houdt, was daar trotsch op. [...] Alfred Abel hebben duizenden en duizenden zien spelen. Maar hij is geen Hollander en de nieuwsgierigheid van het publiek was bij zijn aankomst dan ook zeer gering. Wil dit zeggen, dat men in Holland maar weinig belangstelling voor Abel voelt? Neen. Maar de oppervlakkige nieuwsgierigheid was er niet en dat is misschien maar goed ook.”⁶⁶

Uit dit citaat blijkt dat Van Aaltens nationaliteit gepaard gaat met de oppervlakkige nieuwsgierigheid van het publiek. Volgens de auteur is haar Nederlandse afkomst dus de enige reden voor haar populariteit. Net zoals bij Willink hebben haar acteerkwaliteiten volgens *Haagsche Courant* niets te maken met de belangstelling van het publiek.

⁶⁵ Verscheidende biografische artikelen (bijvoorbeeld de website over Truus van Aalten en het boek *Nederlandse acteurs in de Weimarrepubliek en Nazi-Duitsland* van Adrian Stahlecker) stellen dat, ondanks dat Truus van Aalten nooit verdacht is van collaboratie, ze vanwege haar accent niet meer gevraagd is voor een Nederlandse film.

⁶⁶ *Haagsche Courant*, 5 mei 1928: p. 5.

Interpretatie

De bestudeerde dagbladen zijn kritisch over Van Aaltens imago en acteerkwaliteiten. Door deze thema's te bespreken krijgt het publiek – in lijn met de theorie van Garncarz – duidelijkere handvatten aangeboden om haar unieke kwaliteiten te onderscheiden. Anders dan in de geanalyseerde filmtijdschriften krijgt Van Aaltens *image* meer diepte, simpelweg omdat er meer informatie beschikbaar is. Deze informatie over haar unieke kwaliteiten is echter eerder negatief dan positief, wat een “speciale interesse” voor haar niet zal hebben gestimuleerd. Tegelijkertijd blijft de constructie van de Nederlandse filmster nog steeds oppervlakkig. Ten eerste omdat ‘toeval’ het enige antwoord blijkt te zijn op de vraag waarom zij het heeft weten te maken als filmster. Ten tweede omdat het Nederlandse publiek haar alleen lijkt te bewonderen vanwege haar nationaliteit. Dat is een volstrekt toevallige en min of meer banale omstandigheid, niet iets dat zich verder uit laat diepen. Bij de dagbladen nemen we dan ook een andere vorm van oppervlakkigheid waar dan er is geconstateerd bij de filmtijdschriften. Zo wordt Van Aaltens succes door de dagbladen beargumenteerd aan de hand van de bovengenoemde oppervlakkige redenen, terwijl de filmtijdschriften hier überhaupt geen woorden aan besteden. De oppervlakkigheid van de geanalyseerde filmtijdschriften zit hem dan ook in het feit dat zij nooit expliciet de vinger weten te leggen op unieke, persoonlijke kwaliteiten die Van Aalten succesvol maakten. Hierdoor worden er tevens geen handvatten aangeboden om zulke kwaliteiten te onderscheiden en komt er geen diepte in het door de filmtijdschriften geconstrueerde beeld van Truus van Aalten als ster.

Hoofdstuk 3: Amerikaanse en Duitse referentiekaders

“Het Amsterdamse meisje, dat eenige jaren geleden haar debuut maakte als filmster bij de Ufa en sindsdien zoodanig vorderingen maakte, dat zij een vaste plaats kreeg onder de artiesten der Duitse filmonderneming.”⁶⁷

In dit hoofdstuk staat de positionering van de Nederlandse manifestatie van *stardom* naar aanleiding van het persdiscourse omtrent Truus van Aalten centraal. Zoals in de inleiding beschreven, stelt Van der Velden dat de sensationele transformatie van Van Aalten én de daarbij komende populariteit vanaf 1926 tot 1927 een tijdlang een positief klimaat opleverde voor de ontwikkeling van een sterrencultuur in Nederland. Hij toont aan dat *Cinema & Theater* in diezelfde periode door de komst van concurrerende filmtijdschriften investeerde in het stimuleren van een semi-Amerikaanse wijze van *interactive fandom*, zij het nog steeds op een – in vergelijking met Amerika – zeer bescheiden schaal. Zo organiseerde het tijdschrift meer film gerelateerde wedstrijden, ontwikkelde een *letters-to-the-editor* sectie genaamd “filmenthousiasten” en maakte meer ruimte voor algemeen filmnieuws. In lijn met Garncarz duiden bijvoorbeeld twee filmpuzzels in *Cinema & Theater* waarin Van Aalten het antwoord is op het centrale Duitse doel van *Filmbildung* (filmeducatie).⁶⁸ Daarnaast bespreken de relevante artikelen nooit roddels of schandalen omtrent Van Aalten en gaat *Cinema & Theater* niet in op de ontwikkelde eis van het publiek voor privéinformatie over de Nederlandse filmster. De in dit werkstuk gepresenteerde verdiepende analyse van de constructie van Truus van Aalten als ster, laat zien dat de berichtgeving op inhoudelijk niveau neigt naar het Duitse referentiekader waarin de acteur wordt beschouwd als een gerespecteerd kunstenaar.

Het is echter belangrijk om vast te stellen dat deze positionering tussen de twee internationale referentiekaders een stuk complexer ligt. In grotere lijn neigt deze immers meer naar de Amerikaanse praktijken van sterverering. De dagbladen beoordelen Truus van Aalten aan de hand van criteria die betrekking hebben op haar professionele kwaliteiten als actrice, maar ze komen tot de slotsom dat Van Aalten deze in beperkte mate bezit. Volgens

⁶⁷ *Haagsche Courant*, 11 april, 1928: p. 2.

⁶⁸ De Duitse term voor filmeducatie. Garncarz stelt dat in de Duitse *Bildung* traditie waarde wordt gehecht aan de cultivering van esthetische verfijning door middel van onderwijs.

hen is haar populariteit bij het publiek dan ook in hoofdzaak terug te voeren op iets wat hier niets mee te maken heeft, namelijk haar Nederlandse nationaliteit. Aangezien Nederland in de jaren twintig nauwelijks een sterrencultuur kende, was de doorbraak van het Nederlandse winkelmeisje als filmster bij de Duitse Ufa een sensatie. In de kern ging het om die sensatie, aangezien deze transformatie Truus van Aalten als ster kenmerkte. En het naar voren halen van die sensationele transformatie als “kwaliteit” doet eerder denken aan de Amerikaanse praktijken op het gebied van *stardom* dan de Duitse, aangezien het hierbij niet om een professionele competentie ging. Zoals is gebleken uit het eerste hoofdstuk was de nationale trots die heerste in de filmtijdschriften – na 1927 alleen *Cinema & Theater* – sterk verbonden met het succesverhaal van de sensationele transformatie van Truus van Aalten. Daartegenover staat dat deze trots door de kritische houding van de geanalyseerde dagbladen juist op de achtergrond werd geplaatst. Maar ondanks deze kritische houding blijven de dagbladen zich tussen de regels door nog steeds richten op Van Aaltens sensationele transformatie en nationaliteit. Haar nationaliteit en de toevalligheid van haar succes zijn volgens de dagbladen namelijk de enige redenen voor haar populariteit. Vanuit dit perspectief bezien, kan worden gesteld dat de Nederlandse pers zich in de berichtgeving over Truus van Aalten in zekere zin óók aansloot bij de Amerikaanse praktijken van sterrenverering. In dat licht was Truus van Aalten in de jaren twintig paradoxaal genoeg Nederlands meest Amerikaanse ster, zelfs al stond ze onder contract bij de Duitse Ufa. De in dit eindwerkstuk geanalyseerde berichtgeving blijft echter op inhoudelijk niveau gebaseerd op het Duitse model, aangezien de sensatie hierin niet direct centraal staat en Van Aaltens privé-zaken nooit worden besproken.

Babelsberg in de Lage Landen

Allereerst wordt in lijn met Garncarz duidelijk dat Van Aalten in de eerste jaren van haar carrière werd geprezen vanwege haar succes en artistieke verdiensten, maar dat haar populariteit onder het publiek voornamelijk gebaseerd is op persoonlijke karakteristieken. In verscheidende bronnen ligt de nadruk namelijk meer op haar jonge, komische en energieke voorkomen dan op haar professionele kwaliteiten als ster. In een interview in *De Rolprent* staat centraal dat:

“Haar vroolijke wezen, haar sprekende gezicht met vooral joliggeestigen wipneus, zetten allen in ’t Atelier voor haar in geestdrift. Zij veroverde op stel en sprong de harten aller aanwezigen door de spontane komieke uitbundige van een zich in de vrijheid tuimelend wezentje.”⁶⁹

Zoals blijkt uit de voorgaande hoofdstukken neemt de intensiteit van de berichtgeving over deze persoonlijke karakteristieken al na de eerste jaren van haar doorbraak af. Ze blijft hier in de loop van haar carrière heen wel bekend om staan.

Tevens komt in de voorgaande hoofdstukken duidelijk naar voren dat Van Aaltens populariteit hoofdzakelijk samenhangt met haar Hollandse nationaliteit. De uniforme voorkeur van het publiek voor sterren van eigen bodem – zoals Garncarz die in Duitsland aantoonde – lijkt in Nederland ook aanwezig. De uniforme nationale trots van het publiek en de pers voor Truus van Aalten toont eenzelfde voorkeur.

Het is in 1933 dan ook groot nieuws dat Van Aalten vanwege persoonlijke omstandigheden stopt met werken en terugkomt naar Nederland. Bijna alle berichten hierover beschrijven dat Van Aalten ernstig ziek is en dat de Nederlandse pers en film liefhebbers met haar meeleven. Tevens staat de invloed die haar afwezigheid in Berlijn op haar carrière heeft in alle berichten centraal. Deze combinatie tussen privé en zakelijk sluit aan bij Garncarz die stelt dat in de Duitse sterrencultuur het privéleven van een filmacteur enkel wordt besproken in context van zijn of haar professionele carrière. Opmerkelijk is dat één artikel in de *Haagsche Courant* komt met de titel “Ernstig ongeval met Truus van Aalten: met moeite tot bewustzijn gebracht”.⁷⁰ Hierin wordt besproken dat de Nederlandse actrice een te sterke dosis kalmeringsmiddelen heeft genomen en een geneesheer haar met moeite wakker gekregen heeft. Opvallend is dat er niet wordt gespeculeerd of het om een zelfmoordpoging ging. Deze privéinformatie wordt in de eerste twee zinnen van het artikel besproken. In de rest van het bericht wordt er niet ingegaan op haar gezondheid, maar alleen de invloed van dit ongeval op haar carrière bediscussieerd. Waar het eerste deel van dit artikel dus informatie verschaft die de Amerikaanse pers vermoedelijk zou uitbuiten, sluit de aanpak van de *Haagsche Courant* meer aan bij de Duitse praktijken. Van Aaltens

⁶⁹ *Rolprent: Hollandsch weekblad voor de moderne film*, 2 november 1926: p. 1312.

⁷⁰ *Haagsche Courant*, 16 maart, 1933: p. 2.

privézaken worden dan ook in context van haar professionele carrière besproken. In latere berichtgeving wordt er niet meer ingegaan op dit persoonlijke ongeval.

Net zoals Garncarz vaststelt voor de Duitse filmindustrie, lijkt het verlangen van de geanalyseerde pers om deel te nemen aan het artistieke discours niet te corresponderen met de voorkeuren van het Nederlandse publiek. Een voorbeeld daarvan is hoe binnen de rubriek “filmenthousiasten” in *Cinema & Theater* gereageerd wordt op de informatiebehoeften van de lezers. Waar in de eerste jaren van Van Aaltens carrière enkel wordt gevraagd naar biografische informatie zoals haar leeftijd en adres, wordt er vanaf 1933 door de lezers van de rubriek verlangd naar informatie over haar relatiestatus. Het filmtijdschrift geeft slechts minimaal toe aan deze vraag, aangezien de redactie nooit weggeeft of, en zo ja met wie Van Aalten een relatie heeft. Een ander voorbeeld biedt de rubriek “Gesprekken met mijn vriend Pietersen” waarin wordt geschreven over films, filmsterren en de Nederlandse filmcultuur. In een van de berichten worden de roddels omtrent de huwelijken en scheidingen van Amerikaanse filmsterren besproken. Vervolgens vraagt de redacteur hoe het met “onze Nederlandsche filmsterretjes in het buitenland” gaat. Opmerkingen over privézaken blijven bij het antwoord daarop volledig uit.⁷¹ Er lijkt bij de Nederlandse pers dus wel een vermogen om te schrijven over roddels en schandalen, maar dit wordt bij nationale sterren niet gedaan.

Interpretatie

Uit het voorgaande blijkt dat de berichtgeving over Truus van Aalten – ondanks de grotere lijn waarin haar sensationele transformatie wordt gezien als iets dat past binnen een Amerikaanse georiënteerde sterrencultuur – voornamelijk gebaseerd is op de Duitse opvatting van de constructie van sterren in een artistiek discours. Zoals blijkt uit de eerste twee hoofdstukken gaat de berichtgeving echter nooit echt de diepte in op Van Aaltens artistieke verdiensten. Wanneer de dagbladen dit wel proberen te doen, levert dat eerder een kritische blik op haar imago op dan een directe beoordeling van haar acteerprestaties. Het Duitse model stimuleert daarbij door het buiten beschouwing houden van privéinformatie indirect de oppervlakkige beeldvorming omtrent Truus van Aalten. Zulke

⁷¹ *Het weekblad Cinema & theater* (1933), 501: p. 21.

privéinformatie zou het publiek namelijk de mogelijkheid hebben gegeven om tot een intiem niveau dicht bij de Hollandse filmster te komen en een meer gelaagde, diepgaande band met haar op te bouwen. Door het uitblijven van deze informatie in het artistieke discours, bleef haar *image* overwegend eendimensionaal.

Conclusie

“De geheele internationale pers, alle filmvaklieden, houden zich tegenwoordig bezig met het probleem over de opvolging der tegenwoordige sterren. Holland kan trotsch zijn, dat wat dit groote probleem betreft daar niet alleen theorieën worden opgeworpen, maar dat ’t een der practisch meest waardevolle bijdragen in dit probleem in de persoon van de kleine Truus van Aalten geleverd heeft. Na alles wat we gehoord en gezien hebben, kunnen we voor juffrouw Troelala een prachtige filmloopbaan profeteeren.”⁷²

In dit bacheloreindwerkstuk is middels historisch bronnenonderzoek getracht de contemporaine constructie van Truus van Aalten als ster te analyseren en daarmee een bijdrage te leveren aan de kennis over hoe een sterrencultuur zich in de jaren twintig en dertig in Nederland manifesteerde. Hierbij is er een antwoord gezocht op de vraag: “Hoe construeren de Nederlandse filmtijdschriften *De Rolprent* en *Cinema & Theater* en de dagbladen *Het Vaderland* en de *Haagse Courant* tussen 1926 en 1936 de actrice Truus van Aalten als ster?

In lijn met Garncarz is vastgesteld dat de huidige definitie van het fenomeen *stardom* gebaseerd is op de wetenschappelijke literatuur omtrent de filmindustrie en filmcultuur van Hollywood. Om het fenomeen van een sterrencultuur in andere landen en periodes te exploreren is volgens Garncarz dan ook een breed inzetbare en flexibele definitie van *stardom* noodzakelijk. Hierin is de culturele specificiteit van een samenleving of periode een belangrijke factor. Tevens moeten filmsterren worden benaderd als unieke persoonlijkheden waarvoor het publiek een speciale interesse kan ontwikkelen.

Zoals het inleidende citaat van dit hoofdstuk laat zien, was de Nederlandse pers in de jaren twintig actief bezig met sterren en hun publieke imago. Ondanks de achterblijvende belangstelling voor de Nederlandse filmcultuur was er een opleving in de algemene interesse voor filmsterren. Zo liet Van der Velden zien dat de populariteit van Truus van Aalten het publiek midden jaren twintig in zijn greep kreeg en enige tijd een semi-Amerikaanse wijze van sterrenverering aanmoedigde. Het aantal artikelen over Van Aalten uit de onderzoeksperiode is dan ook zeer hoog, maar ze blijven qua diepgang en inhoudelijke

⁷² *Rolprent: Hollandsch weekblad voor de moderne film*, 2 november 1926: p. 1312.

informatie veelal beperkt. Het gecreëerde beeld van Truus van Aalten blijft daardoor aanzienlijk eendimensionaal.

Uit hoofdstuk 1 is gebleken dat binnen de berichtgeving over Truus van Aalten in de geselecteerde filmtijdschriften – na 1927 alleen *Cinema & Theater* – oppervlakkigheid overheerste. Diepgaande beschouwingen over haar imago, uiterlijke kenmerken en acteerprestaties bleven uit. Daardoor kon het publiek geen speciale interesse voor haar ontwikkelen en was er dus geen mogelijkheid om de unieke persoonlijkheid van Van Aalten te construeren zoals Garncarz zich dat voorstelt. Wat de Hollandse Truus van Aalten wel kenmerkte was de sensatie van haar transformatie van doorsnee winkelmeisje naar grote filmster in buitenlandse dienst. In de berichtgeving hierover zette nationale trots de toon. Daarin uitte zich iets van de culturele specificiteit van de Nederlandse samenleving. Immers, dat een land zonder een eigen, serieus te nemen filmindustrie en met een relatief onderontwikkelde staat van dienst in termen van filmconsumptie tóch zo'n filmster kon voortbrengen, maakte van de doorbraak van Truus van Aalten een opzienbarend en 'typisch Nederlands' fenomeen.

Uit hoofdstuk 2 is gebleken dat in de constructie van Truus van Aalten in de dagbladen een zekere tweestrijdigheid te herkennen viel. Door Van Aaltens bakvis-imago te thematiseren kreeg het publiek handvatten aangeboden om haar unieke kwaliteiten te onderscheiden. Zij was de guitige bakvis die het uitgelaten jonge meisje speelde. Dit zagen de dagbladen echter als iets negatiefs, wat bij het publiek de ontwikkeling van een diepgaandere "speciale interesse" voor Van Aalten niet zal hebben gestimuleerd. Wat daarbij evenmin hielp, was dat in de dagbladen Van Aaltens constructie als ster oppervlakkig bleef, omdat er door de pers geen diepgaande verklaring kon worden gegeven voor haar populariteit. Toeval en haar Nederlandse nationaliteit waren de enige twee factoren waar dagbladjournalisten Van Aaltens populariteit op terug wisten te voeren.

Uit hoofdstuk 3 is duidelijk geworden dat de geanalyseerde berichtgeving over Van Aalten op inhoudelijk niveau neigt naar de Duitse praktijken op het gebied van *stardom*, waarin de acteur wordt beschouwd als een gerespecteerd kunstenaar. Maar gezien vanuit een breder perspectief ligt dit complexer en zit er ook een Amerikaanse dimensie aan Van Aaltens sterrenstatus binnen de Nederlandse context. Immers, het was de sensatie van haar transformatie van winkelmeisje naar filmster bij de Duitse Ufa die in hoge mate bepaalde dat ze als ster werd waargenomen en gevierd. Juist omdat dagbladjournalisten weinig artistieke

kwaliteiten in Van Aalten wisten te herkennen, bleef dat sensatie-aspect hun beeld sterk beheersen. En “sensatie” als doorslaggevend constituerend aspect van *stardom* was iets dat eerder aansloot bij de Amerikaanse praktijken van sterrenverering.

Nederlandse journalisten lukte het echter niet om bij hun behandeling van het ‘Amerikaans gekleurde’ fenomeen Truus van Aalten los te komen van hun naar het Duitse model neigende benadering van filmsterren. Het *image* van Van Aalten bleven ze in de filmtijdschriften en dagbladen steevast bespreken in de context van haar professionele carrière. Hun lezers brachten ze nooit echt dichtbij het privéleven van Truus van Aalten. Min of meer symptomatisch schrijft *Cinema & Theater* aan het einde van een interview: “De lens roept, dus moet ik afscheid nemen van onze landgenoot, die Nederland in filmland op zoo waardige wijze vertegenwoordigt.”⁷³ In de constructie van Truus van Aalten lijkt “de lens” dan ook altijd te roepen. Zodra zich een mogelijkheid voordoet om dichterbij haar te komen en persoonlijke informatie te bemachtigen, lijkt het alsof de regisseur aftelt en Truus van Aalten weer snel aan het werk moet. De redacteurs en critici blijven achter en kunnen alleen schrijven over haar werkhouding en professionele kwaliteiten.

Kanttekeningen

Bij dit onderzoek dienen een aantal kanttekeningen te worden geplaatst. Een eerste kanttekening die gemaakt kan worden betreft de selectie van het corpus. Door de grootte van dit bacheloreindwerkstuk was een beperkte selectie van bronnen een vereiste en werden twee filmtijdschriften en slechts twee dagbladen onderzocht. Hierdoor kan er maar tot op zekere hoogte iets gezegd worden over de Nederlandse constructie van Truus van Aalten als ster. Door bij een vervolgonderzoek een groter en meer divers corpus te bestuderen, kan er een verfijnder beeld worden geschetst en een stevigere positie worden ingenomen. Een deel van die verfijning kan zitten in het meewegen van de ideologische signatuur van de diverse persorganen. Dat is van groot belang, aangezien de jaren twintig sterk gekenmerkt werden door de verzuiling en er als gevolg daarvan verschillen waren in de waardering van en omgang met film en filmsterren. Dit vertaalde zich wellicht naar hoe er in de voor een deel eveneens verzuilde pers over Truus van Aalten geschreven werd.

⁷³ *Het weekblad Cinema & theater* (1929), 293: p. 26.

Een tweede kanttekening kan geplaatst worden bij het gebruik van gedigitaliseerde archieven én het handmatig doornemen van de niet gedigitaliseerde bronnen. Door zowel fouten in de software als onzorgvuldigheid van de onderzoeker bestaat de kans dat bronnen over het hoofd zijn gezien.

Een derde kanttekening die geplaatst kan worden betreft de diversiteit in het soort materiaal. Naast persdiscoursen dragen volgens Richard Dyer ook bronnen zoals films en fanmateriaal bij aan de constructie van het imago van een ster. Dat soort bronnen speelden in dit onderzoek nog geen enkele rol, maar zouden in een vervolgonderzoek wel een plek kunnen krijgen of zelfs het centrale object kunnen zijn.

Een laatste en zinnige vorm van vervolgonderzoek is de introductie van een vergelijkend aspect. Truus van Aalten was niet de enige Nederlandse ster in dienst van de Duitse Ufa. In 1927 rekruteerde deze studio ook de Nederlandse Lien Deyers. Tot het midden van de jaren dertig acteerde zij in een nog groter aantal Duitse films dan Van Aalten ooit zou doen. En zo waren er meer: Adele Sandrock, Ery Bos en Johan Heesters. Hoe werd de sterrenstatus van deze Nederlandse filmacteurs in Duitse dienst geconstrueerd in de Nederlandse pers en hoe verhield zich dat tot wat er over Truus van Aalten verscheen? Beantwoording van die vraag kan een zinnige bijdrage leveren aan verder onderzoek naar de geschiedenis van *stardom* als aspect van de Nederlandse filmcultuur.⁷⁴

⁷⁴ Adrian Stahlecker, *Nederlandse acteurs in de Weimarrepubliek en Nazi-Duitsland* (Soesterberg: Uitgeverij aspekt B.V., 2008).

Bronnen

Literatuur

- Barbas, Samantha. "The Cult of Personality" in *Movie Crazy: Fans, Stars and the Cult of Celebrity*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.
- Boterman, F. En M Vogel (red.), *Nederland en Duitsland in het interbellum: wisselwerking en contacten: van politiek tot literatuur*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2003.
- DeCordova, Richard. *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Illinois: University of Illinois Press, 2001.
- Dibbets, Karel. "Het taboe van de Nederlandse filmcultuur: Neutraal in een verzuimd land" in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9.2. 2006.
- Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society Second Edition*. Londen: Routledge, 2004.
- Dyer, Richard. *Stars*. Londen: BFI Publishing, 1982.
- Garncarz, Joseph. "Art and Industry: German Cinema of the 1920s" in *The Silent Cinema Reader*. Londen: Routledge, 2004.
- Garncarz, Joseph. "The Star System in Weimar Cinema" in *The Many Faces of Weimar Cinema*. New York: Camden House, 2010.
- Maltby, Richard, Daniel Biltereyst and Philippe Meers. *New Cinema Histories in Explorations in New Cinema History Approaches and Case Studies*. New Jersey: Blackwell Publishing, 2011.
- McDonald, Paul. *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. California: Wallflower Press, 2000.
- Sedgwick, John, Clara Pafort-Overduin en Jaap Boter. "Explanations for the Restrained Development of the Dutch Cinema Market in the 1930s" in *Enterprise & Society* 13.3. 2012.
- Shingler, Martin. "The Star System in Europe" in *Cinema Comparat/ive Cinema* 1.10, 2017.
- Spigel, Lynn. *Make room for TV: Television and the family ideal in postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London: Routledge, 1994.
- Stahlecker, Adrian. "Truus van Aalten: een komisch talent" in *Nederlandse acteurs in de*

- Weimarrepubliek en Nazi-Duitsland*. Soesterberg: Uitgeverij aspekt B.V., 2008.
- Thissen, Judith, André van der Velden en Thunnis van Oort. "Over de eigenheid van de Nederlandse filmcultuur" in *Leidschrift* 24.3. 2009.
- Thissen, Judith en André van der Velden. "Klasse als factor in de Nederlandse filmgeschiedenis: een eerste verkenning" in *Tijdschrift voor mediageschiedenis* 12.1. 2009.
- Van Beusekom, Ansjé. *Film als kunst: reacties op een nieuw medium in Nederland, 1895-1940*. Haarlem: Arcadia, 2001.
- Van der Velden, André. "Between Hollywood and Babelsberg: Popular Cinephilia in a Dutch Movie Magazine of the 1920s" in *Mapping Movie Magazines*. London: Palgrave MacMillan, 2020.
- Van Oort, Thunnis. "Het Nederlandse filmtijdschrift en de markt" in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 13.2. 2010.
- Verhoef, Jesper. *Opzien tegen modernisering: Denkbeelden over Amerika en Nederlandse identiteit in het publieke debat over media, 1919-1989*. Proefschrift, Universiteit Utrecht, 2017.
- Willis, Andy. *Film Stars: Hollywood and Beyond*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

Bronnen uit tijdschriften en dagbladen

- De Rolprent: Hollandsch weekblad voor de moderne film*, 1 november 1926.
- De Rolprent: Hollandsch weekblad voor de moderne film*, 2 november 1926.
- Haagsche Courant*, 9 april 1927.
- Haagsche Courant*, 11 april, 1928.
- Haagsche Courant*, 20 april 1928.
- Haagsche Courant*, 5 mei 1928.
- Haagsche Courant*, 16 maart, 1933.
- Haagsche Courant*, 22 december 1934.
- Het Vaderland*, 16 april 1927.
- Het Vaderland*, 7 maart 1928.
- Het Vaderland*, 10 mei 1928.
- Het Vaderland*, 12 mei 1928.

Het Vaderland, 30 augustus 1929.

Het Vaderland, 29 juni 1930.

Het weekblad Cinema & theater (1926), 154.

Het weekblad Cinema & theater (1927), 174.

Het weekblad Cinema & theater (1928), 222.

Het weekblad Cinema & theater (1928), 223.

Het weekblad Cinema & theater (1929), 289.

Het weekblad Cinema & theater (1929), 293.

Het weekblad Cinema & theater (1931), 379.

Het weekblad Cinema & theater (1933), 479.

Het weekblad Cinema & theater (1933), 482.

Het weekblad Cinema & theater (1933), 483.

Het weekblad Cinema & theater (1933), 501.

Het weekblad Cinema & theater (1935), 619.

Media

Truus van Aalten. "Her life (1)". Laatst geraadpleegd op 6 januari, 2020.

<http://truusvanaalten.com/index.php?obj=1193783370>.

Truus van Aalten. "Her life (2)". Laatst geraadpleegd op 27 december, 2019.

<http://truusvanaalten.com/index.php?obj=1193784036>.

Truus van Aalten, "Her life (3)". Laatst geraadpleegd op 11 januari, 2020.

<http://truusvanaalten.com/index.php?obj=1193783370>.