

# Tussen toverballenautomaten en MGM-gedonder

*De internationale rol van Filmstudio Cinetone in de jaren vijftig  
van SECRET FILE USA tot LA RAGAZZA IN VETRINA*



Vera de Lange  
Studentnummer 3167046  
Master Film- en televisiewetenschap  
Universiteit Utrecht  
Begeleider: Prof. dr. F.E. Kessler  
Film- en televisiegeschiedenis  
6 december 2011

# Inhoudsopgave

<b>Voorwoord</b>	<b>1</b>
<b>Inleiding</b>	<b>2</b>
<b>De geschiedenis van Cinetone</b>	<b>11</b>
<b>1.De wederopbouw van de Nederlandse speelfilmindustrie en de discussie over buitenlandse filmproductie in ons land</b>	<b>14</b>
1.1 Filmvreemde activiteiten in de studio	14
1.2 Cinetone en het ‘Amerikaans filmimperialisme’	17
1.3 Marshallplanfilms in Cinetone	19
<b>2. <i>Secret File USA</i> en de bloeiperiode voor buitenlandse speelfilms in Cinetone</b>	<b>22</b>
2.1 <i>Secret File USA</i>	22
2.1.1 De keuze van Arthur Dreifuss voor Cinetone	24
2.1.2 De samenwerking tussen Nederlanders en Amerikanen	26
2.1.3 Decors en settings: Europa als dorp in Nederland	28
2.1.4 Betekenis van de productie van SECRET FILE voor Cinetone	29
2.2 Het vervolg van <i>Secret File</i> : andere buitenlandse producties in de jaren vijftig	31
<b>3. <i>La ragazza in vetrina</i> en de kleiner wordende rol van Cinetone bij buitenlandse producties</b>	<b>35</b>
3.1 Van studiofilms naar buitenfilms: Amsterdam als authentieke filmlocatie	36
3.2 <i>La ragazza in vetrina</i>	37
3.2.1 De keuze voor Nederland: de Wallen en de mijnen	37
3.2.2 De verdeling van het werk tussen Nederlanders en Italianen	41
3.2.3 Settings, decors en opnamelocaties	44
3.3 De internationale concurrentie tussen arbeidskrachten en studio’s	48
3.3.1 De positie van de filmvaklieden	48
3.3.2 De slag tussen de studio’s	50
3.3.3 De zwakke punten van Cinetone	52
<b>Conclusies</b>	<b>54</b>
<b>Samenvatting</b>	<b>56</b>
<b>Bronnen</b>	<b>57</b>
<b>Filmografie</b>	<b>60</b>
<b>Cast- en crewlijsten</b>	<b>63</b>
<i>Secret File USA</i>	63
<i>La ragazza in vetrina</i>	64
<b>Bijlagen</b>	<b>65</b>

## Voorwoord

Deze scriptie had nooit tot stand kunnen komen zonder de hulp van een aantal personen. Allereerst wil ik uiteraard graag mijn scriptiebegeleider bedanken, Frank Kessler. Het onderwerp voor deze scriptie is voortgekomen uit mijn stage-onderzoek over Cinetone bij het EYE Film Instituut. Rommy Albers, mijn stagebegeleider, ben ik zeer erkentelijk voor zijn hulp bij de keuze van dit onderwerp en het meelesen van mijn scriptie, evenals andere EYE-medewerkers waaronder Piet Dirkx, Nico de Klerck en Rixt Jonkman, voor hun hulp bij mijn onderzoek.

Daarnaast heb ik een beurs mogen ontvangen om negen weken in het Koninklijk Nederlands Instituut te Rome te verblijven voor mijn onderzoek naar de film *La ragazza in vetrina*. Ik wil dan ook alle medewerkers bedanken voor hun gastvrijheid en behulpzaamheid, en in het bijzonder mijn begeleider Arthur Weststeijn voor zijn nuttige feedback en Ivana Bolognese voor haar hulp bij het verkrijgen van toegang tot andere instituten. Ook werd ik geholpen door de tips van Ivo Blom en Lidy Peters, die langskwamen op het Instituut. Mario Musumeci en Alessandra Guarino, medewerkers van de Cineteca Nazionale, ben ik zeer erkentelijk voor hun adviezen en het delen van hun kennis, evenals Paolo Luciani van de Officina Filmclub te Rome.

Tot slot gaat mijn dank uit naar alle mensen die ik voor mijn onderzoek heb mogen interviewen: Herman Greven, Edwin Rutten, Frans Weisz, Peter Faber, Nico Roodhart, Hammy de Beukelaer, Lili Rademakers en Michele Emmer.

De Cinetone Filmstudio's, die van 1933 tot 1988 hebben bestaan, hebben een belangrijke rol gespeeld in de Nederlandse filmgeschiedenis. Bij het overgrote deel van de speelfilms die vanaf de jaren dertig in ons land werden gemaakt, was deze filmfabriek op de een of andere manier betrokken. In de jaren na de Tweede Wereldoorlog kwam de Nederlandse speelfilmindustrie en dus ook de productie in Cinetone echter zeer moeizaam weer op gang; zelfs het streefaantal van drie Nederlandse speelfilms per jaar werd niet gehaald. De aandacht bij Cinetone was in die tijd sterk gevestigd op het op gang brengen van een continue nationale speelfilmproductie. Toen dat doel moeilijk te verwezenlijken bleek, moesten de medewerkers van deze studio aan het werk gehouden worden. Buitenlandse producties waren dus een welkome inkomstenbron.

De belangstelling vanuit het buitenland om in Nederland films te produceren was bovendien zo groot, dat er door een groep ondernemers plannen werden uitgewerkt voor het bouwen van een filmstudio, speciaal voor verhuur aan buitenlandse- met name Engelse en Amerikaanse- productiemaatschappijen. De Cunera-studio's, zoals deze zouden moeten gaan heten, zouden verrijzen in Rhenen en het complex zou zelfs een hotel omvatten, plus een staatsfilmbibliotheek. De initiatiefnemers, die kort na de oorlog hun plannen bekend maakten, hadden in 1949 ter voorbereiding al vele studiereizen gemaakt, onderhandelingen gevoerd en investeringen gedaan. Ook waren tegen die tijd al diverse voorlopige overeenkomsten voor verhuur met verschillende productiemaatschappijen binnengehaald, zo meldde het *Algemeen Handelsblad*.<sup>1</sup>

Het zal weinig verbazing wekken dat de directie van de Cinetone Filmstudio, net sinds een jaar weer geopend en in het kwetsbare bezit van een monopoliepositie, hier niet blij mee was. "Erger dan dwaas," noemde directeur Frits Peters het plan-Rhenen. "De belangstelling voor [de Cinetonestudio in] Duivendrecht is al uiterst gering, hoewel de outillage zeer modern en de ruimte voldoende voor een flinke productie is," geeft de

---

<sup>1</sup>"Mogelijkheden voor Nederlandse filmproductie. Duivendrecht-Cunera Studio's: plannen en meningen", *Algemeen Handelsblad*, 9 december 1949. In het *Utrechts Nieuwsblad* wordt al in 1947 melding gemaakt van de plannen van de 'groep-Rhenen', evenals dat er op dat moment onderhandelingen gaande waren met Franse producenten over de productie van Franse films in Nederland. Zie hiervoor: Onbekende redacteur, "Productie van Fransche films in ons land. Van groot belang voor de versteviging der deviezenpositie", *Utrechts Nieuwsblad*, 29 januari 1947. In het Nationaal Archief bevinden zich rapporten en ontwerp- plattegronden van het Cunera-complex (Nationaal Archief, archief van de afdeling Kunsten van het Min. Van O, K en W, Inv. nr. 2.14.69, A.3.1.3.3.4 Steun bij studie, 1289 Stukken betreffende het verlenen van krediet aan de Stichting Nederlandse Filmstudio Cinetone studio's te Amsterdam)

krant *De Tijd* zijn uitspraken weer. “Rhenen verwezenlijken is geld weggooien,” stelde hij.<sup>2</sup>

Een opvallende tegenstelling. Het lijkt hier of de directeur van Cinetone probeerde de rol van buitenlandse producties in Nederland en Cinetone kleiner te doen lijken, om te voorkomen dat er concurrentie bij zou komen. Er was, zoals uit de ondernemersplannen blijkt, eind jaren veertig wel degelijk interesse was voor Nederland als productieland en vice versa, vanuit Cinetone voor buitenlandse producties. In de daaropvolgende jaren zouden deze plannen verder uitgebouwd worden. Van 1948 tot en met 1960 zouden er uiteindelijk minstens zes grote en een aantal kleinere buitenlandse producties worden binnengehaald die in de studio werden opgenomen, of waar de Cinetone medewerkers sterk bij betrokken waren. Bij elkaar is dit aantal dus ongeveer de helft van de hoeveelheid Nederlandse speelfilms die in hetzelfde tijdsbestek in Cinetone werden gemaakt, namelijk 13 volgens het filmoverzicht *Hollands Hollywood* van Henk van Gelder.<sup>3</sup> Bovendien werd er van twee speelfilms, NIET TEVERGEEFS en CISKE DE RAT, ook een buitenlandse versie opgenomen.<sup>4</sup> In de wat de Nederlandse filmproductie betreft ‘slappe’ jaren vijftig waren dit grote buitenlandse studioproducties, die werden opgenomen in Cinetone, en waarbij bovendien een groot deel van het Cinetone personeel werd ingezet. Niet alleen de crew, maar zelfs de cast bestond ook in minder of meerdere mate uit Nederlanders. Vanaf de jaren zestig wordt dit veel minder en wordt deze rol van de Cinetone studio bij de productie van speelfilms kleiner. Welke ontwikkelingen liggen hieraan ten grondslag? Dit is de vraag die ik in deze scriptie zal proberen te beantwoorden.

Tijdens mijn onderzoeksstage bij EYE Film Instituut Nederland werd mij gevraagd een archiefonderzoek te doen om de geschiedenis van Cinetone in kaart te brengen. Hoewel deze studio een lange periode de spil is geweest van de Nederlandse speelfilmindustrie, is er nog nauwelijks onderzoek gedaan naar de geschiedenis van deze ‘Duivendrechtse droomfabriek’. Bij het lezen van het kleine aantal artikelen dat er over Cinetone geschreven is, viel het me op dat daarin vaak de nadruk wordt gelegd op de moeizame financiële situatie. De Nederlandse filmindustrie kwam nooit echt helemaal van de grond en de eigenaren hadden ook voor de oorlog al verschillende malen aan de rand

---

<sup>2</sup> “Nederlandse filmproductie. Goede en slechte kansen. Onuitgevoerd project,” *De Tijd*, 10-12-1949.

<sup>3</sup> Berekening aan de hand van het overzicht van Nederlandse speelfilms die tussen 1934 en 1994 uitgekomen zijn in: Henk van Gelder, *Hollands Hollywood* (Amsterdam: Luitingh~Sijthoff, 1995).

<sup>4</sup> Ibidem. De filmgegevens van alle in deze scriptie genoemde films staan in de filmlijst in de bijlage achterin deze scriptie.

van de financiële afgrond gestaan. Voor Nederland als klein land (en het Nederlands als klein taalgebied) is het altijd moeilijk geweest om een continue filmproductie moeilijk tot stand te krijgen. Mede daardoor zijn de filmstudio's altijd deels afhankelijk geweest van de inbreng van buitenlandse regisseurs, cameramensen en andere geschoolde filmtechnici voor de productie van Nederlandse speelfilms.<sup>5</sup> De samenwerking met buitenlandse filmregisseurs en andere filmvaklieden, zoals editors, cameramannen en art directors is dan ook kenmerkend voor de geschiedenis van de Cinetone Filmstudio's. Daarnaast, omdat de studio's toch moesten blijven draaien en er te weinig Nederlandse films werden geproduceerd, was er in de studio's ook ruimte voor buitenlandse filmploegen om films en tv-series te maken. De studio's waren dus altijd al internationaal georiënteerd.<sup>6</sup>

### *Periode en casussen*

Dit verkennende onderzoek werpt een licht op de wederzijdse rol in de internationale samenwerking tussen Cinetone en buitenlandse producenten en filmploegen in de jaren vijftig en de internationale factoren die hierop een sturende werking hadden, met twee grote, opvallende producties in de hoofdrol: de Amerikaanse tv-serie *SECRET FILE USA* (1954) en de Frans-Italiaanse speelfilm *LA RAGAZZA IN VETRINA* (1961).

De periode die ik heb onderzocht, van de naoorlogse heropening van Cinetone in 1948, tot en met 1960, valt grofweg te beschouwen als de wederopbouwperiode van de Nederlandse filmindustrie in het algemeen en Cinetone in het bijzonder. Aan het eind van deze periode is een keerpunt te zien. "In 1958 kreeg de Nederlandse speelfilm een nieuwe start," schrijft Hans Schoots in zijn boek *Van Fanfare tot Spetters. Een cultuurgeschiedenis van de jaren zestig en zeventig*. De filmproductie in ons land ging volgens hem toen pas "over een dood punt heen."<sup>7</sup> Wat mijn onderwerp betreft, de studioproductie en meer specifiek die in Cinetone, vonden rond dit jaar ook veel veranderingen plaats. Het einde van de jaren vijftig zijn te beschouwen als keerpunt, zowel voor de speelfilmproductie in Cinetone als voor de buitenlandse filmproductie in Nederland.

---

<sup>5</sup> Zie hiervoor Kathinka Dittrich, *Achter het doek. Duitse immigranten in de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig* (Houten: Wereldvenster, 1987).

<sup>6</sup> Voor een uitgebreid overzicht van de geschiedenis van Cinetone zie Willem Oosterbeek, "Cinetone. Vijfenvijftig jaar dromen" in *Het Nederlands Jaarboek Film 1989*, geredigeerd door Hans Beerekamp en Gerdin Linthorst (Houten: Wereldvenster, 1989): 19-30.

<sup>7</sup> Hans Schoots, *Van Fanfare tot Spetters. Een cultuurgeschiedenis van de jaren zestig en zeventig* (Amsterdam: Bas Lubberhuizen/Filmmuseum, 2004), 12.

De twee grote producties die ik in dit onderzoek centraal stel, zijn te beschouwen als illustratief voor de ontwikkelingen in deze periode. Ze zijn beiden in een bepaald opzicht opvallende verschijningen in de geschiedenis van Cinetone: SECRET FILE vormde met een opnameduur van bijna een jaar waarschijnlijk de grootste opdracht die Cinetone ooit heeft gehad, en LA RAGAZZA IN VETRINA werd gemaakt met een crew van zeer hoge kwaliteit. Aan de andere kant zijn ze emblematisch, in de zin dat ze de bloei en de neergang van buitenlandse producties in Cinetone in deze korte periode van

1948 tot en met 1960 representeren. SECRET FILE werd beschouwd als “dé grote kans voor de Nederlandse filmindustrie”, en een echte studioproductie waarbij heel Cinetone werd ingezet. Hierna volgden een aantal producties met een soortgelijke inzet van Cinetone. LA RAGAZZA IN VETRINA, die in 1960 werd gemaakt, markeert een overgang. Het is een film die deels in de studio van Cinetone werd opgenomen, maar die in tegenstelling tot SECRET FILE met een grote buitenlandse filmploeg werd gemaakt. Dit laatste komt overeen met de vele andere buitenlandse filmploegen die in de jaren zestig in Amsterdam zouden komen filmen, maar in tegenstelling tot de makers van LA RAGAZZA IN VETRINA zouden zij nog maar weinig gebruik maken van de studioruimtes en het personeel van Cinetone.

Aangezien het binnen het kader van dit onderzoek te ver voert om elk van de buitenlandse producties (in ieder geval al vijf buitenlandse speelfilms) uitgebreid te onderzoeken, gebruik ik deze twee speelfilms als case studies om mijn onderzoeksvragen te beantwoorden. Uiteraard zal ik ook meer algemeen kijken welke factoren een rol speelden bij de verandering van de positie van Cinetone bij buitenlandse producties.

### *Vraagstelling*

In deze scriptie zal ik dus een beeld schetsen van de internationale rol van Cinetone in deze periode van veranderingen. Mijn vraagstelling hierbij is tweeledig en luidt als volgt:

*Hoe veranderde de rol van Cinetone bij buitenlandse producties in de jaren vijftig en welke factoren waren bepalend bij deze ontwikkelingen?*

Als beginpunt zal ik de volgende deelvraag beantwoorden:

*Deelvraag 1: Wat was de houding van het bestuur van Cinetone in de eerste jaren na de heropening, wat betreft het opnemen van buitenlandse producties in hun*

*filmstudio, in verband met de moeizame wederopbouw van de Nederlandse filmproductie?*

Om een dieper inzicht te krijgen in het verloop van deze producties zelf, zal ik de productiepraktijk bij SECRET FILE USA en LA RAGAZZA IN VETRINA beschrijven aan de hand van de volgende deelvragen:

*Deelvraag 2: Welke factoren speelden een rol bij de keuze van buitenlandse producenten voor Cinetone als opnamestudio? Dit kunnen economische factoren zijn, of gunstige omstandigheden in Nederland, of specifieke 'selling points' van Cinetone.*

*Deelvraag 3: Hoe werd het werk verdeeld tussen de Nederlanders en de buitenlanders tijdens de opnames? Oftewel, welke functies hadden de Nederlandse medewerkers, en welke de buitenlandse? En was er een grote of juist een kleine buitenlandse crew aanwezig?*

*Deelvraag 4: Hoe werden decors in Cinetone en locaties in Nederland gebruikt voor de film?*

Aan de hand van deze (deel)vragen, en ook door zijdelings andere producties erbij te betrekken, zal ik proberen een algemene ontwikkeling weer te geven. Bij de beantwoording van deze vragen zal ik dus vanuit drie perspectieven kijken, namelijk de situatie in Cinetone en in Nederland wat betreft de speelfilmproductie, het perspectief van de buitenlandse filmploegen, en tot slot zal ik op de achtergrond de relevante naoorlogse economische context kort aanstippen.

### *Situering casussen en afbakening*

In mijn onderzoek kijk ik, behalve naar de tv-serie SECRET FILE USA, met name naar speelfilms, omdat in de hele geschiedenis van Cinetone vrijwel alle aandacht gericht was op het ontwikkelen van een continue speelfilmproductie. Dit bleef ook zo ondanks het feit dat vanaf de jaren zestig tv-series en reclames speelfilmproducties in de studio begonnen te verdringen. Tv-series, documentaires, opdracht- en amateurfilms, korte films en tv-reclames, hoewel ook veelvuldig in of in samenwerking met Cinetone geproduceerd, zal ik dan ook slechts zijdelings behandelen, tenzij ze relevant zijn ter vergelijking of als achtergrond. SECRET FILE USA heb ik wel als casus uitgekozen, ondanks het feit dat dit een televisieserie is. Deze was echter gemaakt door een regisseur die eerder voornamelijk films maakte. Behalve het feit dat de opnames intensiever waren (er werd een aflevering per week gemaakt) en een langere duur hadden, was er weinig verschil met de opname van een speelfilm, en de afleveringen, die elk een afgerond narratief geheel vormden, werden dan ook tv-films genoemd.



Hoewel andere afdelingen zoals het lab en de geluidsafdeling ook een belangrijk deel uitmaakten van de inkomsten van Cinetone en zelfs meestal een groter deel van de inkomsten inbrachten, stond voor de Cinetonebestuurders het verhuren van de studioruimte centraal. Ik richt me in dit onderzoek dan ook vooral op films die (geheel of gedeeltelijk) in de studio van Cinetone zijn opgenomen, omdat daar de meeste inzet van de ‘Cinetoners’ valt te verwachten. De vele films die bijvoorbeeld alleen in het lab zijn ontwikkeld of waarvoor alleen de nasynchronisatie is gedaan in Cinetone, laat ik buiten beschouwing.

## **Verantwoording**

### *Bestaande literatuur*

Wat de Nederlandse speelfilmgeschiedenis in het algemeen betreft, vormen de jaren vijftig een lacune in de literatuur. Tussen de publicaties *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, die onder redactie van Karel Dibbets en Frank van der Maden verscheen, en *Van Fanfare tot Spetters, een cultuurgeschiedenis van de jaren zestig en zeventig* van Hans Schoots, ligt, naast de bezettingstijd- waarin de Nederlandse speelfilmproductie nagenoeg stil lag- de wederopbouwperiode als een braakliggend terrein.<sup>8</sup> De jaren vijftig staan dan ook bekend als een weinig roemrijke periode in de Nederlandse filmgeschiedenis. Desalniettemin valt uit het boekje *De Pioniers. Interviews met 14 wegbereiders van de Nederlandse cinema* van Annemieke Hendriks te constateren dat een groot deel van de geïnterviewde ‘wegbereiders’ van de Nederlandse film, zijn of haar filmcarrière begon in de jaren vijftig.<sup>9</sup> Wel is er iets meer literatuur te vinden over de Nederlandse documentaire in de jaren vijftig, aangezien die juist in de wederopbouwperiode internationaal veel succes had.<sup>10</sup>

### *Verwaarloosde aspecten van film*

De infrastructuur rondom en de productie van films, waarbij studio’s vaak een belangrijke rol spelen, was bovendien tot voor kort een door filmwetenschappers ondergewaardeerde kant van de filmgeschiedenis. In het algemeen zijn deze aspecten

---

<sup>8</sup> Karel Dibbets en Frank van der Maden, red., *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940* (Weesp: Het Wereldvenster, 1986). Hans Schoots, *Van Fanfare tot Spetters. Een cultuurgeschiedenis van de jaren zestig en zeventig*, (Amsterdam: bas Lubberhuizen, 2004).

<sup>9</sup> Annemieke Hendriks, *De Pioniers. Interviews met 14 wegbereiders van de Nederlandse cinema* (Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 2006).

<sup>10</sup> Zie hiervoor bijvoorbeeld: Hans Schoots, *Bert Haanstra. Filmer van Nederland* (Amsterdam: Mets en Schilt, 2009).

van film, zoals welke locaties er gebruikt werden, hoe de onderlinge contacten tot stand kwamen, en de financiering van producties mede door het gebrek aan interesse hiervoor vaak niet goed gedocumenteerd. Terwijl juist dit onderzoek naar de ‘achterkant’ van de filmgeschiedenis in belangrijke mate bijdraagt aan het vergroten van de kennis over film en de sociale en economische factoren die hierbij een rol spelen.

Bovendien wordt in hedendaagse literatuur steeds meer erkend dat film teveel in een nationalistische context bestudeerd wordt. Nico de Klerk beargumenteert in zijn artikel “Volgt het voorbeeld van John Wayne” dat verscheen in het boek *Film in Nederland* dat de nationale filmcultuur nooit los kan worden gezien van het internationale netwerk. “Een nationale filmgeschiedschrijving mag niet voorbijgaan aan

het internationale karakter van de cinema”, stelt hij.<sup>11</sup> Dat geldt zeker voor de geschiedenis van Cinetone. Het is dus heel zinvol om te kijken naar de plek die deze filmstudio in de jaren vijftig innam in het Nederlands filmbedrijf en de bijdrage van buitenlandse producties daaraan. Dat de twee producties die ik voor dit onderzoek heb uitgekozen afkomstig zijn uit verschillende landen, biedt de mogelijkheid om uit verschillende perspectieven naar de internationale positie van Cinetone te kijken, en welke ontwikkelingen ten grondslag liggen aan de veranderingen die hierin plaatsvonden. Bovendien vergroot een dergelijk onderzoek de kennis van internationale samenwerking in het algemeen en hoe daarbij werd omgegaan met cultuurverschillen.

Iemand die deze beide verwaarloosde aspecten van filmgeschiedenis- de infrastructuur rondom films en het internationale perspectief- mooi heeft verenigd in haar onderzoek is Kathinka Dittrich. In haar boek *Achter het doek. Duitse immigranten in de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig* werpt zij een licht op de positie van de (veelal joods-)Duitse immigranten die in de vooroorlogse jaren in de Nederlandse filmindustrie werkten.<sup>12</sup>

Ook zijn er onder andere door Egbert Barten enkele artikelen geschreven over de Duitse films die in de oorlogsperiode in Nederland gemaakt werden.<sup>13</sup>

Maar nog niet bekend is dus dat juist in de naoorlogse jaren, waarin de studio en daarmee de Nederlandse filmproductie opnieuw in het zadel werd geholpen,

---

<sup>11</sup> Nico de Klerk, “Volgt het voorbeeld van John Wayne” in *Film in Nederland*, geredigeerd door Rommy Albers, et.al. (Amsterdam: Ludion, 2004): 414-421, 417.

<sup>12</sup> Dittrich.

<sup>13</sup> Zie hiervoor o.a. Egbert Barten, “Propaganda en collaboratie: Nederlandse film in de Tweede Wereldoorlog,” *De Filmkrant*, juli/augustus 2002, 27.

buitenlandse producties een belangrijke rol speelden in het voortbestaan en de ontwikkeling van de Cinetone studio's.

## **Bronnen**

Het aantal secundaire bronnen over Cinetone is zeer beperkt. Ik heb dus vooral het archiefmateriaal van Cinetone zelf als uitgangspunt genomen, met als voordeel dat je als onderzoeker hierdoor 'dicht bij de bron' blijft. Aansluitend daarop, heb ik mijn kennis uitgebreid door direct betrokkenen, oud-medewerkers en mensen die voor of in Cinetone hebben gewerkt te interviewen.

Archiefmateriaal over Cinetone in de jaren vijftig heb ik in Nederland gevonden in het Nationaal Archief en het EYE Filminstituut. Hoewel dit veel lijkt, is het geheel aan materiaal beperkt. Een groot deel van het Cinetone-archief is waarschijnlijk in de jaren tachtig vernietigd. Voorbeelden van documenten die ontbreken zijn financiële overzichten vanaf 1955 (ik heb wel een overzicht gevonden van de jaren 1948 tot en met 1955) en lijsten van de films waar Cinetone bij betrokken is geweest. Daarnaast heb ik helaas het archief van Luciano Emmer, dat zich in de Cineteca in Bologna bevindt, tijdens mijn verblijf in Rome niet kunnen inzien omdat het op dat moment nog niet gearchiveerd was. Dat zou interessant kunnen zijn voor een volgend onderzoek.

Een nadeel van het beschrijven van Cinetone vanuit het perspectief van de direct betrokkenen is dat dit uiteraard minder objectief is, en het gevaar dreigt dat het onderwerp teveel van binnenuit wordt beschouwd. Ik heb geprobeerd hier zoveel mogelijk tegenwicht aan te geven, door uitspraken kritisch te beoordelen en ook secundaire literatuur aan te halen over de context, en kranten- en tijdschriftartikelen uit die tijd te gebruiken.

Een ander gevolg van deze benadering is dat ik dus ook grotendeels Nederlandse bronnen heb bestudeerd, hoewel mijn onderwerp buitenlandse producties betreft. Aangezien ik echter over *LA RAGAZZA IN VETRINA* nauwelijks bruikbare informatie heb kunnen vinden in Nederland, heb ik een beurs aangevraagd voor een verblijf aan het Koninklijk Nederlands Instituut te Rome (KNIR) om hier verder onderzoek naar te doen.<sup>14</sup> Zo heb ik dus ook een Italiaans perspectief kunnen betrekken bij mijn onderzoek.

---

<sup>14</sup> Over de opnames en de productie van *SECRET FILE USA* zijn al enkele artikelen geschreven in Nederlandse tijdschriften. Ook over de film *LA RAGAZZA IN VETRINA* vond ik enkele artikelen over de productie, maar deze zijn veel minder uitgebreid. Ook in de Cinetone-archieven heb ik hierover niets kunnen vinden.

Voorop staat dat dit een verkennend onderzoek is. Ik heb niet op al mijn vragen een antwoord kunnen vinden. Ik heb zoveel mogelijk geprobeerd te achterhalen, maar het is zeer waarschijnlijk dat ik nog niet alle films heb gevonden en dat bepaalde belangrijke gegevens ontbreken omdat ik deze simpelweg niet ben tegengekomen. Ik heb daarbij niet alle mogelijke bronnen bekeken. Zo heb ik me niet uitgebreid gericht op krantenartikelen. Ook heb ik het omvangrijke archief van de NBB, dat zich bij EYE bevindt, links moeten laten liggen. Dit materiaal zou een interessant uitgangspunt voor een volgend onderzoek kunnen zijn. Ook zijn er andere perspectieven mogelijk die veel zouden kunnen opleveren, zoals de rol van coproducties in de jaren vijftig en zestig, de productie van Marshallplanfilms in Cinetone of een vergelijking tussen Cinetone en studio's in andere landen. Hopelijk kunnen aan de hand hiervan eventuele lacunes worden aangevuld en kan deze scriptie dan ook als een beginpunt voor verder onderzoek beschouwd worden.

In het eerste hoofdstuk van deze scriptie zal ik in het kort de situatie weergeven waarin Cinetone zich in de jaren vijftig bevond en de eerste deelvraag beantwoorden. In de hieropvolgende hoofdstukken zal ik chronologisch de ontwikkelingen beschrijven die Cinetone doormaakte wat betreft buitenlandse producties, waarbij ik aan de hand van de deelvragen 2, 3 en 4 twee producties onder de loep zal nemen. Ik zal deze chronologisch de revue laten passeren en dus allereerst in hoofdstuk 2 dieper ingaan op de productie van *SECRET FILE USA*, in hoofdstuk 3 op *LA RAGAZZA IN VETRINA*. Hier doorheen probeer ik de veranderingen te schetsen die plaatsvonden in de aard van deze internationale producties in Cinetone. Maar allereerst zal ik heel kort de geschiedenis weergeven van Cinetone vanaf de oprichting tot en met de heropening in 1948.

## **De geschiedenis van Cinetone: een Duivendrechtse droomfabriek in een permanente crisis**

*‘Wat niemand durfde dromen  
is eindelijk uitgekomen  
de filmartiesten stromen  
naar Duivendrecht met spoed  
naar Hollands Hollywood  
Waar tuin- en kropsla groeien  
zie je nu de lampen gloeien  
van ons Hollands Hollywood’*

Dit lied zong filmdiva Fien de la Mar ter ere van de oprichting van filmstudio Cinetone.<sup>15</sup> Met de opkomst van de geluidsfilm eind jaren twintig was de nieuwe filmfabriek veelbelovend. Hoewel deze droomfabriek vijfenvijftig jaar lang het epicentrum zou zijn van de Nederlandse filmgeschiedenis, bleef Cinetone echter altijd “een huiselijke namaakwereld ondermijnd door een permanente crisis,” zoals in een krantenartikel wordt verwoord.<sup>16</sup>

In december 1933 openden de broers en grammofoonplaathandelaren Isaac en Jules Biedermann officieel een zogeheten klankfilmstudio in een voormalige chemische fabriek aan de Duivendrechtsekade. Naast een studioloops bestond deze onder andere ook uit een filmlaboratorium, een grammofoonplatenfabriek, een studio voor nasynchronisering en opname van grammofoonplaten, kapsalons, een projectiezaal en een montagegebouwtje.<sup>17</sup> Kort na de oprichting begon een bloeiperiode met in 1934 de film *DE JANTJES*, die een kaskraker van jewelste zou blijken, waardoor de broers er al snel een tweede studiohal naast bouwden. Grote filmsterren als Fien de la Mar en Heintje en Louis Davids, die veel liedjes zongen, waren grote publiekstrekkers in die tijd. Hierna volgden eveneens succesvolle films als *BLEEKE BET*, *OP HOOP VAN ZEGEN* en *RUBBER*. Onze filmindustrie draaide toen voor een groot deel op de inbreng van joodse

---

<sup>15</sup> Willem Oosterbeek, “Cinetone. Vijfenvijftig jaar dromen” in *Het Nederlands Jaarboek Film 1989*, geredigeerd door Hans Beerekamp en Gerdin Linthorst (Houten: Wereldvenster, 1989): 19-30, 19. Het lied is te horen in de film *HET NEDERLANDSCHE CABARETALBUM* van Ernst Winar, die in 1934 werd opgenomen in Cinetone en in 1935 in première ging.

<sup>16</sup> Paul Hellman, “Een droomfabriek in Duivendrecht,” *NRC Handelsblad*, 4 november 1983.

<sup>17</sup> “Cinetone Film Studio’s,” *Het Vaderland*, 15 juli 1933.

regisseurs en filmvaklieden, die gevlucht waren voor de jodenvervolgingen in Duitsland.<sup>18</sup>

De voorspoed van Cinetone duurde echter niet lang; al in 1936 deed de film KOMEDIE OM GELD, waar de broers zelf in hadden meegeïnvesteed, hen de das om. Het succes van de volgende speelfilm PYGMALION mocht niet baten, Cinetone ging failliet en werd in 1938 gekocht door een filmproducent.<sup>19</sup> De overheid gaf in die jaren nog geen subsidie aan de filmproductie, hoewel Cinetone toen al aan meer dan 100 mensen werk verschafte.<sup>20</sup> De laatste film die voor de oorlog in Cinetone werd gemaakt was ERGENS IN NEDERLAND, een film over de mobilisatie, die echter al snel door de Duitse bezetters verboden werd.<sup>21</sup>

In 1942 werden Cinetone en de andere grote Nederlandse filmstudio, Loet C. Barnstijns Filmstudio in Wassenaar ingelijfd bij het Duitse staatsfilmbedrijf Ufa.<sup>22</sup> Er zouden voortaan Duitse films gemaakt worden. Ironisch genoeg zou dit een bloeiperiode worden in de geschiedenis van Cinetone. In totaal zouden er in deze periode zeventien speelfilms worden gemaakt met grote filmsterren zoals Magda Schneider, de moeder van Romy, en Gisela Uhlen. Op het hoogtepunt waren er 450 mensen in dienst. Dolle Dinsdag maakte een einde van de Ufa-periode; de directie en de Duitse productiestaf vluchtten naar Duitsland. Later die maand haalden zij de complete inboedel van Cinetone leeg, tot en met de wasbakken en de deurknoppen.<sup>23</sup>

Na de bezetting volgde er een lange periode van gesteggel en processen over de eigendom van de studio's, die nu een trieste aanblik boden. Aangezien Cinetone in de nadagen van de oorlog compleet was leeggeroofd, brachten de leden van de Nederlandse Bioscoop Bond in 1946 1 miljoen gulden bij elkaar om Cinetone weer in bezit te krijgen en de renovatie en herinrichting te bekostigen. In 1947 werd het 'studiovraagstuk' opgelost. De NBB zou de studio-exploitatie op zich nemen, op voorwaarde dat Cinetone dan de enige Nederlandse filmstudio zou blijven, omdat volgens hen de vooroorlogse situatie had uitgewezen dat de exploitatie van meer dan een studio niet lonend is.<sup>24</sup> De grote concurrent in die periode was Loet C. Barnstijns filmstudio in Wassenaar geweest; deze was echter tijdens de oorlog door een

---

<sup>18</sup> Oosterbeek, 19.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> "Heropening der Cinetonestudio's. De verfilming van Vadertje Langbeen begonnen," *Het Vaderland*, 9 augustus 1938.

<sup>21</sup> "De eerste Persconferentie," *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 19 oktober 1945, 7.

<sup>22</sup> "N.V. UFA-Filmstad opgericht," *Haagsche Courant*, 15 mei 1942.

<sup>23</sup> Oosterbeek, 20-21.

<sup>24</sup> "Rapport over het Filmstudio-vraagstuk," 2. Datum en auteur onbekend, waarschijnlijk eind jaren veertig. Te vinden in het Nationaal Archief, inv.nr. 2.14.69, 1289. J.G.J. Bosman, "Het studio-vraagstuk opgelost," *Officieel orgaan van den Nederlandschen Bioscoop-Bond*, 7 juli 1947, 1-3.

bombardement verwoest.<sup>25</sup> Op 6 april 1948 de Stichting Nederlandse Filmstudio Cinetone opgericht door de NBB. Er werd een Raad van Beheer voor de Stichting ingesteld, bestaande uit vijf leden, waarvan twee vertegenwoordigers van de overheid.<sup>26</sup>

Zo kon Cinetone datzelfde jaar weer worden geopend. “Het is een karwei geweest,” zei de directeur van de net opgerichte stichting Frits Peters in zijn toespraak.<sup>27</sup> Vol goede moed en met een ‘investering’ van de Nederlandse Bioscoopbond van bijna 1 miljoen gulden- met de uitgesproken hoop dat de regering dan de door de bioscopeigenaren gehekeldde gemakkelijksbelasting zou afschaffen-<sup>28</sup> werd een nieuwe start gemaakt met de opnamen van de film NIET TEVERGEEFS. Met vooroorlogse Cinetoneveteranen aan het roer werd ‘Hollandsch Hollywood’ weer nieuw leven ingeblazen. “Nederland “draait,” aldus een krantenartikel over de opening.<sup>29</sup> Na de daaropvolgende film, EEN KONINKRIJK VOOR EEN HUIS, stond Nederland echter weer stil.

---

<sup>25</sup> Oosterbeek, 21.

<sup>26</sup> “Rapport over het Filmstudio-vraagstuk,” 3.

<sup>27</sup> ‘Cinetone-studio Woensdag open’, *Vrije Volk* 21 augustus 1948.

<sup>28</sup> Ibidem. Dit heeft volgens het artikel de voorzitter van de afdeling Amsterdam van de NBB, W.K. van Royen, destijds zelf verklaard. Deze investering zou later door de NBB als een lening beschouwd worden.

<sup>29</sup> Ibidem.

# **1. De wederopbouw van de Nederlandse speelfilmindustrie en de discussie over buitenlandse filmproductie in ons land**

Van 1949 tot oktober 1952 werden er geen speelfilms opgenomen in de studio, en ook de jaren daarna werd de deur van Cinetone niet platgelopen. En dat terwijl er na de oorlog zowel bij de Nederlandse regering als het filmbedrijf de overtuiging heerste dat er een eigen, Nederlandse filmproductie op gang gebracht moest worden, en wel zo snel mogelijk.<sup>30</sup> Waardoor kwam het dat er zo weinig Nederlandse speelfilms werden gemaakt? Het feit dat er vanuit het buitenland en met name Amerika wel interesse was om in Nederland films te produceren, deed een discussie oplaaien, die speelde tegen de achtergrond van de Koude Oorlog. De positie die Cinetone hierin innam, werd direct beloond met een grote opdracht: het produceren van Marshallplanfilms.

## **1.1 Filmvreemde activiteiten in de studio**

Aan het eind van de jaren veertig en het begin van de jaren vijftig vonden er in Cinetone voornamelijk ‘filmvreemde activiteiten’ plaats. In plaats van decors werden er echter in de studiohallen door het Cinetonepersoneel onder andere woonarken gebouwd. De cameraman Prosper DeKeukelaire maakte zelfs toverballen-automaten.<sup>31</sup> De studiomanager, Bobby Rosenboom, greep alles aan om de vijftigkoppige staf aan het werk te houden, die, in tegenstelling tot voor de oorlog, niet per productie werden ingehuurd maar in vaste dienst waren.

Het complex aan de Duivendrechtsekade was inmiddels als filmfabriek nog verder uitgebreid. “Cinetone bestond niet alleen uit de studio’s,” vertelt oud-medewerker Herman Greven.<sup>32</sup> Het was een wereld op zich, waar alles wat nodig was om een complete film af te leveren, aanwezig was. Zo waren er een timmerwerkplaats, waar de studiodecors werden gemaakt, een schilder-en behangafdeling, een geluidsafdeling, een projectiezaal, montageruimte, en, de afdeling die een belangrijke rol zou gaan spelen, het laboratorium, waar Greven zelf van 1955 tot het opheffen van

---

<sup>30</sup> Exposé dat werd meegestuurd als bijlage bij een brief van de Raad van Beheer van Cinetone aan de Staatssecretaris van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, 9 mei 1963, 1. Te vinden in het archief van Eye Film Instituut, doos 96 Cinetone Collectie.

<sup>31</sup> Ibidem, 2.

<sup>32</sup> Interview auteur met Herman Greven. Zie hiervoor de Bijlage.



Cinetone in 1988 werkte.<sup>33</sup> In een rapport over het filmstudiovraagstuk, dat waarschijnlijk dateert van een paar ja na de heropening, staat dat de studio in de toenmalige omvang berekend was op de productie van 6 á 8 films per jaar.<sup>34</sup>

*‘Alles is beter in het buitenland’*

Volgens een exposé van de Raad van Beheer van Cinetone wilden veel producenten geen Nederlandse films meer maken omdat bij het uitbrengen van EEN KONINKRIJK VOOR EEN HUIS was gebleken dat met de opbrengst, ondanks het feit dat deze productie een kassucces was, de kosten niet konden worden gedekt. Door de sterk gestegen productiekosten en door de verhoging van de vermakelijkheidsbelasting in 1948 van 20% naar 35% kelderde het opbrengstaandeel van de producent dramatisch.<sup>35</sup>

Gerard Rutten was vrijwel de enige Nederlandse regisseur die het nog aandurfde, hij nam tussen 1952 en 1955 twee avondvullende films in de studio: STERREN STRALEN OVERAL en HET WONDERLIJKE LEVEN VAN WILLEM PAREL. Zijn films werden echter door de critici slecht ontvangen. Ze konden, evenals veel andere Nederlandse films in de daaropvolgende jaren- uitgezonderd de kaskraker CISKE DE RAT uit 1955- de vergelijking met wat er uit Hollywood kwam, niet doorstaan. “De gedachte, dat alles slechter was dan in het buitenland, vierde hoogtij,” aldus Greven. “En vaak was dat natuurlijk ook zo.”<sup>36</sup> Cinetone liep in een aantal opzichten achter bij de studio’s in het buitenland, onder meer wat betreft de geluidsapparatuur en de ontwikkeling van de kleurenfilms.

Aan het eind van de jaren zestig begon namelijk de kleurenfilm in Europa aardig in te burgeren, en hoewel de eerste Nederlandse speelfilm in kleur - JENNY - al in 1958 in première ging, werd er in de jaren zestig nog vrijwel alleen in zwart-wit gedraaid. Pas in 1971 kreeg Cinetone een kleurenlaboratorium, onder de naam Cineco, dat door een fusie met Cinecentrum tot stand was gekomen.<sup>37</sup> Verder waren de geluidsopnames niet altijd goed; zo waren de studiohallen maar deels geluidsdicht, herinnert Nico Roodhart zich, die meer dan dertig jaar als onderhoudstechnicus bij Cinetone werkte.<sup>38</sup> De bioscoopbezoekers vonden Nederlandse films vaak slecht verstaanbaar, vertelt Herman

---

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Rapport over het Filmstudio-vraagstuk, 5.

<sup>35</sup> Exposé Raad van Beheer van Cinetone, 9 mei 1963. Door de verhoging van de vermakelijkheidsbelasting daalde volgens het exposé de het aandeel van de producent in de opbrengst van de film met 25%.

<sup>36</sup> Interview auteur met Herman Greven.

<sup>37</sup> Oosterbeek, 26.

<sup>38</sup> Interview auteur met Nico Roodhart. Zie hiervoor de Bijlage.

Greven,<sup>39</sup> al lag dat meestal meer aan de geluidsinstallatie in de bioscoop dan aan de opnamekwaliteit van de apparatuur.<sup>40</sup>

### *Vicieuze cirkel*

Door dit alles belandde de filmstudio in een vicieuze cirkel: doordat er te weinig speelfilms werden gedraaid, had de Nederlandse filmindustrie een chronisch gebrek aan routine en was er te weinig geld om te investeren in nieuwe apparatuur. Het gevolg hiervan was dat Cinetone in deze jaren achter bleef bij andere studio's in het buitenland. Om producenten te stimuleren toch gebruik te maken van de diensten van Cinetone werd in 1956 het Productiefonds voor Nederlandse Films opgericht. Eind jaren vijftig kwam er hierdoor een opleving; het streefaantal van drie Nederlandse speelfilms per jaar werd in 1957 en het jaar daarop eindelijk behaald, waaronder *FANFARE*, *JENNY* en *DORP AAN DE RIVIER*, die elk deels in Cinetone werden opgenomen.<sup>41</sup>

Desondanks bleef vanaf de jaren vijftig de situatie bestaan dat niet de studioruimte, maar het laboratorium volgens Grevens toenmalige chef Ad van der Kooy “de kurk [was] waarop Cinetone dreef.”<sup>42</sup> Hij komt samen met andere oud-medewerkers aan het woord in het overzichtsartikel “1954: Secret File USA. Cinetone krijgt bezoek uit Amerika” van Mark van den Tempel. “Het waren vaak slappe tijden,” vertelt Greven over deze periode.<sup>43</sup> De inkomsten leunden voor een groot deel op werkzaamheden bij de geluidsafdeling en het laboratorium. “Ik heb ongelooflijk vaak films afgewerkt, die niet waren opgenomen in Cinetone.”<sup>44</sup>

Dit verhaal wordt bevestigd door het exposé van de Raad van Beheer uit 1963, waarin aan de alarmbel werd getrokken. In dit verslag staat vermeld dat tussen de oprichting van het Productiefonds en maart 1963 maar 10 speelfilms in Cinetone werden opgenomen, in plaats van het aantal van 18 à 19 dat onontbeerlijk werd geacht voor het voortbestaan van de studio. Het streefgetal van drie speelfilms per jaar werd niet gehaald. Bovendien werden Nederlandse films niet altijd in Cinetone opgenomen. Hierbij zag de Raad van Beheer ook de beperkingen van de rol van het Productiefonds: “Het bestuur van het Productiefonds kan, al zijn er voldoende middelen, noch aan het een, noch aan het ander iets veranderen. Het kan een producent niet dwingen te gaan produceren en het kan evenmin een producent die over enige eigen studioruimte

---

<sup>39</sup> Interview auteur met Herman Greven

<sup>40</sup> Bram Reijnhoudt, “Herman van der Horst in retrospectief. Filmer van geluid,” *Flashback* herfst 1994, 30-31, 30.

<sup>41</sup> Oosterbeek, 22-23.

<sup>42</sup> Mark van den Tempel, “1954: Secret File USA. Cinetone krijgt bezoek uit Amerika” *Flashback* herfst 1994, 22-29,

<sup>43</sup> Interview auteur met Herman Greven

<sup>44</sup> *Ibidem*.

beschikt, (Cinecentrum met “Kermis in de Regen”) of die om artistieke redenen meent of beweert het noodzakelijk te achten zijn films elders op te nemen, (“Het mes” in Kasteel Voerendaal, “Sonansee” in een loods te Zandvoort, de woonplaats van Toon Hermans), dwingen, tòch van de Cinetone Studio’s gebruik te maken.”<sup>45</sup>

## 1.2 Cinetone en het ‘Amerikaans filmimperialisme’

De moeizame opbouw van de Nederlandse filmindustrie bracht al aan het eind van de jaren veertig een discussie teweeg, doordat er een spanning werd gezien tussen de Nederlandse en de buitenlandse- vooral Amerikaanse- filmproductie in Nederland. Deze discussie komt naar voren in verschillende krantenartikelen uit die tijd die zich bevinden in het archief van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen.<sup>46</sup> Hierin werd de penibele positie waarin zowel Cinetone als de Nederlandse filmproductie zich bevond, in verband gebracht met wat werd beschouwd als een overheersende invloed van Amerika. “Hollywood wil heersen in Nederlandse bioscopen,” luidde een krantenkop in de communistische krant *De Waarheid*.<sup>47</sup> In enkele artikelen uit deze krant werd betoogd dat, wilde Nederland het “Amerikaans filmimperialisme” het hoofd bieden, er een Nederlandse filmproductie op gang gebracht moest worden.<sup>48</sup>

### *Internationale oriëntatie Cinetone*

Bij Cinetone werden de Nederlandse en buitenlandse filmproductie echter niet gezien als tegengestelde belangen. Dat de inzet bij de heropening van de filmstudio na de oorlog meteen al internationaal was georiënteerd, bewijst de toespraak ter plaatse van directeur Frits Peters. “Wij hopen [...] niet alleen op een goede en geregelde Nederlandse filmproductie, doch wij hopen evenzeer buitenlandse filmproducenten er toe te kunnen brengen, films in Nederland te maken.”<sup>49</sup> Ook het feit dat van de eerste film, NIET

---

<sup>45</sup> Exposé Raad van Beheer, 9 mei 1963.

<sup>46</sup> Te vinden in het Nationaal Archief, Inv. nr. 2.14.69, 1289: Stukken betreffende het verlenen van krediet aan de Stichting Nederlandse Filmstudio Cinetone studio’s te Amsterdam.

<sup>47</sup> “Hollywood wil heersen in Nederlandse bioscopen. Nederlands wereldnieuws in de verdrinking” *De Waarheid*, 16 maart 1948.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> ‘Cinetone-studio Woensdag open’, *Vrije Volk*, 21 augustus 1948.

TEVERGEEFS, die in 1948 werd opgenomen, ook een Engelse versie werd gemaakt: BUT NOT IN VAIN, laat dit zien.

Er draaiden in die periode zeer weinig Nederlandse films in de bioscopen, en deze waren ook over het algemeen niet erg populair.<sup>50</sup> Wel draaiden er veel Amerikaanse films in de Nederlandse filmtheaters.<sup>51</sup> Hollywood deed zich dus sterk gelden in de bioscoop, waar sommigen verzet tegen boden. Maar ook voor het Amerikaanse filmbedrijf waren het toen zware tijden, zo wordt vermeld in een van deze artikelen uit *De Waarheid* van 17 maart 1948, over de Amerikaanse bioscoopjournaals die de Nederlandse zouden verdringen: “Hollywood kampt op het ogenblik met een zware crisis. Massa-ontslagen van het personeel zijn aan de orde van de dag. De bioscoopopbrengsten in de Verenigde Staten dalen. De kwaliteit van de films, door de angst van het Amerikaanse kapitaal voor alles wat vooruitstrevend, vredelievend en waarachtig is, gaat sterk achteruit. Men kan dan ook verwachten, dat in het kader van het Marshall-plan de Amerikanen hun export-offensief zullen versterken. Tegen deze Hollywood-Wall-street plannen moeten alle vrienden van de Nederlandse film en het gehele Nederlandse volk eensgezind verzet bieden. Aan de slag dus voor vooruitstrevende, waarachtige en goede Nederlandse films!”<sup>52</sup> Zo eindigt dit sterk gekleurde en opiniërende artikel, dat ten tijde van de Koude Oorlog in deze krant van de CPN haar pijlen op Amerika richtte. Het artikel had wel een voorspellende waarde aangezien de Amerikanen inderdaad vanaf 1948 een grote hoeveelheid Marshallplanfilms in Europa zou gaan produceren.

In 1949 verschijnen in *De Tijd* en de *Gazet van Limburg* neutralere lange artikelen die zich meer beperken tot het beschrijven van de situatie van Cinetone. In de *Gazet* wordt kritiek gegeven op de kwaliteit van de toenmalige Nederlandse cinema, maar voorziet weinig hoop voor de toekomst: “Dat men overigens in de Cinetone Studio’s niet geheel en al optimistisch is ten aanzien van een Nederlandse bekering tot de film, zou kunnen blijken uit het feit, dat momenteel met buitenlandse maatschappijen onderhandeld wordt over eventuele huur en verhuur der Studio’s. En dan zal Nederland haar kans gemist hebben.[...] Want terwijl Nederland zwijgt, stromen op de Amsterdamse filmbeurs de propaganda-golven der verschillende volken en beschavingssferen samen[...].”<sup>53</sup> Deze weergave is dus genuanceerder dan het artikel in *De Waarheid*, maar toch blijkt dus dat de Amerikaanse producties door de kranten

---

<sup>50</sup> Interview auteur met Herman Greven.

<sup>51</sup> Joop Landré, *Joop Landré vertelt. Een anekdotische autobiografie*, Cadier en Keer: 60+ VOF, 1994, 51.

<sup>52</sup> “Hollywood tegen Nederlandse journaals. Goede Nederlandse film nodig” *De Waarheid*, 17 maart 1948, 4.

<sup>53</sup> L.M., “In plaats van films: maandelijks twee woonarken. Amsterdamse studio’s vragen om werk” *Gazet van Limburg*, datum onbekend, in ieder geval rond 1950. Dit krantenartikel is te vinden in de Bijlage achterin deze scriptie.

in die tijd in het algemeen worden beschouwd als een nadelige invloed op de Nederlandse speelfilmproductie en de twee als elkaar uitsluitende industrieën zag, voorzagen de bestuurders van Cinetone dus juist nieuwe kansen voor de Nederlandse filmindustrie. Zij stonden dus zeer ontvankelijk tegenover buitenlandse producties in Nederland, wat in de jaren erna al zijn vruchten af zou werpen, in de vorm van lucratieve opdrachten in het kader van het Marshallplan.

### 1.3 Marshallplanfilms in Cinetone

Tussen 1948 en 1954 werden er in heel Europa verschillende Marshallplanfilms gemaakt. Dit waren documentaires die gemaakt werden voor de Europese markt met geld van en ter promotie van de Marshallhulp, dus met als doel de positieve ontwikkelingen in Europa als gevolg van de naoorlogse Europees Herstelprogramma van de Amerikanen te laten zien. Deze korte documentaires werden veelal gemaakt met internationale filmploegen. De afdeling Film van de Rijksvoorlichtingsdienst zorgde ervoor dat de opdrachten bij Cinetone terecht kwamen.<sup>54</sup> Bert Haanstra, Herman van der Horst en John Fernhout werkten onder anderen aan verschillende van deze films mee als cameraman of regisseur.<sup>55</sup>

Marshallplanfilms werden meestal in verschillende talen nagesynchroniseerd zodat ze in verschillende landen vertoond konden worden. De films waren veelal zowel in de bioscopen als in het niet-commerciële circuit te zien.<sup>56</sup> Ze werden daarom vaak op 16mm-formaat ontwikkeld, bedoeld om te vertonen in onder meer buurthuizen, kerken en scholen.<sup>57</sup> Deze documentaires waren dus met name gemaakt voor vertoning aan Europese arbeiders, maar enkele ervan werden met enige aanpassingen ook op de Amerikaanse televisie vertoond.<sup>58</sup>

#### *Documentaires en een magazine*

In het “Beknopt overzicht” staat dat Cinetone in 1952 een contract afsloot met de MSA, de Mutual Security Agency, oftewel het hoofdkwartier van de Marshallhulp te Parijs. Afgesproken werd dat er zes films zouden worden gemaakt, die deel uit zouden maken

---

<sup>54</sup> Ralph Dingemans en Rian Romme, *Nederland en het Marshall-plan. Een bronnenoverzicht en filmografie, 1947-1953* (Den Haag: Algemeen Rijksarchief, 1997), 29.

<sup>55</sup> Dingemans en Romme. Zie ook het overzicht van Marshallplanfilms: Linda R. Christenson, “Marshall Plan Filmography” [2002], *Search for George C. Marshall Motion Pictures*- 30 augustus 2011, <http://www.marshallfilms.org/mpf.asp>

<sup>56</sup> Dingemans en Romme, 29.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Albert Helmsing, “The Marshall Plan’s European Film Unit, 1948-1955: A memoir and filmography” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 3 (1994): 269-297, 274.

van een magazine. Volgens het financiële overzicht werden de opnames gemaakt in Frankrijk, Duitsland en Engeland, en trad er hiervoor een aparte groep buitenlandse medewerkers in dienst. Volgens de Marshall Plan Filmography werden in 1952 de documentaires THE RUHR, NORTH SEA HARBOR, THE SMITHS AND THE ROBINSONS en FRANCE AND THE FREE UNIONS opgenomen, die elk tussen de 20 en 30 minuten duurden.<sup>59</sup> Het is niet zeker dat Cinetone hier ook als productiemaatschappij optrad, maar op de openingstitels staat vermeld: 'Cinetone presenteert'. In ieder geval werden de montage en het geluid veelal door Cinetoners gedaan, respectievelijk Lien d'Oliveyra en Wim Huender, vaak in samenwerking met een lid van de MSA-crew. <sup>60</sup> Ook produceerde Cinetone in het kader van de Marshallhulp in 1953 samen met Peter Baylis, een Britse documentairemaker, in opdracht van de MSA 12 afleveringen van een nieuwsmagazine, 1-2-3 EEN MAANDELIJKS VERSLAG UIT EUROPA. <sup>61</sup>

#### *Aandeel van de Marshallplanfilms in de inkomsten van Cinetone*

Deze Amerikaanse opdrachten brachten Cinetone geen windeieren, blijktens het financiële overzicht van Cinetone over de jaren 1948 t/m 1955. Een grote MSA-productie bracht over het boekjaar 1952 bijna 350.000 gulden op (exclusief de labwerkzaamheden voor de MSA), de helft van de netto-opbrengst van werkzaamheden op filmgebied, die afgerond 705.000 gulden bedroeg. <sup>62</sup> Deze extra inkomsten zorgden ervoor dat Cinetone voor het eerst sinds 1948, ondanks de nog steeds torenhoge schuld bij de NBB die opgelopen was tot afgerond 1,3 miljoen gulden,<sup>63</sup> een winst maakte van maar liefst 247.000 gulden.<sup>64</sup> Het personeelsbestand was ook in dat jaar weer uitgebreid van 52 in 1951 naar 77 in 1952, dus voor het eerst weer meer dan in 1948, toen er twee Nederlandse speelfilms werden gemaakt en er 75 mensen in dienst waren.

In zekere mate was Cinetone in die jaren afhankelijk van de Marshallplan-opdrachten: "Het eerste halfjaar bleef de gunstige toestand van 1952 zich handhaven;" meldt het overzicht van 1953. Na dat jaar kwam "echter weer een inzinking, doordat 30

---

<sup>59</sup> Christenson.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Helmsing, 272.

<sup>62</sup> "Boekjaar 1952" in *Beknopt overzicht van de Stichting Nederlandse Filmstudio, Cinetone Studio's te Amsterdam over de jaren 1948 t/m 1955*, 9, datum en auteur onbekend. Te vinden in het archief van Eye Film Instituut, doos 96 Cinetone Collectie. Het lab bracht dat jaar ook veel op, maar niet bekend is hoe groot het MSA-deel daarvan was. Alle bedragen zijn afgerond op duizenden guldens.

<sup>63</sup> "Boekjaar 1952" Beknopt overzicht, 8. De investering was namelijk, zoals eerder aangegeven, omgezet in een lening.

<sup>64</sup> Ibidem, 9.

juni het 16 mm contract met de M.S.A. afliep.”<sup>65</sup> Wel sloot Cinetone dat jaar nog enkele nieuwe contracten met de M.S.A. voor filmproducties. De inkomsten van de M.S.A.-producties bedroegen toen nog 280.000 gulden. Er werd nog wel winst gemaakt, maar veel lager: 68.000 gulden.<sup>66</sup>

Het is dan ook opmerkelijk te noemen dat hier in de verslagen van de Cinetonebestuurders die ik heb gevonden heel weinig naar verwezen wordt. Er wordt vooral beschreven hoe (slecht) de situatie is wat betreft de Nederlandse speelfilms, terwijl deze internationale films toch een wezenlijk onderdeel vormden van de inkomsten in die jaren. De Marshallplanfilms zouden bovendien de opmars vormen voor een veel grotere productie, van een producent en regisseur die de komende jaren een sleutelrol zou gaan spelen bij de ontwikkeling van Cinetone, Arthur Dreifuss.

---

<sup>65</sup> “Boekjaar 1953,” Beknopt overzicht, 10.

<sup>66</sup> *Ibidem*, 11.

## 2. *Secret File USA* en de bloeiperiode voor buitenlandse speelfilms in Cinetone

*“Men wilde zo graag, de Amerikanen werden aan alle kanten in de watten gelegd. Het was feitelijk een B-productie die hier als A-productie werd behandeld. Maar we dachten dat als we vreselijk ons best zouden doen, we die Amerikanen wel vaker over de vloer zouden krijgen.”<sup>67</sup>*

De ervaring die de Cinetoners hadden opgedaan bij het produceren van de Marshallplanfilms, zou hen goed van pas komen bij de enorme opdracht die ze het jaar erna zouden krijgen: het vervaardigen van 26 afleveringen van een tv-serie voor de Amerikaanse televisie. *SECRET FILE USA* was een bijzondere productie voor een kleine filmstudio in een klein land. Hoe kwam die Amerikaanse filmploeg in Cinetone terecht? En hoe verliep vervolgens de samenwerking tussen de Nederlandse en de Amerikaanse filmedewerkers? Welke rol speelden Nederlandse locaties en decors bij de productie? De antwoorden op deze vragen vertellen ons iets over de gunstige omstandigheden die er in die periode voor zorgden dat meer buitenlandse producenten voor Nederland als opnamelocatie en Cinetone als studio kozen.

### 2.1 *Secret File USA*

In 1954 kwam de Amerikaanse film-en televisieproducent en regisseur Arthur Dreifuss met zijn productiemaatschappij Triangle Films. Hij wilde er een spionageserie, bestemd voor de Amerikaanse televisie maken. Deze productie, die qua thematiek in het verlengde lag van de Marshallplanfilms, gezien de *voice-over* en de verhaallijnen die sterk het ‘Vrije Westen’ propageren, had afzonderlijke *case stories* uit de archieven van de ‘American Intelligence’ als uitgangspunt.<sup>68</sup> De titels van de 26 op 35 mm opgenomen afleveringen begonnen telkens met het woord *Mission*, vaak gevolgd door een plaats- en soms een onderwerpsaanduiding (*Acropolis, Istrahan, Windmill, Traitor*).

---

<sup>67</sup> Van den Tempel,, 23-24.

<sup>68</sup> Ibidem, 22. Hoewel de thematiek van *SECRET FILE USA* dus op verschillende punten overeenkomt met die van de Marshallplanfilms, en deze serie ook kort hierna gemaakt werd, heb ik geen aanwijzingen kunnen vinden van een verband hiertussen, of dat de films gefinancierd zou zijn door de Amerikaanse overheid.



In elke aflevering moest Major William Morgan een James Bond-achtige opdracht vervullen, met de Tweede Wereldoorlog of de Koude Oorlog als setting.

Directeur Frits Peters kondigde de productie van deze televisieserie, genaamd SECRET FILE USA, aan als “dé grote kans van de Nederlandse filmindustrie”.<sup>69</sup> De studio draaide dan ook op volle toeren en de Amerikanen namen veel technische *knowhow* mee, waar men in Nederland heel wat van kon leren. Het was dus, in de woorden van Herman Greven, “Een grote, geweldige opdracht.”<sup>70</sup> Dat betekende ook een jaar lang heel hard werken, waarbij alle Cinetoners werden ingezet. Hierna volgden een reeks buitenlandse speelfilms die eveneens in de studio van Cinetone werden gemaakt, en waar veel Cinetoners aan meewerkten. Om hier een groter inzicht in te krijgen, zal ik in dit hoofdstuk dus dieper ingaan op de productie van SECRET FILE USA. Alvorens deze aspecten te bespreken, zal ik allereerst een licht werpen op de achtergrond van de leidende figuur bij deze productie: de regisseur en producent Arthur Dreifuss. Vervolgens zal duidelijk worden op welke manier zijn achtergrond en motivaties voor deze productie aansloten bij Cinetone.

#### *Arthur Dreifuss: producent en regisseur van B-films*

De joodse, in 1928 vanuit Duitsland naar de Verenigde Staten geëmigreerde Arthur Dreifuss (1908-1993) had, toen zijn contract bij Columbia Pictures in 1950 afliep, al een lange rij films op zijn naam staan, zo vertelt een overzichtsartikel van Ab van Ieperen in *Vrij Nederland* over Dreifuss en SECRET FILE USA.<sup>71</sup> Dreifuss maakte in 1938 zijn eerste speelfilm. Zijn oeuvre bestond echter uit B-films, films die met een laag budget en in hoog tempo gemaakt werden, en alleen vertoond werden in buurt- en drive-in bioscopen. Ondanks zijn gestage productie lukte het hem niet dat niveau te ontstijgen, en werkte hij na tien jaar nog steeds voor Columbia, ‘een studio wiens A-films nauwelijks het niveau haalden van de B-producties van de concurrenten’.<sup>72</sup> In 1950 was hij als regisseur daardoor nog even onbekend als zijn films en zelfs zijn positie van B-filmmaker was hij niet meer zeker, aangezien ook de markt voor B-films steeds meer in de verdrukking was geraakt.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> Ibidem, 23.

<sup>70</sup> Interview auteur met Herman Greven.

<sup>71</sup> Ab Van Ieperen, “Tropische regenwouden in de duinen: Amerikanen vreten alles” *Vrij Nederland*, 17 september 1994, 63-66, 65.

<sup>72</sup> Ibidem, 64.

<sup>73</sup> Ibidem.

Dreifuss maakte daarom een carrièreswitch: hij werd televisieproducent en richtte een eigen productiemaatschappij op, Triangle Films. De televisiemarkt in Amerika kwam op: steeds meer films die door B-filmstudio's waren gemaakt, werden opgekocht voor de televisie en er was vraag naar nieuwe televisiefilms. Dreifuss maakte een *pilot* voor een mogelijk te maken misdaadserie over de vermeend authentieke dossiers van de geheime dienst. Dit leverde hem de opdracht om, met een bescheiden budget, voor één seizoen afleveringen te maken, 26 in totaal met elk een duur van 25 minuten.<sup>74</sup>

### 2.1.1 De keuze van Arthur Dreifuss voor Cinetone

In plaats van Europa na te bouwen in een Hollywoodstudio, wat tot in de jaren veertig gebruikelijk was, werd als opnamelocatie gekozen voor Europa zelf, dat immers een keur aan 'exotische' locaties bood, die de serie boven de gangbare studioseries zou doen uitstijgen. Het koersverschil, dat zo groot was dat de dollars in Europa het dubbele waard waren, maakte het mogelijk om hierbij toch de kosten zo laag mogelijk te houden.<sup>75</sup> Maar welke omstandigheden maakten juist Nederland voor Arthur Dreifuss zo'n gunstige locatie om zijn serie op te nemen?

#### *Een goedkoopte-eiland*

In het al genoemde rapport van de Nederlandse regering over het 'Filmstudiovraagstuk', waarin de studiosituatie in Nederland en het buitenland in kaart is gebracht, wordt betreffende de internationale markt gesteld: "In het algemeen kan gezegd worden dat Nederland op het ogenblik een goedkoopte-eiland vormt. Bovendien heeft Nederland een betrekkelijk stabiele economie en tenslotte ook een soepeler economie dan verscheidene landen om ons heen."<sup>76</sup>

De lonen zelf waren bovendien erg laag in die tijd, in het boek *1950: Prosperity and Welfare. Dutch Culture in a European Perspective* van Kees Schuyt en Ed Taverne worden de gunstige effecten beschreven in de periode van 1947 tot 1959: "The low wages in the Netherlands stimulated export, profits, and investments."<sup>77</sup> Hoewel de lonen in die periode wel stegen, verdienden Nederlanders minder dan collega's uit

---

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Rapport over het Filmstudio-vraagstuk, 5.

<sup>77</sup> Kees Schuyt en Ed Taverne, *1950: Prosperity and Welfare*. Deel 4 in de serie *Dutch Culture in a European Perspective* (Assen: Royal Van Gorcum, 2004), 250.

andere Europese landen: “Yet per capita national income continued to lag behind that of surrounding countries, especially Belgium and Germany, where wages were not centrally regulated and where workers were paid more for the same work.”<sup>78</sup>

### *Nederland: geen filmvakbond*

Een ander voordeel van Nederland als productieland was dat er in Nederland nog geen filmvakbond bestond.<sup>79</sup> Daardoor was er bijvoorbeeld geen tijdslimiet gesteld aan de draaidagen, en was er geen overuurtarief.<sup>80</sup> Herman Greven begon in 1954 bij Cinetone te werken als laboratoriumassistent. “Iedereen werkte wel, op alle tijden. In Engeland had je de Union, daar was het veel strakker en straffer.”, vertelt hij.<sup>81</sup> Daar waar de vakbonden een sterke positie hadden, was door de strenge arbeidsvoorwaarden het ‘lopende band-tempo’ voor de serie niet te verwezenlijken geweest volgens Greven. Ook kon hier daardoor hier iedereen voor elke functie voor worden ingezet. Zo vertelt Greven dat bijvoorbeeld timmermannen een rolletje speelden als figurant. Een andere positieve bijkomstigheid zal de talenkennis van de Nederlanders zijn geweest: “Bovendien spraken wij,” herinnert Greven zich, “in tegenstelling tot bijvoorbeeld de Fransen, redelijk goed Engels.”<sup>82</sup>

### *Locaties: één studio als thuisbasis*

Ook Cinetone zelf had daarnaast specifieke voordelen voor de makers van SECRET FILE USA, die aansloten bij hun doelstellingen. Hoewel de serie zich op plaatsen in heel Europa (en ook enkele daarbuiten) zou afspelen, lieten het budget en het opnametempo het namelijk niet toe dat er veel gereisd zou worden. Daarom werd gezocht naar een centraal liggende studio als ‘thuisbasis’, met veel karakteristieke locaties in de nabije omgeving, die, onmerkbaar voor de Amerikaanse kijker, heel Europa zouden kunnen vertegenwoordigen.<sup>83</sup> Cinetone in het Hollandse Duivendrecht bood een grote verscheidenheid aan locaties in de omgeving: op een halfuur rijden afstand de zee, het IJsselmeer met karakteristieke plaatsjes als Volendam en Marken en natuurlijk Amsterdam voor grote stadslocaties.<sup>84</sup>

---

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> Van Ieperen, 65.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Interview auteur met Herman Greven (2). Zie hiervoor de Bijlage.

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> Van Ieperen, 63-65.

<sup>84</sup> Van den Tempel, 22-23.

“Internationaal gezien was het daarnaast een pre dat Cinetone alles had.” Aldus Greven, een andere reden noemend voor Dreifuss om hier te komen.<sup>85</sup> Zoals al eerder in deze scriptie aangegeven, alle faciliteiten die benodigd waren voor het afleveren van een volledig eindproduct, van studioruimte- en apparatuur tot een laboratorium en montageruimtes, waren aanwezig in de Duivendrechtse filmfabriek. Dit maakte haar ook een goede thuisbasis, omdat deze zoals al gezegd een ‘alles-in-één’-studio was. De keuze viel dus op Cinetone; een brief uit december 1953 vertelt dat het Instituut voor Nederlands-Amerikaanse Industriële Samenwerking Triangle Films daartoe in contact had gebracht met het Nederlandse bedrijfsleven.<sup>86</sup>

### **2.1.2 De samenwerking tussen Nederlanders en Amerikanen**

Het feit dat SECRET FILE USA een B-productie was, maakte twee factoren van belang, namelijk kostenbesparing en tijdbesparing. Het was een lopende band-productie die zo goedkoop mogelijk gemaakt moest worden. De productie van SECRET FILE USA startte in februari, en de studio-opnames werden beëindigd in oktober van 1954.<sup>87</sup> In één week werd telkens één aflevering van rond de 25 minuten opgenomen. Er moest dus zeer intensief samengewerkt worden om dit voor elkaar te krijgen. Hoe werd het werk verdeeld tussen Nederlanders en Amerikanen en hoe verliep dit in de praktijk?

#### *Verdeling van de financiering en de crew*

Om op de kosten te besparen werd vrijwel alles wat Cinetone te bieden had aan ruimte, apparatuur en medewerkers ingezet. Dit gebeurde vanaf het hoogste tot het laagste niveau. Dreifuss had maar een kleine eigen ploeg Amerikaanse medewerkers meegenomen, waarvan de meesten werden ingezet voor de regie en het scenario. Zelf deed hij, samen met Harold Young, ook de regie, en af en toe zou hoofdrolspeler Robert Alda ook bijspringen. Tot het schrijverscollectief, waartoe Paul Monash behoorde, die later de tv-serie PEYTON PLACE zou bedenken, werd de Nederlander Jan Gerhard Toonder toegevoegd. Op een Britse cameraman, Jack Whitehead, na, werd vrijwel de gehele verdere crew uit Cinetoners samengesteld.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Interview auteur met Herman Greven (2).

<sup>86</sup> Brief G. van der Wiel, overheidsvertegenwoordiger In de Raad van Beheer van de Stichting Nederlandse Filmstudio ‘Cinetone Studio’s’ aan de Minister van Ondewijs, Kunsten en Wetenschappen, 3 december 1953. Te vinden in het Nationaal Archief, inv. nr. 2.14.69, 1289. De brief staat in de Bijlage achterin deze scriptie.

<sup>87</sup> Van Ieperen, 65.

<sup>88</sup> Van Ieperen, 65.

Wat de financiering betreft, ook hierbij werd gedeeld. De Duivendrechtse studio trad op als tweede productiemaatschappij en het was dus een Nederlands/Amerikaanse coproductie te noemen. Waarom Cinetone meeïnvesteerde, heb ik niet kunnen achterhalen. Voor zover bekend is de serie nooit op de Nederlandse televisie uitgezonden.<sup>89</sup> Greven vertelt dat Bobby Rosenboom vanwege de coproductie een dubbele functie had: hij was zowel studiomanager als productiemanager.<sup>90</sup>

### *Nederlandse cast*

Voor de acteurs gold hetzelfde. Hoewel het om een Engelstalige productie gaat, werd er vrijwel alleen gebruik gemaakt van Nederlandse acteurs. Behalve de rol van de hoofdpersoon, Major William Morgan van de Amerikaanse geheime dienst, die gespeeld werd door de Italo-Amerikaanse acteur Robert Alda, die in die tijd vooral bekend was als Broadwayartiest, en een handvol buitenlandse gastrollen, worden bijna alle andere rollen door Nederlandse acteurs gespeeld, zoals Max Croiset, Fons Rademakers en Ton van Duinhoven. Vaak keerden ze in verschillende rollen en nationaliteiten terug, zo is Lex Goudsmit te zien als nazi-soldaat, Franse nachtclubeigenaar, Italiaanse ambtenaar en Griekse officier. De acteurs kregen veel ruimte. Zo moesten ze zelf maar een bijpassend accent kiezen,<sup>91</sup> en vertelt Goudsmit dat hij nauwelijks regieaanwijzingen kreeg van Dreifuss.<sup>92</sup>

### *Duizendpoot Dreifuss*

Dreifuss zelf opereerde dan ook als een duizendpoot. Hij wordt meerdere malen omschreven als iemand die het hardste werkte van iedereen.<sup>93</sup> ‘Hij hield zich bezig met alle aspecten van regie en script, ook wanneer de verantwoordelijkheid bij een ander lag. Ondertussen componeerde hij zelf de muziek, overnachtte hij vaak in een Cinetone-kleedkamer, volgens zijn toenmalige chef Ad van der Kooy, en bemoeide hij zich ook met de montage en de mixage. “Dreifuss was de drijvende kracht achter alles, ik had grote bewondering voor hem. Wij werkten dag en nacht, maar hij was er ook altijd. Hij sliep zelfs vaak op Cinetone. Hij deed alles. [...]”<sup>94</sup> Zowel acteurs als medewerkers waren dan ook positief over hem: “Dreifuss was zeer kritisch, maar het

---

<sup>89</sup> Hans Beerekamp, “Durgerdam aan de Golf van Napels. Amerikaanse filmopnamen in de Cinetone-studio” *NRC Handelsblad*, 16 september 1994.

<sup>90</sup> Interview auteur met Herman Greven.

<sup>91</sup> *Ibidem*, 66

<sup>92</sup> Van den Tempel, 25.

<sup>93</sup> Interview auteur met Herman Greven. Van den Tempel, 24.

<sup>94</sup> Van den Tempel, 24.

was een goede vent om mee te werken. Hij was erg geliefd bij het personeel. Streng, maar geen dictator. Je kon met hem lachen.” vertelt Greven.<sup>95</sup> Zelf voelde de regisseur zich hier ook erg thuis: “Dreifuss werkte ontzaglijk graag bij Cinetone.”<sup>96</sup>

### *Dag en nacht werken*

Het gevolg van het opnametempo was dus, dat de Cinetoners op alle fronten ontzettend hard moesten werken. Het laboratorium draaide overuren, vertelt Herman Greven in het artikel van Mark van der Tempel: “Het was dag en nacht werken. Een half uur complete film per week, naar onze maatstaven was dat nogal wat.”<sup>97</sup> En in mijn interview met hem: “Ik was ook vaak aan het werk, veel ’s avonds. En als er opnamen waren, wilde men de rushes de volgende ochtend zien, dus dan was ik er ook ’s morgens vroeg.”<sup>98</sup> Ook in de studiohallen zelf werd hard gewerkt: “We hadden heel goede decorbouwers, Fokke Duetz, Jaap Penraat, echte vakmensen. Alleen al in de zaagloods liep al gauw een man of acht rond. Er werd continu gedraaid en gebouwd, en er werd niet op tijd gekeken. Men wilde zo graag, de Amerikanen werden aan alle kanten in de watten gelegd. Het was feitelijk een B-productie die hier als A-productie werd behandeld.”<sup>99</sup>

### **2.1.3 Decors en settings: Europa als dorp in Nederland**

De strakke organisatie en het lopende band-tempo zal destijds de oudgedienden nog hebben herinnerd aan de productie in Cinetone ten tijde van de bezetting, toen er in korte tijd een groot aantal Duitse films werden gemaakt. “Terwijl er in de ene studio opnames plaatsvonden, werden in de ander de sets van de afgelopen week afgebroken en de decors voor de komende week neergezet”, schrijft Van der Tempel. “Voor een gemiddelde aflevering waren tien verschillende sets geen uitzondering.”<sup>100</sup>

De decors waren, evenals de settings, een belangrijk en opvallend aspect van de productie. “Zoals de Nederlandse acteurs inzetbaar waren voor elke nationaliteit, werd ook de Hollandse locatie gebruikt voor heel Europa”, schrijft Van Ieperen.<sup>101</sup> Door de

---

<sup>95</sup> Van den Tempel, 24.

<sup>96</sup> Interview auteur met Herman Greven (2).

<sup>97</sup> Van den Tempel, 23.

<sup>98</sup> Interview auteur met Herman Greven.

<sup>99</sup> Van den Tempel, 23-24.

<sup>100</sup> Ibidem, 23.

<sup>101</sup> Ieperen, 66.

Amerikanen werd Europa gezien als een groot dorp, en ze zouden het verschil toch niet zien, was het idee. Voor de zeldzame buitenopnamen (om kosten te besparen werden de handelingen zoveel mogelijk binnen opgenomen) begaf de filmploeg zich naar de meest karakteristieke plekken van Nederland. Het IJsselmeer fungeerde als de Middellandse Zee, de drukte van Marseille werd weergegeven door het Waterlooplein, en Durgerdam was een vissersdorpje nabij Napels.<sup>102</sup>

De settings waren voor Dreifuss dan ook niet van het grootste belang: “het dient slechts om een situatie aan te geven”, zei hij tegen een journalist van *De Telegraaf* die op de set kwam kijken, en hem wees op de opvallend bordkartonnen decors van Fokke Duetz.<sup>103</sup> Volgens hem waren de details op de Amerikaanse televisie toch niet te zien, aangezien de beeldscherpte in Amerika grover was dan in Nederland-520 lijnen in plaats van 625.<sup>104</sup> Maar de meeste opnames werden gemaakt in Cinetone, waar de decors van Fokke Duetz ook multifunctioneel waren: “een onderaardse tunnel viel in evenveel afleveringen te zien als Lex Goudsmit.”<sup>105</sup> Bovendien vervulde Cinetone als gebouw zelf ook verschillende functies: van Italiaans vliegveld tot munitiedepot in Marseille.<sup>106</sup>

#### **2.1.4 Betekenis van de productie van SECRET FILE voor Cinetone**

De grote hoeveelheid werk die SECRET FILE met zich meebracht, zorgde voor veel optimisme bij de medewerkers. Zo zouden de filmvaklieden van Cinetone veel nieuwe werkervaring zouden kunnen opdoen. En wellicht zou deze productie tot meer opdrachten kunnen leiden. De hoop was dus gevestigd op de Amerikanen, zoals Herman Greven bevestigt: “We dachten dat als we vreselijk ons best zouden doen, we die Amerikanen wel vaker over de vloer zouden krijgen.[...]”<sup>107</sup> De hoge verwachtingen blijken ook uit een brief waarin door Cinetones Raad van Beheer een ontwikkelingskrediet werd aangevraagd bij het ministerie van Economische Zaken voor de financiering van de productiewerkzaamheden.<sup>108</sup>

---

<sup>102</sup> Beerekamp.

<sup>103</sup> Van den Tempel, 24.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Ieperen, 66.

<sup>106</sup> Ibidem.

<sup>107</sup> Van den Tempel, 24.

<sup>108</sup> Brief G. van der Wiel, 3-12-1953.

*Verwachtingen: werkverruiming en nieuwe productietechnieken*

Als argument werd in deze brief onder andere aangevoerd: "Samenwerking van het personeel van Cinetone met de zoveel meer ervaren Amerikaanse vaklieden zal het technisch niveau van de Nederlandse speelfilmproductie verhogen."<sup>109</sup> In de brief werd ook verwezen naar de al opgedane ervaring met de Marshallplanfilms: "Cinetone vervaardigde reeds tot tevredenheid een aantal soortgelijke films voor de M.S.A. en is derhalve in staat om het project uit te voeren," en de directie van Cinetone heeft dus ook "een redelijke ervaring ten aanzien van transacties met buitenlanders." De nieuwe opdracht vormt, zo stelt de briefschrijver, G. van der Wiel, de overheidsvertegenwoordiger in de Raad van Beheer van de Stichting Cinetone, "een beduidende werkverruiming, welke in de plaats komt van weggevallen M.S.A.-orders."<sup>110</sup>

Van der Wiel betoogde bovendien dat "naast belangen op het terrein van de film ook economische voordelen van betekenis in het geding zijn, zoals het verwerven van dollarinkomsten door dienstverlening[...]"<sup>111</sup> Als reden vijf en zes worden aangevoerd ten gunste van Cinetone en de Nederlandse speelfilmproductie: "De ontwikkeling van de achtergrond-projectie-techniek in Cinetone [die benodigd was voor de productie van SECRET FILE USA], brengt een vergaande besparing van de productiekosten van speelfilms met zich, waardoor de oplossing van het vraagstuk van de Nederlandse speelfilmproductie aanmerkelijk naderbij komt."<sup>112</sup> Als zesde punt werd aangevoerd dat deze Nederlandse speelfilmproductie goedkoper zou worden: "Slaagt deze serie films dan mag, gezien de relatief lage productiekosten hier te lande, op continuïteit gerekend worden. Op deze wijze wordt een betere verdeling der overhead expenses mogelijk [...]"

113

Blijkbaar achtte het ministerie dat overtuigend genoeg, aangezien er een lening in de vorm van een ontwikkelingskrediet van 200.000 gulden werd toegekend aan de stichting "ter tegemoetkoming in de kosten verbonden aan de ontwikkeling van nieuwe werkwijzen voor de vervaardiging van televisiefilms en de verkrijging der daarvoor aanvullend benodigde apparaturen."<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> Brief G. Van der Wiel

<sup>114</sup> Brief van de Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen aan de Stichting Nederlandse Filmstudio Cinetone Studio's, 6 maart 1954. Te vinden in het Nationaal Archief (de vindplaats komt overeen met de eerdergenoemde brieven uit dit archief).



### *Lange termijn-gevolgen voor Cinetone*

Voor een deel kwamen deze grote verwachtingen ook uit. De studio was met deze opdracht in een klap voor een jaar onder de pannen. Bovendien brachten volgens Greven de Amerikanen veel technische *knowhow* mee, waar ze hier heel wat van konden leren. Het was een periode dat Cinetone groeide en bloeide,” vertelt Greven.<sup>115</sup> Volgens het overzicht van Cinetone werd het aantal medewerkers speciaal voor die productie uitgebreid van 73 naar 132 personen. Na voltooiing van de productie werd dit aantal echter weer teruggebracht tot 89 werknemers.<sup>116</sup>

De geldelijke opbrengst van de serie voor Cinetone is niet te achterhalen, aangezien dit volgens het overzicht van 1954 toen nog niet duidelijk was, en er in dat van boekjaar 1955 de serie niet meer wordt genoemd.<sup>117</sup> Toch is het opvallend dat er in de boekjaren 1954 en 1955 bij elkaar minder winst werd gemaakt (resp. 120.000 en 56.000 gulden) dan in 1953, toen dat maar liefst 333.000 gulden bedroeg.<sup>118</sup> Het lijkt er dus op dat de Marshallplanfilms financieel meer hebben opgeleverd. Maar de hoeveelheid ervaring en routine die de Cinetoners opdeden tijdens het jaar waarin de intensieve, lopende-bandproductie *secret file* werd opgenomen, moet onschatbaar zijn geweest. Bij volgende producties zouden ze hun nieuwe vaardigheden kunnen inzetten. Kwamen de verwachtingen van de medewerkers, dat het aantal opdrachten zou stijgen, uit? En zo ja, in hoeverre zetten de positieve factoren voor Cinetone, die Dreifuss hiernaartoe trokken, door in de jaren daarna?

## **2.2 Het vervolg van *Secret File*: andere buitenlandse producties in de jaren vijftig**

Volgens Van Ieperen bleven de gehoopte lange termijn-gevolgen voor Cinetone uit. Hij meent dat de serie, ondanks het feit dat Dreifuss anders wilde doen geloven, waarschijnlijk geen groot succes in de Verenigde Staten. “Voor Duivendrecht was er dan ook geen sprake van een vervolg. Door de devaluatie van de dollar was voor de Amerikanen filmen in Europa veel minder aantrekkelijk geworden.”<sup>119</sup> Uit mijn onderzoek blijkt echter dat er wel degelijk opvolgers waren van *SECRET FILE USA*.

---

<sup>115</sup> Van den Tempel, 24.

<sup>116</sup> “Boekjaar 1954,” *Beknopt overzicht*, 12.

<sup>117</sup> *Beknopt overzicht*, Boekjaren 1954 en 1955.

<sup>118</sup> *Beknopt overzicht*, boekjaren 1953, 1954 en 1955. Ik heb hierbij steeds gekeken naar het kopje ‘resultaat zonderr afschrijvingen en interest NBB. Bedragen afgerond op hele duizenden gulden.

<sup>119</sup> Van Ieperen, 66.

Allereerst, zoals Van Ieperen ook al vertelt, zou Dreifuss zelf een veelgeziene gast blijven in Cinetone. Van de SECRET FILE-afleveringen werden, volgens het “Beknopt overzicht,” in hetzelfde jaar nog twee speelfilms (in de vorm van compilaties) gemaakt.<sup>120</sup> Slechts een ervan heb ik echter kunnen vinden, deze is getiteld ASSIGNMENT ABROAD , en is een compilatie van drie afleveringen met een raamvertelling.<sup>121</sup> De andere wordt verder nergens vermeld en ik heb zelfs de titel ervan niet kunnen achterhalen.

En hoewel Dreifuss na het voltooien van SECRET FILE weer in dienst werd genomen bij Columbia Pictures- door een opleving van de B-film was er weer werk voor hem-, bleef hij producties maken in Cinetone. Hoogtepunt was de eerste ‘A-minus’ film THE LAST BLITZKRIEG. Dreifuss had het erg naar zijn zin in Nederland, leerde ook vloeiend Nederlands spreken,<sup>122</sup> en in 1966 zou hij door producent Joop Landré gevraagd worden voor de regie van een echte Nederlandse film, 10:32 (ook wel MOORD IN AMSTERDAM genoemd), waarin verschillende spelers van SECRET FILE USA zoals Lex Goudsmit en Teddy Schaank in bijrollen te zien zijn en Bob de Lange zelfs in een hoofdrol. Naast Arthur Dreifuss zouden echter ook andere buitenlandse producenten Cinetone vanaf halverwege de jaren vijftig in het oog krijgen.

De tendens, die al uit mijn bespreking van SECRET FILE blijkt, dat de Amerikanen films gingen maken in Europa, zette in de daaropvolgende jaren door. “Hollywood schijnt geleerd te hebben van het Italiaanse neo-realisme,” zo meldt een krantenartikel in *Ons Noorden* in 1958. “Maar het kan ook zijn, dat de Europese markt belangrijk is geworden sedert de TV roet in het eten van de centrale filmkeuken werpt. Hoe het zij, de standwerkers van de Amerikaanse film gaan er meer toe over films op te nemen op plaatsen, waar het verhaal zich in werkelijkheid heeft afgespeeld.”<sup>123</sup> Een voorbeeld hiervan is de megaproductie BEN-HUR, die in 1959 werd opgenomen in Filmstudio Cinecittà in Rome.<sup>124</sup> Logischerwijs profiteerde Cinetone als Europese studio van deze ontwikkelingen, maar ook gunstige omstandigheden die de makers van SECRET FILE naar Nederland brachten, werden dus door buitenlandse productiemaatschappijen in de jaren vijftig opgemerkt.

---

<sup>120</sup> “Boekjaar 1954,” *Beknopt overzicht*, 12.

<sup>121</sup> Van den Tempel, 29.

<sup>122</sup> Interview auteur met Herman Greven.

<sup>123</sup> ‘THE LAST BLITZKRIEG’. Duitsers en Amerikanen weer slaags op Nederlands gebied” *Ons Noorden*, 21 juni 1958

<sup>124</sup> “History of Cinecittà,” *Rome File*, 21 oktober 2011, <http://www.romefile.com/culture/cinecitta.php>.

### 1958: Buitenlandse 'filminvasie'

In 1958 werd Nederland bijzonder druk bezocht door buitenlandse filmcrews. In een krantenartikel wordt zelfs gesproken van een "filmploeginvasie".<sup>125</sup> Zo maakte Arthur Dreifuss dat jaar nog een film in Nederland: *THE LAST BLITZKRIEG*. Deze film, die zich voornamelijk in het België van de Tweede Wereldoorlog afspeelt en gaat over het Von Runstedt-offensief in 1944, werd opgenomen op buitenlocaties in Nederland.<sup>126</sup> De binnenopnamen vonden plaats in Cinetone.

*A DOG OF FLANDERS* en *SPY IN THE SKY!*, twee Amerikaanse films die ook in 1958 werden gemaakt, werden opgenomen in de studio van Cinetone. Voor de kinderfilm *A DOG OF FLANDERS* werden ook buitenopnamen in Cinetone gemaakt.<sup>127</sup> Frans Weisz, die in zijn lange carrière bij Cinetone bij verschillende buitenlandse producties werkte, had zijn eerste baantje als assistent van de scriptgirl bij deze film. "Ik vond het echt geweldig om die opnames te zien. Cinetone was omgetoverd in een winters sneeuwlandschap, overal lagen witte vlokjes."<sup>128</sup> Net als in *SECRET FILE USA* speelden er zowel bij deze film als bij *SPY IN THE SKY* en *THE LAST BLITZKRIEG* een aantal Nederlandse acteurs mee en de credits vermelden ook vele Cinetonemedewerkers, van de montage van Lien d'Oliveyra tot de assistent-regisseurs en geluidsmensen. Bij de spionagefilm *SPY IN THE SKY!* werd alleen de cinematografie werd door een Amerikaan gedaan. Net als bij *SECRET FILE USA* speelden deze films zich niet specifiek in Nederland af ( in België en in Wenen) maar werd Cinetone als studio gebruikt om andere plaatsen te verbeelden.

De factoren die leidden tot de komst van Dreifuss naar Cinetone, trokken in de jaren meer buitenlandse producenten naar ons land. "De gulden was heel erg goedkoop in de jaren vijftig, daarom kwamen de Amerikanen hier films draaien," vertelt Frans Weisz. <sup>129</sup> Dat Nederland ook nog in 1958 goedkoop was, blijkt bovendien uit het feit dat de producer Sam Katzman van *THE LAST BLITZKRIEG* vertelde, zo citeert een artikel, dat hij als opnamelocatie Nederland heeft verkozen boven België, waar de film zich eigenlijk afspeelt, omdat hij "hier veel goedkoper terecht kan." <sup>130</sup> Deze filmmakers maakten bovendien klaarblijkelijk gebruik van het feit dat in Cinetone alles aanwezig

---

<sup>125</sup> "Buitenlandse filmploeginvasie in Nederland. Oorlogsfilm van Amerika en Engeland" *Het Binnenhof*, 17 mei 1958.

<sup>126</sup> *Ons Noorden*, 21 juni 1958.

<sup>127</sup> Voor de filmgegevens zie de filmlijst in de bijlage.

<sup>128</sup> Interview auteur met Frans Weisz. Zie hiervoor de Bijlage.

<sup>129</sup> Interview auteur met Frans Weisz.

<sup>130</sup> *Ons Noorden*, 21 juni

was om een complete film af te leveren, wat het, zoals Frans Weisz vertelt, voor buitenlandse regisseurs aantrekkelijk maakte om naar Duivendrecht te komen.

### *Samenwerking*

“Ze zetten zich tot het uiterste in,” vertelt Weisz over de Cinetoners die meewerkten aan *A DOG OF FLANDERS*. “Alles moest nog ontdekt worden. Film was ineens iets met een eigen taal. In Nederland was totaal geen cultuur op dat gebied, en zij leerden ons weer verder. Het was als Johan Cruyff die in de jaren zeventig in Amerika ging voetballen.”<sup>131</sup> De cameraman bij *A DOG OF FLANDERS* was bijvoorbeeld Otto Heller, die ook *THE LADYKILLERS* had geschoten. Van de Nederlanders op de filmset herinnert Weisz zich Dick Polak, de Roodharts (Cor en Nico) en Toon van der Pol, allen belichters, en de geluidsmensen Peter Vink en Wim Wolfs en opnameleider Jos van Weeren. Vooral de prestaties van Toon van der Pol vielen Frans Weisz op: “Hij was een wonder. Hij voelde heel snel aan wat hij moest doen en was een ideale tolk tussen de cameraman en de lichtploeg.”<sup>132</sup>

Een film die een vreemde eend in de ontwikkeling die ik in dit hoofdstuk schets, is *LUST FOR LIFE*. Al in 1955 werden scènes voor deze film, die gaat over het leven van Vincent van Gogh, opgenomen op de Wallen in Amsterdam, waar Van Gogh een korte periode heeft gewoond. Volgens Nico Roodhart werd deze film niet in de studio opgenomen, ook aangezien er maar enkele scènes van de film in Amsterdam waren geschoten. Wel werd er een groep van 10 á 12 belichters, waaronder hijzelf, naar de buitenlocatie werd gestuurd.<sup>133</sup> Deze film kan wellicht beschouwd worden als een vroege voorbode van de veranderingen die een paar jaar later zouden plaatsvinden in de productiewerkwijzen bij buitenlandse films in Nederland. In 1958 werden namelijk ook in Amsterdam twee andere films opgenomen, die elk een grote eigen filmploeg mee hadden genomen en bovendien geen beroep deden op de studioruimtes van Cinetone: het Britse *OPERATION AMSTERDAM*, over een waargebeurde diamantensmokkel vanuit Amsterdam naar Engeland van Michael McCarthy en *THE DIARY OF ANNE FRANK*.<sup>134</sup> Opvallend is dus wel dat vrijwel tegelijkertijd met de opleving van de rol van Cinetone als studio voor buitenlandse producties ook een tegengestelde tendens zichtbaar werd. Deze neergang is het onderwerp van het volgende hoofdstuk.

---

<sup>131</sup> Interview auteur met Frans Weisz.

<sup>132</sup> Ibidem.

<sup>133</sup> Interview auteur met Nico Roodhart.

<sup>134</sup> “Buitenlandse filmploeginvasie in Nederland. Oorlogsfilm van Amerika en Engeland” *Het Binnenhof*, 17 mei 1958.

### **3. La ragazza in vetrina en de kleiner wordende rol van Cinetone bij buitenlandse producties**

*“Toen ik studiomanager was, begon ik altijd: ‘Listen. Dit is een kleine studio, zonder capsones. Zo hebben jullie ze in Hollywood ook. Je moet je ermee ‘abfinden’-om een goed Hollands woord te gebruiken- dat je hier niet komt in Hollywood, maar in Europa, waar anders gewerkt wordt dan bij jullie. Laten we op die basis verder praten.”*<sup>135</sup>

Op de vraag hoe men de Cinetone studio's in het buitenland beoordeelde, antwoordt toenmalig studio-en productiemanagere Bobby Rosenboom in een interview met het noemen van verschillende voorbeelden van onderhandelingen met buitenlandse producenten die stukliepen.<sup>136</sup> Vanaf eind jaren vijftig kwamen veel buitenlandse filmploegen, die in Amsterdam of andere plekken in Nederland locatieopnamen maken, maar maakten in tegenstelling tot hun collega's in de jaren vijftig geen of weinig gebruik meer van de studio en van de Cinetone medewerkers. Op de crewlijsten staat vaak alleen een Nederlandse productiemanagere vermeld, zoals Bobby Rosenboom of zijn opvolger Wim Lindner.

Cinetone verliest de concurrentiestrijd met studio's in andere landen. Welke (internationale) ontwikkelingen hebben bij deze verandering een rol gespeeld? In deze eerste paragraaf zal ik een licht werpen op een aantal factoren die bepalend waren voor deze situatie. Om het inzicht in deze ontwikkelingen te vergroten en om een beeld te krijgen van de praktijk bij dit soort producties, zal ik beginnen met in te zoomen op het verloop van een individuele productie uit die periode, namelijk LA RAGAZZA IN VETRINA. Deze film valt namelijk precies op de rand van deze overgang valt te plaatsen, hij is met een grote, grotendeels eigen crew opgenomen, maar naast scènes op locatie zijn er ook veel settings nagebouwd in Cinetone. Hoewel net als bij SECRET FILE voor Cinetone en Nederland als opnamelocatie werd gekozen, verschillen de motivaties hiervoor, en de inzet hiervan, sterk van elkaar. Door deze tegen elkaar af te zetten komt de veranderende rol van Cinetone duidelijk in beeld. Allereerst was er een algemene ontwikkeling die internationaal speelde waarbinnen LA RAGAZZA IN VETRINA te plaatsen valt, namelijk de afname van studiofilms en het feit dat steeds meer regisseurs buiten gingen filmen.

---

<sup>135</sup> Charles Boost en Rob du Mée, “40 jaar Cinetone. Gesprek met Bobby Rosenboom” *Skoop*, januari 1974, 4-19,

<sup>136</sup> *Ibidem*.

### 3.1 Van studiofilms naar buitenfilms: Amsterdam als authentieke filmlocatie

Er is in die jaren nog een andere ontwikkeling te zien in de filmwereld, die internationaal speelde en die nadelig was voor de studio's in het algemeen. Waren de jaren vijftig meer een 'studiotijdperk' te noemen, in de jaren zestig gingen steeds meer filmers, onder andere geïnspireerd door de *nouvelle vague*, maar ook om meer pragmatische redenen- het was simpelweg goedkoper- de straat op. Door de nieuwe draagbare camera's en de toegenomen lichtgevoeligheid van het filmmateriaal, was dat veel makkelijker geworden.<sup>137</sup> Deze verandering is in de Nederlandse filmproductie ook duidelijk te zien. De eerste lichtingen van de in 1958 opgerichte Nederlandse Filmacademie, die ook wel de Eerste Golf genoemd werden, waaronder Wim Verstappen en Nicolai van der Heyden, gingen veelal met hun 16mm-camera op locatie filmen.<sup>138</sup>

Veel buitenlandse regisseurs waren geïnteresseerd in de buitenlocaties van Amsterdam als situering voor hun film. Vanaf eind jaren vijftig werd een groot aantal films opgenomen die zich specifiek in Amsterdam afspeelden, zoals we al zagen bij LUST FOR LIFE en THE DIARY OF ANNE FRANK en in de Duitse versie van JENNY, waarin Amsterdam als stad zelf een belangrijke plaats inneemt. In de jaren zestig werd Amsterdam wereldberoemd en nam deze ontwikkeling een vlucht met films van OPERATION AMSTERDAM uit 1959, THE SPY WHO CAME IN FROM THE COLD (1965) en het Italiaanse RIFIFI AD AMSTERDAM tot AMSTERDAM AFFAIR uit 1970. Met name Amerikaanse, Britse en Italiaanse producenten wisten hun weg te vinden naar Amsterdam als plaats van handeling voor drugs- en diamantensmokkel of een oorlogsverhaal.<sup>139</sup> Zij wilden locatieopnamen maken van de stad, en waren dus niet per se geïnteresseerd in Cinetone. Vaak werd voor het Nederlandse deel van de opnamen slechts de productiemanager van Cinetone ingezet, eerst Bobby Rosenboom en vanaf 1965 Wim Lindner. Voor de studio-opnamen gingen ze door naar de beter uitgeruste studio's in Frankrijk of West-Duitsland, zo bleek al uit het interview met Rosenboom.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> Kristin Thompson en David Bordwell, *Film History: An Introduction*, 2<sup>e</sup> ed (New York: McGraw-Hill, 2003), 440.

<sup>138</sup> Schoots, 56-57.

<sup>139</sup> "Amsterdam als filmdecor," *Furore*, augustus 1992, 20-29. Dit is een bijlage met een overzicht van een groot aantal buitenlandse films die ooit in Amsterdam opgenomen zijn. René van Dam, "Buitenlandse films opgenomen in Nederland," [2009] *Neerlands Filmboek*- 16 juli 2011. <http://www.neerlandsfilmboek.nl/2009/08/buitenlandse-films-opgenomen-in-nederland/>

<sup>140</sup> Boost en Du Mée.

Een film die deels past in deze categorie ‘Amsterdamfilms’, is LA RAGAZZA IN VETRINA. De makers van deze film, die ook in de stijl van de *nouvelle vague* en het neorealisme gemaakt is, wilden graag het authentieke Amsterdam laten zien. Een verschil is echter dat zij daarbij ook dankbaar gebruik maakten van de studioruimte van Cinetone. In de volgende paragraaf zal ik de achtergronden en het verloop van deze productie reconstrueren aan de hand van de deelvragen die ik ook over SECRET FILE USA beantwoord heb.

### **3.2 *La ragazza in vetrina***

Op 1 juni 1960 werden de regisseur en drie van de hoofdrolspelers, Marina Vlady, Magali Noël en Bernard Fresson van LA RAGAZZA IN VETRINA door de Nederlandse distributeur Hafbo in Amsterdam aan de pers aan de pers gepresenteerd, waarbij foto’s van de actrices werd gemaakt bij een echt Amsterdams draaiorgel, dat “de nu reeds populaire song” behorend bij de film, getiteld *Bambina d’Amsterdam* speelde. De presentatie was georganiseerd door de Hafbo, die de film in Nederland zou uitbrengen. De opnamen waren toen net begonnen.<sup>141</sup>

De Frans-Italiaanse coproductie LA RAGAZZA IN VETRINA, geregisseerd door Luciano Emmer, was een bijzondere film die onder ongewone omstandigheden tot stand kwam, maar die zoals hiervoor beschreven wel past in de ontwikkelingslijn van buitenlandse producties in Cinetone. Wat waren de beweegredenen van de makers van deze film om in Nederland en in de Duivendrechtse filmstudio te komen filmen, hoe werden de Cinetonemedewerkers en andere Nederlanders ingezet en op welke manier werd gebruik gemaakt van studiosettings en locaties?

#### **3.2.1 De keuze voor Nederland: de Wallen en de mijnen**

Het scenario van de film speelde zich specifiek af in verschillende delen van Nederland. De hoofdpersoon in deze film is Vincenzo, een jonge emigrant uit de Povlakte, die met de trein in Limburg arriveert om daar in de kolenmijnen te werken. Al gauw ontmoet hij de meer doorgewinterde en oudere landgenoot Federico, die al vijf jaar in de mijnen

---

<sup>141</sup>J.K-n., “Italiaanse filmopnamen in Nederland” *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 3 juni 1960, 5. “Het leven op de burgwallen,” in *Furore*, augustus 1992, 26-27, 26.

werkt. Na een paar dagen stort plotseling, tijdens het werk een gedeelte van de mijn in, waardoor ze met een groepje mijnwerkers opgesloten zitten. Na een aantal uur worden ze bevrijd, maar Vincenzo besluit terug te keren naar Italië. Federico overtuigt hem echter om eerst nog het weekend door te brengen in Amsterdam, waar hij altijd de bloemetjes buiten zet met een vriendin van hem, die raamprostitutuee is. Daar ontstaat er een romance tussen Vincenzo en Else, een ander 'meisje achter het raam'. Met zijn vieren brengen ze het weekend door, waar jaloezie, onzekerheid, ruzies en misverstanden door taal- en cultuurverschillen al gauw opspelen. Vincenzo laat meerdere keren zijn koffer staan, wat hij gebruikt als excuus om uiteindelijk toch weer in de mijn te gaan werken om zo in de weekenden terug te gaan naar Else.

Uit deze plot blijkt al dat de makers van deze film kozen om heel andere redenen voor Cinetone kozen dan die van SECRET FILE. Het scenario was immers in tegenstelling tot bij deze serie, in Nederland gesitueerd. Om meer inzicht in te krijgen in de motivaties hierachter, zal ik eerst een korte schets geven van de achtergrond van de regisseur. Vervolgens zal ik een licht werpen op het ontstaan van het achterliggende idee en de voorbereidingen voor de film.

### *De affectieve films van Luciano Emmer*

Een sterke betrokkenheid bij menselijke ervaringen is wat het werk van Luciano Emmer, die in 1918 geboren werd in Milaan, kenmerkt. Hij begon zijn carrière, zoals veel Italiaanse regisseurs in die tijd, met korte documentaires. Zijn eerste film RACCONTO DA UN AFFRESCO (1938) zou het begin zijn van een groot aantal korte films over schilderkunst die hij samen met een bevriende regisseur Enrico Gras maakte, over kunstenaars als Giotto, Bosch en Picasso.<sup>142</sup> Begin jaren vijftig kreeg hij succes: voor twee documentaires won hij elk een belangrijke Italiaanse prijs, o.a. een Gouden Leeuw op het filmfestival van Venetië. Zijn drang tot 'vertellen' leidde echter in 1950 tot zijn eerste speelfilm, DOMENICA D'AGOSTO.<sup>143</sup> Met deze en de films die daarop volgden zou zijn werk beschouwd worden als een vervolg op het neorealisme van de jaren veertig.<sup>144</sup> Hij wordt beschreven als een regisseur met een episodische stijl, die veel improviseerde en intuïtief te werk ging, de scenario's voor zijn films bevatten veel 'lege bladzijden voor de regie', hij bedacht dan ook vaak hele scènes ter plekke bij de opnames.<sup>145</sup> Zoals we

---

<sup>142</sup> Marcello Alajmo en Dario Lanfranca (red.), *Omaggio a Luciano Emmer* (Palermo: Regione siciliana, 1999), 12.

<sup>143</sup> Alajmo en Lanfranca, 13.

<sup>144</sup> Ibidem, 15.

<sup>145</sup> Ibidem, 24.



later in deze scriptie zullen zien, zou dit improvisatietalent hem ook van pas komen bij de opnames van *LA RAGAZZA IN VETRINA*. Emmer werd een beetje ondergesneeuwd door de faam van regisseurs als Federico Fellini en Michelangelo Antonioni, die begin jaren zestig doorbraken met films als *LA DOLCE VITA* en *L'AVVENTURA*. Eind jaren negentig is zijn werk, dat eerder een beetje in de vergetelheid geraakt was herontdekt door de Italiaanse critici.<sup>146</sup> Hij staat bekend als een sociaal bewogen regisseur, die gedreven wordt door het willen vertellen van zoals hij het zelf in een interview noemt “menselijke lotgevallen,” wat hij vaak doet in een tragikomische, niet-oordelende stijl.<sup>147</sup>

### *Mijnramp*

Waarom juist de rosse buurt als setting gekozen is, is niet direct duidelijk. In een aankondiging voor de filmopnames in het *NWC* wordt de nadruk gelegd op de Amsterdamse Wallen als trekpleister voor de Italiaanse filmers. Zo wordt hierin *de Telegraaf* geciteerd: “De Amsterdamse walletjes trekken niet alleen het volkstoneel aan, maar ook buitenlandse filmers. De Italianen zijn attent gemaakt op de mogelijkheden, welke onze hoofdstad in dit opzicht levert en zij hebben dankbaar de gelegenheid aangegrepen om het gamma van ‘trottoirfilms’ uit te breiden met wat de walletjes een internationaal publiek kan bieden.”<sup>148</sup> De vraag is of het echt zo is dat voor de filmmakers van *LA RAGAZZA* het tonen van deze couleur locale van de ‘walletjes’ de hoofdaanleiding was.

Om er achter te komen hoe het idee voor de film ontstaan is, is het goed om te kijken naar wie het *soggetto*, oftewel het exposé van de film, heeft bedacht. Deze functie staat in Italiaanse crewlijsten meestal bovenaan, vlak onder de regisseur en de scenarioschrijvers. Volgens de aftiteling van de film zijn de bedenkers van het *soggetto* de regisseur, Luciano Emmer, en Rodolfo Sonego, scenarioschrijver.

In een gefilmd, Franstalig interview met Luciano Emmer, gemaakt voor de extra's voor de nieuwe Franse dvd-versie die uitgebracht werd in 2009,<sup>149</sup> bleek echter dat de situatie in de mijnen in Nederland en België een belangrijke aanleiding was om de film in Nederland te maken. De regisseur vertelt hierin dat hij dat hij vooral geïnteresseerd was in de situatie van Italiaanse gastarbeiders die in Noord-Europa in de mijnen

---

<sup>146</sup> Alessandro Rais, “Dimenticare Emmer?” in Alajmo, 9. Het Filmmuseum in Turijn heeft in 2004 een retrospectief aan Emmer gewijd.

<sup>147</sup> Guglielmo Moneti, *Luciano Emmer* (Florence: La nuova Italia, 1992), 4. Vertaling Vera de Lange.

<sup>148</sup> *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 8 april 1960, 5.

<sup>149</sup> DVD *La fille dans la vitrine*, Frankrijk, 2009. Dit is de integrale, ongecensureerde versie van de film.

werkten. “Het moest een film zijn over Italiaanse mijnwerkers,” vertelt hij.<sup>150</sup> Hij was geraakt door de mijnramp die plaatsvond in het Belgische Marcinelle in 1956, waarbij een brand ontstond in een kolenmijn. 262 mensen vonden daarbij de dood. Naast 95 Belgen waren hieronder voornamelijk immigranten, waarvan 136 Italianen.<sup>151</sup> De ramp heeft dus in Italië veel impact gehad, en vormde de indirecte aanleiding voor Emmer om deze film te maken.<sup>152</sup>

### *Vorbereitung van de film*

De makers van *LA RAGAZZA IN VETRINA* onderscheiden zich sterk van die van *SECRET FILE USA* door hun grondige voorbereiding om de thematiek en de omgeving van de film te onderzoeken. In een interview door Guglielmo Moneti in zijn monografie van de regisseur,<sup>153</sup> vertelt Emmer dat hij voor het eerst een “echte documentatiefase” heeft doorgebracht ter voorbereiding van het maken van zijn achtste speelfilm *LA RAGAZZA IN VETRINA*; hij woonde drie maanden in Nederland, waarin hij zowel de mijnen, als de prostitutiewijken veelvuldig bezocht.<sup>154</sup> De film wordt dan ook in de necrologie over Luciano Emmer in de Britse krant *The Guardian* zijn “meest sociaal betrokken film” genoemd.<sup>155</sup>

Het idee voor de film was echter bedacht door Rodolfo Sonogo.<sup>156</sup> In de biografie van Mirco Melanco, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonogo*, vertelt Sonogo dat hij het onderwerp van de film bedacht “*LA RAGAZZA IN VETRINA* is het gevolg van van een van mijn reizen naar de Europese mijnen.”<sup>157</sup> Hij kreeg toestemming van de producent van *LA RAGAZZA*, Emanuele Cassuto, om op kosten van een productiemaatschappij een reis te maken naar België en Nederland. Allereerst vertrok hij naar de regio van Marcinelle en verbleef daar een paar weken in een barak met mijnwerkers. Een van

---

<sup>150</sup> Gefilmd interview met Luciano Emmer, gemaakt voor de Franse dvd-uitgave, 2009. Frans gesproken, 62 min. , Centro Sperimentale di Cinematografia, Vertaling Vera de Lange.

<sup>151</sup> “Tragedie dell’emigrazione italiana. MARCINELLE- Le Bois Du Cazier,” *Emigrati.it*- 30 september 2011, <http://www.emigrati.it/Tragedie/MARCINELLE.asp>

<sup>152</sup> Emmer zag, zo vertelt hij in het interview voor de DVD uit 2009, ook een affectief verband tussen immigranten en de raamprostitutie in Amsterdam: “De meisjes achter de ramen boden een huis. De mariniers [in de film zie je ook mariniers die de prostituees bezoeken, red.] dachten, als ze aankwamen in de haven van Amsterdam, niet aan de bordelen; ze dachten aan een huis, een thuis.” De ramen boden volgens hem in zijn film dus geen seksvertoning, maar symboliseren een gevoel van ergens thuiskomen, van een ‘familiesfeer’. Datzelfde gold natuurlijk voor de mijnwerkers, die ver van huis waren. De knusse, huiskamerachtige inrichting van de ‘peeskamer’ van Else met schemerlampjes en tapijtjes versterkt dit idee, en ook de inrichting van haar eigen poppenkastachtige huis aan zee.

<sup>153</sup> Moneti.

<sup>154</sup> *Ibidem*, 10.

<sup>155</sup> John Francis Lane, “Luciano Emmer Obituary,” *The Guardian*, 3 december 2009,

<http://www.guardian.co.uk/film/2009/dec/03/luciano-emmer-obituary>. Geraadpleegd op 15 oktober 2011.

<sup>156</sup> Moneti, 66.

<sup>157</sup> Mirco Melanco, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonogo* (Rome: Ente dello Spettacolo, 2010), 127. Vertaling Vera de Lange.

hen vertelde hem dat hij meer verdiende dan de anderen, omdat hij in een mijngang werkte waar een concentratie van gasbellen aanwezig was, waarmee hij zich dus aan meer risico's blootstelde. Elke zaterdag ging hij met de verdiende bonus naar Amsterdam, en bracht daar de weekenden door met een jonge prostituee waar hij verliefd op was geworden. Ze liepen dan langs de grachten, aten kaviaar en dronken champagne.

Geïnspireerd door dit verhaal reisde Sonogo vervolgens door naar Amsterdam, waar hij de straten van de rosse buurt verkende en waar hij andere jonge mijnwerkers tegenkwam, waarmee hij in gesprek raakte. Hij verzamelde hun verhalen en bezocht een 'meisje achter het raam.' De gesprekken met de mijnwerkers en met het meisje inspireerde hem. Hij schreef hier een *soggetto* over van ongeveer 25 pagina's.<sup>158</sup>

Naast de Italiaanse werkte er ook een Franse productiemaatschappij mee. De film kon toen in Italië nog profiteren van een wet die coproducties gunstig gezind was, en kreeg dus een volledige subsidie van de Italiaanse staat. Een door Giulio Andreotti, toen ondersecretaris van de premier, opgestelde wet, de '*Legge-Andreotti*', had in 1949 de weg geopend voor Italiaanse filmmakers om deel te nemen aan Europese coproducties, waar velen van hen gebruik van maakten. Films die voor 50 % of meer een Italiaanse productie waren, konden subsidie van de overheid krijgen. In 1972 zou dit veranderen met de '*Legge-Corona*', een wet van minister Corona, waarbij alleen films die voor 100 % Italiaans waren, geld van de staat kregen.<sup>159</sup> Hoe hoog het budget voor de filmproductie precies was, heb ik echter helaas niet kunnen achterhalen.

### **3.2.2 De verdeling van het werk tussen Nederlanders en Italianen**

Op de crewlijst van *LA RAGAZZA IN VETRINA* zijn, behalve Frans Weisz, geen Nederlanders te zien. Toch werkten er naast hem, nog enkele andere Nederlanders mee. Zij vertellen over hun ervaringen op de set en de samenwerking met de Italianen. Wat waren de achterliggende redenen voor deze werkverdeling?

*De Italiaanse cast en crew: talent en chaos*

---

<sup>158</sup>Melanco, 126.

<sup>159</sup>Ibidem, 204.

De cast was deels Frans en deels Italiaans. De vier hoofdrollen waren gelijkelijk verdeeld: twee Franse spelers, Bernard Fresson en Marina Vlady, en twee Italiaanse: Lino Ventura en Magali Noël. Zij waren allen gevierde acteurs in die tijd, met vele films op hun naam. Zo had Magali Noël een jaar eerder ook meegespeeld in *LA DOLCE VITA*. Lino Ventura was onder andere te zien geweest in *LES AMANTS DE MONTPARNASSE*. Alleen Bernard Fresson stond nog aan het begin van zijn carrière: hij had pas enkele rollen gespeeld, waaronder een bijrol in *HIROSHIMA MON AMOUR*.<sup>160</sup>

De Italianen brachten een grote eigen filmploeg mee, dus de belangrijkste posities werden door hen zelf vervuld. Een deel van de crew had eerder meegewerkt aan *LA DOLCE VITA*, waarvan de opnames een halfjaar eerder, eind 1959, waren afgerond. Dit waren in ieder geval het gerenommeerde hoofd cinematografie Otello Martelli, en de cameraman Arturo Zavattini, zoon van de beroemde scenarioschrijver Cesare Zavattini. Een aantal andere crewleden had kort daarvoor meegewerkt aan *L'AVVENTURA* van Michelangelo Antonioni, en Jolanda Benvenuti was in de jaren vijftig de vaste editor van regisseur Roberto Rossellini.<sup>161</sup> De Franse inbreng in de crew was beperkt, maar ook van hoog niveau: Alexandre Hinkis was de art director en José Giovanni zorgde voor de Franse dialogen.<sup>162</sup>

“Het was als een circusgezelschap dat ons bezocht,” vertelt Frans Weisz over de filmploeg uit Rome. “Een groot deel was familie van elkaar, veel aangetrouwde mensen. In de crew werden wel veel mensen ontslagen, die het niet eens waren met de productie. Regieassistent Giancarlo Ravasio werd bijvoorbeeld weggestuurd, waardoor ik weer iets in positie opschoof.”[...] “Talent en chaos waren de sleutelwoorden bij *LA RAGAZZA*. Er werd veel heimelijk gelachen om de chaos.”<sup>163</sup>

### *Nederlanders op de set*

Cinetonemedewerkers die aanwezig waren bij de opnames van *LA RAGAZZA*, heb ik niet kunnen vinden. Wel werkten er filmvakmensen die niet in dienst waren van Cinetone, mee aan de film. De regisseur Frans Weisz, had een van zijn eerste baantjes bij *LA RAGAZZA* als productieassistent.<sup>164</sup> Ook werd de caféhouder Hammy de Beukelaer, die eerder als figurant aan *SECRET FILE USA* en als stuntman aan *THE LAST BLITZKRIEG*

---

<sup>160</sup> Informatie te vinden op [www.IMDB.com](http://www.IMDB.com).

<sup>161</sup> Moneti, 7.

<sup>162</sup> [www.IMDB.com](http://www.IMDB.com).

<sup>163</sup> Interview auteur met Frans Weisz.

<sup>164</sup> André Waardenburg, “Utrechtse Appie had er genoeg van. Frans Weisz over de Italiaanse Wallenkomedie ‘De vrouw achter het raam’”, *NRC Handelsblad*, 12 mei 2010, 11.

meewerkte, ingehuurd voor deze film.<sup>165</sup> De acteur Peter Faber was figurant. Hij vertelt dat enkele setdressers Nederlanders waren, die zorgden voor de rook in de café's,<sup>166</sup> maar ik heb hun volledige namen niet kunnen achterhalen. Volgens De Beukelaer heetten ze Jan-André en Frans, en richtten ze ook de kamertjes van de prostituees in. Ze hadden een eigen winkel,<sup>167</sup> dus waarschijnlijk waren ze niet in vaste dienst in Cinetone. Frans Weisz kan zich, in tegenstelling tot bij A DOG OF FLANDERS, vrijwel geen Cinetone-medewerkers op de set herinneren.<sup>168</sup> Die waren er uiteraard wel, maar dat waren vrijwel alleen degenen met lagere functies, zoals decorbouwers en elektriciëns.

Frans Weisz kreeg als 2<sup>e</sup> productieassistent onder andere de taak te zorgen dat de vele omstanders niet door de set gingen lopen, maar toen hij meer interesse bleek te hebben voor het draaien zelf werd hij 'weggepromoveerd' tot 3<sup>e</sup> regieassistent van Luciano Emmer.<sup>169</sup> Hammy de Beukelaer had als productieassistent ook allerlei taken. Als caféhouder op de Wallen werd hem gevraagd om mee te werken aan de film, omdat hij heel veel mensen in de buurt kende. Hij was onder andere verantwoordelijk voor alle financiële transacties met de buurtbewoners die inkomsten misten door de opnames op de Wallen, zoals prostituees en bordeelhouders. Bovendien had De Beukelaer als man/souteneur van Else ook een klein rolletje met enkele zinnen tekst.<sup>170</sup>

Het vele talent in de Italiaanse filmploeg, waar Weisz over vertelt, is waarschijnlijk bepalend geweest voor deze werkverdeling. In Italië waren er veel meer professionele filmvaklieden te vinden, omdat daar veel meer films gemaakt werden en omdat er al sinds 1935- dus 23 jaar eerder dan in Nederland- een filmacademie was opgericht, de Scuola Nazionale di Cinematografia, waar filmvaklieden werden opgeleid.<sup>171</sup> Zij waren dus over het algemeen geschoold en meer ervaren dan in Nederland. Dat leidde er, naast het feit dat er genoeg geld was bij deze productie waarschijnlijk tot de keuze om een eigen filmploeg mee te nemen naar het buitenland, dat ze vooral gebruik maakten van eigen filmvakmensen. De Nederlanders hadden dus alleen uitvoerende functies.

---

<sup>165</sup> Annemieke Hendriks, *De Pioniers. Interviews met 14 wegbereiders van de Nederlandse cinema* (Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 2006): 104-105.

<sup>166</sup> Interview auteur met Peter Faber. Zie hiervoor de Bijlage.

<sup>167</sup> Interview auteur met Hammy de Beukelaer. Zie hiervoor de Bijlage.

<sup>168</sup> Interview auteur met Frans Weisz.

<sup>169</sup> Ibidem.

<sup>170</sup> Interview auteur met Hammy de Beukelaer.

<sup>171</sup> "La nostra storia," *Centro Sperimentale di Cinematografia*- 10 oktober 2011, [http://www.fondazioneccsc.it/context.jsp?ID\\_LINK=111&area=5#i\\_primi](http://www.fondazioneccsc.it/context.jsp?ID_LINK=111&area=5#i_primi).

Deze vorm van samenwerking staat dus in scherp contrast met die tijdens de opnamen van SECRET FILE USA, waar de Cinetoneemedewerkers ook veel hogere functies vervulden. Dit heeft onder andere te maken met het feit dat SECRET FILE een B-serie was die zo goedkoop mogelijk gemaakt moest worden. Arthur Dreifuss had als B-filmproducent waarschijnlijk niet de beschikking over crewleden van hoog niveau. Bij LA RAGAZZA was er daarentegen, zoals al uit de vorige paragraaf bleek, een redelijk hoog budget. Bovendien was SECRET FILE veel meer opgezet als studiofilm, zoals in de jaren vijftig gebruikelijker was, waardoor er automatisch meer werk was voor de Cinetoners.

### 3.2.3 Settings, decors en opnamelocaties

De locaties speelden een belangrijke rol in deze film. Hoe werden deze, samen met de settings en de decors, ingezet tijdens de productie? Voor een bijlage in het tijdschrift *Furore* is een aantal opnamedagen in juni en juli 1960 van LA RAGAZZA IN VETRINA gereconstrueerd, en de gelijktijdige en latere reacties op de opnames.<sup>172</sup> Dit artikel geeft een mooi beeld van hoe de opnames verliepen. “In juni en juli van 1960 worden locatieopnames gemaakt in de Amsterdamse binnenstad, een jachthaven in Loosdrecht en het kopje van Bloemendaal,” wordt er gemeld.<sup>173</sup> Dat het filmen op de Burgwallen een chaos was, blijkt al levendig uit de beschrijving in *Furore*: “Tien agenten, waarvan enkele te paard, houden de mensen op afstand. De vele honderden nieuwsgierigen vormen een probleem voor de productie. Er wordt luid gejoeld en penose, zeelui en opgeschoten jongelui wagen zich geregeld buiten de afzettingen.”<sup>174</sup>

#### *Sabotage door Utrechtse Appie*

“Het filmen op de walletjes was natuurlijk een ramp,” herinnert ook Frans Weisz zich.<sup>175</sup> Niet alleen de vele omstanders veroorzaakten problemen. De crewleden hingen enorme lampen op de gevels, zodat er genoeg licht zou zijn, aangezien ze 's nachts draaiden. Na een paar dagen bleek dat de prostituees (en hun souteneurs) last hadden van het licht omdat dat daardoor de klanten wegbleven. Voor de gemiste inkomsten kregen de direct omwonenden een schadevergoeding, aangezien er grote bedragen betaald moesten worden om omwonenden en prostituees ‘uit te kopen’.<sup>176</sup> *Furore* schrijft dat er 300 gulden was betaald voor het gebruik van een etalage aan de

<sup>172</sup> Het leven op de burgwallen, 26-27.

<sup>173</sup> Ibidem, 26.

<sup>174</sup> Ibidem.

<sup>175</sup> Interview auteur met Frans Weisz.

<sup>176</sup> Ibidem.

Oudezijds Voorburgwal en 200 gulden per persoon voor “twee dames die inkomsten mislopen.” Kroegbazen en bewoners uit de buurt ontvingen bij elkaar een vergoeding van maar liefst 20.000 gulden.<sup>177</sup>

Voor een van de souteneurs, Utrechtse Appie, was de 90 gulden die ‘zijn’ prostituee kreeg toch nog te weinig. Een elektrische storing in een van de omliggende panden bracht een kettingreactie teweeg. In dat pand was op dat moment Utrechtse Appie, aanwezig. Naar buiten lopend riep hij naar de elektriciën: “Hier wordt niet gefilmd!” De elektriciën verwees hem vervolgens naar de regisseur, die aan de overkant van de gracht stond.<sup>178</sup> Hij liep naar hem toe en eiste dat ze zouden stoppen met filmen. Toen deze daar geen gehoor aan gaf, gaf hij Emmer een schop, waardoor deze zijn evenwicht verloor en in de Oudezijds Achterburgwal viel.<sup>179</sup>

“Door de sabotagedaad kwam Cinetone in de *picture*. We waren pas halverwege de opnamen,” vertelt Weisz.<sup>180</sup> Volgens hem werd op dat moment besloten de grachtopnames te verplaatsen naar de veiligere studioruimte, waar een stukje van de Wallen minutieus werd nagebouwd. Dit roept de vraag op of Cinetone inderdaad pas een rol ging spelen als studio, toen de locatieopnames in de rosse buurt mislukten. Het artikel in het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* kondigde echter al op 3 juni 1960 al aan: “De binnenopnamen geschieden in de Cinetonestudio’s.”<sup>181</sup> In het artikel in *Furore* wordt geen melding wordt gemaakt van studio-opnamen noch van Cinetone als studio- al wordt er wel opgemerkt dat er “twee verhuiswagens van de firma Cinetone” staan met daarin lampen, kabels, rails en camera’s bestemd voor de opnamen.<sup>182</sup> Over de derde opnamedag, 3 juni, staat in het artikel in *Furore* onder andere vermeld: “Een zekere Rikinos Alexandre [Alexandre Hinkis, VdL] loopt de hele avond met een groot schetsboek rond, waarop hij alles tekent wat binnen het bereik van de camera valt. “Dan kunnen we het later eventueel kalm in de studio overdoen,” zegt hij.” Hieruit blijkt dat er al in het begin rekening mee werd gehouden dat er wellicht een stuk van de gracht nagebouwd zou worden in Cinetone. De rol van Cinetone was dus groter dan in Weisz herinnering; Cinetone was dus ook als studio al vanaf begin af aan betrokken bij de opnames.

---

<sup>177</sup> Het leven op de Burgwallen, 26.

<sup>178</sup> Ibidem, 27.

<sup>179</sup> Ibidem, 27.

<sup>180</sup> Interview auteur met Frans Weisz.

<sup>181</sup> “Italiaanse filmopnamen in Nederland,” *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 3 juni 1960, 5.

<sup>182</sup> Het leven op de Burgwallen, 26.

## *Een mijn in Cinetone*

De zoon van Michele Emmer was als vijftienjarige aanwezig gedurende de hele opnameperiode van *LA RAGAZZA IN VETRINA*. Hij vertelt dat de filmploeg niet gestopt is met de opnames op de Wallen; na een kleine onderbreking had zijn vader een akkoord gesloten met de souteneurs en zijn ze weer verder gegaan.<sup>183</sup> Hoewel ook het verhaal van Frans Weisz over de nagebouwde gracht door niemand bevestigd is, bleken er wel veel settings en decors te zijn nagebouwd in Cinetone.

Volgens productieassistent Hammy de Beukelaer was er een mijn gereconstrueerd in de Duivendrechtse studio; er werden volgens hem voor deze scènes tegelijkertijd opnames in de studio gemaakt.<sup>184</sup> Het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* vertelt hier echter over: “Mijnopnamen zijn er al gemaakt te Charleroi-de mijn daar fungeerde dus als Nederlandse mijn.”<sup>185</sup> Luciano Emmer vertelt op zijn beurt in het video-interview dat gemaakt was voor de Franse dvd uit 2009 dat de mijn in een studio in Parijs was nagebouwd.<sup>186</sup> Ook hierover geeft zijn zoon weer uitsluitend: “Mijn vader wilde de binnenopnames voor de mijn scènes in eerste instantie maken in een Nederlandse mijn. De Hollandse mijnen vond hij echter te mooi toen hij ze zag. Hij wilde een beeld geven van de mijn als een benauwende, claustrofobische plek, terwijl hier de mijnschachten erg ruim waren, je kon je er goed in bewegen. In België mocht hij echter geen mijnopnamen maken omdat ze daar niet de mijnramp van Marcinelle in herinnering wilden brengen.”<sup>187</sup> Dus toen is volgens Michele Emmer besloten in Cinetone een stuk van een mijn na te bouwen.

Hij vertelt verder dat veel van de binnenopnamen zijn gemaakt in Cinetone. De locatieopnames duurden volgens hem bij elkaar “hooguit enkele weken.[...]Daarna hebben ze een paar dagen gefilmd bij het meer en aan zee. De rest is in de studio gedaan. In totaal duurden de opnames twee of drie maanden, het was in de zomer.” Zo herinnert hij zich het huisje van Marina Vlady, dat in de film aan zee is. Het was in de studio gebouwd; voor de ramen waren foto’s van het uitzicht geplakt.<sup>188</sup> Echter weer

---

<sup>183</sup> Interview auteur met Michele Emmer, zie hiervoor de Bijlage. Ook de regisseur zelf vertelt dit in het boekje waarin hij zijn herinneringen aan de opnames van *LA RAGAZZA IN VETRINA* heeft opgetekend (dat verder tamelijk anekdotisch is en weinig bruikbaar voor mijn onderzoek) over dit akkoord. Dit boekje, met dezelfde titel als de film, is in offset gedrukt door de Officina Filmclub in Rome in 2008, toen ter gelegenheid van zijn 90<sup>ste</sup> verjaardag de film werd vertoond in de filmzaal van de Cineteca Nazionale in Rome.

<sup>184</sup> Interview auteur met Hammy de Beukelaer.

<sup>185</sup> Italiaanse filmopnamen in Nederland.

<sup>186</sup> Interview Luciano Emmer, DVD 2009.

<sup>187</sup> Interview auteur met Michele Emmer. Vertaling auteur.

<sup>188</sup> *Ibidem*.



niet de interieurs van de kamertjes achter de ramen, deze zijn ter plekke gefilmd,<sup>189</sup> evenals in de cafés aan de Zeedijk, daar trad Peter Faber immers op als figurant.<sup>190</sup>

Er is een interessant verschil tussen LA RAGAZZA IN VETRINA en SECRET FILE USA in het gebruik van decors en locaties, dat ook is terug te zien in de algemene overgang tussen de jaren vijftig en zestig die ik in deze scriptie schets. Bij SECRET FILE USA, en ook A DOG OF FLANDERS, THE LAST BLITZKRIEG en SPY IN THE SKY, worden deze ingezet om iets anders te laten zien: Napels of een oerwoud op Sumatra, België of Wenen. Bij LA RAGAZZA en veel van de films die daarna opgenomen worden in Amsterdam, gaat het om de authentieke locaties, die dus gefilmd worden op de plek zelf, zoals Amsterdam, en de Loosdrechtse Plassen.

### *Vervolg van de carrière van Luciano Emmer*

In Italië werd de film aan een uitgebreide censuur onderworpen. Uiteindelijk is vertoning toegestaan, maar er was meer dan 200 meter film uitgeknipt. De film werd in Italië al gauw verboden voor jongeren onder de 16 en ging kort daarna weer uit de roulatie.<sup>191</sup> In Nederland is de film overigens nooit vertoond, waarschijnlijk vanwege het feit dat de Marine bezwaar maakte tegen het feit dat er mariniers in de film verschijnen, die een prostituee bezoeken.<sup>192</sup>

De censuurmaatregelen zouden ook grote gevolgen hebben voor de carrière van de regisseur. Hij was hier zo door verbitterd dat hij daarna dertig jaar lang de cinema de rug toekeerde.<sup>193</sup> Hij zou hier later over zeggen: “Ik heb de cinema niet in de steek gelaten, ze heeft mij in de steek gelaten.”<sup>194</sup> Toch had hij graag meer films gemaakt in Nederland, vertelt Weisz: “Tijdens onze laatste ontmoeting, 5 of 6 jaar geleden, was het eerder een bevel dan vraag om voor hem, bij het Nederlandse Filmfonds, geld en middelen te vinden, zodat hij een volgende film in Amsterdam kon maken, maar het is er nooit meer van gekomen. [...]Waarom het hem zo beviel in Nederland, weet ik niet precies. Misschien vanwege zijn naam? In Nederland was hij wel echt een *king*.”<sup>195</sup> Emmer vervolgde zijn carrière met het maken van televisiefilms/series en reclames.

---

<sup>189</sup> Ibidem.

<sup>190</sup> Interview auteur met Peter Faber.

<sup>191</sup> Informatie bij de extra's op de Franse DVD-uitgave van 2009.

<sup>192</sup> Mark Moorman, “Weisz en de Italiaanse toestanden,” *Het Parool*, 29-08-2003. In het artikel “Het leven op de burgwallen” worden de bezwaren van de Marine beschreven.

<sup>193</sup> Interview Luciano Emmer, DVD 2009.

<sup>194</sup> John Francis Lane, “Luciano Emmer Obituary”.

<sup>195</sup> Interview auteur met Frans Weisz.

Pas in 1990 zou hij weer een volgende speelfilm maken, getiteld BASTA! CI FACCIÒ UN FILM, waarna er nog twee zouden volgen. In 2009 overleed hij, op 91-jarige leeftijd.<sup>196</sup>

### **3.3 De internationale concurrentie tussen arbeidskrachten en studio's**

Eerder heb ik aangegeven dat Luciano Emmers 'Walletjesfilm' aansluit bij de internationale veranderingen in de filmproductie in die tijd, namelijk de overgang van studio- naar buitenfilms. Op welke manier zijn de verschillende productie- aspecten van deze film die ik nu heb beschreven- de keuze voor Cinetone, de samenwerking tussen Nederlandse en Italiaanse filmvaklieden en de inzet van decors en locaties, kenmerkend te noemen voor de verdere ontwikkelingen die plaatsvonden in Cinetone? Naast de eerder geschetste overgang van studiofilms naar buitenfilms, was er nog een andere factor, namelijk de internationale concurrentie, die Cinetone steeds meer parten speelde.

Tijdens mijn onderzoek kwam naar voren dat er twee belangrijke concurrentiegebieden onderscheiden kunnen worden in de internationale filmindustrie: die tussen arbeidskrachten en die tussen de studio's. Uiteraard zijn dit niet de enige gebieden waarop concurrentie plaatsvindt, maar tijdens mijn onderzoek kwamen deze twee prominent naar voren in de ontwikkelingen bij Cinetone. Een opvallende ontdekking is dat er voor LA RAGAZZA IN VETRINA, hoewel dit een film is die aansloot bij de *nouvelle vague*-stijl, toch een groot aantal scènes dan verwacht in de studio zijn opgenomen en er zelfs een stuk van een mijn is gereconstrueerd. De slag met andere studio's had Cinetone dus bij deze film gewonnen. Wel verloor deze filmfabriek zoals we zagen hier de concurrentie tussen de filmvaklieden. Hier spelen verschillende factoren mee, die, zoals uit het onderzoek naar LA RAGAZZA IN VETRINA is gebleken, deels van toepassing zijn op deze productie, medebepalend zijn bij het feit dat Cinetone vanaf eind jaren vijftig steeds meer gepasseerd werd door producenten.

#### **3.3.1 De positie van de filmvaklieden**

*'Uit de markt geprijsd'*

Een reden die Rosenboom in het eerder aangehaalde interview in *Skoop* noemde voor het uitblijven van buitenlandse producties in Cinetone, waren de stijgende lonen in

---

<sup>196</sup> Morando Morandini, "Luciano dalle Molte vite" in Alajmo en Dario Lanfranca (Palermo: Regione siciliana 1999): 11-16.

Nederland: “We zijn uit de markt geprijsd.[...]Een werkman kost mij hier evenveel als in Hollywood.”<sup>197</sup> De studio’s met meer ervaren personeel in het buitenland trokken daardoor aan het langste eind. In het boek *1950: Prosperity and Welfare* wordt dit beeld van de stijgende lonen bevestigd. 1953 wordt hierin aangegeven als beginjaar van de groei van de Nederlandse economie. Dat jaar werd door de regering een centraal vastgestelde jaarlijkse loonsverhoging vastgesteld van 5%, waardoor ook de welvaart in Nederland gestaag steeg,<sup>198</sup> Vanaf 1963 was er sprake van een onverwachte groei van de inkomens: de lonen stegen toen met maar liefst 9 %, en het jaar erop zelfs met 15%. Die ontwikkeling zou doorzetten, aldus het boek: “the following 1963- 1973 decade set into motion an explosion of income and consumer expenditure.”<sup>199</sup> Het werd dus steeds duurder voor buitenlandse producenten om hier werkkrachten in te huren.

### *Nog steeds geen vakbond voor de filmindustrie*

Zoals al in het vorige hoofdstuk aangegeven, waren er geen filmvakbonden in Nederland, wat onze filmindustrie aanvankelijk een concurrentievoordeel gaf. Een vakbond zou er echter ook voor zouden kunnen zorgen, zoals bij *LA RAGAZZA IN VETRINA*, dat voor de filmmedewerkers hier het werk bij buitenlandse films gegarandeerd werd. Dat was in het buitenland, als je als Nederlandse filmploeg daar ging werken of een tentoonstelling opbouwen wel anders, vertelt Nico Roodhart, die dertig jaar in Cinetone werkte, onder andere als belichter. Hij vertelt dat hij, als hij in het buitenland moest werken, bijvoorbeeld om een tentoonstelling op te bouwen, sterk de invloed merkte van de vakbonden daar: “Als je dan een schilder meenam, mocht die daar niks doen. Je moest verplicht een Engelse schilder inhuren. Ze gingen daar ook snel in staking, dat was in Nederland nooit aan de orde.”<sup>200</sup> Dat gold eveneens bij de filmproductie: “Ook als Nederlanders in Engeland een film wilden maken, dan moest de crew Engels zijn,” vertelt Roodhart. Ook al nam je je eigen chef-belichter mee, dan moest er ook een Engelse worden ingehuurd, ook al zat die daardoor alleen maar op een stoel te niksen. “Wij waren voor buitenlandse filmploegen die hier kwamen erg makkelijk. Vaak werd Cinetone wel bij de productie betrokken, zo werd er bijvoorbeeld materiaal gehuurd, maar daar bleef het dan bij. Nederland is helaas nooit zo ver is gekomen als Frankrijk en Engeland om buitenlandse filmploegen hier verplicht Cinetoners in te laten huren.”

---

<sup>197</sup> Boost en Du Mée, 13.

<sup>198</sup> Schuyt en Ed Taverne, 248-249.

<sup>199</sup> Ibidem, 250.

<sup>200</sup> Interview auteur met Nico Roodhart.

<sup>201</sup> De afwezigheid van vakbonden en arbeidsvoorwaarden, die dus bij de komst van Arthur Dreifuss en de productie van *SECRET FILE USA* in het voordeel werkte van Cinetone, liet dus later juist haar keerzijde zien.

Bij *LA RAGAZZA IN VETRINA* speelde de stijging van de lonen van arbeiders in Nederland waarschijnlijk geen rol. Zoals in de vorige paragraaf beschreven, profiteerde deze film van een volledige financiering van de Italiaanse overheid, en van de extra financiering door de Franse coproducent. Hierdoor was er dus genoeg geld om een grote Italiaanse crew mee te nemen, en bovendien waren er in Italië meer geschoolde en ervaren vaklieden aanwezig dan in Nederland doordat daar al 25 jaar een filmacademie bestond. Wel is het zo dat als er in Nederland een filmvakbond zou hebben bestaan, de filmvaklieden in ons land wellicht meer werk naar zich toe hadden kunnen trekken bij deze productie.

### **3.3.2 De slag tussen de studio's**

Door Cinetonebelichter Nico Roodhart worden de jaren zestig beschreven als een 'leeglooptijd' voor de studio. De situatie van eind jaren veertig en begin jaren vijftig herhaalde zich, alleen werden er nu in plaats van woonarken tentoonstellingen gebouwd.<sup>202</sup> "Ik heb ontzaglijk veel tentoonstellingen gemaakt, vooral grote, in Londen, Parijs, Joegoslavië, Berlijn, " vertelt studiomanager Bobby Rosenboom over die tijd.<sup>203</sup> *LA RAGAZZA* zou, wat hoeveelheid studiowerk betreft, weinig opvolgers krijgen in de jaren erna in Cinetone. Er werden, zoals eerder aangegeven, al minder studiofilms gemaakt in de jaren zestig. Maar ook de studioscènes die wel werden opgenomen, vonden plaats in andere studio's. Welke factoren zorgden ervoor dat buitenlandse producenten andere studio's verkozen boven Cinetone?

De studioveteraan Bobby Rosenboom, die al vanaf de oprichting bij Cinetone werkte, was hier vanaf de heropening in 1948 tot halverwege de jaren zestig studio- en productiemanager. Als productiemanager werkte hij mee aan onder andere de buitenlandse producties *LUST FOR LIFE*, *THE DIARY OF ANNE FRANK* in de jaren vijftig en *THE INSPECTOR* (een televisieserie), *THE SPY WHO CAME IN FROM THE COLD* en *AMSTERDAM*

---

<sup>201</sup> Interview auteur met Nico Roodhart.

<sup>202</sup> Ibidem.

<sup>203</sup> Boost en Du Mée, 13

AFFAIR.<sup>204</sup> In het eerder in dit hoofdstuk al geciteerde interview met Rosenboom in 1974 in *Skoop* vertelt hij waarom de meeste van deze producties niet in Cinetone opgenomen werden. Naar aanleiding van het nieuws dat de studio, die toen veertig jaar bestond, zou dreigen te verdwijnen vulde *Skoop* een bijlage over de moeilijkheden waarin deze studio zich bevond en de mogelijkheden voor de toekomst. Rosenboom vertelt hierin uitgebreid over de moeite die het hem kostte om in de jaren zestig buitenlandse producenten enthousiast te maken voor filmopnames in Cinetone en waardoor dat vaak niet lukte.

Het eerste voorbeeld van mislukte onderhandelingen dat Rosenboom noemt betreft *THE DIARY OF ANNE FRANK*. De opnames van deze lange speelfilm van George Stevens moeten voor de Cinetoners en teleurstellende geschiedenis zijn geweest. In 1958 kwam er een grote Amerikaanse filmploeg onder leiding van George Stevens Jr., de zoon van de regisseur die optrad als second unit director, naar Amsterdam voor buitenopnames voor de lange speelfilm *THE DIARY OF ANNE FRANK*.<sup>205</sup> Opvallend genoeg zijn de enige studio-opnames in deze film, namelijk voor de scènes die zich afspelen in het huis zelf, opgenomen in een MGM-studio in Hollywood. Daar werd het Achterhuis minutieus nagebouwd.<sup>206</sup> Waarom was het Cinetone niet gelukt deze opdracht binnen te krijgen? Rosenboom vertelt dat de regisseur Stevens in de gesprekken hierover blij gaf van bezwaren tegen de kleine studioruimte, en zei tegen hem: “Ik ben er glad voor, maar ik moet wel twee of drie étages hoger.” Ik zei: ‘Kan me niks verdommen, dan haal ik het dak omhoog.’” Zijn flexibele opstelling mocht niet baten: de MGM-studio’s eisten de opdracht op.<sup>207</sup> Dit voorbeeld is veelzeggend voor de verschillende redenen waarom de Cinetonestudio in de daaropvolgende jaren vaak gepasseerd werd door buitenlandse filmmakers.

### *De rol van de vakbonden in het buitenland*

Het genoemde voorbeeld van de invloed van de vakbonden bij *the diary of anne frank* staat dan ook niet op zichzelf, zo bevestigt Rosenboom: “Ik heb meer gedonder gehad, dat de grote MGM-studio’s in Engeland leeg stonden, dat je met geen poot aan de

---

<sup>204</sup> Ibidem, 4.

<sup>205</sup> Bram Reijnhoudt, “Hoe heilig zijn de feiten? Interview met Tonny van Renterghem, research consultant van George Stevens” *Flashback*, voorjaar 1994, 26-31, 28.

<sup>206</sup> “The diary of Anne Frank (1959)” *Cut magazine*, december 2008, 43. Annes vader Otto Frank en helper van de onderduikers Johannes Kleiman kwamen daar volgens dit artikel persoonlijk langs om advies te geven. Voor een uitgebreide beschrijving van de filmopnames in het nagebouwde huis in de studio, zie: Herb A. Lightman, “Filming ‘The Diary of Anne Frank’” *American Cinematographer* 6 (1959), 360-376.

<sup>207</sup> Boost en Du Mée, 14.

grond kwam.”<sup>208</sup> Al sinds eind jaren veertig ging het in Amerika bergafwaarts met de studio's, wat onder andere veroorzaakt werd door de opkomst van de televisie, waardoor er steeds minder mensen naar de bioscoop gingen.<sup>209</sup> In 1960 mondde dit uit in een crisis in de Amerikaanse filmindustrie. De acteurs gingen in staking en eisten via de Union onder andere een groter aandeel in de inkomsten.<sup>210</sup> In landen als Engeland en de VS waren er machtige filmvakbonden, en zij zetten alles op alles om de eigen mensen aan het werk te houden. De grotere studio's in het buitenland hadden door hun vakbonden veel macht en een betere concurrentiepositie. Films die wel in Cinetone werden opgenomen, werden meestal meteen na afloop van de opnamen meegenomen naar het eigen land en daar afgewerkt. Volgens Herman Greven was dat ook iets waar de vakbonden voor zorgden.<sup>211</sup>

### 3.3.3 De zwakke punten van Cinetone als studio

#### *Gebrek aan ruimte en kapitaal*

Uit het verhaal over de afwijzing door de makers van *THE DIARY OF ANNE FRANK* blijkt dus onder andere dat de Cinetonestudio volgens de MGM-standaarden niet groot genoeg was. Rosenboom vertelt hoe de studio-opnamen vaker aan Cinetone voorbijgingen ten gunste van studio's in andere landen, die groter waren. Later zouden ze een tv-serie maken van 36 afleveringen voor MGM. De directeur en de studiomanager van MGM kwamen toen langs met liedjesschrijver Alan Jay Lerner. Die zeiden, in de woorden van Rosenboom: “Leuk studio'tje. It's all very nice, but there is a difference between a tug and a mailsteamer.” Na drie *pilots* stopten ze en gingen verder met de opnamen in Frankrijk.<sup>212</sup> De gebreken die Cinetone al in de jaren vijftig teisterden, speelden nog steeds doordat er te weinig geld was om te investeren in nieuwe apparatuur.<sup>213</sup> Het feit dat Cinetone minder goed geoutilleerd was dan andere studio's, zoals al eerder in deze scriptie werd aangegeven, zoals het ontbreken van goede geluidsapparatuur en een kleurenlaboratorium,<sup>214</sup> zal ook een rol hebben gespeeld bij het wegblijven van buitenlandse producenten.

---

<sup>208</sup> Ibidem.

<sup>209</sup> Thompson en Bordwell, 328.

<sup>210</sup> “Terugblik op de staking in Hollywood,” *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 29 april 1960, 5.

<sup>211</sup> Interview auteur met Herman Greven.

<sup>212</sup> Boost en Du Mée, 14.

<sup>213</sup> Exposé 9 mei 1963, zie noot 30.

<sup>214</sup> Interview auteur met Herman Greven (2).

Ook het ontbreken van eigen kapitaal speelde Cinetone volgens Rosenboom parten. Op de vraag, of hij niet met een beter geoutilleerde studio meer buitenlandse producties hiernaartoe had getrokken, antwoordt Rosenboom: “De hele mop is dit: Ze komen bij je, ze zeggen: “Bobby, luister even. We hebben hier een script. Wij willen 600.000, 800.000 pond investeren. Can you come in with 500.000?” Wat een normale gang van zaken is.” Later vervolgt hij: “ze willen gewoon een rond budget hebben. Je kan met niemand meedoen. Je krijgt geen kans om een verbintenis met buitenlanders aan te gaan.”AMSTERDAM AFFAIR werd daardoor uiteindelijk in een Duitse studio opgenomen.<sup>215</sup> Rosenboom werd steeds gevraagd of Cinetone wilde mee-investeren in de film. “Dat zijn vrij safe affaires, maar je kan geen cent krijgen om ze te maken,” vertelt Rosenboom, “anders zouden wij hier doorlopend kunnen draaien.”<sup>216</sup>

Duidelijk is dat de gebreken die Cinetone altijd al had, zoals het gebrek aan routine en scholing van de filmvaklieden, de technische achterstand en de geringe afmetingen van de studio, maar die eerder overkomen werden door de goedkope arbeidskrachten en het gebrek aan arbeidsvoorwaarden en vakbonden, de studio nu parten begonnen te spelen. Cinetone kon niet opboksen tegen de grotere filmfabrieken in het buitenland, waarvan velen bovendien in die periode zelf met een crisis te kampen hadden, en het hogere niveau van de filmmedewerkers in andere landen. De grotere studio's in het buitenland hadden meer macht en een betere uitgangspositie dan Cinetone.

---

<sup>215</sup> Boost en Du Mée, 14.

<sup>216</sup> Ibidem, 15.

## Conclusies

In deze scriptie heb ik getracht de vraag te beantwoorden hoe de rol van Cinetone bij buitenlandse producties in de jaren vijftig veranderde en welke factoren bepalend waren bij deze ontwikkelingen. Allereerst bleek dat na de oorlog de bestuurders van Cinetone, in tegenstelling tot de opvatting in een aantal kranten in de toen heersende discussie, alleszins openstonden voor de opname van buitenlandse films en televisieseries en verwachtten dat deze de Nederlandse filmproductie niet in de weg stond maar eerder juist positief zou beïnvloeden. Samen met het feit dat er interesse was vanuit het buitenland voor Nederland als opnamelocatie, gaf dit de studio had een goede uitgangspositie, en de mogelijkheid om de impasse van de Nederlandse speelfilmproductie te doorbreken.

Uit het onderzoek naar de productie van *SECRET FILE USA* en *LA RAGAZZA IN VETRINA* kwam naar voren dat de redenen voor de makers van om in Nederland en Cinetone te komen filmen evenals de samenwerking en de inzet van locaties zeer van elkaar verschilden. Bij *SECRET FILE* was er nog duidelijk sprake van economische pullfactoren die Nederland als land en Cinetone als studio aantrekkelijk maakten, die ten tijde van de opnames van *LA RAGAZZA* grotendeels niet meer golden. Wel kunnen we constateren dat de sociaaleconomische omstandigheden in Nederland een grote rol hebben gespeeld bij het ontstaan van zowel *SECRET FILE* als *LA RAGAZZA*. De lage economische welvaart en de geringe arbeidsvoorwaarden brachten de Amerikaanse producent naar Nederland. De slechte arbeidsomstandigheden die de ramp in Marcinelle veroorzaakten bracht een grote betrokkenheid teweeg bij de bedenkers van het onderwerp van *LA RAGAZZA*.

In de jaren na *LA RAGAZZA IN VETRINA* verloor Cinetone naast de concurrentieslag tussen arbeidskrachten, ook die tussen de studio's. Cru is dat juist de ontwikkeling van de welvaart in Nederland en de daarmee gepaard gaande stijging van de lonen in Nederland ten nadele van Cinetone heeft gewerkt. Juist het feit dat Nederland nog relatief arm was in de jaren vijftig, gaf de Cinetoners een concurrentiepositie boven de meer professionele, maar duurere studio's in andere landen. Helaas heeft deze situatie voor hen niet lang genoeg geduurd om echt de routine en het niveau te bereiken van andere studio's, en lukte het, door het ontbreken van vakbonden, niet om de inbreng van grote buitenlandse crews tegen te gaan. Met het lager worden van de budgetten voor producties en de hiermee gepaard gaande opkomst van de



'buitenfilmers' in de jaren zestig werd de rol van Cinetone voor buitenlandse films kleiner, en als er in de studio gefilmd werd, grepen de machtigere studio's in het buitenland hun kans. Hierdoor hebben de positieve ontwikkelingen, die tot een hoogtepunt bereikten bij SECRET FILE USA, in de jaren zestig niet kunnen doorzetten. Zoals al bleek uit het interview met Bobby Rosenboom, werd het maken van toverballenautomaten in de jaren na de heropening, vervangen door gedonder met de MGM-studio's.

## Samenvatting

In dit onderzoek heb ik getracht aan de hand van onder andere archiefmateriaal, interviews en krantenartikelen in kaart te brengen wat de rol was van de Nederlandse filmstudio Cinetone bij buitenlandse producties in de jaren vijftig. In de periode na de heropening in 1948 werden er zeer weinig Nederlandse speelfilms werden gemaakt, en om toch opdrachten te krijgen voor de studio richtten de bestuurders zich ook op het buitenland. Dit was voor de Cinetonemedewerkers, die door de malaise in de Nederlandse speelfilmindustrie te weinig routine hadden, een kans om zich op te trekken aan de meer ervaren buitenlandse collega's en voor de studio zelf om de achterstand in te halen ten opzichte van buitenlandse filmfabrieken. Door te kijken naar de achtergronden voor de keuze van buitenlandse producenten voor Nederland en Cinetone als studio, de samenwerking tussen Nederlandse en buitenlandse filmvaklieden en de inzet van Nederlandse locaties en decors in Cinetone bij twee producties, de Amerikaanse televisieserie *SECRET FILE USA* (1954) en de Italiaans/Franse speelfilm *LA RAGAZZA IN VETRINA* (1961) heb ik geprobeerd een ontwikkelingslijn te schetsen van buitenlandse producties in Cinetone in de jaren vijftig. Ik heb hierin twee periodes gesignaleerd, waarvoor deze twee producties emblematisch zijn; *SECRET FILE* werd gemaakt in een bloeiperiode, waarin er relatief veel buitenlandse producties in Cinetone werden gemaakt, en *LA RAGAZZA* markeert de neergang, die in de jaren zestig zou doorzetten. Deze ontwikkeling valt samen met een internationaal zichtbare tendens: de overgang van studiofilms in de jaren vijftig naar films op locatie in de jaren zestig, maar valt eveneens te verklaren door de verslechterde positie van Cinetone binnen de internationale concurrentiestrijd tussen studio's en filmvaklieden.

## Bronnen

### Archivalia

*Archief Eye Film Instituut*  
Cinetone Collectie

*Nationaal Archief*  
Archief van de afdeling Kunsten en taakvoorgangers van het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen over de periode 1945-1965.

### Literatuur

Alajmo, Marcello, en Dario Lanfranca, red. *Omaggio a Luciano Emmer*. Palermo: Regione siciliana, 1999.

Albers, Rommy, et.al., red. *Film in Nederland*. Amsterdam: Ludion, 2004.

Boost, Charles, en Rob du Mée, "40 jaar Cinetone. Gesprek met Bobby Rosenboom" red. Anton Haakman, *Skoop*, januari 1974, 4-19.

Dingemans, Ralph, en Rian Romme. *Nederland en het Marshallplan. Een bronnenoverzicht en filmografie 1947-1953*. Den Haag: Algemeen Rijksarchief, 1997.

Dittrich, Kathinka. *Achter het doek. Duitse immigranten in de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig*. Houten: Wereldvenster, 1987.

Gelder, Henk van. *Hollands Hollywood*. Amsterdam: Luitingh~Sijthoff, 1995.

Hendriks, Annemieke. *De Pioniers. Interviews met 14 wegbereiders van de Nederlandse cinema*, Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 2006.

Helmsing, Albert. "The Marshall Plan's European Film Unit, 1948-1955: A memoir and filmography" *Historical Journal of Film, Radio and Television* 3 (1994): 269-297.

Ieperen, Ab van. "Tropische regenwouden in de duinen: Amerikanen vreten alles" *Vrij Nederland*, 17 september 1994, 63-66.

Landré, Joop. *Joop Landré vertelt. Een anekdotische autobiografie*. Cadier en Keer: 60+ VOF, 1994.

Melanco, Mirco. *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*. Rome: Ente dello Spettacolo, 2010.

Moneti, Guglielmo. *Luciano Emmer*. Florence: La nuova Italia, 1992.

Moorman, Mark. "Weisz en de Italiaanse toestanden" *Het Parool*, 29 augustus 2003.

Onbekende auteur. "Het leven op de burgwallen. De productie van een 'trottoir-film'" *Furore*, augustus 1992, 26-27.

Onbekende auteur. "The diary of Anne Frank (1959)," *Cut magazine*, december 2008, 43.

Oosterbeek, Willem. "Cinetone. Vijfenvijftig jaar dromen" In *Het Nederlands Jaarboek Film 1989*, geredigeerd door Hans Beerekamp en Gerdin Linthorst (Houten: Wereldvenster, 1989): 19-30.

Reijnhoudt, Bram. "Filmer van geluid. Herman van der Horst in retrospectief" *Flashback* herfst 1994, 30-31.

Schoots, Hans. *Van Fanfare tot Spetters. Een cultuurgeschiedenis van de jaren zestig en zeventig*. Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 2004.

Schoots, Hans. *Bert Haanstra. Filmer van Nederland*. Amsterdam: Mets & Schilt, 2009.

Schuyt, Kees, en Ed Taverne. *1950: Prosperity and Welfare*. Deel 4 in de serie *Dutch Culture in a European Perspective*. Assen: Royal Van Gorcum, 2004.

Tempel, Mark van der. "Cinetone krijgt bezoek uit Amerika. 1954: Secret File USA" *Flashback* 3 (1994): 22-29.

Thompson, Kristin, en David Bordwell. *Film History. An Introduction*. 2<sup>e</sup> ed. New York: McGraw-Hill, 2003.

Waardenburg, André. "Utrechtse Appie had er genoeg van. Frans Weisz over de Italiaanse Wallenkomedie 'De vrouw achter het raam'" *NRC Handelsblad* 12 mei 2010, 11.

## **Kranten en tijdschriften**

*NRC Handelsblad*

*De Waarheid*

*De Gazet van Limburg*

*De Filmkrant*

*Skoop*

*Skrien*

*Filmfan*

*Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*

*Vrije Volk*

*Het vaderland*

*De Tijd*

*Algemeen Handelsblad*

*Utrechts Nieuwsblad*

*Officieel orgaan van den Nederlandschen Bioscoop-Bond*

*Haagsche Courant*

## **Websites**

Van Dam, René. "Buitenlandse films opgenomen in Nederland." [2009] *Neerlands Filmdoek*- 16 juli 2011. <http://www.neerlandsfilmdoek.nl/2009/08/buitenlandse-films-opgenomen-in-nederland/>

Christenson, Linda R. "Marshall Plan Filmography." [2002] *Search for George C. Marshall Motion Pictures*-30 augustus 2011.  
<http://www.marshallfilms.org/mpf.asp>

"History of Cinecittà." *Rome File*- 21 oktober 2011.  
<http://www.romefile.com/culture/cinecitta.php>

“Tragedie dell’emigrazione italiana. MARCINELLE- Le Bois Du Cazier.” *Emigrati.it*-30 september 2011.

<http://www.emigrati.it/Tragedie/MARCINELLE.asp>

“La nostra storia,” *Centro Sperimentale di Cinematografia*- 10 oktober 2011.

[http://www.fondazioneccsc.it/context.jsp?ID\\_LINK=111&area=5#i\\_primi](http://www.fondazioneccsc.it/context.jsp?ID_LINK=111&area=5#i_primi)

### **Databases**

*FMDB*: Filmmuseum Database

*IMDB*: International Movie Database

## Filmografie

**Nederlandse speelfilms die (deels) zijn opgenomen in de studio van Cinetone tussen 1948 en 1960:**

### 1948

*Niet tevergeefs*  
Edmund T. Gréville

*Een koninkrijk voor een huis*  
Jaap Speyer

### 1953

*Sterren stralen overal*  
Gerard Rutten

### 1955

*Het wonderlijke leven van Willem Parel*  
Gerard Rutten

*Ciske de Rat*  
Wolfgang Staudte

### 1957

*De vliegende Hollander*  
Gerard Rutten

*Kleren maken de man*  
Georg Jacoby

### 1958

*Jenny*  
Willy van Hemert

*Dorp aan de rivier*  
Fons Rademakers

*Fanfare*  
Bert Haanstra

### 1960

*Stranding*  
Louis van Gasteren

*De zaak M.P.*  
Bert Haanstra

*Makkers staakt uw wild geraas*  
Fons Rademakers

**Buitenlandse speelfilms en televisieseries die (deels) zijn opgenomen in de studio van Cinetone tussen 1948 en 1960:**

**1948**

*But not in vain*

(Engelse versie van de film *Niet tevergeefs*)

Engeland/Nederland, Reg. Edmond T. Gréville, Scen. Ben van Eysselsteyn en Edmond T. Gréville, Act. Raymond Lovell, Carol van Derman en Martin Benson, Prod. Geoffrey Goodheart en Gus E.Ostwalt, Dutch Inter-States Film Production.

**1954**

*Secret File USA*

(Televisieserie)

Verenigde Staten/Nederland, Reg. Arthur Dreifuss en Harold Young, Scen. Arthur Dreifuss e.a., Act. Robert Alda, Pim Dikkers en Caro van Eyk, Prod. Athur Dreifuss, Triangle Productions en Cinetone.

**1955**

*Ciske, ein Kind braucht Liebe*

(Duitse versie van de Nederlandse *Ciske de Rat*)

BRD/Nederland, Reg. Wolfgang Staudte, Scen. Wolfgang Staudte, Act. Johan Valk, Heli Finkenzeller en Berta Drews, Prod. Alfred Bittins, Filmproduktiemaatschappij Amsterdam en Omega-Film.

*Assignment Abroad*

(Compilatiefilm van drie *Secret File USA*-afleveringen)

Verenigde Staten, Reg. Arthur Dreifuss en Harold Young, Scen. Arthur Dreifuss e.a., Act. Robert Alda, Eric Schneider en Linda Christian, Prod. Arthur Dreifuss en Bobby Rosenboom, Triangle Productions en Cinetone.

**1958**

*Spy in the Sky!*

Verenigde Staten, Reg. en Prod. William Lee Wilder, Scen. Myles Wilder, Act. Stevie Brodie, Sandra Francis en Andrea Domburg, W. Lee Wilder Productions.

**1959**

*A Dog of Flanders*

Verenigde Staten, Reg. James Clark, Scen. Ted Sherdeman, Act. David Ladd, Donald Crisp en Theodore Bikel, Prod. Robert B. Radnitz, Twentieth Century Fox Film Corporation.

*The Last Blitzkrieg*

Verenigde Staten, Reg. Arthur Dreifuss, Scen., Act. Van Johnson, Kerwin Mathews en Dick York, Prod. Sam Katzman, Clover Productions.

**1960**

*La ragazza in vetrina*

Italië/Frankrijk, Reg. Luciano Emmer, Scen. Luciano Emmer, Pier Paolo Pasolini e.a., Act. Lino Ventura, Magali Noël en Marina Vlady, Prod. Emanuele Cassuto, Nepi Film (It.) en Sofitedip-Zodiaque (Fr.).

**Andere in deze scriptie genoemde producties, in volgorde van verschijning:**

- Bleeke Bet*, Nederland, Richard Oswald, 1934.
- Op hoop van zegen*, Nederland, Alex Benno, 1934.
- Het Nederlandsche cabaretalbum*, Nederland, Ernst Winar, 1934.
- Rubber*, Nederland, Gerard Rutten, 1936.
- Racconto da un affresco*, Italië, 1938.
- Domenica d'agosto*, Italië, Luciano Emmer, 1950.
- The Ruhr*, Nederland/Engeland, Peter Hopkinson, 1952.(Documentaire)
- North Sea Harbor*, Nederland/Frankrijk, Peter Hopkinson, 1952.(Documentaire)
- The Smiths and the Robinsons*. Engeland/Nederland, Peter Hopkinson, 1952.(Documentaire)
- France and the Free Unions*, Nederland/Frankrijk, Peter Hopkinson, 1952. (Documentaire)
- 1-2-3 een maandelijks verslag uit europa*. Nederland/ Frankrijk, Peter Baylis, 1953. (Magazine)
- The Ladykillers*. Engeland, Alexander Mackendrick, 1955.
- Lust for Life*. Verenigde Staten, Vincente Minelli, 1956
- Les amants de Montparnasse*, Frankrijk/Italië, Jacques Becker, 1958
- The Diary of Anne Frank*. Verenigde Staten, George Stevens, 1959
- Operation Amsterdam*. Engeland, Michael McCarthy, 1959.
- Ben-Hur*. Verenigde Staten, William Wyler, 1959.
- Hiroshima mon amour*, Frankrijk/Japan, Alain Resnais, 1959.
- L'avventura*, Italië/Frankrijk, Michelangelo Antonioni, 1960.
- La dolce vita*, Italië/Frankrijk, Federico Fellini, 1960.
- The inspector*, Verenigde Staten, Philip Dunne, 1962. (Televisieserie)
- Peyton Place*, Verenigde Staten, Ted Post e.a, 1964-1969. (Televisieserie)
- The spy who came in from the cold*, Engeland, Martin Ritt, 1965.
- Rififi ad Amsterdam*, Spanje/Italië, Sergio Grieco, 1966.
- 10:32*, Nederland, Arthur Dreifuss, 1966.
- Amsterdam Affair*, Engeland, Gerry O'Hara, 1970.
- Basta! Ci faccio un film*, Italië, Luciano Emmer, 1990.



## Cast- en crewlijsten

### Cast- en crewlijst *Secret File USA*

**Afleveringen:** *Mission Acropolis, Mission Antwerp, Mission Assassin, Mission AWOL, Mission Baram, Mission Berlin, Mission Can Can, Mission Chopin, Mission Copenhagen, Mission Danube, Mission Deadline, Mission Drachenfels, Mission Firebird, Mission Haensel, Mission Istrahan, Mission 'M', Mission Masterpiece, Mission Navik, Mission Passport, Mission Reaper, Mission Rhino, Mission Scandinavia, Mission Traitor, Mission Wagon-Lits, Mission Westwall, Mission Windmill*

**Productie:** Triangle Productions (VS), Cinetone (NL)

**Producent:** Arthur Dreifuss

**Uitvoerend producent:** Bobby Rosenboom

**Productiemanager:** Karel Logher

**Productie-assistant:** Bobby Rosenboom

**Regie:** Arthur Dreifuss, Harold Young, Robert Alda

**Regie-assistant:** Arnie Shanks

**Scenario:** Arthur Dreifuss, Roger Lewis, Sam Locke, Paul Monash, Albert Derr, Will Gould, F.M. Stewart, Jan Gerhard Toonder; naar de originele rapporten van Bernard F. Herberick, Donald Robinson, Lionel Durend

**Casting director-spelcoach:** Montgomery Ford

**Camera:** Jack Whitehead

**Camera-operateurs:** Henk Haselaar, Wout de Vries

**Montage:** Lien d'Oliveyra

**Geluid:** Coen Bouwhuis, Wim Huender

**Geluidsmontage:** Ronny Erends

**Art direction:** Jaap Penraat

**Decors:** Fokke Duetz

**Decorbouw:** Dirk van Ankeren, Geert van Rijkevorsel

**Kostuums:** Kitty Logher, Leontien van Beurden

**Trucage:** Charles Staffel, Nic van Baarle

**Muziek:** Marvin Maazel, Arthur Dreifuss

**Dirigent:** Hugo de Groot

**Distributie VS:** Official Film (VS), Centra Films (NL)

**Cast:** o.a. Robert Alda, Paul Steenbergen, Ton Lutz, Fons Rademakers, Max Croiset, Guus Oster, Rob de Vries, Pim Dijkers, Ton van Duinhoven, Henk Rigters, Lex Goudsmit, Leo de Hartogh, Hans Tiemeyer, Lo van Hensbergen, Bob de Lange, Caro van Eyk en Teddy Schaank.

**Cast-en crewlijst *La ragazza in vetrina***

**Regisseur:** Luciano Emmer

**Onderwerp:** Luciano Emmer en Rodolfo Sonego

**Scenario:** Luciano Emmer, Pier Paolo Pasolini, Vinicio Marinucci, Luciano Martino

**Productiemaatschappij:** Nepi Film (IT), Sofitedip-Zodiaque (FR)

**Producent:** Emanuele Cassuto

**Productieleider:** Luciano Perugia, Roger De Broin

**Hoofd Camera:** Otello Martelli

**Cameraman:** Arturo Zavattini

**Assistent-operateur:** Bob Pater

**Montage:** Emma Le Chanois, Jolanda Benvenuti

**Montage-assistent:** Fernanda Papa

**Fotografie:** Enrico Appetito

**Mise-en scène:** Alexandre Hinkis

**Adaptatie Franse dialogen:** José Giovanni

**Muziek:** Roman Vlad

**Liedjes:** 'Bambina d'Amsterdam' en 'Luntano' van Alberto Sanvitale

**Geluidstechnici:** Vittorio Trentino, Nino Ronda, Fausto Ancillai

**Regie-assistenten:** Frans Weisz, Vana Caruso, Giancarlo Ravasio

**Productie-assistent:** Hammy de Beukelaer (ongecrediteerd)

**Kapster:** Fiamma Rocchetti

**Make-up:** Peppino Banchelli, Micheline Chaperon

**Filmmateriaal:** Dupont

**Ontwikkeling en afdrukken:** Istituto Nazionale Luce

**Geluidsregistratie:** Fonolux

**Cast:** Marina Vlady, Lino Ventura, Magali Noël, Bernard Fresson, Peter Faber, Hammy de Beukelaer, Antonio Badas, Roger Bernard, Ingeborg Jonassen, Salvatore Lombardo, Giulio Mancini, Salvatore Tesoriero

**Distributie:** Lux Film

**Premièrejaar:** 1961(Italië)

## **Bijlagen**

<b>Bijlage 1: Interviews</b>	<b>66</b>
Herman Greven 1	66
Herman Greven 2	69
Frans Weisz	71
Peter Faber	74
Nico Roodhart	75
Hammy de Beukelaer	78
Michele Emmer	80
<b>Bijlage 2: Krantenartikel</b>	<b>83</b>
<b>Bijlage 3: Brief</b>	<b>84</b>

## **Herman Greven**

### **Interview 1**

**24 mei 2011**

**Onderwerp:** Cinetone in de jaren vijftig en zestig

Herman Greven heeft van 1955 tot 1987 bij Cinetone gewerkt. Hij kwam in dienst tijdens de afwerking van de eerste *Ciske de Rat*. Begonnen als printer, werd hij in 1959 souschef van het laboratorium. In 1981 werd hij daar chef. Het lab was een afdeling die onder de begane grond was gemaakt, later kwam er ook een deel op de begane grond bij. De films werden beneden ontwikkeld, want daarvoor moest alles donker zijn. In de jaren zestig vond de overgang plaats van zwart-wit naar kleur. Er kwam toen een samenwerking tussen de laboratoria van Cinetone en Cinecentrum omdat de kosten voor het opstarten van een kleurenlaboratorium voor Cinetone te groot was. Cinecentrum in Hilversum had al een kleurenlab, dus de rekensom was snel gemaakt. Zo ontstond het laboratorium Cineco. De samenwerking verliep niet altijd soepel "Het bleef toch een haat-liefdeverhouding tussen die twee." Er waren toen, naast het lab, de volgende afdelingen in Cinetone: de timmerwerkplaats, waar de studiodecors werden gemaakt, de schilder/behangafdeling, de technische afdeling, de geluidsafdeling, de projectieruimte, de montageafdeling, de administratie, de afdeling studiomanaging, de kantine en de directie.

#### *De leiding*

De studiomanager was Bobby Rosenboom. Hij werd echter ook wel ingehuurd als productiemanager, dan had hij dus een dubbele functie, zoals bij Secret File USA. Zijn secretaresse was Claire Hart. De directeur, mr. Frits Peters, was advocaat. Hij hield zijn advocatenkantoor aan de Vondelstraat in Amsterdam, samen met zijn zus. Aangezien Cinetone een stichting was, moest deze geleid worden door een jurist. Dat was dus mr. Peters "Het was een aardige man, hij heeft veel voor mij gedaan. Hij had wel een houding van 'Kijk, ik ben directeur', maar nooit negatief. Je moest altijd Meester Peters zeggen en je mocht hem zeker niet bij z'n voornaam noemen." "Ik had in ieder geval een goede verstandhouding met hem. Daarna kwam Gerard Dujardin, maar die was toch niet zo met hart en ziel aan Cinetone verbonden. De zaak werd toen duidelijk geleid door de chefs van de afdelingen. Die hadden allemaal hun eigen toko."

#### *De medewerkers en de rol van het lab*

"Ik kwam meteen in vaste dienst- ze hadden alleen maar vaste medewerkers. Bij de productie was dat anders, de crewleden werden per productie aangenomen door de producent. De vaste staf van Cinetone bestond uit zo'n 50 á 60 man en dat bleef redelijk constant. "De mensen waren zeer honkvast." Van de 50/60 stafmedewerkers werkten er al zeker 15 in het lab en 4 á 5 bij het geluid. De rest was verdeeld over de diverse werkplaatsen en kantoren. "Het waren vaak slappe tijden", vertelt Greven. Het hele studiogebouwen dreef voor een groot deel op werkzaamheden bij de geluidsafdeling en het laboratorium. Cinetone bestond dus niet alleen uit de studio's! Ik heb ongelooflijk vaak films verwerkt, die niet waren opgenomen in Cinetone."

Alleen het lab en de geluidsafdeling hadden dus nagenoeg altijd werk. In de studio's hadden ze maar 20 % van de tijd werk. Toch wilden ze de mensen in vaste dienst houden. Toen ik in dienst kwam hadden ze in de studio net een periode alleen woonboten en speelautomaten gemaakt, dat liep toen af. "Soms hadden we ons bij het lab en bij het geluid het hele jaar te barsten gewerkt, dan zei de directie dat we een slecht jaar hadden gehad. Dat ging dan over de studio's natuurlijk, omdat daar weinig

films waren geproduceerd.” Maar zelfs het lab heeft ook een tijdje heel weinig werk gehad. Kregen we ineens 6 weken lang arbeidstijdverkortung”.

Vonden er ook weleens stakingen plaats? “Daar werd absoluut nooit aan gedacht”, zegt Greven. Ze waren later wel verenigd in de Unie voor Werknemers in de Film- en Televisiebedrijven, de U.W.F.T. Later werd dit ingevoegd in de Kunstenaarsbond van de FNV, die daardoor de naam moest veranderen in de Kunstbond FNV. “Het probleem was wel dat er voor elke productie veel freelancers werden ingehuurd, die kon je niet zo makkelijk voor je karretje spannen. Een vakbeweging opzetten met freelancers is moeilijk. Omdat deze mensen al blij waren dat ze bij een productie mochten werken en er dus niets voor voelden om de producenten tegen de haren in te strijken. Ondanks het feit dat ze niet zo best betaald werden en zeer veel uren moesten maken.”

Slechts enkele filmploegen hadden een eigen geluidsman. Grimeurs waren meestal wel apart ingehuurd voor een productie. Soms was er een tijdje een cameraman in dienst bij Cinetone, zoals Fred Tammes.

### *Reclame, bioscoopjournaals en sterren*

De toelating van reclame op tv (in 1967, red.) werd mogelijk wel de redding van Cinetone, stelt Greven. “Anders was het misschien al eerder afgelopen geweest.” Toen het REM-eiland kwam (in 1963, red.) en Radio Veronica (1960, red.) moesten er veel reclamespots gemaakt worden.. Alle commercials moesten op 16mm film worden afgewerkt. Maar toen de STER z'n intrede deed op de Nederlandse televisie werden de 16mm spots geweigerd en moest alles overgemaakt worden op 35 mm. Dat waren gouden tijden. Ze verwerkten wel al eerder reclamefilms o.a, van de studio van Joop Geesink, die op hetzelfde terrein zat, dat waren vooral veel Duitse reclamespots en voor de Nederlandse bioscopen. Er werd toen veel overgewerkt in het lab. Bovendien moesten ze elke week voor de bioscopen het Fox-Movietone News afwerken. Vaak had je naast het Polygoon journaal voor het Nederlands nieuws die bij Cinecentrum werd afgewerkt ook dit Foxjournaal, dat wereldnieuws bracht. 's Avonds om 7 uur kregen ze dan het materiaal, het geluid was dan klaar om 11 uur en het lab om 3 uur 's nachts.

Verder zijn er ooit eens opnames van de Jackson Five gemaakt in Cinetone, en Elton John studeerde in het diepste geheim een nieuw concert in. Hij koos waarschijnlijk voor Nederland omdat je dat niet verwacht, het is een klein landje dat bovendien makkelijk te bereiken is.

### *Films en tv-series in de studio*

Van Fanfare werden een paar scènes opgenomen en voor *De zaak M.P.* werd het Brusselse plein met manneke Pis nagebouwd. Voor *Dorp aan de rivier* werden hele ijsschotsen nageemaakt. De tv-serie *Ti Ta Tovenaar* werd opgenomen en afgewerkt in Cinetone. “Verder werden er ontzettend veel documentaires afgewerkt. Onder anderen Herman van der Horst, Bert Haanstra, Ytzen Brusse, Louis van Gasteren en vele anderen waren vaste klanten met hun films bij Cinetone.”

Gerard Rutten maakte ook enkele speelfilms in Cinetone in die jaren. Men kon van hem natuurlijk geen wereldproducties verwachten, want er was in Nederland geen ervaring in het maken van films. Alle begin is moeilijk. Rutten werd helaas de grond ingeschreven door de critici. Dat komt doordat de recensenten de Nederlandse films altijd met buitenlandse films vergeleken, die natuurlijk, allereerst technisch gezien, veel beter waren. “Bovendien was de Nederlander niet gecharmeerd van Nederlandse films. Ze zeiden dat het geluid veel beter was bij buitenlandse films, maar daar ging het niet om, het publiek was gewend om ondertitels te lezen. Het Engels verstonden de meeste mensen in die tijd niet. Ze waren dus niet gewend om te luisteren. Je liep daardoor altijd achter bij een buitenlandse productie “Een van de belangrijkste dingen

is dat de gedachte ‘het is slechter dan in het buitenland’ hoogtij vierde. En vaak was dat natuurlijk ook zo.”

#### *Buitenlandse films en Secret File USA*

Greven herinnert zich niet veel buitenlandse films. Van *La ragazza in vetrina* kan hij zich niets herinneren. Buitenlandse films, die in Cinetone waren opgenomen, werden namelijk meestal niet in Cinetone afgewerkt, die gingen meteen naar het eigen land terug. De Engelse Union was daar bijvoorbeeld heel streng in. Alleen Secret File USA herinnert hij zich goed, “een grote, geweldige opdracht”. Opvallend was dat de regisseur Arthur Dreifuss ook Cinetonepersoneel gebruikte als figuranten. Een timmerman werd bijvoorbeeld gevraagd als figurant. Soms kregen ze wel eens een klein rolletje met tekst. Onder anderen Joop Brak en Toon van der Pol kwamen zo in die film terecht.

“’s Morgens waren de ‘rushes’ klaar, het materiaal dat was opgenomen in de studio. Dat bekeken we dan de projectieruimte met de technische staf.” Greven zat elke dag met Dreifuss bij de projectie. “De samenwerking was geweldig. Je was met je vak bezig, en dat was toch één brok liefde.” De crew was Amerikaans, maar ze huurden ook Nederlandse cameramensen. Dreifuss maakte later *Moord in Amsterdam* (10.32).

## **Herman Greven**

### **Interview 2**

**24 juni 2011**

**Onderwerp:** *Secret File USA*, ontwikkelingen kleur, lab en geluid

*Kunt u nog iets vertellen over de samenwerking met Dreifuss? En wat was hij voor persoon? Weet u of Secret File geïnspireerd was door de James Bond-tv-serie Casino Royale, die in 1954 werd uitgezonden? En is u bekend of Secret File (deels) met Amerikaans overheidsgeld gemaakt is?*

“Ik ben pas in 1955 begonnen, ik was toen 21. Op dat moment waren de opnamen van *Secret File* al voltooid. Eerder in dat jaar werkte ik nog bij de Leger Film- en Fotodienst. Bij Cinetone ben ik begonnen als printer. Mijn eerste opdracht was het printen van kopieën van *Ciske de Rat*. Bij *The Last Blitzkrieg* zat ik met Dreifuss in de projectieruimte, waar we ’s morgens de rushes bekeken, waarvan ik de lichtbepaler was. Ik was toen nog te jong om echt over de inhoud te praten met Dreifuss.

Dreifuss was een kleine man. Hij was joods. Heel vriendelijk, heel beweeglijk, een beetje zoals Frans Weisz. Een prettige man. Dreifuss werkte ontzaglijk graag bij Cinetone. We fietsten heel goed met die man, een hele fijne kerel.

Er was een heel kleine Amerikaanse cast en crew. Je had Robert Alda, en nog een paar Amerikaanse acteurs en dat was het. Naast Nederlandse waren er ook enkele Amerikaanse cameramensen. Wim Huender en Coen Bouwhuis zorgden voor het geluid. Net als later bij *The Last Blitzkrieg* waren er, buiten de hoofdrolspelers, voornamelijk Nederlandse acteurs.

Het was een bepaalde stijl die ze hadden bij *Secret File*, net als bij oorlogs- en spionagefilms. Ik kan me voorstellen dat ze het aan James Bond linken.

Het gerucht dat de Amerikaanse regering meebetaalde aan *Secret File*, ging toen ook rond, maar ik weet niet wat daarvan waar is. Ongeveer halverwege de serie werd de zaak stopgezet. Waarschijnlijk was er geen geld meer. Naderhand zijn ze weer doorgegaan. Waarschijnlijk hadden Hart en Rosenboom de contacten gelegd om zijn Amerikaanse filmploeg naar Nederland te krijgen. Hart had eerder in Amerika gewoond.”

*Weet u waarom Dreifuss na Secret File in Nederland bleef en films bleef maken in Cinetone? Wat waren de punten die hem bevielen in Cinetone?*

“Allereerst was geld een belangrijk punt. Nederland was natuurlijk hartstikke goedkoop voor de Amerikanen toen. De decorbouwers leverden hier goed werk bij de producties. Dreifuss had het hier bovendien vreselijk naar zijn zin. Hij had een appartement in de Beethovenstraat, daar gaf hij ook een keer een feest. Een studio in Duitsland was geen optie, vanwege de toen nog recente geschiedenis; de Tweede Wereldoorlog was toen net achter de rug. Internationaal gezien was het daarnaast een pre dat Cinetone alles had. Bovendien spraken wij, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de Fransen, redelijk goed Engels. En iedereen werkte wel, op alle tijden. In Engeland had je de Union, daar was het veel strakker en straffer. Ik was ook vaak aan het werk, veel ’s avonds. En als er opnamen waren, wilde men de rushes de volgende ochtend zien, dus dan was ik er ook ’s morgens vroeg.”

*Hoe verliep de overgang naar de kleurenfilm in Cinetone?*

“Hiermee waren we vele jaren later dan in het buitenland. We wilden al veel eerder een kleurenlab, maar dat was toen financieel nog niet haalbaar. Op een gegeven moment moest het er gewoon komen, anders zouden we ophouden te bestaan. Toen kwam de combinatie met Cinecentrum, waardoor Cineco ontstond. Er werden al eerder enkele

kleurenfilms in Cinetone opgenomen, zoals *Jenny*, maar die werden dan ergens anders in kleur ontwikkeld.”

*Er werd door sommige regisseurs, zoals Paul Verhoeven en Wim Verstappen, gezegd dat de afwerking hier minder goed was dan in het buitenland.*

“Objectief gezien was er geen of weinig verschil tussen de afwikkeling in het lab hier en in het buitenland. Toch bleef het gevoel hangen, dat hier alles slechter was. Ook het idee dat je niet op maandag het materiaal kon ontwikkelen in het lab, is onzin, dat maakte niets uit.

Het kwaliteitsverschil bij het geluid was groter. Dit werd bijna altijd nagesynchroniseerd, maar equalizen, het zogenaamde egaliseren van het geluid, zodat je het verschil in direct geluid en nagesynchroniseerd geluid niet merkte, was moeilijk. De studio's waren wel geluiddicht. Maar een film had altijd wel buitenopnamen, dus je moest toch nasynchroniseren, dus dat kon je dan net zo goed met de hele film doen.”

*Vormde de in 1958 opgerichte Nederlandse Filmacademie een belofte voor een grotere productie?*

“Van de Filmacademie werd nooit echt veel verwacht. In de projectiecabine hing een bordje met de tekst: “Bij de Filmacademie wordt film onderwezen door mensen die het zelf niet kunnen.” Ze waren er niet, de mensen met een achtergrond en kennis. Ze konden de basiskennis heus wel overbrengen, maar het was alsof een derdeklasser op de middelbare school lesgeeft aan een eersteklasser. Hoeveel filmregisseurs hadden we toen? Jan Blokker gaf les op de filmacademie, maar die vertelde over zijn ideeën. Het moest gekoppeld worden aan kennis en ervaring. Bij Cinetone hadden ze er in ieder geval geen hoge pet van op. Door de jaren heen kwam daar, door de ervaring die men opdeed, wel verbetering in.

Toen het REM-eiland werd gestart, kwam er veel werk voor het laboratorium en de geluidsafdeling. Wel 90 % van de reclamespots werd bij ons afgewerkt, terwijl er soms ook spots werden gedraaid in de studio.”



## **Frans Weisz**

**20 juni 2011**

**Onderwerp:** *La ragazza in vetrina*, *A Dog of Flanders* en de Nederlandse filmproductie in de jaren zestig in Cinetone

### *Eerste filmervaringen*

“Mijn allereerste filmervaringen had ik als figurant in *De vliegende Hollander* en *Kleren maken de man*”, vertelt Frans Weisz. “In 1958 was ik de eerste student die was toegelaten tot de Nederlandse Filmacademie. Nog voordat ik werd aangenomen, werkte ik al mee aan een Amerikaanse film die in Cinetone werd gedraaid: *A Dog of Flanders*. De gulden was heel erg goedkoop in de jaren vijftig, daarom kwamen de Amerikanen hier films draaien. Bij *A Dog of Flanders* was ik de continuïteit- en script-(girl)-assistent. De scriptgirl heette Henny Spijker en ze deed bijna elke film in Cinetone. Ik vond het echt geweldig om die opnames te zien. Cinetone was omgetoverd in een winters sneeuwlandschap, overal lagen witte vlokjes.”

“Ze zetten zich tot het uiterste in,” vertelt Weisz over de Nederlandse Cinetoners die meewerkten aan deze film. “Alles moest nog ontdekt worden. Film was ineens iets met een eigen taal. In Nederland was totaal geen cultuur op dat gebied, en zij leerden ons weer verder. Het was als Johan Cruyff die in de jaren zeventig in Amerika ging voetballen.” De cameraman was bijvoorbeeld Otto Heller, die ook *The Ladykillers* had geschoten. Van de Nederlanders op de filmset herinnert Weisz zich Dick Polak, de Roodharts (Cor en Nico) en Toon van der Pol, allen belichters, en de geluidsmensen Peter Vink en Wim Wolfs. “Toontje’ van der Pol was een fenomeen, historisch, hij zou in het Madame Tussauds moeten staan. Hij sprak nauwelijks Engels, alleen Amsterdams en onverstaaenbaar. Hij was een wonder. Hij voelde heel snel aan wat hij moest doen en was een ideale tolk tussen de cameraman en de lichtploeg.” Verder was er Jos van Weeren, “hij was in die tijd voor zover ik weet de meest actieve wat we tegenwoordig ‘opnameleider’ zouden noemen. Hij vertelde mij in 1960 dat die zomer een Italiaanse film, *La ragazza in vetrina*, in Amsterdam zou worden opgenomen. En toen kreeg ik dus een baantje als 2<sup>e</sup> productieassistent.”

### *Productieperikelen bij La ragazza in vetrina*

Bijna niemand van de Italiaanse crew sprak Engels. “Daardoor had ik meteen al een budgetoverschrijding. Tijdens de eerste opnameavond vroeg Luciano Perugia, de verantwoordelijke producent, me om ‘voor iedereen soep en een hamburger te gaan halen’. Althans dat dacht ik, dus ik nam 45 hamburgers en soep mee, voor iedereen. Toen bleek dat hij de soep voor de crew en de hamburger alleen voor zichzelf besteld had.”

“Het filmen op de walletjes was natuurlijk een ramp. De opnames vonden plaats in de zomer van 1960. Het was mijn taak om voorbijgangers tegen te houden, maar ik keek meer naar het draaien. Vanwege verregaand gebrek aan productionele interesse en talent werd ik daardoor al snel ‘weggepromoveerd’ naar de regieafdeling en daar werd ik 3e regieassistent van Luciano Emmer, de regisseur.”

“Een andere taak van de productieassistenten was langs de bordelen gaan om te vragen of er figuranten mochten zitten achter de ramen. We werden met applaus begroet, want ze kregen een vergoeding. Zij konden dan een dagje naar Zandvoort. Niet iedereen werd echter uitgekocht, en de anderen kregen geen klanten doordat het zo licht was. We draaiden alleen maar ’s nachts, maar al om drie uur ’s middags werden de lampen naar de dakgoot gehesen. Dat leidde tot de woede van Utrechtse Appie.” Hij had er zo genoeg van dat hij razend op de crew af kwam lopen. “De hoofd-cameraman Otello Martelli had zich vastgegrepen aan zijn Cinemascopecamera. Uiteindelijk werd

de regisseur de gracht in gekieperd. Hij moest een tetanusinjectie krijgen. Toen hij boven water kwam zei tegen mij: *‘Lino Ventrura is now arriving in a car. If you can just do that, I’ll be back and do the rest.’* Dus toen stond Weisz opeens even in Emmers plaats.

“Door de sabotagedaad kwam Cinetone in de picture. We waren pas halverwege de opnamen. De Italiaanse art director was subliem. Op klein formaat bouwde hij een gracht na. Hij legde gebroken spiegels in het water, belichtte dat en bewoog met een stok in het water. Bij *La dolce vita* was ook de Via Veneto door hem nagebouwd. Later zou ik in die straat komen en herkende ik het van die film. En toen ik later *La ragazza* terugzag, kon ik niet meer zeggen welk deel op de wallen geschoten was en welk deel in Cinetone.”

De filmcrew bracht ook een eigen geluidsman mee, Vittorio Trentino. Er werd in Italiaanse films in die periode bijna nooit met direct geluid gewerkt.”Trentino was het enige lid van de crew die ervaring had met direct geluid. Hij was ook een van de eersten in Italië die daarmee had gewerkt (zoals bij *Le notti bianche* uit 1957 van Luchino Visconti). Er werd “*Silenzio!*” geroepen voor de opnames, maar dat leek op een teken de onderlinge gesprekken weer te beginnen. Je hoorde Emmer er doorheen praten. Fellini kwam op een dag kijken bij de opnames. Hij liep gewoon de set op en begon de crewleden te begroeten, waarmee hij daarvoor had gewerkt bij *La dolce vita*. Alles werd toch nagesynchroniseerd.”

#### *De Italiaanse filmcrew*

In tegenstelling tot bij *A Dog of Flanders*, waar voor veel functies zoals voor het licht, geluid, opnameleider, setdresser enz. gebruik werd gemaakt van de Cinetoners, brachten de Italianen een grote eigen crew mee. “Het was als een circusgezelschap dat ons bezocht,” vertelt Weisz over de filmploeg uit Rome, waarvan een deel net *La dolce vita* had gemaakt. “Een groot deel was familie van elkaar, veel aangetrouwde mensen. In de crew werden wel veel mensen ontslagen, die het niet eens waren met de productie. Regieassistent Giancarlo Ravasio werd bijvoorbeeld weggestuurd, waardoor ik weer iets in positie opschoof. De cameraman was Arturo Zavattini, de zoon van de grote scenarist Cesare Zavattini. Talent en chaos waren de sleutelwoorden bij *La ragazza*. Er werd veel heimelijk gelachen om de chaos.”

#### *Luciano Emmer en Nederland*

“Tijdens onze laatste ontmoeting, 5 of 6 jaar geleden, was het eerder een bevel dan vraag om voor hem, bij het Nederlandse Filmfonds, geld en middelen te vinden, zodat hij een volgende film in Amsterdam kon maken, maar het is er nooit meer van gekomen. Hij stierf, 91 jaar oud, in 2009. Waarom het hem zo beviel in Nederland, weet ik niet precies. Misschien vanwege zijn naam? In Nederland was hij wel echt een *king*.” Voor zover Weisz weet heeft hij in Italië daarna alleen nog maar reclamefilmpjes gemaakt. “Het was zo’n chaos toen, het was crisistijd in Italië. In het jaar dat *La ragazza* uitkwam, was er maar één andere Italiaanse film die enige opzien baarde: *La ragazza con la valigia* van Valerio Zurlini.”

#### *De nasynchronisatie in Rome*

Na de opnames van *La ragazza* kreeg Weisz een beurs om aan het Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome te gaan studeren, wat hij twee jaar heeft gedaan. Bij zijn aankomst in Rome werd hij direct bij de nasynchronisatie van *La ragazza* betrokken. “Ramses Shaffy en Joop Admiraal, die hun geluk bij de film in Rome kwamen zoeken, namen de nasynchronisatie van zo ongeveer alle Nederlandse mannen en jongens voor hun rekening: bordeelbezoekers, politieagenten, toevallige voorbijgangers, opstootjes en

pooiers, taxichauffeurs en 'geroezemoes' van de Walletpjes bezoekende boeren en buitenlui.”

#### *Cinetone: Bobby Rosenboom en Claire Hart*

Claire Hart was de secretaresse en assistente van Bobby Rosenboom, de productie- en studiomanager van Cinetone. “Hart was heel sterk. Als zij je aardig vond, had je alles mee. Weisz zag Hart en Rosenboom af en toe en in zijn herinnering dronken zij vaak een borreltje met elkaar en klaagden over de productie. Aan het einde van elke draaidag om 5 uur ‘s middags kwamen ze met de Italiaanse productiemanager bijeen om te overleggen wat er allemaal fout ging. Er was altijd wel een ‘noodvergadering’, een ‘zo gaat het niet langer’-bijeenkomst. Het ging dan meestal over budgetoverschrijdingen.”

#### *Het vervolg van Weisz' carrière in Cinetone*

“Voor de generatie van de Filmacademie leek ik al een oude rot: ik wilde de studio in (in een tijd dat de *nouvelle vague* de ‘echte wereld’ begon te gebruiken)! Ik had dat geleerd in Italië, dat was voor mij logisch.” Toen Weisz terugkwam in Nederland had hij voor zijn eerste speelfilm, *Het gangstermeisje* (1966) waaraan mensen van veel verschillende nationaliteiten meewerkten, het Nederlandse deel in Cinetone opgenomen. “Tot *Hoogste tijd* (1995) heb ik heel veel in Cinetone gedraaid, dus bij elkaar zeker 40 jaar. Een studio is een studio is een studio. Het is een hangar, een loods, een lege ruimte. Voor mij was het een Walhalla. Als het licht aangaat, wordt het toveren. In die lege donkere ruimte komt letterlijk alles tot leven. Ik was geïnspireerd door de studio's in Rome; daar had ik onder andere de opnames van Fellini's *Casanova* (1976) gezien. Daar stonden er rijen bomen in wagentjes, die konden bewegen, terwijl de koets waarin Donald Sutherland als Casanova zat, stil stond, maar leek te rijden.”

#### *De Nederlandse filmproductie in de jaren zestig*

“We waren alles nog aan het uitvinden. Film stelde nog weinig voor,” herinnert Weisz zich, “het was echt nieuw.” Het geluid was bij Nederlandse films volgens Weisz vaak een probleem. Dat werd altijd verdedigd onder het motto: bij buitenlandse films heb je ondertitels. “Feit is dat er weinig Nederlandse films werden gemaakt. De geluidsapparatuur was slecht. Bij *De inbreker* (1972) schaam ik me nog steeds voor de onverstaaenbaarheid van sommige dialogen. Door het ontbreken van ondertitels leek het ook of Nederlandse films trager waren, want je had tijd over. *De inbreker* vind ik ook beter met ondertitels.”

“Het geluid werd volgens mij pas verbeterd toen de Filmacademie een stuk of 4 á 5 lichten afgestudeerden had gehad. Zo ongeveer vanaf *Turks fruit* (1973). Nasynchroniseren gebeurde later nog steeds, maar het werd wel beter. Daarvoor was het geluid vaak asynchroon, dan kwam het later. In Italië zijn ze nasynchronisatie gewend, maar in Nederland bleven ze het vreemd vinden.”

**Peter Faber**  
**Telefonisch interview**  
**26 augustus 2011**

**Onderwerp:** *La ragazza in vetrina* en Cinetone

*U had een rol als figurant in La ragazza in vetrina. Was dat de eerste film waaraan u meewerkte?*

“Nee, ik had een dagje op straat gestaan als figurant bij *Makkers staakt uw wild geraas*. Ik ben daar toevallig ingerold. Ik was 16 en aan het spijbelen, ik zat in café De Kalebas. Toen kwam Fons Rademakers binnen. Ik wist natuurlijk niet wie hij was, en dacht: misschien is hij wel een kinderlokker. Hij vroeg of we mee wilden doen aan zijn film. Ik hoefde alleen maar een dagje te staan bij een café, café De Boemerang, en kreeg lekkere broodjes en geld. Later heeft Rademakers me weer gevraagd voor *Max Havelaar* (1976).”

*Hoe kwam u bij La ragazza terecht?*

“Ik werkte in Amsterdam als bordewasser bij een hotel. De ober zei tegen me: ‘Je moet naar de Zeedijk gaan, daar worden filmopnames gemaakt.’ Dus ik ging daarheen en werd aangenomen als figurant.”

*Bent u voor die opnames toen ook in Cinetone geweest?*

“Nee, daar kwamen we niet.”

*Kunt u zich nog iets herinneren van de opnamen en de mensen die eraan meewerkten? En van de Nederlanders op de set?*

“Ik deed mee bij de opnames ’s nachts in de San Franciscobar en de Casablanca aan de Zeedijk. Het ging als in een roes. Het was een hele gezellige sfeer. De Italianen maakten veel drukte en poespas. In totaal heb ik vijf nachten meegedaan. Het was een avontuur. De regisseur Luciano Emmer was een beetje een zenuwachtige figuur, een opgewonden man.

Van de Nederlanders herinner ik me Frans Weisz, die was toen productie-assistent, en Hammy de Beukelaer, die was geen stuntman maar assistent-opnameleider. Hij zorgde ervoor dat het stil was tijdens de opnamen, en riep dat mensen op hun plaats moesten gaan staan: ‘*Pronto pronto, tutti alle posti!*’ Er waren ook twee Nederlandse setdressers, die zorgden ervoor dat het rokerig was in de café’s.

Bijzonder vond ik dat een aantal Italiaanse technici, die met de crew waren meegekomen, hier in Amsterdam zijn blijven hangen. Later kwam ik die namelijk tegen in een Italiaans restaurant. Die dachten dat Amsterdam een paradijs was, met zo’n relaxte sfeer, en zijn hier gebleven.”

*Kwam u later nog in Cinetone? Hoe ervaarde u de situatie daar?*

“Pas weer bij de opnames van *Rooie Sien* (1975). Er hing altijd iets van de oude glorie. Er was een sfeer als van een plek waar veel gebeurd was. Als een oude jas die steeds weer opgewarmd wordt. Ik voelde me er heel erg op mijn gemak. Bij *Rooie Sien* werd ook veel op locatie opgenomen. Dat was heel plezierig, het is toch altijd een soort betaalde vakantie.”

## **Nico Roodhart**

**1 september 2011**

**Onderwerp:** Cinetone in de jaren vijftig en zestig en buitenlandse producties

*In welke periode heeft u bij Cinetone gewerkt? En in welke functies?*

In november 1953 kwam Roodhart in dienst bij Cinetone, en hij heeft er gewerkt tot 1988. De eerste film die hij meemaakte was *Het wonderlijke leven van Willem Parel*. Hij begon toen bij de Technische Dienst als onderhoudstechnicus. Hij was dus verantwoordelijk voor het onderhoud van de apparatuur, maar als er een film werd opgenomen, werd hij daar ingezet als belichter.

Met de decorbouw hielp Roodhart mee als het met metaal te maken had, zo heeft hij meegebouwd aan De Spin, het vliegtuig dat in brand vliegt in de 'Fokkerfilm', zoals *De Vliegende Hollander* door Cinetoners genoemd wordt. Van 1958 tot 1960 was Roodhart in militaire dienst, dus van die periode in Cinetone is hij niet op de hoogte. In 1971 werd hem gevraagd mee te helpen het kleurenlaboratorium op te bouwen. Toen is hij overgestapt naar dat laboratorium in de kelder, waar hij zorgde voor het onderhoud van de printers, ontwikkelmachines en chemische apparatuur. De printers en ontwikkelmachines waren overgenomen van een laboratorium in Engeland.

Roodhart heeft bovendien 21 jaar naast Cinetone gewoond, tot het failliet in 1988, en was dus erg bij Cinetone betrokken. De periode van de bouw van de woonarken heeft hij net niet meer meegemaakt. Er is hem wel over verteld: "Een zekere meneer De Joode gaf opdracht tot het vervaardigen van de schepen. Er werden dan krakkemikkige boten aangevoerd, en daar werden woonboten van gemaakt door er een soort huisjes op te zetten. De latere montagehuisjes, die op het terrein stonden, waren oorspronkelijk gebouwd voor die woonboten."

*Was iedereen in vaste dienst?*

"In de jaren vijftig wel. In de jaren zestig werd dat minder. De cameramensen werden per productie ingehuurd, en de geluidsmensen, zoals Henk Schram en Wim Wolfs, waren deels in vaste dienst. Van de cutters was toen alleen Lien d'Oliveyra nog in vaste dienst."

*Kunt u zich de directeur nog herinneren?*

De directeur was meester Peters. Hij had een advocatenpraktijk aan de Vondelstraat. "Hij was een echte directeur, hij noemde de medewerkers 'm'n jongens.'" Zijn assistent werd later meester Bitter, vertelt Roodhart, die was ook een jurist. Ook Van Eysden kwam in zijn dienst bij Cinetone, hij was een beroemd tennisser geweest.

*Zag u een verschil in de productie tussen die van de jaren vijftig en zestig of een verschil in het aantal buitenlandse producties?*

In de jaren vijftig werden er nog veel decors gebouwd, herinnert Roodhart zich, later werd er veel meer op locatie gefilmd. Het materiaal werd ook lichter. Vooral de lampen, die waren daarvoor erg zwaar. "Voor de scène in *Dorp aan de Rivier* waarin de dokter over het ijs loopt, was er bijvoorbeeld in de studio nog een bassin gemaakt, met witte ijsblokken van piepschuim. Zo ongeveer rond 1960 kwam de overgang, met *Makkers staakt uw wild geraas*."

De jaren zestig beschrijft Roodhart als een "leeglooptijd". In plaats van woonarken werden er nu tentoonstellingen gebouwd om het hoofd boven water te houden. "Dat was het merendeel van het werk dat we deden in de jaren zestig. Ik weet niet of er minder films werden gemaakt in Cinetone, maar het werd wel moeilijker om mensen in dienst te houden. We gingen dus in heel Europa tentoonstellingen

opbouwen, onder andere voor Neratoom, dat was een combinatie van grote bedrijven (voor de ontwikkeling van kernenergie, red.). We maakten dan bijvoorbeeld een maquette van Nederland in een groot bassin, voor beurzen als de Frankfurter Messe.”

*Wat waren volgens u de oorzaken van die leegloop?*

“De huur van de studioruimte kostte toen 1000 gulden per dag, dat was te duur voor de nieuwe regisseurs zoals Wim Verstappen en Pim de la Parra. Het oude NDSM-terrein kwam toen deels leeg te staan, en dus gingen filmmakers daar films opnemen, omdat dat niets kostte. Zo heeft Wim Verstappen daar zijn eerste film gemaakt, vertelt Roodhart. “Bovendien was een nadeel van Cinetone dat de studiohallen maar deels geluiddicht waren. Vliegtuigen hoorde je bijvoorbeeld heel goed. Daarom wilden Verstappen en Paul Verhoeven later liever naar Duitsland om daar films op te nemen.” Wel werden er veel films afgewerkt bij Cinetone.

*Welke buitenlandse producties kunt u zich nog herinneren uit de jaren vijftig en zestig?*

“*Secret File USA*, daar werd ik vaak ingezet als belichter, en ik speelde een paar keer een figurantenrolletje als crimineel. Dat was een grote productie, uiteindelijk een serie van twee keer dertien afleveringen. Er werd dag en nacht gewerkt. Ook door Dreifuss zelf, dat was een heel energiek mannetje.” Verder staat *Lust for Life* hem nog bij, een film over het leven van Van Gogh, *The Amazing Peter Hurkos*, en *The Last Blitzkrieg*. *The Diary of Anne Frank* werd op locatie met veel Cinetoners in Amsterdam geschoten. Bij al deze films was een aantal Cinetoners betrokken. *Operation Amsterdam* was ook veelal op locatie opgenomen, maar Roodhart weet niet of deze ook met Cinetoners is gemaakt. Van de buitenlandse films die tussen 1958 en 1960 zijn opgenomen weet hij dus niet veel te vertellen, omdat hij toen in dienst was.

*Hoe kwam het dat bij een aantal buitenlandse films, die werden opgenomen in Nederland, geen gebruik werd gemaakt van de studio van Cinetone, en ook niet of nauwelijks van het Cinetonepersoneel?*

Roodhart vertelt dat er in Nederland geen vakbondsrestricties waren, in tegenstelling tot in landen als Engeland en Frankrijk. Hij merkte dat bij de tentoonstellingen die ze in het buitenland opbouwden. “Als je dan een schilder meenam, mocht die daar niks doen. Je moest verplicht een Engelse schilder inhuren. Ze gingen daar ook snel in staking, dat was in Nederland nooit aan de orde.”

“Ook als Nederlanders in Engeland een film wilden maken, dan moest de crew Engels zijn,” vertelt Roodhart. Ook al nam je je eigen chefbelichter mee, dan moest er ook een Engelse worden ingehuurd, ook al zat die daardoor alleen maar op een stoel te niksen. In Nederland waren die regels er niet: “Wij waren voor buitenlandse filmploegen die hier kwamen erg makkelijk. Vaak werd Cinetone wel bij de productie betrokken, zo werd er bijvoorbeeld materiaal gehuurd, maar daar bleef het dan bij. Nederland is helaas nooit zo ver is gekomen als Frankrijk en Engeland om buitenlandse filmploegen hier verplicht Cinetoners in te laten huren.”

*Gebeurde het ook wel dat het Cinetonepersoneel werd ingehuurd voor een buitenlandse film die niet in de studio werd opgenomen?*

“Ja, in ieder geval de ploeg belichters. Bijvoorbeeld bij *Lust for Life* werden scènes op de Wallen opgenomen, waar Van Gogh heeft gewoond. Van die film is misschien ook een deel in Cinetone opgenomen, maar ik dacht het niet. In ieder geval werd er een groep van 10 á 12 belichters naar de set gestuurd.” Deze groep werd verhuurd aan die productiemaatschappij. Later werden daar vaak studenten van de Filmacademie voor gevraagd. De productiemanager Wim Lindner was een tijdje in dienst van Cinetone,

maar hij werkte meestal voor zichzelf en werd puur ingehuurd door producenten die hier in Nederland kwamen filmen.

Daarnaast werden er soms decors op locatie gebouwd. Voor *The Little Ark* uit 1972 werd er een heel dorp nagebouwd in het IJsselmeer, zo vertelt Roodhart. “Daar werkten heel veel Cinetoners aan mee.”

*Verskilde de productie in Cinetone erg van die dan in andere studio's? Zo ja, waardoor kwam dat?*

“Ja, vergeleken met andere studio's liep Cinetone achter.” In Engeland, Frankrijk en Duitsland, daar werden echt films gemaakt, meent Roodhart. “Wij waren een stichting, dus we hoefden geen winst te maken. Wellicht heeft dat er iets mee te maken. Maar de directeur en Bobby Rosenboom deden absoluut hun best om nieuwe opdrachten te krijgen en gingen overal achteraan.”

*Welke film heeft de meeste indruk op u gemaakt, qua productie?*

“*Soldaat van Oranje*. De opnames daarvan waren te vergelijken met die van een Amerikaanse film. En ook *The last Blitzkrieg* op de Harskamp, en de overval in Leeuwarden. In Cinetone zelf zijn me *Het wonderlijke leven van Willem Parel* en *Op de Hollandse Toer* (1973), de beide films met Wim Sonneveld, het meest bijgebleven.”

Het bestaan van Cinetone eindigde in een klap, herinnert Roodhart zich. “We hadden een gigantisch feest, want Cinetone zou Cinetone International worden. Alle filmmensen waren uitgenodigd. Die nacht kwam er een beurskrach. De investeringsmaatschappij in Den Haag ging failliet. Dus werd vrijwel iedereen ontslagen. Eerst was er nog sprake van dat we heel kleinschalig verder zouden gaan, maar dat is niet meer van de grond gekomen.”

## **Hammy de Beukelaer**

**5 september 2011**

**Onderwerp:** *La ragazza in vetrina* en andere buitenlandse films die werden opgenomen in Amsterdam en de Cinetone filmstudio

*Hoe kwam u ooit in de filmwereld terecht?*

“Ik had een café op de Prins Hendrikkade, de Hokie-pokie, naast de Nicolaaskerk. Fred Oster, een producent van de Avro, was daar klant. Hij vertelde me dat ze *Requiem voor een Zwaargewicht* gingen maken. Hij wist dat ik gebokst had, en zei: ‘Walter van der Kamp zoekt bokkers voor die tv-film.’ Dus ik naar Van der Kamp. Hij zei: ‘Je bent te clean, je hebt geen platte neus of bloemkooloren.’ Toen vroeg hij wie me gestuurd had. Hij zei: ‘O, Fred Oster? Dan maak ik je gangster. Dus zo kwam ik naast Ton van Duinhoven te staan. Ik werd bekend door die serie. Je wordt dan een typetje, en dan gaat het groeien. Toen kwamen de buitenlandse films, ik werd overal via via voor gevraagd.”

*En hoe ging dat bij La ragazza in vetrina?*

“In mijn café kwamen op een dag drie heren- je zag al aan hun kleding dat het Italianen waren- waaronder de regisseur Luciano Emmer, de productie leider Luciano Perugia. Ze waren naar mij gestuurd door de fotograaf Kees Pot, omdat ik een café had in de buurt waar zij wilden filmen en daar veel mensen kende. Ze vroegen dus of ik hen daarmee kon helpen.”

*Wat was precies uw functie en hoe lang heeft u aan de film meegewerkt?*

“Ik deed productiewerk, was opnameleider, had een rolletje, regelde het verkeer met de politie. Als Marina Vlady achter het raam zat, dan kwamen er hele hordes mensen kijken. Ik moest hen dan tegenhouden. Als de opnames begonnen, riep ik: ‘*Pronti, tutti alle posti!*’ Een keer werkte ik drie dagen en drie nachten achter elkaar. Ook ging ik langs de bordelen om de prostituees uit te kopen, voor het geld dat ze misliepen.”

*Hoe verliep de samenwerking tussen de Nederlanders en de Italianen? Welke Nederlanders kunt u zich nog herinneren die op de set waren?*

“De samenwerking met de Italianen verliep goed. De Italianen hadden wel een hele andere mentaliteit, ze waren altijd druk aan het articuleren en gebaren. Onderling hadden ze wel vaak ruzie, de regisseur vechtte steeds met de producer. De Italianen hadden de leiding, zij zeiden wat er moest gebeuren, en de Nederlanders voerden het uit. Jos van Weeren regelde ook een hoop dingen net als ik. En er waren twee setdressers, Jan André en Frans, zij richtten de kamertjes van de prostituees in. Ze hadden een winkel in de Herenstraat met mooie spulletjes, die konden ze daarvoor gebruiken. Frans Weisz was er ook bij, die was productieassistent, maar hij hield zich niet bezig met het uitkopen van de prostituees, dat deed ik. Hij regelde het verkeer. Dat deed hij samen met Dick Polak.”

*Hoe verliepen de opnames verder?*

“De souteneurs werden boos vanwege de opnames, ze wilden nog meer geld, ook al betaalden we de bordelen 200 gulden per dag, dat was het bedrag dat ze aan inkomsten misliepen. Een aantal van hen had zich verzameld op de Zeedijk. Vervolgens werd Emmer de Oudezijds Achterburgwal ingeschopt. De Italianen hebben toen een aanklacht ingediend.” Maar er waren nog meer obstakels tijdens de opnames: “Op de Zeedijk stonden een paar snorders, zo noemden we toen clandestiene taxi’s. Ik gaf ze allemaal een tientje met de vraag of ze ergens anders wilden gaan staan. Ze gingen nog niet weg en toen zei ik tegen een: doe je raampje even open. Dat had ik



beter niet kunnen doen: ik kreeg een klap met een bullepees, oftewel een stierelul, dat is een keihard wapen.

Daarna gingen ze ook in Loosdrecht filmen. Ik kreeg ook een rol, ik was de man van Marina Vlady, haar souteneur. Die scènes werden er later uitgeknipt. Dat gebeurde ook met een grote scène op het Centraal Station. De jongens (de hoofdrolspelers Lino Ventura en Bernard Fresson, VdL.) kwamen hier aan vanuit Limburg. Deze scène mocht niet doorgaan van de Gemeente Amsterdam, omdat het dan volgens hen net leek alsof het Centraal Station midden in de hoerenbuurt lag- wat natuurlijk ook zo was.

Het was toen zo dat Italiaanse filmmakers, als ze twee of drie grote Italiaanse acteurs in de film hadden, het volledige bedrag aan financiering van de regering kregen. Dan maakten ze met het geld dat over was vaak een B-film erbij. In dit geval was dat een documentaire, een soort reclamefilm over Nederland, ik was toen chauffeur en we reden hiervoor heel Nederland door.”

*Kunt u zich nog de opnames voor die film in Cinetone herinneren?*

“Ja, de mijns scènes werden gedraaid in Cinetone. Dat gebeurde tegelijkertijd met het filmen op de Wallen, dat wisselden ze steeds af: als ze niet op de Wallen waren, waren ze bij de mijn en omgekeerd. De mijn was helemaal nagemaakt, de hele entourage stond op een houten stellage in Cinetone. Dus ze werkten vanaf het begin al in Cinetone.”

*Aan welke buitenlandse films heeft u nog meer meegewerkt?*

“Aan *Secret File USA*, daar was ik figurant, ik werd ingehuurd via een bureau. En later kwam Dreifuss' grote speelfilm *The Last Blitzkrieg*, die werd alleen op locatie werd opgenomen, op het militair terrein De Harskamp. Ik had een klein rolletje, en ik was de stand-in voor de hoofdrolspeler Van Johnson. En ik moest als stuntman door een brandend huis heen rijden.” Ook bij *The Diary of Anne Frank* was hij betrokken. “Ja, dat werd in Amsterdam geleid door Rob Stevens, de zoon van de regisseur George Stevens. De Amerikanen hadden een eigen crew meegenomen, maar er waren ook veel Nederlanders op de set. Zelf speelde ik nog een rolletje: ik moest een jood arresteren in een Duits uniform.” Aan de Engelse films *The Spy Who came in from the Cold* (1965) met Richard Burton, en *Puppet on a chain* (1971), die werd opgenomen in Amsterdam, heeft hij ook meegewerkt. “De Engelse vakbond was erg streng. Een timmerman mocht alleen als timmerman werken, en strikt om 12 uur 's middags was het lunchpauze. Bij ons ging dat veel losser.”

**Michele Emmer**

**27 oktober 2011**

**Onderwerp:** De opnames van zijn vaders film *La ragazza in vetrina*

*U was aanwezig bij de opnames van La ragazza in vetrina. Hoe oud was u toen en hoe lang bent u er bij geweest?*

“De opnames vonden plaats in de zomer van 1960, twee of drie maanden, ik was toen vijftien. Ik ben de hele opnameperiode aanwezig geweest. Ik was er alleen om te kijken, maar mocht wel verschillende figurantenrollen spelen.”

*Herinnert u zich nog iets van de opnames in de studio Cinetone?*

“In de film is er een bijzondere sequentie met enkele shots waarin je de witte mijnlift ziet wegschieten in het donker, waarbij hij steeds kleiner wordt. Daarvoor hebben ze in Cinetone een klein model gemaakt, een soort zwarte doos van ongeveer 40 centimeter doorsnee, met een wit blokje erin. Dat hebben ze bewogen en de camera erbovenop gezet. Heel knap vond ik dat, het heeft veel indruk op me gemaakt. Dat hebben de Cinetonemedewerkers gedaan, voor zover ik weet.”

*Voor de film is ook een deel van een mijn gereconstrueerd in een studio. Herinnert u zich hoe dat ging en gebeurde dat ook in Cinetone of in een andere studio?*

“Mijn vader wilde de binnenopnames voor de mijn scènes in eerste instantie maken in een Nederlandse mijn. De Hollandse mijnen vond hij echter te mooi toen hij ze zag. Hij wilde een beeld geven van de mijn als een benauwende, claustrofobische plek, terwijl hier de mijnschachten erg ruim waren, je kon je er goed in bewegen. In België mocht hij echter geen mijnopnamen maken omdat ze daar niet de mijnramp van Marcinelle in herinnering wilden brengen. Hetzelfde gold voor het Centraal Station in Nederland, daar mocht niet gefilmd worden omdat de Gemeente niet wilde dat dit geassocieerd zou worden met de prostitutiezone. Maar omdat het filmen in de mijnen in België dus niet werd toegestaan, hebben ze besloten de mijn na te bouwen in Cinetone.”

*Hoe zag dat er uit?*

“Het was heel groot, de doorsnede was zeker 15 meter en er was veel ruimte om met de camera doorheen te rijden. Het was heel goed gedaan, in veel recensies was het oordeel dat de mijnschènes heel mooi waren.”

*Wat werd er nog meer opgenomen in Cinetone?*

“Veel binnenopnamen. Ook bijvoorbeeld het interieur van het huisje van Marina Vlady [Else in de film, VdL] aan zee is nagebouwd in Cinetone. Voor de ramen zijn foto's geplakt met het zogenaamde uitzicht. De interieurs van de kamertjes achter de ramen van de prostituees zijn veel ter plekke gefilmd.”

*Weet u nog wie de art director van deze decors was? Was dat dezelfde als die van La dolce vita?*

“Nee, dat weet ik niet.”

*Tijdens de opnames in de rosse buurt vonden er nogal wat calamiteiten plaats.*

“Ja, de prostituees werden vaak boos omdat ze vonden dat ze te weinig geld kregen en mijn vader werd op een gegeven moment in de gracht gegooid door een souteneur.”

*Klopt het dat ze toen gestopt zijn met de buitenopnames op de gracht, en daarna een stuk van de gevels aan de gracht hebben nagebouwd in Cinetone?*

“Volgens mij niet. Mijn vader had tegen de politie gezegd dat hij de man die hem in het water had gegooid niet had herkend. Vervolgens sloot hij een akkoord met de souteneurs, waarin hij onder andere beloofde minder lampen te gebruiken om de ramen van de prostituees te belichten. We werden door de souteneurs vastgehouden in een hotel, en moesten een contract tekenen. Volgens mij zijn ze daarna gewoon doorgegaan met het filmen ter plekke. Misschien is er hooguit een onderbreking geweest van enkele dagen. De ramen waarachter de prostituees zaten en ook hun kamertjes zijn allemaal ter plekke gefilmd, ik kan me niet herinneren dat er daarvan ook een stuk van de gevels is nagebouwd in Cinetone. Wellicht wel enkele detailopnames.”

*Hoe lang duurde het filmen op de gracht, en op de andere locaties?*

“Hooguit enkele weken. Veel scènes daar werden 's nachts gedraaid. Daarna hebben ze een paar dagen gefilmd bij het meer en aan zee. De rest is in de studio gedaan. In totaal duurden de opnames twee of drie maanden, het was in de zomer.”

*Herinnert u zich de medewerkers van de studio*

“Ik herinner me het vaste personeel van de studio, dat was een groep Nederlanders. Verder weet ik daar niets meer van.”

*Uw vader vertelde dat hij tijdens het draaien in Amsterdam ontdekte dat hij Nederlandse origines had. Kunt u daar iets meer over vertellen?*

“Hij is naar het stadhuis gegaan om navraag te doen vanwege zijn Nederlandse achternaam. Onze voorouders zijn met een aantal andere families in de achttiende eeuw geëmigreerd naar een geïsoleerde vallei in Trentino. Ze verhuisden waarschijnlijk om religieuze redenen en daar waanden ze zich veiliger. Ze dachten, als we daar blijven, valt niemand ons meer lastig. Mijn vader heeft ook het wapen van onze familie gevonden, waarop een houten emmer te zien is.”

*Speelde zijn Nederlandse origines een rol bij zijn keuze voor dit land als opnamelocatie voor zijn film?*

“Nee, dat was geen reden om naar Nederland te komen. Hij wilde dus in eerste instantie ook in België filmen, maar hij mocht daar alleen buitenopnamen maken van de mijn.”

*Uw vader heeft toch ook een voorbereidende reis gemaakt naar Nederland?*

“Ja, dat was de zomer ervoor. Mijn moeder en ik waren daar ook bij. We zijn toen ook naar Scheveningen geweest.”

*Hoe ging dat met het schrijven van het scenario, er hebben meerdere mensen aan meegeschreven.*

“Ik herinner me alleen het deel van Pasolini. Die interesseerde zich voornamelijk voor het deel over de mijnwerkers. In feite heeft hij niet meer dan dat geschreven. Hij wilde ook dat de film zou eindigen bij de mijn, en dat het tragische lot van de mijnwerkers dus meer benadrukt zou worden. Mijn vader was het daar niet mee eens, en heeft uiteindelijk de samenwerking met Pasolini stopgezet.”

*Was er een groot budget voor de film?*

“Dat weet ik niet. Ik weet alleen dat er tijdens het filmen altijd te weinig geld was.”

*Klopt het dat La ragazza in vetrina een speciale betekenis voor uw vader had?*

“Ja, het was zijn favoriete film.”

*Waarom is uw vader dan na het maken van deze film zo'n lange periode-30 jaar- gestopt met het maken van speelfilms? Was dat alleen vanwege de censuur waar de film an ten prooi viel?*

“Daar waren verschillende redenen voor. Allereerst was er zijn karakter. Hij was van nature ontevreden over alles. Hij werd ook altijd snel kwaad. Hij voelde zich bedrogen door de producenten, wilde niet meer met hen werken omdat ze aan de censuur hadden meegewerkt. Daarnaast was toen de *carosello* [een soort verhalend reclamefilmpje van ong.10 minuten, VdL] in opkomst, deze heeft hij praktisch uitgevonden. Dit bracht een enorme hoeveelheid werk met zich mee, en het werd zeer goed betaald. Niet alleen hij, ook Fellini en Pasolini maakten deze ‘minifilmpjes’. Verder ging mijn vader door met wat hij altijd al deed: documentaires en televisiefilms maken.”

# In plaats van films: maandelijks twee woonarken

## Amsterdamse studio's vragen om werk

Een heel eind buiten de onsterfelijke sfeer van het oude Amsterdam ligt, tussen een stel scheefgezakte en groezelige houten en steenen werkplaatsen, een ruim en stevig gebouw, dat de naam draagt: Cinetone-studio's. De nogal stijve gevel doet moeite zich zo vriendelijk mogelijk te weerspiegelen in de Duivendrechtse vaart, die er voor ligt.

Doch een indruk van vriendelijkheid is wel de laatste, die deze droomfabriek op de bezoeker maakt. Daarvoor is het te doods, te levenloos. Daarvoor wordt er in alle stilte te hardnekkig gevocht niet om een bestaan, maar om een bestaansmogelijkheid. Want deze mogelijkheid wordt door Nederland aan de Nederlandse film onthouden.

Wat andere kleine landen, zoals Denemarken, Zwitserland en zelfs België, zij 't in veel geringere mate klaar kregen, dat mag Nederland niet klaar krijgen.

Een reeks werkelijk goede en technisch prachtig geoutilleerde studio's, een rij vurige film-enthousiasten en technisch speciaal geschoolde vakmensen krijgen niet de kans die ze hebben moesten. Waarom?

Zijn de Nederlanders wel in staat tot het maken van een goede speel-film? Na al de bekende producties (veelal wangedrochten) zou men zich deze vraag wel willen stellen.

Het lijkt ons echter niet juist, haar zonder meer ontkennend te beantwoorden. Het probleem der spelers, der regisseurs en der scenario's kon door de immer aanwezige financiële moeilijkheden niet opgelost worden.

Zoals er een tijd geweest is, dat men de jonge onderwijzer niet wilde, omdat hij nog geen ervaring had, en deze onderwijzer dus niet in de gelegenheid gesteld werd ervaring op te doen, zo staat men sceptisch tegenover de film-speler in Nederland omdat hij geen ervaring heeft als zodanig.

Een kern van behoorlijke film-spelers kon Nederland dus niet vormen. Maar stelde zich, voor de enkele te maken films, tevreden met het jageren van een groep variëte- en toneelmensen, die uiteraard van film-spelen weinig of geen kaas gegeten hebben, maar die zich tenminste konden bewegen en die ook „spreken“ konden.

Resultaat?

Veelal verfilmd toneel.

Met het probleem regisseurs was 't al veelal gelijk gesteld.

En de cineasten?

Nederland leverde een behoorlijk kwantum jonge, vitale, geestdriftige en knappe cineasten, die buiten hun avant-garde werk, weinig kansen kregen.

Waar zij hun kans kregen (zoals Max de Haas in L. O. L. K. P.), proefde men in elk geval meteen de mogelijkheden.

### De Nederlandse studio's volwaardig.

Een ander probleem was, vele jaren, dat der studio's.

Thans mag men dit als opgelost beschouwen. In de Amsterdamse Cinetone Studios, met naar ruime, geoutilleerde hallen, haar geluids- en mengkamers, haar laboratoria en suij-kamers, haar montageruimten en moderne ontwikkelingskelders, met haar grime- en kleed-kamers, en vooral met haar grote werkplaatsen van alle mogelijke

decormaterialen, bezit Nederland een zeer grote en zeer kostbare mogelijkheid, die gelijkwaardig is aan die der meeste West-Europese studio's.

Daarbij komt nog, dat de Cinetone beschikt over een grote en zeer goede kern van technici en gespecialiseerde vakmensen.

En met heel deze ontzaglijke rijkdom aan levend en dood materiaal produceert Nederland per maand... twee woonarken.

Twee op ijzeren schuif in hout opgetrokken woonarken, die netjes voor de Studio-deur op de Duivendrechtse vaart liggen te wiegelen, totdat er iemand komt, die behoefte heeft aan woonruimte.

In ettelijke grote hallen werken hamer, schaaf en beitel aan de prefabricatie van woonschuiten, die op de Vaart in elkaar gestoken worden.

En deze arken worden er gemaakt, omdat men de aan de Studio's verbonden vaklieden niet wil verliezen.

Omdat men hoopt, nog ooit weer films te kunnen maken, waarbij men de eigen smeden, de eigen electriciens, de eigen schilders en timmerlieden niet missen kan.

### Zal het rode lampje nog ooit branden?

Zal Nederland, dat orkesten, academies en dergelijke zeer terecht subsidieert, zijn onbillijk en tragisch standpunt ten opzichte van de film nog ooit herzien?

Zal Nederland met zijn felle belastingpolitiek, ook ten opzichte van de film, ooit begrijpen, dat een film niet op de eerste en tweede en derde plaats gemaakt wordt om de fiscus te doen glimlachen?

Zal Nederland ooit begrijpen, dat het ook hier een taak te vervullen heeft?

Nederland met zijn gering afzetgebied maakt door zijn belastingpolitiek elke film van Nederlands fabricaat onmogelijk.

En toch, wanneer wij zien dat (erg genoeg, overigens!) zelfs een film als een Koninkrijk voor een huis momenteel in Duitsland met succes draait, devlezen opbrengt en de Nederlandse filmkunst (oef!) vertegenwoordigt, mag men zeggen dat het kleine Nederlandse afzetgebied niet zo klein hoeft te zijn als men denkt.

Daar men overigens in de Cinetone Studio's niet geheel en al optimistisch is ten aanzien van een Nederlandse bekering tot de film, zou kunnen blijken uit het feit, dat momenteel met buitenlandse maatschappijen onderhandeld wordt over eventuele huur en verhuur der Studio's.

En dan zal Nederland zijn kans gemist hebben. Zijn kans om mee te spreken in de taal van alle volken: de taal van de film. Zijn kans om door de van eigen geest en ziel vervulde film, bij te dragen aan de wederopbouw en de groei van een slechts zeer ten dele beschaafde wereld.

Want terwijl Nederland zwijgt, stromen op de Amsterdamse filmbeurs de propaganda-golven der verschillende volken en beschavingssferen samen tussen de lage houten'schotten, gedecoreerd met de namen der buitenlandse productietrusts. En terwijl de vriendelijke maar zeer zakelijke en gehaalde importeurs over het Nederlandse filmpubliek een lawine van felle kleuren, echtscheidings- en moordverhalen, van angst en luide lach uitgieten, zit het nuchtere en wijze Nederland, nauwelijks opgemerkt, stil en met lege handen ter zijde.

Het zelfde Nederland dat enkele enthousiaste kunstenaars een kleine eeuw geleden op wilden en zouden stoten in de vaart der volkerery

L. M.



serie van O.K. & W.  
INGEKOMEN:  
7-12-53  
P. 378037

Zijne Excellentie de Minister van  
Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen,  
Nieuwe Uitleg 1  
's-GRAVENHAGE.

datum: 3 December 1953  
Nr: vdW/R Afdeling:

Onderwerp: credietverlening Cinetone.

Excellentie,

De Raad van Beheer van de Stichting  
Nederlandse Filmstudio "Cinetone Studio's" te  
Amsterdam verzocht mij Uw medewerking te willen  
inroepen bij de volgende aangelegenheid.

Amerikaanse ondernemers zouden gaarne  
in samenwerking met Nederlandse zakenlieden een  
serie van 26 films, bestemd voor vertoning via de  
Amerikaanse televisie, in Nederland doen vervaar-  
digen.

Het Instituut voor Nederlands-Ameri-  
kaanse Industriële Samenwerking bracht de Ameri-  
kaanse onderneming met het Nederlandse bedrijfs-  
leven in contact.

Een aantal particulieren hier te lan-  
de vormde een syndicaat, dat van de noodzakelijke  
financiering fl. 300.000.- voor zijn rekening  
neemt. De Amerikaanse partners betalen de voor  
dit project noodzakelijke dollar-uitgaven.

De Nederlandse Handelmaatschappij  
heeft in principe een crediet van fl. 600.000.-  
toegezegd.

Daarnaast is een bedrag van fl. 200.000.-  
nodig voor het aanschaffen en in gebruik nemen van  
een achtergrond-projectie-installatie.

Voor deze som is nog geen credietverlener  
gevonden, waardoor het gevaar dreigt, dat het project  
op losse schroeven komt te staan.

De Raad van Beheer verzoekt U wel te wil-  
len overwegen of de Overheid het ontbrekende crediet  
zou kunnen verlenen, dan wel door middel van een ga-  
rantie de uitvoering van dit project mogelijk zou  
kunnen maken.

Voor meer gedetailleerde gegevens betref-  
fende de onderwerpelijke filmproductie moge naar de  
bijlage worden verwezen.

GRAVENHAGE 1944  
VERVOLG

Van het standpunt van de Overheid moge ik met betrekking tot het verzoek van Cinetone het volgende opmerken.

De begroting van Uw Ministerie biedt m.i. geen mogelijkheden om aan het bovengestelde verzoek te voldoen.

Daar hier naast belangen op het terrein van de film ook economische voordelen van betekenis in het geding zijn, zoals het verwerven van dollarinkomsten door dienstverlening, zou Uw Ambtgenoot van Economische Zaken verzocht kunnen worden het gevraagde crediet te willen verstrekken.

Volgens verkregen informaties van het Directoraat Financiering en Deelneming van het Ministerie van Economische Zaken moet het verkrijgen van een oplossing langs die weg niet uitgesloten worden geacht.

Van de zijde van het Instituut voor Nederlands-Amerikaanse Industriële Samenwerking wordt bij de Minister van Economische Zaken de verstrekking van een z.g. ontwikkelingscrediet bepleit.

De grote belangen, welke de uitvoering van dit project voor het Nederlandse filmwezen met zich brengt, moge voor U aanleiding zijn om bij Uw Ambtgenoot van Economische Zaken de verlening van een crediet aan Cinetone aan te bevelen.

Voorts moge nog worden aangetekend dat:

- 1) Volgens onafhankelijke informaties van het Instituut voor Nederlands-Amerikaanse Industriële Samenwerking, de Nederlandse Handelmaatschappij en een op dit terrein zeer goed ingevoerde New Yorkse relatie van de N.V.D. staan de Amerikaanse partners goed bekend.
- 2) Naar het oordeel van geraadpleegde Amerikaanse en Nederlandse deskundigen is de transactie commercieel verantwoord; zij brengt geen abnormale risico's met zich.
- 3) Cinetone vervaardigde reeds tot tevredenheid een aantal soortgelijke films voor de M.S.A. en is derhalve in staat het project uit te voeren.
- 4) De Directie van Cinetone heeft een redelijke ervaring ten aanzien van transacties met buitenlanders.
- 5) De ontwikkeling van de achtergrond-projectie-techniek in Cinetone brengt een vergaande besparing van de productiekosten van speelfilms met zich, waardoor de oplossing van het vraagstuk van de Nederlandse speelfilmproductie aanmerkelijk naderbij komt.
- 6) Slaagt deze serie films dan mag, gezien de relatief lage productiekosten hier te lande, op continuïteit gerekend worden. Op deze wijze wordt een betere verdeling der overhead expenses mogelijk, waardoor de vervaardiging van Nederlandse speelfilms goedkoper wordt.



Van het standpunt van de Overheid moge ik met betrekking tot het verzoek van Cinetone het volgende opmerken.

De begroting van Uw Ministerie biedt m.i. geen mogelijkheden om aan het bovengestelde verzoek te voldoen.

Daar hier naast belangen op het terrein van de film ook economische voordelen van betekenis in het geding zijn, zoals het verwerven van dolla-inkomsten door dienstverlening, zou Uw Ambtgenoot van Economische Zaken verzocht kunnen worden het gevraagde krediet te willen verstrekken.

Volgens verkregen informatie van het Directoraat Financiering en Beschikking van het Ministerie van Economische Zaken moet het verkrijgen van een oplossing langs die weg niet uitgesloten worden geacht.

Van de zijde van het Instituut voor Nederlands-Amerikaanse Industriële Samenwerking wordt bij de Minister van Economische Zaken de verstrekking van een B.M. ontwikkelingskrediet bevestigd.

De grote belangen, welke de uitvoering van dit project voor het Nederlandse Filmwezen met zich brengt, moge voor U aanleiding zijn om bij Uw Ambtgenoot van Economische Zaken de verlening van een krediet aan Cinetone aan te bevelen.

Voorts moge nog worden aangetekend dat:

- 1) Volgens onafhankelijke informatie van het Instituut voor Nederlands-Amerikaanse Industriële Samenwerking, de Nederlandse Handelsmaatschappij en een op dit terrein zeer goed ingevoerde New Yorkse relatie van de N.V.B. staan de Amerikaanse partners goed bekend.
- 2) Het het oordeel van geraadpleegde Amerikaanse en Nederlandse deskundigen is de transactie commercieel verantwoord; zij brengt geen abnormale risico's met zich.
- 3) Cinetone vervaardigde reeds tot tevredenheid een aantal soortgelijke films voor de N.B.A. en is derhalve in staat het project dit te voeren.
- 4) De Directie van Cinetone heeft een redelijke ervaring ten aanzien van transacties met buitenlandse.
- 5) De ontwikkeling van de achtergrond-projectie-techniek in Cinetone brengt een verrassende besparing van de productiekosten van speelfilms met zich, waardoor de oplossing van het vraagstuk van de Nederlandse speelfilmproductie aanzienlijk aantrekkelijker komt.
- 6) Slaagt deze serie films dan nog, moeten de relatief lage productiekosten hier te lande, op continue wijze verzekerd worden. Op deze wijze wordt een betere verdeling der overheid expenssen mogelijk, waardoor de voorziening van Nederlandse speelfilms mogelijk komt.

- 7) Samenwerking van het personeel van Cinetone met de zoveel meer ervaren Amerikaanse vaklieden zal het technisch niveau van de Nederlandse speelfilmproductie verhogen.
- 8) Ook voor de reclamefilms van het Nederlandse bedrijfsleven bestemd voor buitenlandse roulatie is het ter beschikking staan van het "know how" van grote betekenis.
- 9) Voor deze kleine gespecialiseerde bedrijfstak betekent dit object een beduidende werkverruiming, welke in de plaats komt van weggevallen M.S.A.-orders.

De Overheidsvertegenwoordiger in de  
Raad van Beheer van de Stichting  
Nederlandse Filmstudio  
"CINETONE STUDIO'S",



G. van der Wiel.