Kroniek Historisch Genootschap Roterodamum

januari 2011

179

INHOUD

Uit de vereniging, colofon 2
Het ontstaan van het International Film Festival Rotterdam 3
De distributietak van het IFFR 5
Festivalfoto's Pieter Vandermeer 7
De eerste bioscopen van Rotterdam 10
De stad die nooit rust 14
Filmliga 17
Historische publicaties 20
Emaillen borden 21
Van het bestuur 22

Op 26 januari 2011 begint al weer de veertigste editie van het International Film Festival Rotterdam. Reden om in deze Kroniek aandacht te besteden aan de film in de Rotterdamse geschiedenis.
Het International Film Festival Rotterdam geeft leden van Roterodamum voorrang bij de voorverkoop van DE STAD DIE NOOIT RUST van Andor von Barsy. Die film over Rotterdam wordt op donderdag 3 februari vertoond in de Grote Zaal van de Rotterdamse Schouwburg, aanvang 20.00 uur.

Wilt u de vertoning van DE STAD DIE NOOIT RUST bijwonen? Reserveer dan nu een plaats door € 9,50 per gewenste kaart over te maken op rek. 77300 t.n.v. Historisch Genootschap Roterodamum o.v.v. DE STAD DIE NOOIT RUST en uw lidmaatschapsnummer. (Dit nummer vindt u op de in deze Kroniek bijgesloten acceptgiro in de witte kolom achter het bedrag en onderaan in de witte balk.)

Er zijn 50 plaatsen beschikbaar. Uw overboeking dient uiterlijk 18 januari binnen te zijn. Daarmee is uw reservering bevestigd en liggen de kaarten op uw naam klaar bij de kassa van de Schouwburg. U dient deze op 3 februari voor 19.30 uur af te halen. •

UIT DE VERENIGING

In de afgelopen twee maanden werden de volgende mensen lid van het Historisch Genootschap Roterodamum.

Oktober
Dhr. J.P. de Wit (Voorburg), De Blaay v.d. Bogaard B.V. (Rotterdam), Dhr. L.H. Borg (Rotterdam), Dhr. L. Stello (Rotterdam), Dhr. H. Kruik (Rotterdam), Mw. Sallaerts (Rotterdam), Dhr. C.S.J. Sallaerts (Rotterdam), Mw. E.M. van Opstall (Rotterdam), Dhr. G.H. Willemstein (Gorinchem), en Dhr. W.P. Spiering (Bergen op Zoom).

November
Dhr. W.A. van Schelven (Bergschenhoek), Mw. K. Louwes (Rotterdam), Dhr. A. Huijnink (Rotterdam), Mw. B. Dirkse (Rotterdam), Dhr. G.T.C. van der Vlugt (Rotterdam), Dhr. F. Paalman (Amsterdam), Dhr. J.M. Lelieveld (Rijswijk), Dhr. S. van Beers (Rotterdam), Dhr. J.T. Huisman (Rotterdam), Dhr. A. van der Krogt (Rotterdam), Dhr. R.M. Lubbers (Rotterdam), en Mw. M.M. Ellenbroek (Rotterdam). •

LEZERS SCHRIJVEN

Bram Oosterwijk stuurde de volgende bijdrage in:

De echte moeder van Lodewijk Pincoffs

Judith Polak (die ook wel Mietje of Jietje werd genoemd) was niet de moeder van Lodewijk Pincoffs. Sjaak van der Velden schreef dit ten onrechte in zijn recensie over het door Ton Hokken gepubliceerde boek 'Huis van de levenden, De Joodse begraafplaats aan de Oostzeedijk te Rotterdam' (in: Kroniek 174 van maart 2010). Judith Polak (1789-1854) was een zuster van Roosje Polak, die wél de moeder van Pincoffs was. Roosje was in 1810 met Abraham Levy Pincoffs getrouwd. Het echtpaar kreeg negen kinderen, van wie de in 1827 geboren Lodewijk de jongste was. Judith Polak trad een jaar na haar zuster in het huwelijk met Mozes Salomon Berlijn.

Lodewijks moeder Roosje was in 1786 of 1787 geboren als het één jaar jongere zusje van Judith. Ze stierf in 1828, één jaar na de geboorte van Lodewijk. De jongen werd opgevoed door Sara (1805-1870), een halfzuster van zijn overleden moeder. Enkele jaren na de dood van haar zuster was Sara met Abraham Levy Pincoffs getrouwd.

Annaatje Polak-Benedictus (ook wel Naatje genoemd) - de moeder Judith en Roosje - was in 1756 of 1757 geboren. In 1779 trouwde zij met Andries Joseph Polak (1756-1820). Ze was - zoals Van der Velden terecht in zijn boekrecensie opmerkt - inderdaad de grootmoeder van Lodewijk Pincoffs: de Rotterdammer die in 1879 na een jarenlange fraude bij de Afrikaansche Handelsvereeniging en de Rotterdamsche Handelsvereeniging naar New York vluchtte. Grootmoeder Polak-Benedictus overleed in 1795 (waarschijnlijk bij de geboorte van haar negende kind Anna).

Judith Polak was één jaar oud toen haar broer Marcus Andries (1790-1862) werd geboren. Hij was de vader van de in 1822 geboren Henry, die in 1847 trouwde met Lodewijk Pincoffs' zuster Adriana (1822-1886). Lodewijk en Henry (die later de achternaam Kerdijk zou voeren) waren behalve zwagers ook compagnons. •

colofon

De Kroniek is een uitgave van Historisch Genootschap Roterodamum

Redactie
Sjaak van der Velden
Spangesekade 78a
3027 GK Rotterdam
telefoon: 06 22429959
e-mail: sjaakvdvelden@gmail.com

Illustraties: GAR, eigen collectie
Vormgeving: Studio Gescher, BNO, Leiderdorp
Lay-out en druk: Graféno

Oplage: 2.850 exemplaren

Website: http://www.roterodamum.nl

Secretariaat HGR
Kees Vrijdag

Ledenadministratie HGR
C. Hartsuiker
Postbus 23148, 3001 KC Rotterdam
telefoon: 0184-682291
Giro 77300
e-mail: roterodamum@roterodamum.nl

contributie: € 30,00 per jaar
ondersteunend gezinslidmaatschap: € 10,00 per jaar

Leden ontvangen het Rotterdams Jaarboekje en vijf keer per jaar de Kroniek. Bovendien zijn zij welkom op alle door Roterodamum georganiseerde bijeenkomsten, lezingen en excursies.

De volgende Kroniek verschijnt rond 1 maart 2011.
Sluitingsdatum kopij en oplossingen puzzel 1 februari 2011.

EEN CULTUREEL SCHAKELBORD. HET ONTSTAAN.

Het International Film Festival Rotterdam heeft de stad wereldwijd op de kaart gezet op filmgebied. Hoe ontstond dit festival in Rotterdam en wat was het uitgangspunt?

De geschiedenis van het International Film Festival Rotterdam begint eigenlijk met de oprichting van de Rotterdamse Kunst Stichting (RKS) in 1945. Het initiatief voor deze semi-publieke organisatie, die uitvoer zou geven aan het gemeentelijke beleid, werd genomen vanuit de Club Rotterdam, een verbond van verlichte zakenlieden die ook de wederopbouw van de stad aanstuurden. Een belangrijke rol hierbij speelde Van der Leeuw, directeur van Van Nelle, die eveneens aantrad als eerste voorzitter van de RKS. Onder de initiatiefnemers hoorden verder mensen als Backx van Thomsen's Havenbedrijf en Van der Mandele van de Kamer van Koophandel.
De RKS hield zich bezig met verschillende kunstvormen, waaronder film. Zoals de Filmliga dat had gedaan voor de oorlog, zo zorgde de RKS voor vertoning van kwaliteitsfilms, in Luxor, dat in 1945 eigendom van de gemeente was geworden. Voor de programmering tekende Piet Meerburg, directeur van het avant-garde filmtheater De Uitkijk in Amsterdam. Luxor werd ook de thuisbasis van de opnieuw opgerichte Filmliga (later voortgezet in 't Venster). Verschillende activiteiten vonden plaats in Luxor. Zo werd in mei 1946 een filmfestival georganiseerd ter ere van 50 jaar cinema, en ook werden er regelmatig speciale gasten uitgenodigd, zoals Jean Cocteau voor de vertoning van zijn film LA BELLE ET LA BÊTE (1946).

Commissie voor het kunstbeleid

In 1954 werd door de gemeente de *Commissie voor het Kunstbeleid* in het leven geroepen, met een aparte filmsectie. Er bestond een directe relatie met de RKS; zo had Meerburg zitting in de commissie en bijvoorbeeld ook Ida van Dugteren, die met de Volksuniversiteit voor de oorlog al actief was op filmgebied en tot de eerste bestuursleden van de RKS behoorde. Men maakte zich zorgen over de commerciële film, waar een sociaal-culturele agenda tegenovergezet moest worden. De commissieleden maakten een onderscheid tussen productie, distributie, vertoning en vorming.
Ten eerste diende de gemeente locale filmmakers opdrachten te geven en zou de RKS hiervoor zorg moeten dragen. Ten tweede bepleitte men dat verschillende culturele instellingen kwaliteitsfilms moesten kunnen tonen door hen te voorzien van advies en apparatuur en belastingvrijstelling te verlenen. Ook beargumenteerde men dat films over Rotterdam, inclusief 'verwaarloosde' films in rijksarchieven, moesten worden ondergebracht, gecatalogiseerd en geconserveerd door een gemeentelijk filmarchief. Men kan hier de stem herkennen van Piet Meerburg, die eerder het initiatief had genomen tot de oprichting van het *Nederlands Historisch Filmarchief* (1946), de voorloper van het *Nederlands Filmmuseum* (thans Eye). Tenslotte dienden er buurtcentra te komen waar vooral de jeugd op verantwoorde wijze films kon zien.
Verschillende aanbevelingen werden uitgevoerd. Zo begon het Gemeentearchief een filmcollectie aan te leggen met films over Rotterdam, terwijl daarnaast een *Gemeentelijke Educatieve Filmotheek* werd opgericht ten behoeve van het onderwijs. De productie en distributie van kwaliteitsfilms bleek echter ingewikkelder.

Na precies 20 jaar, 20 jaar geleden

Culturele injecties

Een nieuwe periode brak aan toen Adriaan van der Staay in 1968 aantrad als directeur van de RKS. In 1969 gingen hij en Martin Mooij naar Poetry International in Londen, om vervolgens hetzelfde in Rotterdam op te zetten. Een dergelijk festival paste in de ontwikkeling van grootschalige manifestaties die na de oorlog werden georganiseerd, zoals de Ahoy' (1950), E55, de Floriade (1960) en C'70, die nauw verbonden waren met de wederopbouw, maar niet in de laatste plaats als culturele injectie dienden. Van der Mandele was, behalve initiator van de RKS, ook de drijvende kracht achter deze manifestaties. Na vijfentwintig jaar moest er op structurele wijze een vervolg aan worden gegeven op het gebied van de kunsten. Daartoe werd samenwerking gezocht met het Holland Festival, dat sinds 1947 in Amsterdam werd georganiseerd, om aldaar de stedelijke cultuur na de oorlog nieuw leven in te blazen. Tijdens C'70 vond zo, onder de vlag van het Holland Festival, de eerste editie van Poetry International plaats.
Met Poetry International als voorbeeld zag Van der Staay vergelijkbare mogelijkheden voor film. In 1971 kreeg de RKS een eigen filmsectie, onder leiding van Frank Visbeen. Wethouder

Vos van Kunst & Cultuur gaf hem de opdracht om de mogelijkheden op filmgebied te onderzoeken. Al snel werd duidelijk dat de gemeentelijke middelen niet toereikend waren om een rol van betekenis te kunnen spelen op het gebied van filmproductie, en dat bovendien distributie en vertoning in Nederland het grootste probleem was voor de kwaliteitsfilm. Als dat geregeld zou zijn, zo was de veronderstelling, zou filmproductie vanzelf volgen. Naast een bescheiden budget voor directe ondersteuning aan filmmakers in Rotterdam besloot men daarom een strategisch plan te ontwikkelen om met minimale middelen op de lange duur een optimaal resultaat te behalen. Ruim voordat Visbeen zijn rapport aan de wethouder gereed zou hebben werd Hubert Bals benaderd, die eerder verantwoordelijk was voor de *Cinemanifestatie* in Utrecht. Hij zou de stuwende kracht worden achter Film International, wat naast een festival ook een distributietak omvatte.
Het festival, zo voorzag men, moest als motor dienen in het opzetten van een landelijk netwerk van filmhuizen – een voortzetting van het ideaal van de Nederlandse Filmliga (1927-1933) die ook als netwerk opereerde. In Rotterdam werd een dergelijk filmhuis gevestigd in De Lantaren, waarmee een echo weerklonk uit het boek *De Stad der Toekomst, De Toekomst der Stad* (1946) van stedenbouwkundige Alexander Bos. Daarin werd ook verwezen naar de Filmliga, terwijl Bos zich eveneens inzette voor Ons Huis, wat later Lantaren/Venster zou gaan heten. Heel duidelijk is dit wanneer Visbeen en Bals hun voorstel motiveren met het argument lokale alternatieven te bieden aan de commerciële film, zijnde de kwantitatief meest populaire vorm van vermaak, om zo een *bewuste cultuurparticipatie* te implementeren. De vraag is in hoeverre dit daadwerkelijk hun overtuiging was of dat het ging om retoriek. In de praktijk koos Bals namelijk voor een cinefiele aanpak, die veel minder te maken had met het vroegere ideaal van volksontwikkeling en participatie.

Opkomst van het filmfestival

Film International werd voorgesteld als een organisatie die eerst onderdeel van de RKS zou zijn, om later zelfstandig verder te gaan. De *Filmnota* werd in November 1972 gepresenteerd aan het college van B&W, en een een half jaar later, in maart 1973, ging de gemeenteraad akkoord met een subsidie van 180,000 gulden [€ 82,000]. Hierop was al geanticipeerd door de RKS. De eerste editie van Film International had namelijk al plaats gevonden, in 1972, onder de vlag van het Holland Festival. Er waren 31 films te zien geweest die tezamen 5.000 bezoekers hadden getrokken. Inmiddels was men de tweede editie aan het voorbereiden, en nog voor het definitieve besluit was gevallen, vond het festival plaats, met meer films, bezoekers en media-aandacht dan het jaar ervoor. Deze groei zou zich steeds verder voortzetten. Film International werd een begrip.
Ter gelegenheid van de vijfde editie maakte de NOS in 1976 een documentaire over Hubert. Bals merkt hierin op dat 70% van de bezoekers uit Rotterdam komt, waarmee het belang voor de stad is aangegeven. Het is opvallend dat de documentaire Bals neerzet als een soort *auteur*, een individu, iemand die zich nergens wat van aantrekt. Bals zelf echter, benadrukt dat het festival een collectieve onderneming is, en dat hij niet de moed heeft om zelf films te maken. Hij ziet zichzelf slechts als intermediair en spreekt zijn ongemak uit over het feit dat hij nu in het centrum van de belangstelling staat. Zoals Marijke de Valck in haar proefschrift *Film Festivals* (2006) heeft beargumenteerd, was Bals een exponent van 'the age of programmers', in tegenstelling tot het daarop volgende 'age of festival directors'.
Bals deed er alles aan om de kunstfilm te promoten, behalve die uit Nederland. Rotterdam zelf vormde echter een uitzondering. Bals waardeerde de directe manier van werken van filmmakers als Dick Rijneke, Hans de Ridder, Ferri Ronteltap, Bob Visser, Edward Luyken en Pieter-Jan Smit.

Voortdurende groei

Hoewel de kwaliteitsnorm behouden bleef veranderde er in de jaren '80 wel het een en ander. Allereerst breidde het festival zich uit en vertoonde niet meer alleen films in Lantaren/Venster, maar ook in Calypso, Lumière en Luxor, waardoor het als geheel meer zichtbaar en aanwezig werd in de stad. Het festival werd langzaamaan ook een marketing instrument ter promotie van Rotterdam, om de stad van een nieuw imago te voorzien, bestaande uit bewegende beelden van over de hele wereld. Dit werd versterkt en aangevuld door allerlei andere beelden – filmposters, flyers, brochures – die tijdens het festival werden verspreid. Het creëerde een 'buzz'. Er gebeurde iets in Rotterdam. Allerlei organisaties haakten hier op in. Dit samengestelde, kosmopolitische beeld omvatte steeds meer, zowel in termen van speciale voorstellingen en exposities, ondersteuning aan filmmakers en andere instellingen, en het bewerkstelligen van contacten tussen filmmakers en producenten alsmede met het publiek.
Zoals beschreven door Marijke de Valck groeide het festival uit tot een belangrijk knooppunt in een internationaal netwerk van filmfestivals, als een 'intermediair' tussen verschillende ideeën, stromingen en steden. Of, zoals de antropoloog Ulf Hannerz het in 1996 formuleerde: 'centra zijn vaak centra niet omdat daar alles vandaan komt, maar meer omdat het plekken van uitwisseling zijn, culturele schakelborden.'

Floris Paalman, samensteller van het filmprogramma 'Rotter-dam Classics' (Gemeentearchief Rotterdam, LantarenVenster) en onlangs gepromoveerd op het proefschrift *Cinematic Rotterdam, The Times and Tides of a Modern City.* •

DE DISTRIBUTIETAK VAN HET IFFR

Meteen vanaf de oprichting in de zomer van 1972 had Film International ook een distributietak, die twaalf jaar rechtstreeks verbonden bleef aan de festivalorganisatie. Waarom liep het hier mee mis en welke erfenis heeft dit opgeleverd? Voor een antwoord hierop is het noodzakelijk terug te gaan in de tijd.

In de filmnota van de Rotterdamse Kunststichting was de visie achter het evenement Film International Rotterdam uiteengezet: de beoogde festivalweek moest ondersteund worden door de distributie van films en een netwerk van non-commerciële filmvertoners. Hier was immers sprake van een prachtige win/win situatie. Voor het festival was het gunstig, want de financiering van de Nederlandse ondertiteling van festivalfilms was gemakkelijker geworden en de distributie kon theoretisch gezien geld opleveren. Voor de non-commerciële filmvertoners was het gunstig, want ze konden beschikken over een breed repertoire aan premièrefilms die grote aandacht kregen op het festival.
Er waren echter ook donkere wolken aan de hemel. Voor een filmdistributeur was in de jaren zeventig geen sprake van een normale marktwerking, want de filmcultuur was destijds verdeeld in twee kampen: aan de ene kant de bioscopen (met 35mm projectie) en aan de andere kant de filmhuizen (met 16mm projectie). De bioscoopeigenaren hadden sinds de jaren twintig al een eigen belangenvereniging, de Nederlandse Bioscoop Bond (NBB). De NBB-leden deden alleen zaken met elkaar. Wie een bioscoop wilde beginnen moest eerst toestemming hebben van de omringende exploitanten. En wie een film wilde vertonen in een filmclub, moest ook eerst toestemming hebben van de dichtstbijzijnde bioscoop-eigenaar.

De filmhuizen zagen al snel het voordeel van onderlinge samenwerking. "Vereniging Het Vrije Circuit" werd op 2 februari 1974 opgericht uit onvrede over de kartelvorming door de Nederlandse Bioscoop Bond en had als doel de bevordering van de non-commerciële filmvertoning en productie. Het manifest van Het Vrije Circuit had duidelijk een linkse politieke stellingname, met teksten zoals *"Het circuit is niet-commercieel: wij willen niet aan dezelfde ekonomiese dwangmatigheid blootgesteld worden als de kapitalistiese systemen. Alle geledingen van het circuit zijn dan ook afhankelijk van rijks- of gemeentelijke subsidie."*
Dat zouden we nu niet meer in deze vorm durven zeggen. Ook destijds was scepsis over deze ideologische bevlogenheid al mogelijk. Film International bijvoorbeeld maakte geen deel uit van Het Vrije Circuit, omdat Huub Bals zeer stellig uitsluitend de artistieke kwaliteit van de films als aankoopcriterium accepteerde. Hij wilde ook de scheidslijn tussen filmhuizen en bioscopen doorbreken en bracht onder andere TALES OF ORDINARY MADNESS (1981) uit in de bioscoop, tot woede van sommige filmhuisbazen. Bals vond dat elke film het beste doek moest kunnen krijgen, als toegangsdeur naar het grootst mogelijke publiek. Dit is een gezond uitgangspunt, maar het was destijds nauwelijks uitvoerbaar. Dat veranderde gelukkig kort daarna, de scherpe scheidslijn tussen filmhuis en bioscoop verbleekte spoedig. Een duidelijke markering hiervan was de opheffing van Het Vrije Circuit in april 1984. De belangenbehartiging van de non-commerciële filmvertoning werd overgenomen door de Associatie van Nederlandse Filmtheaters.

De Rotterdamse collectie

De artistieke koers van het aankoopbeleid van distributeur Film International bestond vanaf het begin uit het combineren van twee sporen: vernieuwende filmkunst en klassiekers. Enerzijds werd de nieuwste en meest grensverleggende filmkunst aangekocht, anderzijds werd ook filmerfgoed dat een relevante verbinding hiermee heeft geselecteerd. De tweedeling tussen eigentijds en klassiek is in de distributiecatalogus van 1982 helder zichtbaar, door de aparte rubriek "Film International Klassiek", met een onderverdeling per land (Italië, Japan, Sovjet-Unie, Frankrijk, BRD, Polen, Scandinavië, Verenigde Staten), maar ook een auteur (Alfred Hitchcock) en een pakket vroege cinema (slapstick, komedies, avonturenfilms). Een selectie uit dit aanbod werd vertoond tijdens de filmzomer 1980, een inmiddels legendarisch evenement waarbij een hele reeks van films van bijvoorbeeld Antonioni, Pasolini en Kurosawa zo maar te zien was in een luwe periode waarin de bioscopen traditiegetrouw terugvallen op de winkeldochters van hun leveranciers. Vanaf het begin bevatte de catalogus van Film International veel filmerfgoed, en dat zonder specifieke subsidie en ook zonder intensieve samenwerking met een filmarchief. In de catalogus stond naast Italiaanse en Japanse moderne klassiekers ook uitzonderlijk genoeg een zwijgende Georgische film: ELISO (1928).

Een bijzonder onderdeel van de catalogus was een pakket klassieke Hollywoodfilms van de RKO Radio-studio, afkomstig van de Nederlandse distributeur Concorde (Robbert Wijsmuller), met titels als CITIZEN KANE en THE MAGNIFICENT AMBERSONS van Orson Welles en films van John Ford (onder andere de westerns WAGON MASTER en FORT APACHE) en Howard Hawks (onder andere de western THE BIG SKY en de *screwball comedy* BRINGING UP BABY. Alles bij elkaar een heerlijke snoepwinkel voor de filmliefhebber.

Achter de schermen

Distributeur Film International kreeg in 1980 een grote tegenslag te verwerken toen in de nacht van 18 op 19 december brand uitbrak in de filmopslag op de Westersingel 20. Ruim 200 films gingen hierbij verloren, ofwel ongeveer tweederde

van de distributiecollectie. Met het geld van de verzekering werd voor zover mogelijk de collectie gereconstrueerd met nieuwe kopieën.
Daarnaast werden er ook weer nieuwe titels aangekocht.
Huub Bals liet zich bij zijn keuze voor festivalvertoningen en filmaankopen adviseren door diverse scouts, onder andere de internationaal gerespecteerde Zwitserse filmjournalist François Albera die bijvoorbeeld de aandacht vestigde op de nieuwe generatie Georgische regisseurs. Na tien jaar bestond de 'Rotterdamse filmcollectie' in 1983 uit een catalogus van ruim vier honderd titels.
Distributeur Film International kwam in de financiële problemen, door de combinatie van te veel aankopen en een te lage omzet. Op 1 maart 1984 fuseerde de distributietak van het festival met de rivaliserende distributeur Fugitive Cinema Holland tot de zelfstandige organisatie die kortstondig de naam van "Centrum voor Cinematografie" droeg en daarna herdoopt werd tot International Art Film (IAF). Het kantoor van de nieuwe organisatie werd gevestigd in Amsterdam (in een kantoorpand op de Plantage Middenlaan, vlakbij filmtheater Desmet, dat het uitbrengtheater werd). In maart 1989 volgde de fusie met de distributietak van het Filmmuseum, met als resultaat de stichting "Nederlands Filmmuseum/International Art Film" (NFM/IAF). Bij NFM/IAF lag de visie op het aankoopbeleid in de lijn van het vroegere Film International, met als kerntaak de artistiek waardevolle hedendaagse films die geen distributie hebben verworven toch in de filmtheaters te brengen. Dit leverde een gevarieerde catalogus op, waarbij in de loop der tijd toch ook aan collectievorming is gedaan: bijvoorbeeld de verzameling van bijna het complete oeuvre van 'moderne meesters' (zoals de Portugese regisseur Manoel de Oliveira). NFM/IAF beschikte begin jaren negentig over een rijk gevulde distributiecatalogus van Sovjetfilms (138 titels), die een representatief overzicht gaf van de filmproductie in de Sovjet-Unie vanaf de jaren twintig tot heden. Deze Sovjet collectie is nog steeds grotendeels te boeken voor een vertoning.

De actualiteit van de Rotterdamse collectie

Distributeurs bepalen in grote mate de aard van het filmaanbod, zij selecteren het assortiment dat dagelijks te zien is in filmzalen. De filmdistributie heeft daarnaast ook consequenties op het vlak van filmerfgoed, want de artistieke koers van de distributeurs is in grote mate bepalend voor welke films op termijn in het filmarchief terecht kunnen komen. De rechtvaardiging van de keuzes die gemaakt worden door filmdistributeurs vormt daarom in dubbel opzicht een uitdagend onderzoeksobject, namelijk zowel voor de actuele filmcultuur (wat is deze week in de filmzaal te zien?) als in historisch opzicht (wat blijft bewaard?). De periode van de jaren zeventig en tachtig vormt nog een relatief recent verleden, dat nog weinig onderzocht is. Dat is jammer, want deze periode heeft op verschillende manieren consequenties voor de actuele filmcultuur, bijvoorbeeld door de invloed op de collectievorming van het Filmmuseum. De Rotterdamse collectie is een goudmijn voor de programmeurs van vandaag, hier ligt een schat aan materiaal. Daarom is het van belang te onderzoeken op welke wijze de betrokkenen hun keuzes motiveerden. Welke toelichting gaven ze bij hun meningen? En in breder perspectief: wie had een beslissende stem of doorslaggevend gewicht in de arena van de reputatie van films, filmers en de filmcultuur als geheel? Al deze vragen hebben nog geen systematisch antwoord gekregen.

Vergezicht

Na het afstoten van de distributietak in 1984 en het overlijden van inspirator Huub Bals in 1988 moest de festivalformule als het ware opnieuw uitgevonden worden. Emile Fallaux en Sandra den Hamer zagen samen met hun kleine team van medewerkers kans het festival nieuw leven in te blazen en uit te breiden tot een groot publieksevenement. Dit gebeurde met behoud van de identiteit van eigenzinnig, vooruitstrevend, gemoedelijk, internationaal platform.
Het International Film Festival Rotterdam is een veelzijdig jaarlijks feest van filmkunst gebleven, een populair en prestigieus meerdaags cultureel evenement, een tijdelijke tentoonstelling van de laatste stand van zaken binnen de actuele filmkunst. Dit aspect van verkenning van kunstzinnige innovaties en trends komt expliciet tot uitdrukking in programmalabels als "Exploding Cinema" en de "Tiger Award Competition", een talent stimulerend concours. Het festival heeft echter meerdere aspecten, want het is daarnaast minstens even belangrijk als een tijdelijke cinematheek, gericht op het levend houden van oude films en het herontdekken van het filmerfgoed. Dit werd gedurende enkele jaren expliciet benoemd met het programmalabel "Cinema Regained". Daarnaast is het festival tevens een invloedrijke vakbeurs (de "Cinemart") en een etalage voor het Hubert Bals Fonds, gericht op "Funding the Art of World Cinema". En ... het festival heeft nog steeds een distributietak, in de vorm van het dvd-label "Tiger Releases".

Peter Bosma, Cinematheekprogrammeur LantarenVenster.
Bosma begon zijn loopbaan als vrijwilliger op het Film International festival 1981. •

FESTIVALFOTO'S PIETER VANDERMEER

In Crooswijk, in een studio met uitzicht op de Rotte en de begraafplaats, werkt Piet. H. van der Meer, de man die beter bekend staat onder zijn artiestennaam Pieter Vandermeer. Hij is de man die duizenden foto's heeft gemaakt tijdens het Rotterdamse filmfestival. Foto's van toen nog onbekende acteurs en regisseurs, foto's van bezoekers en natuurlijk ook portretten van reeds gearriveerden uit de filmwereld. Ik bezocht hem in zijn studio, een grote man met een grijze baard.

Hoe ben je er eigenlijk toe gekomen om de hoffotograaf van het IFFR te worden?

Ik was werkzaam aan de kunstacademie toen Gust Romijn me vroeg om met fotografie te helpen bij de inrichting van Poetry International. Blijkbaar beviel ik zo goed dat Huub Bals me vroeg dat ook voor Film International te doen. Bals, de grote man van het filmfestival, wilde vervolgens dat ik daar mee door ging.
Hij had het idee om de zalen en foyer van Lantaren–Venster aan te kleden met portretten van de gasten. Doordat de namen erbij hingen, konden mensen elkaar herkennen. Dat vereenvoudigde het contact tussen de aanwezigen. Door die foto's wist iedereen wie wie was.
Je moet je voorstellen, dat was in de jaren zeventig dus digitale fotografie bestond nog niet. We richtten een doka in aan de Gouvernestraat en ontwikkelden en drukten de foto's 's nachts af zodat ze er de volgende dag hingen. Dat is ook de reden dat die foto's zwart/wit zijn. Het was onmogelijk om zo snel in kleur te werken.

Deed je dat helemaal alleen?

Nee hoor. In het begin had ik een assistent maar toen het festival groter en groter werd en we ook in Luxor en Kriterion draaiden, toen werkten we op een gegeven ogenblik met wel twintig mensen. Zo belangrijk vond Bals die portretten aan de muur dat die ruimte ook echt werd vrijgemaakt voor zoveel mensen. Toen het Festival naar de Kruiskade verhuisde, was de 'donkere kamer' in de kleedkamers van het Luxor Theater en een portretstudio in het Hilton-Hotel. In Luxor hebben we alles bij elkaar wel 3000 foto's ontwikkeld en afgedrukt.

Hoe vaak heb je het festival op die manier verslagen?

Dat weet ik niet precies, maar ik denk wel 23 of 24 keer. En dan moet je bedenken dat ik in al die jaren misschien maar drie of vier films heb gezien. Het was alleen maar werken, werken, werken. Nou ja, ik heb STOP MAKING SENSE gezien, uit 1984. Dat was een feest, de hele zaal stond te dansen op de muziek van de Talking Heads.

Als je zoveel mensen hebt gefotografeerd, heb je dan nog voorkeuren en favorieten of maakt je dat niet meer zo uit?

Sommige mensen blijven je beter bij dan anderen natuurlijk. Daar heb je dan een soort click mee. Als ik een paar mensen zou moeten noemen dan kom ik uit bij Charlotte Rampling en de Poolse regisseur Krzysztof Kieslowski. In de tijd van Sildarnosc kwamen hier veel Polen heen. Maar ook de Georgiër Otar Iosseliani, wat kan die man drinken zeg. Peter Greenaway is nu een grote man in de filmwereld, maar ik heb hem nog een beetje shabby voor de lens gehad. Of Dennis Hopper uit Easy Rider, daar heb ik ook een leuke foto van gemaakt.

Al die ervaringen zijn wel onbetaalbaar als ik het zo hoor.

Ja, het was hard werken (met die jongens van Hard Werken, de grafische vormgevers heb ik trouwens ook veel samengewerkt) maar zeker Huub Bals gaf je het gevoel dat je werk ertoe deed. Dat maakt dat ik het altijd heel mooi heb gevonden dat ik dit mocht doen. En dan te bedenken dat ik autodidact ben.

O, dus je bent niet via school fotograaf geworden.

Ik heb het heel lang gedaan, maar op mijn vijftiende stond ik nog met een vijl in mijn hand achter de bankschroef. Dat was in Grou in Friesland mijn voorland, de metaal. Gelukkig heb ik van mijn hobby mijn werk kunnen maken. Wat me die kant op heeft gestuurd, is dat ik een gevoelsmens ben. Ik werk op gevoel, als ik een oud stuk gereedschap in mijn handen heb dan voel ik de geschiedenis ervan. Zo fotografeer ik ook op gevoel, niet in taal, niet in beelden maar op gevoel.
Wat ik goed kan, dat is het omzetten van ideeën in beeld. Zelf kom ik niet zo gauw met een idee voor een ontwerp, maar als iemand zegt wat hij wil dan kan ik dat in een verlangd beeld omzetten.

Mis je het niet?

Nu niet meer, ik heb 14 jaar op de Kunst Academie Rotterdam gewerkt en 4 jaar les gegeven op Academie St. Joost in Breda. Ik heb tot op de dag van vandaag een goed leven met de fotografie.
Ach, ik ben 70 en doe nog steeds leuke dingen. Verder ben ik bij het festival als gast aanwezig.

Bij het komende festival zullen foto's van Pieter Vandermeer weer te zien zijn. Van de man die zijn ogen uitkeek en niet wist wat hem overkwam toen hij vanuit Grou in Rotterdam aankwam. In zijn studio in Crooswijk is hij zijn oude beroep uit Friesland nog niet vergeten. Zo liet hij me een camera obscura zien die hij zelf heeft gemaakt van een stuk rioolpijp. Maar vooral is hij nog steeds bezig met de hobby die zijn beroep werd, de fotografie.

Sjaak van der Velden •

Een kleine maar fijne selectie uit het werk van Pieter Vandermeer is van 28 januari t/m 4 februari a.s. te zien in Galerie de Aanschouw, naast cafe De Schouw, in de Witte de Withstraat.

Een dubbel zelfportret van VanderMeer en zijn vrouw

Huub Bals, de grote man van het filmfestival

Een beeld van de tijdgeest uit de beginjaren •

DE EERSTE ROTTERDAMSE BIOSCOPEN

Januari 2011 nadert en daarmee ook de veertigste editie van het International Film Festival Rotterdam. Wat in 1972 begon als een bescheiden evenement waarvan de openingsvoorstelling welgeteld zeventien bezoekers trok, groeide in vier decennia uit tot Nederlands grootste filmfestival met jaarlijks zo'n kwart miljoen bezoeken. Ongetwijfeld geeft het veertigjarig jubileum aanleiding tot bespiegelingen over de geschiedenis en betekenis van het Rotterdams filmfestival. Vermoedelijk niet of nauwelijks zal intussen worden stilgestaan bij het feit dat het honderd jaar geleden is dat zich in onze stad een andere, minstens zo invloedrijke ontwikkeling voordeed op filmgebied: de doorbraak van het vaste bioscooptheater als grootschalige amusementsvorm. En ook in die context meldde zich een sindsdien legendarisch geworden figuur op het toneel van de geschiedenis: Abraham Tuschinski.

Met "levende photographieën" maakte Rotterdam voor het eerst kennis in augustus 1896, toen de broers Michel en Alexis Werner uit Frankrijk in het Grand Café du Passage aan de Korte Hoogstraat drie weken lang een programma van korte films presenteerden. In de jaren daarna deden zulke rondreizende filmvertoners de stad nog heel wat keren aan, vooral tijdens de jaarlijkse kermis, waar zij hun voorstellingen gaven in vaak uitbundig gedecoreerde bioscooptenten. Bovendien begonnen de plaatselijke variététheaters films als een standaardonderdeel op te nemen in hun verder uit *live*-optredens samengestelde programma's. Een nationale primeur beleefde Rotterdam op 10 oktober 1903 met de opening van het eerste semi permanente bioscooptheater van Nederland: The Royal American Bioscope in de Wintertuin van het Tivoli amusementsgebouw aan de Coolsingel. "Semi permanent", omdat The Royal American Bioscope de eerste jaren van zijn bestaan alleen tijdens de herfst- en wintermaanden als vaste bioscoop in Rotterdam opereerde. Gedurende voorjaar en zomer was het een reisbioscoop. Dat veranderde pas in de loop van 1908, toen de bioscoop in Tivoli concurrentie kreeg van nieuwe en wél het hele jaar door in bedrijf zijnde filmtheaters. Eind 1908 telde Rotterdam vier van zulke vaste bioscopen, eind 1909 waren het er vijf, eind 1910 zes. En toen ging het ineens hard. De opening van de zesde vaste bioscoop – Olympia aan de Binnenweg op 8 december 1910 – bleek de opmaat tot een forse uitbreidingsgolf die aanhield tot in oktober 1911 en het totale aantal vaste bioscooptheaters in Rotterdam op dertien bracht: meer dan een verdubbeling in slechts tien maanden tijd. Al die bioscopen hielden bovendien stand. Sterker, in de jaren daarna nam het aantal nóg verder toe, zij het niet meer zo snel. Er kwamen twee bioscopen bij in 1912, weer twee in 1913 en nog een in 1914. De uitbreidingsgolf van 1910-11 bleef echter een unicum. Wat eens te meer de vraag opwerpt hoe die plotselinge *boom* valt te verklaren?

De oorzaak moeten we zoeken in een meervoudige verandering van het filmaanbod, die bij het publiek zo in de smaak viel, dat de markt voor bioscoopvertier er structureel in omvang door kon groeien. Films werden langer en gingen uitgebreidere verhalen verbeelden waar de toeschouwer helemaal 'in op kon gaan'. Bovendien stond in de films steeds vaker één specifieke acteur of actrice centraal, waarmee het fenomeen 'filmster' zijn intrede deed. Een ster gaf films letterlijk een vertrouwd gezicht, waaraan het publiek zich kon hechten. De eerste Rotterdamse bioscoopondernemer die deze meervoudige trend oppikte en er bewust op inspeelde in advertenties voor zijn filmprogramma's, was Jan Strengholt. Begin februari 1911 kondigde hij aan dat in zijn Bioscope Americain aan de Hoogstraat – toen net een maand in bedrijf – "een kunstfilm van 465 meter" vertoond zou worden. Voor zover bekend, was dit de eerste keer dat een Rotterdamse bioscoopexploitant de lengte van een film annonceerde als een bijzonderheid. De film in kwestie droeg de Nederlandse titel HET LEVEN VAN MOZES. Naar alle waarschijnlijkheid ging het om twee afleveringen van de Amerikaanse seriefilm THE LIFE OF MOSES, die in 1910 in vijf delen werd geproduceerd door de Vitagraph studio en een gecombineerde lengte had van ruim 1500 meter. De 465 meter waarop Strengholt in februari 1911 de hand wist te leggen waren goed voor een klein half uur projectietijd. Niet mis, als je bedenkt dat de gemiddelde bioscoopfilm toentertijd maar een minuut of tien duurde.

Advertenties die de aandacht vestigden op de lengte van een te vertonen film, verschenen vanaf het vroege voorjaar van 1911 steeds vaker in de Rotterdamse pers. De genoemde metrages liepen daarbij gestaag op. Tegen het eind van de zomer waren films van 1000 meter geen uitzondering meer, althans niet in de bioscopen die de trend naar langere films volgden. De bioscopen die er gedurende 1911 nieuw bijkwamen in Rotterdam, deden dat vrijwel allemaal van meet af aan. De al langer bestaande bioscopen volgden na enige tijd het voorbeeld van de nieuwkomers. De omslag laat zich op de voet volgen als je kijkt naar de structuur van de programma's, die de bioscopen van week tot week in hun advertenties aankondigden. Het aantal per voorstelling vertoonde films nam af van twaalf à veertien tot zes à zeven, en één van de films – meestal de derde of vierde in het programmaverloop – kreeg extra nadruk in de advertentie. De titel werd bijvoorbeeld in grotere letters afgedrukt, er kwam een kader rond zo'n titel te staan, of er werd wat uitgebreidere informatie over die ene film vermeld, waaruit vaak al direct viel op te maken dat dit zo'n nieuwe, lange film was. Kortom: je kreeg een onderscheid tussen de hoofdfilm en het bijwerk van korte films die als voor- en naprogramma gingen functioneren.

Vanaf het voorjaar van 1911 begonnen Rotterdamse bioscoopondernemers in hun advertenties tevens in te spelen op de andere vernieuwing die met de opkomst van de lange, verhalende film samenging: de introductie van de filmster als instrument om publiek te binden. Al voor 1911 ontstond iets dat hier op leek, toen filmstudio's korte speelfilmpjes gingen maken – vrijwel zonder uitzondering komedies – waarin steeds hetzelfde personage optrad. Voorbeelden hiervan waren de komische personages Robinet (gespeeld door de Franse acteur Marcel Perez) en Gibrouille (André Deed, eveneens een Fransman). Gibrouille kende men in Rotterdam onder de naam 'Japie' uit films als JAPIE IN DE LEEUWENKOOI, JAPIE ALS BANKBEDIENDE en JAPIE ALS AANSTAANDE SCHOONZOON. Om de paar weken en soms nog wel vaker kwam er een nieuwe 'Japie' uit, waarmee zich een vast publiek van 'Japie-liefhebbers' kon vormen. Toen in de loop van 1911 de nieuwe, lange speelfilms – eigenlijk nooit komedies, maar altijd serieuze 'drama's' – de programmering gingen beheersen, stond in de advertenties niet langer de naam van een personage centraal, maar de naam van de acteur of actrice die de hoofdrol speelde. In april 1911 viel deze praktijk voor het eerst waar te nemen in Rotterdam, toen de Scala Bioscoop aan de Hoogstraat adverteerde voor de film DE AFGROND "van Urban Gad en Asta Nielsen – Leden van het Kopenhagener Theater". Urban Gad was de regisseur van de film – wat er overigens niet bijstond in de advertentie van Scala – en zijn vrouw Asta Nielsen speelde de hoofdrol. Ze brak er internationaal mee door als de eerste, grote Europese filmdiva. Vanaf

Thalia Bioscope.
COOLVEST 44,
nabij de Doele.

PROGRAMMA v. d. week.

1. **Misschien is het de Commissaris.** (Humoristisch).
2. **De Twee Zusters** (Drama).
3. **De Verlossing van Jeruzalem.** (Kruistochten). Monopol Film 12 Meter. (Deze Film kan door geen andere Bioscoop hier ter stede vertoond worden).
4. **Tatoullard in de Contrabas.** (Humoristisch).
5. **Een Beursdrama.**

De Monopol Film „De Verlossing van Jeruzalem" is ongeëvenaard in Rijkdom, aan scènes en costuums, — groot Choreografische beeldenmethonderden personen te voet en te paard. Bijv. De episode van Olindo en Soprohonia. — De bevrijding Clorindas. — De strijd van Clorinda en hare tragische dood door denophaarverliefdenkruisridder Tancredi. — Veldslagmet de ouderwetsche oorlogswerktuigen. — Het verleidelijke paleis van Armida. — **Het betooverde woud, waar Rinaldo indringt.** — De heldendaden der beide veldheeren Sultan Aladin en Gottfried van Bouillon. — De overwinning der Kruisridders en de feestelijke intocht in Jeruzalem.

Aanvang dagelijks 7 uur.
Doorloopende Voorstelling.
Men kan steeds, wanneer men binnen komt, het geheéle Programma zien. 28576.60

Ruime frissche zaal. Ruime zitplaatsen. Uitstekende ventilatie.
Aanbevelend.
de Directie **TUSCHINSKI & Co.**

Prijzen der Plaatsen:		Matinées en Reductiekaarten	
1e Rang	*f* 0.40.	1e Rang	*f* 0.25.
2e „	„ 0.25.	2e „	„ 0.15.
3e „	„ 0.15.	3e „	„ 0.10.

Advertentie voor de openingsvoorstelling van Tuschinski's eerste Thalia Theater aan de Coolvest. NRC, 31 juli 1911

oktober 1911 vertoonde bioscoop Palace aan de Coolsingel vaker films met Asta Nielsen, die nu ook een echt prominente plaats kreeg in de bioscoopreclames. De advertentie voor DE ZWARTE DROOM bevatte zelfs twee portretten van de "beroemdste Tragediënne der Wereld": een getekend portret ten voeten uit van Nielsen in haar rol, en daaronder een gefotografeerd gezichtsportret, compleet met handtekening van de actrice. Het getekende portret bleef de exploitant van Palace nadien nog geregeld hergebruiken als een soort logo in zijn advertenties, ook als hij helemaal geen Asta Nielsen films vertoonde.

Enkele weken later programmeerde Palace twee van de nieuwe, langere filmdrama's in één voorstelling: CAMILLE DESMOEULINS, "een episode uit de Franse Revolutie", en DE GOUDEN BRUILOFT, "een groot militair drama". Een journalist van het *Rotterdamsch Nieuwsblad* beschreef hoe dat in zijn werk ging en hoe het publiek reageerde:

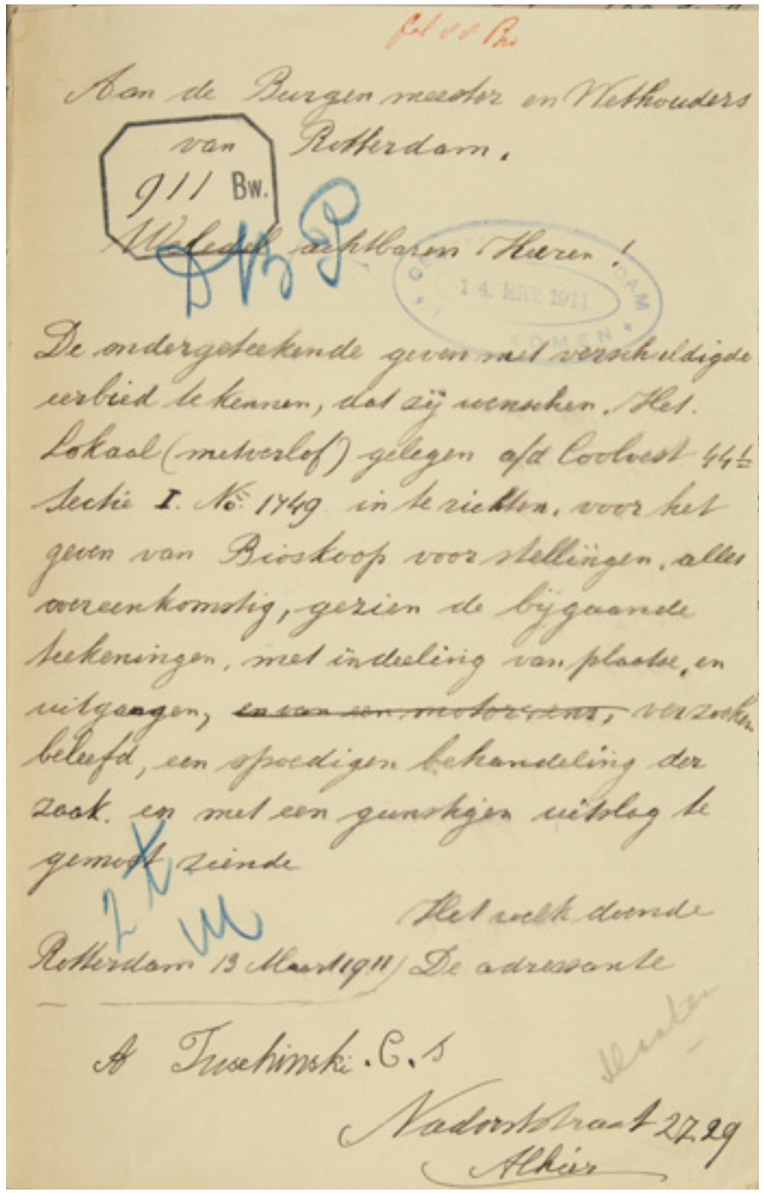
> 'De bioscopen blijken een steeds grotere aantrekkingskracht uit te oefenen. Zaterdagavond, ondanks de motregen, verdrong zich het publiek voor de Palace Bioscoop aan de Coolsingel. Het werd binnengelaten bij gedeelten; telkens als er plaatsen waren vrijgelaten van mensen, die de zes nummers hadden afgezien, gingen de deuren open en mochten er zoveel naar binnen als er plaatsen te bezetten waren. Dat heet belangstelling! En het was niet alleen de belangstelling van naïven, neen, de bioscoop is een attractie zelfs voor geblaseerden. Ze geeft trouwens waar voor je geld. Zo'n film als CAMILLE DESMOULINS is eten en drinken. Dat merkt men eerst, als 't licht in de zaal weer aan is, en een zucht van verlichting uit de geprangde gemoederen opstijgt, nu na al die emotie van verschrikkingen der Franse Revolutie, weer iets dat komisch is, zal volgen. Terluiks worden nog natte ogen afgeveegd, en stiekum wordt een brok in de keel weggeslikt. Wat gunt men die Robespierre gaarne een kennismaking met de valbijl. Van 't zelfde laken een pakje is *De Gouden Bruiloft*. Ook hier tranen, ook hier een brok. Maar het is een andere aandoening. Een aandoening van vreugde en blijdschap, om 't gelukkig echtpaar, dat zo gezegend is op zijn oude dag. Maar 't gaat door het kreupelhout eer 't zover is. De verschrikkingen van de oorlog zijn nodig om de echtelieden elkaar te doen vinden. O, 't is een aandoenlijke geschiedenis. En laat ons constateren, dat 't alles prachtig getrouw aan de ogen der opgetogen toeschouwers voorbij gaat. 't Is of men alles zelf meemaakt. De komische nummers zorgen voor het evenwicht; niet alleen de traanklieren, maar ook de lachspieren komen in actie.'

Het was tijdens de uitbreidings- en vernieuwingsgolf van 1911 dat ook de latere 'bioscoopkoning' Abraham Tuschinski zijn intrede deed in het Rotterdamse filmbedrijf. Toen hij eind jaren twintig zijn memoires publiceerde, deed Tuschinski daarin uitvoerig uit de doeken hoe dat indertijd gegaan was. Aan de rand van het al half afgebroken Zandstraatkwartier had hij een afgedankt kerkgebouwtje gehuurd, het prachtig opgeknapt, en onder de naam Thalia in gebruik genomen als bioscooptheater. Nog geen jaar later moest het echter wijken voor de bouw van het nieuwe stadhuis, waarop Tuschinski zijn bioscoop verplaatste naar de Hoogstraat. In zijn memoires

benadrukte Tuschinski dat hij al heel snel de grote gangmaker en trendsetter werd in eerst de Rotterdamse en later zelfs de hele Nederlandse bioscoopbranche. Maar met geen woord repte hij over de reden waarom hij in 1911 in het filmbedrijf stapte, en in latere publicaties over Tuschinski is die kwestie ook nooit opgehelderd. Wie zoekend naar bioscoopadvertenties door de kranten van 1910 en 1911 bladert en zo af en toe de blik laat vallen op de nieuwsberichten uit die tijd, krijgt echter wel een idee. Zeker als je al weet dat Tuschinski vóór de opening van zijn eerste Thalia Theater een pension dreef voor Oost-Europese, joodse landverhuizers, die enige tijd in Rotterdam verbleven alvorens ze hier de boot namen naar Amerika.
Hotel Polski heette dat pension van Tuschinksi. Het bestond sinds 1907 en lijkt een goedlopende zaak te zijn geweest, want in de loop van 1910 werd het uitgebreid. Behalve het oorspronkelijke pand – Nadorststraat 25, grofweg in het gebied waar we nu de Lijnbaan vinden – hoorde sindsdien ook een deel van het belendende pand bij het pension. Maar eind 1910, begin 1911 kwam plotseling de klad in de landverhuizersbusiness. De veroorzaker van de malaise was de Duitse regering. Die nam, zo getuigen herhaaldelijke krantenberichten uit deze periode, een hele serie maatregelen om landverhuizers uit Oost Europa de doorreis over Duits grondgebied te bemoeilijken. Het kwam erop neer dat deze migranten Duitsland alleen nog maar makkelijk konden verlaten als ze in Hamburg of Bremen de boot naar Amerika namen. In feite waren de reisbeperkingen dus protectiemaatregelen ten gunste van de eigen, Duitse scheepvaartlijnen. De Holland Amerika Lijn en andere, vanuit Nederlandse havens opererende rederijen tekenden protest aan. Ze kregen daarbij steun van de regering in Den Haag, die onderhandelingen aanknoopte met de Duitsers. Op den duur met succes, want na enige tijd werden de reisbeperkingen afgezwakt en zwol de via Rotterdam reizende stroom landverhuizers weer aan. Maar in het vroege voorjaar van 1911 zag het er allemaal nog heel somber uit en dus moet Tuschinski zich toen gedwongen hebben gezien om op zoek te gaan naar een alternatieve bron van inkomsten.
Op 13 maart 1911 stuurde hij aan burgemeester en wethouders van Rotterdam een schriftelijk verzoek om het voormalige kerkje aan de rand van het Zandstraatkwartier, adres Coolvest 44-1, te mogen inrichten “voor het geven van Bioscoop voorstellingen.” B&W stemden toe, de verbouwing begon, en op 28 juli was alles zover dat B&W ook vergunning verleenden voor het ingebruiknemen van de nieuwe bioscoop.

Op de avond van dinsdag 1 augustus 1911 vond de openingsvoorstelling plaats. Het daags tevoren in de NRC geadverteerde programma demonstreerde dat Tuschinski toen al precies wist wat je moest vertonen om publiek te trekken: één lange hoofdfilm – DE VERLOSSING VAN JERUZALEM, een historisch drama over de Kruistochten – gelardeerd met wat korter werk. Jammer alleen dat de zetter van de advertentie twee nullen vergat in de vermelding van de filmlengte en zo suggereerde dat de hoofdfilm slechts 12 in plaats van 1200 meter lang was. Ervaren Rotterdamse bioscoopbezoekers zullen er al wel doorheen gekeken hebben.

André van der Velden, mediahistoricus aan de Universiteit Utrecht.
Met dank aan Jan Jaap van Rijn, oud student Theaterwetenschappen en onvolprezen archiefonderzoeker.



Aan de Burgemeester en Wethouders van Rotterdam.

911 Bw.

Edelachtbare Heeren!

De ondergeteekende geven met verschuldigde eerbied te kennen, dat zij wenschen, het Lokaal (meisjeskerk) gelegen a/d Coolvest 44½ Sectie I. No. 1749 in te richten, voor het geven van Bioscoop voorstellingen, alles overeenkomstig, gezien de bijgaande teekeningen, met indeeling van plaatse, en uitgangen, ~~en een motorroom~~, verzoeken beleefd, een spoedige behandeling der zaak en met een gunstigen uitslag te gemoet te zien.

Het welk doende

Rotterdam 13 Maart 1911 / De adressante

A Tuschinski C.s

Nadorststraat 27.29

Adres

13 maart 1911: per brief vraagt Tuschinksi toestemming aan B&W om het pand Coolvest 44-1 te mogen verbouwen tot bioscoop. De “bijgaande teekeningen” zijn helaas niet bewaard gebleven. GAR, archief Plaatselijke Werken

PALACE
BIOSCOPE-THEATRE
DIRECTIE A. DE RUIJFFELAERE.
COOLSINGEL 41
TELEFOON · 9004.

Van 14—20 October

DE ZWARTE DROOM.

Groot sensatie-drama in 4 Acten en 17 Tafereelen.

Lengte der film 1500 Mr.

De grootste film tot heden hier vertoond, duurt ongeveer 1½ uur.

De Hoofdrol wordt vervuld door de beroemdste Tragédienne der Wereld

ASTA NIELSEN.

TAFEREELEN.

1. In de Manège.
2. Voor het Circus.
3. De afgesproken plaats.
4. Eindelijk alléén met Graaf v. Waldberg.
5. Het Souper.
6. De Botsing.
7. Aan de Speeltafel.
8. 85000 Mark verloren.
9. De Diefstal.
10. Het Spoor.
11. Ontdekt.
12. Achtervolgd.
13. De Samenkomst bij Hirsch.
14. Jaloezie.
15. Overvallen.
16. De Ontknooping.
17. Noodlottig einde.

Personen:

Stella, kunstrijdster (voltige) . . Mevr. Asta Nielsen.
Graaf von Waldberg . . . . . de Heer E. Sven.
Adolf Hirsch, juwelier . . . . . de Heer L. Scaarop.

Het Drama speelt te Kopenhagen.

ASTA NIELSEN.

De Palace-Bioscope is de eenigst gerechtigde tot het vertoonen van deze beroemde MONOPOL-SERIE.
Alle films dezer Serie zijn ongeveer 1500 Meter lang. 43776 195

Verder: **geheel nieuw Elite-Programma.**

Advertentie van Palace voor de film DE ZWARTE DROOM met Asta Nielsen. Rotterdamsch Nieuwsblad, 14 oktober 1911 •

Kroniek januari 2011
179

DE STAD DIE NOOIT RUST

Een mijlpaal in de Rotterdamse filmgeschiedenis is de zwijgende film DE STAD DIE NOOIT RUST uit 1928 van Friedrich von Maydell (regie) en Andor von Barsy (camera). De oorspronkelijke versie van ruim een uur is verloren gegaan en alleen sterk ingekorte versies en restanten zijn bewaard gebleven. Nadat in de jaren '80 en '90 pogingen om de film te restaureren mislukten, is Eye (Filmmuseum), op initiatief van het Gemeentearchief Rotterdam en op basis van onderzoek door Floris Paalman, er nu wel in geslaagd om tot een nagenoeg volledige versie te komen. Tijdens het komende filmfestival gaat deze in première in de Rotterdamse Schouwburg, in de reeks Rotterdam Classics, en zal verder onder meer in LantarenVenster worden getoond. In opdracht van het Gemeentearchief is de film van een soundtrack voorzien door Charly van Rest (in samenwerking met Pierre Bastien).

DE STAD DIE NOOIT RUST wordt beschouwd als een film van Von Barsy, die onder meer naam maakte met zijn korte avant-garde film HOOGSTRAAT (1929). Tot voor kort was echter weinig over hem bekend, evenals de aard en ontstaansgeschiedenis van DE STAD DIE NOOIT RUST tamelijk onbekend waren. Tegen de achtergrond van de ontwikkeling van het moderne Rotterdam wordt hier nader ingegaan op de film en op Von Barsy.

De man met de camera

De Hongaar Andor József von Barsy (Budapest 1899 – München 1965) verdiende zijn sporen vooral als cameraman. Zo werkte hij samen met filmmakers als Joris Ivens, Hans Richter, Leni Riefenstahl en Slatan Dudov, en drukte zijn stempel op speelfilms als ZEEMANSVROUWEN (1930, Henk Kleinman), DOOD WATER (1934, Gerard Rutten) en LENTELIED (1936, Simon Koster). Hij raakte vertrouwd met fotografie door zijn vader die in kerken fresco's schilderde met behulp van fotografische projectie. Na de vroege dood van zijn vader ging hij naar de *Kadettenschule* in Wenen. Toen de Donaumonarchie instortte werd hij statenloos, kreeg het zogenaamde Nansen-paspoort, en verhuisde met zijn moeder naar Duitsland. In München ging hij cinematografie studeren aan de *Staatliche Höhere Schule für Fototechnik*. Hier ontmoette hij ook zijn latere vrouw Ortrud Johanna Balkin, uit Letland.
In 1926 vertrokken ze naar Berlijn. Ondertussen maakte hij filmopnamen voor de opera 'Doktor Faust' (1926, reg. Otto Erhardt), wat een noviteit was. Via Theo Güsten, die voor de afdeling *Kulturfilm* van de UFA had gewerkt en na omzwervingen in Den Haag was beland, kwam Von Barsy eind 1926 naar Nederland om met hem mee te werken aan een promotiefilm voor het Rotterdamse bedrijfsleven. Deze werd slecht ontvangen, maar men was enthousiast over Von Barsy's camerawerk.
Vanwege de Nederlandse Nijverheidstentoonstelling (Nenijto), een internationaal evenement dat in 1928 in Rotterdam zou plaatsvinden, was er vraag naar bedrijfsfilms. Enkele jonge Duitse edellieden, onder wie Von Maydell, richtten daarom in Rotterdam 'Transfilma' op, vermoedelijk via Van Beuningen, hun eerste opdrachtgever en motor van de Nenijto. Von Barsy werd gevraagd als cameraman. Hij verhuisde van Berlijn naar Rotterdam, begaf zich in de kringen van Theo Güsten, en ging om met mensen als Gerard Rutten, Simon Koster en Lajos von Ébneth. In die kringen treffen we ook namen als Hendrik Wijdeveld, Piet Zwart, J.J.P. Oud en Vilmos Huszár. Het was een breed artistiek netwerk dat zich uitstrekte naar het buitenland, waarin onder meer László Moholy-Nagy een schakel vormde, maar ook Simon Koster, die als NRC-correspondent in Berlijn werkte en daar contacten onderhield voor de Nederlandse Filmliga.
Terwijl Von Barsy opnamen maakte voor de Steenkolen Handels Vereniging en bierbrouwerij Oranjeboom, sponsors van de Nenijto, besloot Koster, net als in 'Doktor Faust', een experimenteel theaterstuk met filmbeelden te maken ('Nul Uur Nul', 1928). Von Barsy stelde daartoe ook opnamen beschikbaar, uit bovengenoemde industriefilms – een directe ontmoeting tussen industrie en avant-garde.

Stadssymfonie

Intussen ontwikkelde Transfilma een ambitieus filmplan: 'Rotterdam, symphonie van den arbeid', naar een script van Koster, geïnspireerd op BERLIN, DIE SYMPHONIE DER GROSSSTADT (1927, Walter Ruttmann). Het was de aanzet tot DE STAD DIE NOOIT RUST. Hoewel het logisch lijkt het resultaat te meten naar de maatstaven van de avant-garde, zit de kracht hier niet in het experiment, maar in de zakelijkheid. Het gaat om 'functionele cinematografie', zoals Piet Zwart van functionele fotografie zou spreken. Het is belangrijker om te kijken naar de rol die de film moest vervullen, wie erbij betrokken was, welke belangen ermee gediend werden, en hoe de film werd gebruikt. Zoals filmhistoricus Thomas Elsaesser dat noemde: het met elkaar verbinden van *Auftraggeber, Anlass, Anwendung* (AAA).
In maart 1928, toen Transfilma een film maakte voor het gemeentelijke elektriciteitsbedrijf, werden daar de eerste opnamen voor de geplande film gemaakt. Aangezien men verschillende gemeentelijke films produceerde, wendde men zich voor sponsoring tot het college van B&W. In het kader van het 600-jarig bestaan van Rotterdam ontstond er uiteindelijk een nieuw plan, voor een havenfilm met als titel VAN VISSCHERSDORP TOT WERELDHAVENSTAD. L.W.H. van Dijk, directeur van Gemeentewerken, gaf daartoe advies en kreeg de inhoudelijke supervisie nadat de gemeenteraad op 9 juli haar goedkeuring had gegeven.
De film moest in slechts zes weken worden gemaakt, vermoedelijk om nog tijdens de Nenijto getoond te kunnen worden. Zeker is in ieder geval dat er werd ingespeeld op de komst van buitenlandse gasten en dat de film niet alleen vanwege het

600-jarig jubileum werd gemaakt, want toen alle festiviteiten vanwege de dood van burgemeester Wytema werden afgeblazen, ging de filmproductie gewoon door.
De film was bedoeld om investeerders te interesseren, door een overzicht te geven van de moderne voorzieningen in de haven. Maar, zo vond het college, ook de stad zelf moest op aantrekkelijk wijze in beeld worden gebracht. Hoewel Rotterdam door velen werd gezien als een ontembaar beest, toont de film, na een snelle uiteenzetting van de stedelijke groei, een sfeervol beeld van de historische binnenstad, met fraaie grachten, pakhuizen, bedrijvigheid op de kaden en levendige winkelstraten, gefilmd van boven en onder en dikwijls vanaf schepen en wagens, in een impressionistische en dynamische stijl die Von Barsy eigen is. Ook de Coolsingel, het verkeer op de Maasbruggen, de spoorwegen en vliegveld Waalhaven komen aan bod, in contrast met de rust van de singels, Het Park en tuindorp Heyplaat.
Met nadruk op moderniteit, efficiëntie en capaciteit, worden vervolgens de verschillende Rotterdamse havens nauwkeurig in beeld gebracht en aangeduid op kaarten. Daarmee is de film een uitmuntend voorbeeld van *cartographic cinema*, in termen van Tom Conley: film als ruimtelijk product dat zijn eigen coördinaten weergeeft, als een filmische atlas waarbij topografie gekoppeld wordt aan zintuiglijke waarneming en verbeelding. Dat was wel besteed aan Von Barsy, met zijn messcherpe en imposante opnamen van schepen, kranen, en bergen goederen, gevat in strakke composities en een ritmische montage. Behalve de machinerie had Von Barsy ook oog voor de arbeiders en menselijke eigenaardigheden. Zo worden totaalopnamen vanuit de lucht afgewisseld met beelden van bijvoorbeeld een flirtend paartje op het dek van een schip.
Als geheel is de film een gecondenseerd verslag van Rotterdam, hoogtepunt van stedelijke bedrijvigheid, op retorische wijze verbeeld met als doel de economie te bevorderen.

Als zodanig kan de film worden samengevat in termen van wat de filmhistorici Hediger en Vonderau hebben aangeduid als *Record, Rhetorics, Rationalization* (RRR).
De première van de film, voor *tout* Rotterdam, vond plaats in de *Groote Doelenzaal* op 15 augustus 1928. Twee dagen daarvoor werd de film naar de keuring gestuurd, hoewel men er ook daarna nog aan heeft gewerkt. Zelfs tot het allerlaatste moment. De film werd lovend ontvangen. Toch besloten Gemeentewerken en Transfilma na de première om de volgorde van bepaalde onderwerpen te wijzigen en enkele zwakke stukken te verwijderen. In oktober werd de definitieve versie uitgebracht, die draaide in Tuschinski's Thalia en in het Haagse Trianon, en onder meer bij de Rotterdamse Filmliga. Naast een versie met Nederlandse tussentitels verschenen er ook versies in het Frans, Duits en Engels.

Recycling

In de maanden na de première raakten Transfilma en het college verwikkeld in een slepend conflict over kosten. Na bemiddeling door Van Dijk van Gemeentewerken werd het conflict na een half jaar in het voordeel van Transfilma beslecht. Het markeert het begin van een turbulente periode voor Transfilma en het onnavolgbare 'leven' van een film. Door continue veranderingen in stad en haven, de titel zei het al, moest de film verschillende malen worden aangepast om niet al spoedig verouderd over te komen. Bovendien wilde de gemeente een kortere versie voor vertoning op congressen, beurzen en tentoonstellingen.
Contractueel was vastgelegd dat de gemeente de film voor haar eigen promotie mocht aanwenden, terwijl Transfilma het recht behield op commerciële exploitatie, waartoe men samenwerkte met het Rotterdamse Monopole. De gehoopte inkomsten waren hard nodig, want na de Nenijto daalde de vraag naar bedrijfsfilms. Het was ook de reden dat Transfilma zich richtte op speelfilmproductie. De eerste was DE MAARSCHALKSTAF (1929, Luc Willink), door Von Barsy op locatie gefilmd in Rotterdam en Den Haag. Deze lange film, gemaakt in opdracht, was een romantische vertelling ter promotie van de coöperatieve handelswijze, een soort van 'toegepaste fictie'. Het vormde de opmaat voor een grote productie en om die te financieren gebruikte Transfilma DE STAD DIE NOOIT RUST waarschijnlijk als onderpand, waarbij de film ter beschikking werd gesteld aan het Duitse Prometheus Film. Albrecht Viktor Blum maakte er een achttien minuten durende versie van, getiteld WELTHAFEN (1929), al werd deze bij de Duitse keuring in maart 1929, vermeld als een film van Von Maydell en Von Barsy, geproduceerd door Transfilma. Hetzelfde geldt voor drie andere films die Blum later uit het materiaal zou maken.
Ondertussen realiseerde Transfilma met camerawerk van Von Barsy EEN LIED VAN DEN ARBEID (1929), dat een 'fictieve' tegenhanger vormde van DE STAD DIE NOOIT RUST. Beide films waren voortgekomen uit het plan voor 'Rotterdam, Symphonie van den Arbeid'. De Duitse steracteur Walter Janssen maakte zijn debuut als regisseur. De cast bestond, naast Janssen zelf, uit beroemdheden als Maly Delschaft, Sybill Morel en Alexander Granach. Een advertentie van distributeur Monopole repte van: 'Film van werkers, werkers met het hoofd en werkers met de handen. Film van als levende wezens handelende en strijdende machines'. EEN LIED VAN DEN ARBEID werd in augustus 1929 uitgebracht in Nederland en werd goed ontvangen door de pers. De investeringen waren echter te hoog geweest. Nog dezelfde maand ging Von Maydell naar Berlijn om te onderhandelen met distributeur Mondial-Film. Er werd een ingewikkelde constructie bedacht, waarbij DE STAD… en EEN LIED… als wissels werden ingezet. Laatstgenoemde werd in Duitsland in roulatie gebracht als KAMPF UMS LEBEN, terwijl DE STAD… toen definitief in handen moet zijn gekomen van Prometheus.
Ondertussen maakte Blum met Prometheus een speelfilm die zich deels in Rotterdam afspeelde, JENSEITS DER STRAßE (1929). Vermoedelijk met beelden uit deze film en uit De Stad… maakte Blum een jaar later STADT UND HAFEN ROTTERDAM (1930), waarbij de credits nog alleen Prometheus en Blum vermeldden. Door de komst van de geluidsfilm zou

Blum het geheel daarna nog een keer opnieuw monteren, tot een reeks van vier korte films met muziek. De gemeente Rotterdam zal van dit alles niet geweten hebben, want in diezelfde tijd ontstond hier het (niet gerealiseerde) idee voor een korte geluidsfilm over de haven. Daarvoor had men Joris Ivens op het oog, ironisch genoeg, want het was waarschijnlijk Ivens die voor het contact met Blum had gezorgd.
Uiteindelijk ging Transfilma toch failliet. De curator sprak van een verwarde gang van zaken en verwachtte niet dat dit opgelost kon worden. Von Barsy had inmiddels een flinke salarisachterstand opgelopen. Om hem te compenseren kreeg hij, tot zijn geluk, de studio en de apparatuur van Transfilma toegewezen.

Cameraman Von Barsy bij de Duitse versie van DOOD WATER (1932)

Vervolg

Op het moment dat Transfilma in zwaar weer kwam, verzette Von Barsy zijn bakens en werkte mee aan de speelfilms BRANDING (1929, Ivens & Franken) en ZEEMANSVROUWEN (1930, Kleinman) en begon zelfstandig aan HOOGSTRAAT, waarvoor sinds de oprichting van het Centraal Bureau voor Ligafilms ook een markt was. Daarnaast probeerde hij met fotografie zijn hoofd boven water te houden; zo maakte hij foto's voor een boekje ter promotie van Rotterdam op de wereldtentoonstelling in Antwerpen (1930).
In de jaren die volgden zou de Nederlandse speelfilmproductie stilvallen, vanwege de kosten voor geluidsfilmproductie in combinatie met de economische crisis die opkwam na 1929. Vanaf dat moment hield de *Filmfabriek A. von Barsy* zich voornamelijk bezig met commercials, voor o.a. De Bijenkorf en Pfaff naaimachines. Met Gerard Rutten werkte Von Barsy voorts aan de speelfilm TERRA NOVA (1932), over de menselijke tragiek achter de drooglegging van de Zuiderzee. Het betrof een geluidsfilm waarmee de Rotterdamse productiemaatschappij annex ingenieursfirma 'Electra' internationaal zijn geluidsapparatuur wilde promoten. De film kwam er, maar door een conflict werd die niet uitgebracht. Rutten en Von Barsy gaven er in coöperatief verband zelf een vervolg aan met DOOD WATER. Nadat de opnamen met veel moeite waren gemaakt, vatte tijdens de montage het nitraatmateriaal vlam en werd Von Barsy's atelier door brand verwoest – hijzelf wist te ontkomen. De filmmakers begonnen opnieuw. Von Barsy kreeg voor zijn werkzaamheden tijdelijk onderdak in Schiedam, via de jonge Lien d'Oliveyra (dochter van producente Adrienne Solser) die ook de montage van de uiteindelijke film op zich nam. Voor DOOD WATER ontving Von Barsy op het festival van Venetië de prijs voor beste cinematografie. Hij bleef echter afkerig van ieder soort filmisch ideaal en in het algemeen stond hij sceptisch tegenover de filmindustrie.

In die tijd meldde de gemeente Rotterdam zich weer bij Von Barsy, voor een aangepaste versie van DE STAD DIE NOOIT RUST met aanvullende opnamen, maar nog steeds zonder geluid. Onder auspiciën van het nieuw opgerichte havenbedrijf ontstond zo ROTTERDAM (1934). Nadat Von Barsy had meegewerkt aan onder andere LENTELIED (1936, Simon Koster) dat zich deels in Rotterdam afspeelde en OLYMPIA (1938, Leni Riefenstahl), kreeg Von Barsy uiteindelijk de opdracht voor een nieuwe havenfilm, nu wel met geluid, in de vorm van muziek van Anton Schweitzer en het Rotterdams Philharmonisch Orkest. Deze 'absolute film', TUSSCHEN AANKOMST EN VERTREK (1938), kwam na de première in Tuschinki's Grand Théatre (1938) ook in het buitenland in roulatie en werd bestempeld als een krachtige voortzetting van de avant-garde. In de jaren die volgden legde Von Barsy zich toe op de stereofotografie, wat resulteerde in zijn boek *Raumbild-Fotografie* (1943). In 1942 verhuisde hij naar Baarn, maar verbleef sindsdien voornamelijk in Duitsland, vanwege werk (geen propaganda) en een nieuwe liefde. Na de oorlog verhuisde hij naar München, trouwde met Ruth Gossert, met wie hij een fotopraktijk zou delen, en hielp bij het opzetten van de *Bayerisches Fernsehen* en het *Institut für Film und Fernsehen*. Met DE STAD DIE NOOIT RUST en het vervolg speelde Von Barsy een voorname rol in de promotie van Rotterdam en zette er de standaard voor opdrachtfilms, havenfilms in het bijzonder. Dit relaas toont tegelijkertijd de kansen en moeilijkheden van Rotterdam als filmstad. Een en ander werd ook bepaald door toeval, al lijkt het erop dat alle toevalligheden samen wel een bepaalde richting op gingen, waarin zakelijkheid voorop stond. Dit zou na de oorlog niet anders zou zijn. Daarmee heeft Rotterdam een eigen filmtraditie opgebouwd, een traditie van toegepaste film. Niet het verhaal of de regie was doorslaggevend, maar een vorm van functionele cinematografie, die verweven was met de omstandigheden.

Floris Paalman, samensteller van het filmprogramma 'Rotterdam Classics' (Gemeentearchief Rotterdam, LantarenVenster) en onlangs gepromoveerd op het proefschrift *Cinematic Rotterdam, The Times and Tides of a Modern City.*

Een aantal vooroorlogse experimentele Rotterdamse films staan op internet.

Op www.filminnederland.nl/index.php staan:
Hoogstraat van Andor von Barsy (1928)
De Steeg van Jan Koelinga (1932)
De Maasbruggen van Paul Schuitema (1937)

Op www.archive.org/details/DeBrug staat de beroemde film van Joris Ivens over de Hefbrug. •

FILMLIGA ROTTERDAM

De Rotterdamse afdeling van de Nederlandsche Filmliga (1927-1933) had van begin af aan een heel ander karakter dan de Amsterdamse. Dit begon al met het manifest. Amsterdam schreef: 'In dit stadium zijn film en bioscoop elkaars natuurlijke vijanden', maar de Rotterdamse afdeling vermeldde na haar pleidooi voor betere films in de bioscoop het motto van Josephine Baker: 'Later ga ik alle dagen naar de bioscoop. Gij ook?'.

In de korte tijdsspanne tussen idee, ontstaan op de beroemde Nacht van de Moeder op 12 mei in de Amsterdamse Kring, en de oprichting van de Nederlandsche Filmliga met maar liefst 7 afdelingen in het hele land in de nazomer van 1927, hadden verschillende verenigingen van kunstenaars en kunstlievenden niet stil gezeten. Dat een landelijke organisatie van dit kaliber opgericht kon worden, is in de eerste plaats te danken aan die infrastructuur. Vooral leden van de Rotterdamsche Kunstkring zetten zich in voor de Rotterdamse afdeling van de Nederlandsche Filmliga. Oud-voorzitter Johan Huijts verklaarde in zijn artikel uit 1975 in het *Rotterdams Jaarboekje* de verschillen tussen Amsterdam en Rotterdam aldus: vergeleken met de Amsterdamse studenten zoals Henrik Scholte en Menno ter Braak, die naam wilden maken als voorvechters van een nieuwe kunst, waren de Rotterdamse bestuursleden ouder en reeds gevestigd, zoals bankier Mees en ondernemer De Monchy, de architecten Oud en Brinkman. Samen met de linkse schrijver Nico Rost wilden zij zich vooral inzetten voor betere films in de bioscopen en niet zozeer voor een exclusief clubje. De Rotterdamse voorstellingen vonden plaats in de Corsobioscoop op het Coolsingel, in beginsel op zaterdagmiddagen een week na de Amsterdamse matinee in het Centraal theater. Het aantal leden bedroeg bij aanvang in 1927 229, dit aantal zakte het tweede jaar tot 176 om in het derde jaar weer te stijgen tot 260 en in het vierde tot 400. Hoewel hierna nog twee seizoenen volgden zijn hiervan geen ledenaantallen bekend.
De films varieerden van Franse en Duitse avant-garde experimenten van respectievelijk Germaine Dulac, Rene Clair en Walter Ruttmann en Hans Richter, tot reprises van oude expressionistische films en slapsticks, Sovjetfilms die de gewone bioscoop niet wilde programmeren en Nederlandse debuten van Joris Ivens en andere Nederlandse cineasten. De muzikale begeleiding werd verzorgd door grammofoonplaten (jazz) of door levende muziek: een strijkje, een pianist, een accordeonist of geluidsexperimenten met allerhande gereedschap.

De voorstellingen vonden in Rotterdam dus plaats in een echte bioscoop in tegenstelling tot die in Amsterdam, waar ze warden gehouden in een theater dat plaats bood aan de meer dan 500 leden. Daar werd tijdens de matinees een echte 'filmliga'sfeer gecreëerd met inleidingen door Scholte of Ter Braak, lezingen van cineasten, en de werving van leden en abonnees voor het verenigingsorgaan *Filmliga*. 'Aan inleidingen en toelichtingen hebben we hier een broertje dood […] Samenwerking in actie, onbelemmerde vrijheid in oordeel, ziedaar volgens mij de grondslagen van onze liga's.' schreef Huijts in een brief aan Henrik Scholte, voorzitter van het hoofdbestuur, na diens ongezouten kritiek op de onopgesmukte eerste voorstelling. Hoewel de afdeling Rotterdam vanaf oktober 1927 tot augustus 1931 de door het hoofdbestuur in Amsterdam samengestelde centrale programma's integraal overnam, leidden nevenactiviteiten zoals 'voorvoorstellingen' van 'betere bioscoopfilms' en contacten van voorzitter Johan Huijts met bioscoopondernemer Abraham Tuschinski regelmatig tot groot protest van het Amsterdamse Hoofdbestuur.

Ook theoretisch waren de Rotterdammers het niet altijd eens met de Amsterdammers, getuige de discussie in *Filmliga* over film als 'gemeenschapskunst'. Menno ter Braak en de zijnen betrokken een puur esthetisch standpunt: een (film)kunstwerk is een individuele creatie van een kunstenaar, in deze de cineast, ondanks de gemeenschap waar hij deel van uitmaakt. Huijts en Jef Last waren echter van mening dat deze kunstenaar uit de gemeenschap naar voren kwam en dankzij deze gemeenschap zijn kunst kon maken. De Sovjetrus Eisenstein was hiervan het grote voorbeeld. De discussie duurde een paar afleveringen verspreid over een paar jaar en bloedde vervolgens dood zonder dat de partijen van standpunt veranderden. Rotterdam was overigens tamelijk ondervertegenwoordigd in *Filmliga*. Evenals de programmering die strikt in Amsterdamse handen was tot 1931, was de redactie van dit blad eveneens puur Amsterdams. Een tweede instituut dat belangrijk was om de kersverse organistatie voor de filmkunst te ondersteunen was de *NRC*, waar Huijts als redacteur buitenland (Sovjet-Unie) werkzaam was. Met de rubriek Filmkunst onder redactie van Coen Graadt van Roggen was voorzien in een veel grotere verspreiding van het Liga gedachtegoed dan het Orgaan der Nederlandsche Filmliga ooit had gekund. In die rubriek kregen Filmligavoorstellingen vooraf en achteraf ruime aandacht terwijl het gros van de films in de bioscoop het met een paar regeltjes moesten doen. Dit leidde in 1930 tot een advertentieboycot door de Rotterdamse bioscopen die bijna een jaar duurde.
Volgens Huijts was het te danken aan zijn diplomatieke optreden dat het bioscoopconflict tussen *NRC* en de Nederlandse Bioscoopbond, tot een einde kwam. De Rotterdamse Liga was tot groot ongenoegen van het Amsterdamse hoofdbestuur veel te vriendelijk voor Tuschinski, die zij beschouwde als representant van alles wat er mis was in het bioscoopbedrijf, en Huijts werd op de vingers getikt.
In 1930 zat echter danig de klad in de Amsterdamse afdeling terwijl de Rotterdamse afdeling juist enorm groeide. In oktober 1929 was in Amsterdam het filmkunsttheater de Uitkijk geopend door distributeur Ed. Pelster. De Ligavoorstellingen vonden voortaan hier plaats, alleen was dit een veel kleiner zaaltje dan het Centraal theater en moest de centrale matinee vervangen worden door drie voorstellingen: desastreus voor de netwerkfunctie die de exclusieve club uiteraard ook had. Bovendien waren de Ligafilms op een paar extreme uitzonderingen na, na de Ligavoorstellingen verder nog dagelijks in de reguliere voorstelling te zien. De voorstellingen waren dus niet meer zo exclusief. De Amsterdamse studenten waren bovendien inmiddels afgestudeerd en hadden zo langzamerhand genoeg van het vele werk dat de organisatie met zich meebracht en besloten tot opheffing in 1931.
De Rotterdamse afdeling nam toen het hoofdbestuur over en leidde de Nederlandsche Filmliga tot haar definitieve opheffing in de zomer van 1933. De afdelingen waren voortaan veel vrijer om naar lokale behoefte te programmeren. De Uitkijk leverde het merendeel van de films, waaronder Vertov's MAN MET DE CAMERA en Dovsjenko's AARDE, Sovjetfilms die het Amsterdamse hoofdbestuur maar wat graag had vertoond! Bovendien kwam Vertov zelf ook op bezoek om aanwezig te zijn bij de vertoning van zijn geluidsfilm ENTOEZIASM in december 1931 tijdens een speciale nachtvoorstelling in Luxor. Terwijl veel Amsterdamse critici zich terugtrokken,

opende Rotterdam met de acceptatie van de geluidsfilm de deur naar de toekomst.
De grootste verdienste van de Nederlandsche Filmliga onder Rotterdams hoofdbestuur was achteraf bezien de creatie van een overgangssituatie: in de twee jaar dat de Nederlandsche Filmliga nog heeft bestaan, hebben afzonderlijke afdelingen zich kunnen verzelfstandigen. Enkele afdelingen zoals Utrecht en Leiden hebben na 1933 nog jaren bestaan. Rotterdam niet, maar dat is onder andere te verklaren uit de opening van Studio 32, het filmkunsttheater van Tuschinski dat evenals De Uitkijk in 1929 in Amsterdam een aparte filmkunstprogrammering in verenigingsverband overbodig had gemaakt.

Ansje van Beusekom, docent-onderzoeker
Filmwetenschappen Universiteit Utrecht

Studio 32. Tuschinski geeft onderdak aan de Filmliga

HET TIJDSCHRIFT „FILMLIGA" WORDT VOORTGEZET ALS ONAFHANKELIJK MAANDBLAD VOOR FILMKUNST DOOR

NIJGH EN VAN DITMAR'S UITGEVERS MIJ
WIJNHAVEN 111 ROTTERDAM

DE REDACTIE ZAL WORDEN GEVORMD DOOR MR. HENRIK SCHOLTE, L. J. JORDAAN, DR. MENNO TER BRAAK EN DR. J. F. OTTEN, TEVENS RED.-SECRETARIS

De Rotterdammers beginnen voor zichzelf •

VOOROORLOGSE BIOSCOPEN IN ROTTERDAM

Volgens de zeer onvolledige lijsten in de Adresboeken hebben we deze lijst samengesteld. Wat deze lijst vooral herkenbaar maakt is dat een aantal namen nog steeds voorkomt, zoals Luxor en Prinses.

1909

The American Cinematograph., Coolsingel 25

1910

Cinema Parisien, Korte Hoogstraat 28 (DeSmet)
The Royal Amer., Coolsingel 24c
Theatre Modern, Bergweg 110

De bioscoopkar van Jean Desmet roept op naar de Hoogstraat te komen

1911

Cinema Parisien, Korte Hoogstraat 28
The Electro Royal Amer., Coolsingel 24c

Bioscoop Palace aan de Coolsingel, rond 1 november 1911.
Fotocollectie GAR

1920

Centraal, Binnenweg 20
Luxor, Kruiskade 30
Palace, Coolsingel 41
Americain, Hoogstraat 161
Feijenoord, Oranjeboomstraat 265-271
Gezelligheid, Goudscheweg 124 a-b
Hollandia, Ged. Binnenrotte 144
Princes, Schiedamscheweg 19

1930

Het Westen, Nieuwe Binnenweg 326a
Harmonie, Gaesbeekstraat 91b-97a-99a-b
Luxor, Kruiskade 28a-30
Thalia, Hoogstraat 325
Cinema Royal, Coolsingel 35b
Tivoli, Coolsingel 57

1939

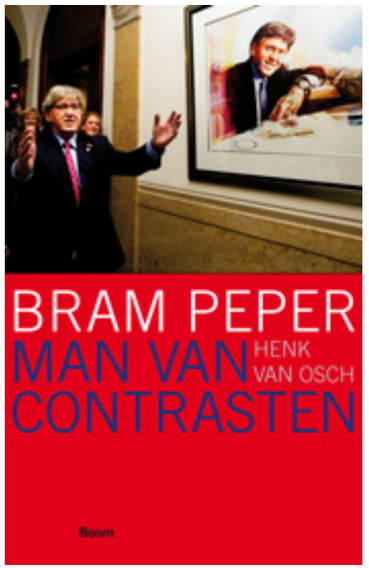
Asta, Hoogstraat 160
Capitol Theater, Nieuwe Binnenweg 326
Centraal, Binnenweg 34
City Theater, Hoogstraat 136-140
Corso Cinema, Coolsingel 89
Flora Theater, Oranjeboomstraat 261
Grand Theatre, Pompenburgsingel 4
Harmonie, Gaesbeekstraat 99
Lumiere, Coolsingel 82
Luxor, Kruiskade 30
Studio 32, Pompenburgsingel 2 (Tuschinski)
Thalia, Hoogstraat 325
Prinses, Schiedamseweg 19
Roxy, West Kruiskade 26
Scala, Kruiskade 62
Victoria, Bergweg 198

Het Luxor zoals het er (nog) staat •

HISTORISCHE PUBLICATIES 178

Boeiende biografie Bram Peper

De bewoners van onze stad hebben in de vorige eeuw 11 burgemeesters meegemaakt In mijn persoonlijke lijstje ‘beste burgemeesters van de 20ste eeuw’ springen er twee uit: Alfred Zimmerman (1906-1923) en Bram Peper (1982-1998). Zij waren qua daadkracht absoluut de belangrijkste stadsbestuurders. Rond beide burgervaders heerste in onze stad de nodige animositeit. Van álle burgemeesters stond Peper verreweg het meest in de belangstelling. Over niemand werd zovéél in krant en tijdschrift geschreven. Een ander opmerkelijk feit: geen burgemeester heeft zoveel wetenschappelijke publicaties op zijn naam staan als dezelfde dr. Peper. Als inleiding nog één toevoeging: Bram Peper was in zijn rol als burgemeester in het stadhuis (net als Zimmerman) de meest autoritaire en dus minst populaire burgemeester…



Tja, zo’n man als Peper vráágt om een neutrale, wetenschappelijke biografie. Wel, die heeft de oud-burgemeester gekregen. In oktober j.l verscheen het 494 bladzijden tellende boek ‘Bram Peper, man van contrasten.’ geschreven door de Hagenees Henk van Osch (1932). De biografie is een fascinerend boek, waarin haarfijn het privé en publieke leven van Peper uit de doeken wordt gedaan. Via 16 hoofdstukken beschrijft de auteur zeer beheerst en in uiterst leesbare, heldere taal het boeiende leven van Peper. Minutieus wordt de opmars van Peper in het wetenschappelijke en politieke leven beschreven. Tegelijk wordt via consequent vastgehouden zijsprongen het enigszins turbulente privéleven van Peper op schrift gesteld. Van Osch houdt zich keurig aan de feiten. Hij laat de diverse dames zonder opsmuk de revue passeren, al noemt hij (wel zo beschaafd) niet alle achternamen. Het boek begint voorzichtig te bruisen wanneer wij weer herinnerd worden aan het zo pijnlijke interview (maart 1984) van Bram en echtgenote Gusta met Ischa Meijer en het absolute debacle van het ‘feestjaar’ 1990. Zoals bekend ging Bram Peper in datzelfde jaar 1990 er haast zélf aan onderdoor vanwege een alcoholische collaps tijdens één van zijn vele (verre) reizen. Een verblijf in een alcoholkliniek bracht redding en het moet worden toegegeven dat de burgemeester daarna met een ijzeren discipline jarenlang ‘droog’ is blijven staan.

Bonnetjesaffaire

Vanzelfsprekend wordt in het boek ook de ‘bonnetjesaffaire’ via het legendarische COR-rapport minutieus ontrafeld. Het is leerzaam om alle feiten nu eens op een rijtje te zien, en het grappige is dat er nog steeds felle voor- en tegenstanders van het onthullende rapport bestaan. Uiteraard wordt in het boek ook het anderhalf jaar durende ministerschap van Peper behandeld en de conclusie is dat Peper in Den Haag absoluut gezag had, maar, ook nú weer, niet bijster geliefd was. Het ambt zelf viel Peper nogal tegen.
Henk van Osch voerde vele gesprekken met Peper en kreeg de vrijheid om te grasduinen in Pepers privéarchief. Juist nu Van Osch ons zoveel nadere informatie geeft, kunnen wij hem volgen in de mening dat de ‘waarheid’ inzake de bonnetjesaffaire ergens in het midden ligt. Van Osch schrijft: “Peper zorgde niet voor een bedrijfscultuur waarin controle op de uitgaven vanzelfsprekend was. [.....] Peper had de grens tussen zakelijk en privé beter moeten markeren. Bovendien had hij zich niet hautain moeten opstellen tegenover een onderzoek, waartoe de gemeenteraad gerechtigd was. Hij had echter geen valse declaraties ingediend, hij had geen geld uit de kas van het burgemeesterfonds genomen, hij had niet gelogen en niet gesjoemeld. Hij stond mijlenver van dit soort zaken af.”
Om op Pepers privé-leven terug te komen. Verhelderend is het hoe de auteur de rol van Neelie Kroes (blz. 379 t/m 381) in de openbaarheid brengt. Citaat: “Op de vraag of er van Neelies kant berekening bijgezeten heeft toen zij een relatie met hem begon, zei Peper dat hij daarvan achteraf overtuigd was geraakt.” Het nawoord van de auteur (16 blz.) werkt louterend en het is prachtig om Anton Zijdervelds visie te lezen: “ik verheel Pepers ernstige tekortkomingen, die hem vele vijanden bezorgd hebben, niet, maar zijn visie op de stad, zijn inzet om Rotterdam mondiaal op de kaart te zetten mogen wij nooit vergeten.”
Het prettige van het boek is dat het door een niet-Rotterdammer is geschreven. Henk van Osch is in het historische wereldje tamelijk onbekend. Hij was eerst 25 jaar huisarts voordat hij in 2007 ‘out of the blind’ opzien baarde met zijn knappe biografie over de vooroorlogse minister-president Jhr. D.J. de Geer. De auteur werd met zijn boek genomineerd voor de prestigieuze Grote Geschiedenis Prijs 2007. Naar aanleiding van dit boek werd er aan de VU Amsterdam serieus gedacht aan een promotie, maar die ging niet door.
De biografie bevat (over 74 blz.) een uitgebreid Noten-, Bronnen- , Literatuur en Personenregister. Tevens worden alle (circa 200!) titels van Pepers wetenschappelijke publicaties vermeld.

Henk van Osch, Bram Peper, man van contrasten, Boom: Amsterdam 2010, 512 p., ISBN 9789461051110, € 24,90. Het boek is opgenomen in de reeks van de Stichting Historische Publicaties Roterodamum onder nr. 178.

Joris Boddaert, oud-bestuurslid Roterodamum en oud-redacteur Kroniek •

EMAILLEN BORDEN EN STADSWANDELINGEN.

De Kroniekpuzzel van vorige keer (nummer 178) was een emaillen bord uit de wijk Spangen. Wie door Spangen en Delfshaven loopt ziet vele tientallen van zulke borden hangen. Zeer toepasselijk trouwens want volgens het beknopte Nederduitsch Woordenboek van Petrus Weiland uit 1829 zijn spangen ‘kleine plaatjes van om het even welk metaal’ die ergens ter versiering zijn opgehangen. Een klein logootje in de rechterbovenhoek op de moderne borden uit Spangen geeft aan wie verantwoordelijk is voor deze mooie aanvullingen op het straatbeeld. Tijd voor een gesprek met de man die achter het logo en de borden zit, de geboren Delfshavense kunstenaar René van Meer.

‘Met die borden verfraaien we het straatbeeld, maar geven we ook inzicht in de geschiedenis van de wijk. Ik heb echt meegemaakt dat mensen niet weten dat ook Spangen en omgeving, in 1943, een bombardement heeft meegemaakt. Als je dan laat zien om wat voor gebied het gaat waar bommen vielen, dan zijn ze verbaasd. En echt niet alleen allochtonen hoor, ook echte Nederlanders. Als ze het niet weten dan gaan mensen zelf invulling geven aan de herkomst van de straatnamen. Een aardig voorbeeld daarvan is dat ik een keer iemand sprak uit de Grote Visserijstraat. Hij woonde daar al zijn hele leven en was er van overtuigd dat die naam te maken heeft met de jacht op walvissen. Dat zijn toch grote wezens? Terwijl die naam juist te maken heeft met de jacht op haringen, een tamelijk kleine vis. Het grote slaat namelijk op de omvang van de vloot. Door die borden hoeven mensen niet meer te gokken over de betekenis van de straatnamen.’

Hoe ben je met dit project begonnen? Het loopt al vrij lang en wordt volgens mij steeds groter.

‘Dat klopt wel ja. We begonnen in Spangen, maar nu zijn en komen er ook borden in de rest van de deelgemeente Delfshaven en in het centrum. Mensen vinden het blijkbaar erg leuk. Ik ben er ooit met een collega aan begonnen. We woonden allebei in Spangen (ik woon er nog steeds) en vonden dat er erg weinig kunst op straat aanwezig was. Er bestond wel een Kunstenplan Spangen 1985, maar dat was vooral papier en er gebeurde niets mee. Wij hebben toen in 2000 een eigen kunstenplan geschreven en aangeboden aan de Deelgemeente. Daar was men er heel sceptisch over, maar wij zeiden: “we gaan het gewoon doen”. Het laatste deel hiervan is dit jaar opgeleverd.’

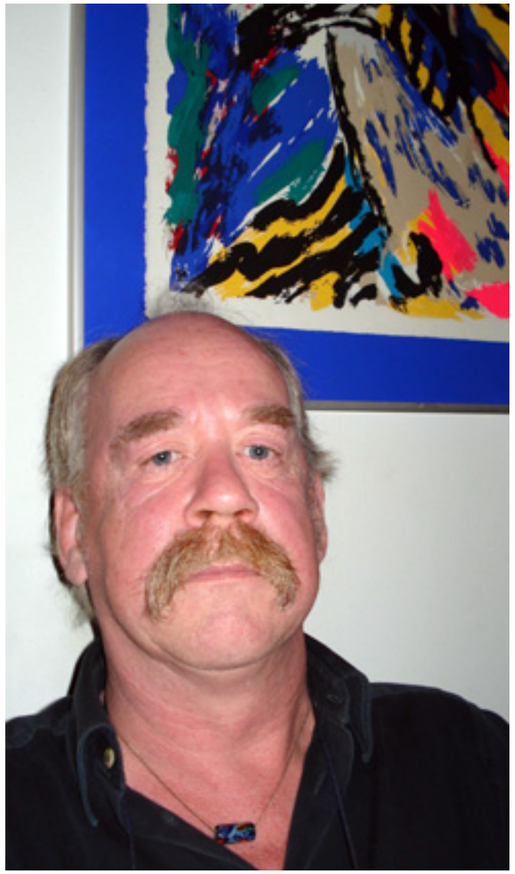
Oh, bijvoorbeeld die foto van Jane Mansfield toen ze de aftrap van een wedstrijd van Sparta deed?

‘Ha. Dat is nou net het enige wat wij niet hebben verzorgd, maar verder kun je het zo gek niet bedenken of wij, Ruud Rollingswier en ik, regelden het. Afbeeldingen op daken, in de bestrating, gedichten, het bekende silhouet van de Spaanse soldaat en ga zo maar door. We namen voor alles zelf het initiatief en verzorgden ook de uitvoering. Tegenwoordig doe ik het trouwens alleen.’

Wie betaalt het dan, de gemeente?

‘Nee hoor, die heeft een beperkt aantal borden gesponsord, het zijn meestal de eigenaren van de panden waar die borden bijvoorbeeld op worden geschroefd. Ik benader ze, vaak zijn het bedrijven of woningbouwverenigingen en die hebben voor zoiets wel geld over. De meeste eigenaren vinden het een leuk initiatief. Alleen al in dat kleine stukje Spangen hangen meer dan 50 borden, maar in totaal hangen er al meer dan 250 in de stad. Het project is begonnen met de Literaire route van Spangen. Inmiddels zijn daar de Historische route van Delfshaven, de theatrale route van Bospolder (de geboorteplaats van ondermeer André van Duin) en de schildersroute van Middelland aan toegevoegd. Er staat nog veel meer op de rol; er is nog zo veel te doen.
Door Delfshaven organiseer ik daarnaast ook nog een culturele stadswandeling vanuit mijn bureau B2N (spreek uit: Between) Productions. Er is hier heel veel te zien en te vertellen.’

Sjaak van der Velden



De kunstenaar thuis op de bank •

MEDEDELINGEN VAN HET BESTUUR

Aan de leden,

Gewoontegetrouw ontvangt u bij de eerste Kroniek van het nieuwe jaar uw acceptgiro voor de betaling van uw contributie. Als u per telebankieren betaalt verzoek ik u vriendelijk om bij uw betaling uw lidmaatschapsnummer te vermelden. Dit nummer vindt u op de acceptgirokaart in de witte kolom achter het bedrag en onderaan in de witte balk. De banken geven geen adressen meer door en daarom wordt het erg moeilijk om zonder lidnummer de betaling bij de juiste persoon te boeken.
Indien u een machtiging heeft afgegeven ontvangt u alleen de Kroniek. De contributie wordt rond 15 januari 2011 bij u afgeschreven.

Coby Hartsuiker, administratie HGR

Geschiedenis vrijmetselarij

Zoals in de vorige Kroniek al aangekondigd, staat op 10 januari de lezing 'Rotterdams primeur in de Nederlandse en Europese vrijmetselarij' op de agenda.
De plaats waar deze activiteit plaats vindt is PODIUM O 950, Oostmaaslaan 950, 3063 DM Rotterdam. Inloop 19.30 uur, aanvang 20.00 uur. De Toegang is gratis.
Aanmelden per e-mail via aa.reurekas@versatel.nl

Aanbieding voor leden Roterodamum:
Boek "het Keezending".

Ter gelegenheid van de opening van het nieuwe station Blijdorp, onderdeel van de RandstadRail van Rotterdam naar den Haag CS, is in de Historische Reeks van de Stichting Historische Publicaties Roterodamum onder nummer 176 een interessant boek verschenen.
Wat veel Rotterdammers (nog) niet weten is, dat het bijzondere station op een historische plek is verrezen. In 1787 stond op deze plaats een poldergemaal met een stoommachine van James Watt. Dat was een wereldprimeur! Op 8 september 1787 werd het gemaal, dat de polder Blijdorp droog moest houden, voor het eerst onder stoom gebracht. Rond 1800 is het gemaal, dat door tegenstanders het Keezending werd genoemd, afgebroken.
In 1928 is de polder Blijdorp opgehoogd met 3 meter zand uit de Waalhaven en bouwrijp gemaakt voor stadsuitbreiding en hier is de wijk Blijdorp verrezen.
In 2005 komen de fundamenten van het gemaal aan het licht. Ultramoderne boortechniek is gebruikt op de plaats waar ooit de modernste vorm van polderbemaling werd toegepast. De tunnel van RandstadRail gaat dwars door de heipalen van het oude pompgebouw. Het Bureau Oudheidkundig Onderzoek Rotterdam (BOOR) heeft uitgebreid onderzoek gedaan.
De realisatie van dit stukje geschiedenis op deze plaats is tot stand gekomen in samenwerking met de bouwer van RandstadRail, de Stichting Industrieel Erfgoed Rijnmond en de Deelgemeente Noord. Het Historisch Genootschap Roterodamum en Het Bataafsch Genootschap der Proefondervindelijke Wijsbegeerte zijn elk op eigen wijze partner in dit project.
Het boek is tot stand gekomen door samenwerking van Remmelt Daalder, Nora Schadee, Willem Boon, Ton Guiran en Marco van Trierum onder coördinatie van Paul van de Laar.
Het is een interessante samenvatting van twee eeuwen innovatie in Blijdorp, met veel foto´s, tekeningen en informatie.
De ingang van het station Blijdorp is gevestigd aan de Statenweg nabij de kruising met de Stadhoudersweg. Het station, een ontwerp van architect Maarten Struijs, is een indrukwekkend schouwspel van lijnen gevormd door de muren, de vele trappen en roltrappen. Als materialen zijn glas, prachtig natuursteen en roestvrijstaal gebruikt. De voertuigen rijden op 21 meter diepte. Op de perrons diep onder de grond wordt de reiziger door middel van grote panelen met tekeningen, foto's en teksten herinnerd aan de historie van deze plek. In beide rijrichtingen zijn meters grote panelen aangebracht waarop aan de hand van 4 thema's de geschiedenis wordt verhaald. In het boek zijn deze panelen ook afgedrukt.
Speciaal voor de leden van Roterodamum wordt het boek, dat in de winkel € 15,00 kost, aangeboden voor € 12,50, incl. verzendkosten. U kunt het boek bestellen door € 12,50 over te maken op giro 77300 van Historisch Genootschap Roterodamum o.v.v. "het Keezending, ledenaanbieding".

RECTIFICATIE

Rectificatie: in Kroniek 178 is bij de foto van de ontmoeting met Hare Majesteit en de voorzitter van Roterodamum de naam van de fotograaf weggevallen. Dat is Pim Top. •

DEBAT OVER WEDEROPBOUW MONUMENTEN

Alles van waarde is weerloos

Op dinsdag 8 februari 2011 organiseert Roterodamum een avond over de waarde van ons cultuurhistorische erfgoed in de stad. De monumenten, vooral die uit periode van de Wederopbouw, hoe gaan we er mee om? Rotterdam bouwt noest aan de toekomst en dreigt soms in die bouwdrift voorbij te gaan aan het belang van de talrijke gebouwen die gezichtsbepalend, karakteristiek en historisch waardevol zijn en die bijdragen aan de cultuurhistorische gelaagdheid van de stad.
In de recentste architectuurnota van de gemeente Rotterdam is de transformatie van panden uit de wederopbouw periode tot bijzonder punt van aandacht benoemd. Transformatie is een duurzame vorm van vernieuwing: panden met kwaliteit aanpassen aan een nieuwe bestemming en aanpassen aan de eisen van de huidige tijd in plaats van ze te slopen en nieuwbouw neer te zetten.
In een nieuw muziek- en debatcentrum in de kelder van het pand aan de Hoogstraat, dat bij veel Rotterdammers nog bekend is als 'Galeries Modernes', zal via een aantal presentaties duidelijk worden hoe vastgoedeigenaren, projectontwikkelaars en architecten om gaan met deze waardevolle panden. Daarbij komen ook de moeilijke keuzes bij restauratie en renovatie naar voren: wat is commercieel gezien nog een gerechtvaardigde ingreep? Welke praktische eisen stelt het nieuwe gebruik? Zijn cultuurhistorisch waardevolle details in te passen in het nieuwe gebouw? In hoeverre bepaalt de nieuwe gebruiker de nieuwe functie van een pand en hoe het er uit komt te zien?
De introductie van deze en andere dilemma's en het huidige beleid van de gemeentelijke monumentencommissie zal worden uiteengezet door voorzitter Marinke Steenhuis (SteenhuisMeurs en voorzitter Commissie Welstand en Monumenten).
Architect Hans Goverde van het bureau Kraaijvanger Urbis zal vervolgens de stappen in de restauratie van het Blokker-pand aan de Hoogstraat uit de doeken doen. Mede door de aandacht die ook de opdrachtgever aan dit pand – Blokker's eerste winkel – wilde geven, zijn forse keuzes gemaakt die bij hebben gedragen aan het uiteindelijke resultaat.
Een op het oog vreemde eend in de bijt is veelzijdig kunstenaar Gyz la Rivière, die in zijn onlangs verschenen boek Rotterdam 2040 afrekent "met bestuurlijke en stedenbouwkundige fouten die, onder invloed van de handelsgeest hebben geleid tot het ontstaan van een harde, winderige en te autovriendelijke stad. Een stad die te veel gericht is geweest op economische prestatie en zich te weinig heeft beziggehouden met de conservering van haar eigen cultuur". Op een bijzondere, creatieve manier wordt de geschiedenis van de stad in beeld gebracht. Ook passeert een lijst met 10 verdwenen gebouwen de revue: moeten die weer terug komen? "Door de herbouw van deze gebouwen kan Rotterdam zich eindelijk met haar eigen geschiedenis verzoenen".
Als laatste inleiding kijkt Robin von Weiler aan tegen de transformatie van gebouwen. Von Weiler brengt als private partij door een uiterst selectief verhuurbeleid en met ongebreidelde passie voor architectuur een doorsnee winkelstraat tot een nieuwe episode. Hij smeedt daarbij allianties op het hoogste bestuursniveau, maar heeft tegelijkertijd ook oog voor de kleinste details: van etalages tot parkeeroplossingen, van straatstenen tot verlichting. Is zijn particuliere streven om 'panden uit de Wederopbouwtijd er weer uit te laten zien alsof het altijd zo is geweest' een op zichzelf staand fenomeen of kan dit ook in bredere kring opgeld doen?
Aansluitend aan de inleidingen zal er een debat tussen de vier inleiders plaatsvinden, en natuurlijk met de zaal. De gelegenheid om uw mening over de gebouwde omgeving in onze stad kenbaar te maken! Wat kan er beter? Wie moet wat doen? Wat is de rol van de overheid? Kan de markt uit de voeten met het huidige instrumentarium? Kunnen we het weerloze in de toekomst weer een waarde geven? Of wordt de leuze in neonletters aan de school op Zuid bewaarheid: "Van alles is weer waardeloos"?

Datum: **dinsdag 8 februari 2011**
Tijd: **van 19.30 tot 22.30**
Plaats: **het muziek- en debatcentrum in het pand v/h Galeries Modernes, ingang Grotekerkplein 70**
Inleiders: **Marinke Steenhuis, Hans Goverde, Gyz la Rivière en Robin von Weiler**
Slotbeschouwing door Wethouder Duurzaamheid, Binnenstad en Buitenruimte Alexandra van Huffelen

NB: Deze avond wordt georganiseerd in nauwe samenwerking met AIR (Architectuur Instituut Rotterdam), met dank voor hun inspirerende cyclus 'Nieuwe Klassiekers'. •

FOTOPUZZEL

De puzzel uit Kroniek 178 was duidelijk een brug te ver. Het was een emaillen bord dat in de Brederodestraat in Spangen hangt. Achter de brug die niet veel mensen blijkbaar nemen. Er waren slechts twee inzendingen, beide goed. De een van mevrouw Meeldijk die voor de gelegenheid even 'over de brug' ging. In haar aardige brief stelde zij zelf ook twee vragen. Wanneer het eerste bord werd opgehangen, kan ze elders in deze Kroniek lezen (p. 22). De andere vraag, 'uit welk lied of toneelstuk van Brederode is het citaat afkomstig' werd beantwoord door de andere inzender. Deze trouwe puzzelaar Sacré gaf op als antwoord: de dichtregels komen uit ENICHEYDT IS ARMOEDT.

Wat baat u de voochdy van Landen en van Steen
En 't prachtighe ghebouw vol duure kostel-heen,
Daer ghy in woont, verseldt met princelijcke stoet,
Als ghy des nachts alleen in 't bedde slapen moet?

Wat baat de groote sleep de Joff'ren blanck en bly
En 't Vorstelijck ghevolch der Princen groot en vry?
Wat baat dat yeder u als Godd'lijck bidt en groet,
Als ghy des nachts alleen in 't bedde slaepen moet?

Wat baat dat ghy een myl van Musck en Amber rieckt
En dat ghy leckerlijck met Wijn zijt op ghequieckt
En dat de dertelheyt u jonckheyt heeft ghevoet,
Als ghy des nachts alleen in 't bedde slaepen moet?

Wat batet of ghy schoon uyt gulde vaten eet
En dat ghy aanden disch de hoochste plaets bekleet
En of al de lust vaeck kittelt, sacht en soet,
Als ghy des nachts alleen in 't bedde slaepen moet?
Wat baat de schoonheydt, die ten ooghen uyt u blinckt,
Soo edel, dat de Son, de gulde Sonne sinckt
En deckt sijn glansich hooft met purper en swart bloet,
Als ghy de nachts alleen in 't bedde slaepen moet?

Wat baar dat u verstant soo wijs is en gheleert,
Dat al de werelt dat verwondert, acht en eert
En dat de Fame u ontsterflijckheyt aen doet,
Als ghy des nachts alleen in 't bedde slapen moet?

Behalven alle de vreucht, soo slaept men soet en warm,
Ick wensch gheen meerder schat als mijn Lief in den arm:
Gij syt de armste mensch, al sydy rijck van goet,
Als ghy des nachts alleen in 't bedde slapen moet!

(bron: Wikisource)

In een dergelijke situatie heeft het uiteraard geen enkele zin om een winnaar aan te wijzen. Mevrouw E. Meeldijk en de heer N. Sacré zijn beiden de beste puzzelaars van Kroniek 178.

De nieuwe puzzel is hopelijk voor een grotere groep mensen op te lossen. Wat stelt deze afbeelding voor? •

AGENDA ROTERODAMUM

8 februari:	Debat over Wederopbouw monumenten (zie pagina 23)
10 januari:	vrijmetselarij (zie pagina 22)
3 februari:	filmvertoning DE STAD DIE NOOIT RUST (zie cover en pagina 14)
8 februari:	debat over Wederopbouwmonumenten 'Alles van waarde is weerloos/Van alles is weer waardeloos' (zie pagina 23)