

Mijn bioscooptijd in het Utrechtse Rembrandt Theater

Inleiding

In het januarinummer beschreef de violist Ido Eyl zijn herinneringen aan de tijd dat hij - van 1927 tot 1930 - werkzaam was als „Stehgeiger” in het Jaarbeursrestaurant.

Zoals aangekondigd wordt dit relaas voortgezet met notities uit de jaren 1930-'35, toen Eyl „filmillustrator” was in het Rembrandttheater aan de Oude Gracht. Dat het illustreren van de toen nog stomme films inderdaad een beroep met zeer specifieke vaardigheden was, blijkt overduidelijk uit deze herinneringsfragmenten. Niet alleen de film en de filmmuziek hebben sindsdien grote veranderingen ondergaan, ook het toenmalige „theater” - nu „bios” - heeft een totaal ander aanzien gekregen. De oude foto's van het Rembrandttheater tonen dit duidelijk en illustreren treffend de door Eyl geschetste atmosfeer rond de vroege film.

Ido Eyl speelde in het begin van de dertiger jaren ook in het Vara-septet, dat met hem 436 programma's de ether in zond. De komst van de geluidsfilm pleegde uiteindelijk broodroof en zo treffen we Eyl in 1952 als lid aan van het Rotterdams Philharmonisch Orkest o.l.v. Eduard Flipse. Over deze laatste schreef hij een biografie.

De hier weergegeven Utrechtse muziek-herinneringen zijn hier welkom, juist omdat de amusementsmuziek veelal een stiefkind is van de officiële (muziek) geschiedschrijving. Ten onrechte, want zij heeft vaak voor velen, zij het op de achtergrond, een belangrijke rol gespeeld in de cultuur van de twintiger en dertiger jaren.

E. de J.

Verandering van werkring

Het gesprek met de heer Hartje had een diepere indruk op ons gemaakt dan wij uiterlijk wilden toegeven. Het was dus begrijpelijk dat, toen de directeur van het Flora Theater in Den Haag, les Barnstijn, mij uitnodigde voor een proefillustratie om met hem mee te gaan als kapelmeester-filmillustrator naar het Rem-

brandt Theater te Utrecht, ik deze uitnodiging met beide handen aangreep. Ik had echter nog nooit een film geïllustreerd, laat staan een bioscooporkest geleid. Hij had evengoed aan een straatmaker kunnen vragen voor hem het vioolconcert van Brahms te spelen.

Die proefillustratie werd dan ook een volkomen mis-



1. Het Rembrandt jazz-symfonisch orkest in actie

(Foto: Ido Eyl)

lukking. Zo herinner ik mij nog voor een liefdesscène een melodie uit de operette *Rose Marie* van Friml te hebben gekozen en de lengte ervan op vier minuten te hebben geschat. In werkelijkheid bleek deze melodie in één minuut te zijn uitgespeeld. Door deze viermaal te laten herhalen, wat ik de musici met wanhopige handgebaren trachtte duidelijk te maken, redde ik voorlopig de voorstelling. Doch binnen tien minuten zat ik hopeloos vast. De gehele voorstelling zou in 't honderd zijn gelopen, wanneer de kapelmeester-pianist van het orkest, collega Delgman, niet resoluut had ingegrepen door zijn musici te gebaren te stoppen: hij zou de film met piano-improvisaties wel tot een goed einde brengen.

Het publiek had van deze catastrofe niets bemerkt. De kans om als kapelmeester-filmillustrator in het Rembrandt Theater te worden aangenomen, leek mij echter nihil en toen na afloop van de filmvoorstelling de heer Barnstijn naar mij toekwam, vreesde ik het ergste. Maar tot mijn stomme verbazing werd ik toch aangenomen. „Je zult het wel leren”, zei hij.

Zo begon ik dan opnieuw in Utrecht, waar ik met de zeven musici kennis maakte, die hun nieuwe kapelmeester wantrouwend monsterden. Zij waren al van mijn sof in het Flora Theater op de hoogte gesteld.

Mijn eerste film

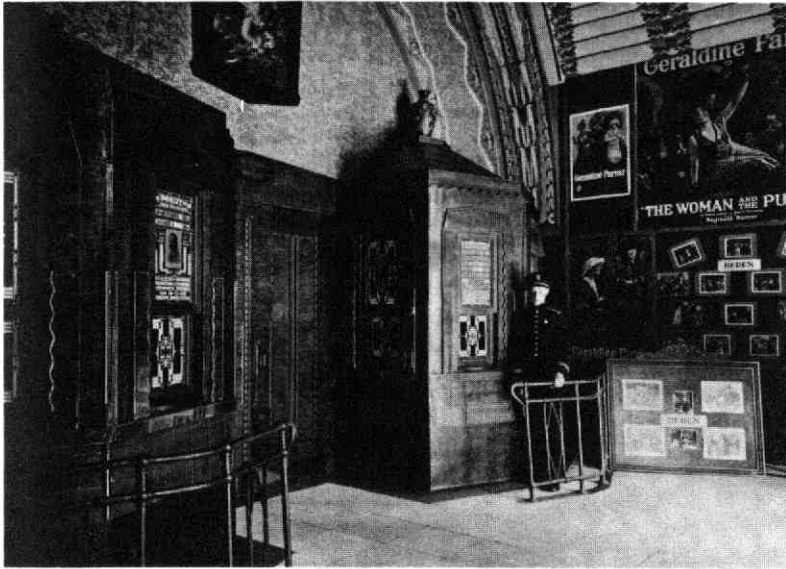
Mijn eerste film was een cowboy-film met veel knokscènes. Dinsdagsmorgens werd de film proefgedraaid om de aantekeningen voor de illustraties te maken. Zo bleven mij de woensdag en donderdag voor de illustratie over. Inmiddels had ik mijn repertoire met circa 200 orkestwerkjes aangevuld. Ik voelde mij al een hele Piet, maar in mijn onervarenheid had ik niet gerekend op de in een film te verwerken verscheidenheid van situaties en karakteruitbeeldingen. En daartoe bleken die 200 muziekwerkjes niet toereikend te zijn. Ook kwam ik tot de ontdekking dat je met een geslaagde illustratie alleen er ook nog niet was. Zo'n illustratie moet ook worden uitgevoerd en dit feit heb ik op wel pijnlijke wijze moeten ervaren. De grote knokscène had ik met een ouverture van Snoek geïllustreerd. Op de generale repetitie instrueerde ik onze 70-jarige slagwerker bij deze scène zoveel mogelijk lawaai op zijn slaginstrumenten te maken, om vooral de Wijk-C'ers op de eerste rang op te zwepen.

Op de repetitie ging alles naar wens, maar op de eerste avondvoorstelling liep alles in 't honderd. De knokscène naderde en ik trachtte tevergeefs de aandacht van de slagwerker te trekken. Hij kon door een grote spiegel, die aan de wand van de orkestbak was opgehangen, de film volgen. Dit was nodig voor de vele effecten, die bij een film en ook tijdens het variëte geïmproviseerd moesten worden. De knokscène komt op het doek en het zeven man sterke orkest zet de ouverture fortissimo in. Maar wat wij horen... geen slagwerk. Ik keek op en zag Kees rustig in een boek lezen. Hoe ik ook probeerde de aandacht van onze slagwerker te trekken, hij bleef onverstoord doorlezen. Dat hierdoor het verwachte effect op de Wijk-C'ers uitbleef, maakten zij ons wel duidelijk door luid-joelend en schreeuwend hun ontevredenheid de zaal in te slingeren. Onze 70-jarige bleef onverstoord in zijn boek verdiept. Na afloop van de voorstelling riep ik hem bij mij en zei: „Hoe kan je nu bij zo'n scène een boek gaan lezen? Zag je die knokpartij dan niet?” Doch zijn stoïcijns antwoord was: „Ik zag 'm wel, maar ik bemoei me d'r liever nie mee”.

Daar had ik nou twee dagen lang zitten zweten om de muziek voor die film bij elkaar te brengen. En hoe vaak heb ik niet gevochten tegen de opwelling het maar op te geven. Ik doorzag het niet en vroeg mij af wat ik eigenlijk was begonnen. Die strijd heeft zo'n twee weken geduurd, toen, als door een wonder, mij alles duidelijk werd. Dat was met de derde film: de *Wolgabootsman*, met William Boyd in de hoofdrol. Om de Russische volksmelodie de *Wolgabootsman* als leidmotief groepeerde ik fragmenten uit de vijfde en zesde Symfonie van Tsjajkovski; fragmenten uit de opera *Boris Godounov* van Moussorgski, de ouvertures *Roeslan en Loedmilla* en *Het leven van de czar*, beide van Glinka. Verder muziek van Scriabin, Gzaou-nov en delen uit de Notenkraaker-suite van Tsjajkovski. Een groot Russisch mannenkoor zong achter het val-



2. De voorgevel van het Rembrandt theater, Oudegracht 73, omstreeks 1930. (Foto: Top. Atlas GAU)



*De hal van het Rembrandt Theater omstreeks 1930.
(Foto: Top. Atlas GAU)*

scherm volksmelodieën en -dansen, zodat deze derde filmillustratie een groot succes werd.

Ja, film-illustreren was een kwestie van zien, psychologisch inzicht, theatergevoel en een grote repertoire-kennis van enige duizenden orkestwerken.

Waarom de bioscoopbezoeker in de stomme-filmtijd de muziek niet hoorde

Dat het succes van een film niet alleen afhankelijk was van de wijze waarop een illustratie werd uitgevoerd, doch meer nog hoe deze tot stand werd gebracht, wil ik met een enkel voorbeeld duidelijk maken. Een typisch verschijnsel bij de vertoning van een stomme film was, dat de bioscoopbezoeker zich zelden de muzikale omlijsting van zo'n film realiseerde. Hij hoorde haar eenvoudig niet... hij onderging haar. Zo kon het gebeuren dat, wanneer iemand na een filmvoorstelling gevraagd werd: „Hoe vond je de muziek?” hij antwoordde: „Nu je het mij vraagt... eigenlijk heb ik in 't geheel geen muziek gehoord!” Als toeschouwer was hij zó onder de indruk van het filmverhaal - het spel dus - dat de muziek alleen nog in zijn onderbewustzijn werkte. Dat het de muziek was, die een integrerende rol tijdens de voorstelling vervulde, realiseerde hij zich eenvoudigweg niet.

Maar was de film niet goed geïllustreerd dan hoorde men vaak de opmerking: „Wat was de muziek vanavond slecht!” In dit geval had men de muziek los van het filmverhaal gehoord en klonk deze als een storend element. Een film goed illustreren wilde zeggen: de muziek en de handeling zó scherp op elkaar afstemmen dat de aandacht van de toeschouwer uitsluitend op het filmverhaal werd geconcentreerd en men daardoor de muziek niet hoorde of zich realiseerde. Dit was een vaardigheid die slechts aan weinigen uit die tijd was gegeven.

Bezat de filmillustrator deze eigenschappen niet, dan gebeurde het vaak dat bij een dramatische scène een bekende aria uit een overbekende opera van bijvoorbeeld Puccini of een andere romantische opera-componist werd gespeeld. Een melodie, die oorspronkelijk was gecomponeerd ter muzikale uitdrukking van een geheel andere handeling of situatie. Of men speelde bij een dramatische of geagiteerde scène het allegro van een ouverture van Snoek, Mouton of Razigade; gelegenheds-filmmuziek van componisten uit de twintiger en dertiger jaren. Men vroeg zich in die tijd niet af of zulk soort muziek de aard of het karakter van de scène wel muzikaal verantwoord had weergegeven. De hoofdzaak was dat er muziek bij de film klonk. De middelmatige filmillustrator van vroeger verwerkte bij voorbeeld in een anderhalf uur durende hoofdfilm niet meer dan tien à twaalf muziekstukken, terwijl een filmillustrator, die zijn vak verstond en het filmverhaal vooral muziek-psychologisch trachtte te benaderen, vaak veertig à zestig muziekfragmenten nodig had om alle gevoelssituaties en -handelingen muzikaal uit te beelden.

De in die dagen vaak gestelde vraag „Mag een filmillustratie uit de stomme filmtijd een kunstvorm worden genoemd?”, kan dan met een volmondig „ja” worden beantwoord.

Hoe werd een filmillustratie voorbereid?

Het is dinsdagmorgen tien uur. Op het balkon van het Rembrandt Theater staat een kleine tafel met afgeschermd lamp. Op de tafel een horloge en een notieblok. Nadat de lichten in de zaal zijn gedoofd, komt de eerste acte van de nieuwe film op het doek. In een afwisselend close-up ziet men de haven van New York met een binnenvarend groot passagierschip en een drukbezochte kroeg, waarin een man

zich door de dichte menigte heenwringt. Deze beelden herhalen zich enkele malen. Welk beeld moet nu door muziek worden omlijst? De haven of die kroeg? In een fractie van een seconde moet de beslissing vallen en de notitie gemaakt, want de film draait door en onherroepelijk raak je de greep op het filmverhaal kwijt, wanneer je te lang weifelt.

Daarna komt de vraag: „Hoe moet het gekozen beeld worden geïllustreerd?“ Is dit niet in één gedachteflits te bepalen, dan is een vage aantekening ook voldoende.

Maar uit die eerste beelden heb je het plot van het verhaal nog niet ontdekt. Het is dus zaak dat zo vlug mogelijk op te sporen, omdat anders het verhaal als droog zand aan elkaar komt te hangen. Ook moet je de verschillende situaties in een acte razendsnel doorzien, de tijdsduur daarvan op je horloge aflezen en aantekenen, en het karakter van de muziek daarbij in grote lijnen aangeven.

Hier is dus sprake van een bliksemsnel reageren, handelen en beslissen, scène na scène, acte na acte. Mijn tijdschema's varieerden zo van een halve minuut tot twee minuten, zodat een acte van gemiddeld een kwartier twaalf à vijftien muziekfragmenten vorderde. Daar een normale film gewoonlijk uit vier acten bestond, betekende dit een verwerking van circa achtenveertig tot zestig muziekfragmenten.

Was het proefdraaien achter de rug - de film werd nooit voor een tweede maal gedraaid - dan kwam de volgende dag de grote moeilijkheid om uit die berg van aantekeningen het verhaal te reconstrueren en voor elk aangegeven detail de meest passende muziek te vinden.

Bij elke filmillustratie was het weer een gevecht om de juiste keuze te doen, en het gebeurde niet zelden,

dat vóór de generale repetitie en vaak ook daarna aan verschillende details nog gesleuteld moest worden.

Een voorbeeld: „Seventh Heaven“

Nu kan men zich bij het illustreren letterlijk aan de muzikale karakter- en situatietekening houden, maar men kan ook door contrastwerking de uitbeelding van bepaalde dramatische scènes versterken. Als voorbeeld hiervan noem ik de film *Seventh Heaven*, met Janet Ganor en Farrel in de hoofdrollen.

In deze film komt een scène voor waarin Farrel, aan het front blind geschoten, doch officieel door de autoriteiten als gesneuveld aangegeven, zich een weg baant door de menigte, die de triomferende Franse troepen op hun intocht in Parijs juichend en dansend begeleidt. Deze scène heb ik met de populaire Franse oorlogsmars *La Madelon de la victoire* geïllustreerd, die de sfeer en stemming zeer suggestief weergaf.

In haar kamer op de zevende etage wacht Janet Ganor in haar bruidstoilet getooid, haar verloofde op... zij gelooft niet in het officiële doodsbericht. Angstig en vertwijfeld om haar reactie, nu hij blind is, staat Farrel beneden in de trappenhal, die naar de zevende etage (seventh heaven) voert. Hier komt een sterk dramatisch element in de handeling en men zou geneigd zijn dit dramatisch gebeuren met een hiermede overeenstemmende muziek te illustreren.

Ik zocht echter door een tegenstelling het dramatisch effect te verhogen. Dit was mogelijk, omdat close-ups ons steeds confronteerden met die zegevierende intocht in Parijs. Het lag dus voor de hand de oorlogsmars zacht gespeeld te laten doorklinken, wat een ongekend contrast schiep.

Maar ook met andere middelen kunnen dramatische spanningen worden opgevoerd. Zo heb ik in de scène waarin beide geliefden verbijsterd tegenover elkaar



De foyer van het Rembrandt Theater omstreeks 1930. (Foto: Top. Atlas GAU)

staan, de muziek geheel doen zwijgen. Hierdoor werd de spanning zo verhevigd, dat je in de zaal het snikken kon horen.

Nog vele films hebben mij de mogelijkheid geboden met sterke muzikdramatische effecten grote climaxen te scheppen. Eén film wil ik hier in 't bijzonder nog noemen: *De Koning der Koningen*, het leven uitbeeldend van Jezus op aarde; een kunstwerk, dat 110 achtereenvolgende uitverkochte voorstellingen heeft gehaald.

Dat voor het illustreren van een film een groot en modern muziekrepertoire nodig is, laat zich nu gemakkelijker begrijpen en het duurde dan ook nauwelijks een jaar of mijn repertoire was tot ruim vijfduizend orkestwerken uitgegroeid.

Vier jaar lang is dit unieke repertoire mij van dienst geweest bij het illustreren van de ruim tweehonderd films, die in het Rembrandt Theater zijn vertoond. Dit duurde totdat de eerste geluidsfilm haar intrede deed. „*The Jazzsinger*“ (1927) heette het krakerige klankproduct, waarin de beroemde „neger“zanger Al Jolson zijn smartelijke lied „*Sonny Boy*“ zong. Die geluidsfilm betekende tevens het einde van de stomme film en van het prachtige kunstwerk, dat het illustreren van een film genoemd mag worden. Van toen af aan kon het filmmuziekrepertoire aan de spreekwoordelijke kapstok worden gehangen. Toch heeft mijn repertoire, enig in Nederland, circa zevenenzeventig jaar later een nieuwe bestemming gekregen. Het Nederlands Filmmuseum bewaart dit unieke materiaal als een waardevol muziek-historisch document uit de tijd, dat de stomme film met haar levende film-illustratieve muziek nog als een kunstvorm mocht worden beschouwd.

Een repetitie

De vrijdag was altijd een zware dag voor de musici. Dan stond op het weekprogramma, buiten de twee avondvoorstellingen, een generale repetitie, die om half negen begon en om een of twee uur in de namiddag eindigde.

Reeds om half negen zaten de musci en kapelmeester bijeen voor het mondeling doornemen van het filmmateriaal op coupures en andere aanduidingen, die op de hoofdfilm betrekking hadden. Was dit achter de rug dan volgde het doorspelen van de nieuwe muziek in de film-van-de-week. Daarna volgde het proefdraaien van de hoofdfilm met de muziek-illustratie. Dit geschiedde hoofdzakelijk voor de kapelmeester, die controleren moest of de muziek met de aantekeningen, die tijdens het proefdraaien waren gemaakt, met de scènes op het doek klopte. Zwakke gedeelten of een verkeerd gekozen muziekfragment konden dan na de repetitie nog worden veranderd.

Na het proefdraaien van de hoofdfilm volgde in de regel het nog niet geïllustreerde bij-programma, bestaande uit het journaal, de natuurfilm, meestal door

de organist begeleid, en de komische één-acter. Hiermede was het filmisch gedeelte van de repetitie afgevoerd.

Na een korte onderbreking begon dan de repetitie met de artiesten, wat vaak een preciaire onderneming was. Meestal kwamen de artiesten vermoeid op de repetitie na een week hard werken in een ander theater, het afbreken na de laatste voorstelling van hun requisieten en het vroeg afreizen naar hun aansluitend engagement. Zij waren dikwijls niet in staat hun indicaties en speciale wensen behoorlijk kenbaar te maken, vooral wanneer de taal een barrière vormde. Het kwam dan ook dikwijls voor dat zij 's avonds op het toneel, wanneer zij, uitgerust, in volle actie waren, tempi vlugger namen dan 's morgens was afgesproken, of dat er ergens een reprise moest worden gemaakt, waarover op de repetitie niet was gesproken. Het was dan zaak hen tijdens de voorstelling op te vangen en in alles mee te gaan. Dit vereiste van de kapelmeester en de slagwerker een grote slagvaardigheid en souplesse, plus een hoge mate van intuïtief aanvoelen van de gewijzigde situaties op het toneel. Gelukkig bezaten wij beiden de aanleg voor dit alles, zodat brokken uitbleven. „Ik begrijp er niets van“, zelden de artiesten vaak, wanneer ik hen in de pauze in hun loge opzocht om te vernemen of zij nog wensen hadden. „Gisteravond hadden wij met de muziek nog de grootste moeilijkheden en bij u is alles zo vlot gegaan alsof wij al dagenlang met elkaar samenwerkten“.

Ja, artiesten begeleiden is een vak apart.

De artiesten en de filmvoorstelling

Als show waren de artiesten de laatste levende schakel naar de hoofdfilm. Als zodanig hebben de artiesten in het programma een belangrijke rol gespeeld. Ik heb dan ook steeds grote bewondering gehad voor die keiharde werkers in het artiestenvak, waaronder de Nederlanders Kees Pruis, Nap en Chris de la Mar, Louise Fleuron, Louis en Heintje Davids, Lou Bandy en Willy Derby, Marcel Berger, Dumas, Harry Nollus, Alex de Haas, Meijer Hamel en de wereldberoemde illusionist Okito, artiestennaam voor het grote Nederlandse goochelaarsgeslacht Bamberger.

Gedurende vijf jaar heb ik in het Rembrandt Theater te Utrecht en één jaar in het Lutusca Theater te Rotterdam circa tweehonderdtachtig artiestennummers begeleid en aan gesigneerd fotomateriaal met opschriften zo'n kleine tweehonderd foto's voor mijn archief kunnen bewaren.

Ja, het waren heerlijke jaren in de stomme-filmtijd, waarin het levende optreden der artiesten samenviel met de levende film-illustratieve muziek, die nog een tegenwicht vormden voor de dreigende mechanisering van alles wat met de film te maken had.