

Jean Desmet: een Belgische vrije jongen in het bioscoopwezen

Uit: Wim Willems, *Cultuur en migratie in Nederland. De kunst van het overleven. Levensverhalen uit de twintigste eeuw* (Sdu Uitgevers: Den Haag, 2004)

Een pionier in de filmwereld

Het jaar 1907, een donderdag in september, de twaalfde om precies te zijn. Op de kermis in Leiden staat het publiek met open mond te kijken naar een verbazingwekkend nieuw fenomeen. Het kon uiteraard niet vermoeden welk stempel deze uitvinding zou drukken op de eeuw die voor hen lag. Om elf uur zagen de bezoekers hoe drie kwartier lang beeld werd geprojecteerd op een wit doek, opgespannen achter een andere kermisattractie: de tobogan - een roetsjbaan. Volgens een ooggetuige waren er geen wolken, of het moesten de stoomwolken zijn van de machine die de tobogan aandreef. Aan het firmament tekende zich een heldere sterrenhemel af. Het publiek dromde samen in en rond de tent, anderen waren in de toren van de glijbaan geklommen. Uit hun hoge positie hadden zij een goed zicht op wat er beneden werd vertoond. De ooggetuige vond dat er werkelijk aardige en duidelijke nummers waren te zien. Om welke voorstellingen het ging, valt niet meer te achterhalen. De verantwoordelijke man achter de filmprojectie was de Belg Jean Desmet. Met Alberts Frères en Alex Benner, eveneens bioscoopexploitanten, was hij destijds in een fel gevecht verwickeld om standplaatsen op het kermisterrein. Dat hij als pionier de Nederlandse filmgeschiedenis zou ingaan, stond die avond misschien wel in de sterren geschreven. Maar die kon hij, ondanks zijn bestaan als kermisreiziger, niet lezen.

De naam Desmet hoort al bijna een eeuw bij het Amsterdamse bioscoopwezen. In het gelijknamige theater aan de Plantage Middenlaan kon de bezoeker tot voor kort terecht voor kunstzinnige films. Maar Cinema Parisien op de Nieuwendijk was de werkelijke trots van de familie, zij het dat niet viel te verhinderen dat de uitbater in de nadagen uitsluitend blote films vertoonde. Op een zeker moment bleek het theater niet meer rendabel en eind maart 1987 werd de laatste voorstelling gegeven. Daarna heeft kleindochter Ilse Hughan iedere schroef, strook behang, asbak en stoel laten slopen en in kisten opgeslagen, een klus waarvoor zij ervaren restaurateurs had ingehuurd. Sommigen mochten het een doldwaze onderneming vinden, zij had zo haar redenen. Om te beginnen een sentimentele. In deze bioscoop van haar grootvader en later van haar moeder (de enige dochter uit Desmets tweede huwelijk) had zij haar vroegste jeugd doorgebracht en een passie opgevat voor alles wat met film te maken had. Sinds *Some like it hot* beschouwde zij Marilyn Monroe als haar tweede moeder. Voor haar gevoel mocht die plek dan ook niet verdwijnen. Wat tevens meespeelde, was de waarde van het culturele erfgoed die deze bioscoop vertegenwoordigde. Haar opa, Jean Desmet, die overleed toen zij een peuter van drie was, had aan de wieg gestaan van het medium film. Aan het begin van de twintigste eeuw vervulde hij een leidinggevende rol in de vertoning en de verspreiding van films. Ook behoorde hij tot de eersten in Nederland die een vaste bioscoop exploiteerden. Met het Amsterdamse Cinema Parisien vestigde de in Brabant opgegroeide Belg voorgoed zijn naam in het westen. Zijn kleindochter wilde die erfenis niet verloren laten gaan, dus beheerde zij zijn nalatenschap als een terriër. Toen het Nederlands Filmmuseum in 1990 ging verbouwen, vertelde zij de directie dat ze 'nog een bioscoop op zolder had liggen'. Dat was niet aan dovemansoren gezegd en er werd besloten om het originele interieur van theater Parisien terug te

bouwen in het zwartgeschilderde bioscoopzaaltje van hun paviljoen in het Vondelpark. Daar zijn tot op de huidige dag films te bekijken, dus de bioscoop leidt als het ware een tweede leven.

Het nauwgezet beheren van een nalatenschap had Ilse Hughan niet van een vreemde. Ook haar grootvader, die in 1956 op 81-jarige leeftijd als een vergeten man overleed, bewaarde elke snipper papier. Aan het eind van zijn leven bezat hij een omvangrijke collectie affiches, programma's, foto's, boodschappenbriefjes, nota's van glazenwassers, reclamefolders en wat een mens al niet produceert. Verder liet hij niet minder dan negenhonderd films na, terwijl hij zijn werk als distributeur toch al tientallen jaren achter zich had gelaten. Het leeuwendeel van de (inter)nationale films die hij bezat, dateerde uit de periode 1910-1915. Veel van die kopieën zijn de enig overgeblevene ter wereld, wat de collectie-Desmet tot een unicum maakt. Om die reden heeft het Nederlands Filmmuseum zich destijds over de rollen (de actes) ontfermd en ook het bedrijfsarchief overgenomen. In de jaren negentig verdiepte de filmhistoricus Ivo Blom zich in Desmets werk, waardoor het mogelijk werd om een beeld te geven van de opkomst en de ontwikkeling van het medium film in Nederland. De ouverture van dit boek over de twintigste eeuw is gebaseerd op zijn inspanningen. Mijn keuze voor de in België geboren pionier is echter ook ingegeven door zijn bestaan als reiziger. Zijn moeder stond al op de kermis en hij verplaatste zich later per woonwagen van stad naar stad, en van dorp naar dorp. Daarmee behoorde hij tot de omvangrijke categorie ingezetenen die in hun levensonderhoud voorzagen door lokale markten te bedienen.

Rond 1900 waren mensen, in dorpen zowel als in steden, nog sterk afhankelijk van de diensten van rondreizende kooplui, ambachtslieden en figuren die amusement verzorgden. Die ambulante wereld staat beschreven en uitgebeeld in het boek *Mensen van de reis* (1995). Door de studie van Blom werd het mogelijk om een historische reconstructie van hun functie en levenswijze toe te spitsen op één figuur: de kermisreiziger, rondtrekkende bioscoopexploitant, film distributeur en vaste bioscoopeigenaar Jean Desmet. In de Nederlandse geschiedenis vormt hij een overgangsfiguur van een ambulante naar een meer sedentaire levenswijze. Als migrant bleef hij bovendien nauwe contacten onderhouden met zijn land van herkomst. Hij maakte niet alleen gebruik van een grote kring van familieleden, maar liet zich ook leiden door de smaak en het stijlgevoel van Belgische artiesten en ambachtslieden. Zijn actieradius strekte zich uit tot enkele grote steden in Vlaanderen en Frankrijk. Van die oriëntatie trok hij voordeel bij zijn voortdurende aanpassingen aan de Nederlandse markt van vraag en aanbod. Door gebruik te maken van een internationaal netwerk kon hij als handelaar flexibeler zijn en nieuwe trends introduceren.

Een clan van kermisreizigers

Jean Desmet werd op 26 augustus 1875 geboren in Ixelles, tegenwoordig een wijk in Brussel, en verhuisde op zijn tweede naar het Brabantse Den Bosch. Vele jaren later boekte hij successen in steden als Rotterdam en Amsterdam, wat in die tijd geen sinecure was. De banden met zijn land van herkomst bleven altijd sterk en de Belgische nationaliteit gaf hij nimmer op. Desmet was een familieman, die zijn verwanten dicht om zich heen verzamelde. Dat had ongetwijfeld te maken met de vroege dood van zijn ouders, een vrouw uit Oss en de zoon van een koopman uit Renaix. Als gezinsoudste nam Jean de verantwoordelijkheid op zich voor zijn broers en zussen en hij zou dat blijven doen. Bij het opbouwen van een eigen nering, hetzij op de kermis, hetzij met een café of bioscoop, konden zij altijd op hem rekenen.

Het was geen onverdeeld genoegen om in die jaren op te groeien in Den Bosch, want de plaats stond bekend als een van de ongezondste steden van Nederland. De woningen waren benauwd, de huren hoog, de rioleringen en watervoorziening erbarmelijk. De rivieren stroomden regelmatig over en epidemieën als cholera en pokken maakten nog altijd slachtoffers. De mensen moesten het doen met aardappelen, meelpap en een goedkoop soort roggebrood, waardoor ze permanent ondervoed waren. Om te overleven kluste iedereen bij, zowel thuis als met handel op straat. Toch smeten zelfs de meest armlastigen twee keer per jaar hun opgespaarde centen over de balk: bij het carnaval in februari en op de kermis in september. Als het moest gaven ze zelfs hun huisraad en kleding in onderpand bij de bank van lening, als ze maar deel mochten uitmaken van het feest der ontlasting. Door zijn moeder leerde Desmet die wereld van jongsaf ook op een andere manier kennen. Na de dood van haar echtgenoot trok zij, om haar kinderen te voeden, met porselein en aardewerk langs kermissen. Haar oudste zoon stond haar bij achter de kraam en toen ook zij overleed, kon hij niet anders dan de handel voortzetten. Met de jaren vergrootte Desmet niet alleen zijn werkterrein, hij breidde ook zijn activiteiten uit. Voor hem lag het buitenland al vroeg binnen handbereik. Zo ging hij over tot de aanschaf van draaiorgels van internationaal befaamde firma's als Gasparini (in Parijs) en Gavioli, waarmee hij door de straten trok om de kermis en zijn attracties aan te kondigen. Buiten het seizoen verhuurde hij de draaiorgels aan kermisartiesten in Den Bosch en omgeving, waarmee hij voor het eerst de stap van handelaar en exploitant naar distributeur zette. In 1897 introduceerde hij een nieuwe attractie, het Groot Wonderrad van Avontuur. De tent waarmee hij rondreisde, speelde met veel glitterlichten in op de menselijke zucht naar fortuin. Als alle kaartjes verkocht waren, mocht het publiek met pijltjes op het rad gooien, in de hoop een winnend nummer te raken. De gelukkigen gingen naar huis met een armvol huishoudelijke of luxe artikelen, zoals een spiegel, vogelkooi, theetafeltje of klok. De standplaats voor een dergelijke attractie mocht moeilijk te krijgen zijn, in 1904 reisde Desmet er heel Nederland mee door; ook in België verbleef hij maandenlang met zijn Grande Lotterie Hollandaise. Zijn hele hebben en houwen bestond uit een tent, een woonwagen en een pakwagen, die bij elkaar een waarde van drieduizend gulden vertegenwoordigden. Paarden om de wagens te trekken huurde hij ter plekke.

Met de jaren groeide de familie Desmet uit tot een echte clan van kermisreizigers. Eenmaal getrouwd nam Jean zijn vrouw op sleeptouw - de kinderen gingen mee als ze vakantie van de kostschool hadden - en zwager Jan Dekkers en diens vrouw fungeerden als vaste assistenten. Zijn oudste broer Ferdinand reisde later zelfstandig rond met een danssalon als attractie en huwde Maria Herregodts, telg uit een Roermondse familie van kermisexploitanten. Broer Mathijs trok ook nog een tijdlang met een danstent door het land en zuster Rosine exploiteerde een café annex danssalon in de Zandstraat, de warme buurt van Rotterdam. Naast al die uitbreiding bleef ook tegenslag niet uit. Begin juli 1905 kreeg Desmets echtgenote, die op dat moment met het Rad van Avontuur in Leeuwarden stond, te horen dat de attractie niet langer werd toegestaan. Artikel 3 van de Loterijwet sloot dat voortaan uit. Zoals alle ambulanten, waar ook ter wereld, paste Jean zich onmiddellijk aan de gewijzigde omstandigheden aan. Via zijn netwerk wist hij een oude Canadian Toboggan, een roetsjbaan met bobsleeën, te kopen. Hij bestelde een nieuwe vloer in Gent en niet veel later stond hij met zijn attractie op de kermis in Rotterdam. Opnieuw brak een hectische tijd aan met onderhandelingen over standplaatsen, vaak voor veel geld van anderen overgenomen. In de jaren daarna stond hij met zijn attractie achtereenvolgens op de Bossche kermis, in Zaandam, Den Haag, Deventer en Haarlem. Bij het voorjaarsfeest in de Haagse Dierentuin was hij volgens een lokale krant dé attractie van het terrein: 'Een vernuftige vinding, en zo eenvoudig als 't ei van Columbus. Het is

niets anders dan een met een rijk front gemaskeerde stellage, waar een trap omheen staat geslingerd. Vanuit die top zigzaggen twee met riet beklede geulen naast elkaar naar beneden. De pret is die duizelende vaart van uit de hoogte. Maar het is een stevige klim, voor je er bent. Het gaat ermee als met het kweken van een kapitaal. Om het doel te bereiken heb je moeizaam, tree voor tree, te klauteren. Maar néér gaat het vanzelf in een dolle, lokkende en opwindende roes.'

De tobogan mocht het publiek in verrukking brengen, de wakkere Jean Desmet bleef om zich heen kijken. Het duurde niet lang voor hij de hand wist te leggen op een minstens zo lucratieve attractie, de reisbioscoop. Geruchten over de kolossale winsten die andere exploitanten maakten, vergrootten zijn enthousiasme. Al in december 1906 bood hij 1130 gulden voor een standplaats met een bioscoop op de eerstvolgende kermis in Den Bosch, maar de Leidse collega's hadden een half jaar later de primeur met een reprise tijdens de 'kermesse d'été'. De lokale krant begreep dat hier een voorschot op de toekomst werd genomen. Het fenomeen film zou de twintigste eeuw veroveren, maar het publiek moest er wel op worden geattendeerd. Anders dan zijn concurrenten liet Desmet zich aanvankelijk weinig gelegen liggen aan advertenties, maar hij leerde zijn lesje snel. Zonder reclame geen pers, zonder pers geen publiek. Zo werkte het ook toen al. Bovendien was het zaak de concurrent scherp in de gaten te houden, want de markt dreigde al vroeg verzadigd te raken. In die beginjaren hadden Mullens c.s. de grootste en chicste tenten, vertoonden zij het meest recente aanbod en beschikten zij over eigen filmproducties. Ze plaatsten ook grote advertenties, dus waren vanzelf het meest in trek bij pers en publiek.

Nu had Desmet het voordeel van een dubbele attractie: zijn tobogan en de reisbioscoop. Na Leiden begreep hij evenwel dat de publiciteit om een speciale aanpak vroeg. Het grondprincipe van de kermis was immers: prijs uw uniciteit. Dus liet hij zich in Wageningen aankondigen als 'The Imperial Bio Grand Cinematograph'. Anderen waren hem voorgedaan met die openlijke zelfverheerlijking, zoals de Belgische kermisreiziger Willem F. Krüger, die in 1903 met een bioscoop rondtrok door Nederland, België en Frankrijk. Met zulk overweldigend succes dat hij vier jaar later een vaste bioscoop in Antwerpen kon openen. Waarschijnlijk heeft Desmet daarom nooit met zijn reisbioscoop rondgetoerd in zijn vaderland. Wel nam hij de in zwang zijnde gewoonte over om zijn product van een keizerlijk uithangbord te voorzien en in advertenties noemde hij zich, eveneens in navolging van anderen, ongegeneerd 'L'Empereur du Bioscope'. Juist in die tijd sloeg het noodlot een bres in Jean Desmets leven, toen zijn dertigjarige echtgenote in 1907 plotseling overleed. Het gebeurde op de Leidse kermis, van oudsher vertrouwd terrein. Lang rouwen kon niet in zijn vak en hij herstelde snel. Kort daarop leerde hij zijn tweede vrouw kennen, Rika Klabou, ook weer op een kermis, ditmaal in Haarlem. Als dochter van een caféhouder had zij er weinig moeite mee achter de kassa van Desmets reisbioscoop plaats te nemen. Ze zou het twee jaar volhouden. In 1912 trouwden de twee, een verbintenis waaruit één dochter, Jeanne, voortkwam.

Als geen ander begreep Jean Desmet dat je in de showbusiness alleen kunt overleven door op te vallen. Opnieuw moest een landgenoot uitkomst bieden bij het bedenken van een nieuw uiterlijk. Als front voor de bioscooptent ontwierp de Belgische kunstenaar Albert de Sonnevile een gevel van zo'n 25 meter breed, rijkelijk versierd met Art Nouveau-motieven en booglampen die alle aandacht van het rondlopende publiek opzogen. Eenmaal binnen viel er eveneens het nodige te beleven. De schrijvende pers was zelfs het meest gecharmeerd van het weelderig interieur van de bioscoop: 'Een hoge, brede en daardoor luchtige zaal - van "tent" kan men moeilijk meer spreken - met zeer mooie fluwelen wanden en zelfs met nooddeuren. Zeer gemakkelijke stoelen en althans op de eerste rang

een planken vloer, zodat men niet op de keien zit. En de films: het beste wat er is, goed geprojecteerd en met een goede explicateur. Een pianist en een violist vullen de noodzakelijke pauzes, om de filmrollen te verwisselen, verdienstelijk aan.'

Een rondreizend bestaan

Het rondtrekkende bestaan van Jean Desmet werd vergemakkelijkt door de komst van de woonwagen in het laatste kwart van de negentiende eeuw. Sindsdien waren werk en huisvesting eenvoudig te combineren, en kon het hele gezin mee op reis. Door de eeuwen heen hadden mensen voor het transport van hun goederen vooral gebruik gemaakt van het landelijke net van waterwegen. Dat vervoer per schip verliep wel erg langzaam. Die situatie veranderde toen ook op het platteland verharde wegen werden aangelegd en steeds meer paarden, in plaats van op een looppad naast de trekschuit, voor een houten gezinswagen werden gespannen. In de tijd dat 'The Imperial Bio' de landelijke markt veroverde, telde Nederland ongeveer achthonderd woonwagens. Aan de kermisreizigers onder hen viel hun welstand duidelijk af te lezen. De woonwagen van Desmet was zelfs zo'n pronkstuk dat hij er openlijk mee adverteerde. Voor tien cent kon het publiek de bijkomstige attractie bezichtigen. Wat de eigenaar vooral met trots vervulde was dat zijn luxe salon-reiswagen op de Wereldtentoonstelling in Luik had gestaan. Hij schijnt er zo'n 12.000 gulden (in francs) voor te hebben neergeteld, een vermogen in die tijd. Zijn Belgische landgenoot De Sonnevile tekende, net als bij de bioscoopgevel, voor de Art Nouveau-decoraties. De pers raakte er in de zomer van 1908 niet over uitgeschreven:

'Reeds dikwijls zagen wij afbeeldingen van reusachtige automobielen en reiswagens van rijke Amerikanen en Engelsen, ingericht met alle denkbare luxe en comfort, waarin het een genot moet zijn de wereld rond te reizen. Thans geven wij de afbeelding van een luxe-reiswagen, toebehorend aan de heer De Smet, bioscoophouder te Den Bosch. De wagen is tien meter lang, voorzien van geslepen ruiten in moderne mahonie sponningen gevat. In de kap zijn ventilatievensters aangebracht. Het interieur bestaat uit een salon, met een elektrische haard, een slaapvertrek en badkamer, met wanden van dik matglas en witte tegels afgezet - en, niet te vergeten, een ligbad. Overal kon gas en elektriciteit worden gebruikt. Het gehele interieur is uitgevoerd in massief mahonie, volgens tekening van de kunstenaar Albert de Sonnevile, die ook de plafonds beschilderde. In het salon ontbreekt zelfs geert piano en bibliotheek. Tegen de gepolijste mahoniehouten wanden van de wagen was een pantser van plaatijzer aangebracht tegen beschadigingen.' In de ogen van de overheid onderscheidden kermisreizigers als Desmet zich door hun reguliere inkomsten in gunstige zin van de rest van de woonwagenbevolking. Ze moesten wel een vergunning voor hun wagen aanvragen en aan dezelfde eisen voldoen als anderen, maar bij het zoeken van een standplaats kregen ze de vrije hand. Dat was verre van vanzelfsprekend, want gemeenten hadden zich vaak met man en macht verzet tegen de komst van een kermis. In veel plaatsen is de kermis zelfs (tijdelijk) afgeschaft. De autoriteiten hadden vooral moeite met het uitbundige volksfeest omdat het onzedelijkheid en losbandigheid in de hand zou werken. Tijdens de kermisdagen was openbare dronkenschap, bij beide seksen, schering en inslag. Ook overspel, ruzies en geweld kwamen veel voor, terwijl overheden vonden dat het volk zijn geld beter aan nuttiger zaken kon uitgeven. Het beeld van de reiziger heeft overigens weinig schade opgelopen van die beweging tegen kermissen, daar zorgde de beroepsgroep zelf wel voor. In 1899 hadden ze de

Nederlandsche Vereeniging voor Kermisvakgenooten Ons Belang opgericht, om het blazoën van hun beroepsgroep op te poetsen, maar ook om een vuist te maken tegen overheden die hen liever zagen gaan dan komen. Ongetwijfeld is ook Desmet van die vereniging lid geweest.

Het kermisfeest had een geschiedenis die terugging tot de marktcultuur van de Middeleeuwse stad. Met opvallende en vaak uitheemse attracties om de mensen te vermaken, en gevulde winkelkramen om de maag te vullen en het oog te verleiden. Aan het begin van de twintigste eeuw kon een kermis niet zonder een paar draaimolens, schiettenten, een panorama, een hippodroom, waar je kon paardrijden, en een menagerie met slangen en andere griezelige beesten. Het kijkwerk kwam voor rekening van de toneelspeler, goochelaar, acrobaat en liedjeszanger, de dikke dame en andere spelingen der natuur, de bokkers en hardlopers. Hun optreden werd meestal met veel gevoel voor spektakel aangekondigd. Ook een vlooientheater deed het altijd goed. Voor zijn vangst trok een kermisreiziger een bepaalde buurt in, waar hij kinderen met vlooiënpikken aanhield om te vragen waar ze woonden. Hun ouders kregen dan een rijksdaalder voor elke tien vlooiën die ze leverden. Voor twintig gulden had je een pot vol 'entertainers', die met een beetje geluk een seizoen lang meegingen. Verder stonden op vrijwel elke kermis tientallen kraampjes met eten en drinken, met manufacturen en galanterieën, met glaswerk, ijzer- en koperwaren, en met porselein. Door de opkomst van de vaste winkels begon het aantal winkelkramen op de kermis weliswaar af te nemen, maar ze verdwenen nooit helemaal. De kraampjes waar het publiek zijn zucht naar zoetigheid kon uitleven, zoals poffertjes, oliebolletjes, beignets, wafels en koeken, zijn altijd populair gebleven. Voor wie zoeter wil, heeft men het betere suikerwerk in de aanbieding: de suikerspin, de noga en de kaneel- en zuurstokken. In de tijd van Desmet moesten kermisexploitanten nog wel rekening houden met streekgebonden smaakverschillen. In Groningen hielden ze vooral van de kersenstok, zacht en zuur, en van losse noga. In Limburg daarentegen was het een en al spek en drop, en veel ulevellen met rijmpjes erin. De monden van de rondsloeterende bezoekers stonden zelden stil, maar zij kwamen ook voor ander vermaak. Voor de draaimolens met houten paarden of schuitjes bijvoorbeeld, die door mankracht of paarden werden voortbewogen en lange tijd de top op kermisgebied vormden. Tot de mechanisatie eenmaal zijn intrede had gedaan en de stoomcarroussel werd omgetoverd tot een waar vermaakpaleis. Van toen af ging het steeds sneller, hoger en schitterender, en volgden de nieuwe attracties elkaar in ijtempo op.

De topjaren van de reizende bioscoop. Zoals alle grote exploitanten in die wereld verkeerde Jean Desmet in een voortdurende concurrentieslag om de beste standplaatsen op kermisterreinen. Verder draaide alles om de gunst van het grote publiek en moest hij met zijn reisbioscoop opboksen tegen de promotiecampagnes van collega's als Alex Benner, opgegroeid in een kermisfamilie, en Willy en Albert Mullens. Op het dak en de voorgevel van hun tent hing elektrische verlichting met de letters 'Alberts Frères Sprekende Bioscope'. Hun classicistische bioscoopgevel had meer weg van een Griekse tempel dan van een kermistent, en hun filmprogramma en explicatie (mondelijke uitleg bij geluidloze beelden) sloegen enorm aan. Het hele gezin moest naar de voorstelling kunnen kijken, dus stonden lering en vermaak hoog in het vaandel. Naar verluidt waren de broers wars van platte humor, wel hielden zij hun vinger nauwgezet aan de pols van de nieuwe tijd. Zo waren zij de eersten met vertoningen van sprekende films in hun tent, een combinatie van bewegende beelden en een muziekgrammofoon. Dat konden opera-aria's of populaire liederen zijn, gezongen door een Franse artiest als Gauthier, of korte voordrachten door een theaterster als Sarah Bernhardt. Ook speelden de gebroeders Mullens in op de smaak van hun publiek met de productie van korte speelfilms over favoriete thema's. Nog een stap verder was het schieten van opnames in de omgeving van de kermis

waar zij waren neergestreken, de film ontwikkelen in hun mobiele donkere kamer en de dag daarop in hun tent vertonen. De identificatie van de streekbezoekers kon niet optimaler.

Het is vooral aan de activiteiten van Alberts Frères te danken dat de belangstelling voor films en bioscopen in zowel Nederland als België sterk toenam aan het begin van de twintigste eeuw. Zij deden alle kermissen in de (middel)grote steden aan en ook buiten het seizoen gaven zij voorstellingen in de open lucht, waar ze geld als water mee verdienden. Als zakenlieden zorgden ze er intussen voor hun collega's zoveel mogelijk buiten spel te zetten. Zo claimden ze buiten het seizoen bij gemeenten het exclusieve recht op het vertonen van films. Met advertenties voor een galaavond lokten ze de burgerij naar de bioscoop en de betere stand was volop bereid een hoge entreprijs te betalen. In ruil daarvoor hoefden ze immers geen armlastige toeschouwers om zich heen te tolereren. Het bleek een probate strategie om een landelijk netwerk van toeschouwers op te bouwen, maar toen de broers hun aandacht een tijdje op België concentreerden, zag een tweede ster zijn kans schoon. De vader van Alex Benner had rond de eeuwwisseling al eens met een bioscoop rondgereisd en zijn zoon introduceerde een Kristallen Lichtpaleis, een optisch spektakel dat hij later ombouwde tot reisbioscoop. Van huis uit gewend snel te handelen, slaagde hij er binnen de kortste keren in om overal als eerste een standplaats weg te kapen. Het netwerk van Desmets relaties wist zelfs niet te voorkomen dat hij in hun uitvalsbasis Den Bosch zijn tent op de kermis mocht opslaan. Ook hij was bij de tijd, zorgde voor een gevarieerd programma en was wars van valse bescheidenheid. Een tijdlang trok hij door het land als 'Benner's Sprekende Bioscope Noblesse'.

Chronologisch gezien was Jean Desmet de derde grote man. Vanaf 1907 stond hij op diverse kermissen en tijdens de wintermaanden vertoonde hij films in concerten toneelzalen. Ook buiten de bioscooptent adverteerde hij trouwens als 'The Imperial Bio'. Om zich van meer klandizie te verzekeren verlegde hij zijn aandacht. Zo werden in de zomer overal volksfeesten gevierd en begonnen tentoonstellingen en beurzen een rage te vormen, zij het nog niet in gebouwen. Liefdadigheid en goede doelen scoorden hoog op zulke zomerkermissen, die een gevoel van regionalisme aanwakkerden. Van zulke feesten, zoals die van het Delftse Lustrum, schoten de gebroeders Mullens opnamen en Desmet maakte zich populair door ze lange tijd in zijn filmprogramma op te nemen. Wat ook hielp was dat hij zich schijnbaar moeiteloos aanpaste bij de wensen van zijn omgeving. Misschien wel typisch het gedrag van een migrant en middenstander, in dit geval een rondreizende. Het bezorgde hem bij de pers een reputatie die zijn werk ten goede kwam. Hoe ver hij ging, blijkt uit zijn optreden in Amersfoort, waar het comité dat zich teweer stelde tegen sterke drank vooral tijdens de kermis van zich liet horen. Bij de exploitant van de nieuwe reisbioscoop wisten ze zich verzekerd van hulp op de plek des onheils: 'Door een overeenkomst met de heer Desmet worden telkens tussen de verschillende nummers, juist als heel de zaal in gespannen verwachting is welk moois er nu weer zal volgen, wijze lessen geprojecteerd, zoals "Een borrel minder, doet niemand hinder. Een borrel meer, werpt knecht en heer in 't ongeluk neer." Aardig is 't dan, de toeschouwers dergelijke goede raad te zien lezen. Waarlijk, het Amersfoortse drankcomité laat geen gelegenheid ongebruikt om propaganda te maken voor de goede zaak.'

Zulke momenten wijzen erop dat Jean Desmet wist hoe hij de tering naar de nering moest zetten. Des te opmerkelijker dat hij met zijn mobiele bioscoop nooit door België heeft getrokken, terwijl hij zich in advertenties afficheerde als de stalmeester van een wereldvermaarde cinema uit Brussel. Daar zetelde inderdaad zijn directie, want de zakelijke banden met zijn geboorteland bleven strak gespannen. Het gebruik van een trits superlatieven om de eigen attracties onder de aandacht te

brengen, was van oudsher de gewoonte in amusementskringen. Het waren de bouwstenen van een persoonlijke mythe, nodig om te overleven in een wereld met vele kapers op de kust. Zo schermde Desmet in advertenties doodgemoedereerd met een atelier artistique in Brussel en New York. Hij had inderdaad Amerikaanse films op zijn programma staan, maar dat legde blijkbaar te weinig gewicht in de schaal. In een moeite door liet hij de overzeese reputatie van exotisme graag op zich afstralen. Vanwege de moordende concurrentie kon niemand zonder reclame. Daarnaast werd er gewoon hard gewerkt en stad en land afgereisd. Als locaties voor zijn reisbioscoop gokte Desmet vooral op (middel)grote provincieplaatsen met een sterke regionale uitstraling. Het opbouwen en afbreken van zijn tent kostte ongeveer een week. Afgezien van zijn eigen personeel huurde hij ter plekke werkkrachten voor het laden en lossen, en elektriciens om de nodige reparaties uit te voeren. Het materieel bezit bestond in die tijd uit zijn luxe salonwagen, een orgelpakwagen, twee open en twee dichte pakwagens en een keukenwagen. Zo'n karavaan viel alleen per trein snel te vervoeren. De afhankelijkheid van het sterk gegroeide en wijdvertakte spoorwagennet was daarom groot. Ook in zijn latere jaren als filmdistributeur bleek het spoor een onmisbare schakel.

Met 'The Imperial Bio' is Jean Desmet zo'n drie jaar, tussen 1907 en 1910, langs Nederlandse steden gereisd. In verschillende daarvan zouden hij en zijn familieleden later een vaste bioscoop openen. In het laatste jaar van zijn rondtrekkende bestaan, de overgangperiode naar het distribueren van films, nam hij regelmatig een bedrijfsleider in dienst voor zijn bioscooptent. In Nijmegen was dat een regisseur of gérant die normaal gesproken voor Hommerson et Fils op de kermis in Leiden werkte. De Hommersons, een familie die al generaties lang attracties exploiteerde, lieten zich erop voorstaan dat hun reisbioscoop al sinds 1897 furore maakte. Beide families waren trouwens geparenteerd geraakt door het huwelijk van Clasina Hommerson met Desmets broer Theo. Het was niet zo'n grote wereld, die van kermisreizigers, en ze kwamen elkaar altijd weer tegen. Bij alle concurrentie leidde dat ook tot de nodige wederzijdse afhankelijkheid. Met de jaren wist Alex Benner met zijn reisbioscoop bijvoorbeeld het monopolie te verwerven op het kermisoptreden, althans in bepaalde delen van het land, maar hij was voor zijn films en reclamedrukwerk toen al volledig aangewezen op Desmets verhuurbedrijf. Nieuwe klanten uit een oud netwerk, zo werkt de handel.

Het doek van schijn en wezen

Alvorens Jean Desmet op zijn nieuwe paden te volgen, zetten we het beeld even stil. Want hoe stond het eigenlijk met het medium film waar alles om draaide? Hoe zag die lichtwereld van schijn en wezen er in de alledaagse praktijk uit? Was succes gegarandeerd, ongeacht de kwaliteit van het gedraaide? Natuurlijk, de kermis was van oudsher een carrousel van goedgelovigheid en ook de film moest het hebben van 'stof waar dromen van worden gemaakt'. Maar met bluf alleen vielen de illusies van een kinematograaf in de wolken niet waar te maken. Waar het op neerkwam is dat geen enkele reisbioscoop zonder vakmensen kon. Wie geen ervaren operateur achter de filmprojector had staan, kon op boegeroep uit de zaal rekenen, want juist in die begintijd was het een kunst om de beelden zonder al te veel trillingen op het doek te projecteren. Ook de pianist, die het ritme van de stomme filmvertelling klank en kleur gaf met zijn akkoorden, moest zijn vak verstaan. Wat misschien nog wel meer opging voor de explicateur, die de geluidloze beelden van commentaar voorzag. Hij volgde het verhaal op de voet, legde de personages woorden in de mond en gedroeg zich als een alwetende verteller. Zijn verbale talent diende om de zwijgende film tot leven te wekken en het publiek mee te slepen in het spektakel, net als een toneelspeler of een variétéartiest. De

explicateurs waren soms ware performancekunstenaars en publiekslievelingen. Van Desmet is bekend dat hij zich vaak verliet op lokale pianisten, met af en toe een violist aan zijn zijde, om zijn films muzikaal te begeleiden. Wel heeft hij op een zeker moment een Bechstein piano aangeschaft, om in ieder geval bij elk optreden verzekerd te zijn van een zuiver geluid. Ook bij zijn keuze van explicateurs had hij vaak een gelukkige greep. Zo meldde de pers over de Groningse kermis in mei 1908: 'Naast dit gebouw [het hippodroom] kleurt en schittert De Smet's [sic] Imperial Bio-tent, waar mooie bioscoop-opnamen - duidelijke, boeiende en grappige explicaties van den heer Frederik Keijzer verhogen nog de aantrekkelijkheid van dit alles - de bezoekers worden geboden tegen matige entreprijs.'

Die bezoekers moesten natuurlijk wel eerst de tent worden binnengelokt. De luimen van de pers waren spreekwoordelijk - zo was iemand in de gratie, zo werd hij doodgezwegen - dus trokken de kermisreizigers er zelf op uit. Vlak vóór de kermis reden zij met draaiorgels door de stad om reclame te maken. Jean Desmet liet zelfs sandwichborden op een handkar rondrijden, volgeplakt met wervende affiches. Ook was het van oudsher de gewoonte om zowel op de kermis als op straat stroobiljetten uit te delen teneinde het publiek op attracties te attenderen. Wie eenmaal op het terrein van de kermis rondliep, werd vanzelf naar de bioscoopgevel met zijn elektrische verlichting getrokken. De muziek van een orgel, opgesteld in de voorgevel van de bioscoop, diende om het gemoed in de juiste stemming te krijgen. De verleiding mocht overal op de loer liggen, bij een gecombineerd feest kon die overdaad wel eens schaden, zoals in Zeist: 'De mandolineclubs speelden midden op het marktplein hun tokkelende zangen. Het fijne getsjir van de gitaren en mandola's ging echter voor wie op enige afstand was, geheel verloren. Het werd overstemd door het gestoot van de machine achter Oud-Seyst, door het knallen van 't Hoofd-van-Jut, 't orgellawaai van 't bioscooptheater en 't stemmenrumoer over marktplein en kermis.'

In zijn bioscooptent hanteerde Desmet het destijds gangbare systeem van drie rangen. De goedkoopste plaatsen vooraan, de beste achterin, want daar had de toeschouwer het minste last van het getril van de filmbeelden. De prijzen schommelden, maar lagen gemiddeld tussen een kwartje voor de goedkoopste tot ruim twee kwartjes voor de duurste plaats. De prijzen in een vaste zaal lagen zeker een dubbeltje per rang hoger. Het aantal toeschouwers dat een voorstelling kon bijwonen is niet bekend, maar zal rond de vijfhonderd hebben gelegen, met voor de helft een zitplaats. Net als andere exploitanten verzorgde Desmet op zaterdag- en zondagavond galavoorstellingen. Of hij daarmee werkelijk een ander publiek op het oog had is overigens de vraag, want hij rekende geen hogere toegangsprijs. Wie wel minder betaalden waren de kinderen, voor wie aparte middagvoorstellingen werden gedraaid op woensdag en zondag. Afgezien daarvan waren kinderen ook 's avonds welkom - filmcensuur en leeftijdsgrenzen bestonden in die tijd nog niet - alleen betaalden ze voor een kaartje dan dezelfde prijs als hun ouders. Voor de kermisreizigers vormden zij dus een publieksgroep om in de gaten te houden.

De reisbioscopen hadden een gevarieerd aanbod van films, bestaande uit een mengeling van genres. Komedies, drama's, actualiteitenfilms; geen enkele film duurde in die tijd langer dan een kwartier. In de loop van de kermisweek werd een paar keer van films gewisseld, om de bezoekers te blijven boeien. Alleen de grootste publiekstrekken verdwenen niet uit het programma. Desmet en zijn collega's moesten dus een flink aantal films in voorraad hebben. Tegelijkertijd dienden zij alert te blijven op opnames met nieuwsaarde, want daar hield het publiek van. Zulke beelden brachten de buitenwereld binnen oogbereik, ook voor nauwelijks geletterden. Bovendien wijdde de pers altijd

wel een bespreking aan nieuwsbeelden, dus dat betekende gratis reclame. Zo had de Franse filmmaatschappij Gaumont in februari 1908 opnamen gemaakt van de begrafenis van de vermoorde Portugese koning en kroonprins Luis. Nog geen twee weken later had Desmet de hand weten te leggen op een kopie van de film, getiteld *Funerailles de S.M. le Roi Don Carlos II et de S.A.R. Le Duc de Bragance*. Het kermispubliek in Tilburg kon er geen genoeg van krijgen en de kranten evenmin. Dat gold ook voor de filmische registratie van de verwoesting die een aardbeving had aangericht in de Italiaanse steden Messina en Reggio di Calabria. De tenten waren tot de nok toe gevuld met gebiologeerd toekijkende bezoekers. Een vorm van rampentoeerisme, dat van alle tijden is.

Als het om Nederlandse actualiteitenfilms ging, leek het predikaat 'eigen opnamen' de toeloop te bevorderen, hoewel dat geen gangbare praktijk schijnt te zijn geweest. Alleen Mullens en Nöggerath, die we later nog tegenkomen, beschikten over een eigen donkere kamer. Andere exploitanten van een reisbioscoop beschikten zelfs niet over een filmcamera, maar gebruikten soms een lokale fotograaf of cameraman om opnamen te maken. Voor het ontwikkelen van de belichte films wisten zij zich echter afhankelijk van opzending naar Engeland of Frankrijk. De enige opnames die in opdracht van Desmet zijn gemaakt, resulteerden in een film over de vliegtocht van Jan Olieslagers, die onder de bijnaam 'De Antwerpse Duivel' furore maakte. De vertoning vond in oktober 1910 plaats in Nijmegen. Andere films, zoals over de doopplechtigheid van prinses Juliana, presenteerde hij weliswaar ook als eigen producties, maar die kwamen toch echt uit de koker van een concurrent. De drift tot annexatie was Desmet niet vreemd. Dat valt natuurlijk ook anders, meer nationalistisch te interpreteren, namelijk dat de aanduiding 'eigen opname' op Nederlandse producties sloeg. Dus op films die niet door een grote buitenlandse firma, zoals Pathé, waren gerealiseerd.

Bij speelfilms stak hij veel minder de loftrumpet over het vertoonde. In advertenties werd vaak volstaan met een willekeurige opsomming, in de trant van: boeiende drama's, schone natuurtaferelen, pakkende blijspelen en prachtige feeërieën. Met als toevoeging dat ook de voornaamste gebeurtenissen in binnen- en buitenland over het scherm rolden. De drama's die Desmet tijdens de jaren met zijn reisbioscoop presenteerde, waren stuk voor stuk Pathé-producties. In de collectie die hij heeft nagelaten, bevinden zich titels als *La maison ensorcelée* en *Lutte pour la vie*, over een landloper die door hard werken, moed, inventiviteit en een nobel hart, de maatschappelijke ladder weet te bestijgen en als beloning voor zijn deugdzaamheid de hand weet te winnen van de dochter van een fabrieksdirecteur. Tijdens de achtervolging van een koets krijgt de kijker een toeristisch tochtje langs de monumenten van Parijs. Als publicitair wapen liet Desmet aantekenen dat de film dertig minuten duurde, tweemaal zo lang als gangbaar, dus exclusief en modern. Natuurlijk, de mens wil bedrogen worden en verwacht dat ook op de kermis: 'Komt dat zien, komt dat zien!' In werkelijkheid duurde de voorstelling beduidend korter, en dat geval stond niet op zichzelf. Ook een film als *De ontdekking van Amerika*, die jarenlang op het programma van Desmets reisbioscoop stond, werd aangeprezen als nieuw en spectaculair, vanwege zijn lange tijdsduur. Afgaande op de nalatenschap ging het om *Christophe Colomb*, een film uit 1904, dus al een oudje, en na een kwartier rolde ook die filmrol van de projector. Wellicht beschikte niemand in het publiek over een horloge om de speeltijd te controleren.

In het laatste jaar van zijn carrière 'langs de weg' begon Desmet zijn aandacht te richten op films waarmee hij het zogenaamd betere publiek aan zich hoopte te binden. Drama's van standing, geproduceerd door maatschappijen als *Film d'Art* en *Éclair* uit Frankrijk; en *Itala*, *Ambrosio*, *Comerio*

en Aquila uit Italië. Ook vermeldde zijn programma twee Amerikaanse producties van Vitagraph over het leven van Napoleon Bonaparte. Zulke historische films liepen vooruit op het later zo populaire genre van de Italiaanse epische films. In de kunstfilms die toen opkwamen lag de nadruk meer dan daarvóór op de prestaties van acteurs, vaak professionele theaterspelers. Om aan de onderling inwisselbare komedies te ontkomen, wilden de makers verantwoord spel op het witte doek, maar het aanbod van films d'art zou ver achterblijven bij de productie van groteske kluchten en agressieve drama's. Niettemin kwam er meer variatie in de films die Desmet programmeerde, wat alles te maken had met de wending in zijn leven van een reizend naar een gevestigd bestaan. Niet zonder trots opende hij op 13 maart 1909 zijn eerste vaste bioscoop, Cinema Parisien, aan de Korte Hoogstraat in Rotterdam. Van meet af aan presenteerde hij die als een modern theater, wat tot uitdrukking kwam in zijn films, die de internationale smaak van dat moment weerspiegelden. Dat had ook z'n weerslag op het programma van de reisbioscoop. Ineens was het een en al Italiaanse spektakelfilms wat de klok sloeg. Gli ultimi giorni di Pompei, waarmee Italië op dat moment internationaal furore maakte, draaide als eerste hoofdfilm in Parisien. De film was gebaseerd op een populaire historische roman uit 1834 van Lord Lytton. In zijn advertenties beweerde Desmet dat artiesten uit de Comédie Française in het stuk meespeelden, wat niet zo was. Maar kunstfilms waren in de mode en de reputatie van de Italianen was nog niet zo stevig gevestigd, wat snel zou veranderen.

Van variété naar filmverspreiding

In de beginjaren van de Nederlandse bioscoop viel de selectie van smaakmakende filmtitels niet mee, omdat er nog geen vakbladen verschenen. Bij het bepalen van zijn keuze maakte Jean Desmet daarom gebruik van het kermisblad De Komeet, waar tenminste advertenties in stonden. Verder verliet hij zich op het aanbod van zijn leveranciers, zoals Franz Anton Nöggerath, het Nederlandse filiaal van Pathé en buitenlandse maatschappijen. Voor actualiteitenfilms klopte hij regelmatig aan bij zijn concurrenten, de gebroeders Mullens. In de Nederlandse variétéwereld - feitelijk het tweede circuit waar een voedingsbodem werd gelegd voor de cultuur van vaste bioscopen - waren vader en zoon Nöggerath grote namen. Het Amsterdamse variété, met theaters op het Rembrandtplein en langs de Amstel, bood al een eeuw lang volop vermaak. Ook in schouwburgen rond de Coolsingel in Rotterdam gonsde het van de activiteiten. Artiesten van over de hele wereld werden jaar in jaar uit aangetrokken om hun kunsten te vertonen. De voorstellingen bestonden uit een avond met afwisselende attracties, zoals acrobaten, hondendressuur, conferences, zang en liefst ook nog een revue. Op een zeker moment kwam het in zwang om de avond af te sluiten met het vertonen van een film. In Amsterdam was het variété sinds 1876, toen de (najaars-)kermis werd afgeschaft, trouwens de enige mogelijkheid om kennis te maken met het bewegende beeld.

Dat gebeurde onder meer in het Flora-theater, waar Nöggerath senior de scepter zwaaide. Met een scherp oog voor de vernieuwingen in zijn vak begreep hij al vroeg dat er toekomst zat in het vertonen en produceren van films, maar ook als distributeur speelde hij een pioniersrol. Aan het eind van de negentiende eeuw reisde hij door Europa als vertegenwoordiger van de Warwick Trading Company voor Nederland, Denemarken en Noorwegen. Zijn taak was om zowel films als apparatuur aan de man te brengen. Intussen had hij zelf een maatschappij opgericht voor het distribueren van FAN-films, naar zijn initialen. Met zijn Royal Bioscope, een gevarieerd programma van filmvoorstellingen, maakte hij niet alleen furore in Nederlandse variététheaters, maar ook in omliggende landen. Doordat zijn activiteiten de landsgrenzen ver overschreden, was hij meestal als

eerste op de hoogte van wat er internationaal werd geproduceerd. Dat was een profijtelijk voordeel in een tijd dat Nederland zich vrijwel volkomen afhankelijk wist van het buitenland, omdat het zelf nauwelijks film produceerde. Na de dood van zijn vader nam Nöggerath junior de fakkel over en zoals het vaak gaat bij het wisselen van de wacht leidde die overname tot expansiedrift. Zo nam hij de leiding op zich van het Haagse Flora-theater en het Amsterdamse Bioscope-theater, beide opgericht door zijn vader. Verder begon hij een fabriekje voor het vervaardigen van filmtitels en ging hij als distributeur met steeds meer Franse, Amerikaanse, Duitse en Italiaanse filmmaatschappijen in zee. Die uitbreiding van zijn werkterrein heeft mogelijk ook gezorgd voor een grotere variatie in het filmprogramma van Nederlandse exploitanten van een (reis)bioscoop.

Op het moment dat Desmet met zijn bioscoop begon rond te trekken, had de Franse firma Pathé Frères de internationale markt nog stevig in handen. Naast het moederhuis in Parijs had de gigant in vrijwel iedere grote stad in Europa en de Verenigde Staten een filiaal. In 1905 produceerde de firma jaarlijks zo'n 240 verschillende films, in technisch opzicht van hoge kwaliteit. Mede daaraan dankte zij haar populariteit. Bovendien kwam in hun aanbod vrijwel elk genre aan bod, van komische, dramatische en historische films tot religieuze, reis- en sportfilms, van fantastische en trucagefilms tot nagespeelde actualiteiten. Haar wereldwijde reputatie had de firma tevens te danken aan het Pathé Coloris, een systeem van inkleuren dat voorheen alleen bij ansichtkaarten werd gebruikt. Om zowel haar naam als winstrekening op peil te houden, is de firma kort daarna overgegaan van de verkoop naar het verhuren van films. Het kwam te vaak voor dat exploitanten jarenlang met dezelfde kopie rondreisden en geen nieuwe films afnamen. Bovendien liet het zich raden tot hoeveel klachten de afgedraaide kopieën bij het publiek leidden, wat de naam van de Franse firma niet ten goede kwam. Door de films te verhuren kon zij de kwaliteit van de circulerende kopieën beter in de gaten houden. Ook had zij voortaan het alleenrecht over haar producten, die niet langer mochten worden doorverkocht aan derden. Voor de exploitanten had de omslag als voordeel dat de prijzen omlaag gingen, wat de doorstroming van titels bevorderde. De overgang van reizende naar vaste bioscopen, die het gemak van de producent, de exploitant en het publiek dienden, liet toen niet lang op zich wachten.

In de jaren daarvoor had de Franse firma op alle fronten een offensief ingezet. Het was haar allang een doorn in het oog dat rondreizende exploitanten met andermans veren pronkten. Bij het maken van reclame voor hun voorstellingen zetten die vooral hun eigen naam in grote letters op de affiches. Het materiaal diende immers om bezoekers voor hun bioscooptent te werven. Aan die praktijk maakte Pathé in de zomer van 1907 een einde. Voortaan diende de naam van de producent op een prominente plaats komen te staan. Wie meer prestige wilde, moest bij elke gelegenheid voor naamsbekendheid zorgen. Die aanpak werkte, want al snel viel er voor een exploitant eer mee te behalen als hij de naam van Pathé liet afdrukken op zijn affiches. In de slag met de concurrent was het zaak actueel te zijn. Het duurde evenmin lang voor de kunstfilms die de firma produceerde een regulier onderdeel vormden in het aanbod van de vaste bioscopen. De voorstellingen van Jean Desmet liepen in de pas met die trend. Ook begon hij vaker films te huren, zelfs van Nöggerath, die in De Komeet bleef adverteren. Dat konden individuele titels zijn, maar ook hele programma's, een praktijk die eind jaren 1910 in onbruik raakte. De afhankelijkheid van buitenlandse producenten, om te beginnen Gaumont in Parijs, werd er niet minder om. Als internationaal centrum voor de productie en handel in films deed de lichtstad trouwens toch steeds meer van zich spreken. In het kielzog daarvan ontwikkelde Brussel, waar toonaangevende producenten filialen openden, zich tot middelpunt voor het verspreiden van de cinema. De concurrentie nam dus toe en dat leidde tot een

groeïend aanbod van steeds gevarieerder films. Bovendien kon er door het systeem van verhuur sneller worden gerouleerd en stond de overgang naar vaste bioscopen - minder duur in de exploitatie dan een reizende tent - weinig meer in de weg. Die verandering in de Nederlandse filmcultuur kreeg begin jaren twintig haar beslag.

Vaste bioscoop veroorzaakt koorts

Bij de overstap van een reizende naar vaste bioscopen liep Jean Desmet voorop. In het begin gokte hij op twee paarden tegelijk, door ook in zijn tent filmvoorstellingen te blijven vertonen, maar na een paar jaar stierf die attractie een stille dood. Zijn handel en ook zijn salonwagen zou hij niettemin pas aan het eind van de jaren 1910 verkopen aan de kermisreiziger Janvier uit Bergen op Zoom, wat hem een aardig kapitaaltje opleverde. Zowel publiek als exploitant moest aanvankelijk wennen. In de begintijd namen de vaste bioscoophouders nogal eens hun toevlucht tot een verbouwde winkel of café, met een weinig opzienbarende gevel en een smalle ingang. Om de entree tot de cinema te verbreden, zijn ook wel woonhuizen samengetrokken. Het oprichten van nieuwe theaters, waarbij de grote steden voorop liepen, liet echter niet lang op zich wachten. Binnen de kortste keren sloeg de bouwlust toe in Amsterdam, Den Haag, Rotterdam, Utrecht, Leiden en Haarlem. Met die ontwikkeling liep Nederland zo'n vijf jaar achter op Frankrijk, Duitsland en Groot-Brittannië, waar de filmkoorts tot een web van over het land verspreide bioscopen had geleid. Dat waren evenmin altijd theaters, maar net als hier gewoon verbouwde woonhuizen, winkels en cafézaaltjes. De beslissing van Jean Desmet om zijn eerste vaste bioscoop in Rotterdam te openen, hing vermoedelijk samen met een familiebelang; zijn zus Rosine exploiteerde er een café annex danszaal. Het was bovendien de tweede stad van Nederland, zowel wat het aantal inwoners als het amusementsleven betrof. Via de haven en het spoor viel bovendien gemakkelijk transport te regelen met filmproducenten in het buitenland en afnemers elders ter wereld, zoals in Nederlands-Indië. Dat het openbare leven in Rotterdam door de gemeente werd voorzien van elektriciteit, een unicum in die tijd, gaf een belangrijke impuls aan het uitgaansleven. Niet langer waren generatoren nodig, want overal brandde straatverlichting. Ook de ligging van bioscoop Parisien was welgekozen, in het centrum en omringd door horeca, middenstand en theaters. Het uitgaanspubliek had alles onder handbereik voor een avondje vertier en nachtelijk amusement.

Wat eveneens meespeelde, was het voor film liefhebbers gunstige klimaat in Rotterdam. Al jaren was het publiek gewend aan vertoningen in variététheaters, de reizende bioscoop op de kermis tijdens de zomer en films in de Wintertuin van Tivoli. In het najaar van 1908 trouwens uitgebreid tot voorstellingen het hele jaar door, in navolging van de Belg Augustin de Ruijffelaere met zijn 'Imperial Vio' in het Rotterdamse Salon Doele. De koorts breidde zich toen gestaag uit, met een bioscoop in de feestzaal van café-restaurant Transvalia en Cinema Parisien in het caféhotel van Metskes, het theater dat Jean Desmet zou overnemen. Tegelijk vormden de Verenigde Staten in de ogen van miljoenen landverhuizers de nieuwe Hof van Eden. Vooral Oost-Europese migranten hadden hun hoop gevestigd op het werelddeel aan de andere kant van de oceaan. In diezelfde tijd viel in Nederland een trek van de dorpen naar grote steden waar te nemen, wat in de eerste decennia van de twintigste eeuw ook in Rotterdam tot een spectaculaire stijging van het aantal inwoners leidde. Dus als vanzelf ook tot grotere aantallen bioscoopbezoekers, door het verbeterde transport

eveneens afkomstig uit de randgemeenten. Zodoende waren de theaters verzekerd van een gemêleerd publiek, ook Desmets 'Cinema Parisien'.

Om een beeld te krijgen van hoe de bioscoop eruit zag, moeten we afgaan op een beschrijving van tien jaar later. Wanneer we de camera van buiten naar binnen volgen, stuiten we in de portiek op twee houten borden voor de affiches. Bij de door booglampen verlichte ingang stond een geüniformeerde portier, met pet op en bij koud weer een winterjas. De caissière zat op een Weens stoeltje in een hokje met een telefoontoestel aan de wand en in de winter de warmte van een gaskachel. Voor haar lag een aantal stempels voor de kaartjes, met op één de tekst 'toegankelijk voor kinderen'. Eenmaal binnen zien we in de vestibule twee grote spiegels hangen en deuren met koperen handvatten. In de volgende ruimte een buffetkast met spiegels en onderschuifkastjes, aan de muur het reglement voor de kleinhandel in sterke drank, de alcoholvergunning voor publieke gemakkelijkheden, een plattegrond van de zitplaatsen in de zaal en twee lijsten met 'artiestenkoppen'. De toog bestond uit een nikkelen lekbak, met twee platen en vier bierpompen met koolzuurkranen en een ijskast. In de bioscoopzaal, net als elders in het theater, hingen brandblussers van Minimax aan de muren. De zitplaatsen varieerden van gewone en pluche banken tot fauteuils en eenvoudige Weense stoelen, die bij elkaar aan iets minder dan tweehonderd bezoekers plaats boden. Naast de gewone verlichting was er voetlicht en op de vloer lagen drie kokosmatten. Voor het filmdoek hingen pluche gordijnen, met decoratie eromheen. Voor de muzikale begeleiding zorgde de Bechstein-piano, vermoedelijk uit Desmets 'Imperial Bio'. Door een drukknopje had de pianist verbinding met de cabine van de operateur en via een spiegeltje kon hij zien wat er op het filmscherm gebeurde. Voor de verwarming van de zaal waren gaskachels geplaatst en de tochtdeuren bekleed met wasdoek. De operateur werkte met een Engelse projector, spoelen van Pathé en een lantaarn van dezelfde firma voor stilstaande beelden. Aan de achterzijde van het pand hing een lichtbak met de letters 'Cinema-Parisien'. In de beginjaren van de vaste bioscoop had Desmet niet veel te duchten van zijn naaste concurrenten. Hij bedacht de formule van doorlopende filmvertoningen, waarmee hij een breed publiek wist te trekken, dat door alle lagen van de bevolking heenliep. Zowel in de middag als 's avonds werd continu hetzelfde programma gedraaid en de bezoeker kon altijd binnenlopen en de hele serie bekijken. Er waren drie rangen, met op de dag lagere prijzen dan in de avonduren. De voormalige kermisreiziger zorgde er eveneens voor dat de toeschouwers minder betaalden dan in een reisbioscoop. Het ging om een nieuw fenomeen, dus hij moest de mensen aan zich zien te binden. Natuurlijk kon de navolging van zijn vlotte succes niet uitblijven. Wanneer we op de pers afgaan, woedde de bioscoopkoorts begin jaren twintig in volle hevigheid. Alleen al in Rotterdam openden in 1911 zeven nieuwe filmtheaters hun deuren, waaronder het Thalia Theater van Abraham Tuschinski. Deze welbekende Pools-joodse migrant was naar Nederland gekomen om vandaar de oversteek te maken naar de Verenigde Staten. Hij zag echter dat er in de havenstad kansen voor het oprapen lagen en begon een pension voor landverhuizers. Als kiene ondernemer begreep hij binnen de kortste keren dat de overstap naar het theater zijn mogelijkheden zou vergroten. Al die bioscopen verrezen in de centrale winkelstraten en in de buurt van het station. Het waren de dynamische plekken van zich moderniserende steden. Overdag trokken de etalages van winkels - eveneens een betrekkelijk nieuw verschijnsel - steeds meer publiek en na sluitingstijd namen de horeca en de theaters het over. Zo ging het niet alleen in het snel veranderende Rotterdam, het betrof een internationale trend in groeisteden waar de hartenklop van de nieuwe tijd viel te horen.

De handelaar die Jean Desmet van jongsaf was geweest, begon zich steeds meer in zijn element te voelen. Tijdens al die jaren van zijn rondtrekkende bestaan had hij zich voortdurend moeten aanpassen om te kunnen overleven. Dat had hem wendbaar en inventief gemaakt, een vermogen dat hem nu van pas kwam. Toen zijn eerste theater op volle toeren draaide, besloot hij meteen door te stoten naar de hoofdstad. Daar opende hij op 26 maart 1910 zijn tweede en meest bekende 'Cinema Parisien' op de Nieuwendijk. Zijn domicilie, het adres waar hij officieel stond ingeschreven, bleef het zuiden des lands: Den Bosch en later Eindhoven. Wel nam hij in Amsterdam zijn intrek boven het eigen theater, maar het zou acht jaar duren voordat hij zich daadwerkelijk inschreef bij de burgerlijke stand. Het leek erop dat de reiziger tegen wil en dank zich eindelijk had gevestigd. Ook in zijn nieuwe omgeving had hij aanvankelijk het rijk vrijwel alleen, op een paar concurrenten uit zijn kermistijd na. Anton Nöggerath exploiteerde zijn Bioscope-Theater in de Reguliersbreestraat en de gebroeders Mullens gaven filmvoorstellingen in het Paleis voor Volksvlijt en later in het Odeon Theater. Nadat de nieuwkomer Desmet zich had gevestigd, brak de bioscoopkoorts echter ook in Amsterdam uit. In 1915 bestond het filmpark uit ruim veertig theaters. De hoofdstad, waar een tiende van de Nederlandse bevolking woonde, profiteerde zoals alle grote steden van een nationale belle époque. Met een bloeiende economie, stabiele prijzen en een harde gulden. Aan die hoogconjunctuur kwam pas een einde bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Afgezien daarvan ging het ook zeker niet alle Amsterdammers voor de wind. Door de toestroom van berooiden plattelanders kampte de stad met een hoge woningnood, vele stakingen - om betere werkomstandigheden af te dwingen - en de sociale zorg was nog nauwelijks op gang gekomen. Wie buiten de boot viel, zonk ook meteen diep.

Jean Desmet begreep dat hij zijn publiek in verschillende klassen moest zien te werven. Zijn theater op de Nieuwendijk, met een pui in neoclassicistische stijl, was bestemd voor de doorsnee bezoeker uit een buurt die als volks, maar fatsoenlijk bekend stond. Zijn tweede Amsterdamse theater, de chique bioscoop 'Cinema Palace' in de Kalverstraat, wilde een magneet zijn voor bezoekers met een gevulde beurs. In beide buurten bevonden zich volop winkels en uitgaansgelegenheden ontbraken evenmin. De juiste omgeving dus voor bioscopen, die met affiches mensen van de straat trachtten binnen te lokken. Als eerste liet Desmet zulke affiches over de hele lengte van de gevel aanbrengen, zodat passanten de wervende afbeeldingen niet konden missen. Ook maakte hij, net als andere ondernemers, reclame in een grote lichtbak verderop in de straat. Verder werden knechten gehoord om met handkarren vol strooibiljetten door de buurt te gaan en kwamen af en toe boniseurs in actie om wandelaars ervan te overtuigen dat ze een bepaalde film niet mochten missen. Zulke sterke armen gingen hun boekje nogal eens te buiten door te veel dwang uit te oefenen op het potentiële publiek, en kregen dan een straatverbod opgelegd door de politie. In de jaren die volgden, bouwde Desmet voort aan zijn imperium. Met de theaters Cinema Royal en Gezelligheid in Rotterdam, Cinema Palace in Bussum, Delfia in Delft, Bellamy in Vlissingen, het Amersfoortsch Bioscoop-theater en Cinema Parisien in Eindhoven. Drie bioscopen liet hij exploiteren door broers en een zus, twee door aangetrouwde familie. Er was met recht sprake van een familiebedrijf.

Een profijtelijke handel in films

De twintigste eeuw was nog geen tien jaar op gang gekomen toen de theaterwereld een renaissance beleefde en Jean Desmet nieuwe markten bleef aanboren. Het (laten) exploiteren van bioscopen mocht hem verzekeren van een bankrekening die er niet om loog, in zijn hart bleef hij een vrije jongen. Omdat hij zich in het centrum van een voortdurend veranderende filmcultuur bevond, lagen

de kansen voor het oprapen. Daar kwam bij dat de Belgische familieman er kijk op had. Zo stond hij vooraan toen in Duitsland een handel in tweedehands films op gang kwam, waarvan hij na een paar weken draaien complete programma's opkocht, om ze daarna aan Nederlandse bioscoophouders te verhuren. Ook na introductie van de lange speelfilm zorgde Desmet via zijn buitenlandse contacten voor een snelle toelevering, waarna hij de distributie regelde. Zo verwierf hij al snel een toonaangevende positie in de profijtelijke tussenhandel. Van de Duitse filmbeurs in Krefeld kreeg hij in de beginjaren wekelijks een kleine drieduizend meter film (betaling ging per meter) toegestuurd, die in allerlei landen geproduceerd konden zijn: Italië, Frankrijk, Denemarken en de Verenigde Staten. De krakers in die tijd waren het Italiaanse spektakel De val van Troje, de Passie-Spelen - over het leven en lijden van Jezus Christus - en De Blanke Slavin, een Deense film die tot een hausse aan films over de handel in blanke slavinnen leidde. Doordat Desmet er jaar in jaar uit furore mee maakte, bevinden veel van die filmrollen zich in zijn historische collectie.

In hun jacht op het alleenvertoningsrecht kenden Nederlandse distributeurs weinig scrupules. Als ze bij de ene verkoper in het buitenland bot vingen, wierpen ze een visje uit bij een andere. Alles was gericht op de toevoer van actuele en spannende films, liefst tegen een zo laag mogelijke prijs en met affiches en reclamefoto's erbij inbegrepen. Ook Desmet wisselde nogal eens van leverancier, zeker toen de lange Deense en Duitse sensatiefilms en melodrama's ingeburgerd raakten. De kwaliteit van die leveranties liet vaak te wensen over, wat tot een eindeloze stroom reclamaties leidde: 'Wegens de grote concurrentie, zowel te Amsterdam als Rotterdam, kan ik geen programma's van drie weken oud meer gebruiken en ben ik verplicht hier films van de eerste week te nemen, reden waarom ik u bij deze ons contract opzeg.' De breuk met zijn Duitse leverancier was kort daarop een feit, wat ook samenhang met een verschuiving van indirecte - via de tussenhandel - naar rechtstreekse aankoop van films bij de maatschappijen die films produceerden. In de praktijk kwam dat meestal neer op bemiddeling van een agentschap, zoals in Brussel en Berlijn, de steden waar Desmet zijn netwerk had. Als distributeur moest hij voortaan het exclusieve recht op vertoning zien te verwerven, voor een vastgelegde tijdsduur en gebied. Dit systeem van gecontroleerde monopolies gold vooral de lange, kostbare speelfilms. Van die overgang ging een enorme stimulans uit op de filmindustrie en de handel in kwalitatief verantwoorde kopieën, waar alle betrokkenen op den duur voordeel van hadden. De producenten kregen meer zeggenschap over hun werk en streken hogere winsten op, die deels terugvloeden in grotere studio's, duurdere films en betere gages voor de acteurs. De prijsstijgingen die de distributeur terugzag op zijn rekening berekende hij door aan de bioscoophouder en die maakte op zijn beurt de kaartjes duurder. Dat accepteerde het publiek, omdat het kwalitatief steeds betere films te zien kreeg. Ook het aanbod was gevarieerder dan ooit. Het kwam erop neer dat de cinema een steeds dominantere plaats begon in te nemen op het Nederlandse schouwtoneel.

In zijn rol van filmdistributeur profiteerde Jean Desmet volop van die expansie van het bioscoopwezen. De ondernemer in hem rook zijn kansen en greep ze. Van meet af aan wist hij zich verzekerd van klanten uit zijn kring van kermiscollega's die met films rondreisden. Toen een aantal van hen de overstap waagde naar een vaste bioscoop klopten ze bij hem aan voor speelfilms. Ook nieuwkomers wisten de weg naar een ouwe rot in het vak te vinden, hoewel niemand had kunnen voorspellen dat er zo'n patroon van vaste bioscopen over Nederland zou ontstaan. Intussen handelde Desmet naar bevind van zaken, door advertenties te plaatsen in vakbladen als De Komeet en later De Kinematograaf en De Bioscoop-Courant. Daardoor zag hij zijn klantenkring in de eerste helft van de jaren 1910 onophoudelijk groeien. Om mensen aan zich te binden, liep hij als het ware

op hun wensen vooruit. Wat ze ook nodig hadden, van projectieapparatuur tot stoelen en banken, hij leverde het en uiteraard konden ze zowel per dag als per week filmprogramma's huren. Dat systeem van klantenbinding verliep vrij dwingend. Een exploitant huurde bijvoorbeeld een motor met dynamo, maar moest dan wel wekelijks een aantal meter film afnemen tegen een vaste prijs. Of iemand kocht een Pathé-projector met toebehoren op afbetaling en werd als huurder beschouwd tot het moment van de laatste termijn. Tijdens die hele periode verplichtte hij zich filmprogramma's te huren bij zijn leverancier. Ongetwijfeld waren zulke afspraken niet alleen gangbaar in de praktijk van Desmet.

Bij al die veranderingen behoorde ook de doorbraak van de lange speelfilm, die ongeveer de helft van de huidige lengte had. Vooral het genre van de handel in blanke slavinnen beleefde furore. Bij de première van het tweede deel in 1911 schreef de pers: 'De film is zeer duidelijk en hier en daar geheel natuurgetrouw. Men ziet een meisje in handen vallen van handelaars in blanke slavinnen, die haar in een huis opgesloten houden, mishandelen en tenslotte willen verkopen. Ontvoeringen per auto, gemaskerde mannen, vechtpartijen op de daken, worden successievelijk op het doek vertoond. Doch het einde van de pakkende geschiedenis is toch, dat een ingenieur, die het meisje al in het begin van de ontvoering gezien heeft, haar bijtijds uit de handen van de onverlaten weet te verlossen. Het afdraaien van deze romantische film duurt ongeveer een uur.' De Deense film dankte zijn populariteit aan het tonen van sensationele en erotische scènes, tot uitdrukking komend in titels als Levens Afgronden en Heet Bloed. Vaak werd de hoofdrol gespeeld door Asta Nielsen, die tot een ware ster zou uitgroeien. De verhuur van speelfilms met een blanke slavin op het affiche legde Desmet intussen geen windeieren. Wel moest een distributeur vaak bedragen tot wel tienduizend gulden investeren om het recht op vertoning te verwerven van prestigieuze titels als Quo Vadis, De laatste dagen van Pompeï, Richard Wagner, Spartacus, Cleopatra en Atlantis. Maar met een aantal premières in de grote theaters verdiende hij dat geld meestal ruimschoots terug.

De keerzijde van het succes tekende zich pas na enige jaren af, toen afnemers kritischer werden. Het aantal exploitanten van een bioscoop was sterk toegenomen en het lukte Desmet niet steeds om tijdig nieuwe films in te kopen en zijn klanten van toppers te voorzien. Soms rouleerde een filmkopie week in week uit, van stad naar stad. Dat leidde tot lange wachttijden, ontevredenheid en afnemende kwaliteit van de rollen door achterstallig onderhoud. De reputatie van de pionier op het gebied van filmverhuur begon sleetse plekken te vertonen. Meer dan ooit werden films teruggestuurd, omdat 'die oude rommel' niet langer werd geaccepteerd. Er begon zich een verschil af te tekenen tussen luxebioscopen - meer betalend, maar voor actueel aanbod - en buurtbioscopen, die genoeg namen met goedkopere, tweedehands films. De binnenlandse markt mocht dan niet altijd naar tevredenheid worden bediend, toch besloot Desmet zijn geluk ook in het buitenland te beproeven. Op zijn advertenties volgden aanbiedingen uit de hele wereld, maar alleen in Nederlands-Indië, waar uitgedraaide films een tweede kans kregen, en in België wist hij een agentschap van de grond te krijgen. In zijn land van herkomst zou hij zelfs tijdens de Eerste Wereldoorlog nog films distribueren in Antwerpen en omgeving, Turnhout en Gent. Die onderhandelingen verliepen overigens zelden zonder gebakkelei over de aangetaste kwaliteit, de ouderdom en het ontbrekende alleenrecht op vertoning. Ook in de kolonie viel het niet mee om de zaken zuiver te houden, wat Desmets afnemer in Indië tot de verzuchting bracht: 'Indische mensen gunnen nu eenmaal een ander het licht niet in de ogen.' In ieder geval hadden de landgenoten overzee op een bepaald moment genoeg van de afdankertjes uit het verre vaderland, en richtten ze zich rechtstreeks tot Amerikaanse producenten voor de levering van complete jaarprogramma's.

Tijdens de oorlogsjaren liep de filmhandel in het Verre Oosten duidelijk voor op het Westen, door directe toelevering uit de Verenigde Staten.

Het Nederlandse bioscoopbedrijf was intussen een nieuwe fase ingegaan. Met zoveel kapers op de kust kon de behoefte om te schiften tussen beroepslui en beunhazen niet uitblijven. In vakbladen verschenen oproepen om een dam op te werpen tegen scharrelaars: 'Ze steken hun laatste penningen in een of andere pijpenla, verzinnen een indrukwekkende naam, zetten een juffrouw in een kassa en een portier aan de deur en de nieuwe onderneming is gevormd.' Achter zulke teksten gingen gevestigde bioscoopeigenaren schuil, die criteria wilden om de markt te beschermen en voor de uitoefening van hun vak. Het was welbegrepen eigenbelang om de concurrentie aan banden te leggen en bij de overheid viel zo'n initiatief goed. De gemeente Amsterdam wilde al langer in actie komen tegen de wildgroei, vooral omdat de voorschriften van de brandweer niet altijd werden nageleefd. Vandaar de eis alleen nog gediplomeerde operateurs in de cabine toe te laten. Aan de populariteit van het medium deden zulke maatregelen overigens weinig af en dat zagen de bewakers van de Nederlandse zedelijkheid met lede ogen aan. Dankzij hun lobby mocht de kermis zijn afgeschaft in een aantal grote steden, op het bioscoopscherm zagen ze het Kwaad terugkeren. Dus tekenden het onderwijs, de politie en de kerk opnieuw protest aan, nu tegen de bioscoop als zedenbederver. In hun ogen was niemand, zeker kinderen niet, gebaat bij aanschouwelijk onderwijs in inbraak, brandstichting, moord, verkrachting en afpersing. De charlatans van de kermis zouden niets dan sensatie willen, om de zintuigen te prikkelen en dat bracht de jeugd maar op verkeerde ideeën. Honderd jaar later leidt die visie nog altijd tot verwoede maatschappelijke discussies. De moralisten van die tijd kregen het in ieder geval voor elkaar dat gemeenten commissies benoemden om films vooraf te bekijken. Een groep van onderwijzers, politiecommissarissen en journalisten bepaalde voortaan in welke leeftijdsklasse een titel thuishoorde. Ook Amsterdam kreeg zijn comité om het 'bioscoopkwaad' te bestrijden. Daarin gaf de gevreesde toneelcriticus Simon B. Stokvis de toon aan, die echter niet uitging van zedelijke maar van esthetische normen. Het zal de hoofdstedelijke jeugd deugd hebben gedaan, maar de filmverhuurders ontstaken regelmatig in toorn als hij zijn oordeel ten beste gaf. Desmet kon zich ongetwijfeld vinden in wat een van zijn collega's in de krant liet optekenen: 'Moet stokvisch eerst gebeukt en dan geweekt worden, óf is het: eerst geweekt en dán gebeukt? Stokvis moet eerst een kwartier lang flink gebeukt worden en dan moet hij minstens een half uur onder water liggen.' Zulke woorden hoorden bij het spel om de knickers, want op de keper beschouwd had Desmet weinig te klagen aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog. Hij behoorde als filmverhuurder tot de groten van een bedrijfstak die niets dan groei had gekend. Aan zijn ruime kring van klanten had hij de handen vol en met zijn gevarieerde aanbod van films een reputatie gevestigd. Ook zijn internationale netwerk, met knooppunten in Brussel en Berlijn, mocht er zijn. Verder verkocht hij titels die hun glans hadden verloren door aan derden of liet hij ze elders ter wereld een tweede leven leiden. Daarnaast was hij nog altijd de trotse eigenaar van een handvol goed lopende bioscopen. Hem leek weinig te kunnen gebeuren.

Door het dal van de Grote Oorlog

Die situatie veranderde met het uitbreken van de oorlog. Het militair geweld trof Nederland weliswaar niet direct, maar geen enkel levensterrein bleef buiten schot. De neutrale natie zat klem tussen een machtig Duits leger in de achtertuin en de Britse blokkade in het Noordzeekanaal. Dus raakte het transport ontregeld, de handel met de koloniën verstoord en liet de economische weerslag niet lang op zich wachten. Overigens leed het bioscoopwezen daar niet meteen onder. Het

potentiële publiek nam zelfs toe met twee aanzienlijke groepen, te weten Belgische vluchtelingen en Nederlandse soldaten. Zo'n miljoen Belgen zochten hun heil bij de noorderburen toen het geweld in hun land losbarstte en één op de tien bleef de hele oorlogsperiode hangen, gehuisvest bij particulieren of in een vluchtelingenkamp. Net als de gemobiliseerde Nederlandse militairen boden zij hun verveling het hoofd door op zoek te gaan naar licht amusement. De cafés, danszalen en bioscopen spinden volop garen bij die extra cliëntèle. Vooal Belgen stonden bekend als film liefhebbers en Jean Desmet liet niet na meteen te adverteren in La Belgique, een krant voor vluchtelingen. Om militairen van eigen bodem te trekken maakte hij reclame in de speciaal uitgegeven Soldatencourant.

De oorlog zorgde echter ook voor een terugslag. Wat Desmet vooral parten ging spelen, is dat een deel van zijn afnemers en personeel onder de wapenen moest. Daardoor ontstond een tekort aan explicateurs en pianisten, wat een blamage was tegenover de toestromende bezoekers bij zijn stomme films. Ook sommige van zijn familieleden die als bedrijfsleider fungeerden in over het land verspreide bioscopen, werden gemobiliseerd. Verzoeken om dispensatie wegens economische onmisbaarheid wees de legerleiding keer op keer af. Het meest ingrijpend voor de handel in films was het wegvallen van het vooroorlogse netwerk, met leveranciers in Brussel en Berlijn. Alleen Londen fungeerde nog als doorvoerhaven, met name van Amerikaanse, Franse en Italiaanse films, die bijzonder populair waren. Door gebrek aan kolen reden er echter steeds minder treinen en de invoer werd bemoeilijkt om handel met Duitsland tegen te gaan. In dat isolement vielen na enige jaren nauwelijks meer nieuwe titels te draaien. De Nederlandse filmindustrie was de enige bedrijfstak die daarvan profiteerde, en in de studio van Hollandia zijn tijdens de oorlog tientallen speelfilms van eigen makelij geproduceerd. Nog een andere doorbraak kwam op het conto van de Nieuwe Wereld. Ook toen al werd de Amerikaanse cultuur regelmatig kritisch tegen het licht gehouden: 'De Amerikaanse regisseur heeft zijn voorbeelden moeten nemen uit Europa en de film speler heeft moeten breken met zijn flegmatisch spel, met zijn gewoonte alle met hetzelfde glatte gezicht en zijn wel gefriseerd hoofd te spelen, of hij nu een bandiet uit de "slums" ofwel de multimiljonair voorstelde, met zijn eeuwig dezelfde gelaatsmime, hetzelfde lachen, dezelfde onderlip-bijting wanneer hij opwinding of teleurstelling moest uitdrukken.' Dat beeld was gebaseerd op doorsnee Amerikaanse westerns, films over de burgeroorlog en detectives. De nieuwe lichte producenten had echter meer oog gekregen voor familiedrama's en levenstragedies, een ommezwaai die met vanzelfsprekend *dédain* werd toegeschreven aan Europese invloeden in de cinema. Om terug te keren naar Jean Desmet, zijn klantenkring liet het gaande de oorlog steeds meer afweten. Als verhuurder bleef hij nog enige jaren overeind met de aanschaf van Italiaanse en Duitse schlagers, maar zijn reputatie legde het tenslotte af tegen zijn gebrek aan vernieuwend aanbod. Het bioscoopwezen verkeerde in een crisis en andere distributeurs wekten blijkbaar meer vertrouwen. Ook zijn leveranties van 'Vlaamstalige films' aan de Antwerpse exploitant van een aantal bioscopen stagneerden na een paar jaar. De terugval was overal merkbaar en als reactie daarop begon hij te saneren. In een terugblik valt Desmet te karakteriseren als een typische exponent van de vooroorlogse, Europese filmwereld. Met de moderne, Amerikaanse richting had hij veel minder affiniteit. De glans van een nieuwe ster als Charlie Chaplin zag hij niet of wenste hij niet te zien, maar wat hem vooral tegen de borst stuitte was de Amerikaanse methode om distributeurs aan de leiband te leggen van een productiemaatschappij. Zijn onafhankelijke geest wenste zich niet neer te leggen bij die machtsovername.

Daar had de tweede generatie Nederlandse bioscoopeigenaars minder moeite mee. Zij onderhandelden agressief, maar met open vizier. Door de toenemende concurrentie en het keurslijf van de producenten zagen mannen als Abraham Tuschinski zich als het ware gedwongen hun theaters te laten uitgroeien tot luxueuze en comfortabele filmpaleizen. Het logische gevolg was dat zij veel meer bezoekers binnen kregen. Wie het overleefde, zag zijn kapitaal op den duur groeien, ondanks de hoge exploitatiekosten. Als afleiding voor de oorlog gingen mensen naarstig op zoek naar amusement. In principe dus gouden tijden voor de relatief goedkope bioscoop, maar Desmet waren nieuwe klappers niet meer vergund. Hij beproefde zijn geluk nog in de provincie, door de overname van bioscopen in Vlissingen, Eindhoven, Amersfoort en Delft. Het beheer van de eerste twee theaters legde hij als vanouds in handen van familieleden, maar die avonturen strandden voortijdig. De exploitatie door zijn zus Rosine van bioscoop Feijenoord in Rotterdam-Zuid werd evenmin een succes. Dat hij als filmverhuurder niet meer echt aan de weg timmerde, begon zijn tol te eisen. Midden in de oorlog wijzigde hij zijn koers, door zijn Rotterdamse Cinema Royal - het theater, de grond en huisjes eromheen - aan Tuschinski te verkopen voor de kapitale som van 325.000 gulden. Zo'n twee en een half jaar later, op 8 november 1918, liet Desmet in drie kranten tegelijk een advertentie verschijnen met de tekst: 'Wegens de verkoop van de Cinema Palace, Kalverstraat 224 [Amsterdam], heeft ondergetekende besloten ook zijn andere bioscooptheaters te verkopen.' Aan zijn bestaan als gezaghebbend exploitant kwam daarmee een eind.

De rol van Jean Desmet in de Nederlandse filmwereld mocht zijn uitgespeeld, zijn zakeninstinct verliet hem niet. Zo gebruikte hij de winsten uit de verkoop van zijn theaters voor de aankoop van aandelen in twee onroerendgoedmaatschappijen. Van beide, NV Fortuna en NV Roggeveen, werd hij zowel directeur als belangrijkste aandeelhouder. Met zijn zwager Klabou als compagnon begon hij ook te investeren in huizen. Volgens de overlevering was hij een gevreesd eigenaar, omdat hij het zijn huurders niet gemakkelijk maakte. Daarnaast bleef hij een belang houden in enkele van zijn bioscopen en zocht hij nieuwe financiële avonturen, zoals investeringen in de visserij en speculatie met buitenlands geld. Zulke zijwegen leidden nogal eens tot fiasco's. Veel fortuinlijker was hij als financier van andermans ondernemingen, vooral via leningen aan bioscoopexploitanten. Ook bleef hij tot ver in de jaren dertig incidenteel films kopen en verhuren, en onderhandelde hij met producenten over een vertegenwoordiging in Nederland. In de marge beleefde hij af en toe nog triomfen met oude publiekstrekkingen. Hij heeft het filmwezen dus nooit definitief de rug toegekeerd. Uit passie of zucht naar gewin? Het zal een combinatie van beide zijn geweest.

In 1928 verkocht Desmet ziel en zaligheid aan zijn laatste grote droom, die hem opnieuw terugvoerde naar de wereld van het Amsterdamse amusement. Van zijn levenslange concurrent Anton Nöggerath kocht hij dat jaar het variététheater Flora, Amstelstraat 24, waarmee triomfen waren gevierd tijdens de Grote Oorlog. Nadat het doek was gevallen, wist Desmet het theater over te nemen via zijn exploitatiemaatschappij NV Madrid. Ook wist hij de hand te leggen op de panden eromheen en een achter Flora gelegen pand aan de Herengracht, tot dan kantoor en woonhuis van de Nöggeraths. Enige maanden later veranderde een grote brand het theater en naastgelegen café in een winters ijspaleis, doordat het bluswater bevroor. Zakelijk gezien kwam de ramp niet ongelegen, want het idee was op die plek een geheel nieuw complex te laten verrijzen. Om dat mogelijk te maken ging Desmet zelfs over tot de aankoop van nog drie panden aan de Herengracht. Architect Jan Wils, van het Olympisch Stadion, tekende voor het ontwerp van een voor die tijd uniek amusementscomplex. Het moest plaats bieden aan een schouwburg, tevens bioscoop, een rolschaatsbaan en een restaurant annex wintertuin, voorzien van een schuifdak. De verwezenlijking

van dit vermaakspaleis had ongetwijfeld tot (inter)nationale roem geleid, maar de gemeente lag jarenlang dwars. Ook de economische crisis die begin jaren dertig toesloeg maakte zowel investeerders als de filmwereld kopschuw. Het publiek viel bij wijze van spreken alleen nog met couponboekjes de bioscoop binnen te lokken. Het nieuwe Flora-complex was als kroon op een carrière bedoeld, maar spatte als een luchtbel uiteen. Volgens dochter Jeanne Hughan-Desmet is haar vader, die in 1956 overleed, die teleurstelling nooit te boven gekomen.

Wim Willems