

ADRIËNNE SOLSER, KONINGIN DER KLUCHTEN¹

BET, DE KONINGIN VAN DE JORDAAN was Adriënne Solsers eerste film voor haar eigen productiemaatschappij, de Hollando-Belgica Filmmaatschappij 'Eureka'. Hiermee vierde zij haar veertigjarig jubileum als actrice; tot 1921 in het variété en de revue, en daarna ook in de zwijgende cinema, waarin ze tot dan toe twee hoofdrollen en twee bijrollen had gespeeld.² Dat was in 1924 en zijzelf was 51 jaar. Tegelijk met dit jubileum kondigde zij haar afscheid aan, waar ze zich vervolgens niet aan hield. Er kwamen nóg drie BET-films, alle volgens hetzelfde stramien: jolige Jordaan-kluchten met Solser in de hoofdrol op het doek en tegelijk in levenden lijve op het toneel om de dialogen te spreken en de liedjes te zingen. Zo ontstond een reeks oer-Hollandse en oer-komische filmproducties die tot in de jaren dertig onverminderd aansloeg bij het publiek.

Sterker nog: dat doen ze zelfs nu nog. Het Nederlands Filmmuseum, waar twee van de BET-films bewaard zijn gebleven, heeft voor de vertoning ervan ook de begeleiding van Solser laten reconstrueren door de vocaliste Jet Pit en de pianist Stefan Ram. Ik heb enkele van die vertoningen kunnen bijwonen en telkens ging het publiek er helemaal in mee.

Dat constateerde ook Peter Delpout, die als adjunct-directeur van het Nederlands Filmmuseum mede opdracht gaf tot de reconstructie. Vanwege Solsers optredens bij de vertoningen legde Delpout, in zijn inleiding op Geoffrey Donaldsons filmografie van de Nederlandse zwijgende fictiefilm, terecht verband met allerlei vormen van muzikale en verbale begeleiding die in de zwijgende cinema gebruikelijk waren.³ Toch leidde dit niet tot een herziene visie op Solsers werk. Delpout zet de BET-films scherp af tegen de rest van de toenmalige filmproductie en kwalificeert ze als amateuristisch, omdat ze niet corresponderden met de artistieke normen van camerawerk, regie en acteren die toen in de filmbranche werden nagestreefd. Ook qua genre en thematiek stonden ze in schril contrast met het overgrote deel van de Nederlandse zwijgende fictiefilm, dat bestond uit zwaarmoedige drama's vol noodlottige wendingen en ongelukkige liefdes. Volgens Delpout waren zelfs de komedies van toen hardvochtig en genadeloos.

Inderdaad blijken Solsers kluchten van een heel andere orde, maar dat kan ook minder marginaliserend worden geformuleerd. Het zijn vermakelijke en

goedmoedige persiflages op volkse types, op man-vrouw verhoudingen en op genres uit het toneel en de film die destijds populair waren. Er zit meestal een sociaal bewogen scène of verhaallijn in, waarin de hoofdfiguur, Bet, het opneemt voor een zwakkere in de samenleving. Noodlottige wendingen noch liefdesverhalen komen erin voor, de protagonisten zijn steeds kinderloze echtparen die elkaar van haver tot gort kennen en die samen in een reeks kolderieke situaties verzeild raken. De vrouwelijke hoofdfiguur, Bet, bulkt bovendien van de zelfspot, een ontwapenende eigenschap die maar weinig personages in de Nederlandse zwijgende film gegeven is.

In wezen geven Delpouts vaststellingen het dilemma weer waarmee de filmgeschiedschrijving omtrent Adriënne Solser steeds heeft geworsteld, namelijk dat haar werk lastig is te plaatsen in een historische context die film als film centraal stelt en bijgevolg vooral kijkt naar cinematografische kwaliteiten en vernieuwing, en naar filmvertoning als zelfstandige vorm van kunst of amusement. Inderdaad week de vorm van Solsers films evenals die van haar optredens sterk af van de normen die aan een dergelijke visie ten grondslag liggen en kunnen ze vanuit zo'n perspectief alleen maar als amateuristisch en anachronistisch gezien worden. Dit dilemma werd ook al eens aangekaart door Ruud Bishoff toen hij schreef: 'Smaken verschillen en smaken veranderen, maar dat neemt niet weg dat iemand met een dergelijk oeuvre niet kan worden weggezet als een vlek op de filmgeschiedenis.'⁴ In een tijd dat Solsers werk nog verloren werd gewaand en er nog geen reconstructie van haar begeleiding beschikbaar was, zette Bishoff die begeleiding in een context van experimenten met geluid, maar zoals we nu kunnen constateren strookt ook dat niet echt met haar praktijk van dialogen spreken en meezingers brengen. Wel wees Bishoff op de omvang en het succes van Solsers oeuvre, en ook op het feit dat zij zich als een van de weinige vrouwen had weten staande te houden in het mannenbolwerk dat de Nederlandse filmwereld decennialang was. Inderdaad was Solser de enige filmmaakster in Nederland tussen Caroline van Dommelen in de vroege jaren tien en Nouchka van Brakel sinds eind jaren zestig.⁵

Toch lost ook deze constatering het genoemde dilemma niet op, omdat een categorie als uitzondering vanwege sekse, net als afwijking van de norm, geen inzicht biedt in de culturele omgeving waarin Adriënne Solsers werk aansloeg en gedijde. Die hield zich namelijk helemaal niet bezig met de specificiteit van sekse, en nog minder met de problemen van de Nederlandse filmbranche. Toch was Adriënne Solser als filmactrice en filmmaakster verantwoordelijk voor een corpus oer-Hollandse kluchten die ook nog eens lange tijd populair waren bij het publiek. Juist deze aspecten verdienen de aandacht van de filmgeschiedenis en moeten van daaruit begrepen worden. Wat mijn onderzoek laat zien, is dat daartoe de invalshoek verruimd moet worden naar soorten van amusement en naar contexten van vertoning en receptie die verder gaan dan film en filmvertoning als zodanig. De hedendaagse filmgeschiedschrijving onderkent het belang

daarvan weliswaar als het gaat om film vóór de Eerste Wereldoorlog, maar vernauwt de blik nog maar al te vaak bij de bestudering van de vijftien jaar zwijgende cinema die daarna volgden. Het filmhistorisch dilemma omtrent Adriënne Solser en haar werk getuigt daarvan.

De vraag naar de contexten van vertoning en receptie drong zich op als gevolg van een flink aantal enthousiaste reacties op Solsers werk in de eigentijdse pers, waarvan ik verderop voorbeelden zal geven. Het enthousiasme betrof steevast het komisch gehalte van zowel de films zelf als van de optredens daarbij. Dat betekende dus dat er genres en tradities in de zwijgende filmcultuur bestonden, waarbij Solsers werk wél aansloot en waar het publiek indertijd aan hechtte. Dat besef vereiste onderzoek naar verbanden tussen haar toneel- en haar filmoeuvre, niet alleen in termen van acteren, maar vooral met betrekking tot de genres, personages en vormen van filmvertoning waarmee Solsers werk verwant kon zijn. Cruciaal daarbij bleek het zogeheten Jordaan-genre, een soort komisch toneel dat veel meer varianten kende dan alleen de stukken van Herman Bouber, die in de filmgeschiedenis bekend zijn vanwege hun herhaalde verfilming. Minstens zo belangrijk bleek daarnaast de traditie van gemengde programmering van filmvertoning en live optredens, die niet alleen op grote schaal voorkwam, maar ook nog eens standhield lang nadat de cinema zich aan de vooravond van de oorlog als zelfstandige vorm van amusement bewezen had. Over deze invalshoeken en hun betekenis voor Solsers oeuvre gaat het tweede deel van dit artikel.

Om te laten zien waarom deze invalshoeken nodig zijn, dienen echter eerst Solsers carrière en oeuvre uitgebreider ter sprake te komen. Leidraad daarbij is de vraag welke ambities Adriënne Solser zélf had, welke professionele opties haar vakgebied en culturele omgeving haar boden en welke keuzes zij daaruit maakte. Immers, zij was niet alleen filmactrice en filmmaakster in de jaren twintig, maar trad in de voorafgaande drie decennia ook op als humoriste in het variété, in de revue, en in de bioscoop. Dat was mede mogelijk door historische verschuivingen in de amusementswereld waardoor de diverse soorten van amusement telkens in andere verhoudingen tot elkaar kwamen te staan. Daarbij maakten deze verschuivingen Solsers keuzes niet alleen mogelijk, maar kregen de veranderingen ook mede dóór haar keuzes (en die van haar collega's) vorm. Hierover gaat het eerste deel van dit betoog.

Driedimensionale aanpak

De uitweg uit het geschetste dilemma is naar mijn mening dan ook de driedimensionale aanpak. Uitgangspunt daarbij zijn de ambities en keuzes die een individuele carrière uitmaken. Deze worden gehistoriseerd door ze te relateren aan de verschuivingen binnen het professionele en interdisciplinaire terrein van de toenmalige amusementswereld waarin die carrière en het bijbehorende

oeuvre gestalte krijgt. Om vast te stellen hoe het oeuvre werd gezien en gewaardeerd, wordt het bovendien intertextueel onderzocht op genres en tradities waarmee het verwantschap vertoont. Met een Engelse term heb ik deze historiserende, interdisciplinaire en intertextuele benadering ‘careerography’ genoemd. Ik heb er een naam aan gegeven omdat, zoals ik in mijn proefschrift heb laten zien, deze aanpak ook werkt bij andere actrices/filmmaaksters in de zwijgende cinema wier carrières en oeuvres met de beschikbare filmhistorische categorieën lastig te plaatsen zijn. In dit artikel zal ik mij echter concentreren op Adriënne Solser, die ik daarmee de plaats hoop te geven in de Nederlandse filmgeschiedschrijving die haar toekomt.

Carrière en oeuvre

Vóór 1900: de familie Solser

Adriënne Solser (1873-1943) stamde uit een familie van ‘artiesten’, zoals toneelspelers toen werden genoemd. Haar vader, Johannes Solser (zich noemende Van der Vank)⁶ was directeur van een rondtrekkend toneelgezelschap, waarvan ook haar moeder, Engelina Hartlooper, deel uitmaakte en waarin vier van de vijf kinderen het vak leerden. Het gezelschap Van der Vank gaf voorstellingen op kermissen, bij jaarlijkse evenementen en plaatselijke feestelijkheden in Zuid-Holland in de tweede helft van de negentiende eeuw. Adriënne Solsers jongere broer was Lion Solser, die vooral bekend werd als lid van het Ensemble Solser en Hesse, dat verder bestond uit Piet Hesse en de beide echtgenotes van het duo, Adriënne Solser-Willemsens en Anna Hesse-Slauderof. Met dit ensemble vierde Lion Solser in de jaren tien ‘triumfen’ in zogeheten *kermisstukken*, een komisch toneelgenre dat nog uitgebreid ter sprake zal komen. Hun oudere broer was de legendarische komiek Michel Solser, die eind jaren tachtig van de negentiende eeuw furore maakte in Café-Concert Victoria (in de wandeling ‘De Vic’) in de Nes in Amsterdam, met een *sketch* genaamd ‘De Artiestenrevue’. Ook hun oudste zuster Josephine trad op in deze *sketch*, en Adriënne Solser zelf maakte hierin, voor zover valt te achterhalen, haar Amsterdamse debuut in 1889. Michel Solser overleed in 1893 aan tuberculose, waarna elk van de broers en zussen zijn of haar eigen weg ging in de amusementswereld. Wat Adriënne Solser betreft: zij speelde in 1895 en in 1900 rollen in operettes in de Amsterdamse Frascati-Schouwburg. In de vier tussenliggende jaren trouwde ze twee keer, schonk ze het leven aan drie kinderen en vertoefde ze met haar tweede man Louis Boesnach ruim een jaar in Zuid-Afrika. Ook trad ze, naar verluidt, enige tijd op in België, maar in 1900 was ze dus weer terug in Nederland.⁷

1902-1913: Adriënne Solser ‘soubrette’

Vanaf 1902 profileerde Adriënne Solser zich met solo-optredens in het variété, een vorm van amusement die rond de eeuwwisseling op het hoogtepunt van zijn populariteit was. Variété-programma's bestonden uit een gevarieerde reeks van 'specialiteiten' (vaardigheidsacts) verzorgd door jongleurs, illusionisten, clowns, dansers en dierentemmers, die werden afgewisseld met 'nummers' (solo- of duo-optredens) door zangers en komieken. Na de introductie van de film in 1895 maakte meestal ook een 'filmnummer' deel uit van het programma, dat zelf weer bestond uit een afwisselende reeks van korte films, waaronder actualiteiten, reisfilms en komische films. Rond de eeuwwisseling zouden ook nieuwe vormen van populair toneel, met name cabaret en revue, worden opgenomen in variété-programma's.

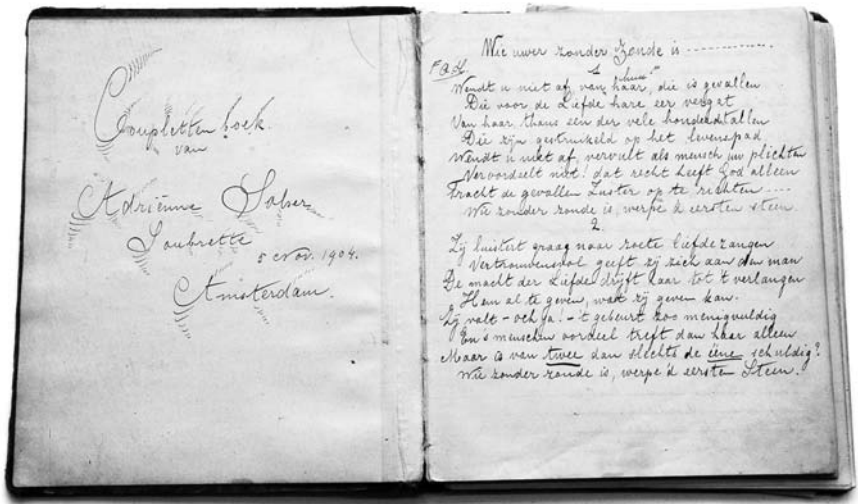
Tot en met 1913 was Adriënne Solser nagenoeg onafgebroken te vinden op de affiches van de toonaangevende variété-theaters van Nederland, waaronder Casino Soesman en Circus Pfläging in Rotterdam, de Scala in Den Haag, het Grand Théâtre en het Panopticum in Amsterdam. Dat waren enorme zalen, zoals Theater Carré in Amsterdam. Alleen zat het publiek destijds niet rustig naar de voorstelling te kijken, maar kon het in- en uitlopen, met elkaar praten en consumpties gebruiken. Het was ook uiterst gemêleerd: arm en rijk, jong en oud, man en vrouw gingen in groten getale naar het variété. De optredens moesten daarom aan veel hogere eisen voldoen dan het platte kermisvermaak en het pikante tingeltangel aanbod waaruit het was voortgekomen: het variété moest smaakvol en geestig zijn, een lust voor oog én oor, en geschikt voor alle leeftijden. Er traden minstens zoveel vrouwen als mannen op, en beide seksen droegen bij tot de respectabiliteit van het gebodene.

Solser's vak was dat van 'voordrachtskunstenares' of 'soubrette'. Dat hield in dat zij 'coupletten' (verzen) en komische monologen bracht, liedjes zong en grappen vertelde. Een 'nummer' in een variété-programma duurde doorgaans een half uur, waarin, zoals Michel Solser in een interview zei, 'men het geheele toneel alleen [moet] vullen en het publiek in de gewenste stemming moet houden.'⁸ In een portret van Adriënne Solser's collega Louissette werden de eisen nader omschreven:

'De cabaret- en variété-artiste is (...) op zichzelf aangewezen en voor haar is de eerste eisch: contact krijgen, 't middelpunt van de belangstelling worden, ons mee te slepen in de sfeer van luimigen jok en scherts, wat haar ééinig "doel" is. Zij moet in haar soort een "gangmaakster" zijn, wier wijze van optreden al dadelijk beslissend is.'⁹

Dat ook Adriënne Solser zo'n gangmaakster was, blijkt uit de recensies, en haar komisch talent werd zelfs onder collega's geroemd:

Het oudste
gedateerde schrift
waarin Solser haar
repertoire vastlegde.
Bron: Nederlands
Filmmuseum,
Archief Adriënne
Solser en Lien
d'Oliveyra



‘Wanneer ik van de medewerkers in het komisch gedeelte slechts noem de dames (...) Heintje Davids en Adriënne Solser (...), zal een ieder ervan overtuigd zijn, dat er een kwantum lachsucces zal worden geleverd, voldoende om honderden zieke levers gezond te schudden.’¹⁰

Een recensent complimenteerde haar met deze woorden:

‘Hare créaties zijn natuurlijk, zonder theatraal gedoe, en, waar ze ter wereld ook zou optreden, men begrijpt heur lieven vollen lach, heur kuisch boertige actie en dictie.’¹¹

Inderdaad trad Solser ook in de ons omringende landen op, naast België ook in Duitsland. Volgens de eigentijdse pers behoorde zij halverwege de jaren tien tot de top vier van vrouwelijke variété-artiesten in Nederland, samen met Louise Fleuron, Louise, en Heintje Davids.

Adriënne Solsers vooroorlogse optredens werden in advertenties meestal aangekondigd met de frase ‘mooi nieuw repertoire’, of ‘in haar nieuwste creaties’. Hoe divers deze ‘creaties’ waren, kan worden afgeleid uit de ‘couplettenboeken’ die worden bewaard in het Nederlands Filmmuseum. Dit zijn de schriften waarin Solser haar repertoire optekende voor eigen gebruik. Het oudste dateert van 1904 (zie afbeelding hierboven), het laatste van 1935.¹²

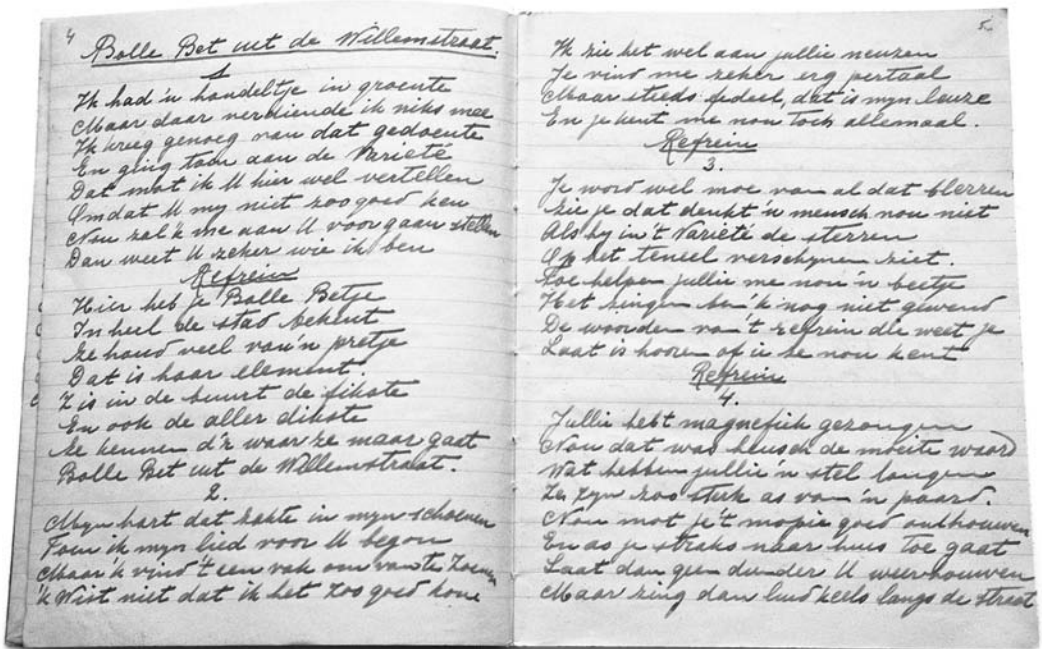
De coupletten bieden een galerij van vrouwenfiguren, die gemeen hebben dat ze slim genoeg zijn om zich niet in de luren te laten leggen door mannen, door sociale hypocrisie, of door gewichtigdoenerij. Vaak nemen ze het op voor vrouwen en mannen aan de onderkant van de toenmalige samenleving, zoals in het hierboven afgebeelde ‘Wie zonder zonde is...’ voor wat toen heette ‘een

gevallen vrouw.’ Het couplet vraagt het publiek deze vrouw niet te veroordelen, want zij is iemand die kiest voor de liefde, in plaats van voor het huwelijk. Een ander couplet gaat over een man die uit stelen gaat omdat hij anders zijn dochtertje geen sinterklaascadeautje kan geven, en zo zijn er tal van voorbeelden. Interessant zijn daarnaast de coupletten waarin de vrouwenfiguren zichzelf op de hak nemen, omdat ze bijvoorbeeld tegenstrijdig zijn in hun meningen of gedrag, of omdat ze zich moeten zien te redden in destijds nieuwe vrouwenberoepen zoals politieagente of baanwachteres. De meest verrassende vond ik die waarin hun uiterlijke (on-)aantrekkelijkheid werd gepersifleerd, vooral als je daarbij bedenkt dat Solser zelf verre van onknap was, maar wel stevig van postuur. Anders dan in mijn proefschrift kan ik in dit korte bestek geen recht doen aan details en taalgrappen die de coupletten bevatten. Desalniettemin noem ik deze specifieke elementen uit Solsers vooroorlogs repertoire, omdat ze terugkeren in het type waarop zij zich meer en meer zal gaan toelagen: dat van de Rotterdamse of Amsterdamse volkswrouw.

1914-1920: Adrienne Solser ‘karakter-humoriste’

Het type van de Amsterdamse of Rotterdamse volkswrouw komt voor in Solsers repertoire vanaf 1914. In januari van dat jaar staat ze in het Amsterdamse Rozen-theater met haar ‘creatie “Ka als suffragette”’ en in februari in het Rotterdamse cabaret Metropole met ‘haar nieuwe karakterschets “De Suffragette uit de Jordaan”’.¹³ In april 1915 duikt voor het eerst de naam Bet op, bij het nummer ‘Bolle Bet van de Groentemarkt’ dat Solser met veel succes brengt in de Scala in Den Haag. Of zij het type sindsdien Ka, Kee, of Bet noemde, en haar betitelde als ‘Bolle’, ‘Tante’ of ‘Koningin van de Jordaan’, de plat sprekende vrouw uit het volk die niet op haar mondje is gevallen zal Solsers carrière steeds meer gaan domineren. Bij haar dertigjarig toneeljubileum in 1919 omschreef de gezaghebbende theater- en filmcriticus Nathan Heyman Wolf haar als ‘eene echte volksartieste, maar van het zuivere ras!’¹⁴ en roemde hij haar als ‘de populaire karakter-humoriste, bekend om haar grappige voordrachten van Amsterdamse en Rotterdamse volkstypen’.¹⁵ De aanduiding van haar vak luidde sindsdien ‘karakter-humoriste’, waarbij ‘humoriste’ een wat chiquer woord was voor soubrette, maar de toevoeging ‘karakter-’ aangaf dat ze haar grappen maakte vanuit het standpunt van een vast personage: de Kee- of Bet-figuur.

In de couplettenboeken komt onder meer een ‘Bolle Bet uit de Willemsstraat’ voor. Helaas is dit schrift ongedateerd, maar gezien het overige repertoire moet het van halverwege de jaren tien zijn. In de ‘plot’ van het couplet wordt verteld dat Bet groentevrouw is geweest, maar nu haar geluk probeert in het variété. Omdat ze nog nieuw is in het vak, vraagt ze het publiek om haar te helpen en het refrein mee te zingen. Dat refrein gaat zo:



De tekst van 'Bolle Bet uit de Willemsstraat' met het refrain 'Hier heb je Bolle Betje' zoals opgetekend door Adriëne Solser in een ongedateerd repertoireboek. Bron: Nederlands Filmmuseum, Archief Adriëne Solser en Lien d'Oliveyra

'Hier heb je Bolle Betje
 In heel de stad bekent
 Ze haud wel van een pretje
 Dat is haar element
 Ze is in de buurt de fikste
 En ook de allerdikste
 Ze kennen d'r waar ze maar gaat
 Bolle Bet uit de Willemsstraat'.¹⁶

De schrijfwijzen 'bekent' en 'haud' kunnen als verschrijvingen gezien worden, maar ook als fonetische weergave van de Jordaneze tongval. Hetzelfde schrift bevat ook een prozatekst getiteld 'Bolle Bet gaat aan 't tooneel', waarin wordt verteld dat Bet liever bij de komedie was gegaan, die net als de operette hoger werd aangeslagen dan het variété, maar dat men haar daar niet wilde. Wat volgt is een kolderieke opsomming van Bets talenten: zij voelde 'echt' wat ze speelde, en liet het ook anderen voelen – had ze niet een van haar medespelers het ziekenhuis ingeslagen? Voor Bets confrontaties met de diverse vormen van toneel maakte Solser gebruik van gegevens die zij aan haar eigen carrière ontleende: voor de komedie ontbrak het haar aan opleiding (lees: ze nam 'laten voelen' te letterlijk),

voor de operette had ze een te grote mond (lees: geen zangstem), en voor de revue waren haar benen te dik (ook toen al was ze kennelijk de voluptueuze verschijning die we kennen van haar BET-films en was ze dikker dan de norm was in een tijd dat molligheid bij vrouwen in de mode was). Omdat niemand Bet wil, zo gaat het verhaal verder, zal ze haar eigen gezelschap oprichten: 'Wat ik laat zien is geen kuitenparade, geen asem in ballingschap, maar echte ware volksstukken waar de kouwe rillingen van over je rug lopen.'¹⁷ Frappant detail is natuurlijk dat ze dit enkele jaren later inderdaad doet, door haar eigen filmproductie maatschappij op te richten. Maar waar het me hier om gaat is dat Solser de Bet-figuur ook gebruikte om de draak te steken met haar eigen vak en carrière, en met haar forse lichaamsomvang.¹⁸ Omdat dit motief ook terugkeert in Solsers films, kan de zelfspot als vast bestanddeel van haar toneel- en filmtype worden beschouwd.

Als 'karakter-humoriste' trad Solser tussen 1914 en 1920 niet meer op in het variété, maar vooral in revues, cabarets en bioscopen. Rond de eeuwwisseling maakten deze drie vormen van amusement deel uit van het variété. Maar die maakten zich daaruit los om het vervolgens tijdens de oorlog grotendeels te absorberen.¹⁹ Wat nog restte van het variété werd daarna onderdeel van revues en van bioscoopprogramma's. Zoals in het tweede deel van dit artikel zal blijken, waren Solsers optredens prototypisch voor die verschuiving. Zo stond zij in 1917 in de bioscoop Nieuw Olympia Theater in Rotterdam met een live act tussen de films en trad ze in 1918 op in het kerstprogramma van de Rotterdamse bioscoop Astoria-Theater: 'Duo Solser De Wilde. Een half uur onbedaarlijk lachen'.²⁰ Uit de couplettenboeken is op te maken dat ze met deze Rinus de Wilde de Bet-en-Hein combinatie in haar repertoire introduceerde.

Ten opzichte van het variété stelde cabaret eisen van verfijning aan de taal en de presentatie, terwijl revues zich van beide onderscheidden doordat afzonderlijke 'nummers' door een thematische lijn verbonden werden. Zo'n thema kon worden afgeleid uit de actualiteit, zoals de strijd voor het vrouwenkiesrecht, of van een sociaal-cultureel gegeven, zoals de Amsterdamse buurt de Jordaan was. De Jordaan was destijds een arme volkswijk, waar de meeste mensen de kost verdienden als ambulante handelaar of als marktkoopman of -vrouw. Met zijn karakteristieke types en zijn eigen humor en idioom sprak de Jordaan desalniettemin sterk tot de verbeelding en werden de bewoners van de wijk een dankbaar onderwerp voor spot en satire in het komisch toneel, waaronder de revue. In de tweede helft van de jaren tien wemelde het van de Jordaan-revues, waarvan het merendeel werd geschreven door in het genre gespecialiseerde auteurs, onder wie Rido (pseudoniem van de journalist van *De Telegraaf* en echtgenoot van Heintje Davids, Philip Pinkhof) en Tony Schmitz. De belangrijkste eis was dat de teksten de humor en het taalgebruik van de Jordanezen werkelijkheidsgetrouw weergaven en dat ook de personages levensecht waren. Dat werd ook verwacht van een actrice als Adrienne Solser, die, net als het merendeel van haar collega's die Jordaan-figuren speelden, zelf niet uit de buurt afkomstig was.

Bovendien was het publiek danig verwend, want zoals ik verderop zal toelichten, kende het Jordaan-genre tal van varianten naast de revue, met name *sketches*, operettes, drama's en kluchten.

In September 1915 speelde Solser in de Jordaan-revue 'Weet je moeder 't al?' van Rido in het Rozen-theater haar rol 'in stipt Jordaansch dialect'.²¹ In mei 1916 maakte ze deel uit van de revue 'Kom j'eens kijken, zàg?' in het Bouwmeester Theater in Den Haag en kon men in de krant lezen dat ze 'er slag van [had] het publiek "aangenaam bezig te houden"'.²² In 1918 bracht zelfs de voormalige variété-tempel Casino Soesman voornamelijk operettes en revues, met in de Ter Hall revue onder anderen Solser als 'De Rotterdamsche Vischvrouw'. In 1919, tot slot van deze selectie, vierde ze haar dertigjarig toneeljubileum in de Amsterdamse concertzaal Eden en in het Haagse Karseboom Cabaret 'in haar Jordaan-presentaties'.²³

Het succes van de Jordaan-revues was zó groot dat de pers er honend over kon doen:

'De toekomst van literatoren en theaterdirecties ligt in de Jordaan! zeg ik U.
Adam in Ballingschap? Midzomernachtsdroom?
Afgedaan. Een periode die achter ons ligt.
"Blomkool-Hein" en "Garnalen-Bet".
Dàt is de toekomst!
Hóóg de Jordaan! Hóóg de Jordaan!'²⁴

De revue was te zien in het Rozen-theater aan de Rozengracht midden in de Jordaan, dat zich vanaf 1915 ontpopte als een van de centra voor het genre.²⁵ De aanleiding voor de sneer was het feit dat de voorstellingen – in een zaal met duizend plaatsen! – drie dagen van tevoren waren uitverkocht en dat het ook de criticus niet was gelukt een kaartje te bemachtigen. Toch ging zijn uitval niet alleen over de fysieke uitsluiting, maar getuigde hij vooral van een groeiende irritatie over de enorme populariteit van het Jordaan-genre: de pers zag niets nieuws, maar het publiek kon er niet genoeg van krijgen.

Mede dankzij de revue werd het type van de Amsterdamse of Rotterdamse volkswrouw dus steeds prominenter binnen Solsers oeuvre. Haar optredens in de verschillende vormen van amusement (variété, revue, cabaret en bioscoop) duiden er verder op dat zij flexibel was in haar vak en zich uitstekend wist aan te passen aan de eisen die de historische verschuivingen eraan stelden. Daarnaast kreeg Solser door de Jordaan-revue met een scheiding der geesten te maken tussen pers en publiek die haar voor een keuze gesteld moet hebben. Want hoeveel hoongelach er later bij haar films nog zou volgen, zij koos ervoor het publiek te vermaken op haar manier, zodat zelfs een verder negatieve kritiek uit 1924 besloot met: 'maar ze laat het publiek, háár publiek, lachen.'²⁶

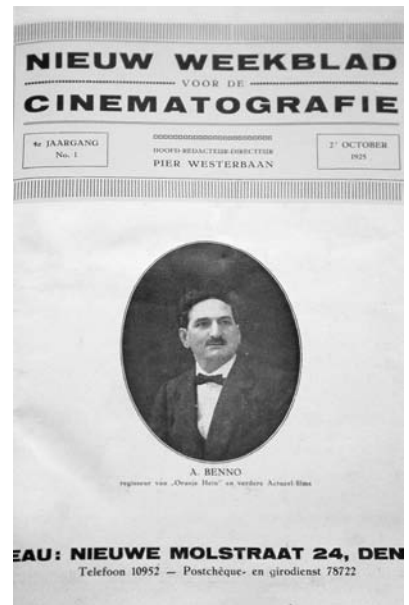
1921-1928-1935: Kee en Bet naar de film

Gezien haar professionele flexibiliteit komt Adriënne Solsers overstap naar de film in 1921 niet echt als een verrassing. Want ook al was het Jordaan-genre nog verre van uitgestorven en hadden de grootste verschuivingen in de amusementswereld al hun beslag gekregen, toch vonden ook eind jaren tien nog veranderingen plaats waarop Solser kon inspelen. Immers, bioscoopbezoek nam een steeds grotere plaats in in het uitgaansleven en ook veranderde de revue van karakter, doordat satire en persiflage steeds meer ruimte moesten maken voor show en dans (en zoals Solser zelf al had geconstateerd: voor een kuitenparade was zij niet geschikt!). Verder paste een volks personage als de Bet-figuur niet meer in het cabaret.²⁷ Weliswaar hadden andere toneelspelers al geacteerd voor de camera, maar dan vooral in drama's en met wisselend succes. Van het enorme contingent komieken dat Nederland rijk was, had de zwijgende film tot 1921 nog maar nauwelijks gebruik gemaakt.

De stand van zaken in de Nederlandse filmproductie op het moment dat Solser haar filmavonturen ondernam voegt daar nog een dimensie aan toe. 'De Nederlandse film had een mooie toekomst achter zich,' vatte Ansjie van Beusekom dat treffend samen in haar boek *Kunst en Amusement*.²⁸ Die toekomst had gegloord tijdens de oorlog, waarin een nationale filmproductie was ontstaan die even ambitieus als kortstondig was gebleken. Het ambitieuze was dat men artistieke drama's naar beroemde werken uit toneel en literatuur wilde maken voor de internationale markt; het kortstondige hield in dat, toen de Filmfabriek Hollandia in 1923 in ernstige financiële en organisatorische problemen geraakte, het met de Nederlandse filmproductie gedaan leek. Begin jaren twintig werd dan ook elk nieuw initiatief om de Nederlandse film te laten herleven warm onthaald, maar tegelijk ook afgemeten aan professioneel, financieel en internationaal niet waargemaakte ambities. In dit klimaat begon Adriënne Solser haar samenwerking met de filmproducent, -regisseur en -distributeur Alex Benno.

Dubbel optreden

Alex Benno was in de jaren tien onder meer actief geweest als impresario in het volkstoneel en als medewerker bij de Filmfabriek Hollandia.²⁹ Toen hij het plan opvatte om een solide financiële basis te leggen voor een nieuwe Nederlandse filmproductie, koos hij voor het meest populaire toneelgenre tot dan toe, het Jordaan-genre. En een van de



Portret van Alex Benno op de voorpagina van het vakblad voor de filmbranche, Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, ter gelegenheid van het uitbrengen van ORANJE HEIN naar het gelijknamige toneelstuk van Herman Bouber. Bron: Filmmuseum Amsterdam

KEE EN JANUS NAAR PARIJS



Een verbaasd succes heeft op 't togenbûk in de Passage Bioscoop te Amsterdam de film „Kee en Janus naar Parijs“, een vervolg op den reis naar Berlijn. Scenario en regie zijn ook ditmaal weer van den heer A. Benno, maar ditmaal heeft hij de film gemaakt voor „The Dutch Film Cy.“, de opvolger van de „Hollandia“, te Haarlem. We geven uit dit product van vaderlandschen bodem hier eenige afbeeldingen. Boven links is de kennismaking van Kee met Janus II, na den dood van Janus I. Daarnaast de bruijft, waar de ceremoniemeester een speech houdt. In den midden links zien ze op hun huwelijksreis in de Moulin Rouge, waar prof. Roland hen de suggestie brengt en ze een Jordaniëns last uitvoeren. Rechts ziet men de apachenhelder, waar de geschakte Kee als een apachenmeid verkleed, ook het kind van de rekening wordt. Boven links ontmoeten Kee en Janus elkaar weer in de kamer van den politie-commissaris. Rechts ontwaakt Kee na een besauwden droom, waarin ze van den Eifeloren is geveien.

steractrices van het genre was nu eenmaal Adriënne Solser.³⁰ Bovendien had zij al een bijrol gespeeld in zijn korte film *DE DROOM VAN HADT-JE-MAAR* (1921). Ook voor de mannelijke hoofdrollen koos Benno bekende genre-komiekken, zoals Kees Pruis, een humorist en acteur van het volkstoneel, en Piet Köhler, een van de meest geliefde operette- en revuekomiekken van de jaren tien die ook al filmrollen had gespeeld. Zo ontstonden de twee Kee- en Janus-films, naar scenario's van Benno zelf: *KEE EN JANUS NAAR BERLIJN* (1923) en *KEE EN JANUS NAAR PARIJS* (1924). Solser speelt daarin de rol van Kee Mol, 'de ras Jordaansche uit de Willemsstraat',³¹ die samen met haar man Janus Berlijn respectievelijk Parijs onveilig maakt. Voor zover bekend, is geen van beide films bewaard gebleven, maar uit de recensies blijkt dat Adriënne Solser hiermee de vorm ontwikkelde die ze ook bij haar eigen *BET*-films zou toepassen: namelijk dat ze niet alleen de hoofdrol speelde op het doek, maar de vertoningen ook persoonlijk begeleidde met gesproken dialoog, zang en dans. Dat dubbele optreden van de actrice bleek uiterst lucratief. Want toen Benno weer eens aan de tand gevoeld werd over deze 'zogenaamde blijspelen die slechts uit een rij flauwe, aan elkaar geregen "komische toestanden" bestaan',³² verdedigde hij zijn keuze met de woorden: 'Het mag dan uit artistiek oogpunt geen succes geweest zijn, uit financieel oogpunt was het dat zeker.'³³ En dat konden hem op dat moment weinig collega's nazeggen. Alhoewel verder zonder Solser, zou hij gedurende de hele jaren twintig actief blijven in de productie, regie en distributie van Jordaan-stukken. Het bewonderenswaardige aan Adriënne Solser is, vind ik, dat zij door haar dubbele optredens film in haar voorstellingen wist te integreren en tegelijk haar talent en ervaring als karakter-humoriste wist te benutten.

Eureka!

Waarom Adriënne Solser besloot om een eigen filmproductiemaatschappij te beginnen blijft bij gebrek aan documentatie gissen, maar zeker is dat ook zij de distributie in eigen hand hield van de films die onder haar hoede tot stand kwamen. Wel liet ze zich assisteren in dingen waar ze geen ervaring mee of verstand van had. Zo werkte ze met scenaristen en co-regisseurs en liet ze de zakelijke leiding van de Hollando-Belgica Filmmij. "Eureka" over aan haar zoon André Boesnach. Aldus werden tussen 1924 en 1928 vier *BET*-films gemaakt, met opnieuw als belangrijkste garantie voor succes dat Solser haar dubbele rol speelde op het doek en op het podium.

Links: Het publiektijdschrift Weekblad Cinema en Theater (nr. 155, 1923) gaf een samenvatting in beeld en geschrift van de hoogtepunten uit KEE EN JANUS NAAR PARIJS. Omdat de film, voor zover bekend, verloren is gegaan, is deze impressie voor de hedendaagse onderzoeker van grote informatieve waarde. Bron: Filmmuseum Amsterdam

Ook in eigentijdse recensies zijn aanmerkingen te vinden op de cinematografische kwaliteit van de films, met name op het acteren, alhoewel Solsers optredens erbij telkens werden geprezen. Maar het meest verhelderend achteraf zijn toch de reacties waarin Solsers aanpak wél integraal op waarde werd geschat, omdat zij inzicht bieden in vormen van receptie die destijds kennelijk ook gangbaar waren. Zo liet het *Nieuw weekblad voor de cinematografie* weten naar aanleiding van BET TREKT DE 100.000:

‘Adriënne Solser heeft niet de pretentie een kunstwerk tot stand te brengen. Daaraan denkt ze geen oogenblik. Als ze een film maakt, is ’t voor haar de vraag hoe houd ik het publiek een paar uur genoeglijk bezig, dat ’t eens hartelijk lachen kan, dat ’t eens geheel uit z’n gewone doen geraakt. (...) De humoriste Adriënne Solser wil laten lachen (...) en voor het overige gaat ze niet verder. *Daarom moet men deze film ook geheel anders bekijken dan welke film ook.* Men komt om Adriënne Solser te zien, misschien haast nog meer om haar te horen. Want ze heeft in haar explicatie van dit genre zich een naam verworven. (...) Ze is daar de sappige Jordaansche en ze is er geheel in. Elk oogenblik knalt er een nieuwe grap door de lucht en telkens blijkt hoe groot haar contact met het publiek is. (...) haar komische kracht daalt geen oogenblik, zie daar de verklaring van alle avonden volle zalen.’³⁴

Deze recensie verdedigt Solsers idee van film tegen verwijten van gebrek aan artistieke ambitie en duidt aldus op een scheiding der geesten als bij de Jordaanrevue. En ook nu kon het publiek er niet genoeg van krijgen. Dat Adriënne Solser niet méér BET-films gemaakt heeft, lag dan ook niet aan een afname van hun populariteit, maar aan tragisch toeval: in 1928 overleed André Boesnach onverwacht aan een buikvliesontsteking, waardoor de “Eureka” organisatorisch en financieel in grote problemen raakte en Solser zelf totaal verslagen achterbleef. De populariteit van de films reikte zelfs tot in de eerste helft van de jaren dertig, toen Solser de draad weer oppakte en gedurende drie jaar met twee BET-films door het land trok.³⁵ Dat is des te opmerkelijker voor wie bedenkt dat dat precies de periode was waarin de geluidsfilm werd geïntroduceerd in Nederland, en alom werd geaccepteerd.³⁶ Maar Adriënne Solsers dubbele optreden werkte nog steeds.

Rechts: De beelden uit BET, DE KONINGIN VAN DE JORDAAN in Weekblad Cinema en Theater (nr. 44, 1924) geven vooral een indruk van het uitstapje naar Scheveningen van Bet en haar man Hein. De still met de ezels (in het midden) en die met Bet die door de bedbodem is gezakt en in het bad is beland (rechts onder) hebben betrekking op situaties waarin Solser als Bet de draak steekt met haar forse lichaamsomvang. Bron: Filmmuseum Amsterdam

Bet, de KONINGIN

VAN DE JORDAAN

BET STRIK, bijgenaamd

"De Koningin van de Jordaan" heeft nu al 25 jaar op de Nieuwmarkt te Amsterdam gestaan, een feit, dat haar oogleden niet onopgemerkt voorbij kunnen laten gaan; zij verlieten haar stalletje en keunen haar klokslag vier uur halen met een volgepropte jan piezier vol Jordaners en brengen haar naar het feestzaal op de Rozengracht, waar de pret eerst recht begint. Ook de krant is daar aanwezig in den vorm van een reporter van

"Het Sufferdje", die Bet komt interviewen, maar als ze eens een dansje met den reporter wil maken, ontsnapt haar echtgenoot klein in heiligen toorn. Den volgenden dag zegt Bet tegen haar man, dat ze eens een paar daagjes naar Scheveningen wil en met veel moeite vinden zij daar een onderdak in een derde-rangs hotel. Bet blijkt evenwel te zwaar voor de lichte hotelbedden en begint met door het hare heen te zakken, zoodat ze naar een zolderkamer moeten verhuizen. Den volgenden dag genieten ze van al wat Scheveningen aan genoegens biedt en 's avonds bezoeken zij een cabaret. Daar komt Bet's medelijdend hart boven als



ze een klein meisje met bloemen ziet, dat overal wordt afgewezen. En als het kind haar vertelt, dat haar moeder ernstig ziek is, weet Bet raad: zij draagt een echt Jordaanisch stukje voor en spoedig is bloemenmeidje van de kleine uitverkocht. In het hotel wacht hun een onaangename verrassing van de badkamer is nu voor hen een slaapkamer gemaakt en inplaats van in bed komt Bet in het bad terecht. De hotelier zegt hun kamer op en ze gaan maar weer naar Amsterdam terug, waar zij nog een bezoek aan den Artis brengen; thuisgekomen vinden ze hun heele huisje versterd en begint de pret nog eens tot Bet en Hein, door den slaap overmand, dromen van rijkdom en weelde, totdat de waker hen weer tot de werkelijkheid terug

roept. Bovenstaande film, die ter gelegenheid van den 40 jarigen tooneelloopbaan van Adrienne Solser is gemaakt, die in de creatie van Bet al haar talenten tot hun recht kan doen komen, wordt in omloop gebracht door de „Hollando-Belgies" film-onderneming.





Vanwege het aanhoudende succes van *BET, DE KONINGIN VAN DE JORDAAN*, dat in oktober 1925 al twaalf maanden in de bioscopen te zien was, en de productie van *BET TREKT DE 100.000*, siert nu ook Adriëne Solsers portret de voorpagina van het vaktijdschrift *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*

De BET-films

De verhaaltjes hebben weinig om het lijf en zijn episodisch van structuur. In *BET, DE KONINGIN VAN DE JORDAAN* viert een visvrouw haar jubileum – wat natuurlijk een knipoog was naar Solsers eigen jubileum – en maakt zij met haar man uitstapjes naar Artis en naar Scheveningen. Bet en Hein gedragen zich als een soort dorpsbewoners op reis, die uiteindelijk maar wat blij zijn weer thuis te komen. In *BET NAAR DE OLYMPIADE* bereidt een struise bakkersvrouw zich voor op deelname aan het internationale sportevenement dat inderdaad in 1928 in Amsterdam werd gehouden. Wat Solser hierin komisch uitbuit is dat dit de eerste Olympische Spelen waren waarbij vrouwen werden toegelaten als deelnemers. Een simpele maar actuele aanleiding volstond dus om inderdaad een reeks ‘komische toestanden’ te scheppen, die voortkwamen uit dom gedrag en leugens van hem, ongelukjes van haar, en ruzies en verzoeningsscènes van beiden.

Het Bet-personage is uiteraard een Jordaan-karikatuur: bazig en met het hart op de tong, maar dat hart is wel van goud. Ze is ook ondernemend en voor niets of niemand bang, en viert graag uitbundig feest. Haar man Hein is het prototype van dat ‘mengelmoes van goedhartigheid, “ponteneur” en “lik-me-veessie”’ dat volgens toneelcriticus Barbarossa zo treffend was in de Jordaan-karikaturen die Lion Solser bedacht.³⁷ In Solsers films zit Hein bovendien onder de plak bij zijn vrouw, die hem steeds corrigeert en op zijn donder geeft. Verder grijpt Solser menige gelegenheid aan om haar zwaarlijvigheid te bespotten, waarbij haar lenigheid en beweeglijkheid opvalt, ook als je je realiseert dat ze al ruim over de vijftig was. In de Olympiade film bouwt ze dit gegeven bovendien uit tot persiflages op populaire toneel- en filmgenres als de revue met haar parades van langbenige meiden en de Amerikaanse seriefilms met hun jeugdige en onverschrokken heldinnen.

Rechts: In BET NAAR DE OLYMPIADE persifleerde Solser het feit dat de Olympische Spelen van 1928 in Amsterdam plaatsvonden en dat er voor het eerst vrouwen aan mochten deelnemen. Door activiteiten in te voegen die niets met Olympiade te maken hadden, zoals die van lichtmatroos of brandweervrouw, gaf zij tegelijk een parodie ten beste op destijds voor vrouwen nieuwe beroepen. Verder bevat de film een ‘kuitenparade’ ontleend aan de revue, waarvan de middelste foto het slot laat zien, met op de achtergrond de daarvoor karakteristieke trap. Bron: Filmmuseum Amsterdam



BET NAAR DE



OLYMPIADE

Mevrouw Adrienne Solser, heeft een nieuwe film aan de al reeds bekende Bet-serie toegevoegd. Evenals in de vorige films, vervult zij zelf de hoofdrol en maakt zij als amsterdamsche jordaansche alle mogelijke avonturen mede.

Wij zien Bet, die in den Haag toestemming vroeg om aan de olympiade deel te nemen, in training. In de kranten verschijnen artikelen omtrent Bet's deelname. We zien haar te midden van beroeps-worstelaars flink oefenen. Als lichtmatroos in een mast klimmen. Doch ook het goede hart van Bet wordt in deze film op den voorgrond gebracht. Wanneer zij hoort, dat een arme oude koloniaal stervende is, spoedt zij zich naar zijn sponde, om te helpen, zooveel zij kan. Ook houdt zij dol veel van de hollandsche soldaten.

De marieners met volle muziek voorop en Bet is er bij hoor!!! In een luxueus zwembad, bij een groote villa behoorende, beoefent zij de zwemsport. Ook traint zij zich in tennis, voetbal en atletische sporten, want geen moeite is haar te veel, om haar doel te bereiken, namelijk in het één of ander „wereldkampioene" te worden. Doch plots wordt Bet wakker, en merkt dat dit alles slechts een heerlijke droom was. Deze film is de eerste die in mevrouw Solser's eigen studio te Schiedam is vervaardigd. Oorspronkelijk zou deze rolprent onder regie van haar zoon, wijlen den heer André Boesnach tot stand komen, helaas stierf deze jeugdige energieke regisseur, hetgeen voor zijn moeder een zeer zware slag was. De heer Theo Frenkel heeft zijn werk overgenomen.

E. W.



Indien U meent HET BESTE gezien te hebben, dat er op filmgebied bestaat, dan heeft de **WILTON METRO GOLDWYN** altijd NOG BETERE FILMS

Mevr. Adrienne Solser wordt in deze film wederom in verschillende typen op het doek gebracht en toont opnieuw haar veelzijdigheid.

Dit alles leidt tot een onbekommerde malheid, heel fysiek en heel direct, maar daardoor juist ook onbevangen en goedmoedig. Het is de humor van mensen die zich op geen enkele manier verheven voelen boven degenen die ze persifleren. De manier waarop deze films de spot drijven met vrouwen en met man-vrouwrelaties is bovendien, in mijn ogen, tijdloos grappig.

Het eind van Solsers carrière: 1935-1943

Sommige teksten in de couplettenboeken wijzen erop dat Solser ook in de tweede helft van de jaren dertig als humoriste heeft opgetreden, maar ik heb niet kunnen onderzoeken hoe frequent en hoe lang. Tijdens de oorlog leefde ze in Amsterdam, ondanks het feit dat ze joods was. In de advertenties van toneelvoorstellingen in het *Joodsch Weekblad* komt haar naam echter niet voor, misschien omdat ze niet meer optrad, maar het kan ook zijn dat ze zich niet als Jodinkenbaar wilde maken. Blijkens haar overlijdensberichten was ze in 1943 met de trein naar Doetinchem gereisd, en had ze daar op het station een dijbeen gebroken. Bijna hersteld na een verblijf van acht weken in het ziekenhuis, stierf ze tijdens een laatste behandeling. Ze was nog zo bekend en geliefd, dat de (door de bezetter gecensureerde) kranten niet alleen over haar overlijden berichtten, maar ook negen maanden daarvoor haar zeventigste verjaardag hadden vermeld.

Plaatsbepaling carrière en oeuvre

Solsers kluchten vielen dan wel uit de toon bij de ambitieuze Nederlandse filmproductie van de jaren tien, maar niet bij de incidentelere en deels op de lokale markt gerichte productie van de jaren twintig. Ze sloten ook aan bij de filmische exploitatie van het Jordaan-thema, zoals geïnitieerd met *DE JANTJES* en de *KEE EN JANUS*-films, en daarna voortgezet door haar en Alex Benno. De marginalisering van Solsers werk in de filmgeschiedenis wordt evenmin gerechtvaardigd door een herhaling van het argument dat haar kluchten de film in cinematografisch opzicht niet vooruit hielpen. Adriënne Solser had die ambitie ook helemaal niet, en het publiek dat zij aansprak had daar geen enkele moeite mee. Haar carrière laat aan de ene kant een opvallend aanpassingsvermogen zien aan nieuwe genres en media, en aan de andere kant een opmerkelijke standvastigheid in het volkse type dat zij speelt en dat zij van het volkstoneel overhevelt naar de bioscoop. De Bet-figuur stelde haar in staat haar talenten als humoriste ten volle te ontplooien en te benutten, bood haar de gelegenheid tot zelfspot en was na twee decennia nog niet over haar houdbaarheidsdatum heen. Ook continueerde zij de vorm van haar optredens: solo en live vanaf het begin, wist zij zelfs elke film waarin zij de hoofdrol speelde om te toveren tot één grote Adriënne Solser-act.

Zo bezien waren haar dubbele optredens op en voor het doek wel degelijk eigen ‘creaties’ – letterlijk én figuurlijk.

Deze constatering werpt vragen op over de vormen van productie en receptie, in het volkstoneel en de zwijgende cinema, waaraan het publiek gewend was en in de jaren twintig en dertig nog steeds hechtte. Dat zal ik toespitsen op twee verwante vraagstukken, namelijk enerzijds de populariteit van het Jordaan-genre en zijn diverse varianten, en anderzijds de combinatie van film met live optredens en de verschillende tradities daarin. Beide hebben de receptievoorwaarden voor Solsers dubbele optredens mede gevormd.

Het Jordaan-genre op toneel

Amsterdamse personages werden populair vlak voor de eeuwwisseling en waren in de eerste decennia van de twintigste eeuw alomtegenwoordig in revues, komische operettes en zogeheten *volksstukken*. Volgens historicus Jacques Klötters werd de cultus van het Jordaan-genre in 1897 geïnitieerd met de Amsterdamse personages ‘Pietje Puck’ en zijn vrouw ‘Zwarte Kardoes’ in August Reydings revue ‘Luilekkerland’.³⁸ Klötters’ collega Dries Krijn plaatst de figuren in de aloude traditie van het Amsterdamse stel Thomasvaer en Pieternel, dat toen al sinds een eeuw te zien was in een komische opera die telkens werd opgevoerd na afloop van de traditionele nieuwjaarsvoorstelling van Vondels ‘Geysbrecht van Amstel’ in de Amsterdamse Stadsschouwburg. De rol van Thomasvaer en Pieternel was commentaar geven op de gebeurtenissen van het voorbije jaar vanuit lokaal perspectief, terwijl Pietje Puck, volgens Krijn, toch eerder werd neergezet als een rokkenjager, lanterfanter en schnabbelaar.³⁹ Dat nam niet weg dat zijn personage wel in de smaak viel bij de Jordanezen, zoals blijkt uit een anekdote opgetekend in de necrologie van de acteur die hem speelde, Jan Grootveld:

“Luilekkerland” trok vooral de Jordaners aan. En op een dag werd Grootveld door de Jordaners te gast genoodigd. “Ik werd geïnviteerd – vertelde hij – om naar de Westerstraat te komen. De brave Jordaners hadden zo’n schik in mijn Pietje Puck, dat zij mij in een rijtuig afhaalden en naar een café in de Westerstraat brachten, waar ze mij met z’n twaalf ontfingen. Ze wilden mij de een of andere eer bewijzen, de goeie kerels, en toen werd ik den heelen middag beuifd.”⁴⁰

Op volgende pagina’s: Ook in *BET ZIT IN DE PENARIE*, Solsers derde film voor haar eigen productiemaatschappij ‘Eureka’ (en nu verloren), worden uitstapjes gemaakt naar andere oorden en grappen gemaakt over Bets postuur. Weekblad Cinema en Theater (no 197, 1927) wijdde twee pagina’s aan de promotie van de film. Bron: Filmmuseum Amsterdam



Een nieuwe NEDERLANDSCHE FILM



Er zijn niet heel veel hollandsche films. Daarvoor zijn vele redenen, die we zoo dikwijls in deze kolommen hebben weergegeven, dat we er thans niet weer op zullen terugkomen. Een paar onzer landgenooten „houden er den moed in“ en een dezer is Adrienne Solsner, die een speciaal genre voor zich heeft gereserveerd, n.l. 't zoogenaamde Jordaan-genre. Ze is bezig een Bet-serie te maken. Dat wil zeggen een aantal films, waarin steeds Bet uit de Jordaan de hoofdrol speelt. Een nieuwe film in dit genre is bijna voor vertooning gereed gekomen, een tweeweekse serie-film „Bet zit in de Penarie“, welke film door de Eureka te Rotterdam in circulatie wordt gebracht.

In deze film beleeft tante Bet weer tal van avonturen.

Bet heeft in het hartje van de Jordaan een café. Bij het glazenwasschen flirt zij met haar vriend Pitouto, den kellner van den overkant. Een paar kwajongens krijgen hier erg in en nemen de gelegenheid waar om Bet nat te spuiten. Bet woedend geworden, gooit de jongens haar pantoffel naar het hoofd maar o jé, deze komt terecht in het gezicht van haar



Hoe lang nog



Bet de „Indiane“

aanstaanden verloofde Gerrit die juist van zijn boot komt. Hevig geschrokken troont Bet Gerrit mee naar binnen om hem weer op zijn verhaal te brengen. Piet, een kameraad van Gerrit, komt met een luidruchtig gezelschap eens de bloemetjes buiten zetten in het café van Bet en als Gerrit zich bij het gezelschap aansluit als dit weer vertrekt, blijft Bet achter aan een vreeselijke jalouzie ten prooi. Maar een ander bezoek volgt en wel dat van Gerrit's moeder, die zich over het leven van plezier van haar zoon komt beklagen. Bet met haar goeie hart biedt moeder Netje en haar dochtortje Rikie aan bij haar te komen inwonen. Gerrit en Piet belanden met hun gezelschap op het terras van het café waar Pitouto kellner is geworden, nadat zijn baas, die tegenover Bet woont, hem had ontslagen en Gerrit geraakt in een wat al te luidruchtige stemming. Hij wordt bijna door een auto overreden, maar belandt weer in het café van Bet, waar hij ruzie met zijn moeder krijgt. Het beste is, dat Gerrit eerst maar eens uitslaapt; hij vertrekt met zijn plunjezak naar de haven en legt zich te sla-



Mevr. Beekman en Pitouto



Allemaal op de fiets



Een zware hijsch



Bil d'r koetje



Bet heeft 'n malheur



Pitouto en Beekman in actie

pen, terwijl hij in zijn droomen zijn laatste leelijke daad tegen zijn moeder weer ziet. Den volgenden morgen haalt Bet hem weer binnen en berouvol belooft hij zijn moeder beterschap. Ook Pitouto komt Bet bezoeken en geeft haar een mooi armbandhorloge cadeau, waarover Gerrit niet erg gesticht is. Als hij woedend wil wegloopen, loopt hij een vrouw tegen het lijf, die hem sommeert de achterstallige huur van zijn moeders oude woning te betalen. Pitouto lacht Gerrit uit, wat Bet toch niet goed kan hebben. Zij kiest partij voor Gerrit en geeft Pitouto zijn geschenk terug.

Rikie wordt op boodschappen uitgestuurd en buiten lastig gevallen door straatjongens. Gerrit en Pitouto bemoeien zich er mee en in een oogenblik ontstaat een formeele vechtpartij, waarbij Gerrit zoo verwond wordt, dat hij naar het ziekenhuis wordt gebracht. Maar ook aan deze misère komt een eind en Gerrit keert weer genezen naar Bet's etablissement terug. Blij over den goeden afloop, schenkt Bet haar geliefde gauw een borrel in, maar deze heeft geworpen geen druppel drank meer te sullen drinken, een voornemen, waarover zijn moeder zeer verheugd is.

Eenige dagen later varen Piet en Gerrit weer uit en Pitouto maakt druk werk van Bet, heeft echter niet veel succes. Na eenige maanden komt de boot terug... zonder Gerrit, die na een ruzie in een bar te Folkestone spoorloos verdwenen is. Het gevolg is, dat zijn moeder ziek wordt.



Wie niet loopen kan, die wordt gedragen



Vlak voor het station te Middelburg

Op zekeren dag krijgt Bet bezoek van een nicht uit Zeeland, Simone, die haar uit naam van haar moeder komt vragen of zij haar krachten voortaan niet aan haar boerderij zou willen wijden, daar de beide vrouwen het niet meer af kunnen. Bet's hart trekt wel naar de groene dreven, maar zij wil Gerrit's zieke moeder niet in den steek laten. Moeder Netje kwijnt steeds meer weg en sterft ten slotte zonder ooit meer iets van Gerrit gehoord te hebben. Bet is door al deze droeve ervaringen lang de vroolijke Frans van vroeger niet meer en het café begint te verloopen. Met graagte neemt zij dus het voorstel van Pitouto aan om met hem mee te gaan naar het circus van zijn broer in Groningen. Bet en Pitouto geven daar 's avonds een „danse excentrique" en Rikie wordt solo-danseres. Deze wordt echter ernstig ziek en sterft. Als Bet dan weer door haar nicht gevraagd wordt in Zeeland te komen, gaat zij...

Na een armoedig zwerversleven in Folkestone komt Gerrit weer in Amsterdam terug en verneemt dat zijn moeder gestorven is. Bij verdere nasporingen belandt hij op de kermis in Assen, waar hij Pitouto aantreft en hoort dat Bet in Zeeland is, waar het circus nu ook heengaat. Te Middelburg aangekomen, stappen zij samen naar de boerderij, waar Gerrit zijn Bet weer vindt en Pitouto zich met Simone verlooft. De gelukkige oplossing wordt door de twee paartjes met een allergezelligsten avond gevierd.

**FOTO'S VAN
FILMSTARS**

N.V. INT. PERSFOTO-BUREAU
Prins Hendrikkade 100
AMSTERDAM TEL. 43814-33815

FOTO SCHAAP & Co.
SPUI 8 - AMSTERDAM

Leveranciers van Camera's
en FOTO-ARTIKELEN van
Prima Fabrikaat

Het Jordaan-publiek stond bekend als enthousiast maar kritisch, omdat het nooit lachte uit louter beleefdheid, maar wel in groten getale kwam kijken naar de rollen en stukken waarin het werd geportretteerd en gepersifleerd.⁴¹ De mate van bijval van juist dit publiek gold in de recensies dan ook als een belangrijk criterium om de kwaliteit van het gebodene aan af te meten. Zo schreef een recensent in 1900 over de komische opera 'n Amsterdamsche Hartjesdag', waarin ook Adriënne Solser optrad:

'... dat er nog menschen zijn die plezier hebben in een grap, wij zagen het Zaterdagavond niet alleen in de op het tooneel gegeven werkelijkheid, doch ook werd proefondervindelijk bewezen door de menschen in de zaal. Er werd veel en hartelijk gelachen door de toeschouwers...'⁴²

Hartjesdag was een typisch Amsterdamse aangelegenheid, een verkleedpartij en drinkgelag voor mannen én voor vrouwen, aan de vooravond van de kermis in september, en werd ook lang nadat de kermis was afgeschaft uitbundig gevierd in de volksbuurten van de stad. De komische opera erover werd opgevoerd in de Frascati-Schouwburg aan de Plantage Middenlaan (nu Studio Desmet). De Plantagebuurt was een echte theaterbuurt voor het lichtere genre, met verder nog de Schouwburg Stoel en Spree (later Plantage-Schouwburg in de Plantage Franschelaan, nu Henri Polaklaan) en de Artis-Schouwburg (later Hollandsche Schouwburg), die hun publiek vooral betrokken uit de naburige joodse buurt en uit de Jordaan. In de jaren tien en twintig waren deze schouwburgen, net als vanaf 1913 het Rozen-theater, dé Amsterdamse podia voor het Jordaan-genre. Hier werden ook steeds meer *volksstukken* opgevoerd, op herkenbaarheid gebaseerde drama's en kluchten over Amsterdammers, hun dialect, hun humor en hun gedrag. Rond 1900 was Marius Spree van de Schouwburg Stoel en Spree de spil van deze beweging, en in de tweede helft van de jaren tien werd dat Herman Bouber, wiens stukken te zien waren in de Hollandsche Schouwburg.

Marius Spree was van 1897 tot 1912 niet alleen mededirecteur van de Schouwburg Stoel en Spree, maar ook een gevierd komisch acteur en de auteur van 'drama's uit het volksleven' die hij baseerde op korte verhalen van Justus van Maurik, de kroniekschrijver van het Amsterdamse dag- en nachtleven van die tijd. In 1902 beleefde TEUN DE NACHTWACHT zijn première:

'een droeve geschiedenis..., terwijl de 'aelwarigheid' [dwaasheid – AF] en komedie der burens doet proesten van het lachen. (...) De aanwezigen hadden in die tafereelen zulk een ontzaglijk plezier, dat ze onder het spelen aan het juichen gingen en zoo hard en gul lachten, dat niet meer gehoord kon worden wat de toneelisten zeiden. Tranen met tuiten heeft men gelachen.'⁴³

De levendige betrokkenheid van het publiek zou het Jordaan-genre blijven begeleiden en moet voor de toneelspelers behalve knap lastig, ook bijzonder aanste-

kelijk zijn geweest. Wellicht kon Adriënne Solser het dáárom niet laten om steeds weer in levenden lijve op te treden.

Spree's volksstukken waren dus gebaseerd op observatie van het leven in de stad. Ze waren gesproken in plat Amsterdams, sociaal drama werd verluchtigd met komische scènes, en hoeveel ruzie er ook gemaakt werd, aan het eind kwam alles weer goed. Vanwege de herkenbaarheid waren ook hun titels afgeleid van de personages die ze bevolkten: 'Jan Smees', 'Mottige Janus' en 'Rooie Sien' gelden nog steeds als prototypes van het genre. Het epitheton van de vrouwelijke protagoniste Kee in 'Jan Smees' luidde bovendien 'De Koningin van de Jordaan', een betiteling, zoals blijkt uit het bovenstaande, die Adriënne Solser zou lenen om haar eigen film-Bet mee te 'bekronen'.

Ook Boubers stukken naar de boeken van Israël Querido en in de regie van Nap de la Mar werden geroemd om de treffendheid waarmee ze het leven en de types in de Jordaan weergaven, zoals bijvoorbeeld Wolf schreef over 'Bleeke Bet':

'de kunst is, – op het tooneel – "echt" te blijven. En dat hebben Boubert en De la Mar verstaan! Hun Jordanschets is eene afspiegeling van het echte Jordaan-leven, – zij hebben typen geschapen zoals zij *moeten* bestaan. (...) En het "gebeuren" is óók logisch ontwikkeld. Er is niets "gemaakt", niets "gewrongens" in het gegeven – wij kunnen ons voorstellen dat alles zoo gebeurt...'⁴⁴

Net als Spree gaf ook Boubert zijn stukken titels met gangbare bijnamen, waaronder MOOIE NEEL: DE TROTS VAN DE JORDAAN (1916), BLEEKE BET EN LINKE LOUWTJE (1918) EN ORANJE HEIN (1919). Ook in deze 'Jordaan-schetsen' werd het drama verluchtigd met komische momenten en werden alle conflicten aan het eind bijgelegd. Toch voegde Boubert een element toe dat de vrolijkheid bij het publiek nog verder verhoogde, namelijk dansnummers en meezingers tussen de bedrijven door.⁴⁵ Het idee daarvoor had hij volgens Rido ontleend aan de Jordaan-kluchten van het Ensemble Solser en Hesse, die zich daartoe op hun beurt weer hadden laten inspireren door Jan Grootveld in de rol van Pietje Puck, wiens refrein en dansnummer de 'schlagers' waren geweest van de revue waarvan hij de hoofdfiguur was geweest. Het idee werd overigens ook toegepast bij de eerste verfilming van Boubert DE JANTJES in 1922, waarin Adriënne Solser de bijrol van Na Druppel speelde.⁴⁶ Het is deze traditie van dansnummers en meezingers die Adriënne Solser verder zou voortzetten in de bioscoop.

Het Ensemble en het genre 'Solser en Hesse'

De kluchten die Solser en Hesse tussen 1910 en 1915 jaarlijks brachten zijn om meer redenen dan alleen de meezingers van belang om Adriënne Solsers film-oeuvre te kunnen plaatsen. Met name in vormaspecten als vertelstructuur en de vrouwelijke protagonisten blijken haar kluchten meer verwantschap te vertonen

met die van haar jongere broer dan met de dramatische *volksstukken* van Spree en Boubier. En omdat over het ‘genre Solser en Hesse’ nóg minder in de geschiedensboeken is terug te vinden dan over hun voorganger Spree en hun opvolger Boubier, is een nadere bespreking ervan hier alleszins op zijn plaats.

Lion Solser en Piet Hesse waren als acteurs verbonden aan de Plantage Schouwburg voordat ze in 1897 als komisch duo gingen rondtrekken door de provincie en rond 1900 het Ensemble Solser en Hesse vormden. Piet Hesse was de zakelijk directeur en Lion Solser de artistiek leider die de *sketches* en kluchten waarmee zij en hun echtgenotes optraden bedacht en regisseerde. Anders dan Hesse was Solser geen geboren Amsterdammer, en liet daarom het schrijven van de dialogen over aan ervaren tekstschrijvers in het Jordaan-genre, onder wie de eerdergenoemde Rido en Tony Schmitz. Het accent en de manieren van de Jordanezen maakte hij zich eigen door uitgebreide observatie op markten en in cafés, waar hij de ideeën vandaan haalde voor kostuums, gezichtsuitdrukkingen en gedrag:

‘Zoo zijn al de Amsterdamsche volksstukken en de karakters door Solser en Hesse daarin gespeeld, tot zuivere en juiste nabootsing der werkelijkheid geworden, en gelijk te stellen met enkele verhalen van Justus van Maurik. In hun spel lieten zij sterk waarnemen het gevoelige, het menselijke en het offerende der kleine luiden, en het jolige over alles heen. Uit Lion Solsers creatie’s [sic] bleek zijn sympathie voor de menschen uit het volk, en het plezier, dat hij in hun doen had. Al spelende ging hij geheel in hen op en werd hun doen kunst.’⁴⁷

Tussen 1900 en 1910 behoorde dit ensemble tot de meest gevraagde attracties van de variété-tempels in de grote steden, terwijl ze daarnaast ook in de provincie bleven toeren. Het enorme succes van hun parodie op Vondels ‘Adam in Balinghschap’ bracht hen ertoe vanaf 1910 jaarlijks een zogeheten ‘kermisstuk’ op de planken te brengen, een avondvullende klucht met Jordanezen als protagonisten. Dit waren uitgebreidere versies van de *sketches* waarmee ze in het variété waren opgetreden, en zij werden opgevoerd in de theaters die zich in volksstukken hadden gespecialiseerd, zoals de Hollandsche Schouwburg in de Plantagebuurt en het Rozen-theater aan de Rozengracht. In 1915, op het hoogtepunt van hun succes, kwam aan die productie een einde doordat Lion Solser de hand aan zichzelf sloeg. De necrologieën roemden de komiek om zijn vernieuwingen:

‘Na aan het variété een nieuw genre te hebben geschonken, heeft [Solser] ook in het tooneelspel iets nieuws, iets eigens gebracht. De komische scènes, die hij met zijn trouwen Hesse afspeelde, zijn uitgedijd tot toneelstukken, één-acters en ook stukken voor den helen avond, waarbij hij met een compleet gezelschap optrad, altijd in een vrouwenrol van zijn genre en met Hesse als zijn partner.’⁴⁸

Zoals we gezien hebben, werkte ook Adriënne Solser haar ‘nummers’ uit tot langere acts en zorgde ook zij dat het genre migreerde tussen verschillende vormen van amusement. Het eerste ‘kermisstuk’ van het Ensemble, ‘Heb je het kind al gezien?’ speelde in de ‘hoofdstraat’ van de Jordaan, de Willemstraat, en ging over de opwinding van de mensen, en met name van Ka de visvrouw, toen ze hoorden dat de koninklijke stoet ter presentatie aan het volk van de baby Prinses Juliana de buurt zou aandoen: ‘L. Solzer [sic] is een pracht van een Amsterdamsche vischvrouw, met al den humor, vroeger dit genre eigen,’⁴⁹ schreef de criticus van het *Nieuws van den Dag*, doelend op Spree. Terwijl in Boubers Jordaan-stukken omwille van het dramatisch conflict telkens meerdere vrouwenfiguren tegenover elkaar geplaatst werden,⁵⁰ was er bij Solser en Hesse slechts één vrouwelijke hoofdfiguur, wier kijk en reacties op de gebeurtenissen het hele gegeven domineerde. Dat gold precies zo voor Adriënne Solsers Bet-figuur. Daarnaast bevatte dit eerste kermisstuk al een element dat eveneens karakteristiek zou blijken voor het genre Solser en Hesse, namelijk tussen alle vrolijkheid en dwaasheid door een gevoelige scène: ‘gedachtig aan de lach en de traan, een aandoenlijk lied van een brave vrouw in nood, waarvoor de Jordaners terstond in den buidel tasten.’⁵¹ In het ‘genre Solser en Hesse’ was de verhouding tussen het komische en het dramatische dus precies andersom als bij Spree en Boubert, en zo zou ‘het jolige over alles heen’ ook Adriënne Solsers kluchten bepalen. In ‘Ga j’ mee de erfenis delen van Oome Hein?’ speelde Lion Solser Mie de groentevrouw en Hesse haar echtgenoot Dirk Vink, die samen de bescheiden erfenis van hun oom verbrassen in de vermaakscentra van de stad. Net als de films met en van Adriënne Solser waren de stukken niet dramatisch maar episodisch opgebouwd waarbij een simpele aanleiding volstond om een reeks kolderieke scènes te presenteren. Lion Solsers laatste ‘creatie’ was opnieuw een Mie en opnieuw een visvrouw en volgens de eigentijdse pers zo geslaagd, dat de columnist van *De Theatergids* WEEET JE ’T AL VAN SCHELLEVIS-MIE? uitriep tot ‘de clou van het speelseizoen’. Zijn impressionistische beschrijving ervan is kostelijk, ondanks de erin doorklinkende spot:

‘Schellevis-Mie [sic], voorgesteld door Leon [sic] Solser met alle liefvalligheid en goedheid des harten en losheid des beens, die aan haar is. Ziet haar heupwiegelen, Leon Solser! Ziet haar tango-dansen, Leon Solser! Ziet haar handpletsen, Leon Solser en ziet haar de schubben van haar vischkrabben, Leon Solser! Ziet haar in heur fraaiste mode-combinatie en in heur helderste witte jak, Leon Solser! En zeg mij dan of zij niet is een sieraad voor het vischvrouwengilde, Leon Solser! Aanhoor haar stem, aanhoor haar tale! [...]

Welnu, Leon Solser verdient het eereidmaatschap van de Vrije Vischvrouwenvereniging op Gereformeerd Christ. grondslag “De Weerbarstige Dobber”.⁵²

WEET JE 'T AL VAN SCHELLEVISCH-MIE werd honderd keer opgevoerd, ook al werd de voorstelling herhaaldelijk afgelast vanwege Lion Solsers voortschrijdende zenuwziekte.⁵³ Na diens overlijden nam de vrouw van Piet Hesse, Anna Hesse-Slauderof, de hoofdrol op zich en koos zij het stuk zelfs uit om haar dertigjarig toneeljubileum in 1916 mee te vieren.⁵⁴ Zoals het Ensemble Solser en Hesse dus een eigen variant had gecreëerd van het Jordaan-genre in de eerste helft van de jaren tien, zo deed Adriënne Solser dat met haar kluchten in de jaren twintig.

Het samengaan van filmvertoning met optredens

Filmvertoning en optredens werden in de praktijk van de jaren tien tot meer hybride vormen gecombineerd dan het gebruik van termen als 'volkstoneel' of 'bioscoop' doet vermoeden. Ten eerste waren er allerlei etablissementen, van specialiteitentheaters tot bioscopen, in welke programma's films en optredens elkaar afwisselden. We hebben al gezien dat Solser minstens tot eind 1918 regelmatig optrad als humoriste in bioscopen. Daarnaast was er het verschijnsel van de explicatie, waarbij iemand naast of voor het doek de vertoonde films op zo'n manier toelichtte, dat het publiek er gemakkelijk met zijn aandacht bij kon blijven. Ook Solsers live optredens met haar films werden vaak explicatie genoemd, maar zoals ik met de omschrijving 'dubbel optreden' heb willen aangeven, gingen zij verder dan dat. Om die reden heb ik ook gekeken naar experimenten met filmprojectie en optredens binnen afzonderlijke, meestal komische, 'nummers' in revues. En zoals ik wil betogen, bieden zulke tradities van mengvormen van film en optreden een beter inzicht in de waardering voor Solsers werk bij het publiek dan de receptie van film *als* film – ongeacht of die film nu als kunst werd opgevat of als amusement.

Explicatie

Weliswaar was de explicateur in de meer prestigieuze bioscopen en bij drama-producties rond 1917 vervangen door muzikale begeleiding, toch werden Solsers optredens met haar films zelfs in de jaren dertig niet als anachronisme gezien. In de jaren twintig was men nog gewend aan explicatie, met name bij komische films en in volksbioscopen.⁵⁵ Verhelderend in dit verband is de discussie over de functie van de explicateur die midden jaren tien werd gevoerd. Werd hij (er is maar één zij bekend) tot 1913 vooral gezien als een acteur die zich diende in te leven in wat er op het doek te zien was om zo de gedachten, gevoelens en situaties te dramatiseren, nadien trad hij bij voorkeur op als een soort verteller:

'de acteur [die de explicateur was geweest, opm. A.F.] werd hoe langer hoe meer voor de taak gesteld tevens auteur te zijn, de situaties, die door de

beschrijvende titels werden aangegeven in spreekvorm om te zetten, en de figuren voor het publiek te doen leven.⁵⁶

Dat was onder meer het gevolg van nieuwe acteerstijlen in film, met name van actrices als Asta Nielsen en de Italiaanse diva's, wier spel toelichting of dramatisering overbodig zo niet irritant maakte. Niet dat Solsers spel op het doek iets aan duidelijkheid te wensen overliet, maar het komisch gehalte werd natuurlijk alleen maar verhoogd door teksten vol grappen en goed getimedede kwinkslagen. Je zou kunnen zeggen dat Solser de twee functies die de explicateur historisch gezien na elkaar kreeg, die van acteur en verteller, in haar optredens liet samenvallen. Dit zou kunnen verklaren waarom haar werk zelfs werd geassocieerd met de 'sprekende film' ofwel geluidsfilm: 'De BET-films waren dus eigenlijk de primitieve voorlopers van de zoogenaamde "sprekende" film.'⁵⁷ Zelfs toen de geluidsfilm gemeengoed was geworden, dook deze associatie nog op.⁵⁸ En al is ze niet meer helemaal letterlijk te nemen, toch duidt zij erop dat Solsers dubbele optredens anders waren dan wat men van een explicateur gewend was (geweest). Ik leid daar tevens uit af dat (een deel van) het publiek in de jaren twintig en dertig opener verwachtingen had van wat een filmvoorstelling kon zijn dan doorgaans in de filmbranche, en de filmgeschiedschrijving, wordt aangenomen.

Filmvertoning in het populaire toneel

Tot ver in de jaren tien bleef film deel uitmaken van variété-programma's en revues. Deze programma's hadden vanaf de introductie van de film een groot aandeel gehad in het aan de man – en de vrouw – brengen van het nieuwe medium.⁵⁹ Een feit dat nogal eens over het hoofd wordt gezien in de filmgeschiedschrijving is dat film niet verdween uit deze programma's na de opkomst van bioscopen met uitsluitend filmvoorstellingen, rond 1907. Weliswaar begonnen die bioscopen pas na een jaar of drie te floreren,⁶⁰ maar ook daarna hield het 'filmnummer' nog tot de oorlog een vaste plaats in de amusementsprogramma's. Dat houdt dus in dat het publiek film niet alléén zag als een autonome vorm van amusement en kunst, maar *tegelijkertijd* als deel uitmakend van de vroeg twintigste-eeuwse populaire toneelcultuur. Omdat Adriënné Solser zelf afkomstig was uit deze toneelcultuur, lijkt het me voor de hand liggend dat ook zij deze opvatting huldigde en dat zij film als vast bestanddeel van haar acts en optredens beschouwde. Voor mij is dit een extra argument om in haar specifieke geval het begrip explicatie niet te gebruiken, omdat haar optredens anders worden gezien als begeleiding bij de film, in plaats van omgekeerd. Dit lijkt muggenzifterij, maar is mijns inziens toch belangrijk, omdat het Solsers aanhoudende succes vanuit een nieuwe invalshoek belicht. Want wat 'haar' publiek verwachtte, was niet om film als zelfstandig amusement gepresenteerd te krijgen, maar als een element van (volks)toneel dat de amusementswaarde ervan verhoogde.

Humoristen in de bioscoop

Nog langer dan film bleef deel uitmaken van amusementsprogramma's, bleven optredens van humoristen vaste elementen in reguliere bioscoopvoorstellingen. Bordewijk en Van Beusekom hebben laten zien dat dit een gangbare praktijk was in volksbioscopen en in de provincie, tot na de komst van de geluidsfilm.⁶¹ Mijn onderzoek naar Solsers optredens tussen filmvertoningen laat in aansluiting daarop zien dat die praktijk gedurende de jaren tien ook in steden als Rotterdam en Amsterdam wijdverbreid was en daar tevens in toonaangevende bioscopen kon worden aangetroffen. Sterker nog, het gemengde aanbod van filmvertoning en live optredens lijkt zelfs een regelrechte programmeringsformule die ook zijn weerslag krijgt in de namen van de etablissementen. Ik wil dat graag met een aantal voorbeelden toelichten.

Het Amsterdamse 'Bioscope-Theater' had een gemengd aanbod van films en optredens vanaf zijn opening in 1907 tot zeker in 1922. Wel is aan de typografie in de advertenties te zien dat de verhouding tussen beide veranderde. Aanvankelijk werden de films aangekondigd zoals in het variété, dat wil zeggen niet met hun afzonderlijke titels maar als een 'nummer' dat 'The Royal Bioscope' genoemd werd. Tegelijk werden de live optredens wel afzonderlijk vermeld en bovendien met hoofdletters en in een grotere letter dan de films. Vanaf 1911 doken er steeds meer filmtitels in de advertenties op, maar de humoristen bleven bij name genoemd en groter vermeld. Rond 1916 was de verhouding zodanig veranderd dat het programma meer films bevatte dan live optredens, maar pas in 1918 veranderde de typografie in de advertenties: toen werden de filmtitels groter gezet dan de namen van de humoristen. Toch was het 'Bioscope-Theater' een première-bioscoop, waarvan gezegd werd dat de programmering 'baanbrekend en toonaangevend' was, en waar nieuwe genres en nieuwe sterren werden geïntroduceerd.⁶² Mijns inziens kan uit deze programmeringsstrategie en typografie worden opgemaakt dat nog jaren nadat de film zich als zelfstandige vorm van amusement had bewezen, humoristen en hun optredens de programma's aantrekkelijker maakten en zo bleven bijdragen aan de acceptatie van film bij hun publiek. Want, zoals ik hierna zal laten zien, het Bioscope-Theater was wel een voorloper maar zou al gauw geen uitzondering meer zijn met deze programmeringsstrategie.

Tussen 1912 en 1916 werden er zowel in Rotterdam als in Amsterdam bioscopen geopend met een vergelijkbaar programma-aanbod. In Rotterdam was de eerste het Thalia-Bioscoop-Theater, al snel gevolgd door het Apollotheater, de Imperial, de Bioscope Americain en het Olympia. In Amsterdam werd het concept opgepikt door de Albert Frères, die hun gemengde programma's het 'Bioscopisch Cabaret Artistique' noemden, waarin in 1912 ook Adriënné Solser optrad. In het daaropvolgende jaar gingen in Amsterdam minstens vier zogeheten 'Cinema-Variété Theaters' open, die hun gemengde programma's dus prominent onder de aandacht brachten. Dat gold met name voor het Tip-Top-theater,

het Panopticum Theater, het Prinsen-theater en het Rozen-theater. Het Rozen-theater adverteerde in 1914 en 1915 zijn films zelfs als gelijkwaardig aan de live optredens:

Rozen-Theater, Rozengracht

Heden en volgende avonden 8 uur.

Bioscoop: De Stad New York. Natuuroptredens

Clown CUSTO van het Circus Carré.

Hoofdrol: "De zonden der Vaders"

Asta Nielsen in de hoofdrol.

Duo Kapper Zingt de Cavaleria Rusticana

The Busto's Violin-Virtuoso

Pauze.

Adriënne Solser

In hun [sic] creatie "Ka als suffragette"

De list van Pierrot

Opéra comique in 1 bedr. d. Emil v.d. Eijnden

Bioscoop: Patachon heeft het spit.

Marsch-finale.

Zondag van 2 tot 4 uur

Groote Matinée

Met medewerking van alle specialiteiten.

Iederen Woensdag Kinder- en Familievoorstelling

met speciaal voor kinderen gekozen progr.

*Advertentie als in
De Theatergids,
jg. 8 nr. 108,
10 januari 1914*

De prominente aanwezigheid van specialiteiten en humoristen in de programma's werd deels versterkt door de oorlog, die de aanvoer van films deed afnemen, maar ook de internationale uitwisseling van variété-artiesten blokkeerde waardoor Nederlandse humoristen nog meer kansen kregen. Toch bleven zij onverminderd gewild bij filmprogramma's toen de situatie normaliseerde. Zo kon Adriënne Solser in juni 1917 als soubrette worden aangetroffen in het Rotterdamse Nieuw Olympia Theater, stond haar optreden geprogrammeerd na een aflevering van de serie-film *HOMUNCULUS* en was haar naam in de advertentie afgedrukt in een lettertype en -grootte gelijkwaardig aan die van de film.⁶³ Hetzelfde, maar dan met andere titels en andere artiesten, deed zich voor in, bijvoorbeeld, december 1918. Pas in de vroege jaren twintig werden de optredens beschouwd als concurrerend met de filmvertoningen: 'De film komt op de eerste plaats, al is de artiest, die als attractie geëngageerd is, nog zoo vermaard.'⁶⁴ Het advies was het optreden kort te houden – 'tien minuten slechts'⁶⁵ – zodat het publiek niet zou denken dat het in het variété zat en toch even kon bijkomen van

het spannende kijken dat film verondersteld werd met zich mee te brengen. Het artikel bevestigt de langdurige aantrekkingskracht van de optredens van humoristen in de bioscoop en het belang van hun bijdrage aan het bioscoopprogramma. In deze functie was Adriënne Solser bepaald niet de enige en kan zij dus gezien worden als een prototype.⁶⁶ Tegelijk betekent dit ook dat het publiek, en zeker het volkse publiek dat voor Solser zo belangrijk was, gedurende de hele periode van de zwijgende film, en zelfs nog daarna, vertrouwd bleef met de combinatie van filmvertoning en live optredens in één programma.

Komische filmtraditie in de revue

Een heel bijzondere plaats in mijn onderzoek naar tradities waarop de receptie van Solsers films kan hebben gesteund, wordt ingenomen door de experimenten met film en optreden in het kader van revues. In haar artikel 'De dubbele salto tussen *De nieuwe prikkel* en *DE JANTJES*' heeft Ansje van Beusekom tal van voorbeelden hiervan beschreven, en laten zien dat zulke mengvormen gedurende de jaren tien uitermate gangbaar waren.⁶⁷ Omdat de revue in principe een komisch genre was, zou ik zelfs zover willen gaan om hier de sporen te traceren van een komische filmtraditie die in de reguliere filmproductie van de jaren tien maar mondjesmaat is terug te vinden maar die net zo oer-Hollands was als Adriënne Solsers filmproducties. Dat zal ik met twee voorbeelden illustreren.

Het eerste voorbeeld is een 'nummer' van het artiestenduo Chrétienni en Louissette, waarmee zij niet alleen in Nederland, maar tussen 1910 en 1916 ook in Duitsland, Engeland en de Verenigde Staten furore maakten. In dit nummer, 'Van Boerin tot Artiste' liet het duo zijn optreden voorafgaan door een zogeheten 'holfilm', een komische achtervolgingsfilm die zij zelf hadden opgenomen en waarin zij ook de achtervolgde en achtervolger speelden. De gefilmde delen zijn bewaard gebleven, en samen met de recensies is het daarom mogelijk het geheel te reconstrueren.⁶⁸

In het gefilmde gedeelte maken we kennis met Kees en Trijn uit Volendam. Tot Kees' ongenoegen is Trijn ervan overtuigd dat ze het talent heeft om een internationaal gevierd variété-artieste te worden. Terwijl ze een typisch Volendamse dans danst op straat, wordt ze inderdaad door een impresario 'ontdekt'. Tevergeefs probeert Kees haar ervan te weerhouden om het dorp (en dus hem) te verlaten. Gebruikmakend van elk transportmiddel dat haar pad kruist, racet Trijn naar de grote stad en naar het buitenland. In elke stad maakt zij bovendien haar entrée in een variété-theater. Kees heeft niet alleen moeite om haar bij te houden maar ook om het theater binnen te komen. Toch lukt het hem telkens om de suppoosten te slim af te zijn. De opnames van de entrée van het theater kwamen telkens overeen met het theater waarin hun optreden geprogrammeerd stond en besloten het gefilmde gedeelte. Het live gespeelde deel van het nummer begon dan met de wervelende binnenkomst van Kees en Trijn in de

zaal, waarna Chrétienni een reeks dirigenten speelde en Louise een Spaanse, Franse of Italiaanse dans deed waarmee ze stormachtig applaus oogstte.

Een intrigerend aspect van de filmdelen is dat daarin shots voorkomen van voorbijgangers die staan te kijken naar de scènes die worden opgenomen. Daarbij kijken ze ook recht in de camera, alsof ze nieuwsgierig zijn naar wat daarachter gebeurt. Het effect hiervan is enerzijds dat de indruk wordt gewekt van ‘echtheid’ van de opnamen (in tegenstelling tot geënceneerdheid), anderzijds dat de toeschouwers in de zaal zichzelf lijken te zien op het doek. Hiermee werd een idee van herkenbaarheid opgeroepen dat hoorde bij de *volksstukken*. Ook in Adrienne Solsers kluchten zijn toeschouwers te zien die ongegeneerd in de camera kijken, met hetzelfde tweeledige effect. In termen van filmesthetiek waren acteurs die in de camera kijken in de jaren twintig allang uit den boze, maar bij Solser sloot het aan bij de eis van het Jordaan-genre dat het publiek zich kon herkennen in het gebodene, en nu dus ook als het niet uit de Jordaan afkomstig was.

Een vergelijkbaar ‘nummer’ werd in 1911 bedacht door Rido in zijn revue *AMSTERDAM OP HOL!* voor de steracteur van Variété Flora, Isidore Zwaaf. Omdat Rido, behalve auteur van Nederlandse revues, in de jaren vijftig ook auteur van een geschiedenis van het genre was, citeer ik hier zijn beschrijving van het optreden:

‘Bij aanvang der revue zat men in zak en as, want de hoofdrolvertolker, Isidore Zwaaf, was nog niet gearriveerd. Regisseur Boedels belde ten einde raad de woning van Zwaaf op. Daarna zag men op de film hoe Zwaaf thuis op zijn sofa een uiltje knapte. Slaperig nam hij de telefoon ter hand. Dan bleek, dat hij in de mening verkeerde dat eerst de volgende avond de revue vertoond zou worden. Nu begon hij zich haastig te kleden en holde de deur uit. Bij deze holpartij gebeurden allerlei ongelukken. Hij liep een ladder omver, werd nagezeten door een bijtende hond, kwam voor een openstaande brug, waarbij hij mee omhoog werd gehesen. In zijn wanhoop gapte hij “en passant” een auto, waarbij hij werd achtervolgd door de eigenaar, de politie en een aangroeiende menigte. Met een andere auto werd hij klem gereden, maar wist juist op tijd aan de werkende arm der politie te ontsnappen. Zo holde hij ten slotte de Amstelstraat in, waar vóór de deur van Flora de directeur, de regisseur en enige controleurs hem al wenkend opwachtten. Dan kwam hij amechtig in persoon de zaal binnenhollen, het filmscherm verdween en op het toneel stond de hele troep aanmoedigend op hem te wachten. Hij holde dwars door het publiek de zaal in en snelde het toneel op, waar hij met luid gejuich werd ontvangen, een gejuich waaraan iedere avond het publiek prompt deelnam.’⁶⁹

Maar wat hier nou het allerleukste aan was, werd geformuleerd in een eigentijdse recensie: ‘het is allerkoddigst, die combinatie van schijn en werkelijkheid’. Met ‘schijn’ bedoelde de ooggetuige de film, en met ‘werkelijkheid’ de aanwe-

zigheid van de acteur op het podium. Kennelijk werd de combinatie van film en optreden *op zichzelf* als grappig ervaren. Rond 1914 waren er zoveel voorbeelden geweest van filmische inserts in live optredens, dat men het een naam gaf – ‘filmspel’ – als ware het een apart genre:

‘Het principe (...) komt hierop neer, dat àl wat op straat of in het veld – in het algemeen *buiten* – gebeurt door den kinematograaf met het toestel wordt opgenomen, terwijl de ‘interieurtjes’ door de artiesten *in persoon* worden gespeeld.’⁷⁰

Zo bezien vergrootten de filmbeelden de fictieve ruimte waarin het ‘nummer’ zich afspeelde, en dat is ook de wijze waarop Adriënne Solser er gebruik van maakte. Inderdaad stelde het gebruik van film haar personages in staat allerlei uitstapjes te maken, buiten de Jordaan, buiten Amsterdam, of zelfs, zoals in Benno’s films, buiten Nederland. Maar het zou me niets verbazen als Adriënne Solser, naast al haar talent om als humoriste het ‘publiek aangenaam bezig te houden’, ook nog steeds kon rekenen op het komisch effect van haar gelijktijdige aanwezigheid op en voor het filmdoek. Ook in die zin doet de term explicatie haar dubbele optreden te kort: het was veeleer haar variant van het ‘filmspel’ dat in de revue zo’n furore had gemaakt.

Tot besluit

De plaats die Adriënne Solser toekomt in de filmgeschiedenis van Nederland is die van komisch actrice, zelfstandig producente en maakster van een corpus oer-Hollandse kluchten die uitermate succesvol waren bij het publiek. Deze kluchten sloten aan bij en gaven mede vorm aan de Nederlandse zwiigende filmproductie van de jaren twintig, met name de komische film. Met haar *vet*-films creëerde Solser een eigen variant op het populaire Jordaan-genre en, met haar dubbele optredens, eveneens op de mengvormen van film en toneel. Ook waren haar optredens in bioscopen prototypisch voor de aantrekkingskracht die humoristen hielden lang nadat de film zich als zelfstandig amusement bewezen had. Adriënne Solser was een uiterst flexibele vakvrouw, die zich telkens opnieuw wist aan te passen aan de eisen die de veranderingen in de amusementswereld van de eerste decennia van de twintigste eeuw stelden. Zij was ook bepaald trefzeker in de keuze van het type van de Amsterdamse volkswrouw, dat zij moeiteloos overhevelde van het ene toneelgenre naar het andere, en van de discipline van het toneel naar die van de cinema. Maar al deze kwaliteiten van Adriënne Solser komen pas aan het licht wanneer ook de Nederlandse filmgeschiedschrijving van de jaren twintig en dertig haar blik verruimt naar het populaire toneel en de mengvormen van film en optredens waarvan de film als film zich hoopte te hebben losgemaakt.

1 Dit is een ingekorte en bewerkte versie van Annette Förster, 'Part 1: Adriëne Solser', *Histories of Fame and Failure. Adriëne Solser, Musidora, Nell Shipman: Women Acting and Directing in the Silent Cinema in The Netherlands, France and North America*, Proefschrift Universiteit Utrecht 2005, 462 pp.; p. 21-139.

2 Weliswaar had ze in 1919 haar dertigjarig jubileum gevierd, en vermoedelijk voor dit nieuwe jubileum haar carrière met vijf jaar opgerekt, toch had ze, zoals verderop gedetailleerd ter sprake komt, tot 1924 zeker gedurende 35 jaar opgetreden. Zie [Nathan Heyman] W[olf], 'Adriëne Solser', *De Kunst*, jg. 11, nr. 587, 26 april 1919, p. 357.

3 Peter Delpout, 'A Cinema of Accidental Incidents', in: Geoffrey Donaldson, *Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction*, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997, p. 16.

4 Ruud Bishoff, 'De zwijgende speelfilm', in: Karel Dibbets & Frank van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse Film en Bioscoop tot 1940*, Weesp 1986, p. 98.

5 In de jaren dertig en veertig was er nog een Nederlandse actief als filmmaakster: de voormalige editor van Joris Ivens, Heleen van Dongen. Zij woonde en werkte toen echter in de Verenigde Staten, waardoor haar films geen Nederlandse maar Amerikaanse producties waren.

6 Conform Huwelijkscertificaat afgegeven d.d. 2 november 1876 door de Gemeente Rotterdam; kopie in het Nederlands Theater Instituut, Dossier Familie Solser (no. 620).

7 W[olf], 'Adriëne Solser'.

8 G.H.J., 'Chrètienni en Solser: Interview', *Weekblad 'Algemeen Belang'*, 31 december 1892, p. 9. Knipsel in Nederlands Theater Instituut, Dossier Familie Solser (nr. 620).

9 Van Ruyven, 'Louissette', *De Hollandsche Lelie* 10 september 1930, p. 179. Knipsel in Particulier Archief Louissette (code 389/12), Gemeentearchief Amsterdam.

10 Otto Zeegers, 'Rhapsodie no. 45 (Het feest van O.E.R.I.N.O.E.P.)', *De Theatergids* 9/276, 27 maart 1915, p. 3. Het feest van O.E.R.I.N.O.E.P. (Onze Eenige Roeping Is Naar Onderlinge Eenheid Pogen) was 'van artiesten, vóór artiesten' en werd vanaf 1907 gehouden op Goede Vrijdag, omdat alle artiesten dan niet hoefden op te treden maar elkaar konden vermaken. De opbrengst werd gebruikt om de kas te spekken voor minder bedeelde artiesten.

11 Anoniem, 'Specialiteitenvoorstelling', knipsel uit *Pak me mee* 2 maart 1910 in plakboek Rob du Mée (Recenties etc. betreffende de voorstellingen in Variété Flora 16 November 1909 – 1 October 1910).

12 Archief Adriëne Solser en Lien d'Oliveyra, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Op een enkele uitzondering na worden er geen auteursnamen vermeld bij de verzen en de liedjes. Toch ga ik ervan uit dat het merendeel niet door Solser geschreven is, om twee redenen. Ten eerste was het gebruikelijk om Jordaan-teksten te laten schrijven door in het genre en taalgebruik gespecialiseerde auteurs. En ten tweede was het gewoon om verzen en liedjes te kopen op de artiestenbeurs op maandag in het Amsterdamse café De Kroon. Van één vers, 'O die mevrouwen', heb ik de auteur, Uiltje (pseudoniem dat twee journalisten van *De Telegraaf*, David Orobio de Castro en G. Blok gebruikten voor hun satirische teksten) door toeval kunnen traceren.

13 Advertentie Rozen-theater, *De Theatergids* jg. 8 nr 108, 10.1.1914 en advertentie Cabaret Metropole, *Rotterdamsch Nieuwsblad* 2 februari 1914.

14 W[olf], 'Adriëne Solser'.

15 Anoniem (waarschijnlijk Wolf), 'Adriëne Solser', *De Kunst*, jg. 11, nr. 586, 19 april 1919, p. 346.

16 'Duettenboek', map 10. Kopie in 'Couplettenboek Adr. Solser', Amsterdam 4 oktober 1935, map 14. Beide in Archief Adriëne Solser en Lien d'Oliveyra, Nederlands Filmmuseum.

17 'Asem in Ballingschap' was de volks-parodistische variant op de titel van Vondels 'Adam in Ballingschap'.

18 Mede op basis van deze persoonsgerichte zelfspot neem ik aan dat de prozateksten wel grotendeels door Solser zelf geschreven zijn. Dit in tegenstelling tot de verzen, zoals gezegd in noot 12.

19 Voor de Nederlandse variant op dit internationale verschijnsel zie met name Jacques Klöters, *Honderd Jaar Amusement in Nederland*, Den Haag 1987; Dries Krijn, *Bonte pracht, veder-*

- dracht. Geschiedenis van de revue in Nederland*, Zutphen 1980, en Ansjé van Beusekom, 'De dubbele salto tussen *De nieuwe prikkel* en DE JANTJES', *Jaarboek Mediageschiedenis* 1997, nr. 8, p. 179-200.
- 20 Advertentie Astoria Theater, *Rotterdamsch Nieuwsblad* 27 december 1918.
- 21 M.v.A., 'Rozen-Theater', *De Theatergids* 10/7, 4 september 1915, p. 3.
- 22 Anoniem, 'Kom j'eens kijken, zag?', *Het Vaderland* 2 mei 1916.
- 23 Advertentie Karseboom Cabaret, *Haagsche Courant* 24 maart 1919.
- 24 Otto Zeegers, 'Rhapsodie no 36: Hóóg de Jordaan!', *De Theatergids*, 9/266, 23 januari 1915, p. 4.
- 25 In de jaren '70 en '80 van de twintigste eeuw heette het Mickery theater, tegenwoordig weer Rozen theater, maar nu zonder verbindingstreepje.
- 26 P.K., 'Passage-Bioscoop. Kee en Janus naar Parijs', *Algemeen Handelsblad* 13 januari 1924.
- 27 In mijn proefschrift heb ik uitgelegd dat dit samenhang met een verschuiving in de betekenis die werd gegeven aan het begrip 'volks'. Terwijl dat begrip in een term als 'volksstukken' stond voor 'ván het volk', dat wil zeggen gebaseerd op de werkelijkheid van een groep uit het volk en zich richtend tot deze groep als collectief, stond het in een term als 'volksdichter' (die werd gebruikt voor cabaretartiesten als Speenhoff) voor 'vóór het volk', waarbij dat volk het Nederlandse was en de teksten Nederlanders als individuen een spiegel wilden voorhouden. Zie Förster, *Histories of Fame and Failure*, p. 78-80.
- 28 Ansjé van Beusekom, *Kunst en Amusement. Reacties op de Film als een nieuw medium in Nederland 1895-1940*, Haarlem 2001, p. 136.
- 29 Voor details zie Förster, *Histories of Fame and Failure*, p. 102 en Marcel Westhoff, 'Alex Benno, exponent van de vooroorlogse Nederlandse film', *Historisch Tijdschrift Holland*, jg. 29, nr. 4-5, 1997, p. 274-294.
- 30 Solser had ook al een bijrol gespeeld in DE JANTJES (1922) van Maurits Binger en B.E. Doxat Pratt. Zie voor verdere gegevens Donaldson, *Of Joy and Sorrow*, p. 219.
- 31 Anoniem, 'Premières: Kee en Janus naar Berlijn', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, jg. 1, nr. 14-15, 5 januari 1923, p. 4.
- 32 Anoniem, 'Het film-blijspel', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* jg. 2, nr. 22, 29 februari 1924.
- 33 Herman van Lee & Sjoerd Broersma, *De wonderen der filmwereld*, Utrecht 1926, p. 12.
- 34 Anoniem, 'Bet trekt de 100.000', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* jg. 4, nr. 17, 22 januari 1926. (Cursivering A.F.).
- 35 In het Archief Adriënné Solser en Lien d'Oliveyra in het Nederlands Filmmuseum bevindt zich ook een plakboek met knipsels van recensies van deze voorstellingen.
- 36 Zie Karel Dibbets, *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933*, Amsterdam 1993.
- 37 Barbarossa geciteerd in Anoniem, 'Lion Solser †', *De Telegraaf*, 3 augustus 1915.
- 38 Klöters, *Honderd jaar amusement in Nederland*, p. 109.
- 39 Krijn, *Bonte pracht, vederdracht*, p. 23.
- 40 Anoniem, 'Jan Grootveld †. Populair artist uit den tijd van Reijding's revues', ongespecificeerd krantenknipsel, 24 april 1930, Gemeentearchief Amsterdam, code AA 2000.81.
- 41 Krijn, *Bonte pracht, vederdracht*, p. 220.
- 42 Anoniem, 'Frascati – 'n Amsterdamsche Hartjesdag', *Algemeen Handelsblad* 17 april 1900.
- 43 Anoniem, 'Het Tooneel', ongespecificeerd krantenknipsel, 1902, Nederlands Theater Instituut, dossier Marius Spree (no. 633).
- 44 N.H.W[olf], 'Bleeke Bet', *De Kunst* 10/538, 18 mei 1918, p. 409.
- 45 De liedjes werden geschreven en gecomponeerd door het vermaarde duo Louis Davids en Margie Morris.
- 46 Uit de recensies valt niet op te maken of Solser ook bij vertoningen van deze film live optrad. DE JANTJES kreeg, evenals BLEEKE BET en ORANJE HEIN, niet alleen een versie als zwiiggende film in de jaren twintig, maar alle drie werden opnieuw verfilmd in een geluidsversie in de jaren dertig. Naar de productie- en receptiegeschiedenis van deze Jordaan-geluidsfilms wordt onderzoek gedaan door Clara Pafort-Overduin. Zie daarvoor haar 'De Jantjes: hogerop via het cabaret?' in: *Vijftiende Jaarboek van het Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie*, Zutphen 2004, p. 165-183 en haar bij-

drage aan het artikel 'Cinema Context en onderzoek naar sociale netwerken binnen de filmgeschiedschrijving: een aanzet tot discussie', in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* jg. 9, nr. 2006-2, p. 28-45, m.n. p. 38-44.

47 J.H. Rössing, 'Lion Solser †', *Rotterdamsch Nieuwsblad* 5 augustus 1915.

48 Anoniem, 'Lion Solser †', *Rotterdamsch Nieuwsblad* 5 augustus 1915.

49 Anoniem [ws. J.H. Rössing], 'Ensemble Solzer en Hesse', *Nieuws van den Dag* 3 september 1910.

50 In mijn proefschrift heb ik als voorbeeld de plot van Bleeke Bet geanalyseerd, door Rido betiteld als het prototype van Boubers stukken. (Förster, *Histories of Fame and Failure*, p. 76-78). Het dramatisch conflict steunt op de tegenstelling tussen het egoïsme van Bet en het recht op geluk van haar dochter Jans. Pafort-Overduins analyse van wat zij noemt de 'vrouwen en hun sociale netwerken' in de geluidsversies van de Jordaansfilms uit de jaren dertig bevestigt deze waarneming.

51 Rido, 'Revue-parade. Solzer en Hesse op dreef in "Heb je 't kind al gezien?"', *De Telegraaf* 27 maart 1954.

52 Otto Zeegers, 'Rhapsodie no. 38. (De Triumpf [sic] van de Visch)', *De Theatergids* jg. 9, nr. 268, 31 januari 1915, p. 4.

53 Soms liet Lion Solzer zich vervangen door zijn vrouw, en wellicht een enkele keer ook door zijn zuster, hetgeen sommige historici abusievelijk deed concluderen dat Adriëne Solzer zelf deel had uitgemaakt van het Ensemble. Mogelijk heeft het feit dat beiden Adriëne heetten nog tot die verwisseling bijgedragen.

54 Anoniem, 'Mevrouw Hesse's jubileum', *De Kunst*, jg. 8, nr. 420, 12 februari 1916, p. 226-227.

55 Ansj van Beusekom, 'The Rise and Fall of the Lecturer as Entertainer in The Netherlands. Cinema Exhibition Practices in Transition Related to Local Circumstances', *Iris* nr. 22, herfst 1996, pp. 131-144.

56 Chef van Dijk, 'De Explicateur II', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* jg. 3, nr. 1, 2 oktober 1924.

57 Anoniem, 'Een bezoek aan de "Eureka"-studio', *Nieuwe Schiedamsche Courant*, 11 mei 1928.

58 Anoniem, 'Filmnieuws', *De Alkmaarsche Courant*, 26 augustus 1933.

59 Dit is een algemeen erkend en internationaal gegeven. Voor de Nederlandse situatie zie met name Ansj van Beusekom, *Kunst en Amusement. Reacties op film als nieuw medium in Nederland, 1895-1940*, Haarlem 2001.

60 Van Beusekom, *Kunst en Amusement*, p. 43.

61 Cobi Bordewijk, 'Prachtvol gekleurd doch zeer boeiend', *Jaarboek Mediageschiedenis* nr. 8, 1997, p. 153-177.

62 N.H. Wolf, 'F.A. Nöggerath's Films: Bioscope-Theater, Amsterdam', *De Kunst* jg. 12, nr. 656, 21 augustus 1920, p. 642.

63 Advertentie, *Rotterdamsch Nieuwsblad* 4 juni 1917.

64 Anoniem, 'Variété in de bioscoop', *Kunst en Amusement*, jg. 3, nr 43, 27 oktober 1922, z.p.

65 Ibidem.

66 De website Cinema Context, die ten tijde van mijn onderzoek nog niet beschikbaar was, laat zien dat ook bijvoorbeeld Solsers collega's Louise Fleuron en Louissette nog tot ver in de jaren twintig respectievelijk dertig regelmatig in bioscoopprogramma's in de grote steden optraden. Zie www.cinemacontext.nl, klik op 'voorstellingen' en tik een van deze namen in.

67 Van Beusekom, 'De dubbele salto tussen *De nieuwe prikkel* en DE JANTJES'.

68 De filmfragmenten bevinden zich in het Nederlands Filmmuseum; de recensies in het Gemeentearchief Amsterdam, Particulier Archief Louissette.

69 Rido, 'Revue-parade: Het publiek kwam driemaal naar dezelfde revue kijken', *De Telegraaf* 10 april 1954.

70 Anoniem, 'Filmspel', *De Kunst* jr. 7, nr. 355, 14 november 1914, p. 1.