

Robin Hoeks

Lou Tellegens self-fashioning: Brabantse romantische held in Hollywood?

'[...] I do not write these words with the desire to glorify myself, but rather to share with you the glamorous moments that I have known. To anticipate criticism I can say that my whole defence is that there is not one word in this book that is untrue.'¹

*'I do not think there is a single incident in the book that is false.'*²

Zulke passages die benadrukken dat wat in het vervolg opgeschreven staat toch echt waar is, duiken vaak op in autobiografieën. Waar ze in het verleden wel geïnterpreteerd zouden worden voor wat ze pretenderen te zijn: een bevestiging van authenticiteit en werkelijkheid, zal een hedendaagse wetenschapper met enige scepsis kijken naar het bijbehorende narratief.

In dit geval is dat volledig terecht. De eerste quote komt uit de inleiding van *Women have been kind* (1932), de autobiografie die acteur Lou Tellegen (1883–1934) enkele jaren voor zijn zelfmoord schreef. De tweede komt uit het postscript bij hetzelfde werk en is niet geschreven door Tellegen, maar door zijn toenmalige vrouw, revuedanseres Eve Casanova (echte naam: Julia Horne). Uit basaal archiefwerk blijkt dat Hollywoodster Tellegen zijn leven in dit werk opblies tot letterlijk fantastische proporties.

Het 'debunkten' van Tellegens zelf-gecreëerde mythe is echter niet het doel van dit artikel. De hoofdvraag luidt namelijk: op welke manier en onder welke invloeden gaf Tellegen zijn publieke persona vorm in *Women have been kind*? Een autobiografie is immers niet zomaar een vertelling van iemands leven. De auteur maakt keuzes over wat wel en niet op te nemen in de tekst, over welke beelden hij wel of niet wil oproepen bij de lezer, aan welke levens episodes meer en aan welke minder aandacht zullen worden besteed en, zeker in het geval van Tellegen: wat hij zal verzinnen en wat niet. Deels zijn dit 'vrije' keuzes, maar hierbij beïnvloeden de beelden die al over haar/hem bestaan in de maatschappij de auteur. Het zijn dus keuzes binnen een bandbreedte. Zoals ook in het geval van Tellegen: zelfs zijn verzinsels moesten passen in de beelden die het publiek van hem had, anders zouden ze ongeloofwaardig zijn. Zulke beelden krijgen in een autobiografie een tekstuele vorm die onafhankelijk bestaat van 'wat werkelijk gebeurd is'.

Een autobiografie is bovendien meer dan een boek, zoals literatuurhistoricus Paul Eakin opmerkte: '[A]utobiography is not merely something we read in a book; rather, as a discourse of identity, delivered bit by bit in the stories we tell about ourselves day in and day out, autobiography structures our living.'³ Een geschreven autobiografie is een uitingsvorm van

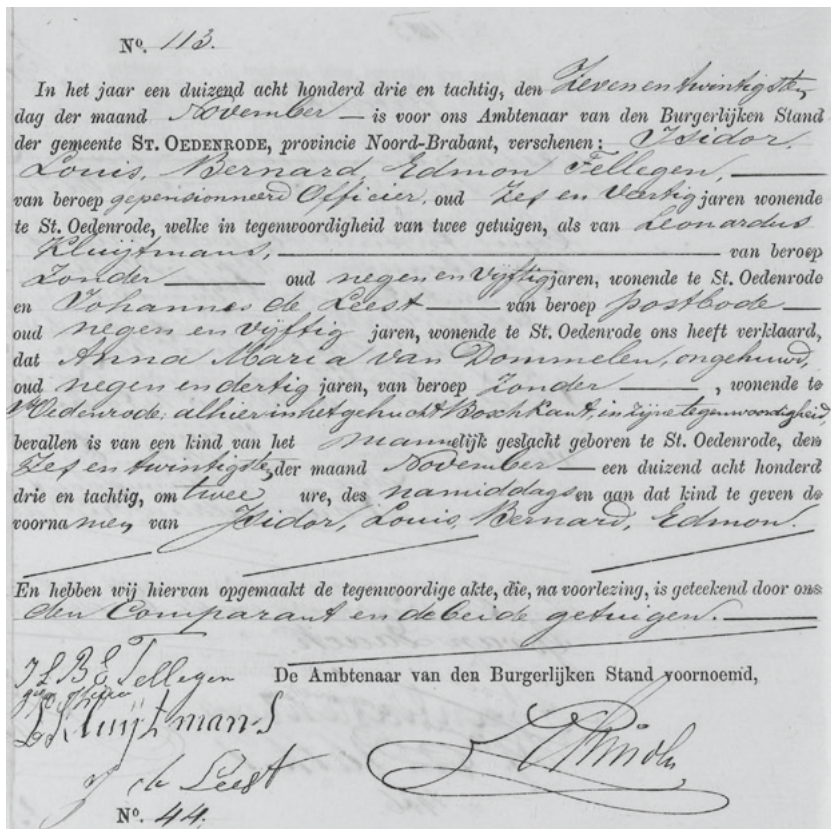
1 Tellegen, *Women*, 13.

2 Tellegen, *Women*, 287. Cursivering in origineel.

3 Eakin, *Living autobiographically*, 4.

identiteit. Bovendien toont dit artikel wel aan dat niemand één vaststaande, onveranderlijke identiteit heeft, maar dat deze meervoudig is en dat deze identiteiten hun vormen krijgen in een continue wisselwerking tussen het onderwerp van de identiteiten (Tellegen, in dit geval) en anderen in de samenleving.

Dit artikel exploreert allereerst welk narratief in *Women have been kind* aanwezig is en welke delen daarvan door Tellegen simpelweg verzonnen zijn. Een verkenning van latere teksten over Tellegen laat vervolgens zien hoe dit narratief verankerd is geraakt in latere werken over Tellegen en of hij in dit proces ingelijfd is als Brabander. Of hij tijdens zijn leven door de Brabantse bioscoopgangers werd ingelijfd als Brabander wordt ook bekeken. Voordat dan een analyse van *Women have been kind* plaats kan vinden, is het noodzakelijk een theoretisch kader te formuleren rond de begrippen 'autobiografie', 'identiteit' en 'publieksgericht autobiografisch schrijven'. Daarnaast is het belangrijk te ontdekken welke beelden van Tellegen al in het publieke discours aanwezig waren, aangezien deze de beelden *Women have been kind* beïnvloed hebben. Tot slot wijst een analyse van *Women have been kind* uit dat de beelden die Tellegen in het werk oproept nauw aansluiten bij hoe filmfans dachten dat Tellegen in het echt was. Deze beelden, op hun beurt, zijn dan vaak weer afkomstig uit films waarin Tellegen speelde en algemenere beelden van Europese filmsterren die in de Verenigde Staten bestonden.



Geboorteaakte van Lou Tellegen. (NL-HtBHC, geboorteregister Sint-Oedenrode inv.nr. 559, aktenr. 113)

Lou Tellegen in de realiteit

Wie was Lou Tellegen nu precies? Vaststaat dat hij op 26 november 1883 om twee uur geboren werd in Boskant, nabij Sint-Oedenrode. Zijn vader was Isidor Louis Bernard Edmon Tellegen (1836–1902), gepensioneerd tweede luitenant der infanterie van het Koninklijk Nederlands Indisch Leger en zelf geboren in het Brabantse Grave. Moeder Anna Maria van Dommelen (1847–1917) was weduwe van ene Eduard Storm van 's-Gravezande en woonde met Tellegen senior ongehuwd samen. De ambtenaar van de burgerlijke stand schreef dan ook niet 'Lou Tellegen' op als namen van het buitenechtelijke kind, maar 'Isidor Louis Bernard Edmon van Dommelen'.⁴

Drie maanden na de geboorte van Tellegen vertrok het gezin uit Boskant. Bevolkingsregisters laten een grote trektocht zien door het midden van Nederland, op geen enkele plek bleven ze meer dan een handvol jaren.⁵ In 1900 duikt in de archieven bij Tellegen de eerste associatie met toneel op. In het alleenstaandenregister van de gemeente Hillegersberg (vanaf 1902 een wijk binnen de gemeente Rotterdam) staat bij de inschrijving van Tellegen (nog steeds officieel 'Isidor Louis Bernard Edmon van Dommelen') het beroep 'acteur' genoteerd.⁶ In 1904 wordt hij bovendien in de lokale Amsterdamse krant *Het nieuws van de dag: kleine courant* genoemd als ex-student van de Amsterdamse Toneelschool.⁷

Dat hij toch nog een carrière op het podium ambieerde, bewijst zijn toelating tot de Parijse *Conservatoire de Musique et de Déclamation* in 1905, waar hij begeleid werd door Paul Mounet (1847–1922).⁸ Hij studeerde af in 1908, waarna hij in Parijs rondkwam als acteur. Zo stond hij in 1909 in het Parijse Théâtre de l'Odéon op de planken in de Shakespeare-tragedie *Coriolanus*.⁹

Waarschijnlijk zag de wereldberoemde actrice Sarah Bernhardt (1844–1923) hem in deze periode spelen. Kennelijk was ze zo onder de indruk van Tellegen dat ze hem een contract aanbood om in haar toneelgezelschap te spelen voor hun tour in de Verenigde Staten. En dat niet alleen: Tellegen werd haar vaste tegenspeler. In 1910 stonden ze voor het eerst samen op het toneel in de VS. Uiteindelijk speelde Tellegen twee tours met Bernhardt. Daarnaast speelde hij nog met haar in drie films. *Les amours de la reine Élisabeth* uit 1912 was hiervan de meest succesvolle.¹⁰

Hierna brak Tellegen met Bernhardt. Hij vervolgde zijn carrière op Broadway, waar hij vooral de romantische held speelde. Hierbij kwam zijn indrukwekkende lichaamsbouw goed van pas, ter compensatie van zijn, volgens critici, matige acteertalent.¹¹ In 1915 spotte Samuel Goldwyn (1879–1974) Tellegen. Goldwyn was beginnend filmproducent en de financieel directeur van de Jesse L. Lasky Feature Play Company (of: Lasky Company). Voor hem speelde Tellegen in zes films, die opgenomen werden in Hollywood, het zich net ontwikkelende centrum van de Amerikaanse filmindustrie. Goldwyn en de rest van de Lasky Company hadden hoge verwachtingen van de films, Tellegen was immers immens populair als toneelacteur. De verwachtingen kwamen evenwel niet uit: de films flopten.¹²

4 NL-HtBHC, GSO 1883.

5 Zie bijvoorbeeld: NL-NmRAN, BGN 1880–1890; NL-RdSA, AGR inv.nr. 370.

6 NL-RdSA, AGR inv.nr. 599.

7 *Het nieuws van den dag: kleine courant*, 13 juni 1904, 21.

8 AN, CN.

9 *Le Rappel*, 23 april 1910.

10 Gabriëls, 'Dommelen, van'; Hoeks, 'Lou Tellegen'.

11 Zie ook: *Provinciale Noordbrabantsche en 's Hertogenbossche courant*, 24 november 1911.

12 Gabriëls, 'Dommelen, van'; Hoeks, 'Lou Tellegen'.



Sarah Bernhardt in 1905. (George Grantham Bain Collection, Library of Congress, Washington D.C.)

De flops deerden de carrière van Tellegen nauwelijks. Weer had hij namelijk het geluk om mee te kunnen liften op de roem van een vrouwelijke collega. Waar Bernhardt hem in de VS gelanceerd had, zorgde operadiva Geraldine Farrar (1882–1967) ervoor dat Tellegen een vast onderdeel werd van Hollywood. Farrar had grote successen gekend in zowel Europa als de VS en dit was ook de filmbazen in Hollywood opgevallen. Ze was dan ook in 1915 hiernaartoe gehaald om in enkele films te spelen, onder ander voor de Lasky Company.¹³

Farrar en Tellegen zullen elkaar zo ontmoet hebben. Ze trouwden op 8 februari 1916. Deze verbintenis, gecombineerd met het acteertalent van Farrar, betekende dat Tellegen verzekerd was van een vaste stroom rollen in films met Farrar. Zijn matige acteertalent viel echter ook de producenten van deze films op. Hierop raadde Farrar hem aan enkele films te regisseren, maar ook deze flopten, wat hem terugdwong naar films met Farrar. Op de set liepen de spanningen op. Tellegen werd steeds harder en jaloers naar zijn vrouw. Zo wilde hij zijn en niet haar naam bovenaan de affiches en had hij geconstateerd dat Farrar meer close-ups kreeg dan hij, waar hij ook niet blij mee was. Hoewel ze jaren een archetypisch showbizz-koppel waren geweest, liepen deze spanningen vanaf 1921 uit op een zeer publieke vechtscheiding, die uiteindelijk pas in 1923 beslecht werd.¹⁴

Tellegen was ondertussen teruggekeerd naar het toneel, zowel in de rol van acteur als van producent. Hier trof hij ook zijn volgende vrouw, zijn jonge tegenspeelster Isabelle Dilworth (artiestennaam: Nina Romano). Enkele jaren van voorspoed volgden, waarin Tellegen zelfs weer in enkele Hollywoodfilms speelde. Omdat hij te oud was voor de rol van de romantische held, speelde hij vooral schurkenrollen. In 1928 kwam aan deze periode een einde: zijn huwelijk met Dilworth strandde en een nieuwe poging een film te regisseren had zo'n slecht resultaat dat de productie-maatschappij de film (*No other woman*) niet uit durfde te brengen. Tot overmaat van ramp viel Tellegen op Eerste Kerstdag 1929 in slaap terwijl hij een sigaret rookte. De resulterende brand kostte hem bijna zijn leven en verminkte zijn gezicht.¹⁵



Bredasche courant 16 april 1924

13 Gabriëls, 'Dommelen, van'; Hoeks, 'Lou Tellegen'; Morey, 'Geraldine Farrar'.

14 Gabriëls, 'Dommelen, van'; Hoeks, 'Lou Tellegen'. Farrar kreeg ook een veelvoud betaald van wat Tellegen ontving (18.750 dollar per week vs. het ook niet onaanzienlijke bedrag van 600 dollar per week), zie: Morey, 'Geraldine Farrar'.

15 Gabriëls, 'Dommelen, van'; Hoeks, 'Lou Tellegen'.



Lou Tellegen en Geraldine Farrar (Bain News Service, Library of Congress, Washington D.C.)

Met plastische chirurgie probeerde Tellegen zijn carrière te redden. Ondertussen was hij ook weer getrouwd, dit keer met danseres Eve Casanova. In 1931 speelde hij zelfs in zijn eerste sprekende film. Deze technologische ontwikkeling bleek de doodsteek voor Tellegens carrière. Ondanks alle jaren in de VS was zijn Engels grammaticaal slecht en sprak hij nog steeds niet accentloos. Op het toneel, waar vaak in het Frans werd gespeeld, en in de stille film was dit nog geen belemmering geweest. In combinatie met zijn matige acteertalent en vorderende leeftijd was het de druppel die de emmer deed overlopen.¹⁶

Tellegen was ook financieel aan de grond geraakt. Zijn autobiografie *Women have been kind* (1931), waarschijnlijk (deels) geschreven door een ghostwriter, was een poging weer wat geld te verdienen. Ook dat viel tegen. Na ook nog eens drie operaties tegen kanker verloor Tellegen alle hoop. Aan het einde van een tumultueus leven dat hem van Boskant, via theaters in Parijs en New York, naar Hollywood bracht, pleegde Tellegen in 1934 berooid en teleurgesteld zelfmoord. Ondertussen had zijn levensverhaal al mythische proporties gekregen.¹⁷

Lou Tellegen in *Women have been kind*

Die mythische proporties zijn zonder uitzondering afkomstig uit *Women have been kind*. Tellegen schetst hierin een beeld van zichzelf dat niet zou hebben misstaan als het levensverhaal van een van de romantische helden die hij op het toneel vertolkte. Met name het deel voor zijn grote beroemdheid, van zijn geboorte tot zijn in dienst treden bij Bernhardt, is hierbij interessant.

Zijn vader zou een Grieks militair genie zijn geweest. Tellegen schrijft onder andere over hem: '[h]is volumes on military tactics were used by Foch and Hindenburg in the World War.'¹⁸ Nadat hij Tellegens toekomstige moeder in Griekenland op had zien treden als een van Europa's beste danseressen, volgde hij haar naar Nederland om te trouwen en trad hij in dienst van het Nederlandse leger. Als generaal zou hij eigenhandig verantwoordelijk zijn geweest voor de kolonisatie van Java om uiteindelijk om te komen in de Tweede Boerenoorlog (1899–1902) in Zuid-Afrika én in 1902 in Maastricht. Dat Tellegen hier beweert dat zijn vader in Maastricht overleed, botst uiteraard met Tellegens bewering in het voorwoord van *Women have been kind* dat zijn vader stierf tijdens de Tweede Boerenoorlog. Dat de twee beweringen zo kort na elkaar gedaan worden (ze worden gescheiden door slechts een handvol pagina's), toont dat we het waarheidsgehalte van *Women have been kind* met een flinke korrel zout moeten nemen. In tegenstelling tot de foutieve voorgaande informatie uit de autobiografie is vader Tellegen inderdaad in 1902 in Maastricht overleden.¹⁹

Tellegen, ondertussen, zou opgevoed zijn door een strenge collega van zijn vader in Amsterdam. Toen hij vijftien jaar was, zou hij weg zijn gelopen van huis, met de negentienjarige Russische maîtresse van zijn vader en een paar honderd gulden. Met haar zou hij naar Berlijn en, uiteindelijk, Rusland getrokken zijn, waar de liefde zou zijn bekoeld. Tellegen zou vervolgens zelfstandig door heel Oost- en Midden-Europa zijn gereisd. Ondertussen zou hij geld verdienen met allerlei baantjes, waaronder verkoper van verboden literatuur, circusartiest en toneelacteur. Uiteraard zou hij in deze periode ook de nodige romantische

16 Gabriëls, 'Dommelen, van'; Hoeks, 'Lou Tellegen'.

17 Gabriëls, 'Dommelen, van'; Hoeks, 'Lou Tellegen'.

18 Tellegen, *Women*, 14.

19 Tellegen, *Women*, 14.

en avontuurlijke escapades beleven. Uiteindelijk zou hij terugkeren naar Rotterdam en kort hierna zou zijn vader overlijden in Maastricht.²⁰

Tellegen beweert in zijn autobiografie dat hij hierna met zijn moeder naar Brussel zou zijn vertrokken, waar hij als kunstenaarsmodel geld zou hebben verdiend. Kort hierop zou hij door zijn gereisd naar Parijs, waar hij onder bescherming zou zijn gekomen van beeldhouwer Auguste Rodin (1840–1917), voor wie hij enkele maanden exclusief model zou zijn geweest. Hij kreeg toelating tot de prestigieuze *Conservatoire de Musique et de Déclamation* en zou zijn ‘first wife’ hebben ontmoet.²¹

De relatie zou geen stand hebben gehouden en Tellegen schreef dat na zijn afstuderen ‘wanderlust again took hold of me’.²² Wat volgt is een hele nieuwe episode vol reizen, romantiek en avontuur. De reizen zouden Tellegen naar Monaco, India, het Midden-Oosten en Italië hebben gevoerd en in contact hebben gebracht met de grote beroemdheden van de periode: Enrico Caruso (1873–1921), Isadora Duncan (1877–1927), Antoine Bourdelle (1861–1923) en Mata Hari (1876–1917).²³

Na een korte periode in Parijs schrijft Tellegen dat hij na een rechtszaak besloot de stad te ontvluchten en naar Brazilië te gaan. Hier zou hij elf maanden diep in het regenwoud rondtrekken, inclusief conflicten met ‘inheemsen’, levensgevaar door ziekte of medereizigers, curieuze baantjes en – uiteraard – de nodige romantische escapades. Wanneer hij terugkeert naar Parijs, zou hij van een vriend gehoord hebben dat de manager van Bernhardt al die tijd naar hem op zoek was geweest, waarop hij bij haar in dienst trad.²⁴

Het ontstaan van een canoniek verhaal

In de kleine eeuw sinds de dood van Tellegen heeft zijn autobiografie de – gebrekkige – historiografie over zijn leven sterk gekleurd. Het narratief dat in *Women have been kind* door Tellegen zelf gepresenteerd wordt, herhaalt zich telkens. Het feit dat het zelden om de resultaten van wetenschappelijk of historisch onderzoek gaat, zal hierbij een grote rol spelen.

Desalniettemin is het narratief ook terug te vinden in het *Biografisch Woordenboek van Nederland*. De auteur van de biografie van Tellegen, historicus Jos Gabriëls, merkt op: ‘in zijn memoires zijn feit en fictie onmogelijk te scheiden’.²⁵ Een soortgelijke zinsnede is als ‘disclaimer’ te vinden aan het begin van een artikel over Tellegen op de website van het Brabants Historisch Informatie Centrum.²⁶ Ondanks de waarschuwingen herhalen beide werken de hierboven geschetste beelden. Tellegens verschillende zwerftochten door Europa en Brazilië komen bijvoorbeeld aan bod, evenals de bewering dat hij exclusief model was van Rodin.

Hetzelfde gebeurt in twee werken die respectievelijk in 2011 en 2018 verschenen: *The Rise and Fall of Lou-Tellegen* van de Amerikaanse journalist David Menefee en de roman *De eerste vrouw* van de Nederlandse schrijfster Susan Smit.²⁷ Beide zijn werken voor een groot publiek en niet bedoeld als historisch onderzoek. Het is dan ook niet verwonderlijk dat zij het bekende Tellegen-narratief herkauwen, inclusief duidelijke onjuistheden. Kees 't Hart schrijft in *De Groene* in een recensie van *The Rise and Fall*: ‘[Menefees] boek laat het er wat feitelijkheden betreft lelijk bij zitten’.²⁸ Tegelijkertijd herhaalt hij in deze recensie wel een hoop bekende beelden van Tellegen, zoals dat ook in andere besprekingen van het werk van Menefee en Smit gebeurt.²⁹ Een reportage van *Eenvandaag* uit 2012 over Tellegen, in het kader van een tentoonstelling in het EYE Filmmuseum, mist de disclaimer over het waarheidsgehalte van de claims rond Tellegen. De reportage herhaalt het canonieke narratief volledig en presenteert het als werkelijkheid.³⁰

Het is interessant om te constateren dat veel van deze beelden al sinds het verschijnen van Tellegens autobiografie circuleren. In een krantenartikel in het *Algemeen Handelsblad* van 13 maart 1932, kort voor Tellegens dood, bespreekt de auteur *Women have been kind* uitgebreid. Tellegens wegelopen van huis, zijn omzwervingen en avonturen in Oost-Europa en zijn baan als exclusief model van Rodin komen allemaal voorbij. Zo noemt de tekst ook dat Tellegen in Rusland opgepakt zou zijn voor het verkopen van 'prikkellectuur', al omschrijft Tellegen het in zijn autobiografie zelf als: 'a book on anatomy'.³¹ Volgens Tellegen zou het zijn gegaan om een boek met een nieuwe manier van geboortebeperving, inclusief anatomische platen van een zwangere vrouw. In latere teksten over Tellegen verschuift het naar een pornografisch werk. De sceptische blik waarmee hedendaagse auteurs naar Tellegens werk kijken, ontbreekt in het artikel in het *Algemeen Handelsblad*: '(...) wie zich verdiept in dit dikke boek (...) zou, al lezend steeds meer geneigd raken het heele verhaal als verzonnen te beschouwen, ware het niet dat Lou Tellegen zooveel bijzonderheden geeft over de menschen die hij ontmoet heeft, en de gebeurtenissen die hij heeft meegemaakt, dat het meeste van wat hij vertelt wel authentiek moet zijn.'³²

Kort na de dood van Tellegen verschijnt in een groot aantal Nederlandse kranten een bericht over zijn zelfmoord.³³ In een uitgebreid overlijdensbericht in *De Indische Courant* van 17 november 1934 wordt Tellegens wegelopen van huis op veertienjarige leeftijd genoemd, evenals zijn arrestatie in Rusland: 'Indien waar is, wat er van hem in de buitenlandsche pers al zoo vermeld wordt, had hij, geboren Bossche-naar, al op zijn 16e jaar ergens in Rusland in de gevangenis gezeten, en was hij aan den kost gekomen o.m. als schildersmodel, bokser, stierenvechter en mijnwerker'.³⁴ Al deze beroepen en gebeurtenissen zijn rechtstreeks afkomstig uit *Women have been kind*.



Indische Courant, 17 november 1934

20 Tellegen, *Women*, 17–49. Zie: NL-MtRHCL, BSLM inv.nr. 288.

21 Tellegen, *Women*, 49–116.

22 Tellegen, *Women*, 116.

23 Tellegen, *Women*, 116–146.

24 Tellegen, *Women*, 146–188.

25 Gabriëls, 'Dommelen, van'.

26 Wols, 'Lou Tellegen'.

27 Smit, *De eerste vrouw*; Menefee, *The rise and fall*.

28 't Hart, 'Don Lou'.

29 't Hart, 'Don Lou'; Brouwer, 'Lou-Tellegen'; Peters, 'Het moet Smit'.

30 [https://eenvandaag.avrotros.nl/item/lou-tellegen-nederlands-succesvolste-acteur-ooit/] 14–2–19

31 *Algemeen Handelsblad*, 13 maart 1932, 3; Tellegen, *Women*, 27.

32 *Algemeen Handelsblad*, 13 maart 1932, 3.

33 *De banier van waarheid en recht*, 16 januari 1935; *De Telegraaf*, 30 oktober 1934, 7; *Nieuwe Tilburgsche courant*, 30 oktober 1934;

Algemeen Handelsblad, 13 maart 1932, 3; *Eindhovens Dagblad*, 30 november 1934; *De Indische Courant*, 30 november 1934.

34 *De Indische Courant*, 30 november 1934.

Dezelfde beelden komen wederom terug in latere artikelen over Tellegen. In *de Volkskrant* van 9 november 1974 schrijft dichter Toon Tellegen over zijn oudoom: 'Lou vertelt in zijn boek hoe zijn legendarische vader maarschalk was in het Nederlandse leger, en onder andere op bloedige wijze opstanden onderdrukte in het oude Indië, nadat hij als generaal in het Griekse leger carrière had gemaakt (...)'.³⁵ Journalist Henk van Gelder herhaalt zo'n tien jaar later in een uitgebreid stuk in *NRC Handelsblad* dezelfde beelden en voegt ook de episode rond Rodin toe.³⁶ In 1985, tot slot, schreef filmjournalist Bob Bertina voor *Vrij Nederland* een uitgebreid stuk over Tellegen, getiteld 'Lou Tellegen: een Hollander in Hollywood'. Hierin blijkt dat Bertina zelf ook wat speurwerk naar Tellegen heeft gedaan, maar telkens alleen om het romantische verhaal uit *Women have been kind* te versterken.³⁷

De narratieve bouwstenen die te vinden zijn in recente artikelen over Lou Tellegen, staan dus in directe verbinding met zijn autobiografie en raakten mede dankzij de overlijdensberichten, besprekingen van *Women have been kind* en latere krantenartikelen verankerd in het publieke discours over Tellegen.

Lou Tellegen als Brabander?

De 'afkomst' van Tellegen is in dit publieke discours nooit echt vast komen te staan. Vaak wordt hij slechts gepresenteerd als eerste *Nederlandse* of *Hollandse* Hollywoodster.³⁸ De publicaties die dit aanhouden, met name krantenberichten uit de jaren dertig maar ook uit de jaren tachtig, wijzen daarnaast graag op zijn 'Grieks-Nederlandse' komaf. Het overlijdensbericht in de *Indische Courant* van 17 november 1934 noemt Tellegen zelfs 'Ex-Nederlander in Hollywood' (Tellegen had immers ondertussen de Amerikaanse nationaliteit), waarbij het opmerkelijk is dat ze kennelijk Tellegen toe-eigenden als Nederlander door hem een uitgebreid overlijdensbericht te geven in een Nederlandse krant, maar hem daarin tegelijkertijd afstootten door hem 'Ex-Nederlander' te noemen.³⁹

Het *Algemeen Handelsblad* van 30 oktober 1934 vat de onduidelijkheid samen: 'hij werd te 's-Hertogenbosch geboren en niet te Athene of op een Nederlandsch kasteel (...)'.⁴⁰ Nu is 's-Hertogenbosch geen Boskant, maar het is dichterbij de waarheid dan Athene.⁴¹ De bron van het *Algemeen Handelsblad* is waarschijnlijk een interview met Tellegen dat te vinden is in *De Sumatra Post* van 16 juli 1931 en afgenomen is in de hal van het Amstel Hotel in Amsterdam.⁴² Tellegen vertelt hierin onder andere bezig te zijn met zijn autobiografie. Soms sijn pelen sommige latere narratieven uit *Women have been kind* dan al door in het gesprek. Tellegen weerlegt dat hij in Athene geboren is: 'Nonsens. Ik kom uit Den Bosch'.⁴³ En passant beweert hij ook dat hij de zoon is van acteur Charles van Dommelen (1842–1897), een feit dat ook soms in latere berichten over Tellegen verschijnt maar verschilt van zijn beweringen in *Women have been kind*.⁴⁴

Hoewel Tellegen er noch in dit interview, noch in *Women have been kind* (hij noemt kasteel De Hulst in Sint Oedenrode als geboorteplaats), een geheim van maakte in Brabant geboren te zijn, lijkt het geen belangrijk onderdeel te zijn geweest van zijn identiteit. Hij benadrukte het niet en uit niets blijkt dat hij zich nog sterk verbonden voelde met de provincie, waar hij slechts de eerste twee maanden van zijn leven doorbracht.⁴⁵

Onmiddellijk na zijn dood lijft het *Eindhovens Dagblad* hem in hun overlijdensbericht wél in als Brabander. Het artikel is getiteld 'Het einde van een filmster: een Brabander in Amerika' en benoemt dat hij in Sint-Oedenrode geboren werd.⁴⁶ Mogelijk door de diffuse berichten over de geboorteplaats en (al-dan-niet Griekse) afkomst van Tellegen, gecombi-

neerd met algemene verwarring over de exacte betekenis van 'afkomst' en geboorteplaats, heeft dit artikel weinig invloed gehad op latere teksten over Tellegen.

De echte inlijving van Tellegen als Brabander heeft pas recenter plaatsgevonden, als ook de onduidelijkheid rond de geboorteplaats en 'afkomst' van de filmster minder een rol lijkt te spelen. Recente teksten en documentaires over Tellegen noemen, als ze de geboorteplaats al relevant vinden, allemaal Sint-Oedenrode als plaats voor Tellegens wieg. De inlijving als Brabander lijkt te zijn ontstaan als lokale en provinciale erfgoedorganisaties of lokale pers op zoek gaan naar min of meer onbekende historische 'Brabanders' met een interessant levensverhaal. Zo verschijnt op de website van het Brabants Historisch Informatie Centrum (BHIC) in 2006 een artikel over Tellegen getiteld 'Lou Tellegen (1883–1934), een *Rooise Casanova* in Hollywood'.⁴⁷

De kennis over Tellegen leek een impuls te krijgen aan het begin van 2012, toen de Franse film *The Artist* genomineerd werd voor tien Oscars. De stille zwart-wit film zou losjes gebaseerd zijn op het Hollywoodleven van Tellegen.⁴⁸ Zowel het BHIC ('The Artist komt uit Rooi'), als de lokale krant *DeMooiRooiKrant* ('Oscarwinnaar The Artist gebaseerd op leven beroemde Rooienaar') claimen Tellegen onmiddellijk als Rooienaar, en daarmee Brabander.⁴⁹ *DeMooiRooiKrant* heeft hierop de smaak te pakken, want online plaatst de krant in 2015 Gabriëls' biografie van Tellegen, onder de titel 'Van Rooise jongen tot Hollywood filmster'.⁵⁰ Hierbij is het opmerkelijk dat Tellegen vooral als Rooienaar gekenmerkt wordt (zonder dat hier overigens verder consequenties aan verbonden worden) en niet als Brabander. Dit heeft wellicht te maken met de organisaties die de artikelen plaatsen: *DeMooiRooiKrant* is de lokale krant van Sint-Oedenrode en zelfs provinciale erfgoedsites zoals die van het BHIC proberen vaak verhalen op lokaal en niet op provinciaal niveau te verankeren.

De extra aandacht rond 2012 heeft Tellegen wellicht ook op de radar gebracht van de filmmakers van Eendracht Films en de directeur van Erfgoed Brabant Patrick Timmermans, die voor Omroep Brabant de televisieserie *Brabantse Helden* maakten. Op 21 oktober 2017 werd een aflevering over Tellegen uitgezonden.⁵¹ Ondertussen is deze aflevering op Brabantserfgoed.nl ontsloten en begeleid door een uitgebreide biografie.⁵² Hiermee lijkt Tellegens Brabanderschap een ferme basis te hebben voor de toekomst.

35 *De Volkskrant*, 9 november 1974, 19.

36 *NRC Handelsblad*, 9 augustus 1984, 12.

37 Bertina, 'Lou Tellegen'.

38 *Algemeen Handelsblad*, 13 maart 1932, 3; *De Telegraaf*, 30 oktober 1934, 7; *NRC Handelsblad*, 9 augustus 1984, 12; *De Indische Courant*, 30 november 1934. Een publicatie uit 1911 noemt het zelfs 'Vlaamsch': *Provinciale Noordbrabantsche en 's Hertogenbosche courant*, 24 november 1911.

39 *De Indische Courant*, 30 november 1934.

40 *Algemeen Handelsblad*, 13 maart 1932, 3.

41 Athene werd genoemd in: *Nieuwe Tilburgsche courant*, 30 oktober 1934. Tellegen lijkt al vroeg in zijn leven 's-Hertogenbosch als alternatief voor Boskant te gebruiken, zoals onder andere te zien op zijn persoonlijk dossier van de *Conservatoire de Musique et de Déclamation*.

42 *De Sumatra Post*, 16 juli 1931.

43 *De Sumatra Post*, 16 juli 1931.

44 *De Sumatra Post*, 16 juli 1931.

45 NL-HtBHIC, GSO, inv. nr. 5529, aktenummer 113; NL-HtBHIC, GSO inv. nr. 1637, blad 87.

46 *Eindhovens Dagblad*, 30 november 1934. Desalniettemin staat in het artikel dat hij ook zijn jeugd in Sint-Oedenrode doorbracht en dat zijn eigenlijke naam Isidoor Louis Bernard van Dammeler is. Van Dammeler of Dameler komt vaker voor in de krantenberichten over Tellegen.

47 Wols, 'Lou Tellegen'. Mijn cursivering.

48 'Oscarwinnaar The Artist'.

49 'The Artist komt uit Rooi'; 'Oscarwinnaar The Artist'.

50 [<https://www.mooirooi.nl/nieuws/algemeen/28259/van-rooise-jongen-tot-hollywood-filmster-deel-1->]; [<https://www.mooirooi.nl/nieuws/algemeen/28260/van-rooise-jongen-tot-hollywood-filmster-deel-2->]; [<https://www.mooirooi.nl/nieuws/algemeen/28261/van-rooise-jongen-tot-hollywood-filmster-deel-3->].

51 [<https://www.omroepbrabant.nl/tv/programma/639/Brabantse-Helden/aflevering/2403407>]

52 Hoeks, 'Lou Tellegen'. Deze biografie vormt de basis voor dit artikel.

Lou Tellegen in Brabant

Of Tellegen in Noord-Brabant ook al tijdens zijn actieve jaren beschouwd werd als Brabander is een vraag die lastig te beantwoorden is. Waar nu dankzij verregaande globalisering Hollywoodfilms vaak wereldwijd tegelijk uitkomen, was dit in de jaren twintig en dertig nog lang niet zo. Het is dus lang niet altijd duidelijk of films met Tellegen ook in Noord-Brabant draaiden. Bovendien speelde de lokale context een rol bij de selectie van films die getoond werden. Of filmgangers Tellegen vervolgens ook nog herkenden als Brabander is helemaal moeilijk te achterhalen.

Voor het katholieke deel van Noord-Brabant bestond de lokale context uit het sinds het laatste kwart van de negentiende eeuw steeds verder doordringen van de Rooms-Katholieke Kerk in het dagelijks leven van de gelovigen.⁵³ Tegelijkertijd was er binnen die Kerk een angst voor de snel veranderende moderne tijd, waarin secularisering aan kracht leek te winnen. Het gevolg was een algemene kerkelijke inspanning om de vrije tijd van de gelovigen te 'kerstenen'. In de jaren twintig bestond onder toezicht van katholieke geestelijken al een bloeiend verenigingsleven op het gebied van theater, muziek en sport. Toen na 1910 ook het commerciële amusement opkwam, probeerde de Katholieke Kerk in Zuid-Nederland ook daar grip op te krijgen.⁵⁴

Nadat het opzetten van specifiek katholieke bioscopen goeddeels mislukt was, richtte de Katholieke Kerk zich op de censuur. In veel Nederlandse gemeenten bestonden al censuurcommissies (protestants, katholiek of gemengd) en vanaf circa 1910 begon de Katholieke Kerk deze censuur te coördineren. Zo gaf het seminarie Rolduc vanaf 1915 het tweeweekelijkse tijdschrift *Tooneel en Bioscoop* uit met hierin een lijst met films en tijdschriften die wel of niet geschikt werden bevonden voor katholieke kijkers. Na 1915 namen steeds meer katholieke gemeenten deze lijsten over als officieel overzicht van films die vertoond mochten worden. Naast de lijsten uit *Tooneel en Bioscoop* werd in 1923 de 'Vereeniging van Noord-Brabantsche en Limburgsche gemeenten ter gemeenschappelijke filmkeuring' opgericht door de burgemeesters van een aantal katholieke gemeenten in deze provincies. Vaak waren de lijsten van *Tooneel en Bioscoop* of lokale censuurregels echter strenger. Daarnaast was er in 1928 met de nationale Bioscoopwet een nationale keuringscommissie gekomen, waardoor films in Noord-Brabant onder dubbele censuur stonden.⁵⁵

De romantische aspecten van Tellegens films zullen het lastig hebben gemaakt om door al deze censuur heen te breken. Desalniettemin bevatten de gedigitaliseerde uitgaven van *Bioscoop en Tooneel* in elk geval vernoemingen van een van Tellegens films: *What money can't buy* (1917). Tweemaal wordt deze genoemd als 'Wat niet te koop is' en tweemaal als 'Wat geld niet koopen kan'. Alle vier de keren is de film, geregisseerd door Tellegen, goedgekeurd. De eerste keer wordt de film vermeld in een *Tooneel en Bioscoop* uit 1921, een aantal jaren nadat de film in de VS uitkwam.⁵⁶ Tegen het einde van Tellegens carrière zijn bovendien advertenties voor de film *Three Bad Men* (1926) te vinden in Brabantse kranten. Verschillende advertenties noemen Tellegen, die in de film de slechterik speelt, maar altijd na de hoofdrolspelers.⁵⁷ Brabantse filmfans zullen Tellegen en zijn films dus wel gekend hebben, maar hoe breed die bekendheid was en of ze hem herkenden als Brabander, is niet te achterhalen zonder verder diepgravend onderzoek. Tellegen zal *Women have been kind* in elk geval niet in de eerste plaats voor hen hebben geschreven, maar voor de Amerikaanse filmfans.

Fictie in een autobiografie?

Om te kunnen verklaren waarom het levensverhaal dat Tellegen beschrijft in zijn autobiografie zo verschilt van de werkelijkheid, zijn twee vragen belangrijk. Allereerst is het noodzakelijk het genre van de autobiografie onder de loep te nemen. Daarnaast is er de vraag waar de verziensels van Tellegen dan precies vandaan kwamen. Het antwoord op deze laatste vraag vloeit voort uit het antwoord op de eerste.

Tellegens autobiografie stond uiteraard in een lange traditie van werken die mensen schreven over hun eigen verleden. Om te begrijpen hoe dit de vorm van zijn autobiografie beïnvloedde is het van belang deze tradities en de definitie van 'autobiografie' nader te bekijken.

Zoals veel begrippen lijkt het begrip 'autobiografie' niet problematisch. Desalniettemin ontstond er aan het eind van de negentiende eeuw een discussie over het genre. Het bestaan van het genre werd zelfs in twijfel getrokken: was autobiografie niet slechts een concept bestaande uit een aantal kenmerken die in teksten voor konden komen? De term 'autobiografie' zou volgens sommigen nooit alle verschillende vormen van (historische) levensbeschrijving, in het Westen en elders, kunnen omvatten. Voorstanders van deze positie benadrukten bovendien dat deze verschillende vormen beïnvloed worden door historisch veranderende ideeën over 'the self' (het zelf).⁵⁸

In 1975 legde letterkundige Philippe Lejeune de basis voor moderne definities van autobiografie: een (1) retrospectief narratief, (2) geschreven als proza, (3) over het hele eigen bestaan van een echt persoon, (4) met de nadruk op het eigen leven en (5) met bijzondere nadruk op de ontwikkeling van de eigen persoonlijkheid.⁵⁹ De nadruk op de persoonlijke ervaring en de reflectie daarop zijn sindsdien vaste onderdelen geworden van definities van 'autobiografie'.⁶⁰

Met de komst van andere media dan het geschreven woord, vonden ook andere begrippen hun weg naar de theoretische discussie over autobiografie. Het begrip 'life narrative' (levensnarratief), bijvoorbeeld, omvat zelf-representatie in allerlei media, zolang het leven van de producent maar het onderwerp is. Hiernaast staat het begrip 'life writing' (levensschrijven), een algemene term voor teksten met een leven (dat van de auteur of van iemand anders) als onderwerp.⁶¹ Elders heb ik als combinatie van beide begrippen al het concept 'public autobiographical writing' (publieksgericht autobiografisch schrijven) voorgesteld: een narratief, met een leven als onderwerp, geschreven door het onderwerp van het narratief en bedoeld voor een breder publiek dan alleen de auteur of zijn directe sociale kringen.⁶²

53 Roes, 'In de kerk geboren', 79.

54 Van Oort, "'Stel je voor zeg in!'", 163–164; Van den Oord, *Voor het oog van het kerkvolk*, 38–39.

55 Van Oort, "'Stel je voor zeg in!'", Van den Oord, *Voor het oog van het kerkvolk* 38–39.

56 *Tooneel en Bioscoop*, 29 november 1924; *Tooneel en Bioscoop*, 3 januari 1923; *Tooneel en Bioscoop*, 14 september 1921; *Tooneel en Bioscoop*, 23 juli 1921.

57 De Zuid-Willemsvaart, 23 april 1927; *Bredasche Courant*, 16 april 1927.

58 Spengemann, *The forms of autobiography*, xiii; Smith en Watson, *Reading autobiography*, 3.

59 Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 14.

60 Zie bijvoorbeeld: Weintraub, 'Autobiography', 823; Peterson, *Victorian autobiography*; Dorsman, 'Ter inleiding'.

61 Smith en Watson, *Reading autobiography*, 4.

62 Hoeks, *Archaeologists and autobiography*, 9–10.

Van self-writing naar self-making

Tellegen stond met zijn autobiografie in een lange traditie van (min of meer) publieke personen die een autobiografie schreven. De oorsprong van deze traditie is onderwerp geweest van een fel debat onder onderzoekers. Het begin van de negentiende eeuw komt hierin naar voren als cruciale fase in het ontstaan van publieksgericht autobiografisch schrijven.

Hiervoor zijn verschillende redenen aangewezen. Karl J. Weintraub betoogde bijvoorbeeld dat in de negentiende eeuw autobiografie pas zijn 'full dimension and richness' ontwikkelde, onder invloed van de verdieping van historisch bewustzijn en de opkomst van historicisme.⁶³ Hier voegde hij aan toe dat in de negentiende eeuw een ontwikkeling voltooid werd die in vanaf de Europese Renaissance plaats had gevonden: '(...) Western man has by a series of complex and gradual developments formed a particular attachment to the ideal of personality we call an individuality. This ideal is characterised by its very rejection of a valid model for the individual.'⁶⁴ Waar voor de Renaissance levensbeschrijvingen in Europa nog in strakke modellen van een 'goed leven' werden vormgegeven, werden deze in de negentiende eeuw definitief losgelaten. Dat dit een al te optimistische inschatting is zal de analyse van *Women have been kind* uitwijzen, maar de levensmodellen werden vanaf Renaissance zeker heterogener.

Andere onderzoekers ondersteunen dit. William Spengemann ziet bijvoorbeeld drie fasen in de ontwikkeling van autobiografie. De laatste 'poetic autobiography' (poëtische autobiografie) krijgt volgens hem stevige voet aan de grond in de negentiende eeuw. Auteurs konden meer en meer de tekst gebruiken om niet alleen hun zelf over te brengen en te analyseren, maar ook om deze te ontwikkelen en vorm te geven.⁶⁵

Vanaf 1800 komen al deze ontwikkelingen bij elkaar, eerst in Britse autobiografieën, maar later ook elders. Dit proces is ook wel de overgang van 'self-writing' naar 'self-making' genoemd omdat auteurs in hun autobiografieën vanaf nu steeds meer hun eigen subjectiviteit exploreerden en niet claimden objectieve feiten over hun leven op te schrijven.⁶⁶ Dit betekende bovendien dat auteurs van autobiografieën zelf meer controle kregen over het beeld van zichzelf dat ze naar voren brachten in hun werk en minder sterk gebonden waren aan eerdere strikte conventies. Literatuurhistoricus Stephen Greenblatt muntte hiervoor de term 'self-fashioning' (zelfrepresentatie).⁶⁷

Autobiografie en identiteit

Een autobiografisch narratief is onvermijdelijk verbonden met identiteitsvorming. Dit samenvallen van identiteit en narratief is ondertussen volledig vanzelfsprekend geworden. Zelfrepresentatie betekende dat autobiografie een uiting van een narratieve identiteit werd, met als doel te laten zien hoe de 'conceptual self' (het conceptuele zelf) van de auteur zich historisch had ontwikkeld tot de huidige versie. De idee 'conceptueel zelf' is afkomstig uit de psychologie en is: '(...) the version[s] of ourselves that we display not only to others but also to ourselves whenever we have occasion to reflect on or otherwise engage in self-characterization [zelfrepresentatie]'.⁶⁸ Wanneer dit conceptuele zelf in historische context geplaatst wordt en er dus een tijdsdimensie aan toegevoegd wordt, wordt het het 'extended self' (uitgebreide zelf).⁶⁹

Het conceptuele zelf van een auteur heeft interactie met haar of zijn discursieve omgeving.⁷⁰ Cultuurtheoreticus Paul Smith vatte deze discursieve omgeving waarbinnen een

auteur bestaat en waarmee zij of hij een wisselwerking heeft in de term ‘ideological “I”’ (de ideologische ‘ik’).⁷¹ Smith is hier sterk schatplichtig aan postmoderne theorieën over menselijk handelend vermogen en ideologie, vooral van Louis Althusser en Michel Foucault. De eerste zag ideologie als: ‘(...) pervasive cultural formations of the dominant class (...)’, waardoor natiestaten hun burgers door staatsinstituties direct of indirect in bepaalde gedragsstructuren kunnen dwingen.⁷² Foucault, daarentegen betoogde dat deze ideologische macht niet puur gehanteerd wordt door enkele staatsinstituties, maar verdeeld is doorheen de hele samenleving. Op deze manier is de ideologie zelfregulerend.⁷³

Als je deze theorieën combineert en toepast op publieksgericht autobiografisch schrijven, zou ik willen betogen dat het handelend vermogen van een autobiografisch auteur dat groter geworden is sinds de negentiende-eeuwse overgang van *self-writing* naar *self-making*, toch beperkt wordt door Althusser’s ideologie of minder dwingende varianten daarvan. Ik combineer zo de realisatie dat er krachtige discoursen bestaan rond identiteitsformatie, zonder dat ik het menselijk handelend vermogen van de auteur binnen deze discoursen of de mogelijkheid tot innovatie ontken. Ter volledigheid is het bovendien zo dat niet alleen de auteur zichzelf (onder invloed van discoursen, haar of zijn ideologische ik) in het proces van identiteitsvorming onbewust beperkt, maar dat zij of hij ook beïnvloed wordt door potentiële lezers: ‘[o]thers police our performance [van narratieve identiteitsvorming], and it is also true that we do this policing ourselves’.⁷⁴

Simpel gezegd moet het narratief geloofwaardig zijn binnen de bestaande discoursen. Deze bewaking (‘policing’) krijgt uiteindelijk vorm in ideologische ikken en conceptuele zelden van de auteur. Ik onderscheid hierin twee niveaus binnen de ideologische ik van Tellegen: het macro- en micro-niveau. Het macro-niveau bevat publieke beelden bij ‘een filmster’, terwijl het micro-niveau de publieke verwachtingen rond Tellegen omvat.

Een beginnend Hollywood

Het ontstaan van de Hollywoodfilm aan het begin van de twintigste eeuw legde tevens de basis voor het ontstaan van de filmster. Zonder films immers geen filmsterren. Echter, het concept ‘filmster’ kreeg pas een vaste, herkenbare, vorm enkele jaren na de opnames van de eerste speelfilms rond 1907. Tegelijkertijd was het concept schatplichtig aan, maar sterk verschillend van, dat van de theaterster. Al deze aspecten beïnvloedden wat het (voornamelijk Amerikaanse) filmpubliek in de jaren tien tot en met dertig van de twintigste eeuw verwachtte bij ‘een filmster’.

In 1907 bestond in de VS al een decennium lang een vorm van amusement met film. De techniek werd aanvankelijk geïntroduceerd als levensechte afspiegeling van de werkelijkheid, zonder trucages. Deze eerste films waren vaak ‘slechts’ natuurbeelden, die deze belofte

63 Weintraub, ‘Autobiography’, 821.

64 Weintraub, ‘Autobiography’, 838.

65 Spengemann, *The forms of autobiography*, xiv en 32–33.

66 Smith en Watson, *Reading autobiography*, 103–125.

67 Greenblatt, *Renaissance self-fashioning*.

68 Quote: Eakin, *Living autobiographically*, xiv. Psycholoog Ulrich Neisser introduceerde ‘selves’ in: Neisser, ‘Five kinds’.

69 Eakin, *Living autobiographically* en Eakin, *How our lives become stories*.

70 Neisser, ‘Five kinds’, Eakin, *Living autobiographically*, ix–xiv.

71 Smith, *Discerning the subject*, 105; Smith en Watson, *Reading autobiography*, 76–78.

72 Althusser, *Sur la reproduction*; Smith en Watson, *Reading autobiography*, 55–56.

73 Foucault, *Surveiller et punir*; Smith en Watson, *Reading autobiography*, 55–56.

74 Eakin, *Living autobiographically*, ix–xiv en 3.

gemakkelijk waar konden maken. Al snel vonden ook nieuwsbeelden hun weg naar de eerste bioscopen en hier begon de belofte van waarachtigheid te wringen. Regelmatig gebruikten filmmakers bij beelden van veldslagen of sportwedstrijden namelijk maquettes, of beelden die in scène waren gezet met 'acteurs'. Bovendien sletten filmmakers en -studios beelden als iets anders dan wat ze waren: een gezicht op een Oosterse haven, met mensen met fez, werd bijvoorbeeld gepresenteerd als vluchtelingen die Havana, Cuba verlieten. Kranten en critici hadden dit soms nog door, maar het grote publiek was meer geïnteresseerd in de *bewegende* beelden, of ze de werkelijkheid nu weergaven of niet.⁷⁵ Vanaf het ontstaan van de film als amusementsindustrie was de lijn tussen werkelijkheid en fictie dus dun, of zelfs onzichtbaar.⁷⁶

Rond 1907 was de interesse in de VS voor dit soort documentairefilms al enkele jaren af aan het nemen. Studio's vonden een alternatief in fictieve narratieve films, waarmee het probleem van de dunne of onzichtbare lijn tussen werkelijkheid en fictie op het grote scherm opgelost lijkt. Binnen het genre van deze fictieve narratieve films was namelijk alles fictie. Tegelijkertijd waarschuwden kranten nog steeds voor de trucs van de filmmakers: het gebruik van verschillende camerastandpunten, point-of-view beelden, het vlekkeloos overgaan van het ene naar het andere beeld, om maar enkele voorbeelden te noemen. Als de held in de film overreden werd door een trein, was dat niet wat er werkelijk met de acteur in kwestie gebeurd was. Amerikaanse tijdschriften waarschuwden het filmpubliek: niet alles wat je in een film ziet is echt, maar ook niet alles is nep. Bovendien verschenen er artikelen die aan het grote publiek uitlegden hoe een camera werkte, om de mystiek van de nog nieuwe techniek weg te nemen. De narratieve films losten het probleem van het onderscheiden van werkelijkheid en fictie niet op, maar verschoven dit naar een ander niveau: dat van het narratief in de film.⁷⁷

Hierbij kwam dat het filmpubliek een sterke emotionele band kreeg met de karakters in de narratieve films en de verhaallijnen van de films. Mensen in de bioscoop reageerden roepend of verzuchtend op gebeurtenissen in de film, een soort interactie die lang ook gebruikelijk was in het theater, en waren verdrietig als het slecht afliep. De populariteit van dit soort films nam ook alleen maar toe. Tegen 1910 had de film dus de grenzen tussen werkelijkheid en fictie vervaagd, maar het filmpubliek had wel een sterke emotionele band met deze al-dan-niet fictieve gebeurtenissen en karakters.⁷⁸

Het filmpubliek zocht voor deze emoties een uitlaatklep. Die vond het in het zo veel mogelijk te weten komen over de acteurs die hen zo fascineerden en die ze persoonlijk leken te kennen. Dit begon met een barrage van brieven aan de filmproducenten met de vraag wat de namen van de acteurs waren. Die werden tot 1910 nooit bekendgemaakt, wellicht uit angst voor hogere salariseisen door beroemde acteurs of omdat de acteurs zelf, die vaak ook een toneelcarrière hadden, niet geassocieerd wilden worden met de 'lage' entertainmentindustrie. Fans wilden namen omdat een naam een acteur een identiteit in de werkelijkheid zou geven. Filmfans haalden niet werkelijkheid en fictie door elkaar, zoals op het eerste gezicht lijkt, maar zochten opheldering over de relatie tussen wat ze zagen in films en de werkelijkheid daarbuiten.⁷⁹

Als reactie besloten filmproducenten vanaf 1910 de namen van hun acteurs bekend te maken. Fans bleven echter schrijven, nu met vragen die ook nu nog herkenbaar zijn: waar komt iemand vandaan? Is hij/zij getrouwd? En, het meest interessant in het kader van dit onderzoek: is hij/zij in het echte leven hetzelfde qua persoonlijkheid en karakter als in de films? Filmmagazines gaven graag antwoord op al deze vragen. Het antwoord op de laatste vraag was nagenoeg altijd dat de filmster inderdaad in het echte leven net zo was als in haar/

zijn films. Sterker nog: filmmakers zeiden alleen acteurs te casten die op basis van hun persoonlijkheid en uitstraling bij de beoogde rol pasten. Rond 1915 waren Amerikaanse filmfans ervan overtuigd dat de filmsterren inderdaad niet acteerden in films, maar simpelweg zichzelf speelden, met al hun charisma, moraliteit (als contrast tegen het 'decadente' theater) en persoonlijkheid.⁸⁰

Dit zogenaamd samenvallen van de persoonlijkheid van de acteur en de rol bleef een vast element van Hollywood tot diep in de jaren veertig. Er was hier echter sprake van tweerichtingsverkeer. Zonder dat ze het doorhadden, vormden fans de persoonlijke kenmerken van de sterren naar wie ze brieven schreven. Studio's en filmmakers reageerden namelijk op de brieven door sterren anders te gaan presenteren. De fans, op hun beurt, rationaliseerden de persoonlijkheidsverandering van hun grote idool. De persoonlijkheid van de ster werd aangepast aan de ideologische 'ikken'. Daarnaast werd nieuwe potentiële sterren bij contractering een hele nieuwe persoonlijkheid aangemeten. Een die het beste zou gaan doen bij de fans. Het bekendste voorbeeld hiervan is misschien wel Theda Bara (Theodosia Burr Goodman, 1885–1955) die gepresenteerd werd als de in Egypte geboren dochter van een Franse actrice en een Italiaanse beeldhouwer, hoewel ze in het echt in Cincinnati geboren was. Haar rollen als mystieke *femme fatale* ('vamp') zorgden ervoor dat ze ook als echt persoon gepresenteerd werd als 'The Wickedest Woman in the World', tot haar eigen verbazing.⁸¹

Theatersterren, als het ware de ooms en tantes van de filmsterren, hadden doorgaans wél hun eigen identiteit behouden, los van de rollen die ze speelden. Vragen over werkelijkheid en authenticiteit hadden in het theater nooit een rol gespeeld. Acteurs stonden voor hun publiek, in levenden lijve. Het was daardoor ook duidelijk dat ze slechts een rol speelden. Theatergangers waren dus nooit echt geïnteresseerd geweest in de karakters en de persoonlijkheden van de acteurs. Bovendien bood het theater fans een kans direct te communiceren met hun idolen: door geroep, applaus, aandacht trekken op de eerste rij, of desnoods door ze na afloop op te wachten bij de artiesteningang. Uiteraard bestond er rond 1900 wel een uitzondering op deze algemene trend. Een uitzondering die bovendien dicht bij Tellegen stond: Sarah Bernhardt. Bernhardt speelde zelf met haar publieke persona door dan weer wel, dan weer niet te beweren van Joodse komaf te zijn, de suffragettebeweging nadrukkelijk te steunen en door haar publiekelijke exotische liefdesaffaires. Tellegen zal dus van dichtbij meegemaakt hebben hoe Bernhardt zelf invloed uitoefende op haar publieke persona en dus op haar ideologische 'ikken'.

Het macro-niveau van Tellegens ideologische ik, het publieke beeld van 'een filmster', is dus sterk afhankelijk geweest van zijn rollenrepertoire. Het onduidelijke onderscheid tussen werkelijkheid en film in deze periode gaf filmsterren en -producenten ruimschoots de ruimte om zelf hun publieke persona vorm te geven. Filmproducenten waren zelf vaak vaag over hun eigen afkomst omdat ze binnen de 'rags-to-riches' traditie wilden passen, maar fantaseerden over hun filmsterren uitgebreide, avontuurlijke achtergrondverhalen.⁸² Deze waren dan weer sterk afhankelijk van de rollen die de acteur of actrice in kwestie op dat moment speelde of in de toekomst zou gaan spelen. Fans beschouwden immers de

75 *New York Dramatic Mirror*, 7 mei 1898 als geciteerd in: Barbas, *Movie crazy*, 13.

76 Barbas, *Movie crazy*, 11–13; Bean, 'Introduction', 1.

77 Barbas, *Movie crazy*, 13–16.

78 Barbas, *Movie crazy*, 13–16; Bean, 'Introduction', 1–3.

79 Barbas, *Movie crazy*, 10–11 en 16–19.

80 Barbas, *Movie crazy*, 11; 18; 21–26; 29–42; Bean, 'Introduction', 2–3 en 13–17; Sklar, *Movie-made America*, 81–82.

81 Barbas, *Movie crazy*, 142–143; 156–158; Bean, 'Introduction', 5; Sklar, *Movie-made America*, 81–82; Craig, *Theda Bara*.

82 Sklar, *Movie-made America*, 67.

persoonlijkheid en het karakter van de acteur in hun rol als dezelfde als in de echte wereld. Tellegen zelf zal bovendien in het bijzijn van Bernhardt geleerd hebben hoe te spelen met je publieke persona.

Voor Europese filmsterren als Tellegen was er nog een laatste deel van hun macro-niveau ideologische ik: de passievolle Europese man. Dit was een beeld dat in een lange historische Amerikaanse traditie stond. Zo kwam het al voor in de werken van de negentiende-eeuwse Brits-Amerikaanse auteur Henry James (1843–1916). Altijd diende de passievolle Europese man als contrast voor Amerikaanse traditionele waarden. De Europese man kon dansen, was gracieus, emotioneel, charmant en vaak zondig en maakte zich duidelijk beschikbaar voor de hem omringende vrouwen. Wellicht was hij zelfs kwaadaardig, maar dat maakte het geheel alleen maar spannender. Dit alles in sterk contrast met de Amerikaanse traditionele mannelijke waarden. Zij beschouwden acteurs die zich zo passievol gedroegen, met Rudolph Valentino (1895–1926) als hoogtepunt, als verwijfd. Amerikaanse vrouwen, daarentegen, liepen met hen weg.⁸³

De rollen als romantische held die Tellegen aan het begin van zijn carrière speelde, passen perfect binnen dit beeld van de Europese gepassioneerde man. Zoals hierboven al bleek zullen de onduidelijke relatie tussen werkelijkheid en fictie en het, in elk geval voor het filmpubliek, sterk samenvallen van het karakter van acteur en filmrol, het publieke persona van Lou Tellegen vormgegeven hebben. Het micro-niveau van zijn ideologische 'ikken' loopt dus over in het macro-niveau. Het filmpubliek verwachtte dat Lou Tellegen in het echte leven ook een passievolle, romantische, avontuurlijke man was. Ongetwijfeld was dit de reden dat hij regelmatig als 'matinee idol' omschreven werd en vrouwen ook in het echt aan zijn voeten lagen.

Tellegens narratieve identiteiten in *Women have been kind*

Romantiek en avontuur zijn dan ook narratieve structuren die sterk aanwezig zijn in *Women have been kind*. Tellegen presenteert zich duidelijk als passievolle romanticus en als emotievol wezen. Zo zijn er nauwelijks drie opeenvolgende pagina's waarin hij niet op de een of andere manier een romantische escapade beleeft of relatie heeft met dé (zoveelste) vrouw van zijn leven. Een voorbeeld hiervan komt als Tellegen als gast van een Duitse kasteelheer op diens kasteel verblijft. Tellegen was al dan niet per ongeluk op het kasteelterrein terecht gekomen en had een schotwond opgelopen toen de kasteelheer het vuur op hem opende om hem weg te jagen. Hij schrijft over een actrice die ook op het kasteel verbleef: 'I knew that through her magnetic power a new life was being revealed to me – a new life, of which she was the pulsation'. Na drie alinea's heeft hij haar alweer uit het oog verloren, onderweg naar het volgende avontuur. Interessant is dat hij haar aantrekkingskracht op hem omschrijft als 'magnetic'. 'Magnetism' was ook een term die vaak in het vroege Hollywood gebruikt werd om de magische aantrekkingskracht van de filmacteurs te vatten.⁸⁴

Ook los van specifieke vrouwen, benadrukt Tellegen hoezeer hij een emotioneel wezen is. Dit is zowel verbonden aan romantiek en liefde, als aan levenskeuzes. Als hij na zijn tijd als zijn exclusief model Rodin verlaat, geeft hij als belangrijkste verklaring: 'It has always been my nature to follow my own instincts (...)'.⁸⁵ En over de Italiaanse villa die hij gekocht zou hebben na een eerste periode in Parijs merkt hij op: 'My villa was an historic place built by Cosimo de' Medici for one of his protégées, and what a divine place for romance it was!'⁸⁶

Rond zijn vele romantische escapades lijkt hij er soms ook genoeg in te scheppen zichzelf te contrasteren met de 'eigenlijke' partner van de vrouw in kwestie. Zo schrijft hij over een, uiteraard beeldschone, Duitse dame in een bakkerij met wie hij een affaire krijgt en haar man:

'Her face was that of a Madonna, a figure from a Rossetti Painting. (...) Then suddenly the door at the back (which led to the living quarters) opened, and a short, ugly man came from within. He was hideous! I'm sure that Victor Hugo had this type in mind when he wrote his wonderful description of Quasimodo in his masterpiece Notre Dame.'⁸⁷

Dat hij als romanticus ook grenzen overschrijdt, laat hij ook niet onbenoemd. Hier komt duidelijk het beeld van de gevaarlijke, zondige Europese man terug. Zo schrijft hij over een affaire die hij had met een lievelinge van Mounet: '(...) the glorious young lady and I felt something creeping into our hearts, although we knew too well that we were on the verge of treading the forbidden path'.⁸⁸

Al de vrouwen met wie Tellegen een romantische relatie zou hebben gehad tijdens zijn leven wierpen zich natuurlijk niet zomaar aan zijn voeten. Dat kwam, zo moet uit *Women have been kind* blijken, door de avontuurlijke instelling van Tellegen, gecombineerd met zijn indrukwekkende lichaam, die hem tot hedendaagse held maakte. Zijn avontuurlijke geest zou al sinds zijn jonge jaren aanwezig zijn geweest. Zo schrijft hij over zijn weglopen van huis op zijn vijftiende: 'I was filled with the lust for adventure, and I was already in love. (...) I was already a man, and my physical condition would have made any young athlete proud.'⁸⁹

Ook later in zijn autobiografie benadrukt Tellegen zijn drang naar vrijheid en zijn weerszin beperkt te worden. Rodin zou deze vrijheid behoorlijk beperkt hebben, dus als Tellegen vertelt te zijn 'ontsnapt' uit de villa van Rodin, schrijft hij: 'In a few seconds I had climbed the iron gate and was outside. It seemed as though I breathed again the fresh air of liberty'.⁹⁰ Niet alleen mensen hielden hem gevangen, ook zijn omgeving kon hem beperken. Na zijn eerste periode in Parijs schrijft hij over zijn vertrek: 'I became weary of the Parisian atmosphere and wanderlust again took hold of me'.⁹¹ Deze *wanderlust* wordt later nog meer benadrukt.⁹²

Als held moet je natuurlijk ook de nodige gevaren trotseren. Tellegen vertelt dus regelmatig hoe hij in twijfelachtige gokkroegen terecht komt, waar hij regelmatig zijn vaardigheden als messenwerper moet gebruiken om te ontsnappen.⁹³ Het hoogtepunt wat betreft gevaarlijke avonturen in *Women have been kind* is echter Tellegens zogenaamde verblijf van elf maanden in de jungle van Brazilië. In realiteit had Tellegen nooit tijd om zo lang weg te zijn uit Parijs en stond hij in deze periode gewoon op het toneel in de Franse hoofdstad.⁹⁴ In oktober 1909 trad hij op in het toneelstuk *Lysistrata* en in die tijd ontmoette hij ook Sarah Bernhardt met wie hij in december 1910 voor het eerst in de Verenigde Staten toert. In de tussentijd stond Tellegen nog minstens tweemaal op het Parijse toneel. Desalniettemin leidt hij deze episode in zijn autobiografie in met de volgende zinnen:

83 Sklar, *Movie-made America*.

84 Barbas, *Movie crazy*, 42 en 54; Bean, 'Introduction', 14–17.

85 Tellegen, *Women*, 82.

86 Tellegen, *Women*, 119.

87 Tellegen, *Women*, 29.

88 Tellegen, *Women*, 109.

89 Tellegen, *Women*, 17.

90 Tellegen, *Women*, 75.

91 Tellegen, *Women*, 116.

92 Tellegen, *Women*, 163.

93 Tellegen, *Women*, 92–94.

94 Zie: [https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=17596]; Le Rappel, 23 april 1910; Le Matin, 4 mei 1910, 4.

‘When I think of the eleven months that I lived as a savage in the heart of Brazil’s virgin forests and realize that there was not an instant of those eleven months that I was not in imminent peril of death through snakes, poisonous insects, yellow fever, jaguars, or the native “bushmen”, it is a miracle to me that I ever came out alive!’⁹⁵

Aan het einde van zijn autobiografie komt Tellegen nog eenmaal terug op zijn avontuurlijke geest, die weer aangewakkerd is door zijn nieuwe grote liefde, Eve Casanova. Hij beschrijft zijn eigen leven hier met gevoel voor understatement als ‘tempestuous’:

‘It is through her youthful spirit, opening a new life to me, that the blood rushes through my veins with that same intensity as always! It is entirely through her wonderful spirit, constantly urging me on, that I have been able to write this book, telling thus far of my tempestuous life’⁹⁶

Naast deze nadrukkelijk aanwezige narratieve structuur van de romantische held, is er nog een andere te ontdekken in *Women have been kind*. Tellegen presenteert zich namelijk ook als ‘selfmade man’, iets wat veel van zijn filmbazen waarschijnlijk wel konden waarderen omdat zij dat vaak ook deden.⁹⁷ Hier is Tellegen wel een probleem tegengekomen tijdens het schrijven. Hij presenteerde zijn ouders namelijk aan het begin van zijn werk als aanzienlijke leden van de Europese culturele en militaire elite, maar wil toch aanhaken bij het idee van de selfmade man. Daarom beweert hij grotendeels gescheiden van zijn ouders te zijn opgevoed door een collega van zijn vader.⁹⁸ Ongetwijfeld is dit ook de reden dat hij zoveel nadruk legt op de periode dat hij wegloopt van huis en op avontuur gaat in Oost- en Midden-Europa.

Na deze periode lijkt hij echter een definitieve oplossing gevonden te hebben: hij en zijn moeder ontdekken na het overlijden van Tellegens vader door hem te zijn onterfd. Dit zal dicht bij de waarheid zijn, aangezien moeder Van Dommelen ongehuwd samenwoonde met Tellegens vader en hij als buitenechtelijk kind nooit in aanmerking zal zijn gekomen voor deze erfenis. Hij schrijft hierover: ‘[a] few weeks later we learned that both she and I were disinherited. My father’s entire fortune went to his first wife and her two children.’⁹⁹ Verder in *Women have been kind* blijft Tellegen vervolgens benadrukken hoe berooid hij soms was. Als hij net voor de eerste keer is aangekomen in Parijs schrijft hij: ‘[m]y fortunes in the world were my mother, Beatrice – whom I loved tenderly – *quarante centimes*, and my health. A man can go a long way with these treasures!’ – Beatrice is op dat moment het liefje van Tellegen.¹⁰⁰

Een laatste aspect in Tellegens autobiografie is nog het benoemen waard, zeker in combinatie met de narratieve structuur van de romantische held die zo nauw aansluit bij het Hollywoodbeeld van de passievolle Europese man. Tellegen benadrukt namelijk regelmatig zijn Europese identiteit, niet alleen door zijn afkomst, maar ook door te schermen met grote Europese kunstenaars, artiesten en andere beroemdheden. Vaak zou hij deze persoonlijk kennen: Rodin is hiervan een voorbeeld, maar ook Isadora Duncan, Mata Hari, Enrico Caruso en Antoine Bourdelle. Toppunt van dit mechanisme is zijn bewering dat hij met Eleanora Duse op het toneel zou hebben gestaan in Italië (Duse was niet actief in de jaren dat dit plaats zou hebben gevonden).¹⁰¹ Duse was op dat moment een van de twee topvrouwen in het theater, naast Sarah Bernhardt. Door deze passage heeft Tellegen plots met beiden op het toneel gestaan. Ook minder direct afficheert Tellegen zich met het roemrijke Europese culturele verleden. In eerdergenoemde quotes kwamen hierboven Cosimo de’ Medici, Dante Rossetti en Victor Hugo voorbij, maar Tellegen noemt onder andere nog Oscar Wilde, Gabriele d’Annunzio, Élisé Reclus en Victorien Sardou. Eigenlijk begint Tellegen al met het zichzelf inbedden in Europa als hij zijn moeder beschrijft: ‘She was the true Spanish type (...)’.¹⁰²

Conclusie

Tellegen zelf blijkt het, zowel in *Women have been kind* als in interviews, niet al te nauw hebben genomen met de werkelijkheid. Als filmster in een zich net ontwikkelende film-industrie, had hij hierbij bovendien extra ruimte om hele delen van zijn leven bij elkaar te fantaseren. De opkomst van de filmindustrie had immers de grenzen tussen werkelijkheid en fictie vervaagd op een manier die tot dan toe ongekend was. Hierdoor ontstond er bij filmfans verwarring over wat waar was en wat niet en dachten ze dat een acteur simpelweg zichzelf speelde in films. De rol en de filmster vielen voor het publiek samen.

Toen Tellegen aan het begin van de jaren dertig zijn in het slop geraakte carrière weer een nieuwe boost wilde geven, maakte hij hier handig gebruik van. Bewust of onbewust sloot hij bij het schrijven van zijn autobiografie aan bij de verwachtingen die het publiek van hem had. Dat kende hem uit zijn films als avontuurlijke romantische held, dus dat was ook de Tellegen over wie ze te lezen kregen in *Women have been kind*. Andere belangrijke narratieve structuren in het werk, naast de avontuurlijke, romantische held, portretteerden Tellegen als 'self-made man' en passievolle Europeaan, diep ingebed in de oude Europese cultuur.

Tellegen vormde zo in belangrijke mate het beeld dat van hem ook na zijn dood bleef bestaan. Het narratief van *Women have been kind* keerde tot op de dag van vandaag keer op keer terug in populaire en wetenschappelijke teksten over de filmster, zowel in Noord-Brabant als daarbuiten. Tellegen zelf zal daar vermoedelijk meer dan tevreden mee zijn, maar deze studie heeft laten zien hoe en waarom dit narratief opgeklopt is.

Wellicht is het dan nu tijd aan te sluiten bij de wat premature uitspraak van Tellegen in het voorwoord van zijn autobiografie: 'For I feel that if this book is to have any value whatever, it will be as a true chronicle, and not as a bit or romantic fiction. I might say that there has been enough romantic fiction written about my life as it is!'¹⁰³

Afkortingen

AGR:	Archief van de Gemeentesecretarie Rotterdam, afdeling Bevolking
AN:	Archives nationales, Parijs
BSLM:	Burgerlijke Stand in Limburg: Maastricht
CN:	Conservatoire national de musique et de déclamation
GSO:	Gemeentearchief Sint-Oedenrode
NL-HtBHIC:	Brabants Historisch Informatiecentrum, 's-Hertogenbosch
NL-NmRAN:	Regionaal Archief Nijmegen
NL-MtRHCL:	Regionaal Historisch Centrum Limburg, Maastricht
NL-RtSA:	Stadsarchief Rotterdam

95 Tellegen, *Women*, 159.

96 Tellegen, *Women*, 286.

97 Sklar, *Movie-made America*, 67.

98 Tellegen, *Women*, 15.

99 Tellegen, *Women*, 48.

100 Tellegen, *Women*, 65. Cursivering in origineel.

101 Tellegen, *Women*, 116–131.

102 Tellegen, *Women*, 13.

103 Tellegen, *Women*, 13.

Archivalia

- AN, *Conservatoire national de musique et de déclamation*. (1808–1977), Ecole royale de musique et de déclamation, Conservatoire royal, impérial ou national de musique ou de musique et de déclamation (1808–1921),
inv.nr. AJ/37/396 https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/IR/Fran_IR_005294.
NL-HtBHC, Gemeentebestuur Sint-Oedenrode, 1811–1933,
Bevolkingsregister wijk C, inv. nr. 1637, blad 87.
NL-HtBHC, Gemeentebestuur Sint-Oedenrode, 1811–1933,
Geboorteregister Sint-Oedenrode 1883, inv.nr. 5529, aktenummer 113.
NL-NmRAN, *Bevolkingsregisters van de gemeente Nijmegen 1880–1890*,
inv.nr. 33082, p. 54.
NL-MtRHCL, *Burgerlijke Stand in Limburg: Maastricht*,
inv.nr. 288, aktenr. 829.
NL-RtSA, Archief van de Gemeentesecretarie Rotterdam, afdeling Bevolking: bevolkingsboekhouding van Rotterdam en geannexeerde gemeenten,
inv.nr. 370, p. 272.
NL-RtSA, Archief van de Gemeentesecretarie Rotterdam, afdeling Bevolking: bevolkingsboekhouding van Rotterdam en geannexeerde gemeenten,
inv.nr. 599, p. 236.

Literatuur

- Althusser, L., *Sur la reproduction*, (Parijs 1995).
Barbas, S., *Movie crazy: fans, stars, and the cult of celebrity* (New York 2001).
Bean, J., 'Introduction: stardom in the 1910s', in: Bean, J. e.a. red., *Flickers of Desire: Movie Stars in the 1910s* (New Brunswick 2011), 1–21.
Bob Bertina, 'Lou Tellegen: Een Hollander in Hollywood', in: *Vrij Nederland*, 30 november 1985.
Brouwer, E., 'Lou-Tellegen, geboren voor tragedie', in: *de Volkskrant*, 10 november 2011.
Craig, J., *Theda Bara, my mentor: under the wing of Hollywood's first femme fatale* (Jefferson 2016).
Dorsman, L., 'Ter inleiding: biografie en autobiografie: problematische genres?', in: L. Dorsman en P. Knegtmans red., *De menselijke maat in de wetenschap: de geleerden(auto)biografie als bron voor de wetenschap en universiteitsgeschiedenis* (Hilversum 2013), 11–24.
Eakin, P., *How our lives become stories: making selves* (Ithaca 1999).
Eakin, P., *Living autobiographically: how we create identity in narrative* (Ithaca en Londen, 2008).
Foucault, M., *Surveiller et punir: naissance de la prison* (Paris 1975).
Gabriëls, A.J.C.M., 'Dommelen, Isidore Louis Bernard Edmon van (1883–1934)', in: *Biografisch Woordenboek van Nederland 5* (Den Haag 2002) [<http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn5/dommelen>].
Greenblatt, S., *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare* (Chicago 1980).
't Hart, K., 'Don Lou', in: *De Groene Amsterdammer* 46 (2011) [<https://www.groene.nl/artikel/don-lou>].
Hoeks, R., 'Lou Tellegen: theater- en hollywoodster', op: *Brabantserfgoed.nl*, 2018 [<https://www.brabantserfgoed.nl/page/7488/lou-tellegen>].
Hoeks, R., *Archaeologists and autobiography: (self-)fashioning in the public autobiographical writings of Austen Henry Layard (1817–1894), William Flinders Petrie (1853–1942), and Mortimer Wheeler (1890–1976)* (MA-scriptie Radboud University Nijmegen 2016).
Lejeune, P., *Le pacte autobiographique* (Parijs 1975).
Menefee, D. W., *The rise and fall of Lou-Tellegen* (Dallas 2011).
Murray, A., 'Geraldine Farrar: a star from another medium', in: Bean, J. e.a. red., *Flickers of desire: movie stars of the 1910s* (New Brunswick 2011), 137–154.
Neisser, U., 'Five kinds of self-knowledge', *Philosophical Psychology* 1 nr. 1 (1988), 35–59.
Oord, A., van den, *Voor het oog van het kerkvolk: Tilburgs volksklasse tussen klerikale normering en geleefde praktijk, 1927–1939* (Tilburg 2007).
Oort, T., van, "'Stel je voor zeg! Meisjes, jongens, zoo maar zittend zij aan zij!' Katholieken, gender en sociale klasse in de Paleis Bioscoop te Rucphen (1929)' in: *Noordbrabants Historisch Jaarboek* 33 (2016) 161–178.
'Oscarwinnaar The Artist gebaseerd op leven beroemde Rooienaar', *DeMooiRooiKrant.nl*, 29 februari 2012. https://www.mooirooi.nl/nieuws/algemeen/16037/20120229_oscarwinnaar_the_artist_gebaseerd_op_leven_beroemde_rooienaar
Peters, A., 'Het moet Smit ook opvallen hoe vaak ze op morsdode zwijmeltaal terugvalt', in: *de Volkskrant*, 8 oktober 2016 <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/het-moet-smit-ook-opvallen-hoe-vaak-ze-op-morsdode-zwijmeltaal-terugvalt-b6502343/>

- Peterson, L., *Victorian autobiography: the tradition of self-interpretation* (New Haven en Londen 1986).
- Roes, J., 'In de kerk geboren. Het Nederlandse Katholicisme in anderhalve eeuw van herleving naar overleving' in: *Jaarboek van het Katholiek Documentatiecentrum* 24 (1994) 61–102.
- Sklar, R., *Movie-made America: a cultural history of american movies* (New York 1994).
- Smit, S., *De eerste vrouw* (Amsterdam 2018).
- Smith, P., *Discerning the subject* (Minneapolis 1988).
- Smith, S. en J. Watson, *Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives* (Minneapolis en Londen 2010).
- Spengemann, W., *The forms of autobiography: episodes in the history of a literary genre* (New Haven en Londen 1980).
- Tellegen, L., *Women have been kind* (Londen 1932).
- 'The Artist komt uit Rooi!', op: *Brabantbekijken.nl*, 14 maart 2012 <http://www.brabantbekijken.nl/2012/03/artist-komt-uit-rooi.html>
- Weintraub, K., 'Autobiography and historical consciousness', *Critical Inquiry* 1 nr. 4 (1975), 821–848.
- Wols, R., 'Lou Tellegen (1883–1934), een Rooise Casanova in Hollywood', <https://www.bhic.nl/ontdekken/verhalen/lou-tellegen-1883-1934-een-rooise-casanova-in-hollywood>.

Kranten en tijdschriften

- Algemeen Handelsblad*, 13 maart 1932, 3.
- Bredasche Courant*, 16 april 1927.
- De banier van waarheid en recht: Surinaamsch nieuws- en advertentieblad*, 16 januari 1935.
- De Indische Courant*, 30 november 1934.
- De Sumatra Post*, 16 juli 1931.
- De Telegraaf*, 30 oktober 1934, 7.
- De Volkskrant*, 9 november 1974, 19.
- De Zuid-Willemsvaart*, 23 april 1927.
- Eindhovenens Dagblad*, 30 november 1934.
- Het nieuws van den dag: kleine courant*, 13 juni 1904, 21.
- Le Matin: derniers télégrammes de la nuit*, 4 mei 1910, 4.
- Le Rappel*, 23 april 1910.
- New York Dramatic Mirror*, 7 mei 1898.
- Nieuwe Tilburgsche courant*, 30 oktober 1934.
- NRC Handelsblad*, 9 augustus 1984, 12.
- Provinciale Noordbrabantsche en 's Hertogenbossche courant*, 24 november 1911.
- Tooneel en Bioscoop: inlichtingen voor Roomsche-Katholieken*, 14 september 1921.
- Tooneel en Bioscoop: inlichtingen voor Roomsche-Katholieken*, 23 juli 1921.
- Tooneel en Bioscoop: inlichtingen voor Roomsche-Katholieken*, 29 november 1924.
- Tooneel en Bioscoop: inlichtingen voor Roomsche-Katholieken*, 3 januari 1923.