

LONDEN NA MIDDERNACHT



Augusto Cruz (Tampico, 1971) is scenarioschrijver en filmrecensent. Met zijn broer runt hij een bakkerszaak. *Londen na middernacht* is zijn debuut, dat ook in Frankrijk en Duitsland verschijnt. Cruz is een wandelende encyclopedie op het gebied van film.

**AUGUSTO CRUZ**  
**LONDEN NA**  
**MIDDERNACHT**

**Vertaald door Elvira Veenings**



MERIDIAAN  
UITGEVERS

2014

© Augusto Cruz García-Mora, 2012

Oorspronkelijke titel: *Londres después de medianoche*

Oorspronkelijk verschenen bij Editorial Océano de México

Vertaald uit het Spaans door Elvira Veenings

© 2014 Meridiaan Uitgevers, Amsterdam en Elvira Veenings

Alle rechten voorbehouden.

Omslagontwerp: Wil Immink Design

Omslagbeeld: Wil Immink Design/ Thinkstock

Foto auteur: Elisa Berzunza Castilla

Typografie: Perfect Service, Schoonhoven

ISBN 978 90 488 2237 9

ISBN 978 90 488 2238 6 (e-book)

NUR 302

Eerste druk, oktober 2014

De uitgever heeft haar best gedaan alle rechthebbenden te achterhalen. Zij die denken aanspraak te kunnen maken op foto- of tekstrechten worden verzocht contact op te nemen met Meridiaan Uitgevers.

Meridiaan Uitgevers is een imprint van Dutch Media Books bv



Voor Elisa

Voor Forrest J. Ackerman



# 1

Forrest Ackerman leefde voor zijn monsters en sommige daarvan, de meest legendarische, leefden voort dankzij hem. Mijn eerste indruk van hem op de dag waarop hij mijn hulp inriep, was die van een man die achtervolgd werd door de tijd en zich ondanks zijn eenennegentig jaar aandachtig over zijn paperassen boog, aantekeningen maakte en tegelijkertijd een telefoongesprek voerde, om ondertussen een mier te pletten die langs de rand van zijn bureau wandelde. Achter hem stonden de stapels dvd's, Betamax- en vhs-banden, super 8- en 16mm-films en filmblikken torenhoog opgestapeld. De wanden waren van boven tot onder behangen met foto's van Ackerman zelf, waarop hij werd omarmd door dinosauriërs, buitenaardse en andere vreemde wezens die enthousiast naar de camera zwaaiden. De vele boekenplanken waren zo zwaar beladen dat ze eruitzagen of ze binnen de kortste keren naar beneden zouden komen en ook de drie archiefkasten puilden uit en dreigden de honderden documenten die zich schuilhielden in hun ingewanden eerdaags uit te braken. Als Ackerman niet werd verzwolgen door de monsters in zijn kantoor, zouden de bergen papier dat binnenkort wel doen. Het was er een bende, maar wat hij ook nodig had, hij wist het meteen te vinden.

Ackerman heerste over deze ruimte als de schepper over zijn universum. Hij droeg een roodzijden overhemd op een mokkakleurige broek met een zwarte riem, die hoog boven zijn navel zat. Een smal snorretje bedekte deels zijn bovenlip en er rustte een bril met dikke glazen en een zwaar, donker montuur op zijn neus. Toen hij eindelijk de telefoon ophing, schoof hij met zijn

rechterarm een stapel papieren opzij en creëerde zo een oase van rust op zijn bureaublad.

‘Het lijkt me overbodig om tijd te verspillen aan introducties, denkt u ook niet? Ik ken uw dossier en ik weet zeker dat u op de hoogte bent van het mijne,’ zei hij.

Hij had gelijk. Voordat ik naar hem toe ging, had ik hem nagetrokken. Ik zat tegenover ’s werelds grootste verzamelaar van horror- en sciencefictionfilms en aanverwante artikelen. Tijdens zijn carrière als schrijver, redacteur en agent verwierf Forrest J. Ackerman – ook bekend onder de namen Ackermmonster, Forry, Dr. Acula, Uncle Forry en Mr. Sci-Fi, want hij is degene die de bekendste afkorting van het genre heeft gelanceerd – de meest uitgebreide collectie paraferalia uit dit filmgenre ter wereld. Hoewel hij begin jaren dertig was begonnen met wat oude stencilmachines waarop hij fanzines met fantastische verhalen drukte, oogstte Ackerman vooral erkenning door decennialang een strijd van galactische proporties te voeren, zij aan zij met jonge sciencefictionschrijvers, om onder aardse wezens meer respect voor het genre te kweken. Zijn collectie werd zo groot dat hij zijn eigen museum oprichtte, The Ackermansion. Vanwege medische kosten, juridische geschillen en het feit dat hij nooit entree had willen heffen, had hij enkele jaren geleden echter noodgedwongen een aanzienlijk deel van de collectie verkocht. In zijn eigen achtertuin gingen de memorabilia onder de hamer: al die stukken die hij gedurende vijfenzeventig jaar had opgeduikeld op vlie-ringen van filmstudio’s, in kelders van filmmaatschappijen en op de zolders van gepensioneerde technici, ooit de grootsten op het gebied van special effects. ‘Ik kon het niet aanzien,’ zei hij in een interview over de verkoop van zijn verzameling. ‘Bij elk stuk dat de deur uitging had ik het gevoel dat me niet alleen een stukje geschiedenis werd afgenomen, maar ook een deel van mijn huid; ik wist dat ik die avond als ik in de spiegel keek een onvolledig mens zou zien, een man die beroofd was van delen van zichzelf die nooit meer terug zouden komen.’



Na deze catastrofe bracht hij de restanten van zijn collectie onder in zijn nieuwe huis, een stuk kleiner en bescheidener dan het vorige. Hijzelf was het enige museumstuk dat bewoog. Hij deed voor iedereen die aanbelde de deur open om zijn collectie te laten zien, in een vertrouwen dat hem op verschillende diefstallen kwam te staan. Ackerman, die opgroeide tussen monsters en helse wezens uit andere werelden, heeft nooit begrepen dat het ware kwaad zich ophield op onze eigen planeet. Hij wist een aantal bijzondere objecten te behouden en weigerde halsstarrig om ze te verkopen, ook al boden filmstudio's en particuliere verzamelaars miljoenen. Op de dag dat ik hem kwam opzoeken vouwde hij zijn handen onder zijn kin als in gebed en toonde daarmee twee van zijn kostbaarste stukken: de ring aan zijn rechterhand, gedragen door Béla Lugosi in de film *Dracula*, en die aan zijn linkerhand, de ring met de scarabee die Boris Karloff droeg in *The Mummy*. Volgens de fans was het aan de macht van deze twee ringen te danken dat de collectioneur zo'n hoge leeftijd had bereikt. Hij bewoog zich inderdaad met een opmerkelijke vitaliteit voor iemand van eenennegentig jaar.

Met de zwier van de laatste telg van een eeuwenoude, aan lagerwal geraakte dynastie gaf Ackerman me een rondleiding langs de restanten van zijn museum, zoals *Dracula* zijn kasteel liet zien aan Jonathan Harker. Hij vertelde uitgebreid hoe hij bepaalde waardevolle stukken had weten te redden van de vergetelheid of de vernietiging, zoals de stegosaurus uit de eerste versie van *King Kong*, de *Dracula*-cape van Béla Lugosi, het kostuum van het monster uit *Creature from the Black Lagoon*, grillig gevormde maskers uit *The War of the Worlds* en de robot uit *Metropolis* van Fritz Lang. De Ackermancollectie was het Fort Knox van de sciencefiction.

‘Aangezien u jarenlang onder bevel van directeur Hoover voor de FBI hebt gewerkt, denk ik niet dat deze monsters u angst inboezemen,’ merkte hij op.

We bleven staan voor een vitrine die vanbinnen was bekleed

met rood fluweel, waarop een zwarte hoge hoed en een gebit met puntige tanden lagen. Forrest Ackerman maakte de vitrine open, liet zijn handen over beide voorwerpen glijden en sloot zijn ogen: 'Klopt het dat u alle zaken die de FBI u heeft toevertrouwd tot een goed einde hebt gebracht?'

'Ik ben van sommige zaken afgehaald voordat het onderzoek werd gesloten,' antwoordde ik.

Forrest Ackerman nam zijn bril af, blies op de glazen om ze te poetsen en zette hem weer op.

'Hebt u ooit het gevoel gehad, meneer McKenzie, dat uw leven niet compleet is of dat er een detail aan ontbreekt, dat er bepaalde informatie mankeert, een simpel voorwerp dat u nodig hebt om deze wereld met een gerust hart te kunnen verlaten?'

Hij legde de twee voorwerpen weer in de vitrine en sloot die zorgvuldig af, waarna hij me aandachtig aankeek. Toen schraapte hij enkele malen luidruchtig zijn keel, zoals mensen weleens een paar maal het gaspedaal intrappen voordat ze de auto starten.

'Ik ga u een verhaal vertellen dat bijna tachtig jaar geleden is begonnen, toen ik elf jaar oud was en u nog niet was geboren: een reeks vreemde gebeurtenissen rond *London After Midnight*, de meest gezochte verloren film uit de filmgeschiedenis. Men verwijt me weleens dat ik 1735 meter nitraatfilm heb verheven tot de status van de heilige graal. Dat ik diezelfde meters met behulp van mijn tijdschrift *Famous Monsters of Filmland* heb getransformeerd tot de *Necronomicon* van vandaag. Dat ik honderden adolescenten uit hun huizen heb gelokt om – gelijk ridders in de Middeleeuwen, op zoek naar draken en eenhoorns – achter die zeven spoelen aan te gaan, die evenals ooit de heilige Dode Zee-rollen verborgen moeten liggen ergens in een muffe kelder, of beschermd door vleermuizen op een zolder vol spinnenwebben rusten totdat iemand ze eindelijk vindt. Wel, meneer McKenzie, ik beken: ik ben schuldig aan alle genoemde aanklachten. Wij zijn stukjes van een grote legpuzzel die het lot op een mysterieuze manier verbindt.'

Ackerman kuchte nogmaals en begon te vertellen: ‘Tod Browning liep op zestienjarige leeftijd van huis weg om bij het circus te gaan, waar hij optrad als goochelaar, danser en als presentator van de Wildeman uit Borneo. Hij genoot enige faam als het levende lijk dat zich een heel weekend lang liet begraven in elk dorp dat het circus aandeed. Intussen groeide Lon Chaney op bij zijn doofstomme ouders en communiceerde hij slechts via pantomime, iets wat hem later niet alleen van pas kwam bij zijn optredens, maar wat hem ongetwijfeld voorbestemde om niets anders te spelen dan gekwelde, groteske, gebrekkige en treurige wezens. Dankzij zijn vermogen om zich in ieder gewenst personage te veranderen werd hij bekend als de man met de duizend gezichten. We pasten allemaal in dat koffertje, u en ik inclusief,’ zei Ackerman stellig. Hij wees op een vitrine met de schminkkoffer van de acteur, boordevol flesjes, kleurstoffen, potjes crème, valsetanden, ogen en baarden. ‘Het was in die jaren een algemene grap,’ herinnerde hij zich, ‘om naar de grond te wijzen en uit te roepen: “Kijk uit, niet op die spin trappen, straks is het Lon Chaney!” Chaney was een idool, een van de eerste grote sterren van het witte doek. Producent Irving Thalberg stelde hem in 1918 aan Browning voor en dat was het begin van het eerste succesvolle auteur-regisseursduo in de geschiedenis van de film: Chaney en Browning, eerst bij Universal Studios en later bij MGM. Samen maakten ze de meest wonderlijke, fascinerende, macabere en bizarre films uit die tijd, waaronder *The Unholy Three*, *The Road to Mandalay* en *The Unknown*, waarin Chaney uitgroeide tot een ware mythe met zijn vertolking van Alonzo, de man zonder armen die als messenwerper in het circus werkt. Kijk, daar hangt de affiche,’ zei Ackerman met een gebaar naar de muur. ‘Browning,’ zo vervolgde hij, ‘bedacht de personages. Die werkten ze samen tot in de finesses uit, om pas daarna het verhaal eromheen te bouwen. Chaney diepte het karakter uit, ontwierp de kostuums en zorgde voor de grime en de nodige rekwisieten om het publiek in vervoering te brengen. Hij was niet alleen de beste acteur van

zijn tijd, maar ook de eerste ter wereld die grime aangreep als hét instrument om een geheel eigen sfeer te scheppen en het spel te versterken. Minder bekend is dat de eerste teksten over grime-technieken die we kennen van zijn hand zijn. Het hoogtepunt van hun creatieve samenwerking vond plaats in juli 1927, toen Chaney opnieuw onder regie van Browning stond en ze in een recordtijd van 24 draaidagen *London After Midnight* opnamen. De film, die 152.000 dollar had gekost, bracht een nettowinst op van 540.000 dollar en werd de grootste kaskraker van die tijd. Op 3 december 1927 stond een elfjarig jongetje rillend van de kou in de rij voor de bioscoop te wachten tot de kassa zou opengaan, met het geld voor het kaartje tot op de cent afgestevigd in zijn knuist in zijn jaszak. Hij had twee weken lang allerlei karweitjes gedaan: kleine, huishoudelijke klusjes zoals de hond uitlaten en de stoepen van de burens vrijmaken van sneeuw, om genoeg geld bij elkaar te schrapen voor de première van de film. In plaats van een uitje voor het hele gezin was de bioscoop een luxe geworden die zijn ouders zich niet konden veroorloven en al helemaal niet nu, met de kerstdagen voor de deur en de geruchten over een ophanden zijnde economische crisis. Zijn vriendjes, die in betere financiële omstandigheden verkeerden, konden zich balkonkaartjes veroorloven, terwijl hij zich tevreden moest stellen met een stalleplaatsje. Toen de lichten doofden en de muziek begon, trok er een vreemde spanning door de zaal. Het gerucht ging dat alle opnamen 's nachts waren gemaakt omdat er echte vampiers meespeelden in de film. En wie de scherpe tanden van Lon Chaney op het scherm heeft gezien, met die macabere uitdrukking op zijn gezicht en de holle ogen bezeten van woede, zal dat nooit vergeten, meneer McKenzie. De pianist die de partituur van de film moest spelen stopte een paar maal van schrik, zonder dat iemand klaagde. Tientallen mannen verlieten de zaal, zo van slag dat ze hun hoed vergaten en er niet voor terugkeerden. Vrouwen en kinderen zetten het op een gillen en renden door de gangpaden, op zoek naar de lobby en het geruststellende licht. Vergeet

niet dat cinema toen nog een noviteit was en daarbij ... het mysterie rond Chaney's personage deed menigeen geloven dat hij inderdaad een vampier was. Zelfs Béla Lugosi had niet zo'n enorm effect op zijn publiek, ook niet in *Dracula*, eveneens geregisseerd door Browning. Het jochie van elf glimlachte gefascineerd en vol verwachting; de angst hield hem vastgekleefd aan zijn stoel, maar hij wist heel goed dat hij die zaal voor niets ter wereld zou verlaten, al had hij het gekund. Toen de film was afgelopen en het licht weer aanging, keek hij om zich heen naar de andere mensen in het publiek, die met opgeluchte gezichten nog even zaten bij te komen. Helaas waren de vriendjes van de jongen er allang doodsbang vandoor gegaan en moest hij in zijn eentje naar huis, dwars door een sneeuwstorm en met de diepgewortelde angst dat er in iedere man met een hoge hoed en een donkere jas die hij op straat tegenkwam een vampier school.

Maar laten we terugkeren naar het verhaal, meneer McKenzie, laten we de loze herinneringen vergeten en ons uitsluitend bezighouden met de harde feiten. Er is sindsdien bijna tachtig jaar verstreken en de laatste informatie die we over deze film hebben, is afkomstig uit een inventarislijst van MGM uit 1955: de vermelding dat hij is opgeslagen in kluis nummer zeven, de kluis die in 1967 volledig door brand is verwoest. MGM is altijd uiterst zorgvuldig geweest, om niet te zeggen wantrouwig, inzake het eigendom en het terughalen van hun films, waardoor het, zoals ik de afgelopen veertig jaar heb kunnen constateren, hoogst onwaarschijnlijk is dat een filmopereur destijds een kopie achterover heeft gedrukt. Datzelfde MGM startte in de jaren 1970 een wereldwijde zoektocht, die op een compleet fiasco is uitgelopen. In 2002, vlak voordat de eigendomsrechten van de film zouden komen te vervallen, werd bij het Copyright Office van de Library of Congress, de auteursrechtenadministratie van de Amerikaanse nationale bibliotheek, een preregistratie opgesteld met de titel van de film, wat betekent dat iemand hem al heeft gevonden. Toen we de gegevens natrokken van degene die de preregistratie had ingevuld,

bleken die vals te zijn. Bovendien heeft het Congres inmiddels de copyrightwetten met twintig jaar verlengd, waardoor het tot 2022 zal duren voordat iemand die een kopie van de film bezit hem als eigendom kan registreren of erover kan onderhandelen. Zo lang kan ik niet wachten, meneer McKenzie: onlangs is vastgesteld dat ik alzheimer heb en hoewel ik alles opschrijf om de vergetelheid voor te zijn, komt er een dag waarop ik niet meer zal weten wat de woorden betekenen. Vervolgens vergeet ik dat ik ooit heb kunnen lezen en langzaam maar zeker vergeet ik de films, de maskers, de ringen en de cape van Béla Lugosi, totdat alles zijn betekenis verloren heeft. De mogelijkheid bestaat dat ik de enige levende persoon ter wereld ben die de film heeft gezien,' zei Ackerman. Hij tikte met zijn wijsvinger tegen zijn voorhoofd. 'Mijn geheugen brokkelt langzaam maar zeker af, zoals het nitraat waarmee de film is gemaakt. *London After Midnight* is de heilige graal van de zevende kunstvorm, de droom van verzamelaars, van filmdeskundigen en van dat jochie van elf. Ik bied u de kans om een van de grootste mysteries uit de geschiedenis van de film op te lossen. Uw missie, als u besluit de opdracht aan te nemen,' vervolgde hij, 'is op zoek te gaan naar *London After Midnight*, zodat ik hem kan zien. Het geeft niet dat uw dossier vermeldt dat u met pensioen bent, meneer McKenzie, want zodra u een voet over de drempel had gezet, herkende ik de onrust in uw blik: u bent net als ik nog steeds naar iets op zoek. Daarom weet ik dat u deze opdracht met beide handen zult aangrijpen. Veel kan ik u niet betalen, weinig meer dan uw onkosten en een bonus van vijfduizend dollar indien u de film vindt. Maar niets staat dichterbij de dood dan een leven zonder vraagstukken om op te lossen.'

Hij had een zaak – iets waar ik sinds mijn pensionering bij de FBI naar op zoek was geweest, hoewel ik vele verzoeken had afgewezen.

'Uit de uitdrukking op uw gezicht en het feit dat u hier nog steeds bent, maak ik op dat u besloten hebt mijn aanbod aan te nemen,' concludeerde Ackerman. Voor het eerst klonk zijn stem

autoritair noch belerend, maar op een vreemde manier kameraadschappelijk. Ik keek hem zwijgend aan. Technisch gesproken stond ik voor mijn allereerste cliënt.

## 2

‘Is er iets in het bijzonder wat een gevoel van heimwee bij u opwekt, meneer McKenzie?’ vroeg Ackerman, zonder mijn antwoord af te wachten. ‘Ik heb het niet over verlangen. Je verlangt naar iets wat je nooit hebt gehad, maar je hebt heimwee naar iets wat je ooit hebt bezeten en wat verloren is gegaan. Hoe zou u zich voelen als iets wat u had gecreëerd, of liever gezegd, iets wat u als het uwe beschouwde, wat u als een deel van uzelf zag, voorgoed was verdwenen? De bibliotheek van Alexandrië, de kruisiging van Christus, de val van Constantinopel – wanneer de laatste getuige van een dergelijk groots moment in de geschiedenis sterft, is dat moment samen met hem voorgoed verdwenen en resten ons slechts vertekende versies van wat er in werkelijkheid is gebeurd, denkt u ook niet? Neem me niet kwalijk dat ik zo uitweid, maar u moet zich goed realiseren dat u niet op zoek bent naar een simpel speeltje, een verloren artefact of het kindersleetje van een stervende magnaat. In zo’n simpel gegeven schuilt het succes van uw missie. Van alle films die in het tijdperk van de stomme film zijn gemaakt, is minder dan vijftien procent bewaard gebleven. Is dat verlies niet even groot als dat van de bibliotheek van Alexandrië? Alfred Hitchcock, Laurel en Hardy, Von Stroheim, Griffith, Eisenstein – vrijwel geen enkele grote ster ontkwam aan de totale of gedeeltelijke vernietiging van zijn werk. Van Theda Bara, in de jaren 1910 even beroemd als Chaplin en Pickford, zijn slechts drie van de veertig films bewaard gebleven; van de zevenenvijftig films van Clara Bow zijn er twintig voorgoed verloren gegaan en van de rest zijn er vijf incompleet; van het kindsterretje Baby Peggy, dat in 1923 vijf jaar oud was en anderhalf miljoen dollar per jaar ver-



diende, hebben slechts enkele korte en vier langere films het overleefd. Ik kan me voorstellen dat de eerste vraag die bij u opkomt is waarom die films verloren zijn gegaan, hoe het komt dat iets wat onder miljoenen mensen zoveel waardering oogstte zo slecht werd onderhouden dat het voortbestaan ervan in het geding kwam. Ik wil er niet te veel tijd aan verspillen aangezien elke minuut telt, maar wat ik er wel over kwijt wil is dat nitraat weliswaar goedkoop was, maar ook uiterst gevoelig. Menselijk zelfs, vergeef me dat ik het zo noem. Té menselijk, met de akelige eigenschap om bij de lichtste temperatuurstijging in brand te vliegen of door de minste gril van de omgeving razendsnel te ontbinden. Aangezien de televisie de grote massa nog niet had bereikt, eindigden veel stomme films die niet werden overgezet op ander materiaal in kwalijke, beschimmelde en ondergelopen magazijnen. Dat weet ik, omdat ik er jarenlang heb rondgekropen, langer dan goed voor me was, denk ik weleens. Met de enorme belangstelling voor de geluidsfilm concludeerden de studio's dat de stomme film zijn langste tijd had gehad en geen geld meer zou opbrengen, dus gingen ze om ruimte te maken in hun magazijnen over tot vernietiging van alle filmmateriaal uit die tijd, tegelijk met de rekwisieten en de weelderige decors. Er zijn gevallen bekend waarin de mensen die aan de film hadden meegewerkt zelf de boel bij het grofvuil moesten zetten. Georges Méliès, goochelaar, cineast en vader van de special effects, verbrandde eigenhandig zijn oeuvre van bijna vijfhonderd films toen hij aan de rand van het faillissement stond, in de veronderstelling dat niemand meer belangstelling had voor de cinema. Is dat niet afschuwelijk?' vroeg Ackerman, alsof hij niet anders verwachtte dan dat iedereen zijn gevoelens deelde. 'Maar wat maakt *London After Midnight* nu zo bijzonder? Waarom verdwijnen we voorgoed onder zijn magische mantel als we er eenmaal door zijn geraakt? Ik weet het niet, meneer McKenzie, sommige voorwerpen bezitten de gave, door anderen een vloek genoemd, waardoor we jaren van ons leven verspillen om ernaar te zoeken. U weet waarover ik het heb: een zekere onrust,

de onvrede over die ene onopgeloste zaak die ons elke nacht opnieuw overvalt voordat we in slaap vallen. Ik meen uw volgende vraag te kunnen raden, omdat ik die zelf ook om de haverklap stel: als de film ergens opduikt, zal hij dan zijn magische kracht, zijn charme van verloren en onbereikbaar object niet verliezen? Dat is mogelijk, maar er is slechts één manier om dat te weten te komen en dat is door hem te vinden. Die film is voor mij even belangrijk als *Metropolis*, *Casablanca* of *Pantserkruiser Potemkin*. Zeg nu zelf, zou het niet prachtig zijn om een verloren film te vinden die even goed is als *Casablanca*? Toegegeven, door de jaren heen heeft de film zo zijn kwaadsprekers gekend. “Een ietwat onsamenhangend verhaal,” oordeelde *The New York Times* enkele dagen na de release. “Hij voegt niets toe aan het prestige van Chaney's acteertalent en zal ook aan zijn commerciële succes weinig toevoegen,” schreef *Variety*. De filmcritici William K. Everson en David Bradley, deskundigen op het gebied van de stomme film, noemen hem “bepaald geen meesterwerk”. Laat ze maar kletsen, want al beweren ze dat ze de film gezien hebben in de jaren vijftig, ik betwijfel het. Dat de nieuwe versie van Browning, *Mark of the Vampire*, met Béla Lugosi in de rol van Chaney, beter is dan onze verloren film? Dat geloof ik niet, maar ja, ze zullen wel zeggen dat ik seniel ben en het over deze film heb als over iemand die pas overleden is, van wie we de tekortkomingen vergoelijken en aan wie we kwaliteiten toeschrijven die hij nimmer bezat. Evenals de yeti of het monster van Loch Ness bezit de film het verontrustende vermogen om telkens weer op te duiken of in elk geval te doen alsof, alsof hij de herinnering en vreemde aantrekkingskracht op ons levend wil houden. Is dat niet de manier waarop mythen ontstaan?” besloot Ackerman glimlachend.

‘In 1987, bij de uitreiking van de Ann Radcliffe Awards van de Count Dracula Society, tijdens het diner met Robert Bloch, Vincent Price en Barbara Steele, tikte Ray Bradbury plotseling met zijn mes tegen een kristallen glas.

“Forrest,” zei Ray, alsof hij een buitenaards wezen onder zijn

bed had aangetroffen dat hij vol trots wilde voorstellen, “deze jongeman heeft me zojuist verteld dat hij vorige week *London After Midnight* heeft gezien.” Ik kreeg het gevoel alsof het koord van Dracula’s cape mijn keel dichtkneep als de laso van het Spook van de Opera.

“Die van Lon Chaney?”

De bewuste jongeman knikte. Ik liep naar hem toe en legde mijn hand op zijn schouder; mijn vampiertanden vielen in zijn soepbord maar dat leek hem niet te deren.

“Jazeker, meneer Ackerman, in dat kleine theater, hoe heet het ook weer, in Ashbury Street in San Francisco, maar dat was vorige week al. Waarom verbaast u dat zo?”

“We weten niet beter of die film is tot en met de laatste kopie verloren gegaan,” legde ik uit.

“Nou, voor een zoekgeraakte film was hij in zeer goede staat.”

Ik ging naast hem zitten.

“Was het een stomme film?” Hij knikte.

“Met Lon Chaney?” Hij knikte nogmaals.

“Met een hoge hoed op en scherpe tanden als een vampier?”

“Hebt u hem ook gezien?” vroeg hij verrast. De jongeman had te veel gedronken en toen hij merkte dat hij onze volle belangstelling had, begon hij te pochen: “We zijn een groep vrienden, liefhebbers van oude films, en we vormen een soort vereniging – als ik het zo mag noemen – die een of twee keer per jaar bij elkaar komt om een bepaald genre films te zien.” Hoe meer hij vertelde, hoe vreemder ik ervan ophoorde: het leek wel of die jongeman naast me had gezeten in de bioscoop, zestig jaar geleden. Hij beantwoordde mijn overige vragen uiterst consciëntieus: hij moest de film gezien hebben, hij kon dat verhaal op geen enkele manier hebben verzonnen, de plot, de stijl waarin de scènes waren gefilmd, de heftigste episodes in het verhaal, noch het deel waarin Edna Tichenor, ik bedoel Luna, de Bat Girl, aan het plafond hangt en dreigend haar vleugels in de vorm van spinnenwebben openlaat – het betrof zonder enige twijfel *London After Midnight*, zei

Ackerman. ‘De jongen beloofde me in contact te brengen met die mysterieuze vereniging en we klonken op de onverwachte gelukstreffer. “U hebt geen idee hoeveel oude films we hebben, Forry,” zei hij, vertrouwelijk geworden door de drank, “vooral zeldzame stomme films. U zou niet weten wat u zag: complete catalogi van filmmaatschappijen die failliet zijn gegaan en niet werden overgenomen door andere grote studio’s.” Hij boog zich naar me toe alsof hij me een geheimpje wilde verklappen: “Het is alsof je je eigen tijdmachine hebt,” fluisterde hij. Een paar uur later verliet de jongeman zonder zijn glas neer te zetten de tafel om naar het toilet te gaan. Terwijl ik hem nakeek, dacht ik aan George Loan Tucker, de eerste grote regisseur van zijn tijd, van wiens zestig films er slechts enkele bewaard zijn gebleven. Ik dacht aan de complete, negen uur durende versie van *Greed*, het meesterwerk van Von Stroheim, aan het enorme erfgoed van Fox Films dat verloren is gegaan bij de brand in 1937, aan Greta Garbo’s debuut in een Amerikaanse film en aan *The Kaiser, the Beast of Berlin*, uit 1918, de eerste propagandafilm over de oorlog, opgenomen terwijl de oorlog nog gaande was – de lijst in mijn hoofd werd steeds langer. Dat moest gevierd worden en dus riep ik de ober om nog een drankje in te schenken, ook een voor de jongen. “Welke jongen?” vroeg hij. Ik realiseerde me dat hij nog steeds niet terug was van zijn gang naar het toilet en ik besloot hem achterna te gaan. Voor de mensen die de toiletruimte op dat moment bezochten moet het een vreemde aanblik zijn geweest: een oude man verkleed als Dracula die wanhopig alle toilethokjes doorzocht, maar tevergeefs: hij was weg. De ramen stonden open maar we bevonden ons op de derde verdieping, hoewel hij ongezien had kunnen verdwijnen via de naastgelegen brandtrap. Ik keerde terug naar de tafel en vroeg de anderen of ze de jongeman gezien hadden, maar ze waren geanimeerd in gesprek geweest en hadden niets gemerkt. “Forry, zo te zien ben je je buitenaardse wezen kwijtgeraakt,” bralde Ray Bradbury en hij hief zijn glas, terwijl Barbara Steele, met haar expressieve ogen en lange wimpers, me een raadselachtige glimlach

schonk. Bloch besprak zijn volgende roman met Vincent Price, die aandachtig luisterde. Hij was elegant gekleed in avondtenu compleet met hoed, identiek aan het wassen beeld in de rolstoel uit *House of Wax* uit mijn collectie. Net als bij een buitenaardse waarneming was er geen bewijsmateriaal, zelfs het glas met de vingerafdrukken van de jongeman stond niet meer op tafel. We hadden niets anders dan de getuigenis van een groep schrijvers, acteurs en liefhebbers van horror- en sciencefictionfilms die de hele nacht hadden gedronken. Ik weet zeker,' benadrukte Ackerman, 'dat deze jongeman niet loog. Maar naarmate het gesprek vorderde, moet hij tot het besef gekomen zijn dat hij te loslippig was geweest, waarna hij schielijk de benen nam. Ik heb even overwogen of het misschien een grap was geweest. Ik krijg elk jaar op 1 april uitnodigingen toegestuurd om de film op de vreemdste plekken van het land te gaan zien, maar deze keer had het er alle schijn van dat ik op een bonafide spoor was gestuit. Na een slape-loze nacht,' vervolgde hij, 'reisde ik de volgende ochtend naar San Francisco. Ik vond het kleine theater in Ashbury Street, waar de repetities plaatsvonden van een man die zichzelf had uitgeroepen tot *Mexterminator*. Geen van die mensen in mariachikostuums of zwart leer wist iets over de film die hier had gedraaid; ze leken alleen geïnteresseerd te zijn in het naakte lichaam van een mooie vrouw waarin ze piepkleine naaldjes prikten met de vlaggen van verschillende landen. In de prullenbak vond ik wat programma's met de titel van de film en de aanvangstijden. Jammer genoeg had de vermeende vereniging geen ander contactadres dan een postbus en ik heb nooit antwoord ontvangen.

Het verhaal eindigt hier niet. In 1998 drong de politie op verzoek van de eigenaar van het pand een winkel in videobanden en curiosa binnen die bekendstond als "The End". Het licht was de hele week aangebleven zonder zichtbare activiteit binnen, en de burens meldden dat een stel vreemde sujetten vaak laat in de nacht luid op de deur bonst, alsof ze de tent wilden afbreken. Binnen troffen ze tientallen videobanden aan die door de gleuf in de deur

waren geworpen maar verder was er, op het feit dat de kassa nog zeshonderd dollar bevatte en enkele vreemde brandvlekken op de wanden na, niets buitengewoons te zien. Een maand later, bij het slopen van een van de muren om ruimte te maken voor die clown, die van de hamburgers, vonden ze een doos met de catalogus van de videotheek. En daarop, tussen een aantal andere titels die ze me niet wilden geven, stond *London After Midnight*. Er liep sinds enkele jaren een gerechtelijk onderzoek naar de eigenaar van *The End* – die overigens nooit is gevonden – omdat hij werd verdacht van betrokkenheid bij handel in verboden video's. Onbevestigde geruchten wezen hem aan als degene die de beelden van de autopsie van president Kennedy verkocht had aan een Japanse verzamelaar, samen met een amateurfilm die nog onthullender was dan die van Zapruder en die niet is opgenomen in het rapport van de commissie-Warren.

In de afgelopen dertig jaar zijn we op belangrijke aanwijzingen gestuit, maar al onze naspeuringen zijn vruchteloos geweest. Ik heb zolang ik ertoe in staat was op methodische, bijna wetenschappelijke wijze gezocht, en hoewel ik moet toegeven dat zelfs de wetenschap nog altijd ruimte overlaat voor het toeval, geluk of Newtons appel, zijn mijn inspanningen op niets uitgelopen. Daarom verwacht ik niet dat u een hoekje van het tapijt optilt en de film op magische wijze tevoorschijn tovert, meneer McKenzie, en evenmin dat u er in een droom achter zult komen waar hij zich bevindt. Maar wat de lijsten van MGM, het American Film Institute en de Library of Congress ook mogen beweren, ik weiger te accepteren dat *London After Midnight* voorgoed verloren is gegaan. Wat mij betreft raakt iets pas voorgoed verloren wanneer de laatste mensen die het zich herinneren zijn gestorven,' zei hij, met zijn ogen op de lege ruimte achter het raam. 'Ik heb hem bijna tachtig jaar lang elke avond gezien en pas op het moment waarop ik sterf of wanneer mijn geheugen me geheel en al in de steek gelaten heeft, zal de film ophouden te bestaan. Ik geef u de kans om die banden te vinden, meneer McKenzie, om de film te

redden van de dood en hem als Lazarus terug te halen naar het land der levenden.’ Ackerman legde een map van gemarmerd leer in de oase op zijn bureau, op zo’n manier dat ik de titel kon lezen. ‘Dit is het verslag van onze vorderingen,’ verklaarde hij. ‘Voordat u begint, raad ik u aan een bezoekje te brengen aan Philip J. Riley. Hij beheert ons archief.’

Over de intercom klonk de stem van een verpleegster, met de melding dat het tijd was voor zijn medicijnen. Ackerman zag er ineens vermoeid uit, alsof de ringen plotseling hun macht hadden verloren. De oude man stond moeizaam op uit zijn stoel, alsof zijn lichaam overeind werd gehouden door de zware structuur van een oude ruimterobot, en liep zonder een woord te zeggen in de richting van de deur.

‘Hebt u hulp nodig?’ vroeg ik.

‘Nee, dank u,’ antwoordde hij, ‘ik neem een kortere weg.’

Ik volgde hem naar een naastgelegen kamer, waarna de oude man een gang met ronde wanden in liep die ik zonder enige moeite herkende als een onderdeel van de set van de televisieserie *The Time Tunnel*. De zwart-witte, spiraalvormige strepen leken hem op te slokken naarmate hij verder die illusoire zebra in liep. Voordat hij verdween, draaide Ackerman zich om en keek me aan.

‘Het verschil tussen degenen die sneeuwmannen, eenhoorns en draken najagen en wij, meneer McKenzie, is dat wij iets zoeken wat werkelijk heeft bestaan; het is geen gerucht, geen mythe en ook geen monster.’

Ackerman moet een verborgen schakelaar hebben omgezet, want de ruimte werd in duisternis gehuld en toen het licht weer aanging, leek hij net als Tony Newman en Douglas Philips te zijn verdwenen in een van de eindeloze doolhoven van de tijd.