



De Gainsborough-studio

Gainsborough: toen kleine studio's nog grote films maakten

Het verhaal van een Londense studio uit de jaren veertig

Zoals vaker het geval is, had ook Gainsborough Pictures zijn bestaan te danken aan een energieke ondernemer, Michael Balcon. Hij kwam uit Birmingham en was naar Londen gegaan om er carrière te maken. Nadat hij eerst films had gemaakt voor de Anglo-American Oil Company, had hij zijn zinnen gezet op het zelf produceren van films.

Met een vriend, de regisseur Graham Cutts, bracht Balcon in 1923 zijn eerste eigen film, *WOMAN TO WOMAN*, uit. Deze werd opgenomen in een oude elektriciteitscentrale van de Londense ondergrondse in Poole Street, Islington. Deze Islington Studio was in het bezit van de Amerikaanse filmmaatschappij Famous Players-Lasky. Omgebouwd tot studio, fungeerde de oude centrale als buitenpost van Famous Players-Lasky, die Europa als een belangrijk afzetgebied beschouwde. Het Amerikaanse avontuur duurde maar kort, de Islington Studio lag in een wel zeer 'foggy' en smerig deel van Londen; zoals Seaton en Martin het uitdrukken:

'... and what critics thought was artistic soft-focus was fog on the camera lens!...'¹

Met financiële hulp van de produktiemaatschappij Gaumont-British kon Balcon de studio voor slechts £ 14.000 overnemen en in 1924 was Gainsborough Pictures een feit. De eerste film die Gainsborough Pictures officieel uitbracht was *THE PASSIONATE ADVENTURE*, een drama met Jane Novak in de hoofdrol. Ondertussen had Balcon een groep jonge enthousiaste medewerkers om zich heen verzameld. Een aantal zou grote bekendheid verwerven in de Britse en zelfs in de Amerikaanse filmindustrie. Onder hen waren Adrian Brunel, montage, en Angus MacPhail, scriptschrijver. Ivor Novello, niet alleen een getalenteerd dramaturg, maar ook acteur, was de held van de Gainsborough-films tot 1929. Alfred Hitchcock was echter degene die de meeste faam zou verwerven. De wereldberoemde 'master of suspense' begon zijn prille carrière bij Gainsborough als manusje van alles en titelkaartschrijver.

1. R. Seaton en R. Martin, 'Gainsborough', in: *Films and Filming*, mei 1982, p. 8.

De ijver en ambitie waarmee Hitchcock alles aanpakte bleef niet onopgemerkt bij Balcon, die hem al snel promoveerde. Hij werd regie-assistent van Graham Cutts, maar tot diens ongenoegen overvleugelde hij deze al gauw en kreeg hij van Balcon zijn eigen filmopdrachten. Balcon beschouwde de medewerkers van zijn studio als één grote familie en hij gaf allen die aan een film meewerkten het gevoel dat ze een groot avontuur beleefden.

Contacten die Balcon met Duitsland onderhield, hadden geresulteerd in co-producties en distributie-afspraken. Zo mocht Hitchcock



THE LADY VANISHES

meewerken aan een van de eerste 'internationale' filmproducties van Gainsborough, *THE PLEASURE GARDEN*, die in München werd opgenomen.

In de Islington Studio regisseerde Hitchcock verschillende films, waarvan *THE LODGER* (1926) en *EASY VIRTUE* (1927) wel de bekendste zijn. Hierna vertrok hij naar de Britse Elstree Studio. In 1937 keerde Hitchcock nog even naar Gainsborough terug voor *THE LADY VANISHES* met Margaret Lockwood. Daarna vertrok hij naar Amerika. De al eerder genoemde Duitse contacten hadden nog een gevolg: omdat de Duitse technici zeer vakbekwaam waren, haalde Balcon cameramannen als Greenbaum en Mutz en art directors als Junge en Weindorf naar Londen. Sommige Gainsboroughfilms uit die tijd kregen daardoor een expressionistisch en romantisch tintje. Maurice Carter, art director in the Islington Studio vanaf 1934:

'Everything we had came from Middle Europe. We looked to Berlin for technique. Hollywood was to us a wild place where they made auteur films. Berlin was sophisticated, so we recruited German technicians and special effects experts.'²

Gainsborough Pictures wordt Gainsborough Pictures LTD

Gainsborough bezat geen eigen bioscopen en had dus geen mogelijkheden om zijn films zelf uit te brengen. Ze was daarom gelieerd aan C.M. Woolf, de eigenaar van een filmdistributiebedrijf. Deze C.M. Woolf was een lastig man, die zich vaak met de produktie bemoeide. De films mochten niet 'upper class', maar moesten wel Brits zijn. Met dit laatste was Balcon het eens, maar zijn smaak was wat versjinder. Het gevolg was dat Balcon vaak moest schipperen tussen Woolf en zijn eigen medewerkers. Daardoor bleven films als bijvoorbeeld *THE PLEASURE GARDEN* en *MOUNTAIN EAGLE* van Hitchcock heel lang op de plank liggen. Woolf vond zulke films '...not merely taunted, but actually diseased.'³ *THE LODGER* moest zelfs opnieuw gemonteerd worden, overigens wel met gunstig gevolg: 'It is possible that this film is the finest production ever made', schreef *The Bioscope* bij de première.⁴

Woolfs distributiemaatschappij redde het financieel echter niet en werd in 1927 overgenomen door de Gaumont-British Picture Corporation. Deze maatschappij combineerde alle faciliteiten van filmproduktie en -distributie en bezat in Engeland 300 bioscopen. Ook Gainsborough kwam onder de grote paraplu van Gaumont-British, waardoor wel enige onafhankelijkheid werd verloren, maar financiële zekerheid werd gewonnen. Het maakte voor Michael Balcon dan ook weinig uit toen zijn maatschappij in 1928 Gainsborough Pictures LTD ging heten.

Opkomst van de geluidsfilm en andere problemen

Eigenlijk was de Islington Studio niet de meest ideale ruimte om films op te nemen. Het oude gebouw in Poole Street telde maar twee verdiepingen, wat niet veel is voor een zichzelf respecterende studio. Het platte dak diende als opslagruimte voor de decors. Gelukkig was er een lift die decors en rekvisieten van de ene naar de andere verdieping vervoerde. Balcon werkte met een zeer strak produktie-schema, films moesten na elkaar worden opgenomen en binnen- en buitenopnamen vonden tegelijkertijd plaats.

Het ruimtegebrek zorgde wel voor een enorme inventiviteit bij de studiomedewerkers. Tijdens de opnamen van een kostuumfilm moes-

2. Ibidem.

3. G. Brown en L. Kardish, *Michael Balcon. The pursuit of British Cinema*. New York 1984, p. 18.

4. Ibidem.

ten ruiters eens een 'dorp' in de studio binnen galopperen. Om nu de indruk van vaart te geven, zoals het script vereiste, liet de producer de ruiters vanuit de belendende kantoorruimte de studio indraven. De kantoorruimte werd daarvoor met extra tapijt belegd. Omwonenden, de studio lag in een dicht bevolkte buurt, werden dikwijls geconfronteerd met acteurs en actrices in vol ornaat, die in de omliggende pubs pauzeerden. Een kantine in het gebouw ontbrak. Er werd vanwege de financiën zo min mogelijk op lokatie gefilmd en zo vonden buitenopnamen in de buurt plaats, terwijl omwonenden voor massascènes werden ingehuurd.

De situatie werd er eind jaren twintig niet gemakkelijker op. In 1927 was mede dankzij Balcons bemoeienissen de Quota Act ontstaan. Deze wet hield in dat een bepaald percentage van de bioscoopfilms van Britse makelij moest zijn. Elk jaar werd dit percentage opgeschroefd en zo bood het redelijke bescherming tegen de steeds populairder wordende Amerikaanse Hollywoodfilms. De Britse studio's draaiden op volle toeren om veel zogenaamde 'Quota Quickies' te produceren. Toen Gaumont-British zijn studio's in Shepherd's Bush langdurig ging renoveren, moest Gainsborough de productie van Gaumont-British overnemen en dat werd bijna te veel voor de kleinbehuide studio.

In dezelfde periode vond de overgang naar de geluidsfilm plaats, een situatie waar de studio's zich maar moeizaam aan konden aanpassen. Zoals Robert Murphy in het BFI-Dossier aangeeft:

'Expanding output of silent films at a time when they were already redundant, the studio found itself with a debit balance of £ 129.935 by 1932.'⁵

Men kreeg nu te maken met het probleem dat de studio's geluidsdicht moesten zijn. In de Islington Studio was het al voorgekomen dat men tijdens opnamen een steenhouwer in het aangrenzende gebouw moest vragen of hij zijn werk zolang wilde neerleggen. Om de Islington Studio geluidsdicht te krijgen werden daarom de studio-wanden geheel met hout geïsoleerd. Tot overmaat van ramp vatte de studio begin 1930 vlam, waarbij ook nog een medewerker om het leven kwam. Herstelwerkzaamheden vergden veel tijd, waardoor de productie aanzienlijk vertraagde. Pas in 1932 keerde het tij, de Shepherd's Bush Studio van Gaumont-British was gerenoveerd en Balcon kreeg de leiding over de beide studio's.

5. M. Murphy. 'A brief studio history', in: Gainsborough Melodrama. BFI Dossier 18, 1983, p. 3.

De Ostrer-broers

Achter de schermen waren alle touwtjes in handen van de eigenaars van Gaumont-British, de Ostrers. De Ostrers-broers waren afkomstig uit een koopmans-bankiersgeslacht, waren rijk en allemaal op de een of andere wijze bij het filmbedrijf betrokken. Mark Ostrer zou de public relations-man van de broers genoemd kunnen worden. Hij werd voor het hoofd van Gaumont-British aangezien, omdat hij meestal op premières verscheen. Isidore Ostrer was echter de feitelijke leider. Hij hield zich niet zoals zijn broer Mark met de glamourkant bezig, maar met de zakelijke, en was een handige filmtycoon met veel fantasie. De derde broer, David Ostrer, was vanwege zijn huwelijk met een buitenlandse gravin belast met de filmverkoop naar het buitenland. Maurice Ostrer tenslotte, de vierde broer, zou zich op den duur meer en meer met de produktie gaan bezighouden en de grote man achter de Gainsborough-melodrama's worden.

Zover was het nog niet. Aanvankelijk wilden de Ostrers de Amerikaanse markt veroveren en moedigden ze Balcon aan Amerikaanse sterren te contracteren. Maar dit sloeg niet aan:

'Determined to break into the American market they encouraged Balcon to import American stars to embark on an ambitious production programme. By the end of 1936 the disastrous effects of this policy had become apparent, and with heavy losses Gaumont-British closed down their distribution organisation and the studio's at Shepherd's Bush.'⁶

Misschien mislukte het Amerikaanse avontuur ook omdat de Gainsboroughfilms 'typisch Brits' waren; ze neigden naar romantiek en melodrama, terwijl ook de vitaliteit van de music-hall en vulgariteiten niet geschuwd werden. Tot aan deze tijd brachten de beide studio's zo'n 18 films per jaar uit, zoals *THE FAITHFUL HEART* (1932) van Victor Saville en *WILD BOY* (1934) met Sonnie Hale. Gainsborough was de studio waar de luchtige films vandaan kwamen, iets minder pretentius dan de films die in de Shepherd's Bush Studio's het licht zagen.

Michael Balcon die zo lang snel en goedkoop films had geproduceerd, besloot na veertien jaar zijn horizon te verbreden. In 1936 vertrok hij naar MGM.

Ted Black; let's have a laugh

Edward (Ted) Black volgde Balcon op. Geheel volgens de Gainsborough traditie was Black bij de studio opgeklommen. Begonnen als studio-manager in 1928, was hij tekst-editor geworden en in 1935 tot

6. Ibidem.

mede-producent gepromoveerd. Black, die uit een oude variété-familie uit New Castle stamde, was een heel andere figuur dan zijn voorganger Balcon. Seaton en Martin karakteriseren Black als volgt:

'Black was one of "a crowd of fellows" he had built around him and in whom he placed absolute trust.'⁷

Ted Black leidde de Islington Studio op dezelfde onafhankelijke manier als Balcon had gedaan, maar met een andere invulling. Hierover zei cutter Alfred Roome het volgende:

'Ted Black was the driving force. He liked to keep at a popular



OH MR. PORTER

level. There was no pomposity, as there was at Gaumont-British...

We often wondered why Ted did not mix with the elite of his profession. I don't think he ever went to a première.'

Black's antwoord hierop was dat hij niet besmet wilde worden door mensen die zich niet met zijn genre van entertainment bezighielden:

'If I mix with the intellectual lot, it'll impair my judgement.'

Betty White, Gainsborough's eerste en enige vrouwelijke casting-director, herinnert zich de gezellige sfeer in de studio als volgt:

'There were no petty jealousies and everything as I remember, ran smoothly. The discipline was strict but amenable. We had social outings twice a year, to Margate and Ramsgate.'

Met de Ostrers was de verhouding afstandelijk; zij bleven op de achtergrond. Cutter Alfred Roome:

'It (de Islington Studio) was a happy place, with pranks and practi-

7. Dit en de volgende citaten: Seaton en Martin, a.w., p. 11.

cal jokes going on between scenes. The Ostrers were more interested in the Wardour Street side of the business and did not interfere with productions. They would come to inspect the finished product, but exercised little if any influence over the films.' Michael Murphy schrijft dat er tussen Maurice Ostrer, die de feitelijke leiding had, en Ted Black een 'uneasy partnership' bestond:

'According to Allan Wood, Black would cheerfully direct inquiries after the elusive Ostrer to Newmarket racecourse.'⁸

Toen de Ostrers Black verzochten zijn studio naar Shepherd's Bush te verhuizen, weigerde hij: 'There are too many stages there and it is full of offices. I prefer Islington.'⁹ Black wilde zich vooral op de lagere- en middenklasse richten, die hij iets wilde geven om 'over te lachen'. Voor Gainsborough brak nu een periode aan waarin vooral komedies werden geproduceerd. De samenwerking tussen de Franse regisseur Mark Varnel met de Britse komiek Will Hay mondde uit in zeven succesvolle komedies. Films als *GOODMORNING, BOYS!* (1937) en *OH MR. PORTER* (1937) worden als Gainsborough's beste komediewerk gezien.

Gainsborough tijdens de oorlog; de kostuummelodrama's

Het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog leek de nekslag voor de Britse studio's te worden. Bioscopen werden die eerste maanden gesloten en studio's dienden als opslagplaats voor meel of suiker. Aan Gainsborough werd dat niet eens toevertrouwd; het gebouw stond al bijna op instorten. James Mason beschrijft hoe de Islington Studio gesloten werd:

'When war had broken out in november 1939, Ted Black called everyone to the set and told them that there was to be no more production at that studio (de Islington Studio) because, in the event of an airraid, the huge power chimney was likely to collapse and crush everybody.'¹⁰

Het gevolg was dat de filmproductie werd stopgezet en J. Arthur Rank, 'a big man in flour', kocht heel slim de noodlijdende theaters, studio's en distributiemaatschappijen op. Zonder dat het opviel, het was tenslotte niet de eerste keer, werd ook Gainsborough opgenomen in de grote maatschappij Rank. En weer behield Gainsborough zijn autonomie.

Na verloop van tijd mochten er echter weer films geproduceerd worden: Balcon en Black wisten de regering ervan te overtuigen dat een

8. Murphy, a.w., p. 4.

9. Seaton en Martin, a.w., p. 11.

10. James Mason, 'Gainsborough Portrait', in: *The Sunday Times Magazine*, 1 november 1970, p. 84.

natie juist in oorlogstijd behoefte had aan cinema. Filmstudio's moesten nu vooral oorlogspropaganda-films en documentaires gaan maken want ze vielen nu onder de verantwoordelijkheid van het Ministerie van Informatie. Engeland had behoefte aan informatie, instructies en aanmoediging, maar niet aan entertainment, vond dit Ministerie.

Hoewel Gainsborough wel *FOR FREEDOM* (1940) en een paar oorlogsdrama's maakte zoals *UNCENSORED* (1942), bracht Black toch een paar komedies uit zoals *THANK YOU* (1942). Op een vergadering van de British Film Producers Association bleek echter dat de filmproducers langzaam genoeg kregen van het maken van oorlogsfilms. Voorzitter C.M. Woolf sprak de bijeenkomst in 1942 als volgt toe:

'The public is already getting tired of this type of picture and is asking for films which take their minds off the tragedy now taking place in the world. They want some relaxation and entertainment from the stress of events and are entitled to have it.'¹¹

Seaton en Martin vinden dat de houding van het publiek veranderde:

'(...) But the war years changed attitudes radically. Carefree fun-and fancy free Gainsborough pictures were passé: the new mood favoured heavy romance, fatalism and exotic images.'

In haar artikel 'Melodrama and the woman's picture' benadrukt Pam Cook dat de oorlogsjaren en de tijd erna vooral voor het vrouwelijk publiek in Engeland een omslag betekende. Ze citeert daarvoor Raynes Minns:

'...there was a prevailing anxiety about the falling birthrate and the disintegration of the family under pressure of wartime sexual mores, leading to planned population control... During the war, short-term sexual relationships, adultery and illegitimate births flourished: sex, passion and the drama of emotional life were brought to the fore, breaking up family unity.'¹²

Ook volgens Sue Aspinall veranderde de seksuele moraal. Ze haalt als voorbeeld een boek uit 1946 aan, waarin stond dat de seksuele instincten vaak gestimuleerd worden door de gevaren en opwinding van de oorlog.¹⁴

11. A. Aldgate en J. Richards, *Britain can take it. The British Cinema in the Second World War*. Londen/New York 1986, p. 11.

12. R. Seaton en R. Martin, 'Gainsborough in the Forties', in: *Films and Filming*, juni 1982, p. 13.

13. Geciteerd door P. Cook, 'Melodrama and the woman's picture', in: *Gainsborough melodrama*, a.w., p. 22.

14. S. Aspinall, 'Woman, Realism and Reality in British Films, 1943-53', in: J. Curran en V. Porter, *British Cinema History*. Londen 1983, p. 275.

De Gainsborough melodrama's

Voor Gainsborough ging een nieuwe fase in, wat voor Black in 1943 de reden zou worden zijn ontslag in te dienen. In navolging van zijn voorganger Balcon was Black in staat om snel, goedkoop en efficiënt films te produceren. Dankzij Black werd Gainsborough nu de plaats genoemd waar de sterren gemaakt werden. Hij haalde immers acteurs en actrices uit theaters en leidde hen bij Gainsborough op tot filmacteurs. Zijn verhouding met Maurice Ostrer werd echter steeds moeizamer nu deze zich intenser met het reilen en zeilen in de studio ging bezighouden.



THE MAN IN GREY

Terwijl Ostrers interesse voornamelijk naar 'escape films' uitging, wilde Black zich bij de komische en realistische films houden.

Ostrer dreef zijn wil door met *THE MAN IN GREY* (1947), naar een toevallig verkregen script naar een roman van Lady Eleanor Smith. *THE MAN IN GREY* was een kostuummelodrama en handelt over een echtpaar dat een verstandshuwelijk heeft gesloten. De beide hoofdpersonages zijn verliefd op een ander en dit heeft dramatische gevolgen. Het publiek kwam in groten getale op de film af. Financieel werd dit de meest succesvolle filmproductie tijdens de Tweede Wereldoorlog in

Engeland. De hoofdrolspelers, James Mason en Margaret Lockwood, werden onmiddellijk als de nieuwe sterren aan het filmfirmament gelanceerd. Het grappige was echter dat ze alletwee hun rol hadden willen weigeren omdat die hen niet aanstond. Achteraf herinnert Mason zich:

'There was nothing about it that I could actually bring myself to like, and I had no clue about how I could do anything with a part so monstrously nasty as that of Lord Rohan.'¹⁵

Waren de spelers over hun rollen al niet te spreken, hun samenwerking met de regisseur van *THE MAN IN GREY*, Leslie Arliss, had daarin geen verbetering gebracht. Mason denkt zelfs dat zijn slechte humeur tijdens de opnamen doorschemert in zijn rol:

'...my sheer bad temper gave the character colour and made it some sort of a memorable thing.'¹⁶

Phyllis Calvert, een andere actrice uit de Gainsborough-stal die ook in *THE MAN IN GREY* furore maakte, drukte het als volgt uit:

'We all did one film for Arliss and said "never again".'¹⁷

Volgens Maurice Sellar veroorzaakte vooral de laatste scène, waarin Mason op sadistische wijze Lockwood doodt met een zweep, heel wat commotie:

'It created a whirlpool of outraged/excited letters of female fans convinced that Mason was like that in real life: "Are you really like that?", "Do you treat your wife in the same way?"'

Sellar noemt deze scène puur Gainsborough:

'(...) beautiful people pictured in a glorious Regency setting, where emotions are liable to (and do) explode into sexual violence at any moment.'¹⁸

Bij de filmcritici viel de film niet in goede aarde; ze vonden deze te ver gaan en niet aan de Engelse moraal beantwoorden. Het grote publiekssucces was voor Maurice Ostrer echter genoeg reden om op dezelfde lijn door te gaan. Dit betekende voor Black, die het daarmee niet eens was, het einde van zijn carrière bij Gainsborough: evenals Balcon verrok hij naar MGM.

FANNY BY GASLIGHT (1944) werd het volgende Gainsborough melodrama waarmee Ostrer zijn kunnen bewees. Het publiek was opnieuw enthousiast en deze keer reageerde zelfs de kritiek positief. In de volgende melodrama's, *MADONNA OF THE SEVEN MOONS* (1944) en *THE WICKED LADY* (1945), vierden romantische liefdesscènes weer

15. Mason, a.w., p. 85.

16. Ibidem.

17. Interview met Phyllis Calvert.

18. M. Sellar, L. Jones, R. Sidaway en A. Sidaway, *Best of British. A celebration of Rank film classics*. Londen 1987, p. 77.

hoogtij. Maar hoe meer het publiek ervan hield, des te meer kraakte de pers ze af. Margaret Lockwoods faam bereikte met *THE WICKED LADY* een hoogtepunt. Ze speelt hierin een verveelde getrouwde dame die 's nachts een heel andere kant van zichzelf laat zien. Het publiek smulde. Het was weer een rol die Lockwood in eerste instantie weigerde met het oog op haar image.

De films waren niet uitsluitend bedoeld voor de eigen markt, ook in Amerika werden ze uitgebracht. Achteraf bleek dat de in Engeland zo succesvolle kostuumdrama's het in Amerika niet deden, maar het werd



FANNY BY GASLIGHT

toch geprobeerd. Nu was de Amerikaanse filmcensuur zeer streng en ze had de mogelijkheid om films te weigeren. Dit overkwam *THE WICKED LADY*:

'Apparently the dresses worn by Margaret Lockwood and Patricia Roc were too low-cut and revealed far too much of their bosom. Since the US market was so large and of such commercial importance, there was only one option left – the scenes that the Americans found “offensive” would have to be reshot. ...The technical difficulties were enormous, with costumes and sets, long since scrapped, having to be painstakingly reconstructed exactly as they had been before.'¹⁹

Ondertussen oefende de grote produktiemaatschappij Rank, die Gains-

19. Sellar e.a., a.w., p. 80.

borough in het begin van de oorlog overgenomen had, steeds meer invloed uit. Zo mochten de sterren en andere medewerkers hun contract niet meer bij Gainsborough vernieuwen, maar moesten dit bij Rank doen. Ostrer kon het verlies aan zelfstandigheid niet erg waarderen en dit was ook te merken aan zijn productiequota. In 1946 bracht hij nog maar twee films uit, de melodrama's *CARAVAN* en *THE MAGIC BOW*, terwijl *ROOT OF ALL EVIL* de enige film was die in dat jaar in de Islington Studio gemaakt werd. Het zou Ostrers laatste film zijn bij Gainsborough. Ostrer werd opgevolgd door Sydney Box, een ambitieus man:

'Ostrer's successor, Sydney Box, complained of the low output of Gainsborough and boasted that he would be able to produce twelve films a year to Ostrer's three.'²⁰

Hij borduurde verder op het melodrama-stramien met films als *THE SEVENTH VEIL* (1946). Dit deed hij zodanig dat de pers Box ervan beschuldigde een goedkope sensatiezoeker te zijn vanwege het geweld dat er in zijn films voorkwam:

'...one reviewer wrote: "some film-makers like to put their own personal signature on each film they make... Alfred Hitchcock, for example, always makes an appearance on the screen. But Sydney Box likes to distinguish himself by a gratuitous surplus of sadism".'²¹

Tegen deze beschuldiging verdedigde Box zich met een open brief aan de pers, waarin hij zei dat hij alleen maar 'a piece of honest entertainment' probeerde te produceren. Het gebeurde ook dat de pers zich al met Gainsboroughfilms bemoeide voordat het script zelfs maar af was. Hiervan is *THE BAD LORD BYRON* (1949) een typisch voorbeeld, zoals Sellar aangeeft:

'The first problem was over the title itself, which caused a flood of angry letters to arrive on Sydney Box's doorstep saying he was degrading one of the country's finest poets – before the script had been finished. The press inflamed matters, managing to condemn the film and almost cause production to stop.'²²

In Amerika vond de censuur dat over zo'n schandelijk figuur geen film gemaakt mocht worden, het werd kortom een moeizame productie.

Ondanks alles zette Box door, maar de film flopte. *THE BAD LORD BYRON* werd de laatste in de reeks kostuummelodrama's waarmee Gainsborough vanaf 1942 zulke triomfen had gevierd. De Islington Studio bleef echter wel de plaats waar sterren werden gemaakt: Richard

20. Murphy, a.w., p. 7.

21. Sellar e.a., a.w., p. 85.

22. Ibidem, p. 87.

Attenborough, Maxwell Reed, Eric Portman en later ook Dirk Bogarde en Diana Dors zijn allen afkomstig uit Box' stal. In films als *A BOY, A GIRL AND A BIKE* (1949) en *BOYS IN BROWN* (1949) deden zij hun ervaring op.

Box kreeg steeds meer problemen met Rank, hij raakte meer en meer bij Rank-strategieën betrokken zodat hij niet meer toekwam aan het maken van films. Rank wilde namelijk na de oorlog gaan uitbreiden, wat een ongelukkig moment was. In de loop van de oorlog was het personeelsbestand uitgedund, materiaal verouderd en de budgetten waren krap. De regering gaf geen ondersteuning en Rank werd genoodzaakt in te krimpen. Onderafdelingen en studio's werden gesloten, ook Gainsborough moest dit lot ondergaan. Box en de zijnen werden overgeplaatst naar de Pinewood Studio's en dit betekende de definitieve teloorgang van de typisch Britse en vitale studio. Tegenwoordig huist in het oude gebouw in Islington een tapijtgroothandel...