

Inhoud werkboekenheid 3 - Filmgeschiedschrijving

Introductie + Leerkern

1 Hoofdpijnen hoofdstuk 3

2 Drie voorbeelden, door Michel Hommel

2.1 Inleiding

2.2 De filmmaatschappij Vitagraph

2.2.1 Introductie

2.2.2 De klassieke blik: Vitagraph als voetnoot in de filmgeschiedenis

2.2.3 De revisionistische blik: een nieuw begin

2.2.4 Tot slot

2.3 De star Marlene Dietrich

2.3.1 Introductie

2.3.2 De star als persoonlijke creatie

2.3.3 De star als produkt van 'media texts'

2.3.4 Tot slot

2.4 De auteur Jacques Tati

2.4.1 Introductie

2.4.2 Mon oncle (1958) als auteurfilm

2.4.3 De kritische en historische receptie van Mon oncle

2.4.4 Tot slot

Discussie + Zelftoets

Terugkoppeling (1 Uitwerking van de opgaven + 2 Uitwerking van de zelftoets)

INTRODUCTIE

De leerkern van werkboekenheid 3 bevat een uiteenzetting over drie mogelijke onderwerpen van filmgeschiedschrijving. De teksten werden geschreven met het doel het onderscheid tussen de twee mogelijke benaderingen binnen het filmhistorisch onderzoek toe te lichten aan de hand van voorbeelden.

STUDEERAANWIJZINGEN

De voorafgaande werkboekenheden waren bedoeld als didactische ondersteuning bij de bestudering van de twee eerste hoofdstukken van het studieboek. De nu volgende werkboekenheden zijn een aanvulling op de drie laatste hoofdstukken van het studieboek. De werkboekenheden bevatten opgaven, ter bevordering van het leggen van verbindingen tussen verschillende teksten, daarnaast enkele discussiepunten ter bevordering van een kritische studiehouding, en zelftoetsvragen, ter controle van een goed tekstbegrip. Het verkrijgen van de vaardigheid van actieve en kritische studie behoort impliciet tot de leerdoelen van deze cursus.

LEERDOELEN

We veronderstellen dat u na het lezen van dit cursusedeelte in staat bent

- een omschrijving te geven van de term 'filmhistorisch bewustzijn'
- vier soorten vraagstellingen binnen het filmhistorisch onderzoek toe te lichten
- het verschil tussen klassieke en revisionistische methode toe te lichten
- een omschrijving te geven van de termen star en auteur.

Leerkern

1 Hoofdpijnen hoofdstuk 3: Hoofdstuk 3 van het studieboek geeft een aanduiding van de praktische en theoretische begrenzings van de filmgeschiedschrijving. Met andere woorden: hoofdstuk 3 gaat over het proces van selectie van en reflectie op bronnenmateriaal door een filmhistoricus. Er worden vier soorten (onderling nauw samenhangende) mogelijke vraagstellingen onderscheiden: esthetisch, technologisch, economisch en sociologisch. Daarnaast worden twee stromingen binnen het filmhistorisch onderzoek onderscheiden en toegelicht: de klassieke en de revisionistische methode.

2 Drie voorbeelden door Michel Hommel

2.1 Inleiding

Het is onmogelijk om in het bestek van één werkboekenheid de hele filmgeschiedenis te behandelen. Het is zelfs een onmogelijke opgave om dat binnen één boek te doen. De hoeveelheid beschikbare filmhistorische gegevens is duizelingwekkend groot en filmhistorici hebben daar altijd een selectie uit gemaakt: ze hebben de filmhistorische zaken beschreven die zij op dat moment belangrijk vonden. In hoofdstuk 3 van het studieboek hebben we daarin al een structuur aangebracht door een onderscheid te maken tussen de klassieke en de revisionistische filmgeschiedschrijving. Dat hebben we gedaan omdat inzicht in de filmgeschiedenis niet begint bij kennis van de belangrijkste filmhistorische gegevens, maar van de factoren die de filmgeschiedschrijving kleuren. Vandaar dat we ook voortdurend een onderscheid maken tussen filmgeschiedenis (het object van de filmhistoricus, zijn vakgebied) en filmgeschiedschrijving; het onderzoek van de filmhistoricus, beïnvloed door allerlei opvattingen en omstandigheden.

Wij hebben voor deze werkboekenheid een selectie uit de filmgeschiedenis gemaakt. Aan de hand van de onderwerpen 'de filmstudio Vitagraph', 'de star Marlene Dietrich' en 'de auteur Jacques Tati en zijn film *Mon oncle*' belanden we tegelijk in de filmgeschiedenis en de filmgeschiedschrijving. De opzet is chronologisch: de geschiedenis van Vitagraph speelt aan het begin van deze eeuw, die van Dietrich tussen 1920 en nu, die van *Mon oncle* vanaf de jaren vijftig tot nu. Elk onderwerp behandelt ook een ander facet van de filmgeschiedenis, respectievelijk het economische beleid van een grote filmmaatschappij, het starimage en de esthetiek en receptie van één film.

Daarbij zal voortdurend een tweedeling worden gehanteerd die teruggaat op het onderscheid tussen de klassieke en de revisionistische geschiedschrijving. Daarmee willen we niet suggereren dat de hele filmgeschiedschrijving uit deze twee categorieën bestaat, en dat alle filmhistorici hierin kunnen worden ondergebracht. Het zijn in eerste instantie theoretische modellen die bedoeld zijn om greep te krijgen op het diffuse terrein van de filmgeschiedschrijving, om belangrijke verschillen in filmhistorisch inzicht aan te geven. De grenzen tussen deze categorieën zullen regelmatig worden overschreden. We wijzen er nogmaals op dat de klassieke filmgeschiedschrijving niet als een primitieve voorloper van de revisionistische moet worden beschouwd of dat de laatste – veel wetenschappelijker – benadering de enig juiste zou zijn. De klassieke opvattingen over Dietrich zijn niet minder waardevol dan de revisionistische; ze zijn anders, en om dat inzicht gaat het hier.

Literatuur 2.1 Inleiding

Hommel, M., 'Film als kunst of esthetiek? Hedendaagse ontwikkelingen in de filmgeschiedschrijving'. In: *Skrien* 167 (september 1989), blz. 48–51.

2.2 De filmmaatschappij Vitagraph

- FIGUUR 3.1 - The picture idol (Young, 1912)
- FIGUUR 3.2 - Diamand cut diamand (North, 1912)
- FIGUUR 3.3 - Princess Nicotine; or, the smoke fairy (Blackton, 1909)
- FIGUUR 3.4 - Waterlelies (Vitagraph, 1911)
- FIGUUR 3.5 - Troublesome stepdaughters (Baker, 1912)
- FIGUUR 3.6 - The Handbag (Vitagraph, 1912)
- FIGUUR 3.7 - The inherited taint (1911)

2.2.1 Introductie

De ontwikkelingen die zich in de filmgeschiedschrijving hebben voor-gedaan worden helder weerspiegeld door de manier waarop filmhistorici het onderwerp 'Vitagraph' hebben behandeld. Tot voor kort vormde 'Vitagraph' een lacune in de filmhistorische kennis, een niemandsland dat slechts door enkelen was betreden. Voor velen was het een leeg begrip dat in het gunstigste geval vage associaties oproep met de begindagen van de filmgeschiedenis, toen er vele vergelijkbare samengestelde benamingen werden gehanteerd voor filmapparatuur en -bedrijven, zoals 'cinématographe', 'Vitascope' en 'Biograph'. In de vele filmhistorische overzichtswerken die hier tot de klassieke filmgeschiedschrijving worden gerekend, valt over Vitagraph weinig tot niets terug te vinden. Voor wie op deze werken vertrouwt zal Vitagraph een te verwaarlozen schim in de filmgeschiedenis blijven. Wanneer men – zoals de revisionistische filmhistorici nu doen – naar de historische feiten kijkt, dan roept het ontbreken van Vitagraph in vele filmhistorische handboeken verwondering op. Het betreft hier namelijk niet een van de vele zijpaden van de filmgeschiedenis waarvoor in het beknopte macrohistorische perspectief van overzichtswerken geen plaats kan zijn, maar een fundamentele economische en esthetische kracht in de geschiedenis van de vroege Amerikaanse en mondiale cinema.

'Vitagraph' is de naam van een Amerikaanse filmmaatschappij die in 1897 werd opgericht door de Engelse immigranten James Stuart Blackton en Albert E. Smith. In 1925 werd Vitagraph door Warner Brothers opgekocht en verdween de oudste nog zelfstandig bestaande Amerikaanse film-maatschappij. De geschiedenis van Vitagraph valt dan ook samen met en wordt volledig bepaald door de stormachtige esthetische, economische, technologische en sociale veranderingen die zo kenmerkend zijn voor de eerste dertig jaar van de filmgeschiedenis. Vitagraph heeft gedurende een aantal jaren een zeer vooraanstaande positie op de wereldfilmmarkt ingenomen die zich makkelijk met cijfers laat staven. Op het toppunt van haar macht, tussen 1910 en 1915, was Vitagraph onbetwist de sterkste Amerikaanse maatschappij op de Europese markt: op een gegeven moment was maar liefst tachtig procent van de Amerikaanse films die in Europa werden gedistribueerd afkomstig uit de Vitagraph-studio's. In 1915 produceerde Vitagraph het indrukwekkende aantal van 300 films (nog overwegend one- en two-reelers). In 1908 had Vitagraph tweehonderd man personeel in dienst, in 1914 vierhonderd, plus vier studio's en veertien productie-afdelingen. Alleen al op grond van deze cijfers moet men wel aannemen dat Vitagraph in zijn tijd een grote naam was en een substantiële rol heeft gespeeld in de filmhistorische ontwikkelingen. Een vraag die dan natuurlijk opkomt is waarom ondanks deze kwantitatieve overmacht Vitagraph door veel filmhistorici zó lang zó terloops is behandeld. Deze vraag werd actueel naar aanleiding van de overweldigende aandacht die Vitagraph ten deel is gevallen tijdens de vijfde editie van 'Le giornate del cinema muto' die in 1987 in het Italiaanse Pordenone werd gehouden. Dankzij de vertoningen op dit festival en de vele specialistische artikelen die hierbij zijn verschenen is in één klap een einde gemaakt aan de onbekendheid van Vitagraph. Deze plotselinge herontdekking maakt duidelijk dat de ontwikkelingen in de filmgeschiedschrijving niet automatisch de lijn van een geleidelijke kennisvermeerdering volgen; weliswaar heeft men in de loop der jaren steeds meer bronnen en feiten betreffende Vitagraph bloot gelegd, maar er was een fundamenteel nieuw filmhistorisch bewustzijn voor nodig om ook tot nieuwe inzichten in de filmgeschiedenis te komen. Door een wezenlijk andere vraagstelling met betrekking tot deze feiten laat zich dus ook een geheel andere filmgeschiedenis schrijven, een waarin Vitagraph een veel grotere rol speelt dan voorheen.

Het is hier echter niet op de eerste plaats de bedoeling om via Vitagraph kennis te nemen van de veranderingen in de filmgeschiedschrijving. Het traject dat wordt afgelegd verloopt juist omgekeerd, we vertrekken hier vanuit de vraag wat filmhistorici – klassiek of revisionistisch – ons over Vitagraph kunnen leren. En daarbij is het uiteraard belangrijk om de verschillende door hen gehanteerde vraagstellingen te

herkennen en te kunnen plaatsen binnen de (grofmazige) modellen van de klassieke en de revisionistische filmgeschiedschrijving. Kennis van Vitagraph is dus niet los te koppelen van kennis van de filmgeschiedschrijving, waarbij de laatste als een toegang tot de eerste moet worden beschouwd.

2.2.2 De klassieke blik: Vitagraph als voetnoot in de filmgeschiedenis

De klassieke filmhistorici hebben Vitagraph in het algemeen links laten liggen. Het is echter niet zo dat Vitagraph daarom ook volledig in hun werken zou ontbreken. Georges Sadoul en Jean Mitry besteedden er vanuit hun encyclopedische visies op de filmgeschiedenis juist wel (relatief) veel aandacht aan. En in de meeste andere klassieke overzichtswerken komt de naam Vitagraph ook regelmatig voor, maar dan hooguit als figurant, als een voetnoot in de filmgeschiedenis. Men wist dus wel degelijk van het bestaan van Vitagraph, en men was ook op de hoogte van het bestaan van een aantal bronnen en feiten, maar verkoos daar verder weinig mee te doen. Wanneer Vitagraph in deze overzichts-werken wel wordt genoemd, valt meteen de sterke beperking in de vraagstelling op. De meeste auteurs zijn niet geïnteresseerd in wat de filmstudio Vitagraph op het esthetische vlak heeft bijgedragen aan veranderingen in de filmgeschiedenis, maar enkel in haar representativiteit voor bepaalde ontwikkelingen op het gebied van de economische filmgeschiedenis.

Vitagraph fungeert hoofdzakelijk als voorbeeld voor de ontwikkelingen in de Amerikaanse filmindustrie, die aan het einde van de jaren tien uitmondde in het efficiënt geleide studiosysteem van Hollywood met zijn verdoorgevoerde arbeids-verdeling en zijn wijdvertakte distributienetwerk. Samen met enkele andere filmmaatschappijen zoals Lubin of Kalem en Selig wordt Vitagraph beschouwd als een primitieve voorloper van dat systeem; Het aanbrenge van een zekere elementaire economische structuur en de bestendiging daarvan in de chaos die de beginperiode van de film-productie, distributie, en vertoning kenmerkt was de grootste verdienste van dergelijke maatschappijen voor de filmgeschiedenis.

Zo is Arthur Knight's *The Liveliest Art* in eerste instantie bedoeld als een geschiedenis van de filmkunst en speelt een maatschappij als Vitagraph daarin voor hem geen rol van betekenis. De weinige keren dat Vitagraph wel wordt genoemd, geschiedt dat in een economische context van waaruit bepaalde esthetische veranderingen beter kunnen worden geduid. In de paragraaf 'The theater sets the stage' in het hoofdstuk 'An art is born' wordt voor het eerst melding gemaakt van Vitagraph:

'Other filmmakers, like J. Stuart Blackton and Albert Smith of the enterprising Vitagraph Corporation, suspected that headline news might bolster interest in the movies. The Boer and the Spanish-American wars afforded Smith a splendid opportunity to test his theory; and an event that he couldn't cover as an eyewitness reporter, like the sinking of the Maine, he staged in a bathtub!'

Bron: Knight, 1957, blz. 14.

Knight beschrijft hierin hoe filmproducenten als Vitagraph rond 1900 de dalende belangstelling voor film – na het aanvankelijke stormachtige succes bij de introductie van het medium – probeerden te bestrijden door de registratie of reconstructie van spraakmakende actuele gebeurtenissen. De overschakeling naar een realistischer filmvorm wordt zodoende mede gemotiveerd door de commerciële overwegingen van Albert Smith, een van de oprichters van Vitagraph. In de paragraaf over de internationale kruisbestuivingen in de filmesthetiek ('Toward an international film') wordt Vitagraph niet genoemd en ook niet in de alinea over de vroegste trucagefilms, waarmee Vitagraph in zijn tijd toch een grote internationale reputatie had opgebouwd. In de paragrafen over D.W. Griffith, Mack Sennett en Thomas H. Ince maakt Knight ook al geen melding van Vitagraph. Dat gebeurt pas weer op het moment dat hij de opkomst van het sterrensysteem behandelt als achtergrond voor het begin van de carrière van Charles Chaplin. Vitagraph was een van de eerste Amerikaanse filmmaatschappijen die haar acteurs en actrices als sterren ging cultiveren om haar films op die manier een grotere aantrekkingskracht voor het publiek te geven. Knight noemt als belangrijkste Vitagraph-sterren 'handsome' Maurice Costello, 'Vitagraph-girl' Florence Turner, de zwaarlijvige komiek John Bunny, 'matinee-idol' Arthur Johnson en de hond Jean (blz. 39). Wat verderop vermeldt hij nog dat Vitagraph in 1913 als eerste een eigen fanmagazine ging uitgeven.

In hun *Geschiede des Films* (1973) noemen Ulrich Gregor en Enno Patalas Vitagraph twee keer, en beide keren weer als een terzijde in de film-geschiedenis. De eerste keer wijzen ze op het commerciële succes van de animatiefilms van Vitagraph in Frankrijk, zoals *The haunted hotel* (Blackton, 1907). In deze film gaan objecten door middel van de stop-motion techniek een nog niet eerder vertoond wonderlijk eigen leven leiden. Stuart Blackton heeft deze techniek in diverse animatiefilms verfijnd, en zou hiermee volgens Gregor en Patalas een

grote invloed hebben gehad op de Franse pionier van de animatiefilm Emile Cohl. De tweede maal wordt Vitagraph behandeld in een uitsluitend economische context, namelijk als lid van de in 1909 opgerichte Motion Picture Patents Company. De MPPC was een soort trust waarin de oudste Amerikaanse filmmaatschappijen die de patenten bezaten op de filmapparatuur en het filmmateriaal zich onder leiding van 'uitvinder' Edison hadden verenigd om een absoluut monopolie over de filmindustrie te verwerven. Onafhankelijke producenten als William Fox, Carl Laemmle en Adolph Zukor wisten echter door slimme marketingtechnieken de positie van de MPPC geleidelijk uit te hollen, en slaagden er vanaf 1915 zelfs in om giganten als Vitagraph naar het tweede plan te werken.

De bovenstaande voorbeelden kunnen nog met talloze citaten uit andere klassieke overzichtswerken worden aangevuld; deze leveren echter nauwelijks nieuwe informatie over Vitagraph op. Vitagraph dient hoofdzakelijk als illustratie voor de ontwikkelingen in de structuur van de Amerikaanse filmindustrie, en dan met name in relatie tot het ontstaan van het sterrensysteem, of als één van de leden van de MPPC. Wanneer er toch films worden genoemd, gaat het meestal om enkele kleine geïsoleerde gedeelten van de filmproductie – zoals de animatiefilms van Stuart Blackton – die dan in bredere ontwikkelingen worden ingepast waarin Vitagraph verder nauwelijks voorkomt.

De klassieke filmgeschiedschrijving mag evenwel in haar behandeling van Vitagraph niet over één kam worden geschoren. Voor de volumineuze overzichtswerken van Georges Sadoul en Jean Mitry dient een aparte positie te worden ingeruimd. Vanuit hun wens om een zeer gedetailleerde filmgeschiedenis te schrijven besteden zij aanzienlijk meer aandacht aan de betekenis van Vitagraph voor de filmgeschiedenis en besteden daarbij aandacht aan economische en esthetische veranderingen. Hierdoor hebben zij een aantal jaren gefungeerd als de belangrijkste informatiebronnen over Vitagraph. In het eerste deel van *Histoire du cinéma* (1967) kiest Mitry bij zijn uitvoerige beschrijving van de geschiedenis van Vitagraph evenwel voor een vrij traditionele kapstok in de klassieke filmgeschiedschrijving: die van het genie. Het genie van Vitagraph heet James Stuart Blackton en keert in Mitry's overzicht tweemaal terug. De eerste keer als een van de belangrijkste pioniers van de vroege cinema door zijn experimenten met de animatiefilm: 'le créateur du dessin animé et de l'animation' (blz. 263). De tweede keer als 'chef d'école' van Vitagraph (blz. 377). In zijn hoedanigheid van producent die toezicht houdt op de kwantiteit en de kwaliteit van het werk van een staf van regisseurs heeft Blackton een zeer belangrijke bijdrage geleverd aan de ontwikkeling van de filmtaal; hierdoor zou hij in de periode 1905–1912 zelfs een grotere rol hebben gespeeld dan Edwin S. Porter en de brug hebben gevormd tussen de pioniers van de primitieve periode en D.W. Griffith. Mitry schrijft aan Blackton vooral de ontwikkeling van een meer realistische filmstijl toe, die het theatrale karakter van primitieve producties met hun frontaal gefilmde geschilderde decors probeerde te vermijden, zoals in *Francesca da Rimini* (1908), die voor een groot gedeelte in de open lucht is opgenomen. Tevens worden de scènes geleidelijk aan opgebroken in meerdere opnamen, die een grotere dynamiek in de tot dan toe vooral statische opgenomen films brengen. En tot slot schrijft Mitry aan Blackton ook de verdienste toe als eerste Amerikaanse filmproducent rond 1910 de sprong naar de lange, avondvullende speelfilm te hebben gemaakt, waarmee hij de afspraken binnen de MPPC, om de filmlengte beperkt te houden, negeerde.

Mitry geeft ons dus vooral meer informatie over Vitagraph en kent daar ook meer gewicht aan toe voor de filmgeschiedenis dan het overgrote deel van de klassieke filmhistorici. Door de geschiedenis van Vitagraph evenwel op te hangen aan het genie van Blackton en door diens verdiensten op een teleologische wijze te plaatsen in de lijn die zou lopen van de primitieve cinema naar Griffith, onttrekt hij zich echter evenmin aan het kader van de klassieke filmgeschiedschrijving.

Georges Sadoul geeft ons in zijn *Histoire générale du cinéma* (1951) een veel breder beeld van Vitagraph. Hij besteedt ook veel aandacht aan Blackton als de drijvende kracht achter Vitagraph, maar nog meer aan de betekenis van de studio als geheel voor de filmgeschiedenis. En die betekenis was volgens Sadoul niet gering. In het tweede deel van zijn studie, getiteld 'Le cinéma devient un art', behandelt hij de filmproducties van Vitagraph en Biograph (de filmmaatschappij waarvoor Griffith werkzaam was) uit de periode 1909–1913 op hetzelfde plan en stelt hij dat Vitagraph een veel grotere invloed had in Europa, waar 'l'école Vitagraph révolutionnait le style et la technique du film' (blz. 73). De filmproductie van Vitagraph onder leiding van Blackton zou in deze periode zelfs opzienbarender zijn geweest dan die van Griffith.

De voornaamste esthetische vernieuwingen van Vitagraph, die in Europa een grote navolging kregen, waren volgens Sadoul: het werken met een vaste en goed ingespeelde spelersgroep die een ingetogen acteerstijl

hanteerde, het gebruik van nabij-opnamen, scenario's die het alledaagse leven verbeeldden en een helderder dramatische structuur. Het resultaat was een vloeiend filmisch realisme dat – met uitzondering van Griffith – zijn weerga in de cinema niet kende. Tegelijkertijd heeft hij ook oog voor vernieuwingen op andere vlakken. De techniek van het half totaal (een camera-instelling waarbij de acteurs ongeveer vanaf hun knieën in beeld komen) werd door Vitagraph in Europa geïntroduceerd. Aangezien Vitagraph in de eerste helft van de jaren tien de voornaamste Amerikaanse studio was, gaf men hieraan in Frankrijk de term 'plan américain', een term die nog steeds wordt gebruikt. Verder heeft Vitagraph op het sociale vlak ook gestreefd naar een verhoging van de status van de film als kunst door verfilming van verheven historische of literaire onderwerpen, waaronder diverse stukken van Shakespeare, zoals Macbeth en Richard III, beide uit 1908. En door haar 'système d'organisation' (blz. 81) met Stuart Blackton als artistiek leider van een stal van regisseurs heeft Vitagraph op het economische vlak de basis gelegd voor het studiosysteem van Hollywood, zoals dat door Thomas Ince met zijn produktiemaatschappij na 1915 verder zou worden ontwikkeld.

Het is de grote verdienste van Georges Sadoul dat hij ons aanzienlijk meer over Vitagraph en haar betekenis voor de filmgeschiedenis heeft geleerd. Maar het is wel belangrijk om te beseffen dat ook hij binnen de context van de klassieke filmgeschiedschrijving blijft. Zijn vraagstelling is veel genuanceerder en gedetailleerder, maar wijkt in wezen niet af van het klassieke model: hoe dit complex aan feiten in te passen in een teleologische opvatting van de filmgeschiedenis waarin veranderingen kunnen worden toegeschreven aan individuen. Opvallend is Sadouls bewustzijn van de problemen rond de geschiedschrijving van Vitagraph. In tegenstelling tot veel van zijn collega's schroomt hij niet om de lacunes in zijn eigen onderzoek te vermelden. Zo heeft hij in de weinige Europese filmarchieven van zijn tijd slechts één film van Vitagraph van vóór 1920 kunnen traceren: *The haunted hotel*. Voor alle andere films baseert hij zich op herinneringen en op secundaire bronnen, zoals advertenties en recensies. Hij bekritiseert dan ook andere filmhistorici die Vitagraph nagenoeg volledig negeren en de vroege Amerikaanse filmgeschiedenis volledig concentreren rond figuren als Porter en Griffith, omdat de bronnen daarvoor veel makkelijker toegankelijk zijn. Sadouls besef van het belang van Vitagraph wordt in dit licht steeds indrukwekkender.

Sadoul – en in mindere mate ook Mitry, die veel van Sadoul heeft overgenomen – was evenwel een roepende in de woestijn. Zijn voor die tijd zeer genuanceerde beschrijving van Vitagraph heeft nauwelijks de weg gevonden naar de overzichtswerken van zijn tijdgenoten. Een oorzaak hiervoor waren de praktische grenzen waar aan het toenmalige filmhistorische onderzoek was onderworpen. De films en de papieren documenten betreffende Vitagraph zijn in een groot aantal archieven over de hele wereld verspreid, in tegenstelling tot de bronnen betreffende filmmaatschappijen als Edison en Biograph, die altijd veel beter bij elkaar bewaard en toegankelijk zijn gebleven. Maar aan de andere kant bestonden die bronnen wel; het kostte alleen meer moeite om ze in te zien. De meeste klassieke filmhistorici wilden echter die moeite niet nemen omdat ze veronderstelden dat Vitagraph aan de ontwikkeling van de filmkunst toch weinig had bijgedragen. Vitagraph mocht dan wel een grote filmproductie hebben gehad, maar daar zaten nauwelijks erkende meesterwerken bij die de filmkunst – en dus ook de filmgeschiedenis – naar een hoger plan hadden getild. Bovendien kon men aan Vitagraph niet de naam van een groot filmkunstenaar koppelen, zoals met Edison (Porter) en Biograph (Griffith) wel het geval was. Blackton kwam hiervoor niet in aanmerking omdat hij afgezien van zijn vroege animatiefilms geen regisseur was, maar producent. Het kenmerkende van het productie-systeem van Vitagraph was juist dat men een groot aantal regisseurs tegelijkertijd in dienst had die niet zozeer een eigen persoonlijke stijl als wel een studiestijl ontwikkelden, zoals later in Hollywood gebruikelijk zou worden. In een filmgeschiedschrijving die op zoek gaat naar ongebonden filmkunstenaars die gedreven werken aan de ontwikkeling van 'de filmtaal' en daarvoor voortdurend films afleveren die van de norm, de doorsneefilm, afwijken, kan logischerwijs voor Vitagraph nauwelijks plaats zijn.

2.2.3 De revisionistische blik: een nieuw begin

Het is niet overdreven om te stellen dat Vitagraph pas filmgeschiedenis is geworden door het retrospectief dat het 'Festival van de zwijgende film' van Pordenone in 1987 aan de maatschappij heeft gewijd. Dit retrospectief, en de daarbij verschenen bundel artikelen van Europese en Amerikaanse filmhistorici (Vitagraph Co. of America – Il cinema prima di Hollywood), staat voor veel meer dan een verbreding van de filmhistorische kennis op een tot dan toe genegeerd terrein. Het retrospectief kan als symptomatisch worden beschouwd voor de nieuwe benadering van de filmgeschiedenis, die hier de 'revisionistische filmgeschiedschrijving' wordt genoemd. Het maakte duidelijk dat de hedendaagse filmgeschiedschrijving op een geheel andere manier naar

de filmgeschiedenis kijkt, dat er andere kennis van en inzichten in Vitagraph mogelijk zijn dan die welke de klassieke filmgeschiedschrijving ons heeft aangereikt.

Het voorbeeld van Vitagraph onderstreept ook de fixatie van de revisionistische filmhistorici op de vroege filmgeschiedenis. Zij streven naar een tabula rasa van de filmgeschiedenis, een totale herziening vanaf het begin – een periode die zij in de klassieke filmgeschiedschrijving te eenzijdig en te simplistisch behandeld zien. Het was dan ook onvermijdelijk dat een dergelijk omvangrijk fenomeen als Vitagraph hun aandacht zou trekken. Vitagraph heeft niet alleen in filmhistorisch opzicht, maar ook methodologisch gezien veel losgemaakt. Een snelle inventarisatie van recente publikaties over Vitagraph leert dat de filmhistorici zich vanuit diverse invalshoeken op deze filmmaatschappij hebben gestort. Er zijn uitvoerige studies verschenen over de sociale, technologische, economische en esthetische aspecten van Vitagraph, waarin tegelijkertijd vaak gestreeft wordt naar nieuwe inzichten in de filmgeschiedenis van de vroege periode als geheel. Alvorens hierop in te gaan, dient eerst een bestandsopname te worden gegeven van het sterk in omvang gegroeide bronnenmateriaal waarop die nieuwe bevindingen zijn gebaseerd.

Voor het retrospectief van Pordenone heeft men in archieven over de hele wereld gezocht naar kopieën van Vitagraph-films. Deze zoektocht leverde zo'n zeshonderd verschillende titels op – minder dan een vijfde van de gehele productie van Vitagraph –, waarvan er honderdzeventig in Pordenone zijn vertoond.

Het National Film Archive in Londen bleek over de grootste collectie te beschikken, 257 stuks, en ook het Nederlands Filmmuseum bleek met tachtig kopieën een aanzienlijk aantal in huis te hebben. De Library of Congress in Washington heeft met zo'n vierhonderd kopieën (vrijwel de gehele filmproductie uit de periode 1905–1909) weliswaar numeriek gezien de grootste collectie, maar het betreft hier films uit de zogenaamde 'paper-print collection'. Deze collectie bestaat uit fotogrammen: filmbeelden op papier afgedrukt. De Amerikaanse wet op het auteursrecht stelde film namelijk gelijk met fotografie. De producenten hadden dus geen belang bij het officieel laten bewaren van complete filmkopieën, de meesten deponeerden dan ook slechts een aantal fotogrammen van de belangrijkste fragmenten van een film (Biograph, de maatschappij van Griffith en Edison vormen belangrijke uitzonderingen).

Behalve de films zijn ook de papieren documenten van Vitagraph sterk verspreid. Deze spreiding is veroorzaakt door het feit dat Vitagraph zo'n grote filmmaatschappij was, met verschillende vestigingen in de Verenigde Staten en Europa. Bovendien is er bij een brand in 1910 een groot gedeelte van het bedrijfsarchief verloren gegaan.

Amerikaanse en Europese filmvaktijdschriften vormen nu een belangrijke aanvulling op de papieren bronnen. De autobiografie van Albert E. Smith, *Two Reels and a Crank* (1952) vormt de oudste geschreven geschiedenis van Vitagraph, maar is sterk gekleurd door persoonlijke herinneringen en wemelt van de feitelijke onjuistheden. In 1976 verscheen Anthony Slide's studie *The Big V*, die als de eerste grote poging tot een brede inventarisatie van het zeer diffuse, over de hele wereld verspreide, feitenmateriaal moet worden beschouwd. Hoewel Slide hiermee een belangrijke aanzet gaf tot een fundamenteel onderzoek naar Vitagraph, is zijn verhaal in wezen nog een voorbeeld van de lineaire door genieën gedomineerde geschiedsopvatting van de klassieke filmgeschiedschrijving. Hij koppelt veranderingen altijd rechtstreeks aan beslissingen van het financiële genie Smith en het artistieke genie Blackton. Het voornaamste bezwaar tegen dit boek is echter dat Slide onzorgvuldig is in de interpretatie van zijn bronnen en grossiert in anecdotes; zo neemt hij veel informatie over uit de autobiografie van Smith zonder daar de nodige vraagtekens bij te plaatsen.

Ondanks de verdiensten van *The Big V* is het toch tegen dit soort wetenschappelijk vrijblijvende filmgeschiedschrijving dat de meeste auteurs van de Pordenone-bundel zich – soms op polemische wijze – willen afzetten. Davide Turconi stelt in zijn openingsartikel 'Qualche notizia in psulla Vitagraph' ('Nog wat opmerkingen over Vitagraph') dat de filmgeschiedenis gebaseerd moet zijn op een analyse van de films zelf – voorzover die nog bewaard zijn – en op een grondige documentatie, en niet meer op ongefundeerde veronderstellingen, verzinsels, haastige deducties of vage herinneringen. Deze oproep tot professionele, wetenschappelijke filmgeschiedschrijving wordt door de meeste artikelen in de bundel onderschreven. Het Vitagraph-retrospectief in Pordenone kwam als geroepen. Door de centrale positie van Vitagraph op economisch en esthetisch terrein in een periode waarin de veranderingen elkaar in een razend tempo opvolgden, bood dit onderwerp de nieuwe generatie filmhistorici namelijk de mogelijkheid om nieuwe concepten ten aanzien van de vroege filmgeschiedenis te ontwikkelen en uit te proberen. Enkele daarvan zullen hier worden behandeld, ten eerste om kennis van Vitagraph te verkrijgen, en via Vitagraph van de

vroege economische en esthetische film-geschiedenis, ten tweede om de veranderingen in de filmgeschiedschrijving duidelijk te maken.

Het beeld dat van de economische geschiedenis van Vitagraph wordt geschetst is dat van een filmmaatschappij die tot circa 1915 voortdurend in beweging bleef om haar leidende positie in de filmindustrie te verstevigen en verder uit te bouwen. Zo liep Vitagraph na 1910 voorop in de ontwikkeling van het sterrensysteem, toen bleek dat 'star-appeal' een belangrijk middel werd om het produkt te differentiëren, om een eigen herkenbaar gezicht te krijgen waar de concurrentie geen vat op had. Het bezit van een star vormde een soort van monopolie op een bepaald image dat in een reeks identieke films kon worden geëxploiteerd. De gezette komiek John Bunny, bijvoorbeeld, speelde tussen 1910 en 1915 maar liefst in ongeveer honderdvijftig Vitagraph-films die hem ongekend populair maakten.

Toen de langere speelfilms uit Europa aan bleken te slaan, was Vitagraph één van de eerste Amerikaanse maatschappijen die naast korte films (one- en two-reelers, respectievelijk circa vijftien en dertig minuten) ook langere films (vier, vijf of zelfs nog meer spoelen) ging produceren. Door de grotere lengte werd een ingewikkelder vertelstructuur mogelijk met meer personages en meer verwickelingen. Bovendien kon men zo ook recht doen aan bekende toneelstukken en romans die enkele jaren eerder in de korte films nog tot enkele tableaux met verbindende tussentitels moesten worden gecomprimeerd. Het voordeel was duidelijk: de films kregen zo een 'touch of class' waar vooral het publiek uit de middenklasse gevoelig voor was, een publiek dat tot dan toe de cinema vrijwel had genegeerd.

Het optimaal benutten van de nieuwe constellaties in de snel veranderende filmindustrie vormt – tot circa 1915 – een van de belangrijkste verdiensten van Vitagraph in haar strijd om aan de top te blijven. Dit was weliswaar gesignaleerd door vroegere filmhistorici, met name door Georges Sadoul, maar voor hen hield de economische geschiedschrijving van Vitagraph op bij het toeschrijven van deze verdienste aan het zakelijke vernuft van Blackton en Smith. In zijn artikel over de economische geschiedenis van de beginjaren van Vitagraph stelt Charles Musser hiertegenover:

'(...) the history of cinema as an industry must be framed in terms of the specific economic system in which it operates, in terms of the mode of production in the largest sense. Vitagraph's success was not simply based on Smith's technical wizardry or Blackton's short film comedies, but on their ability to operate within the business standards of American capitalism at the turn of the century.' Bron: Fell, 1983, blz. 65

Musser erkent uiteraard het belang van Blackton en Smith, maar is niet tevreden met een geschiedschrijving die de specifieke economische context – de 'mode of production', zoals hij dat noemt – die hun handelen motiveerde, buiten beschouwing laat. De economische geschiedenis van Vitagraph kan alleen worden begrepen als men deze afzet tegen de Amerikaanse 'business standards' – de normen en praktijken van de zakenwereld in het algemeen en de filmindustrie in het bijzonder – van deze periode. Musser spreekt in dit verband van een 'highly competitive, rapidly changing industry' (Fell, 1983, blz. 23) waarin Vitagraph volop meedraaide dankzij een creatieve commerciële strategie.

Vitagraph werd in maart 1897 aanvankelijk opgericht om films te vertonen in het vaudeville-theatercircuit dat Blackton en Smith al kenden uit hun vorige carrières, respectievelijk als 'cartoonist' (tekenaar van spotprenten) en als goochelaar. Zij leverden complete vertoningseenheden aan de vaudeville-theaters, bestaande uit een projector, een operateur en een filmprogramma. In de begindagen van de cinema was dit een zeer lucratieve werkwijze. Immers, het publiek wilde massaal met het nieuwste wonder van de techniek, de cinema, kennismaken en de populaire vaudeville-theaters wilden aan deze enorme vraag uiteraard graag tegemoet komen. De diensten van een in vertoningen gespecialiseerd bedrijf als Vitagraph kwamen dan ook als geroepen. In 1898 ging Vitagraph zelf films produceren toen producenten als Edison niet meer aan de vraag naar nieuwe films konden voldoen. Het was nu namelijk niet meer de nieuwigheid van het medium waar het publiek op af kwam, het waren de telkens wisselende films die het publiek moesten lokken. Vitagraph distribueerde deze films in eigen beheer. Op die manier kregen de vaudeville-theaters van Vitagraph dus voortaan exclusieve programma's aangeboden. Doordat de films van Vitagraph bovendien met veel zorg werden gemaakt en vaak reconstructies waren van veelbesproken actuele onderwerpen, zoals de Cubaanse oorlog, verwierf Vitagraph in enkele jaren tijd een sterke positie in de filmindustrie.

De spectaculaire groei van Vitagraph in de periode 1897–1901 kan volgens Musser niet enkel worden verklaard door de rol van Blackton en Smith hierbij. In zijn artikel toont hij met een grote hoeveelheid documenten (waaronder contracten, boekhoudingen en verslagen van de veelvuldige processen die filmmaatschappijen in

hun strijd om de markt elkaar toen aandeden) aan hoe Blackton en Smith een optimaal gebruik maakten van de mogelijkheden die de Amerikaanse commerciële en juridische ondernemerspraktijken hen boden. De aandacht is hierbij verschoven van het individu als motor achter de veranderingen naar de 'mode of production', de economische context waarbinnen individuen hun beslissingen namen.

De meeste artikelen in de Pordenone-bundel behoren tot de esthetische filmgeschiedschrijving. Vanuit verschillende invalshoeken delen de meeste auteurs het streven om aan de hand van Vitagraph tot een niet-lineaire geschiedschrijving van de vroege periode te komen, een esthetische geschiedschrijving die niet uitgaat van vooraf gekozen meesterwerken en filmkunstenaars, maar die de films als groep probeert te begrijpen en dit doet vanuit een veel bredere filmhistorische context waarin veranderingen niet meer uitsluitend aan de geniale invallen van enkele individuen kunnen worden toegeschreven. Hieronder geven we twee benaderingen weer die beide naar een nieuwe wetenschappelijke filmgeschiedschrijving streven, maar dit vanuit totaal verschillende invalshoeken doen.

Barry Salt neemt in zijn artikel 'Vitagraph films: A touch of class' een extreem empirisch standpunt in. Hij heeft circa honderdvijftig Vitagraph-films nauwgezet geturfd op hun specifieke gebruik van een aantal filmische middelen. Zijn conclusie is dat vanaf 1909 Vitagraph een eigen huisstijl begint te ontwikkelen die zich duidelijk onderscheidt van die van andere filmmaatschappijen, een stijl die door hem wordt getypeerd als 'a touch of class'. Salts uiterst gerichte kijken naar de bewaard gebleven films heeft het voordeel dat het gebruik en de ontwikkeling van bepaalde technieken vrij nauwkeurig kunnen worden beschreven en gedateerd. Enkele voorbeelden. Het oudste voorbeeld van cross-cutting in een Vitagraph-film heeft Salt gevonden in *The hundred to one shot* (1906). Twee handelingslijnen worden hier door elkaar gemonteerd en komen op het einde in een dramatische climax samen. In de ene lijn dreigt een boze huisbaas een gezin uit hun woning te zetten. In de andere lijn wint de zoon des huizes geld op de paardenraces en snelt hij naar zijn familie om de tragedie net op tijd te voorkomen. Vitagraph heeft verder echter nauwelijks geëxperimenteerd met dit soort montage (cross-cutting), in tegenstelling tot Griffith (in de films die hij vanaf 1908 voor Biograph maakte). Het meest in het oog springende kenmerk van de Vitagraph-stijl vanaf 1909 was het gebruik van de zogenaamde 'nine foot line', die resulteerde in het al eerder besproken plan américain. Op negen voet (ongeveer drie meter) van de camera werd een lijn getrokken die aangaf tot hoe dicht de acteurs mochten naderen. Deze afstand tussen acteurs en camera was opvallend geringer dan in films van andere Amerikaanse maatschappijen gebruikelijk was. De 'nine foot line', door Salt al getraceerd in films uit 1909, zet pas in de jaren daarna door en wordt dan ook, rond 1913, in Europa als 'plan américain' herkend. Enkele andere opvallende stilistische kenmerken zijn volgens Salt nog het acteren met de rug naar de camera (in tegenstelling tot de gangbare frontale opstellingen van de acteurs in het kader), een aanzienlijk naturalistischer wijze van acteren, het plaatsen van de camera op heuphoogte (in plaats van op de gebruikelijke ooghoogte), en het gebruik van 'backlighting' (het van achteren belichten van acteurs of voorwerpen). Salts minutieuze stilistische analyse van Vitagraph-films is een schoolvoorbeeld van fundamenteel empirisch onderzoek. Het is daarom een belangrijke bijdrage aan de verwetenschappelijking van de moderne filmgeschiedschrijving. Dit belang moet echter niet worden overdreven. Salts studie is als inventarisatie waardevol, maar blijft steken in een zoektocht naar het eerste gebruik van bepaalde technieken. We leren wel hoe en wanneer die ongeveer zijn geïntroduceerd, maar niet waarom en met welke gevolgen. In feite hangt Salt nog een lineair model van de filmgeschiedenis aan: technieken worden geïntroduceerd en vervolgens opgepikt door andere filmmakers (met name Griffith), die ze perfectioneren en die zo de overgang van de primitieve cinema naar de klassieke cinema van Hollywood tot stand brengen.

Dat een wetenschappelijk gefundeerde esthetische filmgeschiedschrijving op een heel andere manier kan worden bedreven bewijst Kristin Thompson in haar artikel 'Narration in three early-teens Vitagraph films'. Zij heeft niet zoveel mogelijk Vitagraph-films op hun gemeenschappelijke stilistische kenmerken bekeken, maar een analyse gemaakt van de narratieve strategieën van drie films, te weten: *The inherited taint* (1911), *At the eleventh hour* (1912) en *The tiger* (1913). Haar enige criterium bij de keuze van deze films was het productiejaar en niet de inhoud, de stijl of de kwaliteit. Opvallend is dat Thompson hier nog aan toevoegt dat ze deze films nog nooit had gezien toen ze besloot er een artikel over te schrijven. Haar voornaamste doel is namelijk haar opvattingen over veranderingen in de Amerikaanse filmesthetiek van de beginperiode te toetsen en verder uit te werken. Het gaat haar dus niet zozeer om het specifieke belang van afzonderlijke films voor de filmgeschiedenis (een benadering die bij Salt nog wel overheerst), maar om het ontwikkelen van nieuwe inzichten, die ons de zo lang genegeerde hoofdmoot van de filmgeschiedenis – de esthetiek van de

'doorsneefilms' – laten begrijpen. En juist doordat Vitagraph vanaf 1910 zo'n centrale positie innam, krijgt Thompson's analyse van deze drie willekeurig gekozen en op zich onopvallende Vitagraph-films een extra betekenis voor de geschied-schrijving van de beginperiode.

Zij gaat in haar artikel uit van een tegenstelling tussen de primitieve en de klassieke cinema. De primitieve cinema was dominant vanaf het begin tot circa 1908, de klassieke domineerde vanaf 1917. Daartussenin, van 1909 tot en met 1916, de topjaren van Vitagraph, ligt een overgangsfase waarin primitieve en klassieke narratieve strategieën – vaak zelfs binnen één film – naast elkaar bestonden. Zij beschouwt de primitieve en klassieke cinema als twee fundamenteel verschillende manieren om een verhaal te vertellen. Bij de analyse van deze verschillende vertelwijzen hanteert zij drie narratologische begrippen, ontleend aan David Bordwell's *Narration in the Fiction Film* (1985, 1957). Filmnarratie wordt volgens Bordwell hoofdzakelijk gekenmerkt door gradaties van

1 zelfbewustzijn (in welke mate verwijst de narratie naar de kijksituatie?)

2 kennis (hoeveel weet de narratie?)

3 communicativiteit (hoeveel verbergt de narratie voor de toeschouwer?).

Thompson typeert dan de primitieve narratie als overwegend niet-zelfbewust, met een grote mate van kennis van het verhaalverloop en gematigd communicatief. De klassieke narratie is over het algemeen minder nadrukkelijk aanwezig (is onzichtbaar), maar kent tegelijkertijd meer gradaties op deze drie terreinen; zo kan de narratie binnen één film wisselen tussen alwetendheid en een veel minder grote kennis van de handeling. De klassieke cinema is dus flexibeler in zijn vertelwijze en gebruikt deze flexibiliteit om een vloeiend en ondubbelzinnig verhaalverloop te creëren dat de toeschouwer de illusie geeft getuige te zijn van 'a set of fictional events pure and simple, without the mediation of a narrational system (though that system is, of course, constantly guiding our perception and can call attention to itself in certain situations). When filmmakers began to formulate this goal as the main criterion for their narration, the transition from primitive to classical filmmaking got under way.' (blz. 269)

Dit uitstapje in de narratologie bewijst hoezeer de hedendaagse filmgeschiedschrijving een huwelijk is aangegaan met andere wetenschappelijke disciplines. De narratologie verschaft ons concepten waardoor wij met andere ogen naar de esthetische veranderingen in de filmgeschiedenis kijken. Tegelijkertijd vormen de specifieke vragen en problemen die vanuit de filmgeschiedenis worden opgeworpen ook een nieuwe uitdaging aan de narratologie zelf. Terug naar de films en de filmgeschiedenis. Op basis van bovenstaande karakterisering van de primitieve en klassieke narratie beschouwt Thompson *The inherited taint* als een in wezen nog primitieve film, *At the eleventh hour* als een typische overgangsfilm, en *The tiger* als de meest klassieke film. Het chronologische verloop in de fundamenteel verschillende vertelwijzes suggereert een geleidelijke overgang van primitief naar klassiek. Thompson verzet zich echter tegen een dergelijke lineaire geschiedopvatting. Niet alle films werden tussen 1911 en 1913 geleidelijk steeds klassieker. Films met veel kenmerken van de primitieve cinema werden ook nog in 1916 gemaakt. Aangezien er veel films verdwenen zijn is het onmogelijk om te achterhalen in hoeverre een film als *The inherited taint* representatief is voor 1911. Duidelijk is in ieder geval wel dat de bloeiperiode van Vitagraph voorbij was toen de klassieke stijl ging overheersen. Mogelijk sloot de huisstijl van Vitagraph niet aan bij de klassieke Hollywoodstijl; een verklaring voor Vitagraph's ondergang dient evenwel ook rekening te houden met de economische veranderingen die gepaard gingen met de opkomst van Hollywood. Het onderzoek hiernaar is nog maar net begonnen.

2.2.4 Tot slot

Wie tegenwoordig de filmhistorische literatuur naslaat op Vitagraph zal overdonderd worden door de enorme hoeveelheid aan informatie over films, medewerkers, distributie- en advertentiepraktijken, enzovoorts. De nieuwe generatie filmhistorici heeft enorm veel overhoop gehaald en gaat daar nog steeds mee door. Het gevaar bestaat natuurlijk dat men zich dreigt te verliezen in deze overdaad aan gegevens en door de bomen het bos niet meer kan zien. Bij de oudere generatie filmhistorici had men evenwel niet eens genoeg bomen om een bos te kunnen zien. Het is daarom belangrijk om steeds duidelijk voor ogen te hebben wat men van de filmgeschiedenis in het algemeen en van Vitagraph in het bijzonder wil weten. En naar welke inzichten men ook streeft, niemand die zich in de filmgeschiedenis van de vroege periode verdiept, zal tegenwoordig nog om het grote belang van Vitagraph heen kunnen, een maatschappij die nauwelijks erkende meesterwerken heeft achtergelaten.

Literatuur 2.2 Vitagraph

- Cherchi Usai, P. (red.), *Vitagraph Co. of America: Il cinema prima di Hollywood*. Pordenone (Studio Tesi), 1987.
- Gartenberg, J., 'The Brighton project: The archives and research'. In: *Iris*, 2/1 (1984), blz. 5 – 16.
- Gregor, U. & E. Partalas, *Geschichte des Films, 1895–1939*. Reinbek (Rowohlt), 1976.
- Knight, A., *The liveliest art*. New York (Macmillan), 1957.
- Mitry, J., *Histoire du cinéma, 1895–1914*. Parijs (Éditions universitaires), 1967.
- Musser, Ch., 'The american Vitagraph, 1897–1901: Survival and success in a competitive industry'. In: Fell, J.L., *Film before Griffith*. Berkely (University of California), 1983, blz. 22 – 66.
- Sadoul, G., *Historie générale du cinéma: Les pionniers du cinéma 1897 – 1909*. Parijs (Denoël), 1948.
- Slide, A., *The big V: A history of the Vitagraph company*. Metuchen (Scarecrow), 1976.
- Smith, A.E., *Two reels and a crank*. New York (Doubleday), 1952.

2.3 De star Marlene Dietrich

FIGUUR 3.8 - Marlene Dietrich in *Der blaue Engel*

FIGUUR 3.9 a, b, c, d, e - Vijf keer Marlene Dietrich: *Der blaue engel* (1930), *Morocco* (1930), *Shanghai express* (1932), *Blonde venus* (1932), *The devil is a woman* (1935).

FIGUUR 3.10 - Marlene Dietrich en Josef von Sternberg tijdens een werkpauze

FIGUUR 3.11 - Marlene Dietrich en haar dochter

FIGUUR 3.12 - *Touch of evil* (Welles, 1958)

2.3.1 Introductie

De naam Marlene Dietrich behoeft weinig toelichting. Ook als men maar weinig of in het geheel geen films heeft gezien waarin zij meespeelt, dan zal men toch haar verschijning kunnen herkennen en deze, met al zijn gevoelswaarden, ook zelf voor ogen kunnen roepen. Haar beeltenis maakt al tientallen jaren deel uit van het westerse cultuurgoed. Net als Marilyn Monroe, James Dean, Humphrey Bogart, Greta Garbo en een aantal andere acteurs en actrices die in Hollywood groot zijn geworden, heeft zij een status bereikt waarin de belangstelling voor haar persoon tijdloos lijkt en met elke volgende generatie weer wordt hernieuwd. Marlene Dietrich is een star, een superstar zelfs, wier betekenis de optelsom van al haar filmrollen verre overstijgt. Bij een filmstar hoort een image: het beeld dat het publiek zich van een bepaalde acteur of actrice maakt. Dit beeld is een synthese van een bepaalde uiterlijke verschijning (zowel fysiek als wat betreft kleding en make-up), veronderstelde karaktertrekken en daarbij behorend gedrag, uniek voor die ene figuur. Het image is niet alleen gebaseerd op de rollen, de personages, die de acteur of actrice speelt, maar ook op het leven van de star buiten de films; het filmische en het niet-filmische personage lopen in de publieke verbeelding in elkaar over, liggen in elkaars verlengde. De wonderschone, verleidelijke, exotische en door het leven geharde femme fatale die Marlene Dietrich in films als *Der blaue engel* (Von Sternberg, 1930) en *A foreign affair* (Wilder, 1948) speelt, sluit in de ogen van het publiek naadloos aan bij haar eigenzinnige leven buiten het witte doek, en vice versa. De talloze verhalen die in de (roddel)pers over haar zijn verschenen dragen dan ook in belangrijke mate bij aan deze beeldvorming. Studio's bedenken het image, maar het het publiek maakt de stars. Stars als Marlene Dietrich gaan dus een vrij gecompliceerde relatie aan met hun publiek, die zich niet exclusief op het vlak van de films afspeelt, maar ook op het vlak van de publieke of collectieve verbeelding naar aanleiding van de films. Het meest emblematische beeld van Marlene Dietrich is in dit verband waarschijnlijk wel de beroemde cabaret-scène uit *Der blaue engel*: zittend op een ton, met hoge hoed, de in jarretels gehulde benen opgetrokken, zingt zij 'Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt', het lied en de pose waarmee zij als een ongenaak-bare sirene haar voor mannen onweerstaanbare verleidingskunsten etaleert. Dit is niet de actrice Marlene Dietrich in een scène uit een van haar films, dit is Marlene Dietrich, zoals zij in de collectieve herinnering sindsdien is blijven voortleven. Dit specifieke beeld uit *Der blaue engel* heeft zelfs zo sterk op de verbeelding van de mensen ingewerkt dat het op allerlei manieren buiten de filmwereld is nagevolgd: talloos zijn de imitaties (vaak in travestie) in nachtclubs (vaak 'Der Blaue Engel', 'The Blue Angel', 'L'Ange Bleu' of 'L'Angelo Azzurro' geheten) van een zingende Marlene Dietrich, met hoge hoed en jarretels. Films en met name filmstars zijn blijkbaar in staat om collectieve fantasieën en verlangens te belichamen en te stimuleren.

De geschiedenis van filmstars behoort binnen het model van Allen en Gomery tot het domein van de sociale filmgeschiedschrijving. Zoals we hierboven al stelden krijgt een star immers pas gestalte door zijn relatie met het publiek en meer in het bijzonder door de wijze waarop en de mate waarin hij of zij de publieke verbeelding weet te prikkelen. Met andere woorden, hier komt het medium film onder invloed te staan van maatschappelijke factoren, waartoe zowel restrictieve normen (censuur) als collectieve waarden (idealen, fantasieën) behoren. Een geschiedenis van filmstars kan op een ander niveau dan ook worden gebruikt als ingang tot een geschiedenis van bredere maatschappelijke ontwikkelingen. Men zou bijvoorbeeld aan de hand van de reacties op de films van Marlene Dietrich een studie kunnen maken van de veranderende houding tegenover erotiek in de Nederlandse samenleving. Het is echter de vraag of er op dat niveau nog wel sprake is van filmgeschiedschrijving. Inzicht in het filmverleden is hier namelijk slechts een ondersteuning van een andersoortig historisch onderzoek. In onze definitie van sociale filmgeschiedschrijving dient de cinema en zijn instituties zelf het object van studie te zijn; hierbij wordt uiteraard wel de maatschappelijke context betrokken, maar dan als middel tot inzicht in het filmverleden en niet als doel. De specifieke vraag die we hier zullen

stellen luidt: hoe is het star image van Marlene Dietrich tot stand gekomen en wat waren in de loop der tijd de belangrijkste veranderingen in dat image? Deze vraag zullen we weer benaderen vanuit de twee modellen van geschiedschrijving die we al eerder hebben onderscheiden. Niet de hele onaflaatbare stroom artikelen en boeken die over Marlene Dietrich is verschenen kan strikt genomen als filmgeschiedschrijving worden aangemerkt. Veel publikaties putten zich uit in kritiekloze verering of achterklap en staan vol onjuistheden en insinuaties. In haar autobiografie *Marlene*, uit 1984, zet Marlene Dietrich zich hier sterk tegen af:

'Er is over mij veel onzin verspreid door personen, die geld wilden verdienen met mijn naam. Wat kon ik daar tegen doen? Ik hoorde altijd te laat van hun plannen, van het verschijnen van hun boeken en ik wist niet dat deze heren, die de onbeschaamdheid hadden leugens over iemands privé-leven in de wereld te brengen, door de wet zouden worden beschermd. Niemand van die zogenaamde biografen heeft ooit de behoefte gevoeld mij te raadplegen – wat genoeg over hun betrouwbaarheid zegt.' (blz. 9)

Nu zegt dit citaat net zoveel over de star Marlene Dietrich en hoe zij zich aan het publiek wil presenteren als over al die ongeautoriseerde biografieën (in de praktijk was Marlene Dietrich niet zo makkelijk te raadplegen). En hoewel dergelijke meer op sensatie dan op juistheid gerichte biografieën niet binnen onze definitie van filmgeschiedschrijving passen, dient men te beseffen dat ook deze auteurs (onbewust) met specifieke historische concepten werken die hun beeld van Marlene Dietrich hebben gekleurd.

2.3.2 De star als persoonlijke creatie

De klassieke filmgeschiedschrijving heeft een ambivalente houding tegenover het fenomeen filmstar. In de filmhistorische overzichtswerken – die we de officiële filmgeschiedschrijving zouden kunnen noemen – spelen stars als Marlene Dietrich, Greta Garbo en Rudolf Valentino een ondergeschikte rol. Dergelijke superstars, filmgoden en –godinnen, worden meestal vluchtig genoemd; binnen het macrohistorische perspectief van de klassieke filmgeschiedschrijving krijgen de stars meestal geen bijzondere aandacht. Dit ligt niet aan een gebrek aan bronnen, er was juist zelfs sprake van een overdaad aan informatie over de handel en wandel van de stars. Men negeert bewust een fenomeen dat meer dan nadrukkelijk aanwezig was. De meest plausibele verklaring hiervoor is dat men het bestaan van film als een serieuze kunstvorm wilde legitimeren en daaraan zouden de stars, als door de Hollywood-studio's bedachte publiekstrekkers, alleen maar afbreuk kunnen doen. Acteurs en actrices kunnen niet als de scheppende individuen achter een film worden beschouwd; die eer komt in eerste instantie toe aan de regisseur. Toch hebben stars als Marlene Dietrich ook op de klassieke filmhistorici een grote fascinatie uitgeoefend, al is daarvan in de overzichtswerken weinig of niets terug te vinden. Buiten de officiële filmgeschiedschrijving om zijn er evenwel talloze publikaties over Marlene Dietrich verschenen die zich laten herleiden tot klassieke geschiedsoptellingen.

Wat Marlene Dietrich voor de klassieke filmgeschiedschrijving zo interessant maakt is dat haar star image niet zozeer aan een studio is toe te schrijven, maar aan een filmkunstenaar: de regisseur Josef von Sternberg. Onder zijn regie speelde zij de hoofdrol in zeven films: *Der blaue engel* (1930), *Morocco* (1930), *dishonored* (1931), *Shanghai express* (1932), *Blonde venus* (1932), *The scarlet empress* (1934) en *The devil is a woman* (1935).

Deze zeven films vormen een legendarische reeks in de filmgeschiedenis waaraan de tientallen films waarin Dietrich voor en na haar samenwerking met Von Sternberg speelde worden gespiegeld. Ze zijn de spil in haar carrière. Voor Von Sternberg bestaat er wel een Duitse actrice met de naam Marlene Dietrich, maar deze is eigenlijk in afwachting van haar transformatie tot 'Dietrich'. En na Von Sternberg lijken alle filmrollen maar slappe imitaties van die zeven meesterwerken. Elke beschouwing over het star image van Marlene Dietrich begint en eindigt daarom bij haar relatie met haar ontdekker, Josef von Sternberg. Marlene Dietrich was in Duitsland zeker geen volslagen onbekend actrice toen zij door Von Sternberg werd gevraagd voor de rol van Lola-Lola in *Der blaue engel*. In de jaren twintig had zij in Berlijn een ruime toneelervaring opgedaan en al in zeventien speelfilms meegespeeld. In 1929 bereikte zij de status van hoofdrolspeelster in *Ich küsse ihre hand madame* (Land), *Gefahren der brautzeit* (Sauer), *Die frau nach der man sich sehnt* (Bernhardt) en *Das schiff der verlorenen menschen* (Tourneur), respectievelijk tegenover de toen-malige Duitse topacteurs Harry Liedtke, Willi Forst en – in de laatste twee films – Fritz Kortner. Marlene Dietrich was dus in 1929 in Duitsland al een star met een zeker image, ook al was dit nog niet zo sterk uitgekristalliseerd. Dit image laat zich het best omschrijven met de Amerikaanse term *flapper*: een mooie, levenslustige, onbezorgde en mondaine jonge vrouw die het met de zeden niet zo nauw neemt, de Duitse interpretatie van de roaring twenties. Bovendien was zij een bekende verschijning in het beruchte Berlijnse nachtleven van de jaren twintig, waarmee haar image van ongeremdheid door de realiteit leek te worden bevestigd.

En toen kwam Josef von Sternberg naar Berlijn. Hij was door de filmmaatschappij Ufa uit Hollywood gehaald om een film te maken met Duitslands grootste star Emil Jannings. Het zou een van de eerste Duitse geluidsfilms worden en er was de Ufa veel aan gelegen om een prestigieus produkt af te leveren. In overleg met Von Sternberg koos men als verhaal het boek Professor Unrat van Heinrich Mann, een vlijmscherpe satire op de normen en waarden van de Duitse burgerij. Emil Jannings zou kunnen schitteren in de hoofdrol van de eerbiedwaardige leraar aan het stedelijke gymnasium, wiens reputatie en burgerlijke idealen worden vertrapt door een nachtclubzangeres. De casting van de zangeres vormde echter een probleem. Von Sternberg was niet tevreden met de actrices die hem werden voorgesteld en ontdekte toen zelf Marlene Dietrich bij een van haar optredens in de musical *Zwei krawatten*. Van een echte ontdekking was natuurlijk geen sprake omdat Dietrich al een zekere star-reputatie bezat. Von Sternberg beweerde later in zijn memoires (*Fun in a Chinese Laundry*, 1965) dat hij meteen beseftte dat hij deze actrice wilde voor de rol van Lola-Lola:

'There was an impressive poise about her (not natural, as it turned out, for she was an exuberant bubbler when not restrained) that made me certain that she would lend a classic stature to the turmoil the woman of my film would have to create. Here was not only a model who had been designed by Rops, but Toulouse-Lautrec would have turned a couple of handsprings had he laid eyes on her. Her appearance was ideal; what she did with it was something else again. That would be my concern.' (blz. 231-232)

Het verhaal wil verder dat Von Sternberg tegen de wens van zijn medewerkers in voor Marlene Dietrich koos, die trouwens zelf ook weinig vertrouwen in haar rol had en met tegenzin naar de auditie ging. Of het daadwerkelijk zo is gegaan en of Von Sternberg inderdaad al op dat moment zo'n duidelijk beeld had van hun toekomstige samenwerking is voor ons hier minder interessant dan het beeld dat hiermee gepresenteerd wordt. Von Sternberg werpt zich op als de filmkunstenaar die uit het ruwe materiaal een grote star zou gaan maken, als degene die als enige door had wat er in het verschiep lag en zich daarbij door niemand van de wijs liet brengen. Dit beeld vormt de kern van de klassieke blik op de star Marlene Dietrich.

De samenwerking tussen Josef von Sternberg en Marlene Dietrich geldt als een van de grootste mirakels uit de filmgeschiedenis. De veranderingen die vanaf *Der blaue engel* plaats vinden in het uiterlijk, de oogopslag en het gedrag van de actrice manifesteerden de transformatie van een potentiële star in een superstar. Het is een wonderlijke metamorfose van een oppervlakkige 'flapper' in een exotische en ongenaakbare femme fatale.

Door de films van Von Sternberg wordt de naam Dietrich een synoniem voor de mysterieuze erotische oerkracht waaraan geen enkele man weerstand kan bieden. Een van de meest lyrische beschrijvingen van dit image komt van David Shipman in zijn *The great movie stars: The golden years* (1970):

'She is as enigmatic (and as graceful) as a cat. Like a cat, she invites love and then disdains it. She is a solitary. She is beautiful but her looks have been rendered by the addition of too much make-up, crazy eyelashes, feathers, furs and male-drag: dolled up she is the apotheosis of chorus-girl glamour, but beneath is discernible a really glamorous, mysterious woman. She offers a parody, both conscious and unconscious of sex, suggesting, as she gets her men to commit mighty mayhem for her as she leads them, steely-hearted, to destruction, that it's all a delusion after all. (blz. 156)

Dat Josef von Sternberg de drijvende kracht achter deze transformatie is wordt door iedereen erkend. In haar autobiografie stelt Dietrich dat ze alles in haar carrière aan hem te danken had en put ze zich uit in superlatieven om haar dankbaarheid tot uitdrukking te brengen. Zo noemt ze hem 'de almachtige God waar men tegenop keek, en die men gehoorzaamde' (blz. 61) en beschouwt ze zichzelf als 'plooibaar materiaal op zijn schier onuitputtelijk palet van ideeën en denkbeelden' (blz. 92). Ze gaat hierin zelfs zo ver dat ze *Der blaue engel* als haar eerste film beschouwt en niet meer over haar zeventien filmrollen daarvoor wil spreken. In een artikel uit 1954, waarin hij de carrière van Marlene Dietrich onder de loep neemt, spreekt Arthur Knight over een Trilby-verhouding, een metafoor die vaak gebruikt werd om de ondergeschikte, slaafse houding van Trilby-Dietrich tegenover Svengali-Von Sternberg uit te drukken:

'The six years of the Dietrich-Von Sternberg collaboration was a strange Trilby-like relationship, with the star - one of the most highly paid women in the industry - apparently completely under the spell of the director. Temperamental, impetuous in her relations with others, she was docile, even subservient with Von Sternberg. On the set he was harsh, demanding, finically reshooting scenes a dozen or more times. Dietrich worked with him without a complaint, without question, even through sickness and pain. He would call her at all hours to discuss new material, new ideas for the next day's shooting. Dietrich seems to have welcomed these

interruptions. She became completely his puppet – so much so that her films became little more than albums of lovingly photographed still pictures.' (blz. 504)

Hoewel deze meester-slaaf verhouding door Dietrich en door Von Sternberg zelf wordt bevestigd, is het waarheidsgehalte ervan niet het meest cruciale punt; het gaat erom dat dit gegeven in belangrijke mate heeft bijgedragen aan het image van Marlene Dietrich als een geharde vrouw die een welhaast Spartaanse vorming heeft gekregen, hetgeen in veel publikaties nog wordt versterkt door haar strenge Pruisische opvoeding nadrukkelijk te noemen. Von Sternberg heeft Dietrich niet alleen gevormd, hij heeft haar ook gebruikt. De gangbare interpretatie van zijn zeven films met Dietrich houdt in, dat zij daarin fungeert als vehikel voor zijn erotische fantasieën en als object voor zijn filmische extravagantie (hetgeen in zijn geval op hetzelfde neerkomt). In al deze films is ze een bovenaards mooie vrouw die op mannen tegelijkertijd een onweerstaanbare aantrekkingskracht uitoefent maar die ook een vernietigende dreiging betekent. Ze is opgesmukt met veren, kanten voiles, bont, hoeden, maskers en waaiers die haar op haar meest verleidelijke tonen en haar verhullen, ongrijpbaar maken. In *Morocco*, *Dishonored*, *Blonde venus* en *The scarlet empress* gaat ze gehuld in mannenkleding, niet om haar lichaam te verbergen, maar juist om de onoverbrugbare kloof tussen man en vrouw te benadrukken. Von Sternberg creëerde dit – door sommigen als fetisjistisch geïnterpreteerde – beeld van de raadselachtige vrouw in zijn films binnen een extreem gestileerde filmische vormgeving die al even sensueel aandoet. Zijn beelden zijn stuk voor stuk afgewogen, barokke ensceneringen, composities van licht en schaduw, waarin de verschillende stoffen en materialen haast tastbaar worden in een ongeëvenaarde hoeveelheid zwarte, grijze en witte toonwaarden, met Dietrich als verleidelijk middelpunt. Volgens Von Sternberg is filmen schilderen met de camera, vormgeven met licht en donker. Voor hem bestond er dan ook geen wezenlijk verschil tussen de functie van regisseur en die van cameraman, hetgeen hem bij critici en historici de kwalificatie 'estheet' opleverde. Een van de meest extreme voorbeelden hiervan is de laatste film die hij met Dietrich maakte, met de veelzeggende titel *The devil is a woman*. Dietrich acteert niet in deze film, ze poseert met een uitdrukkeloos gezicht – als een masker –, gehuld in de meest extravagante gewaden en geësceneerd in de prachtigste decors. Volgens Knight betekende deze steeds grotere nadruk op picturale effecten dan ook noodgedwongen het einde van de relatie tussen Von Sternberg en Dietrich; het was stilistisch briljant, maar sprak het publiek absoluut niet meer aan:

'The animation, the vivacity, that characterized Lola-Lola, gradually drained away, leaving only the mask of a sultry siren – cold, lifeless, but intriguing. Critics and public alike were fascinated by Dietrich. Women copied her long nails, her eyebrows, her passion for trousers. But they found her films a bore. Von Sternberg had brought his star to the pinnacle of fame, but at that pinnacle he faltered.' (Knight, 1954, blz. 504–505)

In de klassieke geschiedopvatting is het de regisseur die de films maakt, en niet de star, en ook niet het publiek. Stars en hun images worden gecreëerd door studio's om het publiek aan zich te binden, en in uitzonderlijke gevallen door een regisseur. Het star image van Marlene Dietrich kreeg vaste vorm met haar rol in *Der blaue engel* – dankzij de kunsten van Josef von Sternberg – en is sindsdien niet wezenlijk meer gewijzigd. In alle films na *The devil is a woman*, in al haar fotosessies en interviews en in al haar optredens als entertainer en zangeres is Marlene Dietrich dezelfde rol blijven spelen: een raadselachtige, exotische femme fatale, een schepping van Josef von Sternberg, die tot op hoge leeftijd de wereld is blijven verbazen.

2.3.3 De star als produkt van 'media texts'

Het belang van Josef von Sternberg voor het ontstaan van het image van Marlene Dietrich kan door niemand in twijfel worden getrokken. Dietrich was voor een groot deel zijn persoonlijke creatie en kan als zodanig niet los worden gezien van de barokke stijl en extravagante thematiek van zijn filmoeuvre. Wie het star image van Dietrich wil begrijpen moet dus bij Von Sternberg beginnen. De vraag is echter of het doorgronden van Von Sternbergs broeierige erotische filmvormen wel volstaat om Dietrichs opkomst als star historisch te begrijpen. En het antwoord daarop luidt: nee. Zoals we reeds in de inleiding stelden, is het fenomeen star een interactie tussen filmische en publieke verbeelding; een geschiedschrijving die het ontstaan en de ontwikkeling van een bepaald star image wil beschrijven dient dan ook met beide zijden rekening te houden. De stelling dat Josef von Sternberg Dietrich gecreëerd heeft is dus correct, maar niet volledig.

Een zeer belangrijke theoretische bijdrage aan een (revisionistische) wetenschappelijke geschiedschrijving van filmstars leverde Richard Dyer met zijn boek *Stars* uit 1979. In dit boek combineert Dyer de verworvenheden van de sociologie en de semiotiek bij het doorgronden van het fenomeen filmstar. Vanuit de sociologische

invalshoek functioneren stars binnen een maatschappelijke context en zijn ze op een bepaalde manier een weerspiegeling daarvan. Vanuit een semiotische invalshoek worden stars bestudeerd als onderdeel van de manier waarop in films betekenis wordt gecreëerd. Dyer koppelt deze twee invalshoeken aan elkaar door de specifieke betekenis van stars te onderzoeken binnen de sociale context van wat hij 'media texts' noemt. Films zijn een 'media text', maar ook televisie-programma's, advertenties, krante-artikelen, fotoreportages, kortom alle geïnstitutionaliseerde kanalen waarlangs het publiek kennis neemt van het image van een bepaald acteur of actrice. Het image wordt zodoende een produkt van deze 'media texts'.

Dyer definieert stars als een 'structured polysemy', hetgeen men zou kunnen vertalen als een 'gestructureerde meerduidigheid'. De betekenis van een star in al die verschillende teksten is nooit ééndimensionaal; het image dat het publiek waarneemt is opgebouwd uit een aantal verschillende betekenissen die verschillend worden gewaardeerd en geïnterpreteerd. Zo zullen in het algemeen vrouwen meer geïnteresseerd zijn in de beslommingen van Marlene Dietrich als moeder, terwijl mannen Dietrich vooral als sekssymbool zullen waarderen. Deze meerduidigheid is echter gestructureerd, begrensd. In de diverse 'media texts' worden sommige betekenissen (bijvoorbeeld de achterstelling van vrouwen) onderdrukt en andere (bijvoorbeeld schoonheid) juist versterkt. Volgens Dyer staan de star images in dienst van de dominante ideologie; ze dragen de idealen daarvan uit en negeren of verzachten de fundamentele maatschappelijke problemen die het gevolg zijn van die ideologie. Allen en Gomery stellen in *Film history: Theory and practice* (1985):

'One does not have to share Dyer's Marxism to see his formulation of the star (as polysemic image structured around a set of contradictions) as a useful starting point for the historical analysis of stardom and individual star-images'. (blz. 174)

Dyer's concept van de star als gestructureerde meerduidigheid verschaft filmhistorici de mogelijkheid om het star image in al zijn complexiteit te bestuderen zoals het door verschillende 'media texts' wordt gecreëerd en tevens om de veranderingen waar te nemen die hierin in de loop van de tijd zijn opgetreden. Deze 'media texts' laten zich volgens Dyer in vier grote categorieën verdelen: promotie (in de zin van 'het bevorderen van de verkoop'), publiciteit, films, en commentaar/kritiek. Met behulp van deze categorieën, die bedoeld zijn om een ordening aan te brengen in de enorme vloed van artikelen en getuigenissen over stars, zullen we hieronder nagaan hoe het door Von Sternberg gecreëerde image publiek domein werd.

Promotie

Dyer omschrijft promotie als 'teksten die werden geproduceerd als onderdeel van de weloverwogen creatie/fabricage van een specifiek image of image-context voor een specifieke star', zoals die door de studio/producent werden vervaardigd, georganiseerd en verspreid (blz. 68). Het ging daarbij zowel om materiaal dat op de star zelf direct betrekking heeft, zoals om informatie voor de pers, fanmagazines, foto's en optredens, als om materiaal dat de star in een bepaalde film moet promoten, zoals advertenties, posters en trailers. Tijdens de periode van het studiosysteem (circa 1920-1950) waren de stars in Hollywood het eigendom van de studio's; op basis van een soort van wurgcontract dienden ze de voorschriften van de studio's op te volgen en voorgestelde wijzigingen in hun image, casting, kapsel, make-up of naam te accepteren. Het is dan ook niet verwonderlijk dat deze contracten door veel acteurs en actrices als een moderne vorm van slavernij werden beschouwd.

Op voorspraak van Josef von Sternberg kreeg Marlene Dietrich een contract bij Paramount, nog voor de Berlijnse première van *Der blaue engel* in april 1930. Toen Dietrich een paar weken later in Hollywood arriveerde wist men bij Paramount echter nog niet met welk image men haar aan het publiek zou gaan verkopen, er waren immers nog geen films met haar te zien – *Der blaue engel* ging pas in januari 1931 in Amerika in première, kort na haar eerste Amerikaanse film, *Morocco*. Door haar Europese achtergrond en het onvermijdelijke accent, en door berichten over de fenomenale indruk die zij in Duitsland achterliet met haar rol als mannenverslindster in *Der blaue engel* lag het voor de hand om haar te modelleren naar de grootste star van die tijd: Greta Garbo – een vergelijking die in Duitsland al was gemaakt. Aangezien Garbo vaak werd vergeleken met een sfinx, zocht men voor Dietrich naar een gelijkenis met een ander tijdloos ondoordringelijk icoon en vond dat in het portret van Mona Lisa. Paramount had zoveel vertrouwen in Dietrichs vermogen om Garbo (onder contract bij MGM) naar de kroon te kunnen steken dat men een grote publiciteitscampagne startte, die volgens sommige bronnen zo'n vijf miljoen dollar heeft gekost. Voordat *Morocco* en *Der blaue engel* in Amerika in première gingen, werd het publiek al bekend gemaakt met de nieuwe star, Marlene Dietrich. En toen *Morocco* een succes bleek was de toekomst van de star Dietrich verzekerd.

Hoewel Dietrich werd aangekondigd als de nieuwe Garbo, ging men toch steeds meer de verschillen tussen de twee actrices benadrukken. Dietrich mocht geen kopie van Garbo worden, maar moest een eigen variant bieden van het type van de exotische femme fatale. Ze moest een alternatief voor Garbo worden. Garbo's image was geconcentreerd rond haar gezicht dat als 'divine', goddelijk mooi, werd beschouwd. Dit is ook de reden waarom vaak wordt gezegd dat Garbo geen lichaam had – in de verbeelding van het publiek was ze in eerste instantie een mysterieus gelaat. In Dietrichs image werd echter steeds meer de sensualiteit van haar lichaam benadrukt: haar blonde haar, haar figuur, en vooral haar benen die gedurende haar hele carrière een centrale rol in haar image zouden spelen. Men zou kunnen stellen dat haar lichaam haar image een eigen gezicht gaf. Op allerlei manieren werkte men in de maanden voor de uitbreng van *Morocco* aan de promotie van de nieuwe star. Vanaf het moment dat ze in Amerika was gearriveerd, werd elke gelegenheid waarbij ze in het openbaar verscheen door de studio (mede op aanwijzingen van Von Sternberg) geënceneerd en geregisseerd. In haar memoires beschrijft Irene Mayer (dochter van MGM-studiohoofd Louis B. Mayer) hoe Dietrich in Hollywood op een party ter ere van iemand anders aan de verzamelde top van de filmwereld werd geïntroduceerd:

'Midway in the evening there was a sudden hush as though a cue had been given. Marlene Dietrich, fresh from her triumph in *The blue angel*, made a spectacular entrance, followed by Josef von Sternberg. She strode across the full length of the enormous dance floor. The silence was broken by applause. She had arrived in Hollywood that day, and her debut caused such a flurry she practically seemed guest of honour.'

Bron: *A private view*, 1983, blz. 136

Een zeer belangrijke rol in de promotie van Dietrichs star image speelden de vele glamourfoto's die Paramount van haar liet maken. Tussen 1930 en 1936 verspreidde de studio zo'n vijfhonderd foto's die door verschillende fotografen waren vervaardigd. De artistieke vrijheid van zowel de studio- als de free lance – fotografen was beperkt; hun foto's moesten het image uitdrukken dat door de studio (Von Sternberg) was bedacht, ze liggen in het verlengde van de films. Ze werken dan ook vaak met dezelfde heftige contrasten tussen licht en donker. Opvallend is dat op de meeste foto's de achtergrond onduidelijk, meestal in het donker gehuld, blijft – Dietrich wordt zo een wezen van een andere dimensie, als in een droom, ongrijpbaar, mysterieus. Haar ogen, onder dun gepenseelde wenkbrouwen, hebben een omfloerste blik, ze zijn vaak bijna gesloten en kijken de toeschouwer half spottend, half uitdagend aan. Soms speelt om haar mond een mysterieuze glimlach en houdt ze een sigaret in haar hand. Men hoefde dan ook niet naar de bioscoop te gaan om met het image van de star Marlene Dietrich vertrouwd te raken.

Publiciteit

Publiciteit wijkt volgens Dyer af van promotie doordat er geen sprake is van weloverwogen, bewuste pogingen om een specifiek image te creëren (Dyer, blz. 69). Het betreft hier informatie over de star die niet direct afkomstig is van de studio, zoals bijvoorbeeld interviews, artikelen over het privéleven en vooral de roddelrubrieken. In de praktijk werd veel van deze publiciteit door de studio's gearrangeerd, maar het gaat erom dat het op zijn minst lijkt alsof de studio er niets mee te maken heeft en we dus een authentieker beeld krijgen van 'de mens achter de star'. Tot deze mens dringen we echter niet door, het blijft een door 'media texts' gecreëerd beeld en kan als zodanig wel het bestaande beeld verdiepen maar er niet doorheen kijken. Marlene Dietrich heeft over publiciteit nooit te klagen gehad. We zullen ons hier beperken tot drie onderwerpen die in de loop van haar carrière op verschillende wijzen veel stof hebben doen opwaaien: haar relatie met Von Sternberg, de oorlog en haar leeftijd.

In de publiciteit werd Dietrichs relatie met Von Sternberg – zowel binnen als buiten de studio – breed uitgemeten. Hoewel Dietrich (sedert 1924) getrouwd was met Rudolph Sieber was ze tijdens haar eerste jaren in Hollywood vaker te zien in het gezelschap van Von Sternberg. Toen de vrouw van Von Sternberg Dietrich in 1931 aanklaagde wegens echtbreuk rook de pers een schandaal. Mevrouw Von Sternberg kon echter niets bewijzen en Paramount deed zijn best om Dietrich af te schilderen als goede echtgenote en een goede moeder. Opmerkelijk genoeg wilde Paramount Dietrichs moederschap aanvankelijk verborgen houden omdat het niet met haar image van mysterieuze femme fatale te verenigen zou zijn, maar door het dreigende schandaal kwam het nu juist goed uit daar meer nadruk op te leggen. Dergelijke negatieve publiciteit was in het puriteinse Amerika uiteindelijk nauwelijks schadelijk voor Dietrichs image. Het bevestigde voor het publiek de intensieve relatie tussen Von Sternberg en Dietrich en bovendien sloot dergelijk overspelig gedrag perfect aan bij haar image – of het waar was of niet deed er verder weinig toe, van een star als Dietrich werd niet anders verwacht.

Tijdens de Tweede Wereldoorlog werd in de publiciteit een ander aspect van haar image benadrukt. Haar optredens voor Amerikaanse soldaten in Afrika en Europa maakten ook aan het thuisfront een diepe indruk. Dietrich werd geprezen om haar moed en volharding bij het trotseren van de gevaren en ontberingen aan het front. Ze bewees hiermee dat ze een vrouw was die wilde vechten voor een zaak die zij belangrijk vond, hetzij de liefde van een man, zoals in haar films, hetzij het vermaken van duizenden soldaten bij hun strijd tegen het kwaad. In haar films had Dietrich overigens altijd al een nauwe band met soldaten gehad. En Von Sternberg doste haar regelmatig uit met de attributen van het militarisme, zoals rijlaarzen, leren jassen en zweepen. Haar Pruisische opvoeding versterkte het beeld van een gedisciplineerde vrouw die weet wat ze wil.

Met het verstrijken van de jaren wordt na de oorlog weer een ander aspect van haar image in de publiciteit naar voren gehaald: haar onvergankelijke schoonheid. Dietrich werd geboren in 1901 maar de jaren leken op haar geen vat te hebben. Al in de jaren vijftig werd ze 'the world's most glamorous grandmother' genoemd. Tijdens haar solo-optredens als chanteuse – of zoals ze zelf zegt 'disease' – speelde ze dezelfde rol die ze haar hele leven al had gespeeld. Haar gewaagde jurken tijdens die optredens, die bewezen dat ze nog hetzelfde figuur had als in de jaren dertig, gaven de pers telkens nieuwe stof om over te schrijven. En telkens weer werd benadrukt dat deze vrouw, die in 1975 haar laatste concert gaf, nog steeds raadselachtig mooi was.

Films

Films spelen uiteraard een speciale rol in de constructie van het image van een film star, maar – zoals we al regelmatig hebben gesteld – zijn het niet enkel de films die dat image vormen. Bij sommige stars spelen de films zelfs een ondergeschikte rol. Wie kent bijvoorbeeld de films van Jayne Mansfield of Zsa Zsa Gabor? In het geval van Dietrich zijn haar solo-optredens na de Tweede Wereldoorlog veel belangrijker dan de films die ze in dezelfde periode maakte; maar toch komen we hier weer bij haar films uit, omdat die optredens voor een groot deel voortbouwden op het image zoals dat in de jaren dertig door Von Sternberg is gecreëerd.

De films met Von Sternberg vormen, zoals Dyer zegt, 'the key note of her career' (blz. 73). Alle volgende films imiteren of variëren op het in die films ontwikkelde image. Kenmerkend voor Dietrichs filmcarrière is de continuïteit, van *Der blaue engel* tot *Just a gigolo* (Hemmings, 1978) bleef ze haar image trouw. Als geen ander wist Dietrich hoe Von Sternberg dat image door middel van belichting, make up, kleding en enscenering gestalte had gegeven. Verschillende regisseurs die met haar hebben gewerkt, verklaarden onder de indruk te zijn van haar vakkennis, haar perfectionisme en haar discipline. Met andere woorden, na de samenwerking met Von Sternberg was het Marlene Dietrich zelf die haar image continueerde – niet uitsluitend meer in films, maar vooral ook in haar optredens.

Hoewel *The scarlet empress* en *The devil is a woman* financiële flops waren, bleef Von Sternbergs visioen van een mysterieuze, haast bovenaardse, vrouwelijke schoonheid in haar volgende films onuitwisbaar. In *The garden of allah* (Boleslawki, 1936) bijvoorbeeld werd dit aspect van haar image zo sterk benadrukt dat het verhaal van een onmogelijke liefde ergens in de woestijn er volledig bij inschoot. Het is een in prachtige Technicolor-kleuren gefotografeerde, maar vrijwel statische en emotieloze ode aan Dietrichs schoonheid. Von Sternbergs extravagante picturale stijl was echter niet voor herhaling vatbaar. Er was ook geen enkele regisseur of studio te vinden die nog voorbij dit punt wilde gaan. Aan het einde van de jaren dertig leek er een einde te komen aan Dietrichs filmcarrière. De diverse films die ze na *The devil is a woman* had gemaakt waren nauwelijks een succes en in de vakpers gold ze nu als 'box-office poison': een groot risico voor het commerciële succes van een film. Haar rol in de western *Destry rides again* (Marshall, 1939) betekende een belangrijke wending in haar carrière.

In deze film speelt Dietrich niet meer de raadselachtige femme fatale, maar het veel aardere type van een ongecultiveerde salooneigenares. Ze gooit mannen eigenhandig haar saloon uit en deinst er niet voor terug om met een andere vrouw vechtend over de vloer te rollen, aangemoedigd door het enthousiaste mannelijke publiek. Verdwenen is de mannen-verslindster, daarvoor in de plaats gekomen is een compagnon van mannen, de impulsieve hoer met het gouden hart, die zich uiteindelijk opoffert voor de man die ze bemint. Het mysterie, de bedreigingen de erotiek zijn verdwenen, wat overblijft is schoonheid, wereldwijsheid en seksualiteit.

Deze wending betekende echter niet een draai van 180 graden in haar image; het is een exploitatie van bepaalde aspecten van haar image, en een onderdrukking van andere. *Destry rides again* en de meeste films die daarop volgden grepen terug op de rol die haar beroemd had gemaakt, die van uitdagend geklede

nachtclubzangeres in *Der blauwe engel*, maar ontdeed deze van zijn Sternbergiaanse mystiek. Een film met Dietrich moest zich voortaan in een café, theater, nachtclub of bordeel afspelen, waarin sterke mannen om haar vechten en zichzelf minstens één lied zingt. Dit stramien zou haar filmcarrière tot het einde blijven bepalen. Een greep uit een aantal films: in *Seven sinners* (Garnett, 1940) speelt ze een zangeres die het hoofd van Amerikaanse matrozen op een eiland in de Stille Oceaan op hol brengt, in *Kismet* (Dieterle, 1944) een prinses in een 1001-nacht harem, in *Golden earrings* (Leisen, 1947) een zigeunerin, in *A foreign affair* (Wilder, 1948) een nachtclubzangeres in het Berlijn van vlak na de oorlog, in *Rancho notorious* (Lang, 1952) weer een salooneigenares, zo ook in *Around the world in eighty days* (Anderson, 1956), in *Touch of evil* (Welles, 1958) weer een zigeunerin die de toekomst voorspelt, en in haar laatste film *Just a gigolo* (Hemmings, 1978) een hoerenmadam.

De verandering in Dietrichs image die met *Destry rides again* inzet is dus geen fundamentele ommekeer. Er is niet zozeer sprake van een aanpassing van het image aan de smaak van het grote publiek, maar van het wegvallen van de meest extreme uiting daarvan in de films van Von Sternberg. Ook zonder von Sternberg bleef het Dietrich-image bestaan, niet in de laatste plaats dankzij Marlene Dietrich zelf.

Kritiek/commentaar

Onder kritiek en commentaar verstaat Dyer 'al hetgeen critici en auteurs als waardering of interpretatie over de star hebben geschreven' (Dyer blz. 71). Het omvat beschouwingen over de star in filmrecensies, boeken en films. Ze wijken af van promotie en publiciteit doordat ze niet direct meewerken aan de creatie van een bepaald image, het zijn daar juist reacties op. Ze zijn echter zowel een afspiegeling van de publieke opinie als een middel om de publieke opinie te vormen en als zodanig in staat om het star image indirect te beïnvloeden. Met name deze categorie maakt duidelijk hoe complex de relatie is tussen star image en publiek.

Dietrichs eerste Amerikaanse films hadden veel succes bij het publiek. De vroegste commentaren waren in het algemeen in positieve termen gesteld. Regelmatig viel er echter irritatie te bespeuren over de toch als merkwaardig ervaren samenwerking tussen regisseur en star en over hun nadrukkelijk gestileerde regie- en acteerstijl. In het volgende fragment uit het starmagazine *Photoplay* van november 1931 wordt, in de vorm van een beschrijving van een draaidag van een denkbeeldige filmproductie, de spot gedreven met de stijl van Von Sternberg en het image van Dietrich en tevens naar de roddels over hun relatie verwezen:

'1.00 p.m. Back on the set. Miss Dietrich is now wearing a cherry-colored sun bonnet with coral piping and an insert of turkey-red fichu. The scene is a nightclub in Panama City. Marlene is playing twenty-four Albertina Rausch dancing-girls, thus showing no less than forty-eight perfect Dietrich legs at one and the same time.... Cinematographer Lee Garmes has sixty-six camera's focused on the set, some of them shooting through lace, cellophane, cobwebs.... Von Sternberg dismisses the troupe by firing a field-gun and running up the Von Sternberg house flag. (...) 3.00 p.m. Miss Dietrich poses for still photographs at the studio. Among the poses shot is one with Miss Dietrich with an arm round her little girl, while her little girl has her arm around her daddy and her daddy has his arm around Mr. von Sternberg's throat.'

Het gaat hier uiteraard niet om de juistheid van dergelijke kritiek, maar om de wijze waarop bepaalde aspecten van Dietrichs star image worden opgepikt en becommentarieerd. Met name de relatie tussen star en regisseur speelt in deze contemporaine commentaren een grote rol.

Een belangrijke fase in de kritiek op Dietrich vormde haar status als 'box-office poison' op het einde van de jaren dertig. Op de lijst van meest populaire acteurs en actrices van 1937 stond zij op de 126ste plaats, hetgeen in de pers breed werd uitgemeten. Dietrich was niet 'bankable' meer, met als gevolg dat Paramount haar contract afkocht. Dit verklaart uiteraard de verschuiving in haar image met *Destry rides again*, zoals we dat in de vorige paragraaf hebben gezien. Belangrijk is echter dat het overwinnen van die status door het spelen in enkele succesvolle films op zijn beurt ook weer bijdroeg aan het versterken van bepaalde aspecten van haar image, met name haar onafhankelijkheid en discipline. Dietrich had bewezen zonder Von Sternberg verder te kunnen en zich terug te kunnen werken naar de top. Vanaf *Destry rides again* is haar carrière nooit meer echt in twijfel getrokken. Afzonderlijke filmrollen stonden soms wel bloot aan harde kritiek, maar in het algemeen oogste zij veel bewondering voor haar doorzettingsvermogen, in combinatie met haar niet aflatende schoonheid.

De vier categorieën van 'media texts' die Dyer onderscheidt zijn uiteraard niet strikt van elkaar te scheiden; promotie hangt ten nauwste samen met de films die moeten worden verkocht, publiciteit is vaak een verkapt vorm van promotie, en commentaar en kritiek staan niet geheel los van de overige categorieën. Het gaat erom dat deze 'media texts' gezamenlijk het star image construeren. Het voordeel van Dyers model is dan ook dat de connecties tussen verschillende aspecten van een image in hun historische ontwikkeling kunnen worden bestudeerd en gedetermineerd. In het geval van Dietrich hebben deze verschillende invalshoeken ons gewezen op de continuïteit in haar image, een image dat sedert de films van Von Sternberg tot op heden niet wezenlijk is veranderd, alleen de accenten zijn anders komen te liggen.

2.3.4 Tot slot

In de voorafgaande paragrafen hebben we het ontstaan en de ontwikkeling van het star image van Marlene Dietrich vanuit twee verschillende richtingen benaderd. In het eerste – klassieke – model draait dit image volledig rond de figuur van regisseur Josef von Sternberg, die het in zijn films vorm heeft gegeven. In het tweede – revisionistische – model, van Richard Dyer, blijkt dit image het resultaat van een wisselwerking tussen filmische en publieke verbeelding, en wordt het geconstrueerd vanuit een aantal 'media texts'. Beide modellen benadrukken het belang van Von Sternberg en wijzen op de continuïteit van een aantal aspecten van Dietrichs image gedurende haar hele carrière. Het tweede model biedt echter het voordeel dat getracht wordt de star in zijn sociologische context te begrijpen en daarbij veel gedetailleerder te werk wordt gegaan. Deze twee verschillende historische benaderingen van het fenomeen film star sluiten elkaar evenwel niet uit, ze vullen elkaar aan.

Literatuur 2.3 Dietrich

- Allen, R. & D. Gomery, *Film history: Theory and practice*. New York (Knopf), 1985.
- Benayoun, R., 'l'Ascension de galatée'. In: *Positif* 75 (mei 1966), blz. 22–36.
- Bowers, R.L., 'Marlene Dietrich: 1954–70'. In: *Films in review*, 22/1 (januari 1971), blz. 17–22.
- Dietrich, M., *Marlene*. Weesp (Centerboek), 1988. Oorspronkelijk: *Marlene D.* par Marlene Dietrich. Parijs, 1984.
- Dyer, R., *Stars*. Londen (BFI), 1982 (1979).
- Flinn, T., 'Joe, where are you?' In: *The velvet light trap* 17 (1977), blz. 40–47, herdruk uit *The velvet light trap* 6 (1972).
- Garsault, A., 'Marlene Dietrich ou Marlene?'. In: *Positif* 283 (september 1984), blz. 54–57.
- Gow, G., 'Alchemy: Dietrich + Sternberg + German destiny'. In: *Films and filming* 20/9 (juni 1974), blz. 56–60.
- Haskell, M., *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. New York (Holt, Rinehart and Winston), 1974.
- Higham, C., *Marlene: The life of Marlene Dietrich*. New York (Norton), 1977.
- Knight, A., 'Marlene Dietrich 1923–54: Notes on a living legend'. In: *Films in review* 5/10 (december 1954), blz. 497–514.
- Kobal, J., *Marlene Dietrich*. Londen (Studio Vista), 1968.
- Naremore, J., 'Marlene Dietrich in Morocco (1930)'. In: J. Naremore, *Acting in the cinema*. Berkeley (University of California), 1988, blz. 131–156.
- Oosterhout, A. van, 'Morocco: de rekwisieten van de omhelzing'. In: *Versus* 1 (1986), blz. 116–127.
- Rheuban, J., 'Josef von Sternberg: The scientist and the vamp'. In: *Sight and sound* 42 (winter 72–73), blz. 34–40.
- Rosen, M., *Popcorn Venus*. New York (Coward, McCann and Geoghegan), 1973.
- Sembach, K.J. (red.), *Marlene Dietrich: Portraits 1926–1960*. München (Schirmer–Mosel), 1984.
- Shipman, D., *The great movie stars: The golden years*. Londen/ New York (Hamlyn), 1970.
- Sternberg, J. von, *Fun in a Chinese laundry*. New York/Londen (Macmillan), 1965.
- Studler, G., *In the realm of pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the masochistic aesthetic*. Urbana (University of Illinois), 1988.
- Viviani, Chr., 'Marlene Mélo: Splendeurs de l'artifice'. In: *Positif*, 283 (september 1984), blz. 44–53.
- Walker, A., *Dietrich*. New York (Harper & Row), 1984.
- Wood, M., 'Dietrich: Empress of signs'. In: J.Todd (red.), *Women and film*. New York/Londen (Holmes & Meier), 1988, blz. 153–168.
- Zucker, C., 'Some observations on Sternberg and Dietrich'. In: *Cinema journal* 19/2 (voorjaar 1980), blz. 17–24.

2.4 De auteur Jacques Tati

FIGUUR 3.13 - Mon oncle

FIGUUR 3.14 - Mon oncle

FIGUUR 3.15 - Mon oncle

FIGUUR 3.16 - Jour de fête (Tati, 1949)

FIGUUR 3.17 - Les vacances de monsieur Hulot (Tati, 1953)

FIGUUR 3.18 - Play time (Tati, 1968)

2.4.1 Introductie

Jacques Tati's carrière als filmregisseur bestaat uit de in kwantitatief opzicht schamele productie van zes speelfilms in bijna dertig jaar: *Jour de fête* (1949), *Les vacances de monsieur Hulot* (1953), *Mon oncle* (1958), *Play time* (1968), *Trafic* (1971) en *Parade* (1973). Deze zes films vormen evenwel kwalitatief gezien een uniek oeuvre in de filmgeschiedenis, een coherent corpus van films waarin de regisseur varieert op een aantal thematische en stilistische constanten. Jacques Tati, kortom, is een auteur. Dit is een aanduiding die sinds zijn introductie in *Les cahiers du cinéma* wordt gehanteerd voor regisseurs die een duidelijk herkenbaar stempel op al hun films weten te drukken. Josef von Sternberg, Friedrich Wilhelm Murnau, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Sergei Eisenstein, Jean-Luc Godard, of Jacques Tati, voor hen allen geldt dat niet het aantal films dat ze hebben gemaakt bepalend is voor hun status als auteur, maar de mate waarin en de wijze waarop zij een persoonlijke artistieke controle over hun films hebben weten uit te oefenen. De 'auteur' wordt gezien als een filmkunstenaar en (de meeste van) zijn films als meesterwerken van de filmkunst.

Veel filmhistorici hebben dankbaar gebruik gemaakt van wat vanaf de jaren zestig de 'auteurtheorie' is gaan heten. Deze gaf een nieuwe impuls aan de centrale stelling van de klassieke filmgeschiedschrijving dat de filmgeschiedenis gemaakt wordt door geniale individuen die elkaars vernieuwingen overnemen en zo de filmkunst op een steeds hoger plan brengen. De filmgeschiedenis wordt zo enkel een zaak van tijdloze, boven zijn historische context uitstijgende filmkunst. De auteurspolitiek van de Cahiers-critici was evenwel oorspronkelijk niet bedoeld als een pasklaar model voor de filmgeschiedschrijving. Het was een pleidooi tegen de filmpraktijk van hun dagen die zij als vastgeroest, niet inspirerend en weinig oorspronkelijk beschouwden en een hartstochtelijke oproep tot de productie van persoonlijke films die van een grote liefde voor de cinema en zijn geschiedenis getuigden. Vrijwel alle gangmakers van de 'auteurspolitiek' – François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer en Jacques Rivette – hebben de logische consequentie uit deze houding getrokken en zijn zelf films met een persoonlijke stijl gaan maken. Veelzeggend is dat niemand van hen filmhistoricus is geworden. Hoewel ze een grote hartstocht voor de filmgeschiedenis aan de dag legden, hebben ze niet geprobeerd om een filmgeschiedschrijving op de leest van de 'auteurspolitiek' te schoeien. Ze waren in eerste instantie critici met uitgesproken ideeën over filmesthetiek en geen historici die de systematische samenhang van een bepaalde filmhistorische constellatie probeerden te reconstrueren en te verklaren. De voornaamste bezwaren tegen een auteur-gerichte filmgeschiedschrijving gelden daarom ook niet de 'auteurspolitiek' zelf, maar het gebruik dat een aantal filmhistorici ervan heeft gemaakt: dit ligt in veel gevallen dichter bij filmkritiek dan bij filmgeschiedenis.

De films van Jacques Tati vormen onmiskenbaar een oeuvre. Ze zijn het werk van een unieke creatieve geest in de filmgeschiedenis, van een auteur – een auteur bovendien die door Truffaut en de zijnen bij hun kruistocht voor een nieuwe cinema als voorbeeld werd gesteld. Tati heeft met enkele anderen model gestaan voor hun ideaalbeeld van de onafhankelijke filmmaker die zich enkel laat leiden door zijn persoonlijke visie. Elke filmhistorische beschouwing van Tati en zijn oeuvre zal daarom ook automatisch aan het concept van 'de auteur' een belangrijke plaats moeten toekennen, hetzij vanuit het auteursperspectief, hetzij vanuit een visie die het auteursconcept als een historisch fenomeen probeert te duiden. Aan de hand van één film van Tati, *Mon oncle* (1958), zullen beide visies hier worden uitgewerkt. Allereerst zal de film worden bestudeerd vanuit het auteursperspectief, waarbij we de vraag stellen in welke mate en op welke wijze in deze film de persoonlijke stijl van de maker aanwezig is. Vervolgens zullen we bestuderen hoe Tati's specifieke status als auteur de kritische en historische receptie van *Mon oncle* heeft beïnvloed; in dit geval wordt het concept 'auteur' dus een historische kracht, die als zodanig ook aan verandering onderhevig is.

De keuze voor *Mon oncle* is niet willekeurig. Hoewel het commercieel gezien Tati's meest succesvolle film was, die hem in 1959 zelfs nog de Oscar voor de beste buitenlandse film opleverde, is het tegelijkertijd Tati's minst bestudeerde film in de filmgeschiedschrijving (op *Parade* (1974) na, maar die is gemaakt in opdracht van

de Zweedse televisie en is buiten Zweden niet vaak vertoond). De reden voor deze desinteresse van de kant van de kritiek ten opzichte van *Mon oncle* is dat deze film vanuit auteurspolitiek standpunt gezien minder kwaliteiten zou bezitten dan Tati's overige films. Deze uitspraak is het produkt van een bepaalde historische constellatie en kan als zodanig bestudeerd worden.

2.4.2 *Mon oncle* (1958) als auteurfilm

In de auteurtheorie geldt dat hoe meer greep een regisseur op het ontstaan van zijn film heeft, hoe meer hij als auteur kan worden beschouwd. Een volbloed auteur komt zelf met het idee voor een film, schrijft het scenario, kiest de acteurs, de technici, de lokaties, de kostuums en de muziek, keurt de decors, de camera-instellingen, de belichting en het geluid, voert de regie, en doet de montage of is daar zeer nauw bij betrokken. En hij kan natuurlijk ook nog zelf de hoofdrol spelen in zijn film. Dit alles is van toepassing op Jacques Tati en *Mon oncle*. Hij heeft deze film niet enkel bedacht en uitgevoerd, in het personage van Monsieur Hulot – de oom uit de titel – is Tati zelf ook vóór de camera opvallend aanwezig; Hulot fungeert als het bindmiddel dat de verschillende episodes tot een film aaneensmeedt. Tati heeft in *Mon oncle* alle facetten van het filmmaken onder controle en geeft er de vorm en inhoud aan die hem voor ogen staan. Tati wordt daarom niet voor niets

– net als andere auteurs – vaak een 'demiurg' genoemd: een wereld-bouwer, iemand die uit het niets zijn eigen wereld creëert, waarbinnen alleen de wetten gelden die hijzelf ervoor heeft ontworpen.

Mon oncle is – net als Tati's overige films – een komedie zonder dialoog. Het is evenwel geen komedie die zich zonder meer in de traditie van de Amerikaanse slapstick (Chaplin, Keaton, Lloyd en anderen) laat onderbrengen. Tati's humor is niet gebaseerd op elkaar opvolgende gags die verdeeld over een aantal opnamen naar een komische (vaak geweld-dadige) climax toewerken. Het komische ontstaat bij Tati uit een nauw-keurige observatie van alledaagse menselijke bezigheden die hij zonder bijzondere nadruk – en vaak binnen één kader – toont. Voor Tati zit de realiteit, het dagelijkse leven, boordevol humor, men dient er enkel ontvankelijk voor te zijn. Zo begint *Mon oncle* met een typische Tati-se-quentie waarin een groepje honden om elkaar heen draaiend, kwispelend en snuffelend van een oude volksbuurt naar een nieuwbouwwijk trekt. Deze sequentie kent geen opbouw die zich in een climax ontlaadt, geen spanningsboog gevolgd door een bevrijdende lach, geen agressieve botsing van twee extremen, zoals bijvoorbeeld bij Chaplin het geval is. Er gebeurt eigenlijk niets, er is geen verhaal in conventionele zin, geen ontwikkeling; het is aan de toeschouwer om aan deze beelden, die zo uit de realiteit lijken geplukt, een humoristische invulling te geven.

De toeschouwer krijgt in *Mon oncle* de vrijheid om zelf het komische in het alledaagse te ontdekken en te interpreteren. Komisch is niet wat de regisseur als komisch heeft bedoeld, maar wat de verschillende toeschouwers als komisch ervaren. De toeschouwer moet ook zelf de climax bij een gebeurtenis bedenken omdat Tati het gevolg of de afronding van een bepaalde handeling niet in beeld brengt. *Mon oncle* sluit daarom eerder aan bij de 'modernistische' genoemde films van contemporaine regisseurs als Michelangelo Antonioni en Jean-Luc Godard. Net als Tati streven zij – en zoals het een goed auteur betaamt elk op zijn eigen wijze – naar een geheel nieuwe, 'democratische', perceptie van het filmbeeld, waarbij de toeschouwer niet meer gedwongen wordt om één enkel voorgeprogrammeerd narratief traject te volgen. Film is wat de toeschouwer erin wil zien.

Puur thematisch gezien behandelt *Mon oncle* de tegenstelling tussen het oude en het nieuwe; tussen de traditie en de vooruitgang zoals die na de Tweede Wereldoorlog in Frankrijk gestalte kreeg. Pittoreske oude gebouwen met karakter moeten wijken voor sfeerloze en steriele woningen; ouders hebben geen tijd meer voor hun kinderen; een gezellige chaos waarin het individu de maat van alle dingen is moet plaats maken voor een rationele en onpersoonlijke ordening. Als vriendelijk en chaotisch representant van de oude wereld slaagt Hulot er niet in om zich aan de nieuwe tijd en al haar uitvindingen aan te passen. Zijn zus en zwager, de familie Arpel, belichamen de vooruitgang. Ze bewonen een futuristische villa die van alle hypermoderne comfort is voorzien. Hun zoon, Gérard, voelt zich in die antiseptische omgeving doodongelukkig en komt pas tot leven tijdens de uitstapjes met zijn oom die hem alles laat doen wat zijn ouders hebben verboden: ravotten, snoepen, laat opblijven. Om zich van Hulot te ontdoen stuurt de heer Arpel hem uiteindelijk voor een betrekking de provincie in, maar bij het afscheid valt hij door een incident uit zijn rol van keurig zakenman, en zo eindigt *Mon oncle* met het eerste spontane contact tussen vader en zoon.

Het thema van het contrast tussen het oude en het nieuwe, tussen het irrationele en het zakelijke, keert in vele schakeringen in de films van Tati terug. Hierbij moet worden aangetekend dat Tati geen reactionair is die het oude Frankrijk met al zijn conservatieve waarden koste wat het kost wil behouden. Tati is geen 'passéiste', zoals hem door sommige critici regelmatig voor de voeten werd geworpen. Hij wil met *Mon oncle* enkel wijzen

op de gevaren van standaardisatie en het verlies van de menselijke maat. Hij bekritiseert de nieuwe technologieën niet, maar wel het domme gebruik dat sommigen er in hun onnadenkendheid van maken. *Mon oncle* is dan ook geen oorlogsverklaring aan de vooruitgang, niemand wordt als vijand afgeschilderd; zelfs Arpel – als de tegenhanger van Hulot – wordt met net zoveel milde ironie behandeld als anderen in de film ten deel valt.

Tati's thematiek vormt evenwel niet zijn belangrijkste bijdrage aan de filmgeschiedenis. Zijn door nostalgie gekleurde visie op de snelle veranderingen in de moderne tijd deelt hij met veel andere filmmakers en is niet hetgeen hem tot een auteur bestempelt. Het is Tati's unieke visie op de relatie tussen film en toeschouwer, zijn specifieke gebruik van de filmische middelen bij de verbeelding van die thematiek, die hem doet opvallen. Hoewel de aanwezigheid van de auteur Tati in *Mon oncle* in alle facetten van het filmmaken kan worden aangetoond, beperken we ons hier tot de belangrijkste – dat wil zeggen tot die specifiek Tati-aanse stilistische kenmerken die in *Mon oncle* het meeste opvallen, die zijn auteurschap, zijn visie op film, het duidelijkst naar voren brengen. Dat zijn achtereenvolgens het gebruik van de camera, van kleur en van geluid.

De camera

In *Mon oncle* gebruikt Tati hoofdzakelijk totaalopnamen en enkele halftotalen. Nabij-opnamen van gezichten of uitvergrotingen van details – onontbeerlijk voor het voortstuwen van het verhaal in de klassieke Hollywoodfilm – komen niet voor. De camera blijft op een afstand en toont vaak meerdere personages en de oorzaken en gevolgen van hun handelingen binnen één opname. Typerend voor Tati's cameragebruik is de introductie van Hulot. Vanaf een verhoogd standpunt (ongeveer de eerste verdieping van een gebouw) toont de camera ons een plein in het oude stadsgedeelte waar een kleine markt gaande is. Op de voorgrond zijn een straatveger en een man in een gesprek gewikkeld, op het middenplan lopen kinderen, een politieagent en huisvrouwen, en achterin het beeld staan enkele marktkraampjes. Hulot bevindt zich voor een van deze kraampjes maar krijgt verder geen enkele nadruk. We zien alleen zijn rug en wie de film voor de eerste keer ziet zal het waarschijnlijk niet eens opvallen dat daar de hoofdpersoon van de film staat. Hulot gaat hier zo volledig op in zijn omgeving dat we ons aanvankelijk niet eens bewust zijn van zijn bestaan. Pas wanneer de toeschouwer dit beeld rustig van voor tot achter heeft afgetast zal hij Hulot kunnen waarnemen. De camera plaatst ons in de positie van iemand die een blik door zijn venster werpt en de hele markt overziet. Er is niets dat speciaal de aandacht trekt en daardoor in een halftotaal of nabij-opname uit dit totale beeld geïsoleerd dient te worden – alles krijgt juist evenveel aandacht. Hoe onconventioneel het gebruik van deze totaalopname is wordt pas duidelijk wanneer we dit afzetten tegen de conventies van de dominante Hollywoodstijl. In een Hollywoodfilm zou een dergelijk beeld als establishing shot hebben gefunctioneerd: een globaal overzicht van de ruimte waar de handeling zich gaat afspelen en van de posities van de verschillende personages daarbinnen. Al snel zou de camera dan zijn ingereken of ingezoomd, of er zou een overgang zijn gemaakt naar een halftotaal of nabij-opname van Hulot voor het stalletje om duidelijk te maken dat hier de hoofdfiguur van de film staat. Zo niet in *Mon oncle*. De volgende opname toont ons namelijk een oude vrouw die vóór in het beeld bij een groentekar staat. Door de kar heen zien we ver in de achtergrond de groenteman die op een terras zit te eten en via hand-gebaren met zijn klant communiceert. Deze scène was echter niet opgenomen in het overzicht dat de voorafgaande opname bood en het is ook niet duidelijk hoe deze scène zich ruimtelijk tegenover de voorafgaande verhoudt. De opnamen zijn dus niet direct van elkaar afhankelijk voor hun betekenis, maar van de toeschouwer die van Tati alle ruimte krijgt om ze af te tasten. De volgende (totaal)opname brengt ons weliswaar bij Hulot, maar nog steeds valt er geen enkele nadruk op hem. Hij staat, met zijn rug naar de camera, links in beeld wat onduidelijks te doen, en onze aandacht wordt hoofdzakelijk getrokken door een vrouw die wat koopt bij een marktkoopman rechts in beeld, omdat daar het meeste gebeurt. Pas na zorgvuldige waarneming (en voor sommige toeschouwers zelfs pas na meerdere viewings) zal opvallen dat Tati een grap in deze scène heeft verwerkt: Hulot staat de krant te lezen die de marktkoopman gebruikt als verpakking voor zijn koopwaar. Voor wie dit waarneemt krijgt deze scène plots een heel andere nadruk, met een heel andere, komische, betekenis.

Tati maakt niet alleen gebruik van totaalopnamen, ook lange opnamen (sequence shots) vormen een opvallend kenmerk van zijn cameravoering. Op deze manier krijgt de toeschouwer niet alleen de ruimte, maar ook de tijd om het beeld af te tasten. Als de groenteman bij de villa Arpel aanbelt, blijven we met hem wachten tot de vrouw des huizes het hek met een afstandsbediening heeft geopend. Dat duurt vrij lang omdat het haar gewoonte is bij bezoek de fontein in haar tuin – een metalen water-sputtende vis – aan te zetten. Dit tijdrovende ritueel is al enkele malen eerder in de film vertoond en Tati toont nu zonder enige inkorting van

tijd de verbaasde reactie van de groenteman die op zijn bellen aanvankelijk alleen maar het gegorgel van de op druk komende fontein hoort (overigens wordt de fontein meteen weer uitgezet zodra mevrouw Arpel ziet wie de bezoeker is; alleen voor speciale gasten blijft hij spuiten). Door de keuze voor lange totaalopnamen is Tati in staat om scènes zo integraal mogelijk (dat wil zeggen in één of enkele opnamen) in beeld te brengen.

Handelingen en hun gevolgen, acties en reacties, een figuur die ergens naar kijkt en hetgeen hij ziet, worden niet gescheiden maar in één totaalopname samengebracht. Mede hierdoor ontstaat de perceptuele overdaad die zo kenmerkend is voor zijn stijl: overal in het beeld is wel wat te zien en Tati gebruikt tegelijkertijd aanzienlijk minder middelen om de blik van de toeschouwer in een bepaalde richting te duwen dan veel van zijn collega-regisseurs. Hierbij hoort ook nog dat Tati's camera overwegend statisch is; *Mon oncle* bevat een aantal herkadringingen maar die vallen nauwelijks op als camerabeweging. Wanneer een scène uit meerdere opnamen bestaat heeft Tati zelfs zijn lens niet verwisseld omdat de dieptescherpte hierdoor per opname gewijzigd zou worden. Alles dient even scherp in beeld te worden gebracht, want alles is even belangrijk voor Tati.

Tati's cameragebruik is niet naïef of gemakzuchtig, zoals soms verondersteld wordt, het is een bewuste keuze die is ingegeven door de opvatting dat de toeschouwer van een film zo weinig mogelijk gemanipuleerd dient te worden en zelf zijn traject door de beelden moet kunnen uitstippelen.

Kleur

Tati heeft kleur altijd als een wezenlijk onderdeel van het filmmaken beschouwd en zelfs in zo'n mate dat hij als een belangrijk vernieuwer op dit gebied geldt. Zijn eerste film, *Jour de fête* (1949), was al in kleur gepland (en zou daarmee een van de allereerste Franse kleurenfilms zijn geworden), maar het experimentele kleurenprocédé 'Thomsomchrome' dat Tati daarvoor gebruikte bleek in de praktijk niet te werken. Ook *Les Vacances de monsieur Hulot* (1953) werd om financiële redenen nog in zwartwit opgenomen hetgeen Tati later betreurde. *Mon oncle* is dus zijn eerste kleurenfilm, gefilmd in 'Eastmancolour'. Dit is waarschijnlijk ook de verklaring voor het feit dat Tati in *Mon oncle* zo'n excessief gebruik van kleur heeft gemaakt, waarvan hij zich later bij het uitkomen van *Play time* (1968) weer wat zou distantiëren:

'In *Mon Oncle* was ik nog een beetje bevreesd voor kleur, ik heb de tonen te sterk aangezet, het huis van de familie Arpel zag er veel te onaangenaam uit. Natuurlijk bestaat roze grint ook in de werkelijkheid, maar dat is op zich nog geen reden genoeg om het in de film te stoppen.' Bron: Fieschi & Narboni, 1968, blz. 15

Dit geeft in ieder geval wel aan hoe bezeten Tati van kleur was. De kleuren bij Tati dragen in belangrijke mate bij aan de perceptuele overdaad van de hele film. Tati gebruikt kleur in *Mon oncle* in de eerste plaats om het contrast te benadrukken tussen de rommelige oude wijk waar Hulot woont en de steriele nieuwbouwwijk van de Arpels. In de volksbuurt overheersen gemêleerde zachte en warme aardkleuren en pasteltinten: geel, bruin, oranje, groen. De kleding van de bewoners is in dezelfde tinten gehouden. Nergens botsen de kleuren of dringen ze zich op, ze bestaan naast elkaar of lopen in elkaar over. De gebouwen zijn niet egaal gekleurd. De muren van het volledig irrationeel geconstrueerde, labyrint-achtige huis waar Hulot woont zijn geelbruin gevlekt en tonen daarmee de sporen van de jaren die ze hebben doorstaan; de kleuren vertellen dat het een gebouw met karakter is, een gebouw dat leeft.

De kubusvormige villa van de Arpels is daarentegen opgetrokken uit hagelwit, staalgrijs en lichtblauw (van welk materiaal is niet duidelijk). In het interieur en in de tuin – die bestaat uit een aantal rechthoekige perkjes van gekleurd grint met hier en daar een klein geschoren heggetje en een gesnoeid boompje – vechten gifgroen, felgeel, zuurstokroze en hardrood om de aandacht. De kleuren stralen geen warmte uit en verlenen geen karakter; ze zijn volledig onnatuurlijk en kunstmatig. De geheel witte keuken lijkt nog het meest op een operatiekamer, de woonkamer is als de vertrekhal van een luchthaven. Alle kleuren zijn ook egaal aangebracht en vertonen geen spoor van vergankelijkheid. Deze kleuren vertellen dat hier niet wordt geleefd, hier wordt elk leven verstikt.

Kleuren zijn in *Mon oncle* ook een belangrijke bron voor grappen. Wanneer een verliefd stelletje bij een rivier 's avonds iets roods in het water ziet springt de jongeman in het water, in de veronderstelling dat er iemand ligt dood te bloeden. Het blijkt echter plastic afval te zijn uit de fabriek van mijnheer Arpel dat daar door Hulot is gedumpt. De buur-vrouw die in een felrode deken is gehuld wordt door Arpel aanvankelijk voor een tapijtkoper versleten. De teckel van de Arpels draagt een dekje van dezelfde kleur en stof als zijn baasje. Het overdadige gebruik van kille en felle kleuren voor de nieuwbouwwijk en voor de kleding van zijn bewoners leidt tot bedoeld karikaturale effecten. De kleuren dringen zich soms evenwel zó sterk op, dat de blik van de toeschouwer zich hieraan gaat hechten en niet meer vrij waar-neemt. In bovenstaand citaat erkent Tati

dit probleem en in Play time zou hij zijn kleurenpalet dan ook aanzienlijk rustiger van toon houden. Als eerste kleurenexperiment is Mon oncle echter een duidelijk bewijs van Tati's verlangen om ook met behulp van kleur een cinema van perceptuele overdaad te creëren.

Geluid

Tati was bezeten van geluid en besteedde er aanzienlijk meer aandacht aan dan de meeste van zijn collega's. Door deze obsessie wordt hij zelfs vaak beschouwd als de belangrijkste vernieuwer van het filmgeluid na de Tweede Wereldoorlog. Het geluid is bij Tati net zo belangrijk als het beeld, het staat in een gelijkwaardige relatie tot dat beeld. Alvorens het geluid in Mon oncle te behandelen is het belangrijk om Tati's werkwijze te kennen. Het geluid in zijn films is nooit direct geluid (geluid dat tijdens de opnamen wordt geregistreerd). Tati werkte met nasynchronisatie: hij voegde later in een geluidsstudio alle geluiden aan de beelden toe. Dit verschafte hem een absolute controle over de geluidsband en is tevens één van de redenen voor de lange produktietijd van al zijn films. Mon oncle kostte twee jaar aan voorbereiding, negen maanden aan opnametijd, en nog eens negen maanden aan montage en nasynchronisatie.

De geluiden in Mon oncle zijn dus niet toevallig aanwezig, ze zijn gewild, gecreëerd door Tati. Net als de kleuren versterken ze het contrast tussen de twee voornaamste lokaties van de film en zijn ze een bron van grappen. Het geluid in de oude volksbuurt is rommelig maar vriendelijk, het is het geluid van pratende en lachende mensen, spelende kinderen en fluitende vogels, begeleid door muziek die tegelijk nostalgisch en vrolijk is. Bij de Arpels klinken overwegend mechanische geluiden waar de bewoners nauwelijks bovenuit komen: de keukenapparatuur zoemt en buldert, de stofzuiger raast door het huis, naaldhakken klinken scherp op de kale vloer. Tegenover het populistische deuntje van de oude wijk plaatst Tati hier hectische jazz en mechanisch klinkende concrete muziek. Het geluid is in Mon oncle nog meer dan de kleur een constante bron van grappen. Het hierboven al beschreven gegorgel van de op druk komende fontein, dat telkens opklinkt als zich een bezoeker aandient, keert in de hele film als komisch leitmotief terug. In feite werken alle geluiden die in het huis van de Arpels worden voortgebracht komisch door hun overdreven onnatuurlijkheid die met veel nadruk ten gehore wordt gebracht. Tati laat het piepende geluid van rubberzolen op betonnen tegels even duidelijk horen als het droge dichtslaan van het metalen hek. Het worden zo geluidseffecten die een eigen leven gaan leiden, los van hun bron.

Opvallend is ook het gebruik van dialogen. Deze worden van hun narratieve betekenis ontdaan en worden klanken tussen andere klanken. Het gaat in Mon oncle nauwelijks om wat mensen zeggen, maar meer om de wijze waarop ze het zeggen, om de klank en toon van hun stem, om hoe ze zich met hun hele lichaam uitdrukken. Vaak worden gesprekken dan ook plotseling overstemd door andere geluiden. In de 'garden party' die mevrouw Arpel voor een aantal vrienden organiseert wordt druk gepraat maar valt daardoor juist geen enkel gesprek te volgen. En als Tati ons ergens laat meeluisteren dan levert dat vaak niet meer op dan onsamenhangend geklets of 'small talk'. Hulot zelf praat sowieso nooit, soms mompelt hij wat onverstanebaars, met een pijp in zijn mond. Hierin werkt overduidelijk Tati's achtergrond als mimespeler door: hij commu-niceert met zijn hele lichaam.

Het geluid krijgt zo in Mon oncle een bijzondere waarde: dialogen, muziek en overige geluiden worden een klank; een klank die voor zich zelf gaat spreken, die zelf zijn eigen betekenis vormt en niet meer uitsluitend in dienst staat van het voorstuwende van verhaal. Het geluid in Mon oncle is autonoom en draagt daardoor in belangrijke mate bij aan de creatie van de specifieke Tati-wereld.

In een typering van Tati's humor geeft Dirk Lauwaert de volgende treffende omschrijving van de samenhang tussen beeld en geluid in de films van Tati:

'Een beeld is een parcours voor personages, voor het oog van de toeschouwer, voor het verspringen van de humor. Het door iedereen al zo vaak opgemerkte (...) versturende gebruik van de klank versterkt dat kenmerk van het beeld voor Tati. Immers, hij doet ons steeds zoeken naar de lokalisatie van het hyperduidelijke geluid in het beeld. Tussen de geluidsclose-ups (geen 'ambiance'-geluid in zijn films) en het totaalbeeld is de dissonante afstand (dat ene grote geluid toe te moeten schrijven aan een klein detail in het beeld) vaak komisch. Men moet in het beeld op zoek gaan naar de mogelijke bron van het extreem duidelijk geluid. Bij dat zoeken tasten we het hele beeld snel en aandachtig af. De regie is op het voortdurend aftasten van het integrale beeld gericht.' Bron: Lauwaert, 1990, blz. 50-51

In Mon oncle is de toeschouwer door de perceptuele overdaad voort-durend op zoek: naar de herkomst van een geluid in een totaalbeeld, naar de talloze details binnen dat totaalbeeld, naar de zin van dat totaalbeeld. De auteur Tati fungeert daarbij niet meer als een gids die de toeschouwer bij de hand neemt en in één richting

stuurt, die zijn blik opdringt, maar als degene die deze zoektocht mogelijk heeft gemaakt. Hoe hij wordt ingevuld is verder een zaak van elke toeschouwer apart.

2.4.3 De kritische en historische receptie van Mon oncle

In de vorige paragraaf hebben we Mon oncle behandeld vanuit de visie van een auteur. De vraag is echter in hoeverre deze invalshoek als filmgeschiedschrijving kan worden beschouwd. De enige context waarin Mon oncle wordt geplaatst is namelijk die van Tati's unieke stijl. Mon oncle wordt zo het produkt van een vrij scheppende auteur, die enkel doet wat hem goeddunkt, en niet van een filmmaker die werkt binnen een specifieke constellatie van een aantal historische krachten of achter-gronden. Strikt genomen behoort de laatste benadering tot het domein van de filmgeschiedschrijving, en de eerste tot dat van de filmkritiek. Sommige filmhistorici willen zich het liefst gerangschikt zien onder de filmkritiek: ze zien film als een persoonlijke kunstvorm, vergelijkbaar met schilderkunst en literatuur. Ze beschouwen veranderingen als het gevolg van geniale invallen, voor hen bestaat de filmgeschiedenis enkel uit auteurs en hun meesterwerken. In deze paragraaf zullen we het concept 'auteur' daarentegen beschouwen als één van de voornaamste historische krachten voor de receptie van Mon oncle door zowel critici als historici.

Een opmerking die men regelmatig kan aantreffen in de literatuur over Tati en zijn films is dat Mon oncle een mindere Tati zou zijn, een inzinking tussen de twee absolute meesterwerken *Les vacances de monsieur Hulot* en *Play time*. De film wordt genegeerd en in een aantal gevallen zelfs scherp bekritiseerd, zoals bij Jean André-Fieschi die hem in *Richard Rouds auteur-encyclopedie Cinema: A Critical Dictionary 'a parody of its director's bad qualities'* noemt (blz. 1001). Bij het uitkomen van *Play time* omschreef Noël Burch Mon oncle als een mislukking die het predikaat meesterwerk niet waardig is:

'Zeventien jaar na *Les vacances de monsieur Hulot* heeft Tati nu zijn tweede meesterwerk vervaardigd, waarmee hij bij velen uiteindelijk de twijfel wegneemt na de evidente mislukking van Mon oncle en bevestigt dat hij één van de allergrootste scheppers van de filmgeschiedenis is.' Bron: Burch, 1968, blz. 26

Om deze negatieve kritiek op Mon oncle historisch te kunnen plaatsen dienen we haar af te zetten tegen de hogere waardering voor zijn andere films. Pas wanneer we begrijpen hoe Tati zijn bijzondere status verwierf, hoe hij auteur werd, kunnen we ook begrijpen waarom Mon oncle daaraan afbreuk zou hebben gedaan.

Tati's eerste lange speelfilm, *Jour de fête* (1949), kwam voor veel Franse critici op het goede moment. Direct na de Tweede Wereldoorlog verkeerde de Franse filmindustrie in een economische en artistieke crisis. In de jaren voor de oorlog werden er gemiddeld zo'n honderdtwintig films geproduceerd en in 1944 nog maar twintig. De verwachte bloei vanaf 1944 viel echter tegen. Mede door de dominantie van Hollywood kwamen er in 1947 'slechts' vierenzeventig films tot stand. Hier kwam nog bij dat de kwaliteit van die films veel te wensen over liet; er was geen Franse equivalent van het Neorealisme, de stroming die de Italiaanse cinema op de puinhopen van de oorlog van vitale nieuwe impulsen voorzag. De Franse cinema borduurde voort op de succesformules van voor de oorlog, of probeerde Hollywood te imiteren. En toen kwam *Jour de fête*, een opvallende komedie, met Tati in de hoofdrol van de postbode François die in een klein dorpje de postbestelling naar Amerikaans model probeert te stroomlijnen. Tati's keuze voor lange totaalopnamen en zijn obsessie voor een autonoom geluid vielen in deze film al sterk op. Hoewel men toen nog niet sprak van een 'auteur', was wel duidelijk dat hier iemand aan het werk was met een eigen stijl, iemand die de grote traditie van de Franse filmkomedie nieuw leven zou kunnen inblazen. Als beloning kreeg Tati in 1950 in Cannes dan ook de 'Grand Prix du Cinéma'.

Tati's stijl was echter te persoonlijk om een school te creëren. Bovendien duurde het tot 1953 voor zijn volgende film uitkwam. Met *Les vacances de monsieur Hulot* vestigde hij zijn naam definitief. Dit portret van een vakantie-week in een badplaats viel vooral op door het ontbreken van een traditionele verhaallijn en van duidelijke doelen voor de diverse personages; het is een losse aaneenrijging van komische episodes waarin Tati voor het eerst het personage van Hulot als katalysator van de vele op zich zelf staande incidenten laat opdraven. Frankrijks meest vooraan-staande filmcriticus en -theoreticus André Bazin zag zijn *mise-en-scène*-esthetiek (zie hoofdstuk 4 van het studieboek) voor een deel in *Les vacances* verwezenlijkt: het gebruik van een grote dieptescherpte, die een compositie in de diepte mogelijk maakt, en van lange opnamen creëerden de ongebonden perceptie van het filmbeeld waar Bazin voor ijverde. In Bazin's ogen werd *Les vacances* zo een exponent van een realistische cinema waarin de blik van de toeschouwer niet meer wordt gemanipuleerd en getiranniseerd door middel van de klassieke *découpage*, de toeschouwer dient hier uit de perceptuele overdaad van deze cinema van *mise-en-scène* zelf een betekenis te destilleren.

In januari 1954 – een half jaar na de première van *Les vacances* – publiceerde François Truffaut in *Les cahiers du cinéma* zijn toen spraakmakende en nu historische artikel 'Une certaine tendance du cinéma français', dat geldt als het pamflet waarmee de 'politique des auteurs' zijn aanvang nam. Truffaut en zijn cinefiele bondgenoten deelden Bazins opvatting, maar voegden aan Bazins pleidooi voor een realistische cinema een pleidooi voor een auteurscinema toe. Tegenover de in hun ogen saaie verbale en literaire 'cinéma de papa' van toonaangevende Franse regisseurs als René Clément en Henri Georges-Clouzot plaatsten zij de afwijkende hoogstpersoonlijke filmkunst van de oudgedienden Jean Vigo en Jean Renoir, en van de naoorlogse nieuwkomers Robert Bresson en Jacques Tati. Tati's komedies en Bresson's sobere psychologische drama's liggen op het eerste gezicht mijlenver uit elkaar maar hebben toch (betrekkelijk) veel gemeen: op het stilistische vlak de aandacht voor mise – en – scène en het opblazen van de conventionele hechte vertelstructuren, op het auteursvlak het streven naar volstrekte autonomie als regisseur, naar een volledige beheersing van alle filmische middelen. Tati had nog maar twee films gemaakt toen de 'politique des auteurs' werd geformuleerd, maar beide films golden wel als een bevestiging van deze theorie.

Door het commerciële succes van *Les vacances* (door de critici bevestigd met de Prijs van de Filmkritiek op het festival van Cannes en de Louis Delluc-prijs, beide in 1953) kreeg en nam Tati alle tijd voor *Mon oncle*. Bij de critici waren de verwachtingen in 1958 hooggespannen. Truffaut en de zijnen fulmineerden nog steeds tegen de 'cinéma de papa' en zouden pas in het jaar daarop met hun films de 'nouvelle vague' ontketenen. Tati gold nog steeds als een van de weinige bakens waarop men kon vertrouwen. Aanvankelijk werd *Mon oncle* enthousiast ontvangen: het was commercieel gezien de meest succesvolle Franse film van 1958 en ook de critici waren vol lof. In *Les cahiers du cinéma* 82 (april 1958) schreef Jacques Doniol-Valcroze een uiterst positieve recensie en in het daaropvolgende nummer verscheen een uitvoerig interview met Tati door Bazin en Truffaut. Sommigen vielen over Tati's nostalgie, maar dat deed verder geen afbreuk aan zijn beheersing van de filmische middelen. Alleen François Truffaut verwoordde al in 1958 in een artikel (later opgenomen in *Les films de ma vie*) zijn problemen met *Mon oncle*. Tati's aanwezigheid als auteur is voor Truffaut onbestrijdbaar, maar wat hem stoort is de eindeloze herhaling van bepaalde grappen en de allesoverheersende strakke logica; hierdoor ontstaat 'een waanzinnig, nachtmerrie-achtig, overgeconcentreerd universum dat het lachen eerder verlamt in plaats van het op te wekken'. Ondanks de ontegenzeggelijke kwaliteiten was Tati, volgens Truffaut, met *Mon oncle* vastgelopen in zijn eigen esthetiek. Voor de meeste andere critici bood *Mon oncle* weliswaar niet meer die verrassing die Tati's twee vorige films teweeg hadden gebracht, maar was het wel weer een bevestiging van Tati's auteursstatus.

Dat *Mon oncle* een inzinking in Tati's oeuvre zou zijn is een opvatting die pas gaat overheersen wanneer in 1968 diens volgende film uitkomt: *Play time*. *Play time* maakte zo'n overweldigende indruk op vele critici (en niet op het publiek, dat massaal wegbleef) dat alle voorafgaande films opnieuw werden ingeschaald in Tati's oeuvre. Kristin Thompson schrijft over die herwaardering voor Tati:

'Based as they were upon the minute observation of everyday human behavior, Tati's comedies could apparently be relegated to an honorable position outside the mainstream of contemporary cinema. The appearance in 1968 of *Play Time* challenged that view, changing forever the way we look at Tati. Perhaps only at that point did it become entirely possible to grasp all the subtleties of Tati's earlier films, all of which were enhanced by the viewing skills that *Play Time* taught us.' Bron: Thompson, 1990, blz. 250

Alle films die Tati vóór *Play time* had gemaakt leken nu voorstudies, repetities, voor dit ultieme meesterwerk. Deze opvatting werd door Tati zelf bevestigd, die niet naliet te onderstrepen dat dit zijn belangrijkste en beste film was. Al Tati's thematische, stilistische en technische obsessies keren terug in *Play time*, maar dan honderd keer uitvergroot. Dankzij het wereldwijde succes van *Mon oncle* kon Tati bij de productie van *Play time* experimenteren met 70 mm widescreen-formaat, vijf magnetische geluidssporen, een gigantisch decor dat het moderne Parijs moest voorstellen en honderden figuranten. Hij maakte een film die in zijn perceptuele overdaad onovertroffen was en die hem definitief buiten elke stroming deed vallen. Met deze excessieve perceptuele overdaad – de ultieme belichaming van Bazin's mise-en-scène-esthetiek – creëerde Tati een radicaal nieuwe esthetiek die van de toeschouwer geheel nieuwe kijk- en luistervaardigheden vereiste; hij moet namelijk zelf zijn traject uitstippelen. *Play time* is een volledig open film zonder enig verhaal in traditionele zin.

In minder extreme mate geldt hetzelfde ook voor *Mon oncle*, maar bij het uitkomen van *Play time* leek dat plotseling een veel conventionele film met een duidelijk verhaal en karakters die bepaalde doelen nastreven. Zo wil mevrouw Arpel haar broer koppelen aan haar buurvrouw, en meneer Arpel probeert Hulot aan het werk te helpen in de hoop dat deze zo minder tijd zal hebben voor Gérard. *Mon oncle* lijkt daardoor eerder aan

te sluiten bij *Jour de fête*, een film waarin eveneens bepaalde doelen worden nagestreefd, *Play time* trekt daarentegen de veel abstractere lijn van *Les Vacances* door: film als een losse keten van gebeurtenissen waaraan de toeschouwer zelf een betekenis moet toekennen. In het licht van de overweldigende indruk die *Play time* maakte is het dus niet verwonderlijk dat *Mon oncle* door een aantal critici en historici werd gezien als een film die de ontwikkeling in Tati's oeuvre niet zozeer doorbrak alswel ophield.

De vraag blijft dan natuurlijk waarom Tati – in alle vrijheid – toch *Mon oncle* heeft gemaakt; in het interview met Bazin en Truffaut zegt Tati zelf: 'Echt, ik verzeker u dat ik in deze film alles heb gedaan wat ik heb willen doen.' Dat ook Tati later *Mon oncle* als een mindere film zou gaan beschouwen doet hier verder niets aan af. Het probleem ligt echter niet zozeer bij *Mon oncle*, als breuk in Tati's oeuvre, of bij Tati, maar bij het opwerpen van deze vraag zelf. Het is een vraag die vanuit de filmkritiek is gedacht, en dan met name vanuit de auteurspolitiek. Wanneer men *Mon oncle* alleen afzet tegenover de andere films van Tati dan kan men terecht stellen dat deze film in zekere opzichten een breuk vormt in zijn oeuvre. Deze opvatting is echter betrekkelijk; zoals de vorige paragraaf heeft aangetoond is ook *Mon oncle* een typisch Tati-film die wordt gekenmerkt door een grote perceptuele overdaad. Wanneer men *Mon oncle* vanuit een puur filmhistorische context probeert te verklaren wordt het juist een opmerkelijke film, die op een groot aantal punten afwijkt van de gangbare filmnormen van die tijd, een film bovendien die getuigt van de kwaliteiten van zijn maker.

2.4.4 Tot slot

Jacques Tati is algemeen erkend als een auteur. Men dient zich er evenwel van bewust te zijn dat dit concept afkomstig is uit de filmkritiek en niet zonder gevolgen naar de filmgeschiedschrijving kan worden overgeheveld. In het geval van *Mon oncle* leidt dat er toe dat deze film in het algemeen lager wordt gewaardeerd, terwijl het toch in alle opzichten een typisch Tati-film is. Voor een auteursgebonden filmgeschiedschrijving die – in het verlengde van de klassieke filmgeschiedschrijving – film allereerst als een door individuen geschapen kunstvorm wil begrijpen is dit uiteraard geen enkel probleem. Voor een revisionistische filmgeschiedschrijving is dit niet acceptabel; deze wil immers film vanuit een veel bredere historische context duiden. *Mon oncle* zou dan niet zozeer worden afgezet tegen Tati's andere films, maar bijvoorbeeld tegenover de dominante filmconventies van zijn tijd, en het concept auteur zou daarbij als historisch fenomeen kunnen worden gehanteerd. Tati blijft dan een auteur, een origineel en uniek filmkunstenaar, maar wel binnen een specifieke historische context.

Literatuur 2.4 Tati

- Bazin, A. & F. Truffaut, 'Entretien avec Jacques Tati'. In: *Les cahiers du cinéma* 83 (mei 1958), blz. 2–18.
- Burch, N. (e.a.), 'Les clés du champ (hommages)'. In: *Les cahiers du cinéma* 199 (maart 1968), blz. 24–29.
- Chion, M., Jacques Tati. Parijs (Cahiers du cinéma), 1987.
- Daney, S. (e.a.), 'Jacques Tati'. In: *Les cahiers du cinéma* 303 (september 1979), blz. 4–31.
- Doniol-Valcroze, J., 'Tati sur les pattes de l'oiseau'. In: *Les cahiers du cinéma* 82 (april 1958), blz. 1–3.
- Fieschi, J.A. & J. Narbonne, 'Le champ large: Entretien avec Jacques Tati'. In: *Les cahiers du cinéma* 199 (maart 1968), blz. 8–21.
- Fieschi, J.A., 'Jacques Tati'. In: R. Roud (red.), *Cinema: A critical dictionary. The major filmmakers*. Londen (Secker & Warburg), 1980, blz. 1000–1005.
- Fischer, L., 'Beyond freedom and dignity'. In: *Sight and sound* 45/4 (najaar 1976), blz. 234–239.
- Fischer, L., 'Jour de fête: Americans in Paris'. In: *Film criticism*, 7/2 (winter 1983), blz. 31–44.
- Harding, J., Jacques Tati: Frame by frame. Londen (Secker & Warburg), 1984.
- Lauwaert, D., 'Jacques Tati: Distributieve humor'. In: *Andere sinema* 98 (juli/aug. 1990), blz. 50–51.
- Maddock, B., *The films of Jacques Tati*. Metuchen/Londen (Scarecrow), 1977.
- Magny, J. (e.a.), 'Jacques Tati: Hommage'. In: *Cinéma* 289 (jan. 1983), blz. 9–38.
- Rosenbaum, J., 'Tati's democracy: An interview and introduction'. In: *Film comment* 9/3 (mei/juni 1973), blz. 36–41.
- Tee, E., 'Film en architectuur. Mon oncle'. In: *Slezen* 156 (nov./dec. 1987), blz. 26–27.
- Thompson, K., 'Boredom on the beach: Triviality and humor in *Les vacances de monsieur Hulot*'. In: K. Thompson, *Breaking the glass armor: Neoformalist analysis*. Princeton (Princeton University), 1988, blz. 89–109.
- Thompson, K., 'Play time: Comedy on the edge of perception'. In: Thompson, a.w., blz. 247–262.
- Truffaut, F., *Les films de ma vie*. Parijs (Flammarion), 1975.

Discussie

In paragraaf 2.3.3 wordt de systematiek van Dyer (1979) toegepast op de star Marlene Dietrich. De beschikbare informatie wordt geordend in vier rubrieken: promotie, publiciteit, films en kritiek/commentaar. Het (marxistisch) uitgangspunt van Dyer (1979) wordt hierbij kort aangestipt, maar verder buiten beschouwing gelaten. We kunnen u twee kritische vragen aanreiken: Vindt u het uitgangspunt van Dyer aannemelijk? En vindt u dat de systematiek van Dyer ook los van zijn uitgangspunt gebruikt kan worden?

Ter ondersteuning van uw afweging (waarvoor we geen terugkoppeling geven) volgt hier een citaat uit Allen & Gomery (1985), waarvan de slotregels in paragraaf 3.3 al werden aangehaald.

'Dyer's analysis of stardom is basically Marxist. Hollywood films, he says, are produced within and convey the dominant ideology of Western society. Like any dominant ideology, that of Western society establishes itself not as one way of looking at the world acting in the interests of one class in society, but rather as the natural and consensual assumptions of the entire society. In order to maintain the status quo (its dominance), the dominant ideology must deny the validity or relevance of opposing ideologies and continually disguise or displace its own inevitable contradictions. These contradictions arise from the fact that the dominant ideology must always appear to be that which it never is: the one 'correct' world view equally valid for all members of society. The overall ideological function of the movie star is to help preserve the status quo and thereby the power of the dominant ideology. The star image represents to Dyer an attempt to manage, mask, or displace some of the contradictions inherent in the dominant ideology; it renders fundamental problems unproblematic, defuses possible threats to the dominant ideology, and makes social-class issues appear to be personal ones. Dyer recognizes that not all star images successfully reconcile their oppositions and that some stars' images can even be read as subversive (Mae West or James Dean, for example), but these, he says, are exceptional cases.

One does not have to share Dyer's Marxism to see his formulation of the star (as polysemic image structured around a set of contradictions) as a useful starting point for the historical analysis of stardom and individual star images.' (blz. 173-174)

Opgave 3.1

Het onderstaande citaat komt uit Musser (1983). De auteur van dit artikel heeft kritiek op Gomery (1976). Geef deze kritiek in eigen woorden weer (of geef een letterlijke vertaling).

'A methodology such as Gomery's, which translates technological innovation directly into business strategies, patterns information in certain ways that are not always useful or accurate. This model, in fact, shares many characteristics with the biological model of older film historians and its notion of birth, growth, and development. A second, related weakness in Gomery's model is that it ignores the films as cultural products. Unless historians understand how individual films are produced, distributed, exhibited, and appreciated, we cannot fully account for the economic history. Films are not like steel. With steel, the mode of production can change, but the product remains constant. In cinema, when the mode of production changes, the product (as evidenced in its mode of appreciation) changes, and vice versa. One cannot help but be impressed by Gomery's ability to write insightful historical narrative, but until he treats the films as a source of documentation commensurate with the written material he has located, his historical insights will be unnecessarily limited. Finally, the history of cinema as an industry must be framed in terms of the specific economic system in which it operates, in terms of the mode of production in the largest sense. Vitagraph's success was not simply based on Smith's technical wizardry or Blackton's short film comedies, but on their ability to operate within the business standards of American capitalism at the turn of the century.' (Musser, 1983, blz. 65)

Literatuur

- Gomery, D., 'The coming of the talkies: Invention, innovation, and diffusion'. In: Balio, T. (red.), *The American film industry*. Madison (University of Wisconsin), 1976, blz. 193 e.v.
- Musser, Ch., 'The American Vitagraph, 1897 - 1901: Survival and success in a competitive industry'. In: Fell, J.L. (red.), *Film before Griffith*. Berkeley (University of California), 1983, blz. 22 - 66.

Opgave 3.2

Dyer (1979) stelt in zijn conclusie: 'I have suggested at various points in this book how the stars can be seen variously to handle opposed, or uneasily related, notions such as:

star-as-person : star-as-image

star-as-image: star-as-character

star-as-auteur: star-as-text

star-as-star: star-as-actor

star-as-self: star-as-role

Welke tegenstelling werd in paragraaf 3 niet behandeld?

Welk van de genoemde aspecten ligt in het verlengde van deze tegenstelling?

Opgave 3.3

We geven een aantal citaten uit Thompson (1988). Probeert u hiervan een parafrase in eigen woorden te geven (of anders een letterlijke vertaling).

A. 'For many years, critics and audiences were able to consider Jacques Tati a minor genius of film comedy. His first three features appeared simply to copy the pantomimic approach of the great silent comedian-directors. Based as they were upon the minute observation of everyday human behavior, Tati's comedies could apparently be relegated to an honorable position outside the mainstream of contemporary cinema.'

B. 'Tati's differences from Keaton, Lloyd, Chaplin, and others are probably more numerous than his similarities to them. The American silent comedians were working firmly within the system of the classical Hollywood cinema. (-) Tati largely rejects this classical system.'

C. 'Tati does not always center and foreground comic gags for us; in many cases, we must seek out the potentially funny elements. As a result, everything offers itself as a possible part of the film's humour; we must scan the screen continually and pick out sounds from the jumble on the track. Such scanning is exactly the kind of perception that parametric form seeks to foster.'

D. 'In some areas Tati's parameters are limited: he uses primarily long and medium-long distances in framing; camera movements are usually short (-); there is no shot/reverse shot editing; and so on. He uses these restricted techniques in systematic ways. Yet these limited techniques serve to foreground the main parametric structures: the dense mise-en-scene and the disorienting cuts that result from editing several illegible shots together. Thus, although some of Tati's self-imposed stylistic limits suggest a 'sparse' approach, the overall effect (-) is one of considerable perceptual overload.'

E. 'In a parametrically organized film, form can lure us into perceiving style for its own sake. But the result need not detract from the narrative. Quite the contrary, if we cooperate and follow these stylistic patterns as well as (not instead of) the narrative, our perception of the film as a whole can only be more complete, more intense. But we must first be willing to assume that a film's form is not limited to its narrative and our activity as viewers is not aimed simply at a constant interpretation of all elements in terms of the meaning they create. Such a viewing procedure, commonly called a 'reading' in current parlance, limits both the film and our perception of it.' (blz. 250-253).

Zelftoets

1 Wat is het verschil tussen filmgeschiedenis en filmgeschiedschrijving?

2 Welke vormen van filmgeschiedschrijving onderscheiden Allen en Gomery (1985)? Geef een korte karakteristiek.

3 Noem de theoretische en praktische begrenzingspunten van het filmhistorisch bewustzijn.

4 Wat is het verschil tussen het klassieke en het revisionistische filmhistorisch bewustzijn?

Terugkoppeling

1 Uitwerking van de opgaven

3.1 Musser (1983) heeft de volgende kritiekpunten op Gomery (1976):

- Gomery legt te gemakkelijk een verband tussen technologische innovatie en commerciële strategieën. Zijn methode is niet altijd nuttig en soms zelfs misleidend op dezelfde manier als het klassieke historisch bewustzijn dat filmgeschiedenis ziet als een teleologische en lineaire ontwikkeling.

- Gomery negeert het feit dat films een veranderlijk cultuurobject vormen, men kan er niet zo maar een economische theorie op loslaten. Gomery gebruikt te weinig de films zelf als bronnenmateriaal, hij baseert zich te veel op papieren bronnen.

- Musser stelt dat het onderzoek van de filmeconomie moet gebeuren met vraagstellingen die het verschijnsel film in de context van de produktiewijze zetten. Rechtstreekse verbanden tussen vernieuwingen of vernieuwers en ontwikkelingen of resultaten wijst hij af als te simpel gesteld.

3.2 De tegenstelling star-as-star : star-as-actor werd in paragraaf 3 niet behandeld, het aspect star-as-auteur ligt in het verlengde van deze tegenstelling.

Een korte toelichting in de vorm van een voorbeeld:

- Seven sinners (Garnett, 1940) kan men beschouwen als een star-vehicle voor Marlene Dietrich, die haar prototype van zinnenverbijsterende cabaretzangeres dit keer kan uitspelen tegenover John Wayne of als confrontatie van twee grote acteurs, waarbij Dietrich haar glansrol verder perfectioneert.

– Het is bekend dat Dietrich veel kennis had van cameratechniek en veel invloed had op belichting en kadrering. Is haar filmografie te beschouwen als een oeuvre van een auteur? Bij de beantwoording van deze vraag kan men haar samenwerking met erkende regisseurs-auteurs als toetssteen gebruiken, bijvoorbeeld *Angel* (Lubitsch, 1937) of *Stage fright* (Hitchcock, 1949).

3.3 Citaat A is een aanlooptekst: jarenlang werd Tati genegeerd, weggeschoven in de marge. Impliciet staat hier: haast niemand had in de gaten hoe bijzonder de films van Tati waren.

Citaat B is ook een aanlooptekst: Tati behoort niet tot de klassieke Hollywood-cinema (waarvan de kenmerken door David Bordwell zijn omschreven, zie werkboekenheid 2).

Citaat C geeft de volgende stap in het betoog: Tati geeft de toeschouwer geen dwingende aanwijzingen (zoals de klassieke Hollywood-cinema), maar laat hem de vrijheid de beelden en geluiden zelfstandig te verwerken. Deze ongebonden waarneming is kenmerkend voor de parametrische vertelwijze.

Citaat D geeft een beknopte typering van de Tati-stijl: een sober gebruik van filmische middelen (lange totaalopnamen, en nauwelijks camerabewegingen), volgepropte beelden en gebrek aan continuïteit. Hij wijkt dus op twee punten af van de klassieke Hollywood-cinema: een strenge beperking op technisch vlak en tomeloze uitbundigheid in beeldcompositie.

Citaat E gaat over de parametrische vertelwijze. De filmische vormgeving krijgt bij deze vertelwijze de nadruk, de toeschouwer zal zijn kijkhouding moeten aanpassen: bij de dominante klassieke Hollywood-stijl is de toeschouwersactiviteit gericht op het verhaal. Thompson ziet dit als een eenzijdige aanpak, de waarneming van films zal rijker worden indien de filmische vormgeving ook de aandacht krijgt.

2 Uitwerking van de zelftoets

1 Filmgeschiedenis is het geheel aan historische feiten die betrekking hebben op het medium film, geselecteerd door de onderzoeker. Filmgeschiedschrijving is filmhistorisch onderzoek, selectie en reflectie op de feiten.

2 Allen en Gomery (1985) onderscheiden vier vormen van filmgeschiedschrijving: esthetisch, economisch, technologisch en sociologisch. Esthetische filmgeschiedschrijving bestudeert filmkunst, de stijl van de filmmakers (hun esthetische keuzes) en stromingen of genres (kenmerken van groepen films). Technologische filmgeschiedschrijving bestudeert de technologie van film, de apparaten achter de schermen. Economische filmgeschiedschrijving onderzoekt de financiering van filmproducties, de distributie en de exploitatie door middel van vertoning. De sociale filmgeschiedschrijving onderzoekt drie vlakken:

- de relatie tussen films en publiek, de samenstelling van het publiek
- de inhoud van de films in maatschappelijk perspectief
- de maatschappelijke achtergrond van de filmproductie.

3 De theoretische begrenzings van het filmhistorisch bewustzijn is de stand van theorievorming en ontwikkeling van methoden binnen een bepaalde periode en daarnaast de opvattingen van de onderzoeker. De praktische begrenzings bestaan uit de toegankelijkheid van bronnen: zijn de films of de documenten aanwezig en heeft de onderzoeker tijd en geld om de bronnen te analyseren?

4 Het klassieke filmhistorisch bewustzijn kenmerkt zich door de vooraanname van een lineaire ontwikkeling van de filmgeschiedenis, gebaseerd op teleologische denkbeelden (het groeimodel). Er werden een aantal namen apart gezet als stadia van deze ontwikkeling. Het revisionistische filmhistorisch bewustzijn kenmerkt zich door de drang naar het corrigeren van fouten, het ontmythologiseren van de filmgeschiedenis, het opvullen van lege plekken. Door minitieuze bronnenonderzoek en systematische analyse komt men tot een nieuwe ordening van de feiten.