

Norman Taurog), zijn mise en scène was – zo argumenteert De Seife – doorgaans rijker, intelligenter en gedurfter. De ervaring die Tashlin als animator opdeed, waarbij hij volledige controle over de mise en scène had, speelde daarbij een cruciale rol.

Ondanks het feit dat de samenstellers in hun inleiding de veertien bijdragen tot een overtuigend discours weten samen te brengen, blijkt bij het lezen van de afzonderlijke hoofdstukken dat niet elke auteur zich gehouden heeft aan de centrale onderzoeksvraag. Sommige hoofdstukken zijn interessant (zoals die van Ohmer over de rol van publieksonderzoek bij Disney, of die van Simensky over animatie op de Amerikaanse kabeltelevisie in de jaren negentig), ze gaan echter niet expliciet in op de onderzoeksvraag die de samenstellers in hun inleiding centraal stellen. Zoals vele andere academische bundels blijft ook *Funny Pictures* uiteindelijk vrij heteroog, zowel wat betreft de behandelde periodes en topics als de invalshoeken. In het beste geval werkt dat complementair, maar soms spreken de stellingen van de verschillende auteurs elkaar tegen. Terwijl Mark Langer in zijn bijdrage het heterogene en polyfonische karakter van de cartoons essentieel vindt (een erfenis van vaudeville en krantenstrips), betoogt Richard Neupert dat visuele gags in de animatiefilms van de jaren dertig toch effectief bijdroegen aan de coherente vertelling. Beide auteurs laten jammer genoeg na om hun vaststellingen ook te toetsen aan live action comedy uit dezelfde periode. Waar Kaufman in zijn bijdrage de creativiteit van de cartoons, in hun variatie op slapstick materiaal, beklemtoont, stelt Curtis dat comedy over het algemeen naar monotonie neigt en wijst hij onomwonden op de verveling die optreedt bij het bekijken van een reeks Tex Avery cartoons. Voorts is de ene gehanteerde methodologie (bijvoorbeeld de formele analyse van De Seife) overtuigender dan de andere, zoals de dubieuze Freudiaanse benadering van Philip Brophy. Volgens deze laatste zouden cartoons als *ROADRUNNER* en *COYOTE* een allusie zijn op de naoorlogse situatie van het huwelijk in de VS: 'Their vocal silence on the soundtracks links to all that is unsaid in the marital bed (...)'. (p. 178).

Aan het eind van het boek zal de lezer toch een aantal nieuwe inzichten verworven hebben, maar de diversiteit aan benaderingen en topics maakt het hem of haar moeilijk om zich een duidelijk – laat staan coherent – overzicht van de problematiek te vormen. Uiteraard mag men van zo'n eerste verkenning van dit grotendeels onontgonnen terrein geen definitieve of uitputtende behandeling verwachten, maar *Funny Pictures* werpt alleszins enkele boeiende en indringende perspectieven op.

Hopelijk zullen toekomstige studies een meer systematische aanpak bieden en worden latere ontwikkelingen binnen de VS dan ook behandeld. Zo blijft een comedy traditie zoals die van de sitcom in deze bundel onbesproken, terwijl dit een interessante trend is in tv-animatieproductie sinds het succes van *THE FLINSTONES* in de vroege jaren zestig. Ten slotte zou het boeiend zijn een vergelijkbare studie op te zetten over de relatie tussen comedy en animatie in de Europese of de Aziatische context, want die vallen per definitie buiten het blikveld van deze Amerikaanse bundel.

Pascal Lefèvre



Tjitte de Vries & Ati Mul

'They Thought it was a Marvel'. Arthur Melbourne Cooper (1874-1961) Pioneer of Puppet Animation

Amsterdam (Pallas Publications/Amsterdam University Press) 2009, 576 p., 105 ill.; includes DVD of 6 films, € 39,50, ISBN 978 908 5550 16 7

(www.aup.nl/do.php?a=show_visitor_book&isbn=9789085550167)

Animation has always had to fight hard for its share of critical attention. So often damned as the second cousin of mainstream live action cinema, or merely relegated to the margins as children's entertainment, it has struggled to shake off the long held stigma that undermines its proper place in film history, and indeed, Film Studies. Even in our more enlightened digital era, when animation now seems central to the whole endeavour of film practice, *Sight & Sound* could recently still dismiss the extraordinary 2D drawn animation and 3D puppet animation of classical Russian folk dances by Alexander Shiryayev made in the early 1900s as a negligible footnote.

With the thorough and persuasive work of Tjitte de Vries & Ati Mul in championing the achievements of British stop motion animation pioneer, Arthur Melbourne Cooper, however, this may prove harder to do. *They Thought it was a Marvel* – a title drawn from Cooper's recollection of the audience's response to his first trick film – is a genuine contribution to the canon of film history texts.

De Vries & Mul's study is a labour of love, and a lifetime's work, and though not without flaw, makes a convincing case for Cooper's place as the creator of the first extant stop motion animation films made in 1899. Further, they convincingly view Cooper as a comparable figure to J. Stuart Blackton in the United States, and Emile Cohl in France, in creating the first bonafide animated films *per se*, and certainly, as the founder of puppet animation.

It is rare to see a book which so readily and exhaustively foregrounds its evidence in seeking to prove its point, and it is a testament to the value of working with complex primary sources, and the profound importance of archives in a seemingly increasingly 'de-historicised' contemporary era. Consequently, there is some repetition, and a sense of over-statement in places, but a ready corrective for this is in an authoritative preface by leading animation historian, Donald Crafton, who raises important points about the validity of the book's claims without undermining its major achievement.

The book is in two parts. The first is essentially an extended essay looking at Cooper's

career, tracing his work for Birt Acres in 1892, his development as a freelance cameraman from 1895, his investment in stop motion animation at his own Alpha Studios in St Albans from 1901-1911, and his post First World War career in Blackpool. The most compelling aspect remains de Vries and Mul's assertion that *MATCHES APPEAL*, Cooper's 'industrial' for Bryant & May in the service of raising funds for the Boer War effort, previously dated as being made in 1906 or 1907, or even as late as the First World War, was in fact made in 1899. This is a crucial and important intervention in the history of animation, and will, no doubt, provoke significant response. Less contentious in this section is the case made for *A DREAM OF TOYLAND*, made in 1907, as an early animation masterpiece. Combining the efforts of at least eight amateur animators under Cooper's direction, the film is populated by some forty toy characters, including a polar bear, a golly and two Dutch dolls, all made at Hamleys, each playing out comic vignettes and micro-storylines. The film is unquestionably an overlooked and significant milestone in both film and animation history.

The second part is a comprehensive filmography, each entry featuring the customary credits and synopsis, but embellished with details of the primary, contemporary and complementary sources from which De Vries and Mul found their information about the films, and the publications, correspondence, recorded interviews and unpublished manuscripts which have informed their research. Chief among these is the material provided by Cooper's daughter, Audrey Wadowska, who like a number of 'animation daughters and granddaughters' – Madeleine Malthête-Méliès, Marian Blackton Trimble, Ludmila and Linda Zeman, and Vivien Halas to name but a few – have been left to champion the neglected legacies of their pioneering forbears. While De Vries and Mul wrestle with the problems of using such an invested source, their work is a skilful exemplar of corroborated evidence and suggestive interpretation, and in this alone the book provides a high quality approach to research valuable for all nascent film scholars.

But what of the man at the heart of the book? It is clear that Arthur Melbourne Cooper was a

prolific film-maker, working on some three hundred films, including 36 that were animated, and of which only six are known to have survived, and are included on a DVD here. It is in watching the films themselves that Cooper's place as a major figure in early cinema is surely evidenced. Dancing matchstick sportsmen, monkeys on toy horses chasing bears, Noah throwing away an unnecessary signpost as he closes a crowded ark, and crashing mechanical racing cars in a rural idyll – all images of a craftsman, a dreamer and an innovator. Cooper was a significant film-maker still experimenting with a new medium, responding to the changing modern world around him, and daring to create marvels. As De Vries and Mul prove, Cooper is the true father of British animation, and a major and unsung contributor to the history of animation itself.

Paul Wells



J.P. Telotte

The Mouse Machine: Disney and Technology
Illinois (Illinois University Press) 2008, 248 p.,
€ 19,95, ISBN 978 0 252 07540 7
(www.press.uillinois.edu/books/catalog/45yc-p4es9780252033278.html)

Animating Space. From Mickey to Wall-E
Kentucky (University Press of Kentucky) 2010,
296 p., ±€ 50,-,
ISBN 978 0 813 12586 2
(http://uknowledge.uky.edu/upk_book/10/)

Het bedrijf Disney is in het verleden vaak bekritiseerd vanwege zijn aanpak die te typeren is als van een cultuurindustrie. Adorno en Hork-

heimer plaatsten dit aspect in een negatief licht: 'Donald Duck in the cartoons and the unfortunate victim in real life receive their beatings so that the spectators can accustom themselves to theirs' (*Dialectic of Enlightenment* (2002) p. 110). Maar ook andere auteurs merkten het vernieuwende en experimentele karakter van Disney's werk op. Walter Benjamin erkende zelfs dat Disneyfilms therapeutische krachten bezaten. Zo schreef hij dat Mickey Mouse 'diende als figuur van de collectieve droom die het publiek leidde naar het gezamenlijk lachen' (*The work of art in the age of its reproducibility* (2002) p. 18). De Russische filmregisseur en theoreticus Sergei Eisenstein werd bekend met zijn concept van 'plasmaticness', waarmee hij de aantrekkingskracht van fantasievolle en elastische animaties in de jaren dertig beschreef. (R. Taylor (ed.), *The Eisenstein Collection*, 2006).

Deze theoretici keken hoofdzakelijk naar Disney's eindproduct. Zelden is het productieproces van Disney het onderwerp van academische teksten geweest. Het animatiebedrijf kan door zijn positieve houding naar technologische groei gezien worden als grondlegger van bepaalde animatietechnieken, – technologieën en esthetiek die zowel de huidige commerciële als ook de experimentele animaties hebben beïnvloed. Daarom is het mooi dat mediawetenschapper Jean-Pierre Telotte, werkzaam op het technologische instituut te Georgia, *The Mouse Machine* (2008) en *Animating Space* (2010) heeft geschreven. In deze twee boeken wordt gekeken naar technologische veranderingen en de relatie met het succes van Disney.

The Mouse Machine richt zich op Disney's brede geschiedenis van technologische ontwikkelingen. Telotte bespreekt chronologisch de komst van feature animation, televisieshows, themaparken, live-action films en computer generated animation. Een gevolg van deze uitgebreide bespreking is dat Telotte niet toekomt aan onderwerpen als de uitleg hoe hyperrealisme zich na SNEEUWWITJE ontwikkelde. Dit probeert hij goed te maken in *Animating Space* waarin hij dieper in gaat op de animatiegeschiedenis. Hij beschrijft van Disney's begin (in 1923) tot de fusie met Pixar (in 2006) wat de technologische ontwikkelingen waren en welke gevol-