

VAN EEN KLASSIEKE NAAR EEN REVISIONISTISCHE BLIK

HET BELANG VAN DE CONVERSIEPERIODE VAN DE STILLE FILM NAAR DE GELUIDSFILM IN DE FILMGESCHIEDSCHRIJVING

‘Wait a minute, wait a minute, you ain’t heard nothin’ yet!’ Deze door Al Jolson geïmproviseerde dialooglijn uit *THE JAZZ SINGER* zal de meeste filmhistorici vertrouwd in de oren klinken. Ze wordt in menig filmhistorische uiteenzetting over de conversieperiode van de stille film naar de geluidsfilm aangehaald, doorgaans om het grote succes van de vroege *talkies* te illustreren en zo duidelijk te maken waarom de conversie door de Hollywoodstudio’s op een zeer snelle wijze werd doorgevoerd. De manier waarop Cook deze snelle conversie heeft beschreven, is exemplarisch:

‘By 1928, the American public had clearly chosen sound, and the studios could only acquiesce or be damned. (...) In fact, the talkies were drawing so well by the end of 1928 that it was clear to all that the silent cinema was dead. This was an unexpected blow to the film industry, since it had been assumed by nearly everyone in Hollywood that sound and silent pictures would be able to coexist, for a while at least. Now, suddenly, Hollywood became aware that the public would no longer pay to see silent films. The upshot was a nearly total conversion to sound by the end of 1929 which radically changed the structure of the film industry and revolutionized the practice of cinema all over the world.’¹

Er kunnen echter twee belangrijke opmerkingen worden geplaatst bij de manier waarop Cook de conversie heeft beschreven, een filmhistorische en een filmhistoriografische. Vanuit filmhistorisch oogpunt zullen we ten eerste in de loop van dit artikel enkele klassieke filmhistorische stellingen waarvan Cook gebruik maakt, ter discussie stellen. Met name de stellingen dat de geluidsfilm meteen een algemeen succes was en dat er vanaf 1928 geen publiek voor de stille film meer zou bestaan, zullen aan de hand van revisionistisch filmhistorisch onderzoek van Jenkins en Crafton op zijn minst worden genuanceerd.²



Al Jolson in THE JAZZ SINGER, de eerste officiële gedeeltelijke talkie: 'Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet!' Bron: Koninklijk Belgisch Filmmuseum, fotocollectie, map 1785

Vanuit filmhistoriografisch oogpunt kunnen we ten tweede ons afvragen hoe het überhaupt mogelijk is dat we deze vrij algemeen aanvaarde stellingen op een relatief eenvoudige manier ter discussie kunnen stellen. Het antwoord op deze vraag is enigszins verrassend. Ondanks Cooks (terechte) bewering dat de conversie de film radicaal heeft veranderd, is het opvallend dat de conversieperiode gedurende een lange tijd niet of nauwelijks door filmhistorici is onderzocht geweest. Het ogenschijnlijke filmhistorische belang van de conversieperiode ging met andere woorden lange tijd niet gepaard met een evenwaardig filmhistoriografisch belang. Zo kon Walker in 1978 in een van de eerste monografieën over de conversieperiode de periode omschrijven als de 'missing years' in de Amerikaanse filmgeschiedschrijving.³

Het is eveneens opmerkelijk dat sinds het eind van de jaren zeventig deze stelling van Walker helemaal niet meer geldig lijkt te zijn. Niet alleen wordt in de meeste algemene filmhistorische handboeken van de laatste paar decennia een apart hoofdstuk aan de conversieperiode gewijd, maar er is ook een ware stroom van gespecialiseerde monografieën over het onderwerp op gang gekomen.⁴ Het

lijkt wel alsof de conversieperiode sinds de jaren zeventig tot één van de meest onderzochte periodes in de filmgeschiedenis is gepromoveerd.

Deze vaststellingen roepen enkele interessante filmhistoriografische vragen op die het uiteindelijke onderwerp van dit artikel vormen. Waarom heeft het zo lang geduurd vooraleer filmhistorici aandacht kregen voor wat ogenschijnlijk toch een belangwekkende periode van de filmgeschiedenis zou moeten zijn? En waarom hebben historici van de laatste drie decennia juist wel de conversieperiode tot hun terrein gemaakt? Kunnen we allicht een filmhistoriografische verschuiving aanduiden die heeft geresulteerd in een andere kijk op het belang van de conversieperiode in de filmgeschiedenis en als gevolg daarvan ook voor de filmhistoriografie?

Het is bekend dat er in de jaren zeventig inderdaad een belangrijke filmhistoriografische verschuiving heeft plaatsgevonden. Hommel spreekt in dit verband over de verschuiving van de zogenaamde klassieke naar een revisionistische blik.⁵ Het is niet zo moeilijk om aan te tonen dat deze filmhistoriografische verschuiving van cruciaal belang is gebleken voor de opwaardering van de conversieperiode in de filmgeschiedschrijving. Maar het loont wel de moeite om de precieze aard van de invloed van deze verschuiving op de bestudering van de conversieperiode in haar verschillende componenten te analyseren. Een dergelijke analyse zou immers moeten toelaten dat we een scherper beeld kunnen vormen van niet alleen de conversieperiode zelf of van haar filmhistorische belang, maar ook van de manier waarop filmhistoriografische verschuivingen het filmhistorisch bewustzijn vorm geven.

We kunnen de invloed van de filmhistoriografische verschuiving van de klassieke naar de revisionistische blik op de bestudering van de conversieperiode in drie verschillende en op elkaar inspelende aspecten opdelen. Deze zijn: 1) pragmatische/strategische overwegingen binnen de revisionistische blik; 2) het filmhistorische belang van de conversie voor de esthetische ontwikkeling van de film(kunst); en 3) het filmhistorische belang van de conversie voor evoluties in andere subsystemen van de cinematografische institutie dan het esthetische.

De conversieperiode als een strategisch onderzoeksveld voor revisionistische onderzoekers

De eerste en meest eenvoudige reden waarom revisionistische onderzoekers zich aangetrokken voelden om de conversieperiode te onderzoeken, is zeer pragmatisch, zelfs strategisch van aard. Bordwell en Thompson verwoorden het simpelweg als volgt:

‘The topic of the introduction of sound provides examples of how historians can overturn widely accepted accounts by discovering new data or devising new arguments to account for existing data.’⁶

De mogelijkheden die de huidige filmhistorici zien in het bestuderen van de conversieperiode om de bevindingen van de klassieke filmgeschiedschrijving te corrigeren of te herzien, fungeert met andere woorden als een belangrijke bron van motivatie voor het bestuderen van deze periode in de filmgeschiedenis.

Dit leidt tot de vraag hoe het komt dat er zoveel kansen waren voor revisionistische onderzoekers om bestaande inzichten omtrent de conversieperiode te corrigeren of om nieuwe data te ‘ontdekken’. Het antwoord op deze vraag ligt verscholen in Walker’s stelling dat de conversieperiode tot aan de jaren zeventig als de ‘missing years’ van de Amerikaanse filmgeschiedschrijving kan worden beschouwd. De conversieperiode werd door de klassieke historici grotendeels genegeerd en dit had geleid tot lacunes, onvolledigheden en als gevolg daarvan tot controverses, in de filmgeschiedenis. Men zou kunnen stellen dat de revisionistische onderzoekers de gevestigde waarden aanpakten waar zij het meest kwetsbaar waren. De revisionistische onderzoekers hadden meer kans op succes wanneer zij zich concentreerden op die periodes in de filmgeschiedenis die nog niet volledig in kaart waren gebracht; m.a.w. ze richtten zich op die periodes die voor herziening vatbaar waren.

Deze strategische beweegredenen van de revisionistische onderzoekers zijn niet zo moeilijk te achterhalen, maar uiteindelijk verwijzen ze wel naar een belangrijke filmhistoriografische vraag. Hoe kan men verklaren dat de conversieperiode door de meeste klassieke filmhistorici zo werd verwaarloosd, zeker in het licht van het ogenschijnlijke belang van de conversie voor de verdere ontwikkeling van de film(kunst)? Het antwoord op deze vraag kan worden gevonden in enkele grondslagen van de klassieke blik, in de praktische begrenzingen waarmee de klassieke historici werden geconfronteerd en in de historische context waarin de eerste generatie filmhistorici werkte. Deze drie factoren kunnen direct of indirect worden teruggevonden bij de bekende klassieke filmhistoricus Jean Mitry, toen hij in een interview uit 1988 zijn klassieke werkwijze verdedigde:

‘Toen Sadoul en ik begonnen bestond er nog geen filmgeschiedenis. Alles moest nog met alles in verband worden gebracht. En dat kon alleen maar door zo algemeen mogelijk te werken. We gingen uit van de films die we konden zien en alle documentatie die we daarbij konden vinden, maar er waren veel films, met name van voor 1910, die we niet meer konden zien. We hadden ook niet de mogelijkheden om films tot in de details te analyseren, dat was trouwens ook niet onze intentie. Wij wilden een globale geschiedenis schrijven, de evolutie van de cinema beschrijven, de verschillen aangeven tussen de Franse, Amerikaanse en Engelse cinema, de verschillen tussen de diverse genres en scholen, zoals de expressionistische film, de realistische film, de avonturenfilm, Vitagraph en Biograph.’⁷

De klassieke filmhistorici zoals Mitry en Sadoul, maar ook Jacobs, Knight en Griffith, werkten in een periode toen er nog geen noemenswaardige traditie op

het terrein van de filmgeschiedschrijving bestond. Er waren weinig filmhistorische publicaties waarop ze konden terugrijpen of waartegen ze zich juist konden afzetten. Ze zagen zichzelf voor de taak gesteld om uit het niets een geheel nieuwe historische discipline te ontwikkelen. De manier waarop zij dit deden, was door zich hoofdzakelijk te richten op een synthese van de filmgeschiedenis. Ze beoogden zonder onderscheid een eerste ordening van de historische feiten door het schrijven van een macrogeschiedenis.⁸

De concrete manier waarop de verschillende historici deze eerste ordening van de feiten tot stand brachten, is divers van aard. De klassieke filmgeschiedschrijving was niet een beweging met vastomlijnde en vooraf bepaalde doelen. Elke filmhistoricus werkte min of meer zelfstandig aan zijn eigen project en kwam daarbij tot eigen inzichten. Toch kan een aantal algemene kenmerken worden opgesomd dat in mindere of meerdere mate bij alle klassieke filmhistorici wordt teruggevonden.

Ten eerste werden historische data in de meeste klassieke filmhistorische werken in een uitgesproken teleologisch schema ondergebracht. Vele klassieke filmhistorici waren hoofdzakelijk geïnteresseerd in hoe de filmesthetiek zich tot de filmtaal van dat moment had ontwikkeld. Hierdoor hadden ze vooral oog voor esthetische vernieuwingen en innovaties en werden periodes, waarin de filmesthetiek zich niet leek te ontwikkelen of niet aansloot bij de teleologische lijn van de historicus, slechts schetsmatig behandeld.

Daarnaast werden de meeste esthetische ontwikkelingen gekoppeld aan specifieke historische figuren, die elk de cinema naar een 'hogere' niveau hebben getild of ten minste nieuwe esthetische mogelijkheden aan de filmtaal hebben toegevoegd. Zo werd de overgang van de primitieve cinema naar de 'moderne' langspeelfilm veelal gekoppeld aan Griffith, het verfijnen van de montageprincipes aan Vertov, Kuleshov en Eisenstein, de codes van de bewegende camera aan Murnau, enzovoort. De klassieke blik heeft veelal dan ook slechts oog voor deze grote namen en de filmgeschiedenis wordt zo vernauwd tot de grote meesterwerken van de cinema, een kenmerk dat door Allen & Gomery onder de noemer van respectievelijk de 'masterpiece'-traditie en de 'great man'-theorie wordt besproken.⁹ De grote onderstroom van de filmgeschiedenis wordt hierbij veelal genegeerd. De klassieke filmgeschiedschrijving verbindt de toppen van de filmgeschiedenis aan elkaar zonder de tussenliggende dalen te onderzoeken. In deze zin is de klassieke benadering ook normatief gekleurd.

Verder kan worden opgemerkt dat binnen de klassieke blik er bijna uitsluitend oog is geweest voor de esthetische evolutie van de cinema. Mitry verwoordt dit als volgt:

'Voor ons was de cinema ook een geschiedenis, de geschiedenis van de ontwikkeling van een kunstvorm. Filmgeschiedenis gaat voor mij over de filmsche expressie en het laat me verder koud welke ideologie achter een film schuilgaat, zolang het maar cinema is. Ik overdrijf natuurlijk, maar waar het

Sadoul en mij om ging is het bestuderen van het ontstaan van de cinematografische expressie in de films, door de jaren heen, en meer niet'.¹⁰

Economische, technologische en sociale aspecten van het filmverleden kregen binnen de klassieke blik slechts sporadisch enige aandacht, en dan met name daar waar deze aspecten een evolutie binnen de 'cinematografische expressie' verhelderden of duiden. Deze centrale focus op het esthetische binnen de filmgeschiedenis wordt door Hommel verklaard uit het feit dat deze eerste generatie van filmgeschiedschrijvers vooral ook begaan was met het legitimeren van de film als kunstvorm, naast de andere traditionele kunstvormen. Om deze rol van 'pleitbezorgers van de emancipatie van het nieuwe medium' op een zo efficiënt mogelijke manier te kunnen spelen, richtten de klassieke historici zich alweer bijna uitsluitend op de toppen van de cinematografische productie; met andere woorden de concentratie op de ontwikkeling van de cinema op esthetisch vlak ging binnen de klassieke blik nogmaals met een normatief getint filmhistorisch bewustzijn gepaard.¹¹

Het ontbreken van een traditie van 'wetenschappelijk' filmkundig onderzoek heeft daarnaast ook geleid tot zowel praktische als theoretische begrenzingen van het klassieke onderzoek. De praktische begrenzingen kunnen het gemakkelijkst worden aangetoond aan de hand van het bronnenprobleem waarmee de eerste generatie werd geconfronteerd. Herinner de uitspraak van Mitry dat zij uitgingen 'van de films die we konden zien en alle documentatie die we daarbij konden vinden'. Primaire bronnen – waaronder niet in het minst de films zelf – waren bijzonder moeilijk toegankelijk, onder andere omdat degelijk uitgeruste en ontsloten filmarchieven pas in de loop van de jaren dertig werden uitgebouwd. Meer dan eens vielen de eerste filmgeschiedschrijvers dan ook noodgedwongen terug op schaarse of onvolledige historische bronnen en in het slechtste geval, indien de bronnen volledig afwezig waren, op oude aantekeningen of op hun herinneringen. In het geval van Mitry en Sadoul, die beiden naar een encyclopedische volledigheid streefden, kan men werkelijk spreken van een bronnenprobleem. Hun encyclopedische aanpak vereiste de inzet van zoveel mogelijk bronnen en het ontbreken hiervan heeft uiteindelijk tot grotere en kleinere hiaten in hun werk geleid. Bij de meeste klassieke filmgeschiedschrijvers speelde dit bronnenprobleem echter een veel minder prominente rol. De meesten konden het tekort aan bronnen grotendeels negeren. Zij streefden niet naar volledigheid maar richtten hun vertoog op die namen en gebeurtenissen die zij van het hoogste belang achtten voor de ontwikkeling van de cinema. Ze steunden daarbij veelal op gegevens waarvan ze de herkomst niet duidelijk aangaven en waarbij ze ook meer dan eens op secundaire bronnen steunden.

De theoretische begrenzingen hielden vooral verband met het feit dat er nog geen duidelijkheid bestond over hoe film op een 'wetenschappelijke' manier kon worden bestudeerd. Er was noch een traditie van een filmhistoriografie waarbij men ging nadenken over de grondslagen van filmhistorisch onderzoek

zelf, noch een traditie van beschrijvende filmtheoretische inzichten, die constructief binnen filmhistorisch onderzoek kon worden ingezet. Het filmkundig onderzoek gebeurde veelal buiten academische kringen en was niet zozeer descriptief als wel normatief van aard, in die mate zelfs dat het vooral theorieën voortbracht over hoe film moest zijn dan wel over wat film was – kijk bijvoorbeeld naar de theorieën van zowel cineasten zoals Eisenstein, Vertov, Kuleshov, Delluc en Dulac als van filmcritici als Bazin en de critici van de *Cahiers du Cinéma*. Het weinige onderzoek dat wel binnen academische kringen werd verricht, had doorgaans een ander doel dan de cinema *an sich* – het sociologisch werk van Kracauer, Adorno en Horkheimer en het psychologisch werk van Munsterberg zijn hier exemplarisch.¹² Geen wonder dat Mitry in het aangehaalde citaat stelde dat ‘we ook niet de mogelijkheden hadden om films tot in de details te analyseren.’ De nodige instrumentaria waren hiervoor nog niet voorhanden.

De klassieke filmgeschiedschrijving kan dus worden gekarakteriseerd als een normatieve, teleologische en esthetische geschiedschrijving waarbij men vooral streefde naar het aanduiden van de grote, esthetisch belangrijke momenten van de filmgeschiedenis en waarbij er tussen geschiedschrijving en theorie weinig vruchtbare wisselwerking plaatsvond. Een aantal van deze karakteristieken van de klassieke blik zal opnieuw van belang zijn bij de analyse van zowel het historische belang van de conversieperiode voor de esthetische ontwikkeling van de film(kunst) als van het historische belang van de conversie voor ontwikkelingen binnen andere subsystemen van de cinematografische institutie. Het mag echter nu al duidelijk zijn waarom de conversieperiode door de klassieke historici grotendeels werd genegeerd. De klassieke, teleologische filmgeschiedschrijving heeft deze periode slechts schetsmatig behandeld, daar de vroege talkies als een stap achteruit in de ontwikkeling van de filmkunst werden beschouwd. De manier waarop bijvoorbeeld Lindgren de vroege geluidsfilms behandelt, is exemplarisch voor de klassieke filmgeschiedschrijving in het algemeen:

‘The first sound films were primitive, because the microphone was unselective and picked up every sound, including that of the camera. The camera therefore had to be imprisoned in a sound-proof blimp and kept immobile. The art of editing sound was not yet mastered, and the cutting of the image was not attempted, because the image was tied to the sound, and because visible synchronisation was what the public wanted to see. Within a comparatively short time, however, the sound film began to recover from this paralysis; in such films as Harry Beaumont’s *BROADWAY MELODY* (1929), Rouben Mamoulian’s *APPLAUSE* (1930), King Vidor’s *HALLELUJAH* (1930) and Lewis Milestone’s *THE FRONT PAGE* (1931), the sound film began to recover something of the mobility and freedom of cutting and pace which had become characteristic of the silent film’.¹³



*'You've got to talk into the mike!' 'Well, I can't make love to a bush!' De 'terreur van de microfoon' uitgebeeld in SINGIN' IN THE RAIN (1952), de klassieke musical over de conversieperiode.
Bron: Koninklijk Belgisch Filmmuseum, fotocollectie, map 4761A*

De vroege talkies werden door de meeste klassieke filmgeschiedschrijvers verwaarloosd, daar zij van mening waren dat de filmesthetiek door de terreur van de microfoon – Knight spreekt over 'the tyranny of sound' – werd herleid tot de esthetiek van de 'primitieve' cinema, met een opeenvolging van statische shots binnen een theatrale stijl als grootste kwaal.¹⁴ De herinnering aan de dynamische stijl van de klassieke stille film heeft zeker bij de eerste generatie filmhistorici een niet te verwaarlozen rol gespeeld bij deze veroordeling van de films uit de conversieperiode. Zo omschreven Bardèche en Brasillach in 1935, overmand door nostalgie, met de laatste glorieuze jaren van de stille film nog vers in het geheugen, de conversieperiode als 'la mort d'un art'.¹⁵ Hiermee sloten deze eerste filmhistorici niet alleen aan bij de binnen de klassieke geschiedschrijving genoegzaam bekende 'theoretical debate over sound' zoals beschreven werd door Cook.¹⁶ Maar hun verzet tegen de talkies sloot ironisch genoeg ook aan bij de historische context van de conversieperiode zelf.

In tegenstelling tot de klassieke stellingen dat de geluidsfilm direct vanaf 1928 een universeel succes was en dat er vanaf toen geen publiek meer voor de

stille film zou bestaan, hebben zowel Jenkins als Crafton aangetoond dat de Hollywoodstudio's pas in de loop van 1931 commerciële strategieën zijn begonnen om een nationaal publiek voor de geluidsfilm te ontwikkelen, gedeeltelijk als reactie op een opmerkelijke weerstand tegen de talkies, die tijdens het filmseizoen van 1929-1930 bij zowel een belangrijk gedeelte van het Amerikaanse publiek als in het toenmalige dominante filmkritische discours kon worden opgetekend.¹⁷ Met name het opmerkelijke regionale karakter van de weerstand tegen de talkies – het publiek op het Amerikaanse platteland keerde zich vrij snel massaal af van de geluidsfilm, gedomineerd als deze was door wat Jenkins omschrijft als 'Broadway style entertainment', en sprak een duidelijke voorkeur uit voor herkenbare stille filmgenres, zoals de slapstick comedy en de western – weerlegt de klassieke stelling van het onmiddellijke en universele succes van de geluidsfilm. Zo tonen heel wat artikelen in vakbladen zoals *Variety* en *Motion Picture Herald* onmiskenbaar aan dat discussies over de toekomst van de geluidsfilm én de stille film nog tot aan 1931 binnen de filmindustrie werden gevoerd.¹⁸

Dit eenvoudige voorbeeld van hoe recente onderzoekers klassieke stellingen omtrent de conversieperiode konden corrigeren, verwijst nogmaals naar de 'revisionistische' mogelijkheden van de conversieperiode. Hierbij kan worden opgemerkt dat de vergelijking die de klassieke filmgeschiedschrijvers tussen de periode van de conversie en de periode van de 'primitieve' cinema maakten, naar een filmhistoriografisch niveau kan worden doorgetrokken. Zowel de periode van de 'primitieve' cinema als die van de conversie werden in de klassieke filmgeschiedschrijving als een noodzakelijk kwaad beschouwd. De klassieke geschiedschrijvers beschouwden beide periodes als een fase in de ontwikkeling van de filmesthetiek waarin leergeld werd betaald – een fase waarin de filmkunst nog niet volwassen was. Daar zij doorgaans een sterk normatieve blik hanteerden, schonken die schrijvers weinig aandacht aan de 'onvolwassen' of 'primitieve' films uit deze periodes.

Geen wonder dus dat toen in de jaren zeventig de revisionistische filmgeschiedschrijving zich steeds nadrukkelijker tegen de klassieke geschiedschrijving ging afzetten, de nieuwe onderzoekers zich in eerste instantie concentreerden op deze twee verwaarloosde periodes. Het is geen toeval dat geen enkele andere periodes binnen de filmgeschiedenis revisionistische onderzoekers meer heeft aangetrokken dan die van de 'primitieve' cinema (1895-1908) en die van de conversie van stille film naar geluidsfilm (1926-1935). De voorname rol van het congres in Brighton over de stille film, georganiseerd door de FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) in 1978, voor niet alleen het onderzoek naar de 'primitieve' periode maar ook voor de definitieve doorbraak van de revisionistische blik, is binnen de filmhistoriografie vrij algemeen aanvaard en bekend.¹⁹ De belangrijke rol van de conversieperiode in de filmhistoriografische verschuiving van de jaren zeventig is minder bekend, maar toch mag men niet vergeten dat het werk van een van de belangrijkste revisionisti-

sche historici, Gomery, in de jaren zeventig vrijwel volledig aan de periode van de conversie is gewijd.²⁰

Het filmhistorische belang van de conversie voor de esthetische ontwikkeling van de film: een revisionistische analyse

De belangstelling van de revisionistische filmhistorici voor de conversieperiode heeft echter niet alleen te maken met strategische maar ook met fundamentele beweegredenen. Anders gezegd, de conversieperiode was niet alleen omwille van een negatieve reden – de verwaarlozing binnen het klassieke filmhistorische discours – aantrekkelijk, maar ook omwille van een positieve reden. Vele revisionistische filmhistorici dichten namelijk een opmerkelijk groot filmhistorisch belang toe aan de conversieperiode, met name voor het verkrijgen van een correct begrip van de esthetische ontwikkeling van de filmtaal/filmkunst.

Om het esthetische filmhistorische belang van de conversieperiode binnen revisionistisch onderzoek beter te begrijpen, kunnen we alweer een filmhistoriografische vergelijking maken met de manier waarop revisionistische filmhistorici met de periode van de ‘primitieve’ cinema zijn omgesprongen. Het waren met name onderzoekers die zich met de ‘primitieve’ cinema bezighielden die tot het inzicht kwamen dat de periode 1895-1908 kan worden beschouwd als een ‘*Fundgrube* voor theoretische vragen over het verschijnsel film’.²¹ Het esthetische belang van deze periode schuilt in de vaststelling dat in een relatief beperkte periode het ontstaan van de belangrijkste codes van de moderne filmtaal kan worden beschreven. Cherchi Usai verantwoordde zijn interesse voor de ‘primitieve’ cinema bijvoorbeeld als volgt:

‘De eerste vijftien jaar van de filmgeschiedenis kun je vergelijken met de Big Bang-theorie uit de kosmologie. In een kort tijdsbestek heb je hier de DNA-structuur, alle genetische codes van de cinema, weliswaar onzichtbaar maar wel aanwezig. En de beschrijving van deze vijftien jaar laat zien hoe enkele van deze genetische codes zich hebben ontwikkeld tot de zogenaamde taal van de speelfilm’.²²

Deze Big Bang-theorie kan ook worden toegepast op de periode van de conversie toen de filmtaal in een kort tijdsbestek als het ware opnieuw moest worden uitgevonden. Zo beschouwen Bordwell en Thompson de conversieperiode als ‘the era in which sound production came to be streamlined in a form that is recognizable today.’²³ Uiteindelijk zou je kunnen stellen dat de revisionistische historici in de conversieperiode geïnteresseerd zijn omdat het een ‘overgangperiode’ is waarin een evolutie in de filmesthetiek duidelijk aanwijsbaar is. Bordwell, Staiger & Thompson omschrijven de periode van de vroege talkies, van 1928 tot en met 1931, niet voor niets als ‘transitional’.²⁴

Een revisionistische analyse van deze esthetische evolutie tijdens de conversieperiode zou er als volgt kunnen uitzien. De technologische problemen veroorzaakt door de komst van de geluidsfilm hadden als gevolg dat filmmakers werden geconfronteerd met situaties waarin de vertrouwde werkwijzen geen soelaas meer boden. Nieuwe schemata, de term waarmee Gombrich verwijst naar veralgemeende, routinematige oplossingen voor steeds terugkerende, 'esthetische' problemen, moesten via een proces van *trial and error* worden (her)opgebouwd.²⁵ Bordwell omschrijft het belang van deze schemata in de productie van kunstwerken als volgt:

'Experienced artists can apply them quickly to new situations, trusting that they will serve as they have served before. Practitioners prize their schemas partly because they represent sophisticated craft knowledge, partly because they have been won through long trial and error'.²⁶

De conversieperiode wordt gekenmerkt door het zoeken naar nieuwe schemata en nieuwe methoden en technieken, waarbij vertrouwde begrippen moesten worden aangepast aan nieuwe situaties, niet alleen omwille van de technologische problemen die de conversie met zich had meegebracht, maar ook omdat de komst van de geluidsfilm ervoor had gezorgd dat artistiek en technisch personeel uit andere media – met name radio, vaudeville en klassiek theater, elk met hun eigen normen, schemata, methoden en technieken – door producenten naar Hollywood werden gehaald. Uit noodzaak werd er een grotere nadruk gelegd op het experiment binnen de Hollywoodcinema dan in andere periodes gebruikelijk was. De innovaties die uit deze experimenten voortkwamen, waren doorgaans wel gericht op een verzoening met de traditionele normen van de klassieke, narratieve cinema, zoals die werden ontwikkeld in de stille filmperiode. Jenkins trekt de volgende conclusie in zijn monografie over de vroege geluidskomedie:

'With the coming of sound, screen comedy entered a period of formal and thematic experimentation as various strategies for the construction of comedian comedies were tested, reworked, and perfected. Screenwriters, directors, and performers debated ways traditional vaudeville practices might be integrated into the screen narratives as scripts were rewritten and revised in response to differing conceptions of proper entertainment. Critics and audiences reacted sharply to these various formal explorations, rejecting some as incoherent while eagerly embracing others as fanciful entertainment. Studios sought to build upon their (often contradictory) response(s), repeating practices that won favor, rejecting practices that confused or offended viewers, until a set of basic formulas for the construction of comedian-centered comedies emerged'.²⁷



THE MARRIAGE CIRCLE (1924), regie Ernst Lubitsch. Bron: Koninklijk Belgisch Filmmuseum, fotocollectie map 6048

De esthetische conversie, die het gevolg was van de komst van de geluidsfilm, wordt dan ook door een dubbele tendens gekenmerkt, de ene progressief en de andere conservatief. Er was een grote nadruk op innovatie, met name op technologisch-stilistisch vlak, maar wel innovatie gericht op een herstel van, een verzoening met of een uitbreiding van de klassieke normen ontwikkeld in de jaren twintig.²⁸ Deze verzoening tussen de klassieke normen van de jaren twintig en de nieuwe mogelijkheden van de geluidsfilm kwam vrij snel tot stand en leidde uiteindelijk tot de vorming van de klassieke geluidsfilm. Zo kan Crafton de nadruk leggen op het feit dat de komst van de geluidsfilm wel veranderingen in de productie- en distributiepraktijken van de Hollywoodstudio's had aangebracht, maar dat stilistisch gezien weinig veranderingen hiervan het gevolg waren:

‘The adoption of sound technology set off reverberations in distribution, exhibition, and the general attitude toward the movies, but the major film companies responded rapidly to adjust their consumers’ mass acceptance of dialogue films. Production practices were altered. But some things were not



...en zijn geluidsremake *ONE HOUR WITH YOU* (1932) van Ernst Lubitsch en George Cukor. Verschillende stilistische figuren dienen dezelfde doelen. Bron: Koninklijk Belgisch Filmmuseum, fotocollectie map 6053

affected. The cinema remained primarily a storytelling medium. The film style of the previous fifteen years changed little. And the basic appeal of the movies was the same'.²⁹

Ook Bordwell, Staiger & Thompson beweren dat er slechts kleine stilistische verschillen tussen de stille films van de jaren twintig en de vroege geluidsfilm kunnen worden aangeduid – zij spreken over ‘several small-scale differences’. Hun vergelijkende stilistische analyse van enkele gelijkaardige scènes uit *THE MARRIAGE CIRCLE* (1924) en zijn geluidsremake *ONE HOUR WITH YOU* (1932), beide geregisseerd door Ernst Lubitsch, bracht hen tot de volgende conclusies:

‘These parallel sequences are emblematic of the relation of Hollywood’s silent style to its sound style: differences of stylistic devices (voice, shot length, cutting rhythm, camera mobility) but fundamental similarity of the systems (coherence of causality, space, and time). The transition from silence to sound was a matter of finding functional equivalents: new techniques appeared, but they served constant formal purposes’.³⁰

Deze beknopte revisionistische analyse vertoont niet alleen een pertinent contrast met de klassieke visie op de conversieperiode, maar maakt meteen ook duidelijk dat de opwaardering van de conversieperiode binnen de revisionistische blik slechts mogelijk was door het verlaten van het normatieve, teleologische macroperspectief van de klassieke blik ten faveure van een microperspectief, waarin heel wat aandacht aan minutieuze beschrijvende analyses van filmteksten wordt geschonken. Ter herinnering; in een voorgaand citaat van Mitry is aangetoond dat de klassieke filmhistorici niet in diepgaande analyses van filmteksten geïnteresseerd waren. Niet alleen waren de films zelf in veel gevallen niet toegankelijk, maar ook het ontbreken van theoretisch goed onderbouwde analysemodellen verhinderde dergelijke analyses in grote mate. Dit staat in sterk contrast tot het streven binnen revisionistisch onderzoek om de historische argumentatie zoveel mogelijk op te bouwen via descriptieve, analytische modellen en niet via normatieve criteria. De revisionistische geschiedschrijving laat zich dan ook kenmerken door een intense wisselwerking tussen filmtheorie en -geschiedenis. Dit heeft zich met name geuit in de ontwikkeling van allerhande descriptieve analysemodellen die binnen filmhistorisch onderzoek kunnen worden toegepast. Het meest invloedrijk is allicht het bekende neoformalistische model van de filmische vorm van Bordwell & Thompson, dat nauwkeurige descriptieve tekstuele analyses toelaat waardoor meer diepgang in het historisch onderzoek mogelijk wordt.³¹

Het filmhistoriografische belang van de wisselwerking tussen theorie en geschiedenis voor de (revisionistische) filmgeschiedschrijving mag niet worden onderschat en kan uiteindelijk gemakkelijk worden aangetoond door de genese van de revisionistische geschiedschrijving van naderbij te bekijken. Zo is het om te beginnen opvallend dat de filmhistoriografische verschuiving van de klassieke naar de revisionistische geschiedschrijving pas in de tweede helft van de jaren zeventig kan worden opgemerkt. Het is met name pas dan dat de stroom van de voor de nieuwe filmgeschiedschrijving zo kenmerkende filmhistoriografische literatuur op gang komt.³² De historici van de eerste generatie hadden hun belangrijkste werken toen al twintig tot dertig jaar daarvoor gepubliceerd. Dit laat alleszins vermoeden dat de revisionistische geschiedschrijving niet alleen een reactie was op de klassieke geschiedschrijving, maar dat er ook nog andere contextuele factoren in het spel waren die het ontstaan van de nieuwe filmgeschiedschrijving hebben meebepaald.

Eén van deze factoren is ongetwijfeld het feit dat filmstudies sinds de jaren zestig binnen academische kringen meer en meer aanvaard werden. Dit was vooral te danken aan het 'succes' van de filmtheorie(ën), die al snel uitgroeide tot een zelfstandige wetenschappelijke discipline met een zekere respectabiliteit. DeCordova omschrijft deze situatie van medio de jaren zeventig als volgt:

‘By the middle seventies, theory had reached a fairly high level of sophistication and methodological self-awareness. Many important areas of film history, by contrast, had not received such scholarly attention’.³³

Het ontstaan en de daarop volgende relatieve bloei van filmtheorie is van groot belang geweest voor de ontwikkeling van de nieuwe filmgeschiedschrijving. Filmtheorie maakte filmstudies, en daarmee ook filmgeschiedschrijving, academisch aanvaardbaar en bood bovendien steeds meer mogelijkheden voor het theoretisch onderbouwen van de discipline die filmgeschiedschrijving zou (moeten) worden. Daar waar er eerst wantrouwen bestond vanuit theoretische hoek ten opzichte van de filmgeschiedschrijving – niet zelden werd het ‘scheldwoord’ empirisme in de mond genomen – is er meer en meer toenadering tussen de twee disciplines in de plaats gekomen.³⁴ Zo kon Gunning in 1990 het volgende schrijven:

‘Anyone can see that the apathy toward history evident in film theory in the early and middle seventies has been replaced by a mode of internetration.(...) Now, however, film historians have appeared for whom film theory played a vital role and who are as interested in exploring what a fact is as in discovering one. Likewise theorists have realized increasingly the importance not only of the historian’s facts, but of historical research and speculation in approaching issues of spectatorship, narrative structure, and the role of gender’.³⁵

Deze integratie van geschiedenis en theorie kwam wel degelijk vanuit twee hoeken. Aan de ene kant begonnen filmhistorici hun werk een theoretische basis te geven door de eigen methoden en benaderingen aan een analyse te onderwerpen. Klenotic stelt dat dit een weloverwogen en noodzakelijke stap was voor het institutionaliseren van de filmgeschiedschrijving als een volwaardige academische discipline.³⁶ Deze stap werd expliciet gezet door Allen en Gomery in hun basiswerk *Film History: Theory and Practice*:

‘One of the signs of maturity of any new discipline is a consciousness of its own methods and approaches, successes and shortcomings. We believe that film history has reached the point that it deserves an examination of the historical questions that have been asked about the cinema’s past and of the approaches that have been and might be taken in answering them’.³⁷

Aan de andere kant ging ook een aantal filmtheoretici het belang van filmhistorisch inzicht voor hun eigen onderzoek inzien. Het zogenaamde Wisconsinproject van Bordwell en Thompson is hier het standaardvoorbeeld van. Vanuit hun kritiek op de tendens binnen de filmtheorie aan het eind van de jaren zeventig om al te totaliserend en abstract te werken, is bij hen de behoefte ontstaan om meer en meer historisch te gaan werken en daardoor meer beperkte vragen over

de cinema te stellen, die zowel vanuit de theorie als vanuit de geschiedenis kunnen worden getoetst.³⁸

De nieuwe filmgeschiedschrijving heeft blijkbaar geprofiteerd van het werk van vele diverse onderzoekers, zowel historici als theoretici. Net zomin als de klassieke geschiedschrijving een monolithisch geheel vormde, is ook de nieuwe filmgeschiedschrijving eerder een verzamelnaam voor onderzoeken die onderling nogal eens van methoden en inhoud kunnen verschillen. Maar een van de constanten van de nieuwe geschiedschrijving is zonder twijfel dat door de inzet van theoretisch goed onderbouwde analytische modellen een microperspectief mogelijk werd. En het is uiteindelijk slechts binnen dit analytische microperspectief dat het belang van de conversieperiode voor de esthetische ontwikkeling van de film scherp kon worden afgebakend.

De conversieperiode en de geïntegreerde revisionistische blik: het belang van technologische, economische en sociale generatieve mechanismen

Er kan een tweede constante naast het analytische microperspectief in het revisionistisch onderzoek worden aangeduid. Revisionistische onderzoekers beschrijven de filmgeschiedenis niet meer als een lineaire teleologie, maar beschouwen ze als een open systeem waarin diverse krachten van esthetische, sociale, economische en technologische aard elkaar onderling beïnvloeden. De teleologie van de klassieke blik wordt met andere woorden vervangen door een ontologie waarbij elk moment in de filmgeschiedenis als een complex van bepaalde historische krachten wordt gezien.

Dit streven naar een historische ontologie verklaart waarom de revisionistische onderzoekers niet slechts oog hebben voor de esthetische evolutie van de film, maar dat ze juist een geïntegreerde geschiedschrijving vooropstellen. Ook dit wordt duidelijk aangegeven in het handboek van de nieuwe geschiedschrijving, Allen en Gomery's *Film History*. Een groot gedeelte van het boek is gewijd aan een overzicht van de verschillende benaderingen die in filmhistorisch onderzoek zijn gebruikt. Deze benaderingen worden in vier traditionele disciplines ondergebracht: een esthetische, een technologische, een economische en een sociologische filmgeschiedschrijving. Uiteindelijk stellen zij dat elk van deze vier sferen generatieve mechanismen in zich herbergen die samen een beter begrip van een historisch feit mogelijk maken. Zo kan een technologische geschiedenis wel een bepaald generatief mechanisme voor een bepaalde filmhistorische gebeurtenis naar voor schuiven, maar dit mechanisme zal ongetwijfeld in verhouding staan tot andere mechanismen van economische, esthetische en sociale aard. DeCordova stelt dan ook dat de nieuwe filmgeschiedschrijving 'posits a reintegration of film history as a final goal, one which challenges the historian to account for the multiple levels of determination that produce any historical event'.³⁹

Zo komen we bij de derde en laatste motivatie voor revisionistische onderzoekers om zich met de periode van de conversie bezig te houden. De conversieperiode is door die onderzoekers niet alleen omwille van haar esthetische belang opgewaarderd, maar ook omdat in deze periode belangrijke ontwikkelingen in andere dan het esthetische subsysteem plaatsvonden. Meer concreet, evoluties op andere vlakken, naast de esthetische gevolgen van de introductie van de geluidsfilm, speelden tijdens de periode van de conversie een opmerkelijke rol in de relatief snelle vorming van de normen en conventies van de klassieke geluidsfilm.

De invloed en de rol van evoluties op technologisch vlak zijn opnieuw onderzocht door o.a. Bordwell, Thompson, Staiger, Salt en Cormack.⁴⁰ Hierbij werd heel wat aandacht geschonken aan de coördinerende rol van verschillende Hollywoodinstituten zoals de *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, de *American Society of Cinematographers* en de *Society of Motion Picture Engineers*. Het beeld dat deze historische analyses uiteindelijk opleveren, is dat de technologische evolutie tijdens de conversieperiode niet tot één moment in 1927 of 1928 kan worden herleid, maar in tegendeel moet worden opgevat als een continu proces dat tot 1932 duurde.

Gomery heeft zelfs een nieuw model ontwikkeld, gebaseerd op de zogenaamde economische theorie van technologische veranderingen, om dit proces nauwkeuriger te kunnen beschrijven.⁴¹ Deze theorie onderscheidt drie fases in het proces van technologische verandering en evolutie in een kapitalistisch gestructureerde industrie: inventie, innovatie en diffusie. Verschillende technische aanpassingen doorliepen deze drie fases op verschillende momenten binnen de conversieperiode, zodat steeds een veranderde situatie ontstond waarin filmmakers moesten werken. Zo had tegen 1931 een aantal belangrijke technische verbeteringen, zoals de vervanging van omnidirectionele microfoons door directionele en het ontwikkelen van geluidsdichte camerabehuisingen, het gehele proces van inventie-innovatie-diffusie reeds doorlopen en werden ze door de Hollywoodstudio's algemeen toegepast. Andere technische verbeteringen zaten op dat moment daarentegen nog volop in de inventiefase en waren nog helemaal niet beschikbaar voor het filmproductieproces. De belangrijkste hiervan was de ontwikkeling van een geheel nieuw montageprocédé: postsynchronisatietechnieken zouden pas vanaf 1932 definitief een einde gaan maken aan de beperkingen van de onflexibele geluidsband, waardoor de conversie uiteindelijk ten einde kwam en de klassieke geluidsfilm, zoals we die vandaag nog steeds kennen, ten volle tot ontplooiing kon komen.⁴²

Ook evoluties binnen de economische sfeer werden opnieuw bekeken, met name door Gomery en Balio.⁴³ Vooral de rol van het klassieke studiosysteem, dat door de komst van de geluidsfilm tot volle wasdom kwam, heeft veel aandacht gekregen. Het productieproces van een geluidsfilm was veel duurder en veel complexer dan dat van een stille film, waardoor meer mensen/specialisten bij het productieproces betrokken werden. Een dergelijke toename van personeel

en productiekosten vergde een strakkere bedrijfsorganisatie, die eveneens werd opgelegd door de Wall Street-bedrijven die in de conversie hadden geïnvesteerd. De studio's werden meer en meer gekenmerkt door een hiërarchische bedrijfsstructuur waarin creatieve beslissingen werden getoetst aan de wensen van het *front office*. Het mag bekend zijn dat deze ontwikkeling naar het klassieke studio-systeem op vele niveaus tot het ontstaan van de klassieke Hollywoodfilm heeft bijgedragen.

De meeste aandacht is ten slotte uitgegaan naar het sociale veld. De relatie tussen Hollywood en de economische depressie, die nagenoeg gelijktijdig met de geluidsfilm begon, werd opnieuw onderzocht door onder anderen Balio en Shindler.⁴⁴ Maar dit verdwijnt haast in het niets vergeleken met de massale aandacht voor het ontstaan, de werking en de invloed van de *Production Code* (PC) in 1930 en de *Production Code Administration* (PCA) in 1934, die gedurende de volgende dertig jaar de Hollywoodfilmproductie zou reguleren.⁴⁵ Verschillende aspecten van de PC, de PCA en diens voorganger het *Studio Relations Department* (SRD) waren door de ontsluiting van de MPPDA (*Motion Picture Producers and Distributors of America*)-collectie voor revisie vatbaar. Daar waar bijvoorbeeld Jacobs en Maltby zich concentreerden op de precieze poëtische invloed van de PC en de verschillende interpretaties ervan door het SRD versus de PCA op de genese van de moderne geluidsfilm, daar onderzocht Black de omgekeerde relatie. Hij kwam op basis van primaire bronnen uit niet alleen de MPPDA-collectie, maar ook uit archieven van personen en instellingen die betrokken waren bij de *Catholic Legion of Decency*, tot de vaststelling dat de PC en de PCA juist door de komst van de geluidsfilm door verschillende belangengroepen noodzakelijk werd geacht.

De gretigheid en het succes waarmee de revisionistische onderzoekers zich op een studie van de PC en de PCA hebben gestort, is niet verwonderlijk. Het ontbreken van primaire bronnen bij de klassieke historici speelt hier duidelijk in de kaart van de revisionistische onderzoekers. Het uitbreiden van het filmhistorisch onderzoek van louter esthetische aspecten naar een integratie met analyses van technologische, economische en sociale generatieve mechanismen was niet mogelijk geweest zonder de ontsluiting van niet alleen de MPPDA-collectie, maar ook van bepaalde studioarchieven, persoonlijke collecties, archieven van relevante instellingen buiten de filmindustrie, enzovoort. Het feit dat de laatste twintig jaar heel wat primaire bronnen over de periode van de conversie voor het eerst beschikbaar zijn gekomen, heeft een niet te onderschatten invloed gehad op de wijze waarop revisionistische onderzoekers met de periode zijn omgesprongen.

Zo komen we ten slotte aan bij de derde constante van het revisionistisch onderzoek dat een invloed heeft gehad op de herwaardering van de conversieperiode: haar uitgesproken empirische karakter. Revisionistisch historisch onderzoek wordt gekenmerkt door een steeds meer doorgedreven professionalisme en daarmee gepaard gaand specialisme van het historisch onderzoek, met

name wat de data-verzameling betreft. Dit heeft Black ertoe aangezet om de relatie tussen de ontwikkeling van de filmgeschiedschrijving en het ontsluiten van steeds meer archieven en musea te onderzoeken.⁴⁶ De ontsluiting van steeds meer archieven heeft er met name toe geleid dat primaire bronnen beter en vaker kunnen worden ingezet om het filmhistorisch onderzoek kracht bij te zetten. Hierdoor kunnen heel wat 'nieuwe feiten' aan het licht worden gebracht, kunnen onbekende periodes en/of aspecten van de filmgeschiedenis stilaan in kaart worden gebracht en kunnen uiteindelijk klassieke inzichten worden bijgesteld, verscherpt of verworpen en vervangen door nieuwe inzichten. Het is dan ook uiteindelijk vooral op het vlak van de data-inzameling dat de revisionistische school haar grootste successen heeft geboekt en de studie naar de conversieperiode is hierop geen uitzondering, integendeel.

Conclusie

In de inleiding stelden we de vraag waarom het zo lang heeft geduurd vooraleer filmhistorici aandacht kregen voor wat ogenschijnlijk toch een belangwekkende periode van de filmgeschiedenis zou moeten zijn en waarom historici van de laatste drie decennia de conversieperiode juist wel tot hun terrein hebben gemaakt. Als conclusie kunnen we stellen dat de bekende filmhistoriografische verschuiving van de klassieke naar de revisionistische geschiedschrijving van medio de jaren '70 een cruciale rol heeft gespeeld in hoe we vandaag tegen de conversieperiode aankijken.

De empirische, descriptieve/analytische en geïntegreerde benadering van de revisionistische school heeft een totaal andere waardering van en kijk op de conversieperiode opgeleverd dan binnen de klassieke blik mogelijk was. De uitgebreide mogelijkheden om aan filmanalyse te doen, om meer specifieke historische documenten in allerlei archieven te onderzoeken en om zelden geziene films in filmmusea te bekijken, in combinatie met het besef dat een filmhistorische gebeurtenis een complex geheel van verschillende krachten in zich herbergt, hebben de nieuwe filmgeschiedschrijving de weg opgestuurd van het onderzoeken van meer specifieke, historische en theoretische problemen, die in de synthese van de klassieke blik doorgaans geen plaats kregen. Hommel stelt het zo: 'De revisionistische blik wil niet alleen meer zien, maar wil ook dieper kijken'.⁴⁷ Een belangrijk gevolg van dit alles is dat men niet alleen kritischer naar het filmverleden is gaan kijken, maar ook naar de beschrijving daarvan binnen verschillende vormen van filmgeschiedschrijving.

De conversieperiode is bij uitstek geschikt gebleken om een dergelijke kritische omgang met zowel het filmverleden als de filmgeschiedschrijving op gang te brengen. Alleen al daarom is de periode van onschatbare waarde voor een beter begrip van hoe ons filmhistorisch bewustzijn door filmhistoriografische evoluties vorm heeft gekregen en nog steeds krijgt.

Noten

- 1 D.A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York 1990, p. 262-263.
- 2 H. Jenkins, 'Shall We Make It for New York or for Distribution? Eddie Cantor, WHOOPEE, and Regional Resistance to the Talkies', in: *Cinema Journal*, jg. 29 nr. 2, p. 32-52. H. Jenkins, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, New York 1992, p. 153-185. D. Crafton, *History of the American Cinema. Volume 4: The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, New York 1997.
- 3 A. Walker, *The Shattered Silents. How the Talkies Came to Stay*, London 1978, p. vii.
- 4 D. Bordwell & K. Thompson, *Film History: An Introduction*, New York 1994, p. 211-232. Cook, *A History of Narrative Film*, p. 253-289. E.W. Cameron (ed.), *Sound and the Cinema: The Coming of Sound to American Film*, Pleasantville 1980. H. Josse, *Die Entstehung des Tonsfilms*, München 1984. C. Belaygue (red.), *Le passage du muet au parlant*, Toulouse 1988. M.L. Bandy (ed.), *The Dawn of Sound*, New York 1989. Crafton, *History of the American Cinema Volume 4*. D. Gomery, *The Coming Of Sound: A History*, London 2005. C. O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound : Technology and Film Style in France and the U.S.*, Bloomington 2005.
- 5 M. Hommel, 'Filmgeschiedschrijving', in: P. Bosma (red.), *Filmkunde. Een inleiding*, Heerlen 1991, p. 119-164.
- 6 Bordwell & Thompson, *Film History*, p. 231.
- 7 M. Hommel, 'Interview met Jean Mitry', in: *Skrien*, nr. 158, 1988, p. 44.
- 8 J. Mitry, *Histoire du cinéma*, Parijs 1967. G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma II*, Paris 1946. G. Sadoul, *L'Invention du cinéma (1832-1897)*, Parijs 1948. G. Sadoul, *Histoire du Cinéma mondiale des origines à nos jours*, Parijs 1949. L. Jacobs, *The Rise of the American Film: A Critical History*, New York 1939. A. Knight, *The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies*, New York 1957. R. Griffith & A. Mayer, *The Movies*, New York 1957. R. Griffith & P. Rotha, *The Film Till Now: A Survey of World Cinema*, London 1960.
- 9 R.C. Allen & D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York 1985, p. 67-76 en 110-112.
- 10 Hommel, 'Interview met Jean Mitry', p. 44.
- 11 Hommel, 'Filmgeschiedschrijving', p. 147-148.
- 12 S. Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton 1947. S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York 1960. T.W. Adorno & M. Horkheimer, 'The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception', in: T.W. Adorno & M. Horkheimer, *The Dialectic of Enlightenment*, London 1979, p. 338-399. H. Munsterberg, *Film. A Psychological Study*, New York 1970.
- 13 E. Lindgren, *A Picture History of The Cinema*, London 1960, p. 65.
- 14 Knight, *The Liveliest Art*, p. 147. Andere, veelal Angelsaksische, klassieke historici die er een gelijkaardige visie op nahouden, zijn: Jacobs, *The Rise of the American Film*; Griffith & Mayer, *The Movies*; Griffith & Rotha, *The Film Till Now*; P. Cowie (ed.), *A Concise History of the Cinema. Volume 1: Before 1940*, New York 1971; A. Casty, *Development of the Film. An Interpretive History*, New York 1973.
- 15 M. Bardèche & R. Brasillach, *Histoire du cinéma*, Parijs 1935.
- 16 Cook, *A History of Narrative Film*, p. 281-284.
- 17 Jenkins, 'Shall We Make It for New York or for Distribution', p. 32-52. Jenkins, *What Made Pistachio Nuts?*, p. 153-185. Crafton, *History of the American Cinema Volume 4*.
- 18 'Small Town's Talker Reaction Found Through Local Showgoers', in: *Variety*, 24 oktober 1928, p. 4. 'The Class All-Talker', in: *Variety*, 21 november 1928, p. 3. 'Sound Pro and Con - 50-50', in: *Variety*, 9 januari 1929, p. 56. 'Small Town Off Talkers', in: *Variety*, 10 juli 1929, p. 5. J. Greene, 'Fawny Lingo', in: *Motion Picture Herald*, 30 november 1929, p. 60. 'Musicals and Operettas', in: *Variety*, 25 juni 1930, p. 102. K.M. Wickware, 'Whew!', in: *Motion Picture Herald*, 6 september 1930, p. 66. 'Main Street Tastes', in: *Variety*, 4 februari 1931, p. 5. 'Films Can't Figure Public', in: *Variety*, 1 april 1931, p. 3. 'If Hoke Is Tossed Out, Peasants Won't Go - and That's That', in: *Variety*, 24 december 1931, p. 2. R. Brown, 'Sticks vs. City on Pix', in: *Variety*, 12 december 1932, p. 5.

19 E. Bowser, 'The Brighton Project. An Introduction', in: *Quarterly Review of Film Studies*, nr. 4, 1979, p. 509-538. J. Gartenberg, 'The Brighton Project: Archives and Historians', in: *Iris*, jg. 2 nr. 1, 1984, p. 5-16. P. Cherchi Usai, 'Het Brighton effect. Filmgeschiedenis herschrijven', in: *Skrien*, nr. 148, 1986, p. 40-41. M. Hommel, 'Naar morgen en naar een beter inzicht. Gesprek met André Gaudreault', in: *Skrien*, nr. 155, 1987, p. 40-44.

20 D. Gomery, *The Coming of Sound to the American Cinema. A History of the Transformation of an Industry*, Madison 1975. D. Gomery, 'The Coming of the Talkies. Invention, Innovation and Diffusion', in: T. Balio (ed.), *The American Film Industry*, Madison 1976, p. 192-211. D. Gomery, 'The Coming of Sound in German Cinema', in: *Purdue Film Studies Annual*, nr. 1, 1976, p. 136-143. D. Gomery, 'The Warner-Vitaphone Peril. The American Film Industry Reacts to the Innovation of Sound', in: *Journal of the University Film Association*, nr. 28, 1976, p. 11-19. D. Gomery, 'Problems in Film History. How Fox Innovated Sound', in: *Quarterly Review of Film Studies*, jg. 1 nr. 3, 1976, p. 315-330. D. Gomery, 'Toward an Economic History of the Cinema. The Coming of Sound to Hollywood', in: *International Film Conference IV*, 1978, p. 22-24.

21 Hommel, 'Filmgeschiedschrijving', p. 160.

22 M. Hommel, 'Een historicus moet een verhaal vertellen. Interview met Paolo Cherchi Usai', in: *Skrien*, nr. 152, 1987, p. 38.

23 D. Bordwell & K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York 1979, p. 116.

24 D. Bordwell, J. Staiger & K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London 1994, p. 304-308.

25 E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton 1969, p. 93-178.

26 D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge 1997, p. 6.

27 Jenkins, *What Made Pistachio Nuts?*, p. 278.

28 Voor uitgebreide analyses van deze dubbele tendens, zie: Bordwell & Thompson, *Film Art*, p. 116-123; en Bordwell, Staiger & Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, p. 298-308.

29 Crafton, *History of the American Cinema Volume 4*, p. 18.

30 Bordwell, Staiger & Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, p. 301-304.

31 Bordwell & Thompson, *Film Art*.

32 E. Bowser, 'Symposium on the Methodology of Film History: Introduction', in: *Cinema Journal*, jg. 14 nr. 2, 1974. M.T. Isenberg, 'Toward a Historic Methodology for Film Scholarship', in: *The Rocky Mountain Social Science Journal*, jg. 12 nr. 1, 1975, p. 45-57. G. Mast, 'Film History and Film Histories', in: *Quarterly Review of Film Studies*, jg. 1 nr. 3, 1976, p. 297-314. C. Altman, 'Toward a Historiography of American Film', in: *Cinema Journal*, jg. 16 nr. 1, 1977, p. 1-25. V. Kopley, 'Griffith's BROKEN BLOSSOMS and the Problem of Historical Specificity', in: *Quarterly Review of Film Studies*, jg. 3 nr. 1, 1977, p. 37-48. M. Nash & S. Neale, 'Film. History/Production/Memory', in: *Screen*, jg. 18 nr. 4, 1977, p. 14-28. G. Nowell-Smith, 'On the Writing of the History of the Cinema. Some Problems', in: *Edinburgh Magazine*, nr. 2, 1977, p. 8-12. E. Buscombe, 'A New Approach to Film History', in: *1977 Film Studies Annual, Part II*, 1978, p. 1-8. D. Gomery, 'Toward an Economic History of the Cinema. The Coming of Sound to Hollywood', in: *International Film Conference IV*, 1978, p. 22-24.

33 R. deCordova, 'Film History as Discipline', in: *Camera Obscura*, nr. 18, 1989, p. 147.

34 Idem, p. 149. T. Gunning, 'Film History and Film Analysis: The Individual Film in the Course of Time', in: *Wide Angle*, nr. 12, 1990, p. 5. R. Sklar & C. Musser, *Resisting Images. Essays on Cinema and History*, Philadelphia 1990, p. 3.

35 Gunning, 'Film History and Film Analysis', p. 5.

36 J.F. Klenotic, 'The Place of Rhetoric in "New" Film Historiography: The Discourse of Corrective Revisionism', in: *Film History*, jg. 6 nr. 1, 1994, p. 45-58.

37 R.C. Allen & D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York 1985, p. iii.

38 D. Bordwell, 'Lowering the Stakes. Prospects for a Historical Poetics of the Cinema', in: *Iris*, jg. 1 nr. 1, 1983, p. 5-18. K. Thompon, 'Cinematic Specificity in Film Criticism and History', in: *Iris*, jg. 1 nr. 1, 1983, p. 39-49.

39 DeCordova, 'Film History as Discipline', p. 150.

40 Bordwell & Thompson, *Film Art*. Bordwell, Staiger & Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. B. Salt, 'Film Style and Technology in the Thirties', in: *Film Quarterly*, jg. 30 nr. 1, 1976,

p. 19-32. M. Cormack, *Ideology and Cinematographic Style in Hollywood Films of the 1930s*, New York 1992.

41 Gomery, 'The Coming of the Talkies'.

42 K. Van den Vonder, *THE FRONT PAGE in Hollywood. Een geïntegreerde historisch-poëtische analyse*, Leuven 2005, p. 425-433.

43 Gomery, 'Toward an Economic History of the Cinema'. D. Gomery, 'Toward a New Media Economics', in: D. Bordwell & N. Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison 1996, p. 407-418. T. Balio (ed.), *The American Film Industry*, Madison 1976. T. Balio, 'Feeding the Maw of Exhibition', in: T. Balio (ed.), *History of the American Cinema Volume 5: Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, New York 1993, p. 73-108.

44 T. Balio, 'Surviving the Great Depression,' in: T. Balio (ed.), *History of the American Cinema Volume 5*, p. 13-36. C. Shindler, *Hollywood in Crisis: Cinema and American Society 1929-1939*, London 1996.

45 L. Jacobs, *Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, Madison 1991. R. Maltby, 'The Production Code and the Hays Office', in: T. Balio (ed.), *History of the American Cinema Volume 5*, p. 37-72. J.M. Skinner, *The Cross and the Cinema: The Legion of Decency and the National Catholic Office for Motion Pictures, 1933-1970*, London 1993. G.D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge 1994. F.G. Couvares, *Movie Censorship and American Culture*, Washington 1996.

46 G.D. Black, 'Film History and Film Archives', in: *Film/Literature Quarterly*, jg. 23 nr. 2, 1995, p. 102-109.

47 Hommel, 'Filmgeschiedschrijving', p. 152.