

‘SANS PROFIT POUR EUX’

DIERENOPNAMEN IN VROEGE COMMERCIËLE CINEMA 1891-1911

Vluchtige beschouwingen over de geschiedenis van de cinema maken geregeld een korte tussenlanding bij twee gebeurtenissen: Eadweard Muybridge's opnamen van een paard in galop (1878) en die van Étienne-Jules Marey van vogels in vlucht (1882). Twee onderwerpen waarin beweging de aanleiding voor én sleutel tot deze opnamen vormde. In kort bestek: de artistiek angehauchte fotograaf Muybridge had de opdracht aangenomen bewijs te vinden voor de vraag of een paard tijdens de galop op enig moment van de grond los komt. Zijn uiteindelijke oplossing – zijn eerste pogingen, in 1872 en/of 1873, waren volgens de fotograaf niet overtuigend – was een opstelling van twaalf, met elektrische sluiters uitgevoerde, sequentieel opgestelde camera's die de galop opsplitten in evenzoveel fasen. Marey, een vooraanstaande wetenschapper, zocht naar een instrument om de bewegingen van vliegende vogels vast te leggen. Daartoe ontwikkelde hij een *fusil photographique* waarmee hij zeer snel opeenvolgende fasen van die bewegingen kon 'schieten'. De twee experimenten waren van eminente betekenis voor de ontwikkeling van langs mechanische weg gereproduceerd bewegend beeld.¹ Maar was het cinema?

Historisch gezien kunnen beide gebeurtenissen worden geplaatst in de korte periode, grofweg het laatste kwart van de negentiende eeuw, waarin pas werkelijk de idee postvatte bewegend beeld vast te leggen en weer te geven; een ware wedloop begon. Populaire opvattingen ten spijt waren wat wij nu filmopnamen noemen namelijk niet het lang gedroomde culminatiepunt van vele, vooral vroeg-negentiende-eeuwse apparaten (de thaumatropen, phenakistiscopen, zoötropen, e.d.). De talloze uitvinders en knutselaars keken immers doorgaans niet veel verder dan de toenmalige stand van zaken. Het merendeel van de aanpassingen en verbeteringen aan afbeeldingen, opname- en weergave-apparatuur of aan vertoningsplaatsen werd veelal bepaald door onmiddellijke obstakels van praktische aard. Niet door dromen over de illusie van bewegend beeld; dromers komen zelden met praktische oplossingen.²

De experimenten van Muybridge en Marey fungeerden vooral als aansporingen. In zowel conceptueel als technologisch opzicht waren ze nog stevig geworteld in de fotografie: beweging was het onderwerp, maar het waren geen bewegende beelden. De inspanningen van beide mannen maakten namelijk

gebruik van registraties die de *analyse* van beweging mogelijk maakten. De synthese van beweging, hét onderscheidend kenmerk van film, was niet het doel. Pas in de jaren negentig van de negentiende eeuw ontwikkelde Marey een cinematografische registratietechniek om onderzoekbare afbeeldingen van beweging te verkrijgen. Maar ook die beeldreeksen waren slechts voorwaardelijk voor een goed gefundeerde analyse. Het typeert Marey dat hij na het zien van de films van Lumière slechts kon opmerken dat zij niets toevoegden aan ons gezichtsvermogen noch ons vrijwaarden van de illusies ervan.³

Om de genoemde experimenten op hun juiste waarde te schatten dienen ze tevens in een wetenschappelijke context te worden gezien. Muybridge's sequentiële fotografie van paarden moest betrouwbare informatie opleveren over een toentertijd uitermate belangrijk economisch en sociaal fenomeen, en een van de meest alomtegenwoordige verschijningen in het leven van alledag: op de weg, op het land, in de kazerne of op de racebaan.⁴ Marey's experimenten maakten deel uit van zijn onderzoeksprogramma waarin hij een beeld trachtte te krijgen van allerlei met het blote oog onzichtbare, fysiologische processen bij mens én dier (waaronder de activiteit van spieren – het hart in het bijzonder – ademhaling, bloedsomloop). Dat hun opnamen dieren betrof had dus specifieke redenen. Het is van belang dit hier te vermelden, opdat Muybridge's en Marey's opnamen niet louter op basis van de voorstelling in verband gebracht worden met allerlei dierenafbeeldingen, soms helemaal teruggaand tot de rots-tekeningen van Altamira. Waar dat wel gebeurt wordt dat verband overigens nooit preciezer omschreven dan als de wens tot het maken van dierenafbeeldingen.⁵ Behalve dat die redenering voorbijgaat aan het feit dat rotstekeningen ook bestaan uit door opgewonden paleolithische pubers gemaakte afbeeldingen,⁶ vat een dergelijke denktrant beeldcultuur op als een niet aan tijd en plaats gebonden, natuurlijk gegeven, in plaats van een fenomeen dat zijn wortels heeft in het negentiende-eeuwse, industriële denken

De technologische en wetenschappelijke contexten, met andere woorden, maken beide experimenten onvergelijkbaar met wat cinema is: *een op de synthese van mechanisch-fotografisch gereproduceerde beweging gebaseerd, commercieel massavermaak*. Daarvoor begonnen zich pas zo'n anderhalf decennium na zijn technische uitvinding gevestigde vormen van productie en consumptie – studio's, bioscopen – af te tekenen.⁷ Een aankondiging van het belang van *showmanship* blijkt overigens wel uit Muybridge's latere, publieke optredens, waarin hij (kopieën van) zijn fotografische opnamen toonde. Deze optredens waren gemodelleerd naar de toverlantaarnvoorstelling, een projectiepraktijk waar de cinema zich aan spiegelde

Het gebruik van film als instrument daarentegen, zoals in de wetenschap, werd al snel een minderheidspraktijk – deels wellicht omdat dit veelal achter gesloten deuren plaatsvond. Desondanks is in beschouwingen over de natuurfilm een (populair) wetenschappelijk geïnspireerde benadering dominant. In het overigens geringe aantal historische beschouwingen is er sprake van een

nogal rechtlijnige tendens. Alsof de recente, ‘ecologische’ documentaire, met zijn verklaarde voorkeur voor opnamen in het wild en vooral zijn – impliciet of expliciet – op bescherming gerichte ideologie erfgenaam is van wetenschappelijke experimenten à la Muybridge en Marey.

We weten onvoldoende om te spreken van een *missing link*, maar zeker is wel dat de vroege commerciële productie van dierenopnamen in deze ‘gekanaliseerde’ voorstelling van zaken grotendeels uit het zicht is verdwenen. Tijd dus om dergelijke opnamen eens te verkennen. Hieronder zal ik ze voornamelijk behandelen in relatie tot vertoning en publiciteit en de wijzigingen daarin in de periode van de vroege cinema, op basis van programmabiljetten en catalogi. Hun uiterst variabele inhoud – in vergelijking met huidige opnamen een van de meest opmerkelijke verschillen – is mijns inziens ondergeschikt aan, om niet te zeggen een uiting van de institutionalisering van de cinema als vermaaksindustrie zoals die tussen eind negentiende en begin twintigste eeuw gestalte kreeg.

Commerciële opnamen

‘The giraffes are seen feeding; one wonders how long it takes them to swallow their food – it has so far to go!’ (*The Kinora library* [1911] over GIRAFFES AT THE ZOO)

Met commerciële dierenopnamen doel ik hier op filmopnamen gemaakt voor geprojecteerd entertainment. Dat werd sinds begin jaren negentig van de negentiende eeuw aangeboden in zowel kinoscopen en mutoscopen (apparaten voor individueel vermaak) als in voorstellingen, aanvankelijk onder andere op kermissen en in variététheaters. De settings van deze vroege dierenopnamen, het podium, de zoo of het park, doen vermoeden dat dit vooral opnamen zijn van *dierenoptredens*, waaronder ik ook gearrangeerd gedrag schaar, zoals voeder- en gevechtsscènes.

De titels van de vroegste commerciële filmopnamen zijn duidelijk schatplichtig aan de negentiende-eeuwse populaire cultuur – zoals die van de met de kinoscoop pionierende Edison Company: [MONKEY AND ANOTHER, BOXING] (1891), THE BOXING CATS, TRAINED BEARS, THE WRESTLING DOG, [ALLEN’S BOXING MONKEYS], RAT KILLING, RATS AND TERRIER (alle 1894) en andere.⁸ Dat is de cultuur van gevestigde gezinsvermaken als de dierentuin, de menagerie, de koloniale tentoonstelling, het variété en het circus – tot de meer controversiële *blood sports*. Om daarvan een indruk te krijgen, zie volgend citaat uit de *Newark Daily Advertiser* over RATS AND TERRIER:

‘The first contest was with six rats turned loose in the pit at once, and in fifty-two and one-half seconds all had been killed by one of the terriers. A second and third trial were made with equally good results.’⁹

Voor deze vermakelijke optredens was een gecontroleerde en overzichtelijke situatie vereist. De kooien, arena's, aquaria of podia waarin of waarop dieren voor dergelijke opnamen werden geplaatst dienden in effect dan ook als kant-en-klare studio's. Nu was een van de verkoopargumenten van de vroegste cinema het unieke vermogen oncontroleerbare, natuurlijke of vluchtige bewegingen weer te geven – de golfslag op een rotsige kust, de rook van treinen, fabrieken of branden, mensenmenigten, vogelzwermen en wat dies meer zij. Maar in de totale output van filmproductiemaatschappijen in die jaren is sprake van een balans tussen het unieke en het bekende, het vluchtige en het overzichtelijke. Zelfs een enkele in het wild gemaakte opname zoals Edison's *THE SEA LIONS' HOME* (1897), verenigt beide aspecten. De opname toont genoemde dieren inderdaad, in de woorden van een catalogus uit 1898, 'in their wild state'. En de beschrijving vestigt de aandacht op het opspattende water: 'The rugged rocks in the background and the water breaking against the rocks combine to make an attractive subject'. Tegelijkertijd is er sprake van een overzichtelijke en bovenal afwisselende situatie, uitermate geschikt voor de toen gebruikelijk korte scènes van een minuut of minder: 'The sea lions are clearly shown, some lying on rocks, others swimming about in the waters and others diving off the rocks into the water'.¹⁰

Opnamen als *THE SEA LIONS' HOME* kunnen dan ook niet zomaar opgevat worden als aanzetten tot de natuurfilms die we vandaag de dag gewend zijn. De rotsen waarop de zeeleeuwen verzameld waren vormden in feite zo'n kant-en-klare 'openlucht-studio'. Hierin een aanpassing aan het gedrag van de te filmen dieren zien is prematuur. Technische beperkingen werden weliswaar in de loop der tijd, soms zelfs snel, overwonnen met het op de markt komen van handzamer camera's, een grotere variëteit aan lenzen of langere filmrollen. Maar het is even verleidelijk als misleidend daarin het begin van een lineaire ontwikkeling te zien. In de vermaaksindustrie die de cinema eind negentiende, begin twintigste eeuw werd speelden overwegingen als 'natuurlijkheid' of 'authenticiteit' aantoonbaar geen dominante rol. Het vermoeden dringt zich op dat er lange tijd geen onderscheid werd gemaakt tussen gedragingen in het wild en in gevangenschap.¹¹ En ondanks de ontegenzeggelijke technologische en ideologische ontwikkelingen raakten oudere praktijken bepaald niet in onbruik. Dat is bijvoorbeeld goed af te lezen aan de facsimile uitgave van een catalogus uit 1911 met films voor huiskamervertoningen, *The Kinora library*. De films die Kinora aanbood waren in belangrijke mate reductiekopieën (d.w.z. op kleiner formaat) van titels vervaardigd door de Britse dochter van de American Mutoscope & Biograph Company (AM&B). Dat was een multinationale filmmaatschappij die in 1896 films begon te produceren; de Britse vestiging maakte films tussen 1897 en 1905.¹² De meerderheid van de circa dertig opnamen van dieren en natuur die in *The Kinora Library* onder de rubriek '*Animals*' worden vermeld – opnamen van variété-nummers (zoals *PERFORMING DOGS*) en vooral dierentuinen (*TIGER AT THE ZOO*, *GIRAFFES AT THE ZOO*, e.d.) – gaat terug op films vervaardigd

rond de eeuwwisseling. Bovendien, wat wij nu 'natuurfilm' noemen bestond in de periode van de vroege commerciële cinema niet als zodanig. In plaats daarvan was er een waaier aan genres, geënceneerd en documentair, waarin de fauna op uiteenlopende wijzen getoond werd.

Animals.

- 70 **Performing Dogs.**
Clever performing dogs of various breeds walk slowly up a pair of steps and down the other side.
- 74 **Pedigree Bulldogs at Play.**
Animated scene. Muscular action of chest and neck well shown.
- 75 **Champion Bulldogs.**
Subject similar to above.
- 81 **The Bostons with performing Cat and Dog, in "Circumstantial Evidence."**
Clever cat and dog act : leaping on and over table.
- 97 **Feeding the Pigs.**
Five fine pigs one by one approach a trough, from which they are soon all eating greedily.
- 173 **Swans in Regent's Park.**
Children feeding the graceful importunate birds.
- 183 **Pelicans in St. James's Park.**
The long bills and angular wings of these peculiar birds impart a most ungainly gait to them.
- 257 **Lioness and Monkey.**
A fine reel, showing the antics of a monkey and the fretful humour of a splendid lioness.
- 259 **Sea Lions at the Zoo.**
Several sea lions are seen clambering about on the rocks and diving.
- 260 **Tiger at the Zoo.**
The tiger is restless and these pictures show well the animal's lithe movements.
- 261 **White Bear at the Zoo.**
A Polar bear shows great agility, standing on its hind legs begging for food.
- 252 **Camel and Elephant at the Zoo.**
A good reel, showing camel and elephant with "passengers aboard."
- 263 **Cockatoo and Keeper at the Zoo.**
The cockatoo shows great skill in undoing the door of its cage ; it comes out and perches tamely on its keeper's shoulder.
- 264 **White Parrot at the Zoo.**
The bird is seen in the act of eating ; it deliberates amusingly on the process.

*Uit: The Kinora Library (1911 [2001]).
Bron: Filmmuseum
Amsterdam*

Zeeleeuwen, beren en schorpioenen

‘Taken at the same Ostrich farm, and shows a large flock of the birds running around the enclosure’ (*Edison Films* [1898] over OSTRICHES RUNNING, NO. 2)

Meer dan het relatief geringe aantal overgeleverde films geven catalogi en programmabiljetten een goede indruk van de overwegingen bij de firma’s die de films maakten, aanboden en vertoonden. Nu is dergelijk publiciteitsmateriaal evenmin compleet of ongeschonden tot ons gekomen. Maar op basis van een aantal bewaard gebleven programmabiljetten en recentelijk (hoewel niet in facsimile) heruitgegeven catalogi van enkele toentertijd toonaangevende maatschappijen – Edison, Lumière, British Mutoscope & Biograph, Pathé Frères – is een zekere representatieve schets heel wel mogelijk.

The Kinora library suggereerde al dat inhoudelijke argumenten van gering belang waren; nieuw waren de deels uit de voorafgaande eeuw stammende onderwerpen immers bepaald niet. Een eerste, veel belangrijker context voor begrip van de vroege film is die van het filmprogramma als vertoningsvorm. Met uitzondering van mutoscopen en kinetoscopen bestonden filmvertoningen voor betalend publiek vrijwel altijd uit meerdere ‘nummers’, om met het toenmalige jargon te spreken. Filmprogramma’s konden zelfstandig vertoond worden, zoals in kermis- en bioscoopvoorstellingen, of ingebed in een reeks van andere attracties, zoals in variété-theaters, *music halls* of *café-concerts*. In beide gevallen vereiste de geringe lengte van vroege filmopnamen combinatie en ordening.

De principes van combinatie en ordening komen helder tot uiting in het contemporaine advertentie- en publiciteitsmateriaal. Zo laten de catalogi van Edison en Pathé Frères of hun vertegenwoordigers zien hoe de aangeprezen opnamen niet zelden samenhangen. Edison’s *THE SEA LIONS’ HOME* bijvoorbeeld maakte deel uit van een reeks in september en oktober 1897 door cameraman Frederick Blechynden gemaakte opnamen over het Life Saving Corps, afdeling San Francisco. De opnamen tonen het werk van deze reddingsmaatschappij in diverse fasen (zoals *BOAT WAGON AND BEACH CART*, *LAUNCH OF SURF BOAT* en *RETURN OF LIFE BOAT*) en onderdelen (zoals *RESCUE-RESUSCITATION*). *THE SEA LIONS’ HOME* hoort strikt genomen niet tot haar werkterrein, maar, zo zegt de catalogus, alleen de reddingsboten van het Life Saving Corps waren solide genoeg om ‘the roughest [water] on the Pacific Coast’ te bevaren en de verblijfplaats van de zeeleeuwen dicht genoeg te benaderen ‘to secure a picture’.¹³ De uitrusting en prestaties van de reddingsmaatschappij, met andere woorden, werden evenzeer benadrukt als de natuurlijke habitat van de gefilmde dieren. Bovendien kruidde de opname de reeks met een element van spektakel (samen met *CAPSIZE OF LIFEBOAT* – waarin gedemonstreerd wordt hoe een omgeslagen reddingsboot zich inclusief bemanning weer opricht). En in juli van hetzelfde jaar maakte cameraman James White voor Edison een andere *wildlife*-scène,

WILD BEAR IN YELLOWSTONE PARK, onderdeel van een tiental opnamen gemaakt in en rond dat park. Het gedrag van het dier – ‘devouring the carcass of his prey’, ‘growling fiercely’¹⁴ – bracht ongetwijfeld een element van sensatie aan. Maar gezien de andere opnamen in deze reeks, zoals OLD FAITHFUL GEYSER en UPPER FALLS OF THE YELLOWSTONE, moet je je tevens afvragen of de beer niet evenzeer een ‘figuur’ was, een symbool even kenmerkend als de geysers en watervallen waarmee Amerika’s oudste nationale park zich als attractie afficheerde.

De opnamen van zeeleeuwen en beer in het wild zijn in eerste instantie onderdeel van thematisch en/of geografisch samenhangende scènes.¹⁵ In een aantal gevallen werd die samenhang overigens door praktische en zakelijke overwegingen bevorderd, bijvoorbeeld door sponsoring. Gezien de toenmalige vormen van samenwerking tussen (Amerikaanse) productiemaatschappijen met vervoersondernemingen – scheepvaart, treinen – is het heel goed mogelijk dat de Yellowstone-reeks gesponsord was door de Northern Pacific Railroad in een poging het toerisme, en dus het gebruik van die vervoersmaatschappij, te bevorderen.¹⁶ Opmerkelijk is in dat verband dat de opnamen van Yellowstone Park zich laten ordenen als een toeristisch uitstapje, beginnend met TOURIST TRAIN LEAVING LIVINGSTON, MONT. en COACHES ARRIVING AT MAMMOTH HOT SPRINGS, een hotel in het park – waarna het park zelf verkend wordt.¹⁷ Filmreeksen als deze moeten dan ook veeleer opgevat worden als een ‘montage’ van noodzakelijkerwijs korte opnamen. Met andere woorden, hun betekenis ontleenden deze opnamen veeleer aan de reeks en haar teneur als *geheel*.

Met de presentatie van gecombineerde en geordende filmopnamen in een catalogus begaf een instantie die de opnamen aanbood, en veelal gemaakt had, zich op het terrein van de vertoning; dit was in de jaren rond de eeuwwisseling geen ongewone tendens.¹⁸ Door zich op papier te voegen naar de programmavorm wordt duidelijk welk een fundamentele overweging dat was. De aan het begin van deze paragraaf geciteerde toelichting ‘Taken on the same Ostrich farm’ is een voorbeeld van zo’n papieren assemblage en daarmee een dwingende aansporing voor vertonende instanties OSTRICHES RUNNING NO. 1 en NO. 2 samen te programmeren – liefst nog met OSTRICHES FEEDING. Niettemin, hoe expliciet de verbanden tussen individuele opnamen ook werden voorgesteld, uiteindelijk waren het niet meer dan suggesties en adviezen. Vertoners waren doorgaans niet verplicht de samenstelling van hun programma’s te baseren op die van catalogi, temeer daar het rond 1900 gewoon was dat zij filmkopieën kochten in plaats van huurden. Van die beperking waren de maatschappijen die de films aanboden zich overigens goed bewust. Zo werden de 32 scènes van Pathé Frères’ LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST (1902) – voorbeeld van samenhang bij uitstek – weliswaar in de chronologie van het Bijbelverhaal vermeld, maar aangezien elke scène haar eigen bestelcode had, zal de vertoning van dit verhaal vele versies hebben gehad.¹⁹

De mogelijkheid van vertonende instanties in de periode van de vroege film om door middel van combinatie en ordening filmprogramma’s in meerdere of

15. **LEON L. MORRIS** And His Educated Ponies **BANNER** and **MADISON**, 10.11
 who Wrestle with their coloured opponent, **JOHN HEDGE**.

16. **THE AMERICAN BIOGRAPH.** 10.31

Invented by **HERMAN CASLER**, of New York.

LIST OF LATEST PICTURES.

Admiral Dewey.
 Professor Holloway's Wonderful Diving Horses
 at Boyton's Ghutes, New York, U.S.A.
 S.S. "Empress of India" leaving Yancouver,
 B.C.
 Queen Reviewing Household Cavalry.
 Field-Marshal Lord Roberts Embarking on
 the "Dunnottar Castle" at Southampton.
 Lord Mayor and City Officials on s.s. "Briton."
 City of London Imperial Volunteers Embarking
 on s.s. "Briton."
 Imperial Yeomanry Reviewed by H.R.H.
 Prince of Wales.
 Fight between a Tarantula and Scorpion.
 H.M. Torpedo Boat Destroyer "Albatross."
 (Built by Thornycroft.)

Landing of General Buller at Capetown.
 New South Wales Lancers.
 Bridging the Tugela River by Royal Engineers,
 showing Bridge destroyed by the Boers.
 — Mounted Colonials returning from a Recon-
 naissance.
 Infantry Picquet in Trenches.
 Panorama of Camp Frere and Chieveley.
 The Sixth Brigade Striking Camp to Advance
 on Spion Kop.
 Bombardment of Colenso by 4.7 Guns of
 H.M.S. "Terrible."
 Seizing a Kopje near Spion Kop by Lord
 Dundonald's Troopers.
 The Great Canon of the Fraser, Canadian
 Pacific Railway.

The Music Composed by **ALFRED PLUMPTON**.

17. **EDWARD LESLIE.** Comedian. 11.1

*The American
 Biograph,
 19 februari 1900,
 Palace Theatre of
 Varieties. Bron:
 Filmmuseum
 Amsterdam*

mindere mate naar eigen inzicht te structureren had specifieke consequenties voor receptie en betekenisgeving. Een markant voorbeeld zijn de filmprogramma's van de British Mutoscope & Biograph (BM&B) in het prestigieuze *Palace Theatre of Varieties* in Londen. Markant omdat de programmering en projectie van deze films, hoewel onderdeel van het totale aanbod van dit variété-theater, door BM&B zelf werden bepaald en uitgevoerd. BM&B begaf zich met andere woorden daadwerkelijk op het terrein van de vertoning.²⁰ Onder de titel *The American Biograph* vertoonde BM&B tussen maart 1897 en december 1902 daar dagelijks haar programma's in een show van vijftien tot dertig minuten met films die een gemiddelde duur hadden van dertig à veertig seconden. Markant ook omdat aan de hand van programmabiljetten van dit theater goed te volgen is hoe de combinatie en volgorde van de veelal langdurig geprogrammeerde opnamen systematisch en regelmatig werden gewijzigd. Door positie, door verplaatsing, door aanvankelijk samenhangende opnamen over het filmprogramma uit te strooien of, omgekeerd, door volstrekt ongerelateerde opnamen te combineren, en door eerder van het programma genomen opnamen opnieuw te vertonen ontwikkelde BM&B in die jaren de programmavorm tot een uiterst flexibele *ars combinatoria* waarin, als in een montage, de films telkens nieuwe, soms zelfs 'onzichtbare' betekenissen kregen.²¹

Dat gold zeker voor de opname **FIGHT BETWEEN A TARANTULA AND SCORPION**. Deze opname werd eind december 1899 gemaakt in Chieveley Camp, Zuid-Afrika, in een geïmproviseerde 'studio', 'a tin box (...) with glass front'. De opname heeft inhoudelijk weinig uit te staan met de krijgshandelingen

en andere, aan de Boerenoorlog gerelateerde gebeurtenissen die de crew daar aan het filmen was. Wat de overwegingen waren voor de opname is in ieder geval onbekend. Cameraman W.K.-L. Dickson maakt in zijn memoires alleen kort gewag van de voorbereidingen en de bekorte repetities als gevolg van de 'cannibalish tendencies' van opeenvolgende exemplaren hoofdrolspelers.²² De film prijkte van februari tot en met mei 1900 op het programma van het Palace Theatre of Varieties niettemin temidden van opnamen rondom het conflict, die al sinds het najaar van 1899 BM&B's filmprogramma's domineerden. Opnamen van nieuwe gebeurtenissen, evenals het uitblijven daarvan (het duurde weken eer nieuwe opnamen van de strijd Groot-Brittannië bereikten), noopten op gezette tijden tot omzettingen in het filmprogramma. In het geval van FIGHT BETWEEN A TARANTULA AND SCORPION bepaalde een vaste positie hier de gewenste receptie: de opname werd stevast vertoond tegen het einde van de eerste helft van het programma (oftewel, onderaan de linkerkolom van de op het programmabiljet afgedrukte lijst opnamen), welk gedeelte grotendeels gewijd was aan voorbereidende handelingen *in patria*: inspectie van diverse legeronderdelen, vertrek uit de haven van Southampton en dergelijke. Even stevast gevolgd door beelden van een Britse torpedobootjager, waarna het deel met in Zuid-Afrika gemaakte opnamen volgde. Op het snijvlak van 'hier' en 'daar' is

The American Biograph, 15 mei 1900, met de laatste keer vermelding van de 'Fight between a Tarantula and Scorpion'. *Palace Theatre of Varieties*. Bron: Filmmuseum Amsterdam

16.	Orchestral Intermezzo-Ballet Music "Faust" ...	<i>Gounod.</i>	10.16
17.	THE DE COURCYs. Acrobats.		10.28

18. **THE AMERICAN BIOGRAPH.** 10.35

Invented by HERMAN CASLER, of New York.

LIST OF LATEST PICTURES.

- | | |
|---|--|
| Italian Cavalry Exercising before King Umberto. | Landing of Sir George White at Southampton. |
| The S.S. "Minneapolis" (arrival off Tilbury Docks) (Atlantic Transport Line). | North-West Canadian Mounted Rifles. |
| The German and Austrian Emperors reviewing the Garde-du-Corpe in front of the Royal Palace, Berlin. | Second Canadian Contingent leaving Halifax. |
| Presenting Bouquet to H.M. The Queen in Phoenix Park. | The Sixth Brigade Striking Camp to Advance on Spion Kop. |
| Field-Marshal Lord Roberts Embarking on the "Dunnottar Castle" at Southampton. | Seizing a Kopje near Spion Kop by Lord Dundonald's Troopers. |
| Fight between a Tarantula and Scorpion. | Operations of Red Cross Ambulance after Spion Kop. |
| H.M. Torpedo Boat Destroyer "Albatross" (Built by Thornycroft.) | Carrying in Wounded (Grobelaars Kloof), Ladysmith— |
| H.M. Torpedo Boat Destroyer "Viper" steaming 36 knots an hour (Parson's Turbine Company). | Gordon Highlanders Marching Out to Meet Relief Column. |
| 4.7 Guns of H.M.S. "Terrible" Firing Lyddite. | Entry of General Buller and Staff. |
| Ladysmith Naval Brigade at Windsor. | Naval Brigade Dragging 4.7 Guns into Ladysmith. |
| Ditto ditto Horse Guards Parade. | The Great Canon of the Fraser, Canadian Pacific Railway. |

The Music Composed by ALFRED PLUMPTON.

19.	THE ARNATOS. Musical Eccentrics.	11.10
-----	----------------------------------	-------

SPECIAL NOTICES.

LAST MATINEE OF THE SEASON. SATURDAY NEXT MAY 19th.

het allerminst ondenkbaar dat de ‘letterlijke’ betekenis van FIGHT BETWEEN A TARANTULA AND SCORPION aldus getransformeerd werd tot een symbolische (onzichtbare): ‘wij’ tegen ‘hen’ – afhankelijk van de bij ontstentenis van de film onbekend gebleven uitslag met welk van de twee dieren de partijen werden geïdentificeerd. Typierend voor de serieuze, van goede smaak getuigende reputatie van het ‘Palace’ werd het sensationele aspect van de opname – immers een soort ‘blood sport’ voorstellende – aldus tevens in toom gehouden.

Genre-aanduidingen

‘Le taureau est estoqué avec maestria par le célèbre matador Don Luiz Mazzantini, qui vient ensuite saluer le public au premier plan’ (*Catalogue Pathé* [1901] OVER CORRIDA EN ESPAGNE)

Het verschuiven van betekenis waaraan opnamen in de vroege, commerciële cinema vrijwel onvermijdelijk onderhevig waren – door hun geringe lengte, samenhang, programmering alsmede door de diversiteit van hun inhoud – lijkt te worden weerspiegeld in de vele genre-aanduidingen die indertijd afwisselend en ogenschijnlijk zonder enige systematiek werden gebruikt. Bovendien waren sommige specifiek, andere weer zeer ruim. Een voorbeeld van het laatste is de op Nederlandse en Duitse programmabiljetten in de jaren tien regelmatig voorkomende term ‘natuuroopname’ voor zulke uiteenlopende onderwerpen als ZWISCHEN BERG UND TAL, DE MANŒUVRES DER DUITSCHE OORLOGSVLOOT OF ZEEHONDENJACHT IN TASMANIË (AUSTRALIË); een film getiteld JACHT OP DEN OPOSSUM kreeg juist weer het predicaat ‘gekleurde reisopname’ mee!²³ Als aanduiding voor films met zulke uiteenlopende onderwerpen komt ‘natuuroopname’ sterk overeen met wat we nu ‘documentaire’ noemen. En toen ook, trouwens: in Franssprekende gebieden werden de termen ‘film -’ of ‘scène documentaire’ gebruikt in programma’s na 1910 voor een even breed palet aan opnamen van landschappen, volkeren, gebruiken, flora, fauna of industrieën.²⁴

Nu hadden genre-aanduidingen, althans op programmabiljetten, doorgaans een weinig preciserende functie – als ze al vermeld werden. Filmshows in variété-theaters bijvoorbeeld werden rond de eeuwwisseling niet zelden onder een verzamelnaam aangekondigd, zonder individuele titels. Toelichtingen op titels, bijvoorbeeld in de vorm van een genreterm, raakten pas na de eeuwwisseling in algemeen gebruik op biljetten en in advertenties. In een advertentie, afgedrukt in de *Haagsche Courant* van 13 januari 1899 voor een programma van de American Biograph in Den Haag worden bijvoorbeeld slechts drie van de vijftien titels voorzien van een nadere omschrijving. Niet toevallig zijn dat alle drie gespeelde scènes in dit door ‘actualiteiten’ gedomineerde programma – zoals men rond 1900 van filmvertoningen gewend was. Nonfictie-titels spraken veelal voor zichzelf; in feite waren het beknopte inhoudsbeschrijvingen (zoals

WILD BEAR IN YELLOWSTONE), een kenmerk dat dit type opname tot ver in de twintigste eeuw behield. Wat genretermen deden is dus enerzijds bepaalde opnamen – zoals de gespeelde scènes in het Haagse Biograph-programma – onderscheiden van de rest. Anderzijds, en vooral in programma's van het rond 1905 opkomende bioscooptheater, duiden zij veeleer een positie in het programma aan. Op programmabiljetten voor de Parisien-bioscopen in Amsterdam en Rotterdam bijvoorbeeld stond een 'natuuropname' vrijwel altijd als eerste titel vermeld, ongeacht de inhoud van de te vertonen beelden.

Waar programmabiljetten zich vaak beperkten tot een handjevol generieke of toelichtende termen, 'natuuropname', 'drama', 'komisch', 'actueel', bevatten de catalogi van sommige maatschappijen daarentegen een omvangrijke nomenclatuur, hetzij als toelichting, hetzij als naam voor thematisch geordende afdelingen (zoals Kinora's 'Animals'). Wat langer wil ik stilstaan bij het meest compleet gedocumenteerde voorbeeld, namelijk dat van Pathé Frères, in die jaren de internationale marktleider en trendsetter. Tussen 1897 en 1911 werden in Pathé's catalogi films waarin dieren op een of andere wijze figureren afwisselend aangeduid met: *scène de plein air*; *scène de genre*; *scènes militaires*; *scène de sports*; *scène d'acrobaties*; *scène de vulgarisation scientifique*; *scènes dramatiques*; *scènes arts et industries*; *scènes sports et acrobaties*; *scène d'industries*; *scène sportive*.²⁵

In tegenstelling tot ondubbelzinnig fictionele scènes, waarvoor van meet af aan *scène dramatique*, *scène comique* en *scène à trucs* beschikbaar waren, lijken de termen voor natuuropnamen, zoniet nonfictie *tout court*, op het eerste gezicht verwarrender. De termen waren veranderlijk, zowel in gebruik – sommige verdwenen, andere kwamen ervoor in de plaats, als in betekenis – met de komst van nieuwe termen werd de reikwijdte van andere kleiner of specifieker. Van de vroegste, sinds 1897 gebruikte termen 'scène de plein air' en 'scène de genre', genoot de laatste aanvankelijk de meest wijde toepassing. De term werd geassocieerd met diverse vormen van spektakel: optredens, demonstraties of optochten. Dierenopnamen werden dan ook niet onderscheiden van andere evenementen: naast stieren- en hanengevechten werd de term ook gebruikt voor opnamen als *AU CIRQUE*, *AUTOMOBILES FLEURIS*, *DÉPART DE BALLONS*, *LA FÊTE DES FLEURS*, *QUERELLE DE SOUDARDS* of *ENFANTS ET CHATS* (alle gemaakt tussen 1897 en 1899). Het *performance*-aspect, met andere woorden, prevalearde boven het feit dat dergelijke evenementen zich veelal in de buitenlucht afspeelden. 'Scène de plein air' werd aanvankelijk dan ook zelden gebruikt – een indicatie dat de populariteit van het variété-achtige type opname rond de eeuwwisseling benadrukt werd, zoals ook blijkt uit de catalogi van Edison en *The Kinora Library*. Kennelijk kwamen alleen toentertijd nog zeldzame, explorerende opnamen van landschappen en fauna in verre oorden in aanmerking voor 'plein air' gezien Pathé's tweedelige reeks opnamen over het Noordpoolgebied *UNE SCÈNE DANS LES RÉGIONS GLACIALES—LE BALLON D'ANDRÉE* (over de Zweed S.A. Andrée's fatale expeditie per ballon) en *UNE CHASSE À L'OURS BLANC* (1897).²⁶

Vanaf 1900 traden er veranderingen op. Waar Pathé Frères' inkomsten voordien grotendeels kwamen uit haar *phonographe*-afdeling, anticipeerde de maatschappij in de jaren hierna op de commerciële potentie van de cinema met een op steeds grotere schaal toegepaste massaproductie van filmonderwerpen – met navenante revenuen. Zodoende werd er een grotere variëteit aan opnamen vervaardigd. 'Plein air' werd gedurende korte tijd een paraplueterm voor vele daarvan: opnamen van een straat, een haven, een zeegezicht, een optocht, de sardienenvisserij, evenals van een in de buitenlucht nagespeelde scène. Omdat 'plein air'-opnamen soms als reeks werden aangeboden, kregen opnamen met dieren daarin, zoals *CHARMEURS DE SERPENTS* (1903) in een serie over de Indiase stad Agra, dezelfde omschrijving mee. Datzelfde principe gold trouwens ook voor een reeks 'scènes militaires' uit 1902, waarin geen onderscheid werd gemaakt tussen opnamen van paarden in een drietal *MANŒUVRES DE CAVALERIE* en, bijvoorbeeld, *DÉFILÉ DU CORPS MÉDICAL*.

Zouden 'manœuvres' en 'défilé' voorheen nog 'scène de genre' genoemd zijn, de term verdween nu nagenoeg, waarschijnlijk ten gevolge van de verhoudingsgewijs grote terugval in opnamen van optredens. Wellicht is dat de reden dat in 1901 opnamen als *COURSES DE CHEVAUX* en *CORRIDA EN ESPAGNE* ook als 'plein air' werden omschreven. Maar al snel werd aan dergelijke duels (o.a. *COMBATS DE COQS À HANOÏ*, *CHIENS ET RATS* [beide 1903], *COURSE DE TAUREAUX À BÉZIERS-FRANCE* [1904]) evenals aan jachtopnamen (o.a. *CHASSE AU SANGLIER* [1904]) een specifiekere term toegekend, 'scène de sports'. Die term deed trouwens ook dienst voor opnamen van sporten waarbij geen bloed werd vergoten, zoals tafeltennis of bobsleeën. Voor de enkele variété- of dressuuract, zoals *CHEVAL DRESSÉ EN HAUTE ÉCOLE*, *COCHONS SAVANTS* (beide 1903) of *L'ÉLÉPHANT ACROBATE* (1905), werd in navolging van de in 1902 geïntroduceerde benaming voor opnamen van acrobaten e.d., nu 'scène d'acrobatie' gebruikt. En in 1904 dook voor 't eerst en eenmalig 'scène de vulgarisation scientifique' op, voor *AU FOND DE LA MER*, een tweedelige reeks opnamen van diverse zeevissen. De term zou pas vanaf 1910 systematisch worden gebruikt, nadat een der pioniers van de wetenschappelijke film, Jean Comandon, in oktober 1909 bij Pathé een afdeling voor populair-wetenschappelijke films had opgezet.²⁷

Deze generieke instabiliteit is, zoals hierboven al gezegd, de belangrijkste reden dat de nu gangbare term 'natuurfilm' niet zonder meer teruggeprojecteerd kan worden op de onderscheidingen die in catalogi werden gemaakt. De overwegingen achter genre-indelingen zoals we die vooral sinds de klassieke Hollywood-cinema kennen – arbeidsverdeling, marketing en een zekere inhoudelijke schematisering – vatten we nu op als een wijze waarop de productie ten behoeve van de *toeschouwer* georganiseerd werd.²⁸ De genrebenamingen in Pathé's catalogi in deze vroege periode richtten zich daarentegen op *vertoners* – die vervolgens die termen al of niet konden overnemen in hun eigen publicitaire uitingen. Genoemde instabiliteit is denkelijk dan ook beter op te vatten als een grote mate van flexibiliteit, die een productiemaatschappij in staat

stelde makkelijker gelijke tred te houden met de veranderingen in een volop in beweging zijnde, jonge filmindustrie – veranderingen waarbij Pathé Frères overigens voorop liep. Aldus konden, ten eerste, bepaalde inhoudelijke aspecten worden benadrukt ten koste van andere (performance boven locatie, zoals we zagen, maar ook: de toreador ten koste van de stier). Ten tweede, met het oog op de waaier aan onderwerpen waarom de programmavorm vroeg, werd met de nomenclatuur in catalogi een enorme variatie aan onderwerpen gereflecteerd. Of gesuggereerd: al snel zou dat een cosmetische variatie worden.

Bioscopen veranderen filmprogramma's

'Nos opérateurs ont accompli de véritables prouesses photographiques, en prenant à de courtes distances, diverses vues d'un des monstres, les plus hideux et les plus redoutables de la création: l'hippopotame' (*Catalogue Pathé* [1908] over LA CHASSE À L'HIPPOPOTAME DANS LE NIL BLEU)

Na 1906 tekent zich een algehele omslag af in de samenstelling van filmprogramma's. Dat was niet alleen een teken van de groeiende populariteit van de cinema, maar vooral van de explosieve groei van het aantal bioscooptheaters, in ieder geval in West-Europa en Amerika. Dit nieuwe fenomeen van de bioscoop betekende een breuk met de tot dan toe meest gangbare wijzen van filmvertoning waarbij vertoners, zoals gezegd, doorgaans eigenaar van de filmkopieën waren. Kermisexploitanten en andere reizende vertoners konden met een bepaald programma gedurende lange tijd op verschillende locaties telkens nieuwe publieken vermaken. En de films in variété-theaters, music halls of café-concerts prijken net als de omringende attracties traditioneel langdurig op hun programma's – een aantal maanden was geen uitzondering. Kortom, filmkopieën hadden in deze vormen van exploitatie een langere levensduur. In een proces gericht op het bekorten van de nouveauté-waarde van een film en tegelijkertijd de vraag naar nieuwe films te stimuleren werden sedentaire, louter voor filmvertoning bedoelde vertoningsplaatsen – tot die tijd een minderheidspraktijk – de spil van de filmindustrie. Het bioscooptheater en de daarmee samenhangende *massale* uitbreng verhoogden de omloopsnelheid van een filmtitel aanmerkelijk. De opkomst van de bioscoop ging bovendien gepaard met de distributie van films via verhuur; Pathé Frères bevorderde beide praktijken nadrukkelijk rond deze tijd.²⁹ De grotere én meer regelmatige vraag naar nieuw product die deze nieuwe vorm van distributie met zich meebracht leidde tot een andere cruciale verandering. Immers, aan een dergelijke vraag kon alleen worden voldaan met een planmatige, beheersbare productie, kortom met fictiefilms. Pathé Frères – en andere maatschappijen – bleef haar toeschouwers weliswaar verbluffen met soms ronduit sensationele films die haar camera-lieden in alle hoeken van de wereld hadden gemaakt, maar de opnamen die

aldus binnendruppelden vielen in het niet bij de golf aan speelfilms die de poorten van de studio's voortaan verlieten.

Eén van de symptomen hiervan was dat er in catalogi beduidend minder sprake was van expliciet als samenhangende reeks aangeboden titels. Een aantal in 1909 in Nederlands-Indië gemaakte natuuroptnamen bijvoorbeeld werden niet alleen in dat en het daaropvolgende jaar met tussenpozen van maanden uitgebracht. In de Pathé-catalogi gingen zij bovendien vergezeld van uiteenlopende genre-aanduidingen: *L'INDUSTRIE DE LA PEAU DE SERPENT À JAVA* – 'scène arts et industries'; *PÊCHE À LA TORTUE À SOERABAYA EN CHASSE AUX CERFS À JAVA* – 'scènes de plein air'; *COURSE DE BUFFLES À MADOERA* – 'scènes sports et acrobaties'; *CHASSE AU LASSO DANS LES PLAINES DES CÉLÈBES EN CHASSE AUX CHIENS VOLANTS À SUMATRA* – 'scène de sports'. Overigens zijn blijkens de in de catalogi vermelde titels deze opnamen waarschijnlijk gemaakt tijdens een missie van een of meer cameraploegen die ook langs India, Maleisië, het toenmalige Burma, Indo-China en Ceylon en mogelijk nog andere Aziatische landen voerde. Ook die samenhang, een decennium eerder ongetwijfeld als vanzelfsprekend benadrukt, speelde in Pathé's marketing en publiciteit geen rol meer.

De meest voor de hand liggende reden voor deze verandering is dat in de door fictiefilms gedomineerde filmprogramma's nog slechts plaats werd ingeruimd voor een enkele nonfictie-opname. Vertoningen van een reeks nonfictie-opnamen waren dientengevolge uitzonderlijk. Aangrijpende gebeurtenissen als de aardbeving bij Messina in december 1908 of de watersnood van Parijs in januari 1910 werden mogelijk wel in een reeks *scènes d'actualités* vertoond. Weliswaar nam met de opkomst van het bioscoopjournaal vanaf 1908 het aantal nonfictie-onderwerpen toe, maar dit was vooral van cosmetische aard aangezien het journaal slechts één 'nummer' op het programma was. Cosmetisch waren ook de genrebenamingen voor de genoemde reeks films uit Nederlands-Indië. De ogenschijnlijke variatie wordt door de beschrijvingen van de individuele opnamen gelogenstraft: jacht en in mindere mate sport zijn de overwegende thema's. Zo leest de beschrijving van *L'INDUSTRIE DE LA PEAU DE SERPENT À JAVA*, de titel ten spijt, als een gedetailleerd verslag van de wijze waarop een python gedood wordt.³⁰

Vanaf 1907, na een wijdvertakt netwerk van bioscopen en concessiehouders te hebben opgezet, nam Pathé's productie enorm toe. En terwijl het aantal genretermen voor fictie begrijpelijkerwijs uitgebreider en specifiek werd, is er in de benamingen voor nonfictie-genres juist een zekere stabilisering te bespeuren. Wel werd met een nieuwe versie van *CHIENS ET RATS* (1907) de term 'scènes sports et acrobaties' geïntroduceerd – waarmee Pathé zich op papier distantieerde van een deel van de erfenis van negentiende-eeuwse populaire cultuur, de genoemde 'blood sports'. De term voegde aanvankelijk onderscheiden onderwerpen weer samen, gezien de uiteenlopende opnamen die ermee aangeduid werden. Behalve variété- en circus-acts gold de term voor o.a. *COURSE DE BOBSLEIGH*, *COMBAT DE COQS À SÉVILLE*, *ÉCOLE DE CAVALLERIE DE SAUMUR*

(alle 1907), COURSE DE TAUREAUX À NÎMES (1909) en jachtopnamen als LA CHASSE À L'HIPPOPOTAME DANS LE NIL BLEU (1908). 'Scènes de genre' keerde in 1907 even terug, eveneens voor diverse variété-acts, waaronder LES CHIENS SAVANTS (1907), alsmede voor een serieuzer onderwerp als LE CHIEN ET SES SERVICES (1907), over het nut van de hond voor jagers, blinden en schaapherders. Vermoedelijk waren de overlap én de onbepaaldheid van de term – hij werd zowel gebruikt voor nonfictie als fictie, met name voor op kinderen gerichte verhalen – de reden dat hij na 1908 voorgoed verdween.

Hoewel vanaf 1910 'sports' en 'acrobaties' weer werden gescheiden, leek een heldere taakverdeling van de meest voorkomende nonfictie-genres gaandeweg zijn beslag te krijgen. Was de benaming 'scène de plein air' voor twee jachtscènes uit 1909 – LA CHASSE AUX CROCODILES en CHASSE AUX CERFS À JAVA – nog een anomalie, gedurende 1910 en 1911 werd het weer de paraplu-term die ze aan het begin van het decennium geweest was. De term was in de loop der jaren gaandeweg gereserveerd voor het sterk toenemende aantal opnamen van steden, landschappen, rivieren, watervallen, vulkanen e.d. en van 'volkstypen', gebruiken, industrieën en de visserij. Daar kwamen nu duel- en jachtscènes bij (zoals COMBAT DE BUFFLES, CORRIDA DE TAUREAUX AU CHILI [beide 1910] en de *Série*: LES GRANDES CHASSES EN AFRIQUE [1910-1911]), evenals meer observerende dierenopnamen van serieuze (o.a. LES OISEAUX DANS LEURS NIDS [1910]) of vermakelijke aard (o.a. TROIS PETITES CHATTES [1911]). Eind 1911, kortom, waren er in Pathé Frères' catalogi voor natuur- en dierenopnamen, die met de aarzelende opkomst van de *feature* nog marginaler werden in filmprogramma's, nog slechts drie termen in algemeen gebruik: 'scènes de plein air', 'scène d'acrobaties' en 'scène de vulgarisation scientifique', waarvan alleen de laatste van meet af aan de meest nauw omschreven toepassing had gehad.

In het wild?

'Nous suivons dans leur course éperdue à travers le danger (...) ces braves bêtes si dévouées, qui agissent, combattent, pâtissent avec nous, sans profit pour eux' (*Catalogue Pathé* [1908] over LES CHIENS AMBULANCIERS)

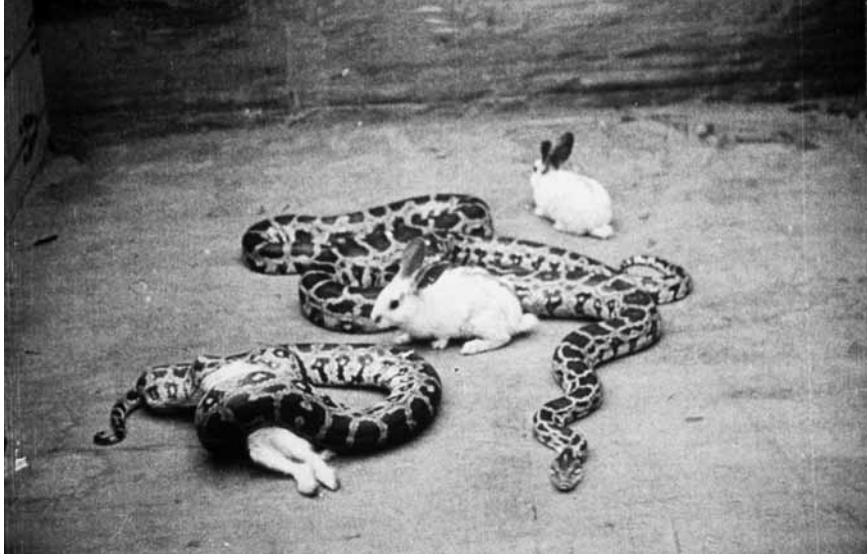
Wijzigingen in de omvang en verschuivingen binnen de productie van Pathé Frères én wijzigingen in de aard der vertoningsplaatsen en hun programmering; die gegevens maken de onbestendigheid van de nomenclatuur en van de inhoud die ermee aangeduid werd in Pathé Frères' catalogi tot begin jaren tien in grote mate systematisch. En het einde van de wildgroei aan termen voor dierenopnamen (en nonfictie-titels in het algemeen) valt goeddeels samen met de stabilisering en institutionalisering van de industrie: de taakverdeling, al of niet verticaal geïntegreerd, tussen gevestigde wijzen van productie, distributie en vertoning; de dominantie van de fictiefilm. De introductie van enkele nieuwe

genretermen, ‘scènes arts et industries’ en ‘scène d’industrie’ in respectievelijk 1907 en 1910, bevestigt deze tendens. Beide termen duiden films aan over ambachtelijke of industriële vervaardigingsprocessen van uiteenlopende producten. Opmerkelijk is dat opnamen van visserij en veeteelt, met dieren dus die vooral als voedselproduct dienen, zonder uitzondering onder deze genres werden geschaard: *LA CULTURE DES HUÎTRES* (1908), *LA PÊCHE À LA BALEINE DANS LES MERS DU SUD* (1909), *ÉLEVAGE DE POULES DE RACE* (1909), *LE MIEL* (1909; deze titel benadrukte, conform andere films in dit genre, het eindproduct) of *LA PÊCHE AUX HARENGS À BOULOGNE* (1910). Geen ‘plein air’ of ‘scène de sports’ meer; de status van een kip of een haring was binnen dit genre niet anders dan die van een strooien hoed, zonnenscherm of tennisbal. Een zeer uitzonderlijk geval was het als ‘scènes dramatiques’ omschreven *LES CHIENS AMBULANCIERS* (1908); het werk *à travers le danger* van deze honden van het Rode Kruis en de verhalende vorm waarin de film is gegoten hebben denkkelijk bijgedragen aan deze afwijkende benaming.³¹

Binnen de dierenopnamen, met andere woorden, ontstond eveneens een zekere taakverdeling tussen genres. Niettemin, wat bleef bestaan was een ideologische overeenkomst. Een algemeen kenmerk van vroege nonfictie-films waarin dieren figureren was dat zij altijd op een of andere wijze ten dienste stonden van de mens:

- als prooi of als voedsel (in de talloze films over jacht, over visserij en veeteelt);
- als vermaak (in circus- en variétéfilms, in opnamen van stieren- en hanengevechten of andere duels);
- als transport- of demonstratiemiddel (in films over de cavalerie en rijsscholen);
- als werktuig (in opnamen van veelal symbiotische relaties tussen mens en dier, zoals honden als mensenredder of blindengeleidehond, olifanten die boomstammen verplaatsen, vogels die fruitkwekers van rupsen afhelpen of de gecontroleerde productie van honing door bijen – waaraan latere opnamen over zijderupsen kunnen worden toegevoegd); en
- als wetenschappelijk object (met name in ‘scènes de vulgarisation scientifique’, in het bijzonder de opnamen van microscopisch kleine levensvormen en de bedreigingen die zij vormen voor de gezondheid van de mens, alsmede van bijvoorbeeld voor de landbouw nuttige levensvormen).

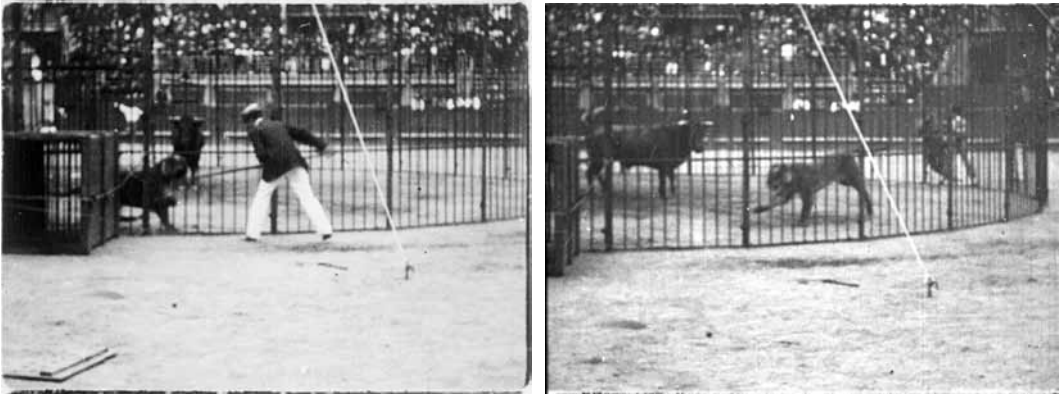
Om die reden vormden in het wild – of zogezegd in het wild – opgenomen films (met name de zogeheten safari-films als Alfred Machins serie *LES GRANDES CHASSES EN AFRIQUE* voor Pathé en de trendsettende films van de Deense productiemaatschappij Nordisk van enkele jaren daarvoor)³² mijns inziens geen breuk met de contemporaine praktijken noch markeerden zij een ontwikkeling naar opnamen die toeschouwers vandaag de dag gewend zijn. Het verkoopargument dat dieren, grootwild in het bijzonder, in hun natuurlijke omgeving gefilmd waren bleef ondergeschikt aan de bovengenoemde ‘ideologie’; het thema van de jacht maakte de uitkomst, hoewel mogelijk spannend,



Still uit
FÜTTERUNG VON
RIESENSCHLANGEN.
Bron: Filmmuseum,
Amsterdam

niettemin voorspelbaar. Het filmen in de natuurlijke habitat was allesbehalve van doorslaggevende aard in de verandering van de perceptie van dieren. De term ‘in het wild’ was bovendien misleidend, aangezien de gebeurtenissen niet zelden voor de camera gearrangeerd waren. Sterker nog, de ‘wildernis’ in een van de Nordisk-producties was, conform traditionele, op eerdergenoemde vormen van de toenmalige populaire cultuur teruggrijpende praktijken in de cinema, een op een Deens eiland nagebouwd Afrika!³³

‘At that time, (...) [a]nimals were regarded as little more than commodities supplying food, transport or sport’, zo staat te lezen in een beknopt historisch overzichtje op de website van de Royal Society for Prevention of Cruelty to Animals (RSPCA). En: ‘compassion for animals was regarded as bizarre.’³⁴ Hoewel opgericht in 1824 maakt het bovenstaande duidelijk dat de RSPCA nog een lange weg te gaan had alvorens een verandering van perceptie en mentaliteit tot stand gebracht was. Eind negentiende, begin twintigste eeuw was daar, enige beschermende wetgeving ten spijt, nauwelijks sprake van. Wat de cinema betreft zijn de meest uigesproken uitingen inderdaad het relatief grote aantal opnamen waarin dieren zonder pardon gedood worden. Niet alleen in de eerder vermelde opnamen van ‘blood sports’ van rond de eeuwwisseling en de grote jachtfilms uit het daaropvolgende decennium. Ook daarna ging het moorden op het filmdoek lustig door: konijntjes die ‘gekraakt’ worden door pythons in FÜTTERUNG VON RIESENSCHLANGEN (Komet-Film, 1911), of in DUEL SENSATIONNEL (Eclipse, 1908), waar in een grote kooi, opgesteld in een arena, een stier en een tijger elkaar tot de dood bevechten voor het oog van duizenden toeschouwers. Misschien was er een enkel moment van wroeging, zoals in *Les cerfs sont si gracieux et si doux que c’est une véritable honte de les tuer*, in Pathé’s



Stills uit *DUEL SENSATIONNEL*. Bron: Filmmuseum, Amsterdam

catalogusbeschrijving van *CHASSE AUX CERFS À JAVA* (1909). Maar de film was al geschoten. De zo kenmerkende en vanzelfsprekende ongelijkwaardige relatie tussen mens en dier in vroege dierenopnamen bleef nog lange tijd in schril contrast staan met wat we heden ten dage gewend zijn.³⁵

Pas vanaf circa 1910, en dan nog in slechts een handjevol films, is voor het eerst een verschuiving te zien in de representatie van dierenleven (en -dood) in commerciële films. Heel af en toe werd er een film uitgebracht waarin dieren niet in relatie tot de mens stonden, maar op zichzelf werden bekeken. Voorbeelden zijn *LE DYTIQUE ET SA LARVE* (Pathé, 1910), *VOGELS VAN DIVERSE PLUIMAGE* (1910) en *LES OISEAUX DANS LEURS NIDS* (Pathé, 1910; de meervoudsvorm van beide titels slaat op de achtereenvolgende scènes met een exemplaar van telkens een andere vogelsoort), *LA GRENOUILLE* (Pathé, 1911) of *LA CHENILLE DE CAROTTE* (1911). Je zou deze wijze van representatie ‘metonymisch’ kunnen noemen, aangezien gedrag, fysiologie of anatomie van doorgaans één exemplaar impliciet voor de hele soort staat. Hoewel niet van antropomorfisme gespeend (met tussentitels als ‘De mees, een vrolijk klein vogeltje...’ of ‘Een kleine Pimpelmees, die om zijn moeder zit te huilen’), is dit een typerend kenmerk van de populair-wetenschappelijke films die studio’s van Pathé Frères – en ook die van een andere Franse maatschappij, Éclair, onder de naam Éclair Scientia – rond deze tijd begonnen te vervaardigen. Hoewel fraaie stencilkleuring of sensatie, onder andere vanwege de levensgrote close-ups van vleugels, kaken of ogen, de commerciële aantrekkelijkheid van deze opnamen voedden, werden ze alle uitgebracht als ‘scène de vulgarisation scientifique’, het in diverse van deze films als laboratorium voorgestelde departement van Pathé onder leiding van de eerder vermelde filmpionier Jean Comandon. In deze dierenfilms was die wetenschappelijke connotatie vooral af te lezen aan het feit dat ze juist *niet* in het wild zijn gemaakt. Aan de gecontroleerde situatie van de dierentuin of het laboratorium moest de betrouwbaarheid van deze opnamen kunnen worden afgemeten. Hier pas haakt de commerciële cinema aarzelend aan bij het

werk van Muybridge en Marey. Maar wetenschappelijke interesse (verpakt als commerciële attractie) was nog geen dierenbescherming. Menig dier moest toch het loodje leggen opdat de toeschouwer zijn anatomie of karakteristieke lichaamsdelen helder getoond kon worden. En traditionele commerciële dierenopnamen bleven dominant. Het zou nog lang duren eer dieren geen last, ja zelfs profijt hadden van de cinema.

Noten

1 Recente overzichten van het werk van Muybridge en Marey zijn te vinden in: P. Prodger, with an essay by T. Gunning, *Time stands still: Muybridge and the instantaneous photography movement*, New York 2003; M. Braun, *Picturing time: the work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago/Londen 1992.

2 Dominique de Font-Réaulx, Thierry Lefebvre, Laurent Mannoni (red.), *E.J. Marey. Actes du colloque du centenaire*, Paris 2006. Deze uitgave bevat ook een dvd met 400 chronofotografische opnames van Marey. Zie voor een gedetailleerd overzicht, hoewel niet helemaal van teleologische tendensen gevrijwaard: L. Mannoni, *The great art of light and shadow: archaeology of the cinema*, transl. & ed. by R. Crangle, Exeter 2000; zie ook: J. Crary, *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge MA/Londen 1990.

3 T. Gunning, 'Never seen this picture before: Muybridge in multiplicity', in: Prodger, *Time stands still*, p. 249.

4 Braun, *Picturing time*, p. 42.

5 Een recent voorbeeld is: D. Bousé, *Wildlife*, Philadelphia 2000, p. 39.

6 W.H. McNeill, 'Secrets of the cave paintings', in: *New York Review*, vol. LIII, no. 16, October 19, 2006 (boekbespreking).

7 A. Gaudreault, 'The diversity of cinematographic connections in the intermedial context of the turn of the 20th century', in: S. Pople & V. Toulmin (eds), *Visual delights: essays on the popular and projected image in the 19th century*, Trowbridge 2000, p. 8-16.

8 C. Musser, *Edison Motion Pictures, 1890-1900: an annotated filmography*, Washington DC. 1997, p. 73-124.

9 Geciteerd in Musser, *Edison Motion Pictures*, p. 124.

10 Idem, p. 345-346.

11 K. Stutterheim, 'Gezüchtet und geopfert. Der Tier- und Naturfilm', in: K. Kreimeier, A. Ehmann, J. Goergen (Hg.), *Weimarer Republik 1918-1933*, Stuttgart 2005, p. 178. (Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, 2).

12 *The Kinora library: a descriptive list of moving pictures that you may see at your own home*, Hastings 2001 [1911], p. 11-12; B. Anthony, *The Kinora: motion pictures for the home 1896-1914*, London 1996; R. Brown & B. Anthony, *A Victorian film enterprise: the history of the British Mutoscope and Biograph Company, 1897-1915*, Trowbridge 1999, p. 236-238.

Aanvankelijk was AM&B opgericht voor het maken van opnamen voor de mutoscoop, een apparaat dat één opname bevatte welke door achtereenvolgende toeschouwers bekeken kon worden. Het Amerikaanse succes van geprojecteerde bewegende beelden, i.h.b. die van Lumière's *cinématographe*, in het voorjaar van 1896, deed de oprichters in dat jaar nog besluiten projectie-apparatuur te bouwen voor voorstellingen van hun opnamen in theaters.

13 Musser, *Edison Motion Pictures*, p. 345

14 Idem, p. 318

15 In een recent overzicht van de productie van Lumière wordt vermeld dat de classificatie van de opnamen niet die van de Lumière-catalogi volgt, aangezien 'le classement initial comportait différents surtitres regroupant généralement des vues en séries par événement et/ou par localisation géographique'; zie: M. Aubert & J.-C. Seguin (réd.), *La production cinématographique des Frères Lumière*, z.p. 1996, p. 27.

16 C. Musser, *The emergence of cinema: the American screen to 1907*, New York 1990, p. 232-234. (History of the American cinema, 1).

17 Musser, *Edison Motion Pictures*, p. 316-321.

18 T. Lefebvre, 'Le «paratexte» du film dans le cinéma des premiers temps: définitions et hypothèses', in: J.A. Gili, M. Lagny, M. Marie, V. Pinel (réd.), *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris 1995, p. 203-213; P. Chemartin & A. Gaudreault, 'Les consignes de l'«éditeur» pour l'assemblage des vues dans les catalogues de distribution', in: F. Kessler & N. Verhoeff (eds), *Networks of entertainment: early film distribution, 1895-1915*, Eastleigh 2007, p. 193-203.

19 H. Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1896 à 1906*, z.p. 1996, p. 877-878.

20 D. Rossell, *Living pictures: the origins of the movies*, Albany 1998, p. 160.

21 N. de Klerk, "'Pictures to be shewn': programming the American Biograph", in: Popple & Toulmin, *Visual delights*, p. 208-216.

22 W.K.-L. Dickson, *The Biograph in battle: its story in the South African War related with personal experiences*, Trowbridge 1995 [1901], p. 101.

23 Respectievelijk:

- Programmabiljet voor 11 t/m 14 juli 1911, Pariser Kinema, Keulen;
- Programmabiljet voor 27 januari t/m 2 februari 1911, Cinema Parisien, Amsterdam;
- Programmabiljet voor 12 t/m 17 augustus 1910, Cinema Parisien, Amsterdam;
- Programmabiljet voor 25 en 26 maart 1913, Cinema Royal, Kampen.

24 Twee niet nader te identificeren Belgische programmabiljetten uit 1911 omschrijven LES FRONTIÈRES DU THIBET EN LES SPORTS D'HIVER À CHAMONIX respectievelijk als 'Film documentaire de la Société Éclipse' en 'Film documentaire des Etablissements Gaumont'.

25 Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1896 à 1906*; H. Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1907 – 1908 – 1909*, z.p. 1993; H. Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1910 – 1911*, z.p. 1994; F. Zarch, *Catalogue des films projetés à Saint-Étienne avant la première guerre mondiale*, Saint-Étienne 2000.

26 Deze genrebenaming wil overigens geenszins zeggen dat opnamen als deze authentiek waren; om de interesse te wekken voor opnamen van recente, dramatische gebeurtenissen was het onderscheid tussen registratie en reconstructie allesbehalve strikt. Zie: É. Monsaingeon, 'Les catalogues Pathé de 1900 à 1907: un registre de consignes de lecture', in: M. Marie & L. Le Forestier (réd.), *La firme Pathé Frères, 1896-1914*, Paris 2004, p. 250-252.

27 T. Lefebvre, 'Jean Comandon', in: Richard Abel (ed.), *Encyclopedia of early cinema*, Abingdon/New York 2005, p. 141.

28 Zie ook: J.L. Peterson, *World pictures: travelogue films and the lure of the exotic, 1890-1920*, Chicago 1999, p. 116-126.

29 J.-J. Meusy, 'La stratégie des sociétés concessionnaires Pathé et la location des films en France (1907-1908)', in: Marie & Le Forestier, *La firme Pathé Frères*, p. 21-49.

30 Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1907 – 1908 – 1909*, p. 158.

31 Idem, p. 127.

32 ISBJØRNEJAGT, LØVEJAGTEN (beide 1907) en BJØRNEJAGT I RUSLAND (1908) worden genoemd in: E. Ames, *Carl Hagenbeck's empire of entertainments*, Seattle/London 2008, p. 200.

33 Ames, *Carl Hagenbeck's empire*, p. 201-202.

34 http://www.rspca.org.uk/servlet/Satellite?pagename=RSPCA/RSPCARedirect&pg=about_the_rspca&marker=1&articleId=996827934749.

35 Zelfs de nu als natuurbeschermer bekend staande Jacques-Yves Cousteau toonde in zijn eerste lange documentaire LE MONDE DU SILENCE (1956) hoe kreeften worden gevangen, niet om bestudeerd maar om als lunch verorberd te worden; haaien (die 'een oud instinct' wakker roepen bij een bemanningslid, een voormalige Bretonse visser) worden zonder pardon gedood, het wateroppervlak Technicolor-rood kleurend; en reuzenschildpadden worden uitgeteerd als vervoermiddel voor korte pleziertochtjes op het strand van een tropisch eiland.

Websites met oude opnamen (dierenfoto's en -films)

- <http://images.google.nl/images?hl=nl&source=hp&q=early+motion+pictures&um=1&ie=UTF->
(geeft *early motion pictures*)
- <http://images.google.nl> (zoek naar bv. → Muybridge; → Marey; → Thomas Edison beelden)
- <http://images.google.nl/images?hl=nl&source=hp&q=eadward+muybridge&um=1&ie=UTF-oCBMQsAQwAA>
(geeft veel Muybridge foto's)
- www.earlycinema.com/index.html
(geeft *beknopte informatie, en doorverwijzingen*)
- http://cinographica.blogspot.com/2008_09_01_archive.html
(geeft veel doorverwijzingen)
- <http://memory.loc.gov/cgi-bin/query>
(hierop zijn diverse filmpjes met dieren te vinden, zoals):
- http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?papr:15:/temp/~ammem_3ucm::@@@mdb=cola,coolbib,papr,afcnyebib,pin,ncr,afc911bib,varstg
(*Pack mules with ammunition on the Santiago trail, Cuba (1898) / Thomas Edison*)
- http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?papr:17:/temp/~ammem_3ucm::@@@mdb=cola,coolbib,papr,afcnyebib,pin,ncr,afc911bib,varstg
(*animatie: Krazy Kat and Ignatz Mouse at the circus / Internat. Film Service, animator Leon Seart*)
- http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?papr:18:/temp/~ammem_3ucm::@@@mdb=cola,coolbib,papr,afcnyebib,pin,ncr,afc911bib,varstg
(*animatie: The first circus from 'Tony Sarg's Almanac' series, 1921. Herbert M. Dawley*)
- http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?papr:18:/temp/~ammem_3ucm::@@@mdb=cola,coolbib,papr,afcnyebib,pin,ncr,afc911bib,varstg
(*Fun in camp [met beren], 1899 / Thomas A. Edison*)
- http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?papr:28:/temp/~ammem_3ucm::@@@mdb=cola,coolbib,papr,afcnyebib,pin,ncr,afc911bib,varstg
(*Cattle driven to slaughter, 1897 / Thomas A. Edison, producer James White*)
- http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?papr:30:/temp/~ammem_3ucm::@@@mdb=cola,coolbib,papr,afcnyebib,pin,ncr,afc911bib,varstg
(*Horse Parade at the Pan-American Exposition / Thomas A. Edison*)

Filmtitels die zijn te bekijken in het Filmmuseum, Amsterdam

- | | |
|---|--|
| • kopietitel EEN STRIJD TUSSEHEN WILDE DIEREN
(originele titel DUEL SENSATIONNEL)*
Frankrijk (Éclipse) 1908
35mm z-w 82m 4' video 061 | • kopietitel DE WORTELRUPS (originele titel LA CHENILLE DE LA CAROTTE)
Frankrijk (Pathé Frères) 1911 video 547
35mm kl 103m 5' |
| • kopietitel SEEHUNDSJAGD BEI TASMANIEN
(AUSTRALIEN) (originele titel CHASSE AUX PHOQUES DANS LA MER DE TASMANIE)
Frankrijk (Pathé Frères) 1910 video 734
35mm z-w 111m 5' | • kopietitel VOEDING VAN REUZENSLANGEN!
(originele titel FÜTTERUNG VON RIESEN-SCHLANGEN)*
Duitsland (Komet-Film) 1911
35mm z-w 50m 3' video 118 |
| • kopietitel VOGELS IN PATHÉCOLOR
(originele titel LES OISEAUX DANS LEURS NIDS)
Frankrijk (Pathé Frères) 1910 video 261
35mm kl 74m 4' | * hiervan heeft het Filmmuseum gedigitaliseerde versies. |
| • kopietitel VOGELS VAN DIVERSE PLUIMAGE*
[Frankrijk (Éclair Scientia) 1910] video 616
35mm kl 130m 7' | • ELEPHANTS AT THE ZOO
GB 1898 35mm zw 0'35" video 723 |
| | • SPANISH CORONATION BULLFIGHT
GB 1902 35mm zw 2'20" video 838 |

- FEEDING SEAGULLS OFF THE IRISH COAST
GB | 1899 | 35mm | kleur | 0'30" | video 838
 - AN IRISH PEASANT SCENE-FEEDING PIGS
GB | 1899 | 35mm | zw | 16m | 0'30" | video 838
 - A STABLE ON FIRE
US | 1896 | 35mm | zw | 0'25" | video 838
 - FEEDING THE PIGEONS IN ST. MARK'S SQUARE, VENICE
GB | 1898 | 35mm | zw | 0'50" | video 723
 - [STEALING A DINNER]
GB | 1898 | 35mm | zw | 0'40" | video 723
 - HURDLE JUMPING BY TRAINED DOGS
US | 1899 | 35mm | zw | 1'05" | video 723
 - 'KING' AND 'QUEEN', THE GREAT HIGH DIVING HORSES
US | 1899 | 35mm | zw | 1'05" | video 723
 - WRESTLING PONY AND MAN
US | 1896 | 35mm | zw | 0'30" | video 723
 - RARE FISH IN AN AQUARIUM
D | 1899 | 35mm | zw | 0'30" | video 723
 - PELICANS AT THE ZOO
GB | 1898 | 35mm | zw | 0'20" | video 723
 - [charge of the carabineers-aldershot]
GB | 1898 | 35mm | zw | 0'20" | video 723
 - JUMPING HURDLES
US | 1897 | 35mm | zw | 0'30" | video 723
 - [WHEN THE BUGLE SOUNDS 'CHARGE']
D | 1899 | 35mm | zw | 0'30" | video 723
- GB = British M&B
US = American M&B
D = Deutsche Mutoskop & Biograph



Uit: Boitard, De
diergaard te Parijs
(1845), t.o. pag. 132.
Bron: KNAW-
bibliotheek, IISG
Amsterdam