

**MOOI ZIJN EN ZWIJGEN**



**ANKE BROUWERS**

**MOOI ZIJN**  
en  
**ZWIJGEN**

De machtige vrouwen  
van de  
Amerikaanse stille film



*Wat vindt u van dit boek? Vertel het ons  
@vrijdagboeken met #vrijdagboeken*

VERANTWOORDING ILLUSTRATIES

© wikimedia commons en eigen collecties  
(zie fotokatern)

De uitgever en auteur hebben ernaar gestreefd de relevante auteursrechten ten aanzien van de gepubliceerde foto's te regelen volgens de wettelijke bepalingen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden

© 2021 – Anke Brouwers & Uitgeverij Vrijdag  
Jodenstraat 16, 2000 Antwerpen  
[www.uitgeverijvrijdag.be](http://www.uitgeverijvrijdag.be)

Omslagontwerp: Mulder van Meurs, Amsterdam  
Foto omslag: © persoonlijke collectie Cari Beauchamp

Vormgeving binnenwerk: [www.intertext.be](http://www.intertext.be)  
Auteursfoto omslag: Nora Paulus

NUR 607  
ISBN 978 94 6434 071 6  
e-ISBN 978 94 6434 072 3

Niets van deze uitgave mag door middel van elektronische of andere middelen, met inbegrip van automatische informatiesystemen, worden gereproduceerd en/of openbaar gemaakt zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

*All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored or made public by any means whatsoever, whether electronic or mechanical, without prior permission in writing from the publisher.*

# INHOUD

## PROLOOG

**7** Stillevens

## HOOFDSTUK 1

**19** Levenslicht

*Over de eerste filmbeelden, de eerste verhalende films en de eerste filmsterren*

## HOOFDSTUK 2

**67** Meisjes van gevaar

*Over serial films, stunts en de gevaren van de moderne wereld*

## HOOFDSTUK 3

**119** Stemmen

*Over vrouwenhumor, vrouwelijke ambitie, emancipatie en preutsheid*

## HOOFDSTUK 4

**173** Spelen

*Over tijd en het spel van de jeugd*

## HOOFDSTUK 5

**203** Een hondenleven

*Over de laatste stille filmacteurs*

## HOOFDSTUK 6

**231** Oude Liefdes

*Over eendes*

## EPILOOG

**247** De Grote Stilte

*Over overgave, over filmmuziek en de Grote Oorlog*

**269** Dank

**270** Verantwoording

**271** Voornaamste bronnen en referenties

**281** Register

*Voor Nora & Finn*

Vertalingen van films en citaten zijn, tenzij anders vermeld, van de auteur zelf. Een filmtitel wordt gevolgd door de regisseur, tenzij deze niet bekend is, dan wordt de studio vermeld.

## PROLOOG

# Stillevens

*Ik denk niet dat Hollywood ooit nog zo glamoureuus, grappig of tragisch zal zijn als in de jaren tien, twintig en dertig. Maar dat is natuurlijk wat iedereen zegt die ouder wordt en terugblijkt op zijn jeugdijaren toen alles nog nieuw, opwindend en mooi was. Was het allemaal echt zo? Als ik eerlijk ben, dan herinner ik me vooral de gebroken harten en het harde werk.*

– Frances Marion, scenarist en regisseur, in *Films in Review*, 1969

### Onbemind

‘Oude films.’ Dat is mijn antwoord wanneer me gevraagd wordt waar ik zoal mee bezig ben. Afhankelijk van de persoon die ernaar informeerde, worden bij ‘oude films’ vervolgens films van voor 2000 ingebeeld, films van voor 1980 of gewoon films zonder kleur, die alle niet anders dan ‘saai en traag’ kunnen zijn (toch?). Wanneer ik daarna vertel dat ik met ‘oude films’ ook aardig wat films zonder geluid bedoel – films van voor 1927 – zie ik in hun ogen de gebruikelijke montage van springerige zwart-witfotografie, hysterische acteurs, clownske maquillage, statische camera’s en knullige speciale effecten. Een vraagteken verschijnt boven hun neusbrug, lippen in de vorm van een o.

In deze weerkerende reactie schuilt vaak een onuitgesproken oordeel. Een persoon die beweert van stille film te houden wordt (zelfs onder cinefielen) gemakkelijk verdacht van snobisme, cultuurkakkering, zelfkastijding, of van alledrie. Ben je dan tegen superheldenfilms

(nee), vind je films met geluid dan oninteressant (nee), kijk je liever naar dode acteurs misschien (nee nee!)? Wat is er dan zo leuk aan? Vertel dan eens wat we missen?

Het is een gezellige avond in een cafeetje en ik bevind me opnieuw in een gesprek dat ik al vaak heb gevoerd en waarin ik me geroepen voel om de stille films waar ik zo graag tijd mee doorbreng te verdedigen. Ik leg alvast uit dat ik de term 'stomme' film vermijd omdat het woord een ondankbare, pejoratieve bijklank heeft die bovendien de indruk wekt van een gebrek of een beperking. (De Franse filmtheoreticus en componist Michel Chion spreekt zelfs van een 'dove' cinema-praktijk, iets wat ik om dezelfde redenen minder geschikt vind als omschrijving.) Ook van de term 'zwijgende' film hou ik niet, omdat die laat uitschijnen dat stille films niet veel te vertellen zouden hebben, dat ze een nors en gesloten karakter hebben, of dat er niet gesproken wordt door de personages op het scherm (allemaal niet het geval). Natuurlijk heeft ook 'stille' film als omschrijving zijn beperkingen, vooral dan het gegeven dat stille films zelden echt in stilte werden vertoond en bijna altijd voorzien werden van een muzikale of auditieve omkadering. Toch vind ik het de meest elegante term waarin bovendien nog iets van een belofte, iets van een mysterie schuilt.

Vervolgens probeer ik mijn 'oude films' (met en zonder geluid) te beschermen van het onbegrip, van de afkeuring, soms van de spot en de laatste jaren ook steeds meer van de alerte kritische blik die oudere films terechtwijst vanwege hun terloopse racisme, xenofobie, vrouwonvriendelijkheid, homofobie, koloniale blik, hun wit privilege, het gedoogde dierenleed en de zelfverheerlijking van dominante culturen. De vraagtekens en bedenkingen die we bij veel films uit het verleden kunnen plaatsen, zijn zonder meer legitiem. Sommige films of sommige passages in films *zijn* een aanslag op onze moderne gevoeligheden en inzichten. Toch probeer ik het verstoppen of verzwijgen van deze pijnlijke beelden, woorden en passages te vermijden, net omdat ik hun negatieve kracht niet wil verbloemen of, zoals sommige historici het toepasselijk omschrijven, niet wil 'muten'. De (film)geschiedenis laat zich niet corrigeren of gladstrijken (dat zou zelfs pervers zijn), wel analyseren en bekritisieren en uiteindelijk is geen enkele kunstvorm of kunstwerk vrij van tijd- en context-gebon-



den waarden, opvattingen, toe-eigeningen en voorstellingen. Houden van cinema wil ook zeggen jezelf verzoenen met de gebreken en de onvolkomenheid ervan.

Maar natuurlijk kijk ik zelf het liefst naar die talrijke momenten in vroege cinema die de hedendaagse kijker juist verrassen vanwege hun groot humanisme, progressieve ideeën, subtiële zelfkritiek, tijdloze humor en hun beheerste en poëtische beeldtaal. Het is uiteraard om deze laatste kwaliteiten dat ik van de zevende kunst hou, al blijf ik dus niet blind voor de vele weerhaken, de tegenstrijdigheden en de ruwe kantjes. Gelukkig zijn de kunsten ook méér dan enkel hun ideologie of tijdsgeest en niet zomaar volledig gelijk te stellen met de opvattingen van hun makers. Zelfs zij hebben niet de volledige controle over de interpretatie en resonantie van hun werk. De films waar ik in dit boek over schrijf, en vaak voor pleit, zijn de (soms gebrekkige) artistieke uitingen die de bandeloze creativiteit, de verhalende impuls en de oprechte zoektocht van de mens naar schoonheid, rechtvaardigheid en betekenis illustreren. En ja, ik reken cinema (wat ik als synoniem voor film of filmkunst gebruik) tot ‘de kunsten’.

Tijdens mijn gezellig avondje uit heb ik natuurlijk maar een goede twee minuten om in een zo gevat en vinnig mogelijk, maar toch ook heel precies betoog mijn gesprekspartners te overtuigen dat mijn liefde voor stille en klassieke cinema moreel en esthetisch gerechtvaardigd is. Dat niet alle ‘oude films’ ideologisch toxisch zijn. Dat stille cinema niet per definitie ontoegankelijk is en al zeker niet moeilijk of saai of stom – in ieder geval niet moeilijker of saaier of stommer dan sommige hedendaagse cinema. Ik voel op zulke momenten (‘vertel dan wat we missen?’) helaas vaak de aandrang om te gaan doceren of, nog erger, te bekeren. Als een cinefiele missionaris probeer ik zieltjes te winnen en mijn schapen te overtuigen van het licht van de projector. Ik begin namen en filmtitels te oreren, weerleg vurig misvattingen, toon vooral luid aan dat ik het beter weet. Dit is onvergeeflijk, dat weet ik. Vaak wordt de blik in de ogen van de gesprekspartners wazig en zie ik hun gedachten afdwalen – ‘Djeeez het was een vraag voor de vorm! Laten we het nu over wat anders hebben!’

Met een glas in je hand je liefde verklaren is altijd een heikele onderneming.

## Onbekend

Op de fiets naar huis word ik overvallen door de stilte van de verlaten, donkere straten. Terwijl ik op de trappers duw en doelbewust een omweg neem om de nacht te rekken, krijgen wilde gedachten vorm in mijn hoofd. Misschien kan ik mijn ergerlijke toogbetogen in de toekomst vermijden door mijn gedachten en gevoelens neer te schrijven? 'De' geschiedenis van de stille cinema hoef ik niet op te schrijven. Wie daar meer over wil weten, kan terecht bij een steeds groeiende bibliotheek aan uitstekende wetenschappelijke literatuur over het onderwerp. Zowel aan universiteiten als in filmarchieven wordt belangrijk werk geleverd om de kennis over de periode uit te breiden, te verfijnen en waar nodig te corrigeren. De historische naslagwerken, papers en lezingen die uit deze inspanningen voortvloeien zijn inzichtelijk en onontbeerlijk, al zullen ze het brede publiek – en het kritische gezelschap dat ik net naar huis heb gepraat – niet gauw bereiken en al zeker niet overtuigen van de schoonheid en toegankelijkheid van het stille filmmedium.

Ik bedenk me dat er in plaats van 'de' geschiedenis van de stille cinema wellicht meer ruimte is voor 'een' geschiedenis, voor een selectie van verhalen uit de stille periode die niet zo heel bekend zijn buiten filmhistorische of cinefiele kringen. Verhalen die de wonderlijke aspecten van de stille periode typeren én die ook iets boeiends kunnen vertellen over onze huidige tijden. Zoals hoe historisch veel vrouwen actief waren in de vroege Amerikaanse filmindustrie ondanks de maatschappelijke en institutionele obstakels. Het verhaal over hoe deze creatieve en ondernemende vrouwen al vanaf de vroege jaren twintig – toen Wall Street en het Grote Geld de filmindustrie begonnen over te nemen – letterlijk uit beeld vielen.

Niet alleen valt de stille filmperiode samen met enkele scharnierpunten in onze recente geschiedenis, zoals de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw, de definitieve omslag naar globale modernisering en technologisering, de emancipatie van de vrouw en een eerste mondiale oorlog, het was *ook* de periode waarin een concrete filmtaal werd ontwikkeld, een beeldtaal die vandaag nog steeds gehanteerd wordt. Een narratieve stille film uit bijvoorbeeld 1912 is daarom niet ondoordringbaar of onleesbaar voor de moderne kijker:

veel filmmakers maakten immers toen al gebruik van bepaalde dramaturgische strategieën, verteltechnieken en montagepatronen die vandaag nog steeds worden toegepast, al zal meer kennis over de ontstaanscontext en de esthetische codes het plezier dat je aan een stille film kan beleven wel aanzienlijk vergroten. (Maar ook dat is iets dat geldt voor alle kunsten.)

Dat de beeldtaal en zelfs de soms verouderde acteer codes van stille film ook nu nog gemakkelijk begrepen en gewaardeerd kunnen worden, stelde ik al jaren geleden vast toen ik op een stille-filmfestival in Italië een matineevoorstelling bijwoonde van twee korte filmkomedies van Laurel en Hardy. (De films waren *You're Darn Tootin'* (Kennedy) en *Liberty* (McCarey) uit respectievelijk 1928 en 1929.) Tijdens de voorstelling met live orkest zat ik naast een Italiaanse grootvader en zijn kleinzoon. Het werd al gauw duidelijk dat wij, drie generaties filmliefhebbers met elk een eigen achtergrond, referentiekader en visuele geletterdheid, de geestige films op precies dezelfde manier begrepen en waardeerden. Het werd een middag van hardop proesten en lachen, van ingehouden spanning en ontlading. En toen de lichten weer aangingen, haastten dezelfde drie generaties zich naar de *gelateria* om de hoek, al bleek onze smaak daar verder uiteen te liggen.

### Voor altijd

Het is gemakkelijk te vergeten, maar film is een kwetsbaar medium. Regelmatig worden schattingen gemaakt van het totale aantal stille films dat officieel als 'verloren' wordt beschouwd en waar dus geen fysieke kopie meer van bestaat. Volgens regisseur Martin Scorsese, de meest bekende ambassadeur en donateur voor wereldwijde filmconservatie, is ongeveer negentig procent van alle stille films ooit gemaakt ondertussen volledig gedesintegreerd, verloren, mislegd, of onprojecteerbaar geworden. Volgens een studie uit 2012 van David Pierce van The Library of Congress is ongeveer 24 procent van de Amerikaanse stille filmproductie bewaard gebleven, een iets optimistischer statistiek dan die van Scorsese, maar nog steeds een schatting die 75 procent van alle Amerikaanse stille films als verloren beschouwt.

Scorseses pleidooi is dus relevant en urgent. Filmartefacten op basis van nitraat, acetaat of polyester zijn immers onstabiel en moeilijk en gevaarlijk om te bewaren. Filmarchieven doen wat ze kunnen om de werken die op deze fotografische dragers zijn gemaakt te conserveren, restaureren en te ontsluiten, maar al te vaak ontbreken tijd en fondsen. (Het digitaliseren van de filmcollecties is een belangrijke activiteit, maar het is geen garantie dat het filmpatrimonium voor de eeuwigheid bewaard blijft. Niet alleen is het arbeidsintensief en duur, collecties moeten blijvend worden geüpdatet en onderhouden worden om toegankelijk te blijven. Dus ook een digitaal bestand is kwetsbaar.)

Historisch heeft de filmindustrie (dat wil zeggen de meeste filmstudio's) zelf nooit veel belang gehecht aan hun oude films, behalve wanneer deze een tweede leven konden hebben in een theatrale of later een televisonele re-release, en dus opnieuw geld konden opbrengen. Sommige films, de fysieke kopieën en de rechten erop, kwamen na hun korte levenscyclus in de bioscoop in handen van hun eigenaars (met name hun producenten, soms de sterren van de films), maar ook zij zorgden niet altijd goed voor hun eigen werk. Soms was dit uit onkunde, want om de degradatie van het fotografisch filmmateriaal tegen te gaan moet de film in optimale omstandigheden bewaard worden, soms uit een pervers verlangen om de film te laten verdwijnen, omdat ze zich om de één of andere reden schaamden voor hun eigen rol erin.

In 1914 vertelde de grote stille-filmster Mary Pickford nog enthousiast aan de pers dat ze het een opwindende gedachte vond dat haar vertolkingen dankzij de cinematografie eindelijk *voor de eeuwigheid* (of toch zoiets) bewaard zouden worden. Wat je als acteur in het theater bracht was eenmalig en vluchtig, maar een vertolking op film kon dat moment eindeloos opnieuw oproepen. De initiële blijdschap sloeg echter al gauw om in angst en onbehagen. Wat als het publiek een vertolking van tien jaar oud niet meer zou begrijpen? Wat als ze zouden lachen op de verkeerde momenten? Wat als... Al tijdens de stille periode zelf probeerden sommige sterren daarom hun oudere films te laten vergeten. Zo filmde dezelfde Mary Pickford haar eigen grote succes uit 1914, het krachtige melodrama *Tess of the Storm Country*/*Tess van het stormland* (Porter) voor een tweede keer als stille

film in 1922. Was het een poging om de vorige film (of haar vertolking erin) te overschrijven? Veroordeelde ze de oorspronkelijke versie zo tot de vergeethoek? Het lijkt er wel op.

Pickfords negatieve houding ten aanzien van haar eigen stille filmwerk bereikte begin jaren dertig, tijdens de eerste jaren van de geluidscinema, een hoogtepunt toen ze overwoog om al haar stille films te laten vernietigen. Gelukkig werd ze door Lillian Gish, een ander icoon van de Amerikaanse stille film, overtuigd om haar films toch te bewaren. Ooit zouden de mensen de schoonheid en de kunst van het stille medium weer waarderen, verzekerde ze haar. Ooit zou het publiek de stille films willen herbekijken en ze begrijpen als kunst, als levende stillevens, als kostbaar erfgoed. De boodschap kwam aan, maar ondanks Pickfords latere actieve pogingen om haar films te bewaren en te beschermen door ze aan archieven of musea te schenken, zijn verschillende kopieën verloren gegaan. Zelfs de filmografie van de ooit beroemdste, rijkste en machtigste vrouw in Hollywood is daardoor onvolledig. Tijd en verval treffen zowel het werk van de grote sterren als van de nobele onbekenden, zowel de grote meesterwerken als de miskleunen.

## **Kijkgeschiedenis**

Zoals zal blijken op de komende bladzijden, loopt deze collectie van verhalen over stille cinema, parallel met mijn eigen relatie tot het stille filmmedium, met mijn eigen ervaringen, ontdekkingen, inzichten, vragen, ontmoetingen en verwonderingen. Dit komt omdat elke cinefile, elke liefdesrelatie persoonlijk en uniek is, een cinematografische autobiografie. Enkele recente niet-academische cinefile boeken over film in het Nederlandse taalgebied, zoals dat van journalist Robin Broos over de filmsoundtrack, van regisseur Jan Verheyen over wat hij de 'rioolcinema' van de jaren zeventig noemt of van journalist Steven De Foer over een eeuw aan fabelachtige filmsterren, illustreeren deze persoonlijke band. Hun boeken zijn zowel historisch en factueel als autobiografisch en anekdotisch. Hun keuzes reveleren een smaak, een kijkpatroon, een persoonlijke band met cinema. Maar ook de selectie van films, genres en makers in meer theoretische of

filosofische filmboeken van bevlogen schrijvers en filmkenners als Eric de Kuyper en Dirk Lauwaert leggen een persoonlijk kijktraject, een filmbiografie, bloot.

Het leven ontsnapt niet aan de cinema, ook het mijne niet.

Dat het cinefiele ook het persoonlijke is, motiveert me om voor dit boek niet alleen op de bestaande wetenschappelijke literatuur te steunen, maar ook nadrukkelijk op (auto)biografische lectuur, op de verslagen, teksten, herinneringen, reflecties van of over de filmmakers zelf. Bij hen lopen leven en cinemacultuur onlosmakelijk door elkaar en het is in deze autobiografische teksten dat de wereld van de stille film voor mij tot leven komt. Goed, het is vaak een vervormde, aangedikte, omgeroerde en gefragmenteerde wereld – het menselijk geheugen is een vergiet en het menselijk ego een opportunistische souffleur – maar ook een wereld vol indrukken, vol verwondering en vol gevoel, een gevoel dat je met feiten alleen (of met enkel doceren of een betoog in een café) niet kan overbrengen. De autobiografische anekdote, zelfs als die aangetast is door de tijd, kan je onverwacht overspoelen met de textuur, de geur, de vibratie van een beleefde tijd. Dit is een kwaliteit die je niet noodzakelijk krijgt – en die overigens niet wordt nagestreefd – in een academisch werk, maar het is een kwaliteit die van pas komt als je hoopt een vlammetje aan te steken bij een voorzichtig geïnteresseerd publiek. Het historisch accurate (het verifieerbare) en de persoonlijke verslaggeving (het affectieve, zelfs het mythomane) vullen elkaars stiltes op.

Voor de vroege filmgeschiedenis en zeker voor de stille periode geldt dat veel films, filmpraktijken, filmsterren en vooral makers het gevecht verloren zijn met de tijd en de overlevering. Vooral vrouwelijke makers of makers van diverse achtergronden is dit lot beschoren geweest. De laatste jaren maken academici, journalisten en archivariissen dit zo veel mogelijk goed, maar het blijft opvallend hoe weinig er over de vrouwelijke creatieve aanwezigheid in de vroege filmindustrie bekend is. In 2019 schreef journaliste Margaret Talbot hierover in *The New Yorker*: ‘Één van de vreemdste dingen aan de geschiedenis van vrouwen in film is dat ze er altijd al geweest zijn, met periodes waarin ze een echte machtspositie achter de camera bekleedden, maar hun namen en bijdragen lijken keer op keer te verdwijnen, alsof

security werd opgebeld, keer op keer, om ze netjes van de set te escorteren.’ Talbot had er ook aan kunnen toevoegen dat dit zelfs geldt voor de meeste vrouwelijke acteurs en zelfs enkele grote filmsterren in de filmgeschiedenis, al zijn die laatste uiteraard minder vaak echt *vergeten*, omdat ze een fotografische voetafdruk hebben achtergelaten. Toch worden ze al te vaak oppervlakkig of voor een select aantal films of rollen herinnerd en zelden voor het werk dat ze *achter* de schermen hebben verzet, het werk waarmee ze creatieve of executieve macht uitoefenden, en wat misschien wel hun grootste verwezenlijking is geweest.

### Sterrenschap

Ik heb een schap in mijn boekenkast in een kleurenpalet van muisgrijs, bleekgroen en herfstig bruin. De boeken, waarvan de meeste het zonder stofjasje moeten stellen, staan niet alfabetisch maar op kleur en volume geschikt. Het zijn een reeks memoires of autobiografieën van vrouwen die bijna allemaal ooit werden geroemd als ‘de mooiste, de knapste, de moedigste, de jongste, de aantrekkelijkste, de geliefdste, de krachtigste, de meest *eeuwige* der filmsterren’. De eeuwigheid heeft een slecht geheugen, bedenk ik, terwijl ik met mijn vinger over de ruggen van hun boeken streel.

*Pickford, Gish, Moore, Astor, Brooks, Swanson.* De memoires van deze ooit fenomenale sterren zijn onderling verschillend in stijl en aanpak. Ze zijn bedeesd, boos, verontschuldigend, mythologiserend, therapeutisch, gedetailleerd, mistig, ironiserend of minzaam. Ik ben minder geïnteresseerd in de psychologische levensverhalen van deze vrouwen dan in de manier waarop ze hun gemaakte professionele keuzes beschrijven en motiveren en zo belichten wat hun zakelijke, inhoudelijke of artistieke rol was in de stille filmperiode. Zonder twijfel is niet elke anekdote of elke herinnering ontegensprekelijk ‘waar’, maar er valt doorgaans wel een metaforische of affectieve waarheid in te ontdekken, die duidelijk wordt wanneer de herinnering wordt getoetst aan ander historisch materiaal. Door hun professionele herinneringen vast te haken aan onze bestaande kennis van de filmgeschiedenis wordt deze gelaagder, grilliger en dus volle-

diger. Hun herinneringen verrijken tevens ook de meer bekende reminiscenties, mijmeringen en heldenverhalen van de grote iconen die al in het grote verhaal van de filmgeschiedenis werden ingebed, zoals bijvoorbeeld die van acteur en regisseur (en componist en scenarist) Charlie Chaplin en van regisseurs D.W. Griffith, King Vidor, Allan Dwan, of Cecil B. DeMille. De actrice Gloria Swanson stelde het nog iets scherper: ‘Wat we geschiedenis noemen (‘his story’) – Voltaire noemde het de leugens waar de mannen het over eens zijn geworden – is nooit hetzelfde wanneer je ook de andere geschiedenis (‘her story’) hebt gelezen.’

Een laatste echte leegte, die ook dit boek niet zal kunnen invullen, zijn de verhalen van de niet-witte, vrouwelijke Amerikaanse film-makers. Over het werk en de culturele betekenis van Anna-May Wong, de eerste Chinees-Amerikaanse filmster, werd gelukkig al veel geschreven, maar over Tsuru Aoki, de eerste Japans-Amerikaanse filmster, is de kennis nog erg beperkt (en ze wordt bovendien vaker herinnerd als ‘vrouw van’ filmster Sessue Hayakawa dan om haar eigen verwezenlijkingen.) Er is bitter weinig filmisch, tekstueel of fotografisch materiaal bewaard (en onderzocht) van bijvoorbeeld de eerste vrouwelijke Afro-Amerikaanse filmmakers en acteurs, die actief waren in de zogenoemde ‘race films’, films gemaakt met een volledig zwarte cast en crew, die speciaal voor een zwart publiek werden gemaakt. Recent historisch onderzoek leerde ons al wel enkele namen kennen, zoals Tressie Souders, Alice B. Russell, Evelyn Preer, Maria P. Williams, en soms beschikken we over een portret en enkele titels van hun werk, maar voorlopig moeten we het stellen met slechts de sporen van hun rollen in de filmindustrie als producent, acteur, regisseur, scenarist en bioscoopuitbater.

Er is dus ruimte voor meer.

### **Cinefile voetafdrukken**

Net zoals de autobiografie en biografie teksten zijn die specifiek als doel hebben de vergetelheid of de miskennis tegen te gaan (of te vertragen), staat dit boek ook in dienst van het herinneren. Zoveel gezichten, verhalen, beelden en wonderbaarlijkheden van de stille



periode zijn vergeten. Ik ben natuurlijk niet de eerste die zich, al dan niet op academische wijze, waagt aan het beschrijven van een wegglippende gouden tijd (die nooit echt zo edel was als in onze herinneringen) waarin een nieuwe kunstvorm ontsproot en bloeide. De filmactrice, cultureel icoon en begenadigd schrijfster Louise Brooks gaf in de voorbereiding van een uiteindelijk niet gerealiseerd boekproject, getiteld *Women in Film*, haar eigen (proefondervindelijke) verklaring voor de onbekende maar vooral onbeminde status van vele ooit succesvolle en machtige sterren voor en achter de schermen en van hun meest succesvolle films. In de tekst vergeleek Brooks de werking van de filmindustrie met andere commerciële instellingen zoals het warenhuis of de textielindustrie. Om hun waren – hier modieuze kleding – te verkopen, zetten de warenhuizen jonge, aantrekkelijke verkoopsters in. De mooie en getalenteerde verkoopsters brachten vervolgens de kledingstukken als onmisbare hebbedingen aan de man. Maar als ze na enkele maanden niet uit de rekken waren gevloeid, werden dezelfde ooit zo onmisbare spullen gewoon weggegooid, net als de verkoopsters zelf overigens, die na een paar seizoenen werden vervangen door een frisser exemplaar.

Het is niet moeilijk om de vergelijking met de werking van filmstudio's te zien. Zowel de commerciële cinema als de mode-industrie hebben altijd al ingezet in op het creëren van een subjectieve noodzaak, geen materiële. Het verlangen naar het nieuwe moest worden gevoeld, niet naar dat wat al geweest was. Brooks noteerde dat in Hollywood 'de schrijvers, regisseurs en acteurs precies op dezelfde manier gebruikt werden als de ontwerpers, makers en verkopers'. Wat de filmindustrie ons, vroeger en nu, wijsmaakt is dat oude films, net zoals een ooit modieuze schoen uit een ooit nieuwe collectie, tegen het einde van het seizoen waardeloos zijn geworden. Tegen dan moeten we verlangen naar het nieuwste model, naar de nieuwste variatie op een bestaande vorm, naar een nieuw paar sneakers, die nog hipper zullen zijn dan de vorige. Dat veel van de eerste grote Hollywoodmagnaten een achtergrond hadden in de mode of textielhandel – producent Samuel Goldwyn was begonnen als handschoenmaker en -verkoper, Adolph Zukor (Paramount) had nog gehandeld in pelsen, Carl Laemmle (Universal) was ooit de boekhouder bij een kledingretailer geweest, Lewis Selznick was ooit een

juwelier geweest... – maakte Brooks' vergelijking des te toepasselijker.

Misschien is houden van oude films en hun makers als houden van een paar fraaie maar ouderwetse sneakers. Er zit wat sleet op, ze vallen uit de toon, maar ze zitten nog als de beste.

Dit boek is een cinefiele wandeling langs een aantal opmerkelijke momenten en monumenten uit de Amerikaanse stille-filmgeschiedenis. Sommige liggen voor de hand, andere niet. Sommige verhalen zullen bekend in de oren klinken, vele andere zijn heel lang niet verteld. Dit boek is geschreven in de spirit van een brief aan een oude geliefde. Met veel warmte en genegenheid, maar ook met afstand en reflectie.

## HOOFDSTUK 1

# Levenslicht

Over de eerste filmbeelden, de eerste  
verhalende films en de eerste filmsterren

*Is het echte leven interessant?*

*Alle gebeurtenissen*

*uit dit verhaal*

*komen uit*

*het echte leven.*

— tussentitel in *True Heart Susie*, Griffith, 1919

### IJspralines

**P**enny was ongeveer net zo oud als ik toen, een jaar of zeven, maar ze was ouderloos en ze werd door twee gemene krokodillen gevangengehouden op een bootje in de bayou. Het was de kerstvakantie van 1987 en ik zat voor het eerst in een bioscoop voor de herneming van *De Reddertjes* in Ciné Astrid in Antwerpen. Telkens wanneer de krokodillen in beeld kwamen, probeerde ik onder mijn stoel te kruipen. Niet uit echte, acute angst, maar eerder uit plezier om vrijblijvend een gevoel van angst te ervaren zonder daarvoor een reël gevaar te moeten trotseren. Het was maar een spel natuurlijk, ik speelde angst, maar mijn moeder vond het een ondraaglijke gedachte dat ik op handen en voeten zou rondkruipen op de vuile bioscoopvloer en tilde me onverbiddeijk terug in mijn stoel. Een direct gevolg van deze eerste filmbeelden – een ontvoerd kind, scherpe krokodil-

lentanden, fonkelende sterren en heldhaftige knaagdieren – waren woelige dromen en een fantasiewereld waarin ik, net als het weesmeisje Penny, na zware beproevingen door liefdevolle nieuwe ouders in de armen werd gesloten. (En met de dieren kon praten.) Een uitgesteld gevolg zou een liefde voor cinema blijken.

De aangrenzende zalen Astrid en Savoy maakten deel uit van het bioscoop-imperium van Baron Georges Heylen van Oirland dat begin jaren negentig van de vorige eeuw failliet ging. Na enkele woelige maanden was Antwerpen in september 1993 verschillende filmzalen en een stukje bioscoopgeschiedenis armer. Ik herinner me nog goed het troosteloze uitzicht van de gebarricadeerde bioscopen in de buurt rond het Centraal Station. De calicots, de grote geschilderde filmposters, afficheerden nog maandenlang de films die gedraaid werden op het moment van het faillissement (zoals *Cliffhanger* en *Sniper*.) Er verzamelde zich snel zwerfvuil tegen de gevels en het verval van de vaak al aftandse zalen zette onmiddellijk in. Mijn laatste herinnering aan een Heylen-cinema was in het kleinste zaaltje van Cinema Rex, waar ik een matige film met mijn jeugdidool Christian Slater zag. De dag erop gingen alle zalen dicht, waardoor het pathetische beeld van een aan hartfalen bezwijkende Slater voor mij voor altijd zal samenvallen met het verdwijnen van de Antwerpse stadsbioscopen.

Waar ooit de cinemazalen Astrid en Savoy stonden, staat nu een warenhuis. Toen er nog films gedraaid werden, kwam tussen de reclame en de hoofdfilm een verkoper met ijspralines en snoep rond in de zaal, zoals sigarettenmeisjes vroeger hun waren kwamen slijten in restaurants en bars. In de filmzaal kon je snoep, chips, popcorn, frisdrank en ijspralines krijgen. Ik wilde altijd de ijspralines. Dat leek me ‘het toppunt’. Van wat, dat wist ik niet precies, maar de ijspralines waren iets dat ik tot elke prijs wilde ervaren. Ik kon de kou al voelen op mijn tanden en rilde van voorplezier.

Beginnend bij *De Reddertjes* en daarna bij elk volgend bioscoopbezoek speelde zich hetzelfde ritueel af: ‘Mama, mammie, mam? Mag ik ijspralines, *alsjeblijf?*’ Het was een vraag voor de vorm, want mijn moeder geloofde niet in suiker en al helemaal niet in te hoog geprijsde versnaperingen. Mijn zussen en ik wisten dus dat we er niet om moesten zeuren, toch niet langer dan vijf minuten, maar we moesten het

alle drie minstens één keer vragen. Wie weet zou het pantser het ooit begeven. Je wist maar nooit.

Toen ik jaren later, ergens in 1992, voor de eerste keer alleen met een vriendin naar de film mocht, kon ik eindelijk, met mijn eigen zakgeld, de verlangde ijspralines kopen. Na de initiële opwinding van de aankoop, ervoer ik niet het lang verlangde en ingebeelde toppunt, maar werd ik overvallen door een gevoel van leegte en zinloosheid. Er was iets verdwenen. De ijspralines zelf waren lekker genoeg, maar ze konden het gat vanbinnen niet opvullen. Ik probeerde het uit te leggen aan mijn vriendin en stamelde iets over een gevoel dat ik mijn kindertijd definitief kwijt was, maar haar net gekochte rode snoepveters zaten verstrikt in haar blokjesbeugel en ze leek me niet gehoord te hebben. En toen moest ik zwijgen, want de film ging beginnen.

Een mix van verlangen, verwondering en net niet ingeloste beloftes kleuren mijn eerste herinneringen aan een bioscoopzaal. De geur van belegen popcorn, penetrante schoonmaakproducten, kindersweat en het meiklokjes-parfum (Diorissima) van mijn moeder transporteren me naar het begin, naar de eerste filmbeelden in een verduisterde zaal.

## Onder de stoelen

Het verhaal dat de eerste betalende toeschouwers van een filmvertoning, georganiseerd in Parijs door de broers Lumière, onder hun stoel doken van angst toen ze een trein op het scherm zagen aankomen, is wel bekend. Het was december 1895 en het was hun eerste kennismaking met geprojecteerde, bewegende fotografische beelden. De trein die arriveerde op het perron van La Ciotat was blijkbaar zo levensecht en zo imponerend dat sommige mensen wilden wegduiken of wegrennen. Dit laatste is natuurlijk een apocrief verhaal dat vooral moet illustreren dat de eerste filmprojectie een indrukwekkende en viscerale ervaring was.

Het verhaal dat dit de *eerste* publiek geprojecteerde beelden waren, is strikt genomen ook niet helemaal waar. De Lumières hadden in maart van hetzelfde jaar al een lezing voor industriëlen gehouden

met daarbij een korte filmvertoning en tussen dat moment en de screening in Parijs waren er al films geprojecteerd (van wisselende kwaliteit en met wisselend succes) door verschillende andere film-pioniers wereldwijd. Zo was er een vertoning geweest door de broers Latham in mei in New York en door de Skladanowsky's in november in Berlijn. (Toevallig genoeg ging het drie keer om broers.) In Parijs was het overigens hun vader Antoine Lumière, en niet de broers, die de honneurs mocht waarnemen.

De films die werden vertoond moesten in de eerste plaats de mogelijkheden van de *cinématographe* – een handige camera die gemakkelijk om te vormen was tot projector – demonstreren. Het waren geen verhalende films, maar wel eenvoudige registraties van de wereld zoals je die kon aantreffen in Lyon aan het einde van de negentiende eeuw. De films bestonden uit mooie plaatjes en waren eerder visueel dan narratief georiënteerd. Bijgevolg werden ze geadverteerd als ‘geanimeerde, spectaculaire representaties van het dagelijks leven’. De films hadden een speelduur van minder dan een minuut en toonden onder andere mensen die uit een fabriek komen, de fameuze arriverende trein op het perron, het avondeten van een baby en een peuter die naar de vissen in een vissenkomp grijpt. Jules Claretie, een administratief medewerker van de Comédie-Française, was als nieuwsgierige toeschouwer aanwezig bij één van de eerste vertoningen. Hij omschreef het nieuwe fenomeen vol bewondering als een ‘transpositie van het leven, een transfer van het komen en gaan van wezens, levend en ademend, van op de straat naar een canvas’. Zoals uit zijn spontane vergelijking met een schildercanvas blijkt, waren alledaagse scènes uit het leven niet ongewoon als onderwerp van het genre schilderkunst, maar geen enkele van die kunstwerken was er tot dan toe in geslaagd het leven zelf, dat wil zeggen de beweging en de bezieling ervan, te transfereren.

Voor de moderne kijker laten de Lumièrefilms een wereld van vroeger oplichten. Het zijn tijdsdocumenten, die het ongrijpbare verleden op een vreemde manier plots erg dichtbij laten komen. De films zijn als haarscherpe foto's die tot leven komen en we ontdekken leven en beweging in elk hoekje van het kader. De plaatsing van de camera is vaak verrassend zodat de compositie – een impressionist als Auguste

Renoir waardig – je overvalt en pleziert. Als je de films kan bekijken in optimale kwaliteit en omstandigheden (gerestaureerd en aan correcte snelheid geprojecteerd op een groot canvas), dan lijkt het of de beelden gisteren zijn gemaakt. Je zou dan bijna geloven dat de mensen op het scherm acteurs zijn die zich hebben verkleed in de mode van de late negentiende eeuw. De vrouwen dragen korsetten en hun rokken reiken tot over de enkels, de mannen hebben snorren en dragen driedelige pakken en een hoed, en naast een incidentele auto rijden er vooral paarden en karren over straat. Maar kinderen zijn kinderen, katten zijn katten, en de wind in de bomen is de wind in de bomen.

In deze films laat mens noch dier zich al dicteren (of regisseren) door de camera, al lijken de meesten onder hen zich wel bewust van de aanwezigheid van de moderne machine en zijn ze bereid om een actie die ze dagelijks uitvoeren voor de camera te herhalen.

Toch is deze herhaling geen acteren te noemen, het is eenvoudigweg de demonstratie van een 'zijn', van een bestaan en een aanwezigheid, er is geen spel of dramatische intentie die de eenvoudige, dagelijkse actie overstijgt. Misschien worden daarom opvallend veel kleine kinderen of baby's in beeld gebracht in deze vroegste films. Enerzijds appelleren ze aan onze zucht naar schattigheid en herinneren ze ons aan onze eigen verzameling babyfoto's, anderzijds zijn zij zich natuurlijk het minst bewust van de camera en is hun gedrag en zijn het meest authentiek en oprecht.

In de vroege catalogus van de Lumières zit een prachtige, niet zo bekende film, gedraaid in wat toen nog Frans-Indochina was, van nieuwsgierige en vrolijke kinderen die op een achteruitrijdende camera (door de camerapersoon gemonteerd op een riksja) toelopen. Het is één van de meest directe en ontwapenende registraties van een romantische voorstelling van kindertijd. Deze eerste bekende filmbeelden worden vaak met enige nostalgie en misschien ook met enige zin voor betutteling omschreven als 'onschuldig, puur en spontaan'. Hoewel ik niet geloof dat de wereld aan het einde van de negentiende eeuw of het begin van de twintigste eeuw onschuldiger of spontaner was, was de cinematografische blik erop dat misschien nog wel, al is dit geen reden om deze cinema te geringschatten. Wat mij aantrekt aan de vroege Lumièrefilms is de eenvoud en vanzelfsprekendheid,

deze films roepen geen vragen op, maar nodigen wel uit tot vervoering en contemplatie. Zo schreef één van de aanwezigen op de vertoning voor de industriëlen over de film *La Sortie de l'usine* (gedraaid aan de poorten van de Lumièrefabriek in Lyon) het volgende: 'de film heeft *alles*, een hond die voorbijwandelt, mensen op fietsen, paarden, een snel bewegend voertuig etc.'

*Alles*, dus. Ik betrap me erop dat ik elke keer opnieuw ontroerd en zelfs wat aangedaan ben door het 'alles' van deze films. Ik heb de trein al zeker honderd keer zien arriveren, baby al honderd keer zien eten, en toch is er altijd iets nieuws dat aantrekt en ontroert. Een lichtinval. Stoomwolken. Een meisje met een brede strooien hoed. Een strak gezicht dat openbreekt in een glimlach. De haastige passage van mensen. Wind in de rokken. Ritselende bladeren. Mollige handjes die een cracker vasthouden.

## Piepgaatjes

Omdat de vertoning in Parijs in december 1895 de eerste projectie was voor een publiek hebben de broers Lumière doorgaans de eer om de 'eersten', de 'pioniers' en de 'vaders' van de cinema te worden genoemd. Maar cinema ontwikkelde zich in een hoog tempo op verschillende plaatsen in verschillende omstandigheden tegelijk en heeft een veeltakkige stamboom. Na die eerste projectie in Parijs, vertoonde de Brit R.W. Paul een reeks films voor The Royal Photographic Society in London. Zijn, van Thomas Edison gekopieerde, camera zou in het Verenigd Koninkrijk snel veel afnemers en creatieve toepassingen kennen. In 1896 reisde de Lumièrecamera en -projector verder de wereld rond. Zo vond in maart van dat jaar een eerste vertoning van de Lumières plaats in Brussel, in juli in India en in augustus in China.

Het wonder van film (bewegende beelden) was echter al ouder dan de publieke vertoningen georganiseerd door Lumière en Paul. In de Verenigde Staten kon je al enkele jaren korte films van zo'n twintig seconden bekijken via een individueel kijkapparaat, een 'kinetoscope', een optische pretmachine, die werkte met piepgaatjes. Via de kinoscoop werden films individueel geconsumeerd en omdat je ze



bekeek (of beloerde) via een klein gaatje had de ervaring iets opwindends en voyeuristisch. De kinoscoop en de films kwamen van de befaamde beroepsuitvinder Thomas A. Edison. Ik vind het een leuke gedachte dat je in de negentiende eeuw op je naamkaartje 'uitvinder' kon zetten en dat je daarvoor niet zou worden weggezet als naïeveling. Niet dat Edison snel zou zijn uitgelachen zijn natuurlijk. Hij had de gloeilamp uitgevonden en de fonograaf en nog een rits andere dingen die hij of één van zijn medewerkers hadden ontwikkeld of die hij had opgekocht en onder zijn naam op de markt had gebracht.

De meeste portretfoto's van Edison nemen zijn laboratorium als achtergrond, een ruimte met proefbuizen, meetapparatuur, instrumenten. Het lijkt op een filmset of op een idee van wat een 'laboratorium' moet zijn in de verbeelding van iemand die niets weet van chemie of fysica (zoals ik). Toen ik als kind uitvindertje speelde – met een wit hemd van mijn vader, een speelbril op mijn neus en een peper- en zoutstel als proefbuizen – dan beeldde ik me precies zo'n Edison-laboratorium in.

Edisons kinoscoop was mede ontwikkeld door één van zijn vaste medewerkers, een Schot genaamd W.K.L. Dickson (voluit William Kennedy-Laurie Dickson, maar zeg maar gewoon 'Dickson' of 'Mr. D.'). Op zijn negentiende had Dickson Edison aangeschreven met de vraag of hij een baan voor hem had, waarop Edison negatief had geantwoord. Koppige Dickson trok toch naar de Verenigde Staten en toen hij voor Edisons deur stond, vroeg die hem nors: 'Had ik je dan gezegd dat je mocht komen?' Maar aanhouders, koppigaards en durvers winnen wel vaker in de geschiedenis en Dickson ging een jaar later toch aan het werk voor de Amerikaanse uitvinder. Dat niet *zijn* naam en beeltenis maar die van Edison in alle filmgeschiedenisboeken zou komen staan, kon hij natuurlijk niet bevroeden.

Dickson assisteerde Edison niet alleen bij het verfijnen van de camera, hij schreef ook een jubelende biografie over zijn baas, die als bijnaam *The Wizard of Menlo Park* (De Tovenaar van Menlo Park) had, alsof zijn technologische vernieuwingen magisch waren in plaats van gebaseerd op experiment en wetenschap. Edison, die geloofde in een strenge Protestantse werkethiek, hoopte in elk geval zelf dat de kinoscoop vooral zijn nut zou hebben voor de wetenschap of het onderwijs, dat het als een instrument voor verlichting, kennis en

voortgang zou worden ingezet. Hij was aanvankelijk niet tevreden met het idee van zijn uitvinding als een vorm van entertainment, en als puntje bij paaltje kwam was hij, zoals filmhistoricus Paul Spher opmerkt, altijd in de eerste plaats ‘een maker van machines, niet van films’. Het duurde daarom even voor hij het (commerciële) potentieel van zijn eigen uitvinding inzag. In 1893 schreef hij over zijn uitvinding dat hij meende dat de beelden ‘te sentimenteel’ waren ‘om mensen in te laten investeren’.

Te sentimenteel! De eerste beelden die de wereld overstag zou laten gaan voor cinema waren vaak precies dat: schattige kindertjes, ondeugende katten, gestolen kussen, pastorale idylles, flitsen van een kabbelend leven. Het intens beleven van aangedikte emoties is nog steeds één van de basiselementen van de cinema, één van de voornaamste redenen waarom we naar de bioscoop gaan. En Edison dacht aanvankelijk dat dit de zwakke plek van zijn uitvinding was.

Hij zou snel bijdraaien.

De Amerikaanse dichter en gepassioneerde filmliefhebber Vachel Lindsay loofde Edison in elk geval omwille van zijn kinetoscoop en noemde hem zonder blozen even belangrijk als Johannes Gutenberg, de uitvinder van de boekdrukkunst. In 1918 zou Marie Stopes, een Brits wetenschapper, dichteres en anticonceptie-activiste, eveneens optekenen dat volgens haar de cinema de belangrijkste sociale kracht was sinds de uitvinding van het gedrukte woord.

Boeken werden gedrukt in een drukkerij, maar de films van Edison werden gemaakt in een studio in New Jersey. Edisons filmstudio zag eruit als een groot uitgevallen zwart geschilderde schuur. Het dak kon volledig worden opengezet zodat het zonlicht kon binnenvallen. De films werden opgenomen met natuurlijk licht en daarom was het belangrijk om zoveel mogelijk zonlicht in de lens van de camera te krijgen. De schuur zelf stond op een roterende schijf, zodat de studio kon meedraaien met de zon. De studio had als bijnaam ‘Black Maria’, vanwege de gelijkenis met de politiewagens met dezelfde bijnaam die in de buurt patrouilleerden.

De Lumières zochten in hun films naar scènes uit de echte wereld, bij Edison werd de wereld binnen in een studio gerecreëerd. De onderwerpen van de Edisonfilms waren divers, maar het waren vaak toen-

malige bekende gezichten of fenomenen die voor de lens werden geplaatst. De eerste films die mensen via de piepgaatjes konden bekijken, waren in de stijl van het genre schilderkunst en toonden tableaux van werkende mensen (een smid, een herenkapper). Latere films toonden onder andere een koppel (acteurs) dat elkaar een kus geeft (toen nog een ‘schandaal’-film) of Fred Ott, een andere assistent van Edison, die niest. Eugen Sandow, een bekende bodybuilder en gezondheidsgoeroe, bijgenaamd de ‘moderne Hercules’, spande zijn spieren aan voor de camera. Annie Oakley, een beroemde cowgirl en behendige schutter uit Buffalo Bills Wild West Show, vuurde enkele schoten af op glazen ballen. Een groep native-Amerikanen demonstreerde een spirituele dans, net als danseres Annabelle Whitford, die gekleed in kleurrijke doeken rondfladderde als een mot bij een gloeilamp. Annabelle was wel degelijk ‘kleurrijk’, want de film werd met de hand ingekleurd. Decennia *voor* het beroemde kleuren-procedé Technicolor de wereld herschiep in een rijke, diep gesatureerde kleurenpracht – en het beter dan God zelf deed, maar ik hoed me voor blasfemie – was er al kleur in film, door allerlei technieken en in allerlei schakeringen. De wereld in de stille cinema was eigenlijk zelden grijs of in uitsluitend zwart-wittonen.

Mr. D. zou al in 1895 bij Edison vertrekken om een eigen commerciële filmstudio op te richten, The Biograph Company, die in de volgende jaren zowel technologisch als esthetisch één van de meest toonaangevende filmstudio’s zou worden. De namen die de ‘vaders’ aan hun uitvindingen gaven, zijn veelzeggend: Edison doopte zijn camera de ‘Kinetoscope’ en beloofde beweging te tonen. Dicksons studio werd de ‘Biograph’ gedoopt, en beloofde het leven te zullen schrijven.

Tijdens de laatste jaren van de negentiende eeuw ontwikkelde zich dus al een prille Amerikaanse filmindustrie, maar dit was nog lang geen Hollywood. De eerste filmstudio’s werden bovendien opgericht aan de Oostkust en in het Noordelijke Midden-Westen: in New York, Fort Lee (in New Jersey), Philadelphia en Chicago. Op het moment van de eerste filmproductie was het geografische Hollywood nog gewoon een conservatief, slaperig en stoffig boerendorpje in Californië. De bredere omgeving van Los Angeles bestond toen nog uit sinaasappel- en citroenplantages, met her en der wat haciënda’s

en kerkjes. Het rook er nog heerlijk. De geur van benzine, verf en ambitie zou pas in de loop van de jaren tien de citrusgeur komen verdrijven.

## Dubbels

Wie ook in een studio draaide was de Fransman Georges Méliès. Hij is één van de – vele – succesvolle tragische figuren van de vroegste filmgeschiedenis. In 1898 bouwde hij een eigen camera op basis van een projector die hij van de Brit R.W. Paul had gekocht. Daarvoor had hij jarenlang opgetreden als illusionist in het theater Robert-Houdin en zo was Méliès vooral geïnteresseerd in de magische toepassingen (of de magische effecten) van het nieuwe medium. Historicus Edward Wagenknecht schreef ooit over Méliès dat hij de Walt Disney van de vroege cinema was: 'Hij gebruikte zijn camera niet om de realiteit te reproduceren, maar om een wereld van illusie te creëren.' Hij maakte niet minder dan 510 films, bijna altijd gebruikmakend van speciale effecten als stop motion of dubbele belichting. Een geliefd speciaal effect was het laten verdwijnen, verschijnen of laten transformeren van objecten of personages. Wanneer hij een vast kader had gekozen, stopte hij de camera, vervolgens verving hij één element in het beeld, en liet dan de camera weer lopen. Als je dit doet dan kan je – magie! – een kat laten transformeren in een vrouw, of omgekeerd. Een man in een demon. Een bed in een commode. Een ijspraline in een teleurstelling.

Door zijn films dubbel te belichten kon hij ook personages of objecten 'verdubbelen' en ze simultaan laten bewegen in hetzelfde beeld. In *Un homme de têtes* uit 1898, waarin hij zelf de hoofdrol speelt (pas op, hier zit een woordspeling in) verdriedubbelt een muzikant (Méliès zelf dus) zijn hoofd. Op het einde zingen de drie hoofden en de muzikant samen een liedje begeleid op een banjo. In zijn bekendste film, *Le voyage dans la lune* (1902) wordt in een reeks tableaux de wonderbaarlijke reis van een groepje Dumbledore-wetenschappers naar de maan getoond. Het beeld van het cilindervormige ruimtevaartuig dat op de maan landt recht in het oog van 'het mannetje op de maan,' opnieuw gespeeld door Méliès zelf, is een vaste waarde in

korte montages die de ‘mijlpalen’, de onvergetelijke beelden uit meer dan honderd jaar filmgeschiedenis willen vieren. Maar Méliès maakte ook re-enactments van recente gebeurtenissen, zoals de kroning van Koning Edward VII en de Dreyfus-rechtszaak.

Wat opvalt aan deze vroege cinema (films gemaakt tussen 1895 en 1905) is de ongebreidelde speelsheid van de makers, de heerlijke weteloosheid en de vrijheid waarbinnen ze werkten. Er werd uitgetest, geëxperimenteerd, gezocht, gewroet, gevonden. Sommige ideeën bleken ‘niet te werken’ (ze waren niet geschikt om een verhaal duidelijk te vertellen), maar andere ideeën waren zo efficiënt, dat filmmakers wereldwijd ze imiteerden. Soms maakten filmmakers schaamteloos kopieën van andermans films (door ze na te spelen), maar soms werden de filmbeelden *zelf* integraal gekopieerd (gepirateerd) en simpelweg van een nieuwe titel, nieuwe tussentitels en credits voorzien. Er waren dus niet alleen verdubbelingen *op* het scherm, ook de films zelf werden onrechtmatig verdubbeld en verspreid. Piraterij blijkt dus een probleem te zijn zo oud als het medium zelf.

De camerapersoon en regisseur Fred Balshofer vertelt in zijn gedetailleerde memoires die hij samen met collega Arthur C. Miller schreef, *One Reel A Week/Eén filmspoel per week* (1967), hoe hij aan het begin van zijn carrière fulltime werd ingezet voor het maken van zulke illegale dubbels (‘dupes’ genoemd) in opdracht van zijn werkgever, Siegmund Lubin, een ex-opticien die film-entrepreneur was geworden.

Op een dag werd Balshofer gevraagd om enkele films te projecteren voor een mogelijke koper (films werden aanvankelijk verkocht, niet verhuurd). Balshofer en Lubin begeleidden de koper naar een verduisterd zaaltje waar ze zowel eigen films als dupes vertoonden en trachtten te verkopen als originele Lubinfilms.

Balshofer schrijft dat toen hij *Le voyage dans la lune* opzette, de koper bijna van zijn stoel viel.

‘Stop de machine,’ riep hij. ‘Wil je dat ik *die* film koop?’

‘En waarom niet?’ antwoordde Lubin knorrig. Was de koper zijn tijd aan het verspillen? Dit was één van zijn populairste titels!

‘Omdat ik –’ En de man klopte zich op de borst. ‘Omdat IK die film heb gemaakt. Ik ben Georges Méliès uit Parijs.’

Het leek wel een gênante scène in een slecht melodrama en Lubin probeerde het allemaal wat weg te lachen. Hij was tenslotte lang niet de enige die films illegaal kopieerde en hij vond dat Méliès niet de speler maar het spel moest verwensen. De woede van Méliès bleek uiteindelijk zo groot dat hij aan het begin van de twintigste eeuw een kantoor in de VS opende om de verkoop en distributie van zijn films te kunnen controleren. Via broer Gaston produceerde Méliès (Star Film) daarna ook lokaal op Amerikaanse bodem.

In een laatste onvrijwillige verdwijning verdween Méliès (en ook zijn broer) uiteindelijk zelf van het filmtoneel in 1912. De filmmagier had te veel schulden opgebouwd om door te kunnen gaan en de laatste jaren van zijn leven werkte hij in het snoep- en speelgoedwinkeltje van zijn echtgenote, één van zijn vroegere actrices Jehanne (zeg maar 'Fanny') d'Alcy. Hoewel hij arm stierf, genoot hij tijdens zijn laatste levensjaren nog eerherstel en werd hij zelfs *Chevalier de la Légion d'honneur* in 1931. Het meest recente eerbetoon aan de inventiviteit en creativiteit van deze *film-magicien* kwam er met de film *Hugo* van Martin Scorsese in 2011.

### **Madame a ses rêves**

Georges Méliès was niet de enige die zijn naam, faam en zelfs reputatie nog tijdens zijn eigen leven hoorde wegsterven als een echo. Lubin had gelijk dat het illegaal kopiëren van films schering en inslag was in de filmindustrie. Veel filmmakers leerden het métier en later hun kunst overigens door goed naar het werk van anderen te kijken en visuele ideeën of volledige verhaallijnen schaamteloos te kopiëren in hun eigen films. Omdat tot 1912 de meeste films zonder 'credits' (een generiek, of een lijst van cast en crew) werden uitgebracht en soms amper of onvolledig werden gedeponereerd voor copyright, was het auteurschap van een film vaak moeilijk te achterhalen en werd het later zelfs regelmatig aan de verkeerde persoon toegeschreven. (Niet per se kwaadwillig.) De afgelopen jaren hebben historici en archivariissen hard gewerkt aan het correct toeschrijven van films aan hun makers, waardoor onterecht vergeten filmmakers eerherstel krijgen. Zoals de Franse regisseur Alice Guy.