

de semi-documentaire : een analyse in termen van normen en systemen

patrick cattrysse

INLEIDING

Zoals de titel reeds laat vermoeden is de bedoeling van deze bijdrage tweeledig: enerzijds willen wij voor de Nederlandstalige lezer enkele analysebegrippen ontsluiten die gebruikt worden in de zogenaamde *polysysteem*-methode. Een toepassing van deze methode op het studiedomein van de filmgeschiedenis lijkt o.i. een aantal voordelen te bieden. Anderzijds is het de bedoeling via de toepassing van enkele analysebegrippen op de Amerikaanse semi-documentaire de lezer (beter) bekend te maken met een tot hiertoe weinig bestudeerde filmserie.

ENKELE ANALYSEBEGRIPPEN

De *polysysteem* (PS) theorie of de polysysteem-hypothese steunt (o.m.) op principes uit het Russisch Formalisme en het Praagse Structuralisme. Zij is in de jaren '70 ontwikkeld door Itamar Even-Zohar en Gideon Toury, twee vorsers van het Porter Instituut voor Poëzie en Semiotiek van Tel Aviv (cf. Toury 1980 en Hermans 1985). Sinds de jaren '70 wordt de PS-hypothese in diverse universitaire centra getoetst (1). Tot hiertoe is ze echter vnl. toegepast op het gebied van de literatuur en de (vnl. literaire) vertaling (2). Een toepassing op het gebied van de cinema is bij ons weten nog niet gebeurd (3). Dit belet echter niet dat de PS-methode heel goed aansluit bij bestaand recent filmhistorisch onderzoek dat m.n. reeds in een aantal Amerikaanse filmstudies sinds de jaren '80 is gepubliceerd. Hierbij denken we vnl. aan de *neo-formalistische* aanpak van David Bordwell en Kristin Thompson (cf. Bordwell e.a. 1985; Allen en Gomery 1985 en Thompson 1988) en de zogenaamde *realistische* analysemethode van Robert C. Allen en Douglas Gomery (cf. Allen en Gomery 1985) (4).

Zonder te beweren dat alle begrippen binnen de neo-formalistische, de realistische en de PS-methode volstrekt compatibel zijn, kan men stellen dat deze drie methoden verschillende basisconcepten, zoals *normen*, *systemen* of *defamiliarisatie*, gemeen hebben. Andere PS-concepten, zoals *centraal-perifeer* of *primair-secundair*, die vnl. betrekking hebben op evolutiemechanismen, zijn tot hertoe nog niet toegepast op filmhistorisch onderzoek. In het nu volgende leggen we enkele van deze basisbegrippen kort uit. Hierbij baseren wij ons op het artikel van Even-Zohar (1979) over de polysysteem-theorie.

De cinema als systeem

De PS-hypothese gaat er van uit dat alle vormen van menselijke communicatie (cultuur, taal, literatuur, film, enz.) voor een min of meer belangrijk deel gedetermineerd zijn door niet-idiosyncratische dwangfactoren, en als een gevolg daarvan een min of meer system(at)isch karakter vertonen. Deze min of meer collectieve dwangfactoren worden *normen* genoemd. De diverse systematische coherenties die men kan onderscheiden worden *systemen* genoemd. Een PS-onderzoek naar bijvoorbeeld de filmische praktijk, - d.w.z. de productie en interpretatie van films, waartoe wij ons in dit artikel beperken -, bestudeert derhalve eerst in welke mate en op welke manier normen deze praktijk hebben bepaald, en of/hoe een specifiek corpus system(at)ische coherenties vertoont.

Dat de cinema als een systeem wordt bestudeerd, brengt een aantal belangrijke gevolgen met zich mee voor het filmhistorisch onderzoek :

1. De cinema wordt niet meer bestudeerd als een opeenstapeling van losstaande feiten (cf. de klassieke encyclopedische opsomming van werken en auteurs), maar als een min of meer georganiseerde samenhang van fenomenen.
2. Dat in eerste instantie naar niet-idiosyncratische dwangfactoren wordt gezocht impliceert niet dat het individuele in een PS-aanpak niet kan worden bestudeerd. Integendeel, het individuele wordt precies omschreven in functie van het niet individuele.
3. In tegenstelling tot de *gesloten* systemen van de positieve wetenschappen (de bekende labosituatie waarin alle elementen onder controle zijn en in kaart kunnen worden gebracht), dient de cinema als een *open* systeem te worden beschouwd. Dit betekent dat niet alle elementen te overzien zijn of systematisch van karakter zijn.
4. Het *systeem*-begrip moet men tevens als een dynamisch begrip verstaan. Systemen kunnen evolueren in de tijd, en het zoeken naar systemische aspecten van bepaalde filmpraktijken gebeurt dus zowel op het synchrone als op het diachrone vlak.
5. Tot slot merken we nog op dat een systeem niet als een geïsoleerde entiteit mag worden beschouwd. Subsystemen vormen samen systemen

die zich op hun beurt weer combineren in polysystemen. De cinema wordt dus bestudeerd als een georganiseerde samenhang van fenomenen, die niet los kan worden gedacht van omringende culturele, sociale, e.a. systemen.

Enkele evolutiemechanismen

Centrale vs. perifere praktijken

Het onderscheid tussen *centrale* en *perifere* praktijken slaat op de al of niet dominante positie die een bepaalde praktijk inneemt binnen een bepaald systeem. Een praktijk kan als dominant worden beschouwd wanneer ze frequent wordt gebruikt. Het onderscheid tussen perifere en centrale praktijken laat toe systemen zowel vanuit een synchroon als vanuit een diachroon standpunt te bestuderen. De permanente strijd tussen de verschillende praktijken voor het behoud of de verwerving van de centrale positie binnen het PS maakt de synchronische as uit. De overwinning van de ene praktijk op de andere maakt de verandering op de diachrone as uit. In deze centrifugale en centripetale strijd worden elementen in hele systemen van het centrum naar de periferie en van de periferie naar het centrum geduwd. Dergelijke verschuivingsprocessen noemt Even-Zohar (1979 : 293) *conversies*.

Canonieke vs. niet canonieke praktijken

Hoewel dominante praktijken vaak canonieke praktijken zijn, mogen de principes van de *dominantie* en de *canoniciteit* niet worden verward. Het onderscheid *canoniek* vs. *niet canoniek* slaat op het waardeoordeel dat door de gebruikers in de bestudeerde cultuur wordt uitgesproken over een bepaalde praktijk. Sommige praktijken (auteurs, werken) worden als waardevol weerhouden, terwijl andere als minderwaardig worden verworpen. Via diverse activiteiten zoals het organiseren van exposities, het verzamelen in musea, bibliotheken of bloemlezingen, het behandelen in cursussen en colloquia, het bespreken in historische overzichtswerken en diverse publikaties, worden de als waardevol beschouwde praktijken als zodanig gelegitimeerd. Op die manier worden het stripverhaal en de politieroman niet tot de canonieke literatuur gerekend, net zoals de kinderfilm en de pornofilm als niet-canonieke filmgenres worden beschouwd. Wanneer de strijd voor een centrale positie samenvalt met het behoud of het verwerven van canoniciteit, kan het conversieproces als een *canonisatieproces* worden beschouwd.

Primaire vs. secundaire functies

De tegenstelling *primaire* vs. *secundaire* verwijst naar de vernieuwende vs. behoudende werking van elementen binnen een systeem. Conservatieve systemen worden gekenmerkt door *secundaire* voorspelbare praktijken. Iedere afwijking tegenover de geldende norm wordt met verontwaardiging afgekeurd. De *primaire* onvoorspelbare werking van een praktijk bestaat erin conventies te *desautomatiseren* of te *defamiliariseren* (5).

Even-Zohar merkt op dat canonieke literaire systemen, bij gebrek aan concurrentie met niet-canonieke systemen, vaak dreigen te verstarren. Wanneer een systeem verstart wordt zijn functie verstoord, omdat het niet meer tegemoet komt aan de vereisten van de veranderende maatschappij. Op dat moment moet het systeem zijn conventies defamiliariseren (via import van primaire produkten) of verdwijnen. Een vaak voorkomende praktijk in de literatuur bestaat erin dat dominante systemen in een crisis-situatie zich beroepen op perifere, niet-canonieke systemen om selectief kenmerken te importeren en te canoniseren, en zich zo vernieuwen. Bij het importeren en canoniseren van deze primaire praktijken ondergaan deze vernieuwende praktijken doorgaans een vereenvoudigingsproces: sommige primaire kenmerken worden geïmporteerd in de dominante praktijk, terwijl andere aan de conservatieve normen niet weerstaan en dus uit de dominante praktijk worden geweerd. Bij de analyse van de evolutie van de semi-documentaire zullen we zien dat de vernieuwende semi-documentaire formule een gelijkaardig selectief canonisatieproces ondergaat.

Autonome en heteronome werking van systemen

Vermelden we tot slot dat in complexe systemen zoals het literaire tegelijk een *autonome* en een *heteronome* werking kan worden onderscheiden (cf. Even-Zohar 1979: 300). Enerzijds is literatuur een zelfregulerend systeem. Dit betekent dat de literatuur over eigen dwangfactoren beschikt die de instandhouding en evolutie van het systeem organiseren. Anderzijds kan het literaire systeem niet los worden gedacht van de omringende sociale, culturele, e.a. systemen. Een PS-onderzoek van de cinema zou op een gelijkaardige manier kunnen zoeken naar een autonome zelfregulering van een cinematografisch PS. Het spreekt echter voor zich dat het specifiek filmische steeds in relatieve termen moet worden omschreven, en derhalve slechts kan worden geïdentificeerd in vergelijking met of in tegenstelling tot het omringende niet-filmische (6).

DE AMERIKAANSE SEMI-DOCUMENTAIRE

Inleiding

In de volgende paragrafen toetsen wij nu, bij wijze van experiment, de bovenvermelde evolutiemechanismen aan een (min of meer) specifieke filmserie, nl. de Amerikaanse semi-documentaire. Dat hiervoor aan de semi-documentaire is gedacht, is voor een deel toeval en voor een deel gemotiveerd. Het is niet zo dat voor de semi-documentaire is gekozen omdat deze beter dan welke serie ook in staat zou zijn de bovenvermelde evolutiemechanismen te illustreren. In die zin had het net zo goed een andere serie kunnen zijn. De semi-documentaire leek ons echter interessant, omdat ondanks de geringe filmhistorische aandacht die zij tot hertoe heeft verkregen, ze blijkbaar toch van belang is geweest voor de verdere evolutie van de Amerikaanse speelfilm na het einde van de jaren '40.

Wat is de semi-documentaire ?

De term *semi-documentaire* slaat op een reeks Amerikaanse misdaadfilms die vooral gerealiseerd zijn aan het einde van de jaren '40. Deze films onderscheiden zich van de eigentijdse en voorafgaande fictiefilms door een aantal kenmerken die door het publiek en de kritiek als 'realistisch', 'documentair' worden bestempeld. De semi-documentaire kent echter slechts een korte bloeiperiode, die zich grofweg situeert tussen 1945 en 1955. Ook het aantal films dat binnen deze serie wordt gesitueerd, is beperkt. Dit verklaart misschien voor een deel het gebrek aan interesse vanwege de filmhistorici - zowel aan de kant van de fictiefilm als aan deze van de niet-fictiefilm - voor deze serie. Op enkele uitzonderingen na (b.v. Cook 1981), negeren de meeste filmhistorici de semi-documentaire, of besteden er hooguit een korte vermelding aan (b.v. Barsam 1973; Rhode 1976 : 431; Jacobs 1979 : 182 e.v.; Barnouw 1983). Deze vermelding gaat dan meestal gepaard met één of andere vage definitie in de zin van 'film involving a topical subject filmed in a 'documentary' or 'realistic' manner' (Lafferty 1983 : 23). Die onderzoekers die wel aandacht hebben besteed aan de semi-documentaire, hebben deze serie vnl. bestudeerd in samenhang met of in tegenstelling tot de Amerikaanse film noir, en dan meer bepaald de zogenaamde 'private eye' film. Sommige critici zijn van mening dat de semi-documentaire een fase uitmaakt van de film noir (b.v. Durgnat 1970; Schrader 1972; Guérif 1979; Silver en Ward 1979; Arthur 1985). Anderen stellen dat de semi-documentaire een aparte serie vormt die het einde van de film noir aankondigt, of deze althans een andere richting instuurt (b.v. Borde en Chaumeton 1955; Higham en Greenberg 1968; Karim 1976; Hirsch 1981; Werner 1985).

Filmcritici zijn het er in het algemeen over eens dat *The House on 92nd Street* (Twentieth Century-Fox (7); 1945) het begin van de serie inleidt. De film is geregisseerd door Henry Hathaway en geproduceerd door Louis de Rochemont. Hij vertelt het verhaal van 'G-men', d.i. Staatsveiligheidsagenten, die tijdens de Tweede Wereldoorlog nazispionnen achterna zitten in het hartje van New York. *The House on 92nd Street* is een commercieel succes en Darryl F. Zanuck laat de Rochemont nog drie films produceren in dezelfde semi-documentaire stijl: *13, Rue de Madeleine* (1946) en *Kiss of Death* (1947), beide geregisseerd door Henry Hathaway, en *Boomerang* (1947), in een regie van Elia Kazan. De eerste film reconstrueert de activiteiten van de OSS ('Office of Strategic Services') te Montreal gedurende de oorlog. De tweede baseert zich op het ware verhaal van een State Attorney die moet strijden tegen de corruptie van een ganse stad, Connecticut, om een ten onrechte van moord beschuldigde man van de executie te redden. *Kiss of Death* tenslotte vertelt het verhaal van misdadigers en politieagenten in de onderwereld van New York.

Zoals gezegd onderscheiden de films zich van de vorige Hollywood misdaadfilms door hun 'realistisch', 'documentaire' karakter. Filmhistorici wijzen hierbij op het belang van de producer Louis de Rochemont en de analogie met de 'newsreel' *The March of Time*. Het realistische karakter van de films wordt o.m. toegeschreven aan het gebruik van buitenopnamen, niet professionele acteurs - vaak mensen (b.v. FBI-agenten) die zichzelf personifiëren - en een verhaal dat zich baseert op waar gebeurde feiten (8). De films verwerven eveneens een commercieel succes en leiden al gauw tot de produktie van een hele reeks films die mekaar snel opvolgen: *Call Northside 777* (TCF; 1948), *Canon City* (EL; 1948), *The Naked City* (U; 1948), *The Street with no Name* (TCF; 1948), *T-Men* (EL; 1948), *G-Men* (First National Pict.; 1949), *He Walked By Night* (EL; 1949), *Port of New York* (EL; 1949), *Tension* (MGM; 1949), *Trapped* (EL; 1949), *The Undercover Man* (C; 1949), *Mystery Street* (MGM; 1950), *Panic in the Streets* (TCF; 1950), *Side Street* (MGM; 1950), *The Killer that Stalked New York (of Frightened City)* (C; 1951) en *The Sellout* (MGM; 1951).

Indien de aanvang van de serie voor de meeste critici een duidelijke zaak is, dan stelt het einde van de semi-documentaire hen blijkbaar voor meer problemen. Volgens Borde en Chaumeton (1955 : 96) ontwikkelen de film noir en de semi-documentaire zich tot 1946-1947 als twee onafhankelijke series, en versmelten ze daarna in één enkele serie. Karimi (1976 : 159-160) daarentegen is van mening dat aan het begin van de jaren '50 verschillende films proberen de semi-documentaire serie op te volgen. Als voorbeelden citeert hij *The Sleeping City* (U-I; 1950), *The Enforcer* (U.S. Pictures; 1951), *The Mob* (C; 1951), *The Racket* (RKO; 1951), *Come Fill the Cup* (WB; 1952), *The Turning Point* (TCF; 1952) en *Scandal Sheet* (C; 1952). Met het oog op deze discussie passen wij in de volgende paragraaf enkele van de hierboven uitgelegde theoretische begrippen toe op de semi-docu-

mentaire. Hieruit moet blijken of en hoe een dergelijk georganiseerde vraagstelling een probleem zoals de afbakening en evolutie van respectievelijk de 'private eye' film noir en de semi-documentaire kan oplossen.

De semi-documentaire in termen van normen en systemen

Selectie van een corpus

Voor de samenstelling van het corpus hebben wij ons gebaseerd op die films die door de filmkritiek als semi-documentaire zijn vermeld. De titels voorafgegaan door een * slaan op die films waarover wij konden beschikken, en waartoe de analyse en de hypothesen zich beperken. Dit zijn weliswaar het merendeel van de vernoemde films, maar de resultaten dienen desalniettemin als hypothesen te worden beschouwd; hypothesen die verder moeten worden geverifieerd. Op die manier hebben wij volgend corpus samengesteld :

1945	The House on 92 nd Street (TCF)
1946	13, Rue Madeleine (TCF)
1947	* Boomerang (TCF)
	* Kiss of Death (TCF)
1948	* Call Northside 777 (TCF)
	* Canon City (EL)
	The Cry of the City (TCF)
	* The Naked City (U)
	* The Street with no Name (TCF)
	* T-Men (EL)
1949	Chicago Deadline (P)
	Follow Me Quietly (RKO)
	* G-Men (First National Pictures)
	* He Walked by Night (EL)
	* Port of New York (EL)
	Side Street (MGM)
	* Tension (MGM)
	* Trapped (EL)
	The Undercover Man (C)
1950	* Mystery Street (MGM)
	* Panic in the Streets (TCF)
	The Sleeping City (UI)
	* Undercover Girl (UI)

1951	Come Fill the Cup (WB)
	* The Enforcer (U.S. Picture)
	* The Mob (C)
	* The Racket (RKO)
	* The Sellout (MGM)
1952	* Atomic City (P)
	* Kansas City Confidential (Assoc. Players and producers)
	Scandal Sheet (C)
	The Turning Point (P)
1953	* City that Never Sleeps (Republic)
	* 99 River Street (UA)
1955	New York Confidential (WB)

Film noir en semi-documentaire : centrum en periferie

Op het vlak van het aantal produkties neemt de film noir van de jaren '40 et '50 duidelijk een centrale positie in binnen het geheel van de Amerikaanse misdaadfilms. Wanneer men enkele filmografieën en filmstudies over deze periode naslaat, stelt men vast dat de films noirs de overgrote meerderheid uitmaken van de dan gerealiseerde misdaadfilms. Verder blijkt deze dominante positie ook uit de invloed die de film noir heeft uitgeoefend op gevestigde genres zoals de western (cf. *Pursued* (WB; 1947)) en de gangsterfilm (cf. *White Heat* (WB; 1949)). Tegenover de film noir neemt de semi-documentaire dus maar een perifere positie in.

Anderzijds moet gezegd dat naarmate de jaren '40 vorderen, de canonieke formule van de 'hardboiled detective', zowel in de literatuur als in de cinema, steeds meer onder druk komt te staan. Van literaire zijde duiden reacties van schrijvers en critici erop dat de formule van de harde privé-detectieve dreigt te verstarren door de voortdurende herhaling van steeds maar dezelfde verhaalmaterie verpakt in hetzelfde stramien (9). Van de kant van de cinema laten parodieën zoals *My Favorite Brunette* (P; 1947) zien dat, in tegenstelling tot het toenmalige Franse publiek bijvoorbeeld, de typische (sub)genre kenmerken van deze films bij het Amerikaanse publiek niet meer als realistisch overkomen, maar als genre-stereotypieën worden herkend. Hirsch (1981: 9-10) merkt in dit verband op dat, in tegenstelling tot de semi-documentaire, de films noirs, (o.m.) door hun pulpliteraire origines, bij het toenmalige Amerikaanse publiek doorgaans weinig commercieel succes kenden. Filmcritici zoals John Houseman, Siegfried Kracauer, Philip Hartung, James Agee, e.a. keurden de films noirs ook af omwille van hun brutaal geweld en hun amoraliteit (cf. Arthur 1985 :6).

De semi-documentaire en het proces van het desautomatiseren

Deze situatie verklaart misschien voor een deel waarom vanaf het einde van de Tweede Wereldoorlog sommige filmmakers besluiten het voortaan 'anders' te doen. De semi-documentaire zet zich nl. af tegenover de voorafgaande dominante Hollywood-praktijk in het algemeen en tegenover de 'private eye' film noir in het bijzonder. Dit 'zich afzetten tegen' manifesteert zich op verschillende manieren, wat echter niet belet dat hierin toch een zekere systematiek kan worden onderscheiden (10). Deze systematiek kan men omschrijven als *het zoeken naar een groter (zeg maar ander) realisme*. Dit groter realisme wordt vnl. bereikt door :

- het 'verbeterde', 'eerlijker' beeld dat wordt geschetst van sommige officiële instanties;
- de 'ware' verhalen die worden verteld.

In de bovenvermelde bijdrage over *The Naked City* en de semi-documentaire (cf. noot 13) hebben wij reeds gewezen op de dubbele doelstelling van *The Naked City* : enerzijds wou men een spannende politiefilm maken, maar anderzijds wou men ook een gecorrigeerd beeld schetsen van de politie en van politiewerk. Volgens de makers van de semi-documentaires betekende een 'eerlijker' beeld van de officiële instanties een positiever beeld van de agenten die werkten voor de FBI, de politie en het zogenaamde 'Treasury Department'. Dit beeld verschilde dus sterk van het vaak corrupte en idiote beeld dat door de film noir en de 'private eye' film werd voorgehouden. Men kan stellen dat, als een gevolg hiervan, de semi-documentaire, in tegenstelling tot de film noir, minder subversieve, en meer maatschappij bevestigende verhalen vertelt. Ook al uiten sommige semi-documentaire films soms kritiek op de maatschappij (zoals *Boomerang* of *Call Northside 777* bijvoorbeeld), het onderscheid tussen goed en kwaad blijft altijd duidelijk, en het goede wint het uiteindelijk altijd van het kwade (ook als in een enkele uitzondering zoals opnieuw *Boomerang*, de moordenaar aan het einde van de film niet is gevonden).

De semi-documentaire zet zich dus op heel wat punten af tegenover voorafgaande filmpraktijken, en dit doet zij op een min of meer geijkte manier. Wanneer men alle semi-documentaire (d.i. desautomatiserende) kenmerken op een rij zet, kan men a.h.w. op inductieve wijze een soort 'ideale' semi-documentaire formule opstellen, waarop de meeste semi-documentaire films dan weliswaar één of andere variatie bieden. Een chronologisch overzicht van de afwijking van de semi-documentaire films tegenover deze 'ideale' formule laat dan toe het evolutieproces te beschrijven dat de semi-documentaire heeft doorlopen.

De chronologische evolutie tegenover de 'ideale' formule is het duidelijkst zichtbaar aan het begin van de verschillende films. Het zich afzetten

tegenover de vorige filmpraktijk begint reeds bij de generiek. De semi-documentaire distantieert zich dus van de paraliteraire origines van de 'private eye' film, en probeert het 'ware' karakter van zijn verhalen uit de verf te laten komen. De verhalen van de semi-documentaire zijn niet verzonden in één of ander gemeen romannetje, maar baseren zich op waar gebeurde feiten, die men in de dossiers ('files') van politie, kranten of ministeries kan terugvinden. In navolging hiervan wordt de film zelf vaak als een dossier voorgesteld. De letters van de generiek worden afgedrukt in een pica formaat, net alsof ze met een typemachine zouden zijn getypt. Terwijl de bladzijden van het dossier worden gedraaid, krijgt men de namen te zien van de verschillende medewerkers aan de film. In een paar andere gevallen verschijnt de generiek over het zegel van de officiële staatsinstelling (het Treasury Department ofte Ministerie van Financiën, de FBI) die in de film zal worden behandeld. De volgorde waarin de verschillende medewerkers aan de film worden vermeld, blijft de regels van de klassieke generiek respecteren (11). De generiek wordt doorgaans begeleid door een plechtstatige, triomfantelijke muziek.

Na de generiek komt een tekst die drie punten bespreekt. Deze punten expliciteren enkele kenmerken waarmee de semi-documentaire zich afzet tegenover de vroegere dominante filmpraktijk :

1. De film vertelt een waar gebeurd verhaal.
2. Waar mogelijk is gebruik gemaakt van de 'echte' personen. FBI agenten, politieagenten, gevangenen, bewakers, ... spelen zichzelf.
3. Waar mogelijk is gefilmd op locatie, d.w.z. op de authentieke plaatsen waar de vermeende feiten hebben plaatsgevonden.

Op deze drie punten zet de semi-documentaire zich dus expliciet af tegenover de 'private eye' film, de film noir en de klassieke Hollywoodfilm, die zich overwegend baseren op (semi)literaire teksten, een beroep doen op professionele acteurs en hun opnamen overwegend in de studio maken (12).

Na deze gedrukte tekst volgt een algemene documentaire inleiding die aanvangt met een 'establishing shot' van de stad waar het verhaal zich afspeelt, of van het officiële gebouw waar de dienst waarvan sprake gevestigd is : het FBI-gebouw in Washington, de 'City Hall' in Los Angeles, de stad New York of Chicago, enz. Buitenbeelds beschrijft een trotse, heterodiëgetische (13) mannenstem in lovende woorden de taak van de instelling in kwestie, of het dagelijkse reilen en zeilen van 'het leven' in de stad. Bij het begin van *The House on 92nd Street*, bijvoorbeeld, legt de buitenbeeldse commentaar de werking uit van de FBI, voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog. Aan het begin van *Port of New York en Trapped* worden eerst de verschillende functies en activiteiten van het 'Treasury Department' uitgelegd, en bij het begin van *Boomerang*, *The Naked City* en *Call Northside 777* worden respectievelijk drie verschillende steden voorgesteld : Connecticut, New York en Chicago.

Na deze informatieve intro verdwijnt de buitenbeeldse commentaar en volgt een nachtelijke scène met synchroon geluid, waarin één of andere misdaad (bij voorkeur een moord) wordt gepleegd. Op die manier wordt een narratieve structuur geconstrueerd die bestaat uit een documentaire raamvertelling en een ingebed fictieverhaal. Vaak staat de informatie die in de raamvertelling door de buitenbeeldse commentaar wordt gegeven, tamelijk los van het ingebedde fictieverhaal. Het fictieverhaal wordt eigenlijk aangehaald om een item uit de inleiding op een pseudo-didactische manier te illustreren. Zo illustreert het fictieverhaal van *The House on 92nd Street*, dat de 'Christopher Case' wordt genoemd, de werking van de FBI tijdens de Tweede Wereldoorlog. Het moordverhaal in *The Naked City* biedt een illustratie van de wijze waarop de politie in New York functioneert. De 'Shanghai Paper Case' (*T-Men*), de 'Florentine Case' (*Port of New York*) en de 'Stuart Case' (*Trapped*) zijn ieder op zich illustraties van de manier waarop het 'Treasury Department' werkt.

Typisch is ook dat de zogenaamde 'nachtelijke scène', die volgt op de documentaire inleiding, in de klassieke film noir stijl wordt gefilmd. Men herkent meteen de donkere clair-obscur fotografie, de nat beregende, nachtelijke (vaak nog studio-) straten in de stad en de lugubere locaties. Ook de klassieke regels van het fictiegenre van de 'whodunit' worden hierbij meestal gerespecteerd, in die zin dat de identiteit van de misdadiger(s) in de duisternis blijft verhuld.

Vervolgens herneemt de buitenbeeldse commentaar. De fotografie wordt opnieuw helderder en de routine activiteiten van de officiële onderzoeksinstanties worden op een documentaire manier (d.i. meer dan nodig voor het goede begrip van het vervolg van het verhaal) beschreven en getoond. Nadien komt de buitenbeeldse commentaar in afnemende mate terug in de vertelling. Naarmate de spannende ontknoping nadert (vaak een spectaculaire achtervolging, gevolgd door of gecombineerd met een finale 'shoot out'), blijft de buitenbeeldse commentaar op de achtergrond. Meestal komt de buitenbeeldse stem dan enkel nog terug aan het einde van de film, om het illustratieve karakter van het fictieverhaal (in aansluiting met de introductie) nog eens te herhalen.

De semi-documentaire en het canonicatieproces

Zoals gezegd stelt de hierboven beschreven 'ideale' formule een inductieve constructie voor die afgeleid is uit de desautomatiserende praktijken van de diverse semi-documentaires. De manier waarop deze semi-documentaires afwijken van deze formule, laat echter toe een evolutieproces te beschrijven dat men als een canonicatieproces kan beschouwen. Hiermee komen we terug op de vraagstelling die hierboven reeds ter sprake kwam in verband met het einde van de semi-documentaire. Om na te gaan op welke manier precies iedere semi-documentaire afwijkt van de zogenaam-

de 'ideale' formule, hebben wij (vnl. met betrekking tot het begin van deze films) een aantal vragen onderzocht die men in drie rubrieken kan onderverdelen :

- a) Welke zijn de grafische kenmerken van de generiek ?
- b) Is tussen de generiek en de film een tekst afgedrukt ? En zo ja, wat wordt in deze tekst vermeld ?
- c) Vindt men de typische semi-documentaire structuur terug van de documentaire raamvertelling en het illustratief ingebedde fictieverhaal ?

a) *Grafische kenmerken van de semi-documentaire generiek*

Acht van de vierentwintig onderzochte semi-documentaires verwijzen grafisch naar hun dossier-afkomst door de generiek af te drukken in het formaat van een typemachineletter. Bovendien verwijst de achtergrond waarop de generiek van deze films is afgedrukt, naar de authenticiteit van de feiten waarop het verhaal is gebaseerd. Deze achtergrond is ofwel een dossier, ofwel het zegel van de FBI of van het Ministerie van Financiën, ofwel een landkaart van Los Angeles : *The House on 92nd Street* (1945) (afgedrukt op een dossier); *Boomerang* (1947) (afgedrukt op een dossier), *Kiss of Death* (1947) (afgedrukt op een dossier), *Call Northside 777* (1948) (afgedrukt op een dossier), *The Street with no Name* (1948) (afgedrukt op het zegel van de FBI), *He Walked by Night* (1949) (afgedrukt op een kaart van L.A.), *T-Men* (1948) (afgedrukt op het zegel van het 'Treasury Department') en *Trapped* (1949) (afgedrukt op het zegel van het 'Treasury Department'). In *The Sellout* (1951), een journalistenfilm, wordt de generiek als een reeks van titels van krantenartikels in een krant gemonteerd. De typemachineletter blijft echter niet behouden. In *Kansas City Confidential* (1952) herinnert (grafisch) enkel nog het schuin (als met een stempel) gedrukte 'Confidential' aan de typemachineletter, en dus aan de dossier-oorsprong van het verhaal. Daarna komt de typemachineletter in het corpus niet meer voor.

Andere semi-documentaires, zoals *The Naked City* (1948), zetten zich op een andere manier af tegenover de vroegere filmpraktijk, nl. door de generiek achteraan de film te plaatsen. *Canon City* (1948) volgt gedeeltelijk deze praktijk : enkel de titel van de film komt vooraan. De rest van de generiek komt na het einde van de film. Bij de herdistributie van *G-Men* (1935) in 1949 is een inleiding (in semi-documentaire stijl) voor de film geplakt. De oorspronkelijke generiek komt dus na deze inleiding.

Op dergelijke manieren proberen de semi-documentaires dus vernieuwing te brengen in de traditionele presentatie van de generiek, en dus van de film. Deze vernieuwingen vinden echter geen ingang in de verdere gebruikelijke filmpraktijk : na 1950 verdwijnt de pica-letter en daarmee ook de expliciete verwijzing naar de politie, de FBI of de andere dossiers. En ook de 'afwijkende' praktijken van generieken achteraan de film of 'mondelin-

ge' generieken worden na deze 'experimenten' niet meer herhaald. Een ander kenmerk van de semi-documentaire wordt echter vanaf het einde van de jaren '40 wel in de klassieke Hollywood-generiek geïmporteerd, nl. de opnamen op locatie. Vanaf deze periode ruilen de meeste films noirs - en wellicht ook andere genres - de abstracte achtergrond van de generiek in voor bewegende buitenopnamen. Het verhaal begint vaak reeds terwijl de generiek nog loopt. Ook in deze vernieuwing doet zich trouwens snel een standaardpraktijk opmerken: de nachtelijke rijder door de nat geregende straten van de stad. Door het steeds terugkomen van dezelfde introbeelden in één specifiek filmisch genre, boeten de straatbeelden veel van hun authenticiteitsfunctie in (14) en gaan zij meer als genre-indicatoren functioneren. Wie de eerste beelden ziet van *Panic in the Streets*, *Undercover Girl*, *The Mob* of *The Racket*, weet reeds dat hij/zij een politiefilm te zien zal krijgen.

b) Gaat een tekst vooraf aan het verhaal ?

Van alle onderzochte semi-documentaire films voegen er tien een gedrukte tekst in tussen de generiek en het eigenlijke begin van het verhaal. Acht van deze films vermelden één, twee of drie van de hierboven vermelde, als nieuw beschouwde, semi-documentaire kenmerken, nl. *The House on 92nd Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Kiss of Death* (1947), *Call Northside 777* (1948), *Canon City* (1948), *The Street with no Name* (1948), *He Walked By Night* (1949) en *Trapped* (1949). *T-Men* (1948) en *Mystery Street* (1950) nemen eveneens het kenmerk van een voorafgaande tekst over. Zij hollen echter de oorspronkelijke (vernieuwende, semi-documentaire) functie van de tekst uit, doordat zij in plaats van de drie bovenvernoemde kenmerken te vermelden enkel een dankwoord respectievelijk voor het Ministerie van Financiën en voor het Harvard College plaatsen. *The Naked City* (1948) voegt geen gedrukte tekst tussen de generiek en het eigenlijke verhaal, maar twee vernieuwende punten worden door de buitenbeeldse commentaar van Mark Hellinger gesignaleerd, nl. de opnamen op locatie en de niet professionele acteurs. In *City that Never Sleeps* (1953), tenslotte, komt een gedrukte tekst achteraan de film. Ook hier is geen sprake meer van vernieuwende kenmerken. In de tekst wordt hulde gebracht aan de Amerikaanse politie in het algemeen en de politie van Chicago wordt in het bijzonder bedankt.

Wellicht kan men aan het einde van de jaren '40 moeilijk nog een film als vernieuwend of 'anders' voorstellen op basis van waar gebeurde feiten, niet professionele acteurs en buitenopnamen. *G-Men* (1949), *Port of New York* (1949) en *Tension* (1949) laten waarschijnlijk daarom de tekst reeds vallen. Na 1950 komt de vermelding van de drie zogenaamde nieuwe punten in het onderzochte corpus niet meer voor.

Wanneer men de drie vernieuwingspunten afzonderlijk behandelt, dan merkt men dat het punt van de locatie-opnamen blijkbaar het langste als vernieuwend wordt voorgesteld en/of ervaren. Van de tien films die een gedrukte tekst inlassen na de generiek, én de bovenvermelde variant van *The Naked City*, zijn er acht die vermelden dat de film op locatie is opgenomen: *The House on 92nd Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Kiss of Death* (1947), *Call Northside 777* (1948), *Canon City* (1948), *The Naked City* (1948), *The Street with no Name* (1948) en *Trapped* (1949). Zes films vinden de vermelding dat de film zich op ware feiten baseert nog belangrijk: *The House on 92nd Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Call Northside 777* (1948), *Canon City* (1948), *The Street with no Name* (1948) en *He Walked by Night* (1949). Het vernieuwende kenmerk van de niet professionele acteurs tenslotte gaat blijkbaar het eerste teloor. Men stelt vast dat gaandeweg producers opnieuw een beroep doen op professionele acteurs en filmsterren. Slechts vijf films vermelden dit karakteristiek: *The House on 92nd Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Canon City* (1948), *The Naked City* (1948) en *The Street with no Name* (1948).

Opmerkelijk is ook dat de voorbeelden chronologisch nauw bij mekaar aansluiten. Het kenmerk van de locatie-opnamen komt voor tot 1949, en daarna niet meer. De vermelding van de waar gebeurde feiten vindt men eveneens terug tot in '49, maar reeds meer films van '47, '48 en '49 laten de vermelding achterwege. De vermelding tenslotte van de niet professionele acteurs komt niet meer voor na 1948, en reeds vroegere semi-documentaire films zoals *Kiss of Death* (1947) en *Call Northside 777* (1948) (met James Stewart!) wijken van dit procédé af.

c) De semi-documentaire narratieve structuur

De vraag naar de bovenvermelde typische semi-documentaire structuur kan worden opgesplitst in twee complementaire vragen. De eerste betreft het gebruik van een buitenbeeldse (BB) commentaar. De tweede heeft betrekking op het al of niet beginnen van het verhaal met gecompileerde beelden (ter illustratie van de BB commentaar) (15) dan wel het beginnen van het verhaal 'in medias res'.

Het gebruik van een BB commentaar

Van alle onderzochte films beginnen er vijftien met een BB stem: *The House on 92nd Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Kiss of Death* (1947), *Call Northside 777* (1948), *Canon City* (1948), *The Naked City* (1948), *The Street with no Name* (1948), *T-Men* (1948), *He Walked by Night* (1949), *Port of New York* (1949), *Tension* (1949), *Trapped* (1949), *The Sellout* (1951), *Atomic City* (1952) en *City that Never Sleeps* (1953). Het kenmerk van de BB stem gaat dus blijkbaar iets langer mee dan de twee voorgaande kenmer-

ken (cf. § a en b). Ook hier echter doen zich een reeks varianten voor. In veertien van de vijftien gevallen is de BB stem een mannenstem. Enkel *Kiss of Death* (1947) begint het verhaal met een buitenbeeldse vrouwenstem. Deze film vormt trouwens nog een uitzondering op een andere algemene regel. Doorgaans neemt de BB commentaar een heterodiëgetisch vertelstandpunt in. Na verloop van tijd blijkt echter dat de vrouwenstem in *Kiss of Death* (1947) deze is van de vrouw van de protagonist, Nick Bianco. Een gelijkaardige verschuiving vindt plaats in twee andere semi-documentaire films, nl. *Tension* (1949) en *The Sellout* (1951). In *Tension* is reeds van bij het begin duidelijk dat de BB stem deze is van detective Collye Barnabel, het personage dat vóór het eigenlijke begin van de film zijn werkmethode (nl. deze van de psychologische 'stretching') voorstelt. Na verloop van tijd blijkt ook in *The Sellout* dat de BB stem deze is van de journalist M. Charles Johnson. In *City that Never Sleeps* (1953) tenslotte stelt de BB stem zichzelf aan het begin van de film voor als de (homodiëgetische) stem van de stad, Chicago in dit geval.

Hierboven is ook vermeld dat het documentaire raamverhaal het ingebedde fictieverhaal omkadert. In de zogenaamde 'ideale' formule komt de BB commentaar aan het einde van het fictieverhaal dan ook nog eens terug om het illustratieve karakter van het fictieverhaal te onderstrepen. Van de vijftien semi-documentaires die gebruik maken van een BB commentaar, komt deze stem echter in werkelijkheid slechts in acht films terug, nl. in *The House on 92nd Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Call Northside 777* (1948), *Canon City* (1948), *The Naked City* (1948), *T-Men* (1949), *Port of New York* (1949) en *City that Never Sleeps* (1953). De BB commentaar komt niet meer terug aan het einde van die films waar gebleken is dat de commentaarstem homodiëgetisch is. De BB stem komt ook niet meer terug aan het einde van *He Walked by Night* (1949), *Trapped* (1949) en *Atomic City* (1952) (16). Aan het einde van *Trapped* wordt echter wel nog aan de semi-documentaire oorsprong en aan de didactisch-illustratieve inbedding van het fictieverhaal herinnerd, doordat het dossier wordt afgesloten met de stempel 'closed'.

Hieruit blijkt dus dat wanneer het kenmerk van de BB commentaar aan het begin van de film misschien iets langer standhoudt dan de twee andere semi-documentaire kenmerken, de oorspronkelijke functie van de techniek opnieuw geleidelijk aan wordt uitgehold. Door de heterodiëgetische vertelinstantie te vervangen door een homodiëgetische, en door de BB stem aan het einde van de film niet meer te laten terugkomen, wordt het documentaire raamverhaal geleidelijk aan afgebroken.

Inleidende gecompileerde scènes vs. begin 'in medias res'

Vijftien van de vierentwintig onderzochte semi-documentaire films vangen aan met een 'establishing shot' van de stad of van de instelling waarvan

sprake zal zijn in het vervolg van de film : *The House on 92nd Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Kiss of Death* (1947), *The Naked City* (1947), *Call Northside 777* (1948), *Canon City* (1948), *T-Men* (1948), *G-Men* (1949), *He Walked by Night* (1949), *Port of New York* (1949), *Trapped* (1949), *Mystery Street* (1950), *The Sellout* (1951), *Atomic City* (1952) en *City that Never Sleeps* (1953). Wanneer we ons corpus echter in diachrone lijn bekijken, dan zien we dat deze inleiding geleidelijk aan korter wordt en verdwijnt. Op die manier komt de 'nachtelijke scène' aan het begin van de film en begint deze 'in medias res'.

Ook hier gebeurt de evolutie weer niet op een rechtlijnige manier, maar duiden verschillende varianten op een bepaalde algemene tendens. In de eerste plaats dient vermeld dat de BB commentaar niet altijd gecombineerd wordt met de klassieke inleidende beelden. *The Street with no Name* (1948) en *Tension* (1949) beginnen zoals gezegd niet meteen met een BB commentaar en vervangen de gebruikelijke inleidende buitenopnamen door een binnenlopende telex van Hoover respectievelijk een inleiding in beeld door detective Barnabel. Wanneer de BB commentaar overneemt, stapt de vertelling reeds over naar de nachtelijke scène. Andersom beginnen *G-Men* (1949) en *Mystery Street* (1950) weliswaar met een 'establishing shot' van het FBI-gebouw in Washington en een straatbeeld van Beacon Hill Boston, maar ze maken geen gebruik van een BB commentaar.

Wanneer men echter de zeven overige films van het corpus bekijkt - *Panic in the Streets* (1950), *Undercover Girl* (1950), *The Enforcer* (1951), *The Mob* (1951), *The Racket* (1951), *Kansas City Confidential* (1952) en *99 River Street* (1953) -, dan merkt men dat de typisch semi-documentaire inleiding (BB stem + algemene inleidende beelden) achterwege wordt gelaten, en dat de film meteen begint met de nachtelijke scène, die, zoals gezegd, vaak reeds aanvangt met de generiek. Door 'in medias res' te beginnen wint het fictieve, spannende aspect van de misdaadfilm opnieuw aan belang, en wordt de didactisch, illustratieve functie samen met het kaderverhaal geleidelijk aan weggeduwd. *Mystery Street* (1950), *The Sellout* (1951), *Atomic City* (1952) en *City that Never Sleeps* (1953) zijn in dit verband eigenlijk late toepassingen van de semi-documentaire inleiding. Alle overige films uit de jaren '50 slaan deze inleidende scène over en beginnen hun verhaal 'in medias res'.

Enkele conclusies

We hebben ons in dit artikel beperkt tot een drietal kenmerken. Deze opsomming is uiteraard niet uitputtend. Op inhoudelijk vlak zou men bijvoorbeeld nog andere kenmerken kunnen vermelden, die het ook langer in de dominante politie- of misdaadfilm hebben uitgehouden. Denken we maar aan het bovenvermelde duidelijke onderscheid tussen het goede en

het kwade, dat in tegenstelling tot de film noir en de 'private eye' film verder wordt behouden (althans in de latere semi-documentaire films van het corpus). Denken we ook aan de 'briefingsscènes', aan de achtervolgings-scènes, aan de finale 'shoot out'-scènes, aan de scènes ook waarin de professionaliteit van de onderzoekers wordt beklemtoond: scènes waarin men in enkele minuten tijd de vingerafdrukken van de juiste persoon uit miljoenen vingerafdrukken selecteert, laboratoriumscènes waarin men ontdekt dat twee kogels wel of niet van de dezelfde revolver afkomstig zijn, of dat een bloedvlek wel of niet van persoon X afkomstig is, enz. Dit soort 'gadget'-scènes, die bijvoorbeeld ook frequent voorkomen in de latere spionagefilms (cf. James Bond), vinden ook ingang in de talrijke televisieseries die naar sommige semi-documentaires (b.v. *The Naked City*) of in de stijl van de semi-documentaire zijn gemaakt.

Dit belet echter niet dat een beperkte studie zoals deze toch toelaat enkele interessante conclusies te trekken. Wanneer men de semi-documentaire opsplijt in afzonderlijke semi-documentaire praktijken, dan begrijpt men gauw waarom het onmogelijk is te bepalen op welk tijdstip de semi-documentaire ophoudt te bestaan. Een diachroon overzicht van de verschillende semi-documentaire kenmerken laat toe vast te stellen dat het historisch proces een complex proces is, dat zich tegelijkertijd voltrekt op verschillende niveaus en dit met ongelijke snelheden. Sommige semi-documentaire kenmerken (zoals bijvoorbeeld het gebruik van de BB stem) blijven dus langer behouden, terwijl andere (zoals de afgedrukte tekst) sneller verdwijnen. Bovendien blijkt dat de evolutiebeweging niet altijd continu verloopt. *Kiss of Death* (1947) gebruikt bijvoorbeeld veel minder BB commentaar dan *Port of New York* (1949), alhoewel laatstgenoemde later is geproduceerd. Qua semi-documentaire aanpak sluit *The Naked City* (1947) eigenlijk dichter aan bij *The House on 92nd Street* (1945) dan alle tussenliggende semi-documentaire films. Ook *Atomic City* (1952) vertoont ondanks zijn laat productiejaar meer semi-documentaire, didactische kenmerken dan veel, vroeger gerealiseerde films. Denken we maar aan de uitgebreide uitleg over de veiligheidsmaatregelen die worden genomen binnen de kerninstallatie, aan het voorstellen van personages die verder in het verhaal niet meer terugkomen en die enkel dienen om de vriendschappelijke, collegiale werksfeer te schetsen, enz.

Anderzijds laat de evolutie van de onderling onderscheiden kenmerken van de semi-documentaire films toch zien hoe, ondanks het complexe en vaak niet lineaire karakter van de evolutie, toch globale tendensen kunnen worden waargenomen, waarbij bepaalde kenmerken geleidelijk aan verdwijnen (d.i. niet weerstaan aan de conservatieve normen van de dominante cinema), terwijl andere wel in de dominante filmpraktijk van de misdaadfilm worden opgenomen. De dactylografische kenmerken van de generiek, die verwijzen naar de dossier-oorsprong van het verhaal, en de gedrukte tekst met de vermelding van de vernieuwende punten verdwijnen

helemaal. Ook verdwijnt de typische semi-documentaire structuur met het kaderverhaal en het ingebedde illustratieve fictieverhaal. De opnamen op locatie echter worden dan weer wel overgenomen en veralgemeend.

Autonome en heteronome werking van de semi-documentaire

Het spreekt voor zich dat men de verklaring voor het ontstaan en de evolutie van de semi-documentaire niet kan herleiden tot het verstarren van het 'private eye' verhaal. Tot hiertoe hebben wij ons beperkt tot de autonome regeling van het filmische systeem. Zoals gezegd functioneert dit echter niet in het lege, en dienen het belang en de functie van omringende niet-filmische systemen in de studie te worden betrokken. Diverse critici hebben hierbij reeds diverse hypothetische factoren aangehaald, die als illustratie kunnen dienen voor het soort systemen die nog verder zouden moeten worden uitgezocht. Vanuit financieel-economisch oogpunt zou de kritische situatie van de studio's na de oorlog niet zonder belang zijn geweest voor het opteren voor de goedkopere locatie-opnamen. Op politiek vlak zal het groeiende repressieve klimaat (o.m. verpersoonlijkt in senatoren als Hoover en McCarthy) ook wel een rol gespeeld hebben bij het tegenwerken van subversievere verhalen en het aanmoedigen van meer maatschappijbevestigende verhalen. Verder wordt ook nog de invloed van andere filmische systemen aangehaald, zoals het Italiaanse neorealisme, de alombekende oorlogsreportages en documentaires en de newsreels van de jaren '30 en '40. Dat al deze omringende factoren niet zonder belang zijn geweest, kan men wellicht wel aannemen. Op welke manier deze factoren echter precies van invloed zijn geweest bij het tot stand komen en evolueren van de semi-documentaire, dient in een intersystemische aanpak op een meer gedetailleerd niveau nog te worden uitgezocht.

BESLUIT

In deze bijdrage konden wij uiteraard slechts enkele lijnen schetsen van een methode om aan historisch filmonderzoek te doen. Het is weliswaar te vroeg om nu reeds over voor- en nadelen van een filmhistorische studie in termen van normen en systemen te spreken. Daarvoor is nog te weinig onderzoek gebeurd. Maar op basis van dit kleine onderzoek en het ruimere project dat wij hiervoor reeds hebben vermeld i.v.m. de film noir (cf. Catrysse 1990), kunnen we toch reeds stellen dat de PS-principes, geïnspireerd door de theorieën van Even-Zohar en Toury, beter toelaten het verschijnsel cinema als een complex fenomeen te bestuderen. De dynamiek van de begrippen en de heterogeniteit van het systeemconcept laten toe af te stappen van een chronologisch en vaak ook teleologisch opgezette

geschiedschrijving, om de mechanismen en processen die de historische evolutie bepalen op een complexere manier te beschrijven. Door het expliciteren van het standpunt van waaruit de analyse wordt gevoerd, kan men ook beter de relativiteit van de onderzoeksresultaten onderscheiden. Begrippen zoals *western*, *film noir*, *goede films* of *meesterwerken* worden niet meer a priori door de analyst gedefinieerd, maar in de pragmatische context van de gebruiker geplaatst.

Een aanpak in termen van normen en systemen stelt, zoals iedere andere aanpak trouwens, ook een aantal (vnl. praktische) problemen. Doordat de filmstudie in het algemeen in velerlei deelgebieden nog in de kinderschoenen staat, botst de onderzoeker nog vaak op een gebrek aan informatie om reeds verregaande normisch-systemische conclusies te trekken. Dit is echter geen argument *tegen* de methode. Ook al staat het filmonderzoek op heel wat vlakken nog in de fase van de feitenverzameling, toch kan een systemische aanpak als oriëntatie dienen om het verzamelende feitenonderzoek reeds te sturen.

In hoeverre een studie in termen van normen en systemen wel of niet tot nieuwe en betere resultaten kan leiden in het filmhistorisch onderzoek, kan niet via een theoretisch betoog worden beargumenteerd. Ook kan het niet volstaan, zoals hier, exemplarisch één filmserie 'ten bewijze' van de werkbaarheid van de methode uit te leggen. De werkwijze moet wel dege-lijkt worden omgekeerd. Op basis van een aantal hypothesen en principes, ontleend aan de PS-theorieën, dienen vragen te worden gesteld, die moeten leiden tot descriptief historisch filmonderzoek op grote schaal. Enkel door inductie kunnen de vraagstelling en de hypothesen worden bijgesteld. Het is pas wanneer deze wisselwerking van hypothesevorming en bijstelling door inductie tot nieuwe en interessante resultaten leidt, dat men met zekerheid zal kunnen stellen dat de normisch-systemische aanpak voor het filmhistorisch onderzoek een stap in de goede richting is geweest.

NOTEN

- (1) We vermelden de K.U.Leuven (José Lambert, Hendrik Van Gorp), de Antwerpse Universiteit R.U.C.A (Lieven D'Hulst), de Katholieke Vlaamse Hoge School (Raymond Van den Broeck) en de University College in Londen (Theo Hermans).
- (2) Enkele Europese centra verrichten echter onderzoek volgens analoge functionele principes zonder daarom dezelfde concepten (normen, systemen, ...) te gebruiken. We verwijzen bijvoorbeeld naar het werk van Pierre Bourdieu en Marc Angenot in de sociologie.

- (3) In dit verband hebben wij in het kader van een doctoraatsthesis een studie beëindigd waarin de PS-hypothese wordt getoetst aan het verschijnsel van de film noir en de filmische adaptatie (cf. Cattrysse 1990).
- (4) Laatstgenoemden baseren zich o.a. op het werk van Roy Baskar, *A Realist Theory of Science* (Atlantic Highlands, N.J., Humanities Press, 1978) en van Rom Harre, *Philosophies of Science* (London, British Film Institute, 1980)
- (5) De termen zijn ontleend aan de Russische Formalist Viktor Sklovsky.
- (6) Die idee vindt men trouwens ook reeds terug bij Allen en Gomery (1985), die er eveneens van uitgaan dat ieder cinematografisch systeem als een conglomeraat van esthetische, technische, sociale en economische systemen dient te worden bestudeerd.
- (7) Hierna worden de studio's als volgt afgekort : Twentieth Century-Fox (TCF), Warner Brothers (WB), Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount (P), Universal (U), Universal-International (UI), Eagle-Lion (EL) en Columbia (C).
- (8) Voor een uitgebreidere beschrijving van de semi-documentaire kenmerken van de serie, zie Cattrysse (1989).
- (9) Zie hierover o.m. Haycraft (1941 : 324) (heruitgegeven in 1984) en Erle Stanley Gardner's artikel *The Case of the Early Beginning* gepubliceerd in 1946, en heropgenomen in Haycraft (1983 : 203-207).
- (10) Deze vaststelling sluit aan bij wat Bordwell e.a. (1985 : 5) concluderen m.b.t. de klassieke Hollywood cinema : 'The classical paradigm (...) often lets the filmmaker choose how to be redundant, but seldom how redundant to be'.
- (11) Voor een meer gedetailleerde studie van de klassieke Hollywood generiek van de jaren '40 en '50, zie Cattrysse (1990 : 111 e.v.).
- (12) Volgens Hirsch (1981 : 10) waren deze donkere, louche studio-opnamen ook één van de redenen waarom de film noir bij het publiek weinig succes boekte.
- (13) Deze terminologie is ontleend aan Genette (1972). Een *heterodiëgetische* vertelinstantie verwijst naar een vertelinstantie die niet aanwezig is als personage in het verhaal. Een vertelinstantie die wel als personage in het verhaal aanwezig is noemt men een *homodiëgetische* vertelinstantie.
- (14) Opnamen op locatie blijven weliswaar, in tegenstelling tot studioopnamen, vaak nog steeds als 'realistischer' overkomen, maar door hun genormaliseerd gebruik in fictiefilms komt er sleet op het defamiliariserende effect.
- (15) Over het semi-documentair gebruik van gecompileerde scènes, zie Cattrysse (1989 : 144 e.v.).
- (16) Aan het einde van *The Street with no Name* (1948) hebben wij de terugkeer van de BB stem niet kunnen controleren.

LITERATUURLIJST

- Allen, R.C. en Gomery, D. (1985), *Film history. Theory and practice*. New York, A. Knopf.
- Arthur, P.S. (1985), *Shadows on the mirror : Film noir and cold war America*. Michigan, Ann Arbor, University Microfilms International.
- Barnouw, E. (1983), *A history of the non-fiction film*. Revised edition, New York, Oxford University Press.
- Barsam, R.M. (1973), *Nonfiction film. A critical history*. New York, E.P. Dutton & Co.
- Borde, R. en Chaumeton, E. (1955), *Panorama du film noir américain (1941-1953)*. Paris, Editions de minuit.
- Bordwell, D., Staiger, J. en Thompson, K. (1985), *The classical Hollywood cinema. Film style & mode of production to 1960*. London, Routledge & Kegan Paul.
- Brucoli, M.J. (1979), *The Naked City. A screenplay by Malvin Wald and Albert Maltz. Story by Malvin Wald*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- Cattrysse, P. (1989), The Naked City and the semi-documentary, pp.132-154 in De Greef, W. en Hesling, W. (Eds.), *Image-reality-spectator. Essays on documentary film and television*. Leuven, Acco.
- Cattrysse, P. (1990), *L'Adaptation filmique de textes littéraires. Le film noir américain*. Leuven, onuitgegeven doctoraatsthesis.
- Cook, D.A. (1981), *A history of narrative film*. New York, London, W.W. Norton & Co.
- Durgnat, R. (1970), Paint it Black : The Family Tree of Film noir, *Cinema* (UK), (67) : 49-56.
- Even-Zohar, I. (1979), Polysystem theory, *Poetics Today*, 1 (1-2) : 287-310.
- Hermans, T. (Ed.) (1985), *The manipulation of literature*. London, Helm.
- Genette, G. (1972), *Figures 3*. Paris, Editions du Seuil.
- Guérif, F. (1983), *Le film noir américain*. Paris, Editions Henri Veyrier.
- Haycraft, H. (Ed.) (1946 : 1983), *The art of the mystery story*. New York, Carroll & Graf Publishers, Inc.
- Haycraft, H. (1941 : 1984), *Murder for pleasure. The life and times of the detective story*. New York, Carroll & Graf Publishers, Inc.
- Higham, C. en Greenberg, J. (1968), *Hollywood in the forties*. London, A. Zwemmer Ltd.
- Hirsch, F. (1981), *Film noir : The dark side of the screen*. New York, Da Capo Press.
- Holmes, J., Lambert, J. en Van den Broeck, R. (1978), *Literature and translation. New perspectives in literary studies*. Leuven, Acco.
- Jacobs, L. (1979), *The documentary tradition*. Second edition, New York, W.W. Norton & Company Inc.
- Karimi, A.M. (1976), *Toward a definition of the American film noir (1941-1949)*. New York, Arno Press.
- Lafferty, W. (1983), A reappraisal of the semi-documentary in Hollywood, 1945-1948, *The Velvet Light Trap*, (20) : 22-26.

- Mast, G. (1971), *A short history of the movies*. New York, Pegasus.
- Rhode, E. (1976), *A history of the cinema : From its origins to 1970*. New York, Hill and Wang.
- Schrader, P. (1972), Notes on film noir, *Film Comment*, 8 (1) : 8-13.
- Silver, A. en Ward, E. (1979), *Film noir : An encyclopedic reference to the American style*. New York, The Overlook Press.
- Thompson, K. (1988), *Breaking the glass armor. Neoformalist film analysis*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Thompson, K. (1981), *Eisenstein's Ivan the terrible. A neoformalist analysis*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Toury, G. (1980), *In search of a theory of translation*. Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.