

De remake als model van de filmgeschiedenis en middel voor filmgeschiedschrijving: een macrohistorische verkenning

Kurt Van den Vonder

SAMENVATTING

Een macrohistorische analyse van de remakepraktijk in de (Amerikaanse) filmgeschiedenis toont aan dat de geschiedenis van de remakepraktijk zowel model kan staan voor de filmgeschiedenis in zijn totaliteit als een middel kan zijn om aan filmgeschiedschrijving te doen. Na een omschrijving van het remakebegrip wordt aan de hand van het historisch materiaal verzameld door Nowlan en Wright Nowlan de geschiedenis van de remakepraktijk op een kwantitatieve manier beschreven. Het bekomen cijfermateriaal kan door middel van de door Allen en Gomery beschreven klassieke invalshoeken binnen de filmgeschiedschrijving, met name een technologische, een economische en een esthetische invalshoek, in zijn context worden geplaatst. Deze contextualisering toont duidelijk aan dat de remakepraktijk niet alleen vanuit een puur filmeconomische hoek kan worden benaderd, maar dat ook andere contexten/factoren binnen de remakepraktijk een rol vervullen. Bovendien toont een aparte analyse van de stille filmperiode aan dat de remakepraktijk geen monolithisch geheel is.

Sleutelwoorden: remake, filmgeschiedenis, filmgeschiedschrijving, macrohistorische analyse, contextuele analyse

Sinds het begin van de jaren '70 is er een groeiende lijst van filmkritische artikels verschenen (o.a. Walker, 1968; MacTrevor, 1975; Hickey, 1978; Silverman, 1978; X, 1979; Harvey, 1980; Clarens, 1983; Van Ieperen, 1989) gewijd aan de creatieve malaise die zou heersen binnen de Hollywood cinema. Deze critici verwijten Hollywood een chronisch gebrek aan inspiratie - MacTrevor (1975) vraagt zich reeds in de titel van haar artikel af: 'Hollywood est-il à court d'inspiration?' - en verwijzen daarbij steevast naar het toenemende aantal remakes en sequels. Remakes worden door deze critici beschouwd als een 'fantasieloos na-apen' (Van Ieperen, 1989:36) van vorige originele successen, als een puur commerciële vorm van filmmaken waarin elke inspiratie ont-

breekt. Deze klassieke filmkritische stelling kan als volgt worden samengevat: de artistieke cinematografische praktijk gaat dood aan de puur commerciële imperatieven van de 'sequellitis' en de 'remake-mania'.

Deze klassieke filmkritische stelling heeft een sterk negatief vooroordeel ten opzichte van de remakepraktijk in het leven geroepen, met als gevolg dat de remake tot op heden zelden het onderwerp is geweest van een filmhistorisch of filmtheoretisch onderzoek. Dit is makkelijk te begrijpen voor wat betreft de klassieke filmgeschiedschrijving, die nagenoeg enkel oog heeft voor de esthetische ontwikkeling van de film als een kunstvorm, waarbij niet zelden een normatief denkkader wordt gehanteerd. De remake, door de klassieke benadering beschouwd als een puur economisch fenomeen, valt bij deze esthetische geschiedenissen uit de boot. Maar ook binnen de zogenaamde revisionistische filmgeschiedschrijving is de remake nauwelijks aan bod gekomen als onderzoeksobject. Dit is veel minder begrijpbaar daar deze revisionistische filmgeschiedschrijving niet normatief maar eerder descriptief wil werken en een geïntegerde filmgeschiedschrijving nastreeft waarin naast esthetische ook economische, technologische en sociale contextuele factoren in overweging worden genomen.¹

Door middel van een macrohistorische analyse van de remakepraktijk in de (Amerikaanse) filmgeschiedenis hopen we echter aan te tonen dat de remake wel degelijk het onderzoeken waard kan zijn. In de nu volgende analyse hopen we het belang van de remake als filmhistorisch onderzoeksobject op drie niveau's te verduidelijken:

1. het filmhistorische belang van de remake: door een kwantitatieve benadering maken we duidelijk dat de remake geen marginaal verschijnsel is binnen de filmgeschiedenis, maar eerder een vrij sterk ingeburgerde praktijk binnen de filminstitutie.
2. de remake als model van de filmgeschiedenis: door een contextuele analyse tonen we aan dat de geschiedenis van de remakepraktijk parallel verloopt aan de algemene filmgeschiedenis.
3. de remake als middel om aan filmgeschiedschrijving te doen: door het aantonen van niveau 2. maken we eveneens duidelijk dat de filmgeschiedenis kan worden benaderd vanuit de remakepraktijk, waardoor in beide, zowel de geschiedenis van de remake als de algemene filmgeschiedenis, een beter inzicht kan worden verkregen.

■ DE REMAKE: OMSCHRIJVING EN AFBAKENING

De term remake wordt door zowel filmhistorici en -theoretici als het filmpubliek gebruikt om een nieuwe filmversie van een reeds verfilmd verhaal aan

te duiden. Twee aspecten zijn van belang bij een omschrijving van de remake: 1. een herhalingsprincipe waarbij een verhaal of elementen van een verhaal de basis vormen voor een tweede filmversie na reeds behandeld te zijn geweest in een eerdere filmversie; en 2. de (h)erkenning via een vergelijking met het filmisch origineel door het publiek/de filmhistorici dat de tweede filmversie als een remake kan worden gezien en 'gelezen', waardoor hij ook kan functioneren als een remake.

Verschillende auteurs (Protopopoff, 1989; Leitch, 1990) hebben erop gewezen dat er binnen het remakeconcept verschillende herhalingsmodi van narratieve elementen mogelijk zijn. Serceau (1989:162) spreekt in dit verband over het polymorfe karakter van het remakeconcept. Dit maakt een (h)erkenning van een film als een remake niet altijd gemakkelijk. Zo blijkt filmhistorische kennis van groot belang te zijn voor de toekenning van het remake-statuuat aan een film: indien het filmisch origineel niet gekend is, zal een film niet als remake kunnen worden aangeduid. De omschrijving van het remakeconcept wordt op deze manier wel erg subjectief: een remake is wat men zegt dat een remake is, en dit hangt in sterke mate af van de filmhistorische kennis die een persoon bezit. Naar begrip is er wel een objectieve definitie mogelijk - zoals reeds vermeld wordt de remake gekarakteriseerd door een herhalingsprincipe dat via een vergelijking kan worden blootgelegd - echter niet naar uitgebreidheid: niet iedereen heeft dezelfde (film)historische kennis om de vergelijking te kunnen maken. Het remakeconcept kan dan ook worden gezien als één van de 'grands régimes cinématographiques' zoals Metz (1977:15) deze heeft gekarakteriseerd:

Le paradoxe de ces régimes, qui correspondent aux principales formules de cinéma connues à ce jour, c'est qu'assez souvent ils sont évanescents et incertains sur leur frontières, qui s'émiettent en une série indéfinie de cas particuliers, et pourtant très clair et bien dessinés dans leur centre de gravité: c'est pourquoi on peut les définir en compréhension, non en extension. Institutions floues, mais institutions pleines. Le spectateur habitué au cinéma ne s'y trompe pas, ce sont des catégories mentales qu'il possède et qu'il sait manier.

In zijn kern is het 'régime' duidelijk omlijnd, en er bestaat dan ook doorgaans een sterke consensus binnen de filmhistorische literatuur omtrent het statuut van een film die zich binnen deze kern bevindt: of een film een remake is of niet, is dan een eenvoudig te bepalen zaak. Aan zijn grenzen is het 'régime' echter minder vast omlijnd, en zien we dan ook een verbrokkeling in een onbepaalde hoeveelheid bijzondere gevallen waarover in de filmhistorische literatuur heel wat minder eensgezindheid bestaat.² Zo kan men ook beginnen te begrijpen dat er heel wat randgevallen binnen de filmhistorische literatuur

opduiken onder de vorm van zogenaamde 'onofficiële' of 'verborgen' remakes. De oplossing die wij hier verkiezen, is het zoeken naar de consensus in de filmhistorische literatuur. Een remake is dan een remake wanneer de film in kwestie zich binnen de duidelijke (d.i. algemeen aanvaarde) kern van het 'régime' bevindt.³

Deze oplossing is in overeenstemming met de polysystematische vertaaltheorie zoals die door Cattrysse (1992, 1994) is toegepast op de filmadaptatie. Zijn omschrijving van de literatuurverfilming sluit nauw aan bij onze opvatting over de remake.

Onder *literatuurverfilming* wordt dus niet langer meer verstaan 'iedere film die een (prestigieuze) literaire tekst op een getrouwe manier verfilmt', maar 'ieder fenomeen dat binnen een specifieke context als een literatuurverfilming *functioneert*', d.w.z. zich als zodanig presenteert en/of als zodanig gepercipieerd wordt (Cattrysse, 1994:19).

Een film is voor ons dus een remake indien er binnen de filmhistorische literatuur een consensus bestaat over het remake-statuut van de film in kwestie, ongeacht het feit of de film zich al dan niet presenteert als een remake. 'Verborgen' remakes, die zichzelf niet presenteren als remakes, waardoor ze moeilijk aan te duiden zijn, zullen toch voor het onderzoek in aanmerking komen, daar er meestal wel een consensus bestaat omtrent hun remake-statuut. 'Onofficiële' remakes daarentegen zijn meestal onderwerp van discussies omtrent hun remake-statuut, waardoor de nodige consensus ontbreekt om ze in de kern van het 'régime' te plaatsen.

■ DE REMAKEPRAKTIJK: EEN KWANTITATIEVE ANALYSE

De sample van Nowlan en Wright Nowlan

Deze afbakening van het remakeconcept maakt een macrohistorische analyse van de remake niet eenvoudig. Indien we een zicht willen krijgen op de totale remakeproductie, zouden we immers in principe bij iedere film de filmhistorische en -kritische literatuur moeten raadplegen om een consensus te kunnen vaststellen. Deze Sisyfusarbeid wordt vermeden door gebruik te maken van het door Nowlan en Wright Nowlan (1989) verzamelde filmhistorische materiaal. Zij geven ons namelijk een encyclopedisch overzicht van remakes van 1903 tot 1987.

De reden waarom we het encyclopedisch overzicht van Nowlan en Wright Nowlan gebruiken en niet dat van b.v. Limbacher (1979), is viervoudig: 1. het overzicht van Nowlan en Wright Nowlan beslaat een grote(re) tijdsperio-

de, 2. Nowlan en Wright Nowlan streven binnen de grenzen van hun opzet (cf. infra) naar volledigheid, 3. daar waar Limbacher enkel titels en jaartallen vermeldt, vermelden Nowlan en Wright Nowlan bijkomende data noodzakelijk voor een contextuele analyse zoals filmcredits, en duiden ze aan hoe en waar verschillende versies van elkaar verschillen, en 4. Nowlan en Wright Nowlan (1989:xii) hanteren een definitie van het remakeconcept dat zeer dicht bij onze eigen definitie aansluit, zodat we zelf niet meer naar consensus in de literatuur moeten zoeken:

On occasion, we found claims of remakes or sequels of movies mentioned in one or another of our sources which was never corroborated by any other authority. Rather than to repeat what may be fiction, we have chosen not to honor any claim of remakes or sequels unless it is made in more than one reliable source.

Daar zij echter zoveel materiaal vonden, stelden ze zelf de volgende beperking voor dit eerste volume van een verder lopend onderzoek (Nowlan & Nowlan, 1989:xii) :

All films, silent or sound, from the genres of drama, action-adventure, romance, comedy or thriller, which have at least one English-speaking sound remake or sequel, will be treated as primary films, and together with their remakes and sequels will be featured.

Het overzicht van Nowlan en Wright Nowlan is verre van volledig - zo zijn er geen vermeldingen van remakes indien de originele film een western, musical, horror- of sciencefictionfilm is, en nagenoeg alleen Engelstalige, en dan met name Amerikaanse, remakes zijn in hun lijst opgenomen. Bovendien hebben we bij de analyse van hun gegevens zelf de volgende beperking ingesteld: alleen die remakes waarvan de volledige credits vermeld zijn, komen in aanmerking om in het onderzoek betrokken te worden, daar dit noodzakelijk is voor de contextuele analyse. Dit heeft vooral een effect op de stille filmperiode, waar wel heel wat jaartallen worden vermeld van remakes maar geen credits. Zo vermelden Nowlan en Wright Nowlan volgende jaartallen waarin een filmversie van Shakespeares 'Macbeth' werd geproduceerd zonder hiervan de credits te geven: 1905, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1917, 1920, 1922, 1946, 1950, 1952, 1958, 1960 en 1962. Naast deze 16 jaartallen (= 16 remakes) vermelden zij dan 5 remakes (1916, 1948, 1955, 1961 en 1972) waarvan ze wel de credits opsommen; enkel deze laatste 5 komen in aanmerking voor het onderzoek.

Deze beperkingen omtrent de lijst van de onderzochte remakes bij Nowlan en Wright Nowlan heeft natuurlijk wel gevolgen voor het globale aantal remakes

dat we bekomen hebben. Dat aantal moet met name heel wat hoger worden ingeschat dan met de huidige stand van het onderzoek mogelijk is. Vandaar ook dat we de lijst van Nowlan en Wright Nowlan willen aanduiden als een sample van het totale aantal remakes. In onze analyse zullen we dan ook rekening moeten houden met de beperkingen van de sample. Met name de stille filmperiode vormt voor filmhistorici in het algemeen, en voor Nowlan en Wright Nowlan in het bijzonder (cf. het voorbeeld van Shakespeares 'Macbeth', waarbij 10 van de 16 creditloze vermeldingen stille films zijn), nog een probleem, o.a. daar naar schatting 80% van de stille filmproductie verloren gegaan is (Cherchi Usai, 1994:18). De stille film verdient dan ook aparte aandacht (cf. infra).

De remakepraktijk: een macrohistorisch overzicht

Al de beperkingen van de sample in acht genomen, vermelden Nowlan en Wright Nowlan toch nog een totaal van 1.380 remakes afkomstig van 851 originele films. Dit is een gemiddelde van 1,62 remakes per origineel. 561 van de originele films (66%) hebben slechts 1 remake opgeleverd, wat inhoudt dat 290 originele films (34%) aanleiding hebben gegeven tot meervoudige remakes. Anders gezegd, 60% van het totale aantal remakes behoort tot een reeks van meervoudige remakes.

Het belang van de remake in de filmgeschiedenis blijkt duidelijker uit de onderstaande tabel waarin de onderzochte sample per decennium wordt afgezet tegenover de totale Amerikaanse filmproductie:

Tabel 1: Verdeling van de remakes uit de sample per decennium

Periode	Remakes (sample)	Totaal geproduceerde films USA ⁴	Percentage remakes
1900-1910	9	-	-
1911-1920	64	-	-
1921-1930	139	5.354	2,6
1931-1940	488	4.977	9,8
1941-1950	277	3.980	7,0
1951-1960	213	2.720	7,8
1961-1970	91	1.462	6,2
1971-1980	71	1.334	5,3
1981-1987	28	1.113	2,5
Totaal	1.380	20.940	6,2 ⁵

Het eerste wat opvalt, is dat in geen enkele periode het aantal remakes boven de 10% van de totale filmproductie uitstijgt. We dienen er natuurlijk wel rekening mee te houden dat we slechts met een sample van remakes te maken hebben, terwijl wel de volledige cijfers van de totale filmproductie zijn gegeven. Zoals reeds vermeld, ontbreken in de sample de remakes van westerns, musicals, sciencefiction- en horrorfilms. Dit wil overigens niet zeggen dat er geen westerns, musicals, sciencefictionfilms of horrorfilms in de sample zitten. Er kan immers een genreverandering hebben plaats gevonden tussen de originele film en zijn remake, zodat de hoger genoemde genres toch in de sample aanwezig kunnen zijn ondanks het feit dat geen enkel filmisch origineel binnen de sample tot deze genres behoort. Zo kreeg de gangsterfilm *High Sierra* uit 1941 in 1949 een remake in de gedaante van de western *Colorado Territory*, beide gedraaid door dezelfde cineast Raoul Walsh. Toch mag redelijkerwijs worden verondersteld dat in minimum 1 periode, nl. de jaren '30, de 10% wel wordt overschreden. Allicht geldt dit voor nog meerdere periodes en ook voor de totale cijfers vanaf de jaren '20. Nowlan en Wright Nowlan (1989:vii) beweren immers dat hun huidige sample nog met twee bijkomende volumes kan worden aangevuld.⁶ Deze cijfers maken hoe dan ook duidelijk dat de remake geen marginale praktijk is binnen de filmindustrie en dat ook nooit is geweest.

De verdeling van de 1.380 remakes per decennium levert eerder verrassende resultaten op. De jaren '30 springen qua absolute cijfers onmiddellijk in het oog: 35% van de sample bevindt zich in deze periode. Na dit absolute topdecennium blijft het cijfer gedurende de jaren '40 en '50 vrij stabiel om dan vanaf de jaren '60 opnieuw vrij fors te dalen, terwijl dit vreemd genoeg een periode is waarin voor het eerst in filmkritische tijdschriften sterk negatief wordt gereageerd op een toename van het aantal remakes (cf. supra). De relatieve cijfers (het aantal remakes binnen het totale aantal geproduceerde films) vertonen een gelijkaardige maar toch beduidend minder uitgesproken evolutie: het hoogtepunt bevindt zich in de jaren '30, waarna er een stelselmatige afname meetbaar is. De daling van remakes vanaf de jaren '30, die in absolute cijfers meetbaar is, is m.a.w. in mindere mate ook meetbaar in de relatieve cijfers.

De daling van het aantal remakes vanaf de jaren '40 kan makkelijk worden verklaard door de daling van de totale filmproductie sinds de jaren '40. Dat echter de relatieve cijfers eveneens dalen, is eerder verrassend te noemen, vooral in het licht van de reeds aangehaalde klassieke filmkritische stelling als zou de remake pas vanaf de jaren '70 een sterk of toenemend aandeel van de filmproductie uitmaken. De cijfers zijn niet alleen sterk in tegenspraak met de traditionele filmkritische opvatting die de remake als een typisch fenomeen van

de jaren '70 en '80 beschouwt (MacTrevor, 1975; Silverman, 1978; Hickey, 1978; Harvey, 1980; Clarens, 1983; Van Ieperen, 1989; Gold 1990), maar ook met de stelling van Protopopoff (1989:15-16), die de remakepraktijk pas vanaf de jaren '40 als onderdeel van de filminstitutie ziet. Een meer gedetailleerde analyse biedt een aantal mogelijke contextuele verklaringen voor deze opmerkelijke cijfers.

De kwantitatieve analyse geconfronteerd met de klassieke filmkritiek

Drie contextuele factoren kunnen worden aangeduid om de discrepantie tussen de door ons bekomen daling in de cijfers en de door de filmcritici waargenomen stijging van het aantal remakes in dezelfde periode, te verklaren. Meteen wordt aangetoond hoe de remake kan functioneren als model van de filmgeschiedenis en als middel om aan filmgeschiedschrijving te doen.

1. Een eerste mogelijke verklaring is dat er een scheeftekening in de sample is ontstaan, daar in de recentere periodes meer remakes buiten de sample zijn gevallen dan in de periodes van de jaren '30 en '40, ondanks het feit dat per decennium dezelfde criteria zijn toegepast. Het is namelijk mogelijk dat de genres die niet in de sample zijn opgenomen, een relatief groter aandeel van de totale filmproductie besloegen in de periode van de jaren '70 en '80 dan in de periode van de jaren '30 en '40, waardoor hun relatieve aandeel binnen het totaal aantal remakes van een periode groter zou zijn geworden. Zo wordt het interessant om te onderzoeken of b.v. de 'horror boom' aan het eind van de jaren '70 (Kapsis, 1986:68-85) niet heeft geleid tot een relatief gezien groter aandeel van horror remakes binnen de totale hoeveelheid van remakes voor deze periode. Indien dit het geval zou zijn, vallen er relatief gezien meer remakes uit deze periode uit onze sample weg, dan dat dit het geval is voor de andere periodes waarin horror remakes minder prominent aanwezig zijn.

Daarnaast dient rekening gehouden te worden met verschuivingen binnen de organisatie en structuur van de filmindustrie en filmmarkt, die een invloed hebben uitgeoefend op de uiteindelijke sample. Zo is de opkomst van de televisiefilm sinds het eind van de jaren '60 hier van groot belang. Deze televisiefilms zijn niet in de sample opgenomen - de sample heeft enkel betrekking op bioscoopfilms - terwijl deze televisiefilms in vele gevallen wel de functie van de vroegere B-films hebben overgenomen. Net zoals heel wat remakes uit de periode van de jaren '30 en '40 zogenaamde B-films zijn (cf. infra), zijn vanaf de jaren '70 heel wat remakes rechtstreeks voor het televisie en/of video 'release window' bestemd. Een onderzoek naar deze televisiefilms lijkt alleszins de moeite waard. Deze televisiefilms lijken zich in eerste instantie te richten op

een vorm van recyclage van populaire filmklassiekers die voor het tv-formaat een nieuwe behandeling krijgen (Walker, 1968:33). Het feit dat de meeste van deze televisieremakes de originele titel overnemen, wijst op een sterke band met de originele filmklassieker. Filmklassiekers die onder dezelfde titel voor televisie opnieuw werden bewerkt, zijn o.a. *Brigadoon* (1954 en 1966), *Laura* (1944 en 1968), *Dr. Strangelove* (1964 en 1970), *All Quiet on the Western Front* (1930 en 1979), *Little Lord Fauntleroy* (1936, 1976 en 1980), *Dial M for Murder* (1954 en 1981), *Hobson's Choice* (1954 en 1983), *Suspicion* (1941 en 1987), *Bonnie and Clyde* (1967 en 1993) en *A Streetcar Named Desire* (1951 en 1995).

Deze twee voorbeelden tonen aan dat door verschuivingen in de verdeling van genres en hun remakes na te gaan, het mogelijk wordt om een beter zicht te krijgen op de evolutie van de filmindustrie in zijn algemeenheid: meer bepaald kan er worden nagegaan welke genres in welke periodes in een 'boom'-fase zitten of eerder in een 'bust'-fase zijn terechtgekomen.

2. Een tweede mogelijke verklaring voor het feit dat filmcritici vanaf de jaren '70 zijn beginnen wijzen op een overvloed aan remakes terwijl onze cijfers net het tegengestelde aantonen, verwijst naar het feit dat remakes in de recentere periodes op individuele basis een groter gewicht in de schaal legden dan in vroegere periodes, toen er relatief gezien meer remakes op de markt kwamen. Immers, waar in de jaren '30 74% uit de sample van remakes B-films waren (363 B-films tegenover 125 A-films) met weinig commerciële, publicitaire en kritische uitstraling, stellen we vast dat deze verhouding in de jaren '60 bijna volledig is omgedraaid. Nog slechts 34% (31 B-films tegenover 60 A-films) van de remakes in de jaren '60 kunnen als B-films bestempeld worden, het overgrote merendeel van remakes (66%) zijn dan volwaardige A-films.

Dit kan verder worden gerelateerd aan de inkrimping van de totale filmproductie vanaf het eind van de jaren '40, die werd veroorzaakt door een verandering in de filmmarkt en -industrie, waarbij volgende factoren van belang zijn (Balio, 1976; Izod, 1988; Wyatt, 1994): het dalende bioscoopbezoek als gevolg van de opkomst van de tv en andere vormen van vrijetijdsbesteding, de Paramount Decrees van mei 1948 dat de studio's verplichtte zich te ontdoen van hun theaterketens waardoor de afzet van hun producten/films niet meer was verzekerd, het instorten van het oude studiosysteem en zijn vervanging door een 'package-unit' systeem, en de opkomst van de 'blockbuster'. Bij deze inkrimping van de totale filmproductie moeten we rekening houden met de twee volgende factoren.

a) De inkrimping van de totale filmproductie had tot gevolg dat de filmproducenten hun risico's over een kleiner aantal producten moesten spreiden. Elke

film die binnen het 'package-unit' systeem werd geproduceerd, kreeg dan ook een veel groter belang dan in de vroegere periode het geval was, omdat de film een groter financieel risico met zich meebracht. Individuele films kregen zowel qua kwaliteit (de film moest zich meer dan vroeger op de markt kunnen verdedigen tegen andere producten en verkreeg dus al vlug de A-status) als qua kwantiteit (het totaal aantal producten op de markt was kleiner zodat de aandacht per individueel product toenam) meer aandacht van zowel producenten als consumenten/critici, wat zich o.a. heeft geuit in het ontstaan van de 'blockbuster'. Ook individuele remakes genoten op die manier van een grotere aandacht van zowel producenten als recensenten

b) Wyatt (1994) en Litwak (1994) wijzen erop dat de hogere risico's verbonden aan het 'package-unit' systeem bij de producenten allerhande andere technieken van risicobeperkend gedrag in het leven hebben geroepen, waarvan de belangrijkste is dat de voorkeur wordt gegeven aan onderwerpen waaraan een 'pre-sold-property' gekoppeld is; m.a.w. naast de remake worden andere vormen van herhalingen binnen de filmindustrie - zoals de sequel, de pastiche, de spin-off, de adaptatie - meer en meer aangemoedigd, waardoor het herhalingsprincipe in zijn algemeenheid sterker op de voorgrond treedt.⁷ Brodie (1996: 1,85) b.v. stelt dat binnen de Hollywood filmstudio's van de jaren '90 een hiërarchie bestaat die aanduidt welke soort scenario's de studio's het liefst ontwikkelen: 1. een 'package' van een beroemd regisseur, acteur(s) en schrijver, 2. de adaptatie van een bestseller, 3. de markt van de zogenaamde 'spec scripts' (dit zijn scenario's die ontwikkeld werden buiten de studio's en die te koop worden aangeboden door een schrijver die niet aan een bepaalde studio is verbonden) en 4. de 'pitch' van een schrijver binnen de studio zelf. Nieuwe, originele scenario's komen slechts op de derde en vierde plaats. Binnen deze strategie wordt ook meer dan vroeger het 'pre-sold' karakter van een filmproject door producenten publicitair en promotioneel uitgebuit (Wyatt, 1994). Daar waar er in de jaren '30 en '40 heel wat 'vermomde' remakes waren (cf. infra), die zichzelf niet als remake presenteerden, spelen de recentere remakes veelal juist in op het feit dat ze een remake zijn, dat ze afkomstig zijn van een 'pre-sold property'.

Deze factoren wijzen erop dat de status van de remake binnen de filmindustrie is gestegen sinds de jaren '30 en '40, en dat de 'zichtbaarheid' van de remake aan de productionele zijde is verhoogd. Dit zou een mogelijke verklaring kunnen bieden voor de grotere aandacht voor de remake aan de kant van de filmcritici in periode van de jaren '70.

3. Een laatste mogelijke verklaring wijst ook op een toenemende 'zichtbaarheid' van de remake, maar nu aan de zijde van de filmcritici en het algemene filmpubliek. Filmcritici en het brede publiek zijn, meer dan vroeger het geval

was, in staat om een remake te (h)erkennen. Bij de afbakening van het remakeconcept hebben we er reeds op gewezen dat bij het herkennen van een remake een kennisprobleem een centrale rol speelt: filmhistorische kennis is noodzakelijk om aan een film een remake-statuuat te kunnen verlenen. Er kunnen minstens twee factoren worden aangehaald die erop wijzen dat de filmhistorische kennis en belangstelling bij filmcritici en het publiek is toegenomen.

a) De opkomst van een filmcultuur en -bewustzijn sinds de jaren '50 in eerste instantie vooral in Frankrijk en de Verenigde Staten: dit had als gevolg dat publicaties van filmhistorische/kritische boeken en tijdschriften jaar na jaar bleef toenemen, en dat filmstudies vanaf het einde van de jaren '60 binnen academische kringen werd aanvaard; m.a.w., filmhistorische kennis kreeg niet alleen een meer wetenschappelijke basis, deze kennis werd nu ook veel makkelijker consulteerbaar en veel beter verspreid.

b) Door de opkomst van de televisie maar vooral de 'home video' aan het eind van de jaren '70 kwamen er ook meer dan ooit kansen om oudere films zelf opnieuw te bekijken om zo de vergelijking, die bij het herkennen van een remake noodzakelijk is, te kunnen maken; m.a.w., niet alleen filmhistorische kennis werd meer toegankelijk, ook de films zelf.

■ DE REMAKEPRAKTIJK: EEN CONTEXTUELE ANALYSE

Deze vrij eenvoudige analyse van drie contextuele factoren verwijst naar de mogelijkheid om binnen de filmgeschiedschrijving gebruik te maken van het remakeconcept als een geheel eigen invalshoek op haar materie, de filmgeschiedenis. Deze mogelijkheid kan nog verder gedemonstreerd worden door de sample van Nowlan en Wright Nowlan verder te onderzoeken in het licht van drie contextuele factoren die van belang blijken te zijn voor de evolutie van de remakepraktijk, waardoor we meteen ook de mogelijkheid creëren om deze remakepraktijk historisch meer in kaart te brengen. De centrale idee hier is dat een verandering in de status-quo van de filminstitutie op zijn beurt een verandering in de remakepraktijk met zich meebrengt. De contextuele factoren die achtereenvolgens worden onderzocht, zijn: 1. veranderingen in de filmtechnologie, 2. veranderingen in de filmeconomie en de structuur van de filmmarkt, en 3. verschuivingen in de esthetische normen die de filmproductie op een bepaald historisch moment regeren. Deze contextuele factoren zijn geïnspireerd op de door Allen en Gomery (1985) onderscheiden subsystemen van de filmgeschiedenis.

De remakepraktijk en filmtechnologie

Telkens er een grote technologische verschuiving binnen de filminstitutie plaatsvindt, kan een parallelle reactie binnen de remakepraktijk worden vastgesteld. Druxman (1975:15) stelt het zo: 'Possibly the best reason for redoing classic films is to adapt these vintage stories to new screen techniques that have been perfected since the originals were made.' Naarmate de verschuiving indringender en bruusker wordt, waardoor die meer gaat lijken op een echte breuk met het verleden, kan een toename van het aantal remakes worden vastgesteld. Films uit de periode van voor de breuk krijgen op die manier een 'behandeling' met de nieuwe technologie.

Het meest duidelijke voorbeeld van een dergelijke breuk binnen de filmgeschiedenis is de overgang van de stille film naar de geluidsfilm aan het eind van de jaren '20. Het grote aantal remakes van de jaren '30 is voor een groot deel toe te schrijven aan geluidsremakes van stille films van het decennium daarvoor: 333 remakes op een totaal van 488 (68%) uit onze sample voor deze periode zijn remakes van stille films. 237 van deze 333 (71%) situeert zich in de periode 1931-1935. Reeds in volle overgang van stille film naar geluidsfilm kan een duidelijke profilering van de nieuwe techniek in de remakepraktijk worden opgemeten: onze sample vermeldt binnen de periode 1928-1929 alleen al 39 geluidsremakes van stille films. De komst van het geluid had een dermate grote impact dat heel wat recente stille films na 1927 onmiddellijk een nieuwe geluidsversie kregen: *The Cradle Snatchers* uit 1927 kreeg reeds in 1929 een geluidsremake onder de titel *Why Leave Home?*. Andere voorbeelden zijn: *Drifting* (1923) en *Shanghai Lady* (1929); *The Family Upstairs* (1926) en *Harmony at Home* (1929); *The Fighting Coward* (1924) en *River of Romance* (1929). Taylor (1931:11,26) blokletterde in *Variety* van 21 januari 1931 het volgende: 'Studios on the Remake: 120 Silents into Sound Since '28: Necessary Because of Material Shortage - Public Seems Split on Acceptance - Best Time for Revival After 7 Years' Lapse - Under Four Years Is Poison - 12 Now into Work'. In een tabel vermeldt hij 134 remakes van stille films sinds 1928, waarvan 25 met een andere titel en 68 bij een andere studio.

Druxman (1975:15) stelt bovendien dat de komst van het geluid ook nog een uitgesteld effect had, waardoor het aantal remakes in de jaren '30 en '40 op een hoog peil bleef:

Later, when the sound process was perfected to give voices more clarity and allow the camera more fluidity, the studios remade some of their early talkies. Over at the Warner lot, Edmund Goulding directed a 1938 version of *The Dawn Patrol* starring Errol Flynn - almost an exact duplicate of Howard Hawks' original picture with Richard Barthlemess, shot in 1930.

De komst van het geluid had ook nog een tweede gevolg: de taal werd nu een barrière die het internationale karakter van de stille film teniet deed. Naast het tegelijk produceren van verschillende taalversies van dezelfde films, hanteerde Hollywood in de jaren '30 ook nog een andere strategie: de Amerikaanse remake van niet-Engelstalige Europese films vindt in deze periode zijn oorsprong. Het meest bekende voorbeeld hier is *Pépé-le-Moko* (1937, Frankrijk) en zijn Amerikaanse remake *Algiers* (1938, United Artists). Andere voorbeelden zijn: *L'équipage* (1935, Frankrijk) en *The Woman I Love* (1937, RKO); *Acht Maedels im Boot* (1932, Duitsland) en *Eight Girls in a Boat* (1934, Paramount); *Emil und die Detektive* (1931, Duitsland) en *Emil and the Detectives* (1935, Universal); *Fanny* (1932, Frankrijk) en *Port of Seven Seas* (1938, MGM); *Le mioche* (1938, Frankrijk) en *Forty Little Mothers* (1940, MGM). Een bijkomende verklarende context voor dit feit is de grote emigratiegolf van Europees talent naar Hollywood in deze periode (Vincendeau & Garncarz, 1995:127-129).

Naast de komst van het geluid kunnen nog andere technologische verschuivingen worden aangeduid die duidelijke sporen in de remakepraktijk hebben achtergelaten: nieuwe belichtingstechnieken en snellere films in de jaren 1915-1920 (Bordwell et al., 1994:243-261); het toenemende belang van de kleurenfilm vanaf het eind van de jaren '40; de komst van nieuwe beeldformaten, vooral cinemascope, in de jaren '50 (Scheuer, 1954:24); de steeds verdere ontwikkeling van 'special effects', vooral in digitale vorm via allerlei computertechnieken, in het bijzonder de zogenaamde 'Computer Generated Images' (CGI), vanaf het eind van de jaren '70.

De doorbraak van de kleurenfilm in combinatie met de cinemascopeformaten hebben b.v. een duidelijk effect in de jaren '50. Het is in deze periode dat de A-film (130 is 61%) voor het eerst beter vertegenwoordigd is dan de B-film (83 is 39%). In deze periode kan immers een groot aandeel van de remakes op conto worden geschreven van deze nieuwe technieken, die werden gebruikt om oude A-films een nieuwe 'behandeling' te geven. Vooral de epische genres hadden baat bij een dergelijke nieuwe behandeling. *Daily Variety* stelt op 1 november 1953 vast dat 'the current trend is remaking old epics with 6 majors remaking 14 epics at this moment.' Deze trend zou een voorbode worden van de latere 'blockbusters'. Voor het eerst stellen we ook vast dat deze remakes zichzelf meer uitdrukkelijk gaan presenteren als remakes, een feit dat ook aan contemporaine critici niet is voorbijgegaan: 'Where Hollywood was once cautious about admitting it was remaking old movies, it is now doing so quite extensively and unashamedly, in most cases even using the original titles.' (X, *New York Times Magazine*, 20 juli 1952:22-23)

Deze trend om A-films bewust te hernemen en aan te passen aan de nieuwe technieken van de kleurenfilm en 'cinemascope'-formaten, kwam het meest

Twee versies van hetzelfde fragment uit *The man who knew too much* van Hitchcock



uit 1934



uit 1956

duidelijk naar voor in de zogenaamde auto-remakes van deze periode, waarin een regisseur een vroeger succes opnieuw behandelde in het kader van de nieuwe technieken. Het meest bekende voorbeeld hier is Alfred Hitchcock en diens twee versies van *The Man Who Knew Too Much* (1934 en 1956). Andere voorbeelden zijn: Howard Hawks (*Ball of Fire* 1941 en *A Song Is Born* 1948), Leo McCarey (*Love Affair* 1939 en *An Affair to Remember* 1957); Cecil B. De Mille (*The Ten Commandments* 1923 en 1956), John Farrow (*Five Came Back* 1939 en *Back from Eternity* 1956) en Frank Capra (*Broadway Bill* 1934 en *Riding High* 1950, *Lady for a Day* 1933 en *Pocketful of Miracles* 1961).

De remakepraktijk en filmeconomie

Veranderingen op filmeconomisch vlak, en dan met name qua structuur en organisatie van de filmmarkt, hebben eveneens een effect op de remakepraktijk. We hebben reeds aangetoond hoe de verschuivingen in de filmmarkt vanaf de jaren '40 een invloed hebben gehad op een vermindering van het aantal remakes, waarbij nog de kanttekening kan worden gemaakt dat er een verschuiving meetbaar is van B-remakes naar A-remakes. De economische structuur van Hollywood in de jaren '30 en '40 en de toenmalige organisatie van de filmmarkt kunnen op hun beurt gebruikt worden om de hoge aantallen remakes, en dan met name de B-remakes, van deze periode in een context te plaatsen. De grote vraag naar producten/films in deze periode - de wekelijkse bezoekersaantallen van de bioscoop zijn nooit hoger geweest dan in deze periode,⁸ en de 'double bill' (voor de prijs van een ticket kreeg men twee 'features', een 'cartoon' en een filmjournaal) die in de jaren '30 werd ingevoerd als remedie tegen de teruglopende bedrijfsresultaten van de studio's ten gevolge van de depressie, werd pas aan het eind van de jaren '50 afgevoerd (Cook 1990:317-318) - samen met het feit dat de grote studio's rechtstreeks toegang hadden tot de markt via hun eigen theaters, had niet alleen tot gevolg dat de jaarlijkse filmproductie zeer hoog lag⁹ (cf. supra tabel 1), maar ook dat de studio's gedwongen waren om op regelmatige basis vroeger gebruikt materiaal te 'recycleren' om aan de hoge vraag te kunnen blijven voldoen. De titel van een artikel uit *The Hollywood Reporter* van 29 juli 1954 spreekt in dit verband boekdelen: 'Remakes Are on the Increase. Acute Scarcity in New Yarns Spins Re-Filming of Top Hits of the Past':

Film story editors point out that, with less than 10 stage hits and about a dozen best-selling novels turned out annually that can be adapted to the screen, and with the increased competition from tv for story material from all sources, the best field for film stories today is the studio's own vaults

containing proved box office attractions of the past. (X, *The Hollywood Reporter*, 29 juli 1954:11)

Dit recycleren van reeds gebruikt materiaal gebeurde via verschillende strategieën: er waren film serials,¹⁰ filmseries,¹¹ sequels en remakes. Met name de remakes waren bijzonder aantrekkelijk voor de studio's.

There is security in a good story, even though it has been done before, and as long as the studios have rights on a serviceable story, it will show up again and again for economic reason. Most mature movie fans remember the days when Warner Brothers used to re-make all its standard stories every seven years or so without any complaint from viewers. The scarcity of fresh new stories of top merit and the studios' averseness to new and untried material will keep remakes with us as long as there are projectors to show them and audiences to watch them. (Limbacher, 1971:5)

Remakes waren interessant voor de studio's daar ze reeds beschikten over een goed verhaal waarvan de rechten niet meer moesten verkregen worden en dat in alle vrijheid kon worden geadapteerd. Eénmaal een studio de adaptatierechten op een verhaal had verworven, kon het immers niet alleen het verhaal verschillende malen opnieuw gebruiken als basis voor een film (mits eventuele vergoeding), maar kon men ook telkens wat men ook maar wilde van het verhaal opnieuw gebruiken: niet alleen de plot, maar ook personages, settings, scènes of zelfs dialogen konden apart opnieuw gebruikt worden (Leitch, 1990: 139). Davis (1993:176) geeft hiervan een extreem voorbeeld:

Westerns were recycled most often, sometimes every two or three years. Paramount in the early days had an agreement with novelist Zane Grey that the studio could rework his stories as many times that they liked, so long as they paid the author \$12,500 every time they did.

De meeste van deze remakes waren B-films die goedkoop geproduceerd moesten worden. Eenzelfde verhaal kon op zeer regelmatige wijze opnieuw gebruikt worden voor een nieuwe film. Deze praktijk gaf aanleiding tot heel wat 'vermomde' remakes daar door de producenten alle moeite werd gedaan om het remake-statuuut van de film te verbloemen: o.a. door het geven van een andere titel en/of door een verandering van setting te introduceren zoals b.v. blijkt bij de film *Singapore* (1947), die door dezelfde studio, Universal, in 1957 opnieuw werd gemaakt onder de titel *Istanbul*. Vooral Warner Brothers stond bekend omwille van deze praktijken:

Bryan Foy, head of the B picture unit at Warner Bros., kept a stack of scripts on his desk. Whenever a writer was stuck for an idea, Foy would reach under the pile and pull one off the bottom. 'This is about horse racing', he told Ring Lardner, Jr. 'Maybe we could make it about automobile racing.' (Davis, 1993:176)

Ook de andere studio's recycleerden op regelmatige wijze hun eigen materiaal, zodat Nowlan en Wright Nowlan (1989:404) veelvuldig kunnen verwijzen naar bepaalde remakes als 'the usual B remake of a studio property'.¹² Vele veranderingen die in dergelijke vermoede remakes te zien zijn, kunnen worden toegeschreven aan elementen die uit de actualiteit werden gehaald: de avonturenfilm *The Green Goddess* (1930, Warner) kreeg in zijn remake *Adventures in Iraq* (1943, Warner) een actueel element mee: de boeven uit het origineel verhaal werden in de remake omgevormd tot 'Nazi-Arabieren' (!!); de originele versie van *Friendly Enemies* (1925, United Artists) speelt zich af in Wereldoorlog I, de remake met dezelfde titel (1942, United Artists) in Wereldoorlog II.

De remakepraktijk en filmesthetiek

Een laatste factor die de aard van de remakepraktijk mee bepaalt, bestaat uit de esthetisch dominante filmpraktijk die een bepaalde periode kenmerkt. Alweer is het mogelijk om vanuit het standpunt van de remakepraktijk te kijken naar de filmgeschiedenis in zijn totaliteit.

Zo is het mogelijk om de populaire genres van een bepaalde periode af te leiden uit de remakes van diezelfde periode. Wanneer in de tweede helft van de jaren '30 de screwball comedy het dominante genre van Hollywood is (cf. Van den Vonder, 1991; Byrge & Miller, 1991), vertaalt zich dat in een relatief groot aantal remakes binnen dit genre, ook van filmische originelen die niet tot het genre worden gerekend: *The Gilded Lily*, een melodrama uit 1921 werd in 1935 onder dezelfde titel een screwball comedy. Andere screwball remakes, al dan niet van screwball originelen, zijn: *The Awful Truth* (1929, Pathe en 1937, Columbia), *Holiday* (1930, Pathe en 1938, Columbia), *What a Man* (1930, Sono-Art Productions) en *Merrily We Live* (1938, MGM) en *The Front Page* (1931, United Artists) en *His Girl Friday* (Columbia, 1940).

Hetzelfde fenomeen kan worden vastgesteld in de jaren '40 voor de film noir (*The Glass Key* uit 1935 en 1942; *The Maltese Falcon* uit 1931 en 1941 en tussendoor als *Satan Met a Lady* uit 1936) en vooral voor de jaren '40 en '50 voor de musical. Wat dit laatste betreft, kan worden vastgesteld dat in deze periode heel wat niet-musicals opnieuw in productie kwamen als musicals, wat de dominantie van dit genre voor de betreffende periode uitstekend demonstreert. Binnen onze sample kunnen er voor de periode 1941-1960 56

musical remakes worden genoteerd, wat 11% van de totale remakes binnen onze sample voor deze periode betekent. Dit is een buitengewoon hoog cijfer, zeker indien er rekening wordt gehouden met het feit dat geen enkele van deze 56 musical remakes gebaseerd is op een musical origineel (cf. supra: de musical is niet in de sample opgenomen als filmisch origineel, enkel als remake van een niet-musical).

Niet alleen dominante genres kunnen worden gedetecteerd met de remake, ook modeverschijnselen of kortstondige trends zoals de opkomst van een 'black (exploitation) cinema' aan het begin van de jaren '70 (Bogle, 1994:231-266) zien zich weerspiegeld in de remakepraktijk van die periode. Voorbeelden van 'zwarte versies' uit deze periode zijn: *Uptight* (1968, Paramount) gebaseerd op *The Informer* (RKO, 1935), *The Lost Man* (1969, Universal), gebaseerd op *Odd Man Out* (1947, Rank/Universal), *Hit Man* (1972, MGM) gebaseerd op *Get Carter* (1971, MGM) en *Cool Breeze* (1972, MGM) gebaseerd op *The Asphalt Jungle* (1950, MGM). De explosie van deze trend aan het begin van de jaren '70 leidde *Daily Variety* ertoe de volgende vraag te stellen: 'It makes one wonder if there will soon be two films, made and released simultaneously, one tailored for the black market and the other for the general market.' (X, *Daily Variety*, 29 december 1972:5) Aan dit modeverschijnsel van 'zwarte versies' kwam in 1978 een abrupt einde met het floppen van *The Wiz*, de zwarte remake van *The Wizard of Oz*.

De remakepraktijk en actualiteit

Er is een concept dat als een rode draad door deze drie contextuele factoren loopt: de term actualiteit. Bazin (1951:52-56, 1952:48-54) vergelijkt film in dit opzicht met journalistiek waarbij het spreekwoord geldt 'who wants yesterday's papers': 'le film est, lui aussi, psychologiquement tributaire de son actualité' (Bazin, 1951:53). Telkens wanneer er een verandering merkbaar is binnen de drie contexten zoals ze hierboven zijn beschreven, zien we een reactie op het vlak van de remake daar de verandering in kwestie de vorige filmversie niet meer actueel maakt. Vandaar dat volgens Bazin (1951:53) 'on se borne pas à remettre l'original en circulation, on refait le film.' Zelden wordt een film waaraan door producenten nog commerciële waarde wordt toegeschreven, opnieuw in circulatie gebracht, wat duidelijk blijkt uit het feit dat de studio's zo weinig oog hebben voor de originele negatieven in hun 'film libraries'. Conservering van oude films gebeurt zelden binnen de studio's zelf, omdat deze de (commerciële) waarde van deze originelen laag inschatten (Ebert & Siskel, 1991). Producenten kiezen meestal om de film opnieuw te maken in plaats van de oude film opnieuw uit te brengen, ondanks het feit dat dit een veel hogere productiekost met zich meebrengt. Zelfs de buitengewoon

succesvolle 're-release' van de *Star Wars*-trilogie in 1996-1997 zal volgens Klady (1997:9,12) weinig aan deze situatie veranderen.

Routinely about a dozen pictures (excluding Disney animated titles), are recycled annually. (...) Even with Disney factored into the equation, reissues account for less than 2% of the big picture. No one's going to make a serious case for retreads as a major factor in the industry. (...) Given the limited funds and sad shape of archives and labs, it literally takes two years from conception to execution to get an old picture overhauled. (...) The raiders of the vault won't be coming to the industry's rescue. It's a lot of time and energy for modest returns. *Star Wars* is a wonderful fluke and not a pathway to the millennium.

Bazin (1952:49) heeft zelf het technologische aspect van het concept actualiteit het meest uitgewerkt.

Depuis le film sans montage de Lumière à *Citizen Kane*, le cinéma n'a cessé de voir diminuer ses infirmités techniques; en 1925 un film muet donnait l'impression parfaite de la réalité, en 1936 son silence était une convention que l'on ne pouvait accepter que volontairement.

Allen (1995:112-113) verklaart deze drang naar actualiteit aan de hand van verwachtingen die kijkers ten opzichte van een medium bezitten en die hen in staat stellen om de representaties binnen het medium te ervaren als een 'projective illusion', de dominante wijze waarop kijkers een film (willen) ervaren. Hij verklaart de grote aandacht voor de rol van filmtechnologie in het dateringsproces van een film door de stelling te verdedigen dat film een medium is waarin het dateringsproces niet alleen door de inhoud maar ook door de technologie wordt bepaald:

When her expectations of what the medium should afford are let down, the spectator becomes medium aware in the sense that undermines the experience of projective illusion. Of course, with the advent of sound in the cinema a threshold was introduced: the presence - or rather, the expectation - of profilmically motivated sound. A similar argument applies to color. Indeed, in this respect the cinema dramatizes the historical character of projective illusion in a way that no other medium does. A film may appear dated in a manner that is not dependent on its content but upon its technology. The spectator interested in film primarily for the experience of projective illusion is interested largely in current cinema, which provides, so to speak, the latest model. A silent or black and white film seems old-fashioned in the manner that an old car appears out of date.

Niet alleen de remakepraktijk wordt door een dergelijke invulling van het begrip actualiteit beheerst, ook andere filmische fenomenen beantwoorden aan dit begrip. Het meest bekende fenomeen naast de remake dat aan het begrip actualiteit beantwoordt, is de praktijk van het inkleuren van zwart-wit films.

■ DE REMAKEPRAKTIJK IN DE STILLE FILMPERIODE

De analyse tot nu toe heeft weinig of geen rekening gehouden met de stille filmperiode. Uit de cijfers van onze sample zou kunnen worden afgeleid dat de remakepraktijk in deze periode in de marge van de filminstitutie stond. Niets is minder waar. Zo vermeldt Gifford (1991) alleen al voor de periode 1896-1915 ongeveer 2.000 literaire bronnen van films, terwijl het totaal aantal literaire filmadaptaties in diezelfde periode rond de 3.000 zou liggen. Dit betekent dat voor de opgegeven periode het aantal remakes van films gebaseerd op een literair werk rond de 1.000 zou liggen, immers 'many of the more popular or familiar titles were remade several times during our periode.' (Gifford, 1991:vii) Voorbeelden van dergelijke titels zijn trouwens veelvuldig aanwezig: het populaire kortverhaal 'Rip Van Winkle' van auteur Washington Irving werd tussen oktober 1896 en oktober 1915 17 maal op het witte doek gebracht door 16 verschillende productiemaatschappijen. Indien er dan al kan worden gesproken van een gouden periode van de remake, dan is het wel deze periode die hiervoor in aanmerking komt.

Alweer dient men bij de interpretatie van dergelijke cijfers rekening te houden met een aantal contextuele factoren van technologische, economische en esthetische aard, die duidelijk maken dat de remakepraktijk in deze periode van een andere aard is dan in de andere periodes. Hierbij kan verwezen worden naar Protopopoff (1989:15), die stelt dat 'à ses débuts, le remake s'assumait comme tel, et l'on parlait de "nouvelle version", acceptée par le public et la critique comme la reprise fidèle d'un film.' Aan de hand van Musser (1991a, 1991b), die de Amerikaanse cinema van de periode 1895-1907 heeft onderzocht en die wel de term remake hanteert, kan deze stelling nu beter in zijn context worden geplaatst. Er kunnen met name twee contextuele factoren worden aangeduid die de remakepraktijk in deze periode hebben bepaald: 1. een economisch-juridische context en 2. een esthetische context.

De remakepraktijk in de 'primitieve periode': een economische context

Wat in de periode tot 1907 onmiddellijk opvalt, is dat het gros van de remakes van deze periode door andere productiemaatschappijen zijn gemaakt dan de maatschappij die het origineel maakte, net het tegenovergestelde van de situa-

tie vanaf de jaren '20 en '30, waar een 'property' binnen de studio bleef (cf. supra). Zo vermeldt Musser (1991b) in zijn monografie over de Edison Manufacturing Company een lijst van remakes die de maatschappij produceerde naar aanleiding van films geproduceerd door Biograph, Lubin, Lumière, Pathé, Paul, Smith en Williamson. Contextuele elementen die hiervoor een verklaring kunnen bieden, zijn het productiesysteem van deze periode, de juridisch niet streng gereguleerde jonge filmindustrie en de wijze van distributie van films.

Een eerste element houdt in dat in deze periode aan productionele zijde zeer weinig specialisatie heerste tussen de verschillende productiemaatschappijen (Musser, 1991a:6). Dit betekende dat een uitwisseling van onderwerpen en thema's tussen de verschillende maatschappijen zeer vlot kon verlopen. Wanneer in een latere fase een hiërarchische structuur binnen de productiemaatschappijen wordt ingevoerd, kan niet alleen meer specialisatie worden vastgesteld bij de werknemers van een productiemaatschappij, maar ontstaat er ook meer specialisatie in de productie tussen de verschillende maatschappijen onderling (o.a. Cook, 1990:208-211).

Een tweede element betreft de weinig gestructureerde filmindustrie die vanaf 1896 van de grond kwam. Niet alleen ontstonden er heel wat 'piraten'-maatschappijen, die zich niets aantrokken van patentrechten, ook de vage omschrijving van het copyright werkte bevorderend voor de remakepraktijk. In 1896 werd door productiemaatschappijen zelden of nooit copyright aangevraagd, waardoor het volkomen legaal was voor een andere producent om een succesvolle film van een rivaal te 'dupen', te dupliceren, en zo in zijn eigen distributiepakket op te nemen. Voor een bedrijf zoals de Columbia Phonograph Company, dat zelf niet over een camera beschikte, was dit overigens de enige manier om op de markt te kunnen komen (Musser, 1991a:164). Het was de Edison Manufacturing Company die op 23 oktober 1896 voor het eerst copyright aanvroeg voor een film, *Feeding the Doves* (Musser, 1991a:164). Hiermee werd de praktijk van het 'dupen' buiten de wet gesteld, wat aanleiding gaf tot een explosie van remakes van populaire titels, daar het copyright in deze periode enkel het fotografische beeld van de film beschermde, niet het onderwerp of het verhaal. Zo had de Biograph Company in 1904 een grote hit met de film *Personal*. Toen de Edison Manufacturing Company faalde om een kopie van de film in handen te krijgen, besloot de maatschappij een remake van de film te produceren onder de titel *How a French Nobleman Got a Wife Through the New York 'Herald' Personal Columns*, waarvan binnen de 6 maanden 71 kopieën werden verkocht, waardoor het de meest verkochte Edison film van dat jaar werd. Toen Biograph de Edison Company voor de rechter daagde wegens inbreuk van copyright, verloor het tot twee maal toe de zaak (Musser, 1991a:386). Dergelijke remakes waren doorgaans zoveel moge-

lijk exacte kopieën van de originele films, waarmee ze meestal rechtstreeks concurreerden op de markt. Een productiemaatschappij zoals Lubin veroverde zo via remakes van populaire titels zijn eigen plaats op de filmmarkt (Musser, 1991a:393-394). De strategie die Lubin hierbij toepaste, bestond erin om het originele zo dicht mogelijk te benaderen maar wel goedkoper te produceren, waardoor hij de film ook goedkoper kon aanbieden dan zijn rivalen. Zo kan verwezen worden naar het voorbeeld van de remake van *The Great Train Robbery* (1902, Edison) door Lubin in juni 1904. Door het aantal frames per seconde te verminderen, was de remake niet alleen korter (740 feet t.o.v. 600 feet) maar ook goedkoper: Lubin kon zijn versie op de markt brengen voor \$66, Edison bracht zijn origineel op de markt voor \$110.

Dit werd tenslotte allemaal in de hand gewerkt door het distributiesysteem van de films. Vele productiemaatschappijen - de belangrijkste hiervan waren de Edison Manufacturing Company en de Vitascope Company - uit deze beginperiode verkochten niet alleen filmkopieën aan exploitanten, maar ook de noodzakelijk 'hardware' om deze 'software' te kunnen afspelen. De productiemaatschappijen verkochten hun films doorgaans dan ook alleen maar aan exploitanten die hun projector hadden afgenomen. Een succesvolle film van een bepaalde productiemaatschappij bereikte dan ook maar een beperkt aantal exploitanten, zodat de vraag naar deze films bij andere exploitanten bleef bestaan (Musser, 1991a:164).

De remakepraktijk in de 'primitieve periode': een esthetische context

Naast deze economische factoren is echter ook de esthetische context van belang voor deze periode. Het nieuwe medium film had nog slechts weinig kansen gehad om aan codevorming te doen, zodat Musser (1991a:2) dan ook kan stellen dat 'its representational system could *not* present a complex, unfamiliar narrative capable of being readily understood irrespective of exhibition circumstances or the spectators' specific cultural knowledge.' Heel wat elementen werden daarom geleend van de andere kunsten. Het representatiesysteem waarvan in deze periode gebruik werd gemaakt, wordt door Musser (1991a:3) 'presentational' genoemd, een stijl die werd geleend van het theater. Deze 'presentational'-benadering van de filmesthetiek had ook effecten op narratief vlak, die het herhalingsmechanisme van de remake sterk benaderden:

Many narratives were highly conventionalized and operated within genres far narrower than those found in later cinema. The bad-boy and fire-rescue genres are only two examples. The spectator knows that the bad boys will engage in a series of humorous, mischievous acts; only the specific form of their mischief is in doubt. In other instances, as Noël Burch points out,

stories were not told 'as if for the first time' insofar as they were assumed to be a part of the viewers' previous knowledge. (Musser, 1991a:4-5)

Deze 'narrow' genres en de veronderstelde 'previous knowledge' bij de kijker werkten herhalingen sterk in de hand. De 'previous knowledge' kon bovendien ook van filmische aard zijn, wat verbonden kan worden met onze definitie van het remakebegrip (cf. supra), waarin filmhistorische kennis ook van belang is. De herhaling die hier zo prominent naar voor wordt geschoven, schijnt als een soort code te fungeren die het voor de toeschouwer mogelijk maakt om de boodschap, de film en zijn narratief parcours, te begrijpen. Het 'primitieve' karakter van de vroege cinema - d.i. het weinig uitgebouwde filmische code-systeem waarmee een filmisch verhaal kan worden verteld - leidt dus niet alleen tot het lenen van elementen uit andere kunsten, maar ook tot het lenen van elementen uit andere films. Neoformalistische studies verwijzen in dit verband naar de grote rol die processen van standaardisatie en differentiatie hebben gespeeld in het totstandkomen van filmische conventies (Staiger, 1994).

■ BESLUIT

De sterke nadruk op allerlei vormen van herhaling binnen de 'primitieve' cinema wijst op de rol die het herhalingsprincipe kan opeisen in het totstandkomen van de conventies en codes van de moderne filmtaal. Alleen al deze vaststelling is voldoende om te wijzen op het belang van de remakepraktijk, beheerst als deze is door een herhalingsprincipe, in de filmgeschiedenis en de filmgeschiedschrijving. Onze kwantitatieve en contextuele analyse heeft echter nog meer resultaten opgeleverd. In de inleiding stelden we onszelf het doel om het belang van de remake als filmhistorisch onderzoeksobject op drie niveaus te verduidelijken. Terwijl de kwantitatieve analyse duidelijk heeft gemaakt dat de remakepraktijk wel degelijk een meer dan marginale plaats in de filminstitutie kan opeisen, hebben we daarnaast vooral aandacht geschonken aan een contextuele analyse waarmee we de stelling konden illustreren dat de remakepraktijk een model is van de filmgeschiedenis en een middel kan zijn om aan filmgeschiedschrijving te doen. Ons eigen stukje filmgeschiedschrijving maakt meteen ook duidelijk dat de klassieke inzichten rond de remakepraktijk, zoals beschreven in de inleiding, niet meer houdbaar zijn.

NOTEN

- 1 Meer over het verschil tussen de klassieke en revisionistische filmgeschiedschrijving is te vinden bij Hommel (1991). Het filmhistoriografisch basiswerk van de revisionistische filmgeschiedschrijving is van Allen en Gomery (1985).

- 2 Volgens Metz (1977:16-17) kunnen bepaalde 'régimes' in een paradigmatische reeks worden geplaatst waarbinnen verschillende 'régimes' elkaar aan de grenzen kunnen overlappen. Dit biedt meteen een verklaring voor bepaalde grensgevallen. Zo is de grens tussen de remake en de sequel soms erg vaag: zo vertonen *Evil Dead II* (1987, Sam Raimi) en *Desperado* (1994, Robert Rodriguez) zowel kenmerken van de remake als van de sequel. De consensus beschouwt hen beide als sequels. Ook de grens tussen de remake en de adaptatie is eerder vaag, ook al omdat de remake kan worden beschouwd als een speciale vorm van adaptatie.
- 3 Belangrijk is te onthouden dat het hier gaat om een consensus die in de loop van de tijd kan veranderen: een film die nu buiten de consensus valt, kan in de toekomst in de kern worden opgenomen.
- 4 Deze cijfers zijn afkomstig van Finler (1988:484-487). Ook deze cijfers illustreren hoe de periode van de stille film, en dan met name de periode van de zogenaamde 'primitieve cinema', filmhistorisch moeilijk ligt. Cijfermateriaal voor de eerste twee decennia van de filmgeschiedenis zijn moeilijk te achterhalen.
- 5 Bij de berekening van dit percentage hebben we de 9 en 64 remakes uit de eerste twee decennia niet meegerekend.
- 6 Dit hebben ze helaas tot op heden nog niet gedaan.
- 7 Problematisch hierbij is dat binnen het klassieke filmkritische discours deze verschillende toepassingen van het herhalingsprincipe binnen de filmindustrie op een hoop worden gegooid zonder een onderscheid te maken in de verschillen tussen deze toepassingen. Exemplarisch is de titel van het artikel van Silverman (1978) *Hollywood Clooning: Sequels, Prequels, Remakes, and Spin-Offs*.
- 8 Het jaar 1946 staat bekend als Hollywoods meest succesvolle jaar: er gingen wekelijks naar schatting 100 miljoen Amerikanen naar de bioscoop, d.i. twee derde van de toenmalige bevolking.
- 9 Er kunnen nog andere economische factoren worden aangeduid die de hoge productieaantallen in deze periode mee verklaren: o.a. het studiosysteem met zijn vaste contracten bracht met zich mee dat het vast personeel (schrijvers, regisseurs, acteurs, technisch personeel, ...) zoveel mogelijk aan het werk moest blijven, terwijl het systeem van 'block booking' een bijkomende zekerheid van afzet garandeerde.
- 10 Voorbeelden zijn: *Superman* (1948, Columbia), *Flash Gordon* (1936, Universal), *Tarzan, the Fearless* (1933, Universal). Tussen 1929 en 1950 werden er in totaal 231 geluidsserials geproduceerd van 10 tot 15 hoofdstukken. Cf. Jackson (1995) en Schutz (1992).
- 11 De filmserie is een geheel van films waarin wel dezelfde personages worden gevolgd, maar die elk afzonderlijk kunnen worden bekeken, daar elk een afgerond verhaal verteld. Voorbeelden zijn: de Andy Hardy reeks (van 1937 tot 1946, MGM), de Thin Man reeks (van 1934 tot 1947, MGM), de Maisie reeks (van 1939 tot 1947, MGM), de Henry Aldrich reeks (van 1939 tot 1944, Paramount). Daar waar alle serials B-films waren, zijn sommige films uit een filmserie geproduceerd als A-films.

12 Voorbeelden van andere studio's zijn: Paramount (de avonturenfilm *The Lives of a Bengal Lancer* uit 1935 werd in 1939 de western *Geronimo*; *The Fleet's In* uit 1928 werd *Lady Be Careful* in 1936, opnieuw *The Fleet's In* in 1942 en *Sailor Beware* in 1951); RKO (*Laddie* in 1935 en 1940); Twentieth Century-Fox (*Love Is News* uit 1937 werd *Sweet Rosie O'Grady* in 1943 en *That Wonderful Urge* in 1948). Toch is het niet onterecht om Warner Brothers speciaal te vermelden voor deze praktijk: *Tiger Shark* uit 1932 werd achtereenvolgens *Bengal Tiger* (1936), *Slim* (1937), *King of the Lumberjacks* (1940) en *Manpower* (1941). Ook Druxman (1975:13) maakt een speciale vermelding voor het geval Warner Brothers: 'Warner Brothers was constantly switching their old stories around. *Hi, Nellie*, a 1934 light-weight newspaper yarn starring Paul Muni, became *Love Is on the Air* with Ronald Reagan in 1937, *You Can't Escape Forever* with George Brent in 1942, and as late as 1949 was utilized as *The House Across the Street* starring Wayne Morris'. Druxman (1975:13) geeft ook een speciale vermelding aan Twentieth Century Fox en Darryl Zanuck: 'Blessed with an astute sense for good story construction, the studio head rationalized that, if a plot worked well once, it would probably do so again. Zanuck found that the 'old switcheroo' was a good way to supply all his musical talent - Alice Faye and the Misses Grable and Haver - with stories for their films'.

LITERATUURLIJST

- Allen, R. (1995) *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge: Cambridge University Press
- Allen, R.C. & Gomery, D. (1985) *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf.
- Balio, T. (ed.) (1976) *The American Film Industry*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bazin, A. (1951) 'A Propos des Reprises', *Cahiers du Cinéma*, 1(5):52-56.
- Bazin, A. (1952) 'Remake USA', *Cahiers du Cinéma*, 2(11):48-54.
- Bogle, D. (1994) *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films*. New York: Continuum.
- Bordwell, D. et al. (1994) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Brodie, J. (1996) 'Tales from the Script. High-Pressure Spec Sales Frazzle but Dazzle Execs', *Variety*, 31 maart:1, 85.
- Byrge, D. & Miller, R.M. (eds.) (1991) *The Screwball Comedy Films. A History and Filmography*. London: St. James Press.
- Cattrysse, P. (1992) *Pour une Théorie de l'Adaptation Filmique. Le Film Noir Américain*. Bern: Peter Lang.
- Cattrysse, P. (1994) 'The Unbearable Lightness of Being: Een Andere Kijk op de Filmadaptatie', *Communicatie*, 24(1):17-31.
- Cherchi Usai, P. (1994) *Burning Passions. An Introduction to the Study of Silent Cinema*. London: BFI.

- Clarens, C. (1983) 'Ten Great Originals: Accept no Substitutes. Most Remakes Can't Touch the Real Thing', *American Film*, 13(12): 14-16.
- Cook, D.A. (1990) *A History of Narrative Film*. New York: Norton.
- Davis, R.L. (1993) *The Glamour Factory. Inside Hollywood's Big Studio System*. Dallas: Southern Methodist University Press.
- Druxman, M.B. (1975) *Make It Again, Sam. A Survey of Movie Remakes*. New York: A.S. Barnes and Company.
- Ebert, R. & Siskel, G. (1991) *The Future of the Movies: Interviews with Martin Scorsese, Steven Spielberg, and George Lucas*. Kansas City: Andrews and McMeel.
- Finler, J.W. (1992) *The Hollywood Story. Everything You Ever Wanted to Know About the American Movie Business*. London: Mandarin.
- Gifford, D. (1991) *Books and Plays in Films 1896-1915. Literary, Theatrical and Artistic Sources of the First Twenty Years of Motion Pictures*. London: McFarland.
- Gold, R. (1990) 'Remakes Offer High Hopes for Low Risks', *Variety*, 22 oktober: 2, 56.
- Harvey, S. (1980) 'Can't Stop the Remakes', *Film Comment*, 8(4): 50-53.
- Hickey, T. (1978) 'Make It Again, Sam (or June, or Susan, or Kim, or Mike - or anyone)', *Film Directors*, 2(5): 18-20.
- Hommel, M. (1991) 'Filmgeschiedschrijving', pp. 119-164 in P. Bosma (ed.) *Filmkunde. Een Inleiding*. Heerlen: SUN.
- Izod, J. (1988) *Hollywood and the Box Office, 1895-1986*. New York: Columbia University Press.
- Jackson, J.-P. (1995) *La Suite au Prochain Episode... Le 'Serial' Américain (1912-1956)*. Crisnée: Editions Yellow Now.
- Kapsis, R. E. (1986) 'Hollywood Genres and the Production of Culture Perspective', pp. 68-85 in B.A. Austin (ed.) *Current Research in Film: Audiences, Economics, and Law Volume 5*. Norwood (N.J.): Abbeex Publishing Corporation
- Klady, L. (1997) 'Careful Plans Reap Re-Release Riches', *Variety*, 31 maart: 9, 12.
- Leitch, T.M. (1990) 'Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake', *Literature/Film Quarterly*, 18(3): 138-149.
- Limbacher, J.L. (ed.) (1979) *Haven't I Seen You Somewhere Before? Remakes, Sequels, and Series in Motion Pictures and Television, 1896-1978*. Ann Arbor: Pierian.
- Litwak, M. (1994) *Dealmaking in the Film & Television Industry. From Negotiations to Final Contracts*. Los Angeles: Silman-James Press.
- MacTrevor, J. (1975) 'Hollywood est-il à Court d'Inspiration?', *Ciné Revue*, 11 december: 10-12.
- Musser, C. (1991a) *History of the American Cinema. Volume 1: The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. New York: Scribner's Sons.
- Musser, C. (1991b) *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Los Angeles: University of California Press.
- Nowlan, R. A. & Wright Nowlan, G. (1989) *Cinema Sequels and Remakes, 1903-1987*. Jefferson: McFarland.

- Metz, C. (1977) *Le Signifiant Imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*. Paris: UGE.
- Protopopoff, D. (1989) 'Qu'est-ce qu'un Remake?', pp. 14-21 in M. Serceau (ed) *Le Remake et l'Adaptation*. Paris: CERF.
- Scheuer, P.K. (1954) 'Remake Fever Hits Wide-Screen Ranks', *L.A. Times*, 6 juni: 23.
- Schutz, W. (1992) *The Motion Picture Serial: An Annotated Bibliography*. Metuchen: Scarecrow.
- Serceau, M. (1989) 'Rappel des Principaux Remakes Cités (et de Quelques Autres)', pp. 162-173 in M. Serceau (ed.) *Le Remake et l'Adaptation*. Paris: CERF.
- Silverman, S.M. (1978) 'Hollywood Cloning: Sequels, Prequels, Remakes, and Spin-offs', *American Film*, 6(3): 24-27.
- Staiger, J. (1994) 'Standardization and Differentiation: The Reinforcement and Dispersion of Hollywood's Practices', pp. 96-112 in D. Bordwell et al. (eds.) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Taylor, T. (1931) 'Studios on the Remake: 120 Silents into Sound Since '28: Necessary Because of Material Shortage - Public Seems Split on Acceptance - Best Time for Revival After 7 Years' Lapse - Under Four Years Is Poison - 12 Now into Work', *Variety*, 21 januari: 11, 26.
- Van den Vonder, K. (1991) *Over 'Dizzy Dames' en 'Goofy Gents': De Screwball Comedy van de Jaren '30*, Leuven: KUL.
- Van Ieperen, A. (1989) 'Amerikaanse Remakes van Franse Komédies. Fantasieloos Naäpen', *Skoop*, 13(7): 36-41.
- Vincendeau, G. & Garncarz, J. (1995) 'Emigration and European Cinema', pp. 127-129 in G. Vincendeau (ed.) *Encyclopedia of European Cinema*. London: BFI.
- Walker, J. (1968) 'How Many 'Laura's' Do We Need?', *New York Times*, 31 maart: 33.
- Wyatt, J. (1994) *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.
- X (1952) 'Hollywood on the Remake', *New York Times Magazine*, 20 juli: 22-23.
- X (1953) 'Covered Wagon To Roll Again At Par As H'wood Re-Make Fever Reaches New Pitch', *Daily Variety*, 1 november: 4.
- X (1954) 'Remakes Are on the Increase. Acute Scarcity in New Yarns Spins Re-Filming of Top Hits of the Past', *The Hollywood Reporter*, 29 juli: 11.
- X (1972) 'Black-Oriented Versions of Pix May Become Simultaneous Trend', *Daily Variety*, 29 december: 5.
- X (1979) 'Again and Again and Again and Again ...', *Films Illustrated*, 5(4): 301-302.

AUTEUR

Kurt Van den Vonder is als assistent verbonden aan het Departement Communicatiewetenschap van de K.U. Leuven