

Billenkletsers en tranentrekkers.

Reflecties over canoniseringsprocessen in de filmgeschiedenis

Lies Van de Vijver

Abstract

De traditionele filmcanon is een historische constructie gebaseerd op selectieve criteria die evaluatief en politiek van aard zijn. Aan de hand van empirische onderzoeksmethoden worden een sociaal en een commercieel filmcanon geschetst als voorbeelden van alternatieve filmgeschiedenissen. Een canon van herinnerde films en een canon van populaire films beschrijven een meer democratisch gedefinieerd filmcanon van billenkletsers en meezingers die minder gekend zijn binnen de esthetische filmhistoriografie.

*The historian must be governed by a number of guidelines:
1. That all previous film history is not the history but a history.*
Mottram (1980: 346)

Inleiding

Film is als internationaal, transmediaal product belangrijk voor de bestudering van historische en hedendaagse vrijetijdspatronen. Filmacademici richten zich sinds de jaren 1960 vooral op de stilistische en narratieve dimensies van film. Hierbij wordt niet of slechts zijdelings gekeken naar de economische en sociaal-politieke context waarin een film wordt geproduceerd, verdeeld en vertoond. Door een nood aan academische erkenning van de discipline ten opzichte van andere onderzoeksdomeinen formuleren filmtheoretici, filmcritici en filmhistorici een afgebakend canon, analytische technieken en een selectief corpus aan literatuur (Altman, 2009). De filmcanon beperkt zich tot een gelimiteerde groep films die als standaard de hoogste esthetische kwaliteit van het medium moeten representeren (Cook, 1990; Thompson & Bordwell, 2003).

De afbakening van de filmcanon is een historische constructie die vaak gebaseerd is op criteria die lineair en evaluatief van aard zijn. Canonisering van film is niet alleen een praktisch, ordenend middel, het is ook een vorm van machtsvertoon, wat bovendien volgens Staiger (1985) sterk politiek gedetermineerd is. Staiger argumenteert dat de selectiecriteria voor de filmcanon worden ingegeven door kunstzinnigheid. Daarom spreekt men van een esthetisch filmcanon. Men hanteert een politiek van erkenning; slechts enkele films worden toegelaten tot dat wat de culturele elite als esthetisch beschouwt. Maar hiervoor worden er teveel films geproduceerd. De criteria verschuiven vervolgens naar een politiek van selectie. Praktisch gezien kan niet elke film gezien en bestudeerd worden. Dit houdt een politiek van inclusie en exclusie in die gebaseerd is op drie kenmerken. Ten eerste is er efficiëntie; een corpus aan teksten wordt geïnstitutionaliseerd en referenties kunnen beknopt gehouden worden. Ten tweede wordt rekening gehouden met typicaliteit; een chaotisch geheel aan films wordt gegroepeerd op basis van generaliserende karakteristieken. Tot slot is er de evaluatie. Volgens Alieri (1983: 40) is evaluatie nooit belangenvrij of apolitiek, omdat selectieve keuzes die gebaseerd zijn op criteria zoals universaliteit, uniformiteit en duurzaamheid vaak de hegemonische maatschappij ondersteunen in plaats van een diversiteit representeren. Een canoniek discours onderdrukt optionele waardesystemen en dat is een politiek van macht.

De constructie van deze filmcanon wordt in stand gehouden door filmcritici die cinefilie hoog in het vaandel dragen. De evaluatieve criteria en politieke selectie bewerkstelligen een

dominant oordeelsysteem dat historische en sociale kwesties versluieren. De ideologische en feministische filmcritici kunnen daar geen volledig demythologiserend antwoord op geven (Staiger, 1985: 12-16). De canonformatie wordt gekenmerkt door een politiek van erkenning en selectie en ook bepaalde filmacademici die door de politiek-economische rol van de Amerikaanse en Franse cinema een pioniersrol toebedeeld krijgen, ruggensteunen deze canon films, methoden en teksten. Ondanks de minder urgente nood van moderne filmwetenschappers aan een afgebakend canon, bestaat dit canon nog steeds (Wexman, 1985). De films uit de canon zitten een soort nostalgische diensttijd uit (McHill, 2012: 81). Daarenboven worden de films ook reactionair geheerconiseerd tegen wat critici 'de populariteitswedstrijden van apologeten uit de industrie' (Rosenbaum, 2008: xvii) noemen.

De erfenis van de traditionele filmgeschiedenis zorgt voor een systematische marginalisering van de commerciële aard van het medium. Internationaal onderzoek naar de economische aard van distributie, exploitatie en receptie van film op een empirische onderzoeksbasis zorgt dan ook voor een revolutie binnen de filmgeschiedschrijving (Klenotic: 1994). Revisionistische filmgeschiedschrijving schrijft een economische en sociale geschiedenis van een culturele instelling. Het onderzoekt de manieren waarop filmesthetiek beïnvloed wordt door politiek-economische, maatschappelijke, industriële en technologische factoren. Deze filmgeschiedenis karakteriseert film als een cultureel product dat geconsumeerd wordt door een variëteit aan publieken. Hierdoor wordt een revisionistische filmhistoriografie als het ware op een meer democratische manier geschreven, omdat de filmcanon volledig opengetrokken wordt naar een definitie van onderuit. Door deze verandering in het filmhistorisch bewustzijn stellen Gomery en Allen in 1985 dat de filmgeschiedschrijving opgedeeld kan worden in vier disciplines: een esthetische, een technologische, een economische en een sociale filmhistoriografie. De esthetische filmgeschiedschrijving vertrekt vanuit de interpretatie van individuele filmteksten uit een geselecteerd filmcanon en geeft vooral een stilistisch en narratief beeld van het medium. Maar alle media hebben ook een technologische geschiedenis en daarenboven is film bij uitstek een transmediaal product dat geanalyseerd kan worden als handelswaar in een historisch en hedendaags kapitalistisch systeem. Bovendien maakt men dit medium hoofdzakelijk voor een publiek en dat is de focus van de sociale filmhistoriografie.

Deze internationale verschuiving en verbreding van de filmcanon heeft nog maar weinig navolging gekregen in Vlaanderen. De Vlaamse filmcanon kan echter uitgebreid worden met films die omwille van een technologische, commerciële of sociale factor een belangrijke rol spelen in de Vlaamse filmgeschiedenis. Als voorbeeld nemen we enerzijds een sociale en anderzijds een commerciële filmhistoriografie. Onderzoek naar de Gentse bioscopen en de bioscoopbezoekers definieert twee nieuwe filmcanons, namelijk een sociaal filmcanon van herinnerde films en een commercieel filmcanon van populair geprogrammeerde films.¹

Een herinnerd filmcanon

Oral histories [...] exponentially increase the number and variety of available film histories; they implicitly contest both the empiricist objectification of film history and the

¹ De onderzoeken zijn uitgevoerd in het kader van het doctoraatsonderzoek van de auteur. Het historisch programmeringsonderzoek onderzoekt het filmaanbod en de programmeringsprofielen van de Gentse bioscopen tussen de jaren 1930 en de jaren 1960; het gaat om 8516 filmvoorstellingen en 4168 films. De mondelinge geschiedenis werkt rond de bioscoopbeleving en filmervaring in Gent; er werden 62 Gentenaars tussen 47 en 91 jaar geïnterviewd of in het totaal meer dan 70 uur interviews.

epistemological authority of the interpretive analyst. They explode any notion of a master narrative. (Allen, 2011: 55)

Het gebruik van mondelinge geschiedenis binnen filmstudies is geen evidentie, maar vanuit een interdisciplinaire invalshoek betekent het een absolute meerwaarde voor een evaluatie van de esthetische filmcanon. Binnen internationaal onderzoek is er aandacht voor de rol van film binnen het geheugen; de persoonlijke en de collectieve herinnering, en de definiëring van *cinema memory*. De filmherinnering is een manier om het persoonlijke, het sociale en het historische samen te brengen. De relatie tussen een vertoning in het verleden en de herinnering aan dit gebeuren is verre van een imitatie; het verleden kan niet via directe vormen beleefd worden en dat geldt ook voor filmherinneringen. Een indirecte benadering van het verleden of *memory work* is een actief herinneringsproces waarbinnen een reflectieve houding wordt aangenomen tegenover het verleden en de reconstructie ervan in het geheugen (Kuhn, 2000: 186). Op deze manier zijn filmherinneringen geen passief magazijn van feiten, maar een actieve creatie van betekenis (Portelli, 1998: 69). Wanneer de herinnering als getuige of als discours fungeert in plaats van als waarheid, worden veronderstellingen in verband met de transparantie en de authenticiteit minder belangrijk. Filmherinneringen worden geanalyseerd als narratieven met eigen formele eigenschappen zoals de zelden aanwezige notie van sequentie en het belang van de metaforische betekenis van een filmherinnering. Op deze manier kan een sociaal filmcanon geschreven worden op basis van de steeds terugkomende herinnerde films; een canon zoals men zich die wil of kan herinneren.

Films worden doorgaans omwille van vier redenen herinnerd: (1) de films die vertoond worden wanneer men voor de eerste keer naar de bioscoop ging als kind, (2) de vergeten filmtitels die overleven door de aanwezigheid van populaire komieken of personages, (3) de filmtitels die herinnerd worden als memorabele gebeurtenissen, en tot slot (4) de filmtitels die enkel herinnerd worden omwille van de verboden of controversiële inhoud. Op deze manier wordt een canon geconstrueerd waarbinnen *Ben-Hur* (1959, VSA) en *King Kong* (1933, VSA) naast *Snow White and the Seven Dwarfs* (1939, VSA), *Et Dieu... créa la femme* (1956, Frankrijk/Italië) en *Die Goldene Stadt* (1942, Duitsland) staan.

Sommige filmtitels worden niet meteen herinnerd in verband met een concrete gebeurtenis en staan los van persoonlijke ervaringen in het geheugen gegrift. Vaak worden filmtitels herinnerd omwille van hun filmesthetische of historische waarde zoals de introductie van kleur of de eerste driedimensionale projectie (bv. *The Robe*, 1953, VSA). Bekende films zoals *Gone with the Wind* (1939, VSA) houden zelden een persoonlijke herinnering in en worden vermeld omdat ze bewust of onbewust in het culturele geheugen gegrift staan. *Gone with the Wind* is een internationaal cultureel icoon (Taylor, 1989). Het is een van de eerste films waarnaar verwezen wordt wanneer er expliciet gevraagd wordt naar een herinnerde filmtitel. Opmerkelijk genoeg wordt deze film niet herinnerd omwille van het verhaal. Sommige mannen wijzen met trots op het feit dat ze de film opzettelijk niet zagen of hun vrouw alleen lieten gaan. *Gone with the Wind* wordt vooral herinnerd omdat de film duidelijk anders was dan het gewoonlijke bioscoopbezoek: de film duurde uitzonderlijk lang, was 'kinderen niet toegelaten' en werd daarenboven meermaals bekeken. Voor jonge vrouwen zijn dit drie bijzondere karakteristieken voor een avondje uit naar de bioscoop. Bovendien was de film overduidelijk in het stadsbeeld aanwezig door geschilderde calicots en een uitzonderlijk lange omloop volgens respondenten. *Gone with the Wind* en films zoals het herinnerde *The Ten Commandments* (1956, VSA) en *Spartacus* (1960, VSA) dienen hierdoor dan ook als metafoor voor een nostalgische, epische filmcultuur tegenover een hedendaagse verafschuwde filmesthetiek. De grens tussen persoonlijke herinnering en cultureel geheugen is bijzonder

moeilijk te onderscheiden en de klassieke filmcanon werkt hier als een cultureel referentiepunt.

Een ander deel van deze herinnerde filmcanon zijn de films uit het huis van *Walt Disney*. Kinderherinneringen aan de eerste filmvoorstellingen gaan over films zoals *Bambi* (1942, VSA) en *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937, VSA). De films van *Disney* werden te Gent voornamelijk herinnerd in de prestigieuze filmpaleizen in het centrum. Deze films worden dan ook beschouwd als een speciale gelegenheid; het is een herinnerd filmcanon die een wat opgeschroefde sfeer uitademt van net aangeklede kinderen, luxe bediening in de bioscoop en uitzonderlijke beleefdheid. Daarenboven getuigen deze films van een langdurig persoonlijk engagement door het bezit op videocassette of DVD en het doorgeven van deze filmcultuur aan kinderen of kleinkinderen toe. Ook hier worden canonieke films bevestigd in hun mythologische rol, deze keer van populair kinderentertainment. Toch is het opvallend dat deze herinneringen een elitaire sfeer uitademen. Een bezoek met Kerstmis aan de prestigieuze bioscoop in de stad is meer dan een gewoonlijk bioscoopbezoek (Van de Vijver, 2015). De meer persoonlijke filmherinneringen spreken over bepaalde komische personages zoals ‘Pat & Patachon’, de personages van Charlie Chaplin en Bourvil, of de ‘dikke en den dunne’. De filmtitels zijn helemaal niet belangrijk. De herinneringen van kinderen in de wijkzalen zitten nokvol referenties naar een joviale bioscoopsfeer, het gezelschap van vrienden en de knabbels van toen. De canon films wordt op deze manier aangevuld met een canon beleefde bioscoopervaringen van populaire billenkletsers in wijkzalen.

Van een heel andere orde zijn de herinneringen aan verboden films. Films geprogrammeerd onder een label ‘kinderen niet toegelaten’, ‘af te raden’ of ‘te mijden’ worden doorgaans op twee manieren herinnerd. Ten eerste illustreert *Et Dieu... créa la femme* (1956, Frankrijk/Italië) opnieuw een canon, deze keer van gereputeerde schandaalfilms met de nodige polemiek die in het toenmalige straatbeeld herinnerde protesten uitlokten, maar voornamelijk een enorme aantrekkingskracht uitoefenden op jongvolwassenen. Bovendien wordt de film zelden herinnerd zonder ook Brigitte Bardot te vernoemen. Uiteindelijk verbazen voornamelijk de levendige herinneringen aan minder gekende Duitse filmtitels zoals *Die Goldene Stadt* (1942) en *Das Bad auf der Tenne* (1943), die nog het meeste vraagtekens plaatsen bij een gevestigd filmcanon. In tegenstelling tot *Et Dieu... créa la femme* komen voornamelijk de levendig beschreven gewraakte scènes in de teleurgestelde herinnering naar boven, los van plot of vertoning: de dame in het bad zat te ver en de lakens op het bed waren te verhullend. Deze filmtitels kunnen zeker niet teleologisch geplaatst worden in een klassiek filmcanon en duiden zowel op de mythologiserende aard van deze canon als op de gaten in de klassieke, esthetische filmhistoriografie.

Een commercieel filmcanon

Film history had been written as if films had no audiences or were seen by everyone and in the same way, or as if however they were viewed and by whomever, the history of ‘films’ was distinct from and privileged over the history of their being taken up by the billions of people who have watched them since 1894. (Allen, 1990: 348)

Een tweede manier om een nieuw filmcanon naast de klassieke canon te plaatsen, is door te kijken naar de marktwaarde van het product, wat volgens sommigen de essentie van film als een commercieel medium uitmaakt (Thissen, 2010). Het geeft een beeld van welke filmproducten, genres of namen het best verhandelbaar waren. Ray (1985: 141) merkt op dat er een erg groot contrast bestaat tussen de meest commercieel succesvolle films en films die

uiteindelijk als belangrijk worden beschreven. Volgens hem is de filmgeschiedenis te lang geschreven met te weinig aandacht voor de inkomsten van de films. Deze studie van populaire films gaat over het commerciële circuit te Gent en houdt geen rekening met de niet-commerciële filmvoorstellingen in filmclubs en tijdens filmfestivals.

Internationale analyses van film op lokale markten gaan vaak uit van distributieoverzichten in vaktijdschriften. Deze overzichten tonen het filmaanbod op een markt, maar zeggen meestal erg weinig over de vraag op deze markt. De populariteit van bepaalde films kan gemeten worden aan de hand van de inkomsten van deze films binnen een bepaalde markt, maar deze gegevens zijn niet altijd meteen terug te vinden. Een andere manier om de populariteit van films te meten is de circulatie of de analyse van de vertoningsduur binnen een bepaalde markt (Sedgwick, 2000). Longitudinaal programmeringsonderzoek kan uitgevoerd worden op basis van de toenmalige krantenberichtgeving. Bovendien wordt rekening gehouden met de sociale en culturele ervaringspraktijken die verbonden zijn met deze diverse filmvertoningen. Er is bijvoorbeeld in Gent een groot verschil tussen de filmvertoningen in centrumzalen of wijkzalen. De centrumzalen worden uitgebaat door naamloze vennootschappen. Ze hebben een grote zaalcapaciteit en hanteren bovendien een prijsdifferentiatie naargelang tijdstip, leeftijd en zitplaats om een zo divers mogelijk publiek aan te spreken. Wijkzalen daarentegen worden uitgebaat door particulieren in bijberoep. Ze zijn gelegen in de belangrijkste straten van volkse arbeidersbuurten. Ze zijn kleiner, rekenen lagere prijzen aan en de films spelen zelden doorlopend. De programmering bestaat vaak uit films in episoden of films in dubbele programma's. Soms worden er loterijen georganiseerd om wekelijks bezoek te garanderen (Van de Vijver, 2012). De sociale context van een avondje film is bijzonder divers binnen een bepaalde markt, waardoor de analyse van vertoningspraktijken tot een nieuw canon kan leiden.

Een belangrijke vaststelling voor het onderzoek over de jaren 1930 is dat in tegenstelling tot wat internationaal algemeen wordt aangenomen, het aandeel Amerikaanse films in Gent eigenlijk klein is. De Franse en Duitse film zijn samen meer aanwezig dan de Amerikaanse film. Het zijn bovendien voornamelijk de Europese producties die lang in omloop blijven. De langstlopende films uit de jaren 1930 zijn opmerkelijk van Duits-Oostenrijkse herkomst. In de vergetelheid geraakte producties zoals *Ich glaub' nie mehr an eine Frau* (1930, Duitsland) en *Leise flehen meine Lieder* (1933, Duitsland) kunnen tot achttien weken in omloop blijven, terwijl de gemiddelde omloop van een film op dat moment slechts twee weken bedraagt. Ook binnenlandse producties zoals *Alleen Voor U* van Jan Vanderheyden uit 1935 zijn erg populair. Amerikaanse drama's en Britse oorlogsfilm zoals *Over the Hill* (1931, VSA) en *I Was A Spy* (1933, Groot-Brittannië) zijn een *runaway hit*; dit zijn films die vaak veel geld opbrengen door voor een korte periode in grote zalen te spelen. Maar ook hierin worden ze overtroffen door de erg populaire operettes als *Im weißen Rössl* (1935, Duitsland/Oostenrijk) en *Frasquita* (1934, Oostenrijk). Deze films worden herhaaldelijk opnieuw opgenomen in de programma's van de wijkzalen en de arbeiderscinema *Vooruit*. Deze films staan niet meteen geboekstaafd als canon, maar te Gent zijn ze bijzonder populair. Erkende canonieke films als *Scarface* (1932, VSA) of *Zéro de Conduite* (1933, Frankrijk) zijn in die tijd op de programma's van de bioscopen zelfs van minimaal belang; ze spelen respectievelijk een week of helemaal niet.

Na de Tweede Wereldoorlog worden de Gentse zalen overspoeld door oude Amerikaanse films. Bijna drie vierde van de vertoende films kwamen uit Hollywood en bijna allemaal zijn ze geproduceerd voor 1939. De Franse film wordt veel minder vertoond, maar de helft hiervan zijn wel recente producties en bovendien blijven voornamelijk de schandelijke Franse

films tot vijf weken in omloop. Naast deze films zijn de langstlopende films in Gent na de oorlog erg kindvriendelijk; komedies als *Great Guns* (1941, VSA) en *Block-Heads* (1938, VSA) doen het voortreffelijk in het naoorlogs klimaat met zelfs twaalf weken omloop.

In de jaren 1950 is de Gentse filmexploitatie veel beter voorzien van recente Europese producties, zoals het populaire *Die Czardasfürstin* (1951, Duitsland). Amerikaanse films, zoals *The Great Caruso* (1951) hebben wel opnieuw het grootste aandeel, maar ze spelen doorgaans meer in de Gentse wijkzalen dan in de prestigieuze centrumzalen. Wijkzalen houden Amerikaanse westerns zoals *Apache Drums* (1951), avonturenfilms zoals *Captain Horatio Hornblower R.N.* (1951) en *The Mark of the Renegade* (1951) en muziekfilms zoals *Show Boat* (1951) tot acht weken in omloop. Centrubioscopen hanteren steeds meer voorkeuren in programmering van bepaalde landen, talen, genres en al dan niet controversiële films waardoor er meer diversificatie in de centrumzalen is dan in de wijkzalen. Hierdoor zijn films uit de klassieke canon zoals *Jeux Interdits* (1952, Frankrijk) of *A Streetcar Named Desire* (1951, VSA) een erg korte levensloop in Gent beschoren; ze spelen een week en worden twee weken hernomen.

Tegen de jaren 1960 is het aandeel Europese film en internationale coproducties sterk toegenomen ten opzichte van de Amerikaanse film. De Gentse zalen verkeren stilaan in crisis omdat de amusementscultuur eind jaren 1950 wijzigde. Films worden langer in omloop gehouden omdat er minder films op de markt aangeboden worden. De bioscopen zijn niet meer alle dagen geopend en wisselen programma's tot twee keer per week. De langst spelende films komen uit Hollywood. De grote spektakelfilms zoals *Ben-Hur* (1959), *Spartacus* (1960) en *Exodus* (1960) overdonderen het publiek en kunnen negen weken op het programma staan.

In de Europese filmgeschiedenis staat in de jaren 1960 vooral de auteurscinema gebeiteld in de filmcanon, maar bijvoorbeeld *Jules et Jim* (1962, Frankrijk) kent een lamentabele speelduur ten opzichte van de Franse spektakelfilm *Madame Sans-Gêne* (1962, Frankrijk) en de Oostenrijkse operetteproducties *Die Fledermaus* (1962, Oostenrijk) en *Im Schwarzen Rössl* (1961, Oostenrijk). Soms loopt de klassieke filmcanon wel gelijk met de lokale populaire filmcanon; in 1962 speelt *West Side Story* (1961, VSA) tien onafgebroken weken in centrumzaal *Rex*.

Het Gentse filmprogrammeringsonderzoek is slechts een klein voorbeeld van de manier waarop revisionistische filmgeschiedschrijving vanuit een niet-esthetisch filmperspectief een breder licht kan werpen op het belang van alle aspecten van een filmcultuur.

Conclusie

De klassieke filmcanon is een historische constructie die politiek van aard is. Revisionistische filmhistoriografie blikt terug op de geschiedenis van het medium in het kader van al zijn historische sociale, culturele, economische en politieke contexten. Op deze manier zoeken filmhistorici op basis van empirische onderzoeksmethoden naar concrete antwoorden over de manier waarop film en filmcultuur geproduceerd, verdeeld, vertoond en ervaren worden. Dat hierdoor de klassieke canon van de filmgeschiedenis bijgesteld wordt, blijkt ook uit de in dit hoofdstuk gepresenteerde cases.

Het Gentse filmprogrammerings- en publieksonderzoek toont aan dat er naast de klassieke, esthetisch geïnspireerde filmcanon ook andere filmcanons kunnen geconstrueerd worden. De mondelinge bronnen van filmherinneringen benadrukken een beleefd filmcanon uit de

persoonlijke bioscooperinnering als kind of als jongvolwassene op zoek naar de grenzen van het vertoonbare. De klassieke filmcanon zit hier deels in verweven; soms worden deze films herinnerd als grootse gebeurtenissen in de stad, soms blijkt de persoonlijke referentie mee vorm gegeven door de klassieke canonisering. Wanneer men naar de programmering van de films in Gent kijkt, verdwijnt die link met de klassieke canon bijna volledig. Dit brengt interessante en vaak onverwachte resultaten naar voren over de specifieke lokale populariteit van films, waarbij natuurlijk ook economische factoren een rol spelen. De hardnekkige aanwezigheid van soms compleet vergeten films wijst er op dat een opsomming van filmproducties geen index kan zijn van filmconsumptie.

De invulling van een filmcanon op basis van populariteit in herinnering en in commerciële omzet maakt geen artificieel onderscheid tussen hoge en lage cultuur en doet geen uitspraken over kwaliteit of de link met klasse (Biltereyst, D., Ph. Meers, K. Lotze & L. Van de Vijver, 2012). Dit zijn voorbeelden van de gelaagdheid van de Vlaamse filmgeschiedenis. De erkenning van film als een commercieel product dat geconsumeerd wordt door een maatschappij in een lokale context democratisert de filmcanon. Deze voorbeelden vanuit de mondelinge geschiedenis en de economie bestaan uit films gedragen door een publiek als voorbeeld van meer democratische canonisering van film; het medium zoals het herinnerd wordt en het medium zoals het succesvol geëxploiteerd wordt. Deze gevarieerde canons van films komen meer uit de historische maatschappij zelf waarin het medium - als deel van het dagelijkse leven - een belangrijke rol in vrijetijdsbesteding speelt.

Bibliografie

- Allen, R.C. & Gomery, D. (1985) *Film history. Theory and practice*. New York: McGraw-Hill.
- Altieri, C. (1983) 'An idea and ideal of a literary canon', *Critical Inquiry*, 10(1): 37-60.
- Altman, R. (2009) 'Whither film studies (in a post-film studies world)?', *Cinema Journal*, 49(1): 131-135.
- Biltereyst, D., Ph. Meers, K. Lotze & L. Van de Vijver (2012) 'Negotiating cinema's modernity: Strategies of control and audience experiences of cinema in Belgium, 1930s-1960s', pp. 186-201 in D. Biltereyst, R. Maltby & Ph. Meers (eds.) *Cinema, Audiences and Modernity: New perspectives on European cinema history*. London: Routledge.
- Cook, D. (1990) *A history of narrative film*. Londen: W.W.Norton.
- Klenotic, J. (1994) 'The place of rhetoric in 'new' film historiography: the discourse of corrective revisionism', *Film History*, (6): 45-58.
- Kuhn, A. (2000) 'A journey through memory', pp. 179-196 in S. Radstone (Ed.) *Memory and methodology*. Oxford: Berg.
- Miller, H.K. & McHill, H. (2012) 'For and against the film canon', *Sight & Sound*, 22(9): 80-81.
- Mottram, R. (1980) 'Fact and affirmation: Some thoughts on the methodology of film history and the relation of theory to historiography', *Quarterly Review of Film Studies*, 5(3): 335-347.
- Portelli, A. (1998) 'What makes oral history different', pp. 63-74 in R. Perks & A. Thomson, (eds.) *The oral history reader*. Londen: Routledge.
- Rosenbaum, J. (2008) *Essential cinema: On the necessity of film canons*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Sedgwick, J. (2000) *Popular filmgoing in 1930s Britain. A choice of pleasures*. Exeter: University of Exeter Press.
- Staiger, J. (1985) 'The politics of film canons', *Cinema Journal*, 24(3): 4-23.

- Taylor, H. (1989) *Scarlett's women: Gone with the Wind and its female audience*. Londen: Virago.
- Thissen, J. (2010) 'Filmgeschiedenis tussen cultuur en economie', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 13(2): 4-12.
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2003) *Film history. An introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Usai, P.C. (1986) 'Het Brighton effect. Filmgeschiedenis schrijven', *Skrien*, 148: 40-41.
- Van de Vijver, L. (2015) 'Going to the Exclusive Show: Exhibition Strategies and Movie-going Memories of Disney's Animated Feature Films in Ghent, 1937-1982', *European Journal of Cultural Studies*, OnlineFirst: 1-16.
- Van de Vijver, L. (2012) 'Distributie en exploitatie van film te Gent. Een historische typologie op basis van de programmeringsprofielen', *Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis* 9(2): 73-100.
- Wexman, V.W. (1985) 'Evaluating the text: Canon formation and screen scholarship', *Cinema Journal*, 24(2): 62-65.