

UNIVERSITEIT GENT
FACULTEIT POLITIEKE EN SOCIALE WETENSCHAPPEN

De komst van de geluidsfilm in België: een nieuwe filmindustrie.

Wetenschappelijke verhandeling

aantal woorden: 25 762

NATHALIE HANNES

MASTERPROEF COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN
afstudeerrichting FILM- EN TELEVISIESTUDIES

PROMOTOR: PROF. DR. DANIEL BILTEREYST

COMMISSARIS: DR. LIESBETH VAN DE VIJVER

ACADEMIEJAAR 2013 – 2014



Inzagerecht in de masterproef (*)

Ondergetekende, Nathalie Hannes

geeft hierbij toelating / ~~geen toelating~~ (**) aan derden, nietbehorend tot de examencommissie, om ~~zijn~~/haar (**) proefschrift in te zien.

Datum en handtekening

21 mei 2014

.....

Deze toelating geeft aan derden tevens het recht om delen uit de scriptie/ masterproef te reproduceren of te citeren, uiteraard mits correcte bronvermelding.

(*) Deze ondertekende toelating wordt in zoveel exemplaren opgemaakt als het aantal exemplaren van de scriptie/masterproef die moet worden ingediend. Het blad moet ingebonden worden samen met de scriptie onmiddellijk na de kaft.

() schrappen wat niet past**

Voorwoord

Een masterproef schrijven vergt veel werk en dit kon ik nooit in mijn eentje verwezenlijken. Via dit dankwoord wil ik mij dan ook richten tot iedereen die een steentje heeft bijgedragen aan de totstandkoming van dit werk.

In de eerste plaats wil ik mij richten tot mijn promotor professor Daniël Biltereyst. Hij stond mij tijdens mijn onderzoek- en schrijfproces bij met raad en daad. Zijn begeleiding en deskundig advies hebben zeker een meerwaarde voor mijn eindverhandeling gevormd.

Vervolgens zou ik de steun van mijn ouders willen vermelden. Steeds wanneer ik het bos niet meer door de bomen zag, kon ik bij hen terecht voor een bemoedigend woordje. Zij steunde mij van begin tot eind en hiervoor ben ik hen zeer dankbaar.

Een bijzonder woord van dank wil ik richten tot Lode Wellens. Hij bood steeds een luisterend oor wanneer ik dit nodig had. Tijdens deze opdracht had ik het niet altijd even gemakkelijk, maar dankzij zijn steun en vertrouwen waren deze momenten dragelijker.

Verder wil ik mijn vrienden en vriendinnen bedanken voor hun aanmoediging en bijstand de laatste maanden. Bovendien kon ik steeds met mijn vragen en onzekerheden bij hen terecht. Zonder hen was dit werk onmogelijk geweest.

Tot slot gaat een woord van dank uit naar Leon Heylen, Mariek Wellens en Omer Pittomvils voor het kritisch nalezen van mijn teksten alsook het geven van nuttige tips ter verbetering van het eindresultaat.

Abstract

De Verenigde Staten van Amerika vertolkte een pioniersrol in het verhaal omtrent de komst van het geluid in de film. In 1927 kon de rest van de wereld met deze nieuwe techniek kennismaken door de internationale lancering van *The Jazz Singer* door Warner Brothers. Dit vormde het begin van een overgangperiode voor verschillende filmindustrieën verspreid over de hele wereld. Deze periode had niet enkel gevolgen voor de filmproducenten, maar ook de vertonings- en distributiesector voelden al snel de invloed van deze omwenteling. Bovendien verliepen de veranderingen niet in ieder land op een uniforme manier. In het algemeen betekende het aanbreken van de jaren dertig van de vorige eeuw voor vele landen echter een bewogen periode. De nieuwe technologie had namelijk een verregaande invloed op de samenleving en bracht een volledige hervorming van elk aspect van de filmindustrie met zich mee. Deze masterproef zal voornamelijk bestaan uit een literatuurstudie en een archiefonderzoek naar verschillende facetten van de filmindustrie. Vooreerst worden de ontwikkelingen ten gevolge van de introductie van de geluidsfilm in verschillende landen onderzocht en met elkaar vergeleken. De informatie hieromtrent wordt samengevat in een literatuurstudie. Het aansluitende onderzoek zal dieper ingaan op de situatie in België, aangezien hierover tot nu toe weinig bekend is. Uit deze studie blijkt dat België tijdens de jaren dertig gekenmerkt werd door: geringe overheidssteun, taalverschillen, geen nationale filmproductie, heersende crisis en kleine markt. Een combinatie van deze elementen zorgde voor een trage introductie van het geluid, voornamelijk in Vlaanderen. Hierdoor had België een achterstand op de andere landen, maar was wel in staat om op lange termijn een succesvolle filmindustrie op te bouwen.

Inhoudstabel

Voorwoord	5
Abstract	7
1. Inleiding.....	13
2. De globale situatie van de geluidsfilm	15
2.1 De vroege geluidsexperimenten	15
2.2 De voortrekkersrol van de VS	17
2.3 De verspreiding van de geluidsfilm buiten de VS	23
2.4 De invloed van een nieuwe ontwikkeling.....	29
2.5 Meningen omtrent de geluidsfilm: voor- en tegenstanders	33
3. Methodologie.....	35
3.1 Onderzoeksdesign.....	35
3.2 Datacollectie	36
3.3 Soorten data	37
3.4 Dataverwerking en -analyse	37
4. De situatie van de geluidsfilm in België.....	38
4.1 Een beknopte situatieschets	38
4.2 Het politieke aspect van de geluidsfilm.....	39
4.2.1 De Belgische overheid en de filmindustrie	40
4.2.2 Filmcensuur en de Belgische filmkeuringscommissie.....	41
4.3 De geluidsfilm en de taalproblematiek	42
4.3.1 De verschillende technieken	42
4.3.2 De Nederlandse taal	44
4.3.3 Vlaams versus Waals	45
4.4 De gevolgen voor de tewerkstelling in de filmindustrie.....	47
4.4.1 Muzikanten	47
4.4.2 Acteurs	49
4.5 De Belgische filmproductie	50
4.5.1 De eerste Belgische geluidsfilm.....	51
4.5.2 Populaire genres bij het Belgische publiek	52

4.6 De Belgische vertoningssector	53
4.6.1 De vertoning van de eerste geluidsfilm in België	55
4.6.2 Een verscheidenheid aan geluidsapparatuur op de Belgische markt	55
4.6.3 Belgische bioscopen voorzien van geluid: een evolutie	58
4.6.4 Het gestegen belang van de geschikte akoestiek	62
4.6.5 De geluidsfilm en de veranderingen in het bioscooplandschap	63
4.7 De geluidsfilm en de publieke opinie in België	64
4.7.1 Voorstanders van de geluidsfilm	65
4.7.2 Tegenstanders van de geluidsfilm	67
4.7.3 De geluidsfilm versus het theater	69
5. Conclusie en discussie	71
6. Bibliografie.....	75
6.1 Boeken	75
6.2 Tijdschriften.....	79
6.2.1 Wetenschappelijke bijdragen	79
6.2.2 Niet-wetenschappelijke bijdragen.....	79
6.3 Internet	86

1. Inleiding

In de 21^{ste} eeuw kan men zich geen films of televisieprogramma's zonder geluid voorstellen. Het geluid is er een onmisbaar en vanzelfsprekend aspect van geworden. Men kan zich vaak niet voorstellen dat voor 1927 enkel de productie van stille films mogelijk was. Op dat moment was de technologie niet ver gevorderd en werd er enkel gebruik gemaakt van tussentitels om het filmverloop te verduidelijken. Er werd wel gebruikgemaakt van muzikale ondersteuning van de beelden. Dit wil zeggen dat een film in de bioscoop begeleid werd door een live orkest. We vinden deze vorm tegenwoordig nog steeds terug in enkele Belgische bioscoopzalen, zoals in de Cinematek te Brussel (Cinematek, 2014). Hierdoor wordt het duidelijk dat stille films nooit volledig stil waren.

Daarnaast zijn velen zich niet bewust van het geluid in een film. Wanneer men aan een publiek zou vragen wat zij het belangrijkste filmisch element vinden, zal een meerderheid antwoorden dat het beeld cruciaal is. Geluid lijkt een ondergeschikte positie in te nemen, maar dit is allerm minst het geval. Het gebruik ervan is noodzakelijk om bepaalde emoties over te brengen. Een belangrijke rol van geluid is namelijk het ondersteunen of begeleiden van beelden. Bovendien zijn er verschillende soorten geluid: gesproken woorden, muziek of geluid bij de handelingen en/of gebeurtenissen. Ze worden meestal gecombineerd tot één geheel, maar leveren elk een eigen bijdrage tot het filmverhaal. Dit duidt erop dat geluid de interpretatie van de beelden in een bepaalde richting stuurt.

Rond de jaren dertig konden filmindustrieën in de ganse wereld kennismaken met geluid. Hiervoor was men enkel vertrouwd met de stille film. De overgang van de stille naar de geluidsfilm bracht heel wat ingrijpende veranderingen met zich mee. Dit resulteerde in instabiliteit als gevolg van de nieuwe technieken en van de nieuwe apparatuur waarmee men niet vertrouwd was. Dit zijn nog maar enkele problemen waarop men stootte bij de overstap naar de geluidsfilm. Nochtans werden er niet enkel moeilijkheden gecreëerd wat betreft het technisch aspect van de filmindustrie, maar ook het publiek raakte in paniek. Dit was onder meer te wijten aan de taalkwestie, waardoor de dominante positie van Hollywood ondermijnd werd. Ondanks deze negatieve dimensie stimuleerde de geluidsfilm ook heel wat experimenten en vernieuwingen in de filmwereld. Daarnaast werd er ook nieuwsgierigheid opgewekt door het onbekende karakter van de gevolgen van de geluidsfilm.

De wortels van de synchrone geluidsfilm bevinden zich in de VS. De kennismaking met deze techniek vond plaats in 1927. Ook de overschakeling naar de geluidsfilm verliep vlot: aan het einde van de jaren twintig was de overgang van de stille naar de sprekende film bijna voltooid, ook al waren er enkele artistieke en technologische problemen die bleven aanslepen. In de rest van de wereld verliep deze overgang echter langzamer.

Deze vernieuwing bracht dus voor heel de wereld een heleboel aanpassingen met zich mee. Ieder land moest een oplossing vinden voor de eigen problemen. Dankzij de geluidsfilm vond er een enorme evolutie van de film plaats: men zou zelfs kunnen stellen dat er een geheel nieuwe filmindustrie ontstond. De meningen hieromtrent waren nochtans verdeeld, maar na verloop van tijd groeide het aantal voorstanders van de geluidsfilm en op dit moment is deze niet meer weg te denken uit de filmindustrie. Rond 1930 veroorzaakte deze nieuwe situatie ingrepen die tot vandaag merkbaar zijn. Iedere maatschappij werd geconfronteerd met ingrijpende keuzes waardoor een onderzoek naar de aard van de keuzes, problemen en oplossingen noodzakelijk is om de hedendaagse filmindustrie te begrijpen.

Door een onderzoek van archiefmateriaal zal deze masterproef proberen om de Belgische situatie te kaderen binnen het bredere veld van de wereldwijde situatie van de geluidsfilm. Aangezien elke maatschappij een eigen geschiedenis kent, zullen de omstandigheden in verschillende landen in een literatuurstudie worden geschetst. Bovendien wordt een ruimer kader aangeboden. Dit wil zeggen dat er niet enkel rekening gehouden wordt met de filmproductie, ook de distributie, vertoning en publieke opinie zijn belangrijke elementen die onderzocht dienen te worden. Bovendien kan er omtrent de Belgische situatie ten tijde van de komst van de geluidsfilm nog veel ontdekt worden. Er is zeer weinig literatuur terug te vinden over de geluidsfilm en de invloed hiervan op de Belgische filmindustrie. Welke was de eerste Belgische geluidsfilm? Maakte België een vlotte overgang van de stille naar de geluidsfilm door? Wat was de invloed van de politieke context? Welke rol speelde de taalbarrière in deze situatie? Dit zijn slechts enkele vragen waarop deze masterproef een antwoord zal trachten te geven met een zoektocht door de historische literatuur.

2. De globale situatie van de geluidsfilm

Deze literatuurstudie tracht een beter beeld te schetsen van hetgeen er reeds bekend en onderzocht is over de introductie van de geluidsfilm. Ten eerste worden de technieken besproken die de aanloop naar de synchrone geluidsfilm vormden. Daarna wordt de ontwikkeling van de klankfilm in verschillende landen geschetst. De omvang van de informatie betreffende dit thema is enorm, met als gevolg dat het niet de bedoeling is om een exhaustief overzicht op te stellen. Er zal met andere woorden een overzicht met enkele belangrijke fasen per land weergegeven worden. Hierin wordt een onderscheid gemaakt tussen de Verenigde Staten van Amerika (VS) en enkele landen hierbuiten waarin zich belangrijke ontwikkelingen betreffende de geluidsfilm voordeden. Tot slot worden er ook enkele belangrijke algemene gevolgen van de komst van de nieuwe technologie gegeven.

2.1 De vroege geluidsexperimenten

Sinds de uitvinding van de film leefde het idee om beeld met synchroon geluid te combineren. Rond dit synchroon geluid werden reeds rond 1900 verscheidene onderzoeken en experimenten uitgevoerd. Vroege systemen in deze trend maken gebruik van een *Fonograaf* voor de geluidsreproductie. De allereerste variant hanteerde hiervoor wassen cilinders. De opvolger ervan voorzag de beelden van geluid door middel van grammofonplaten. Deze technieken hadden wel enkele nadelen: de synchroniciteit tussen het geluid en het beeld, de versterking van het geluid voor een groter publiek en de beperkte lengte van het geluid dat op een cilinder of plaat kon worden geschreven in vergelijking met de standaardlengte van een film. Dit laatste vormde een probleem, aangezien de films geleidelijk langer werden bij het aanbreken van de Eerste Wereldoorlog. Het zag er dus naar uit dat het belang van de stille film steeg omwille van economische redenen (Cook, 2004, pp. 205-230).

Deze vroege experimenten kwamen tot uiting tijdens de ontwikkeling van de *Kinetoscoop* en de *Cinematograaf*. In 1889 speelde Thomas Edison met het idee om een filmprojector te ontwerpen, maar het was zijn assistent William Dickson die dit enkele maanden later in een werkbaar apparaat omzette: de *Kinetoscoop*. Dit was een filmprojector die het individueel bekijken van films mogelijk maakte. Edison stond bekend om zijn status als uitvinder van de *Fonograaf*. Hij beoogde een visuele begeleiding van zijn *Fonograaf* en in 1913 maakte hij dit mogelijk. De films die men op de *Kinetoscoop* kon bekijken, werden door een *Kinetophone* van muzikale begeleiding voorzien. Dit systeem functioneerde door middel van een

grammofoonplaat en een oortelefoon waardoor men het geluid hoorde tijdens de filmvoorstelling. Het was nooit Edisons intentie om beeld en geluid synchroon af te spelen, al bereikte hij dit later door een nieuwe versie van zijn *Kinetoscoop* uit te brengen. Deze uitvoering maakte tevens gebruik van wassen cilinders voor de geluidsreproductie (Eymann, 1997; Rogoff, 1976; Weis & Belton, 1985).

In 1894 maakten Auguste en Louis Lumière hun *Cinematograaf* als gevolg van het grote commerciële succes van de *Kinetoscoop*. De eerste publieke vertoning door de gebroeders Lumière vond plaats op 22 maart 1895. De *Cinematograaf* werd met een groter enthousiasme ontvangen dan de *Kinetoscoop* omdat het toestel drie functies wist te combineren: ontwikkelen, filmen en projecteren. Bovendien was de camera een stuk lichter dan Edisons voorganger waardoor het mogelijk werd om buitenopnames te maken (Cook, 2004, pp. 1-27).

Dit wil zeggen dat de camera- en projectoruitvindingen in 1897 bijna voltooid waren. Algemeen genomen kon een film op twee manieren bekeken worden: als peepshow voor de individuele kijker (*Kinetoscoop*) of als projectie voor een groot publiek (*Cinematograaf*).

Een ander belangrijk apparaat was de *Chronophone* die ontwikkeld werd door de Franse uitvinder Léon Gaumont. Deze verscheen in 1902 en doorliep verschillende stadia om uiteindelijk niet winstgevend verklaard te worden. Slechts enkelen probeerden zijn systeem uit en haakten al na enkele weken af. Hierdoor was deze uitvinding geen lang leven noch grote successen zoals de *Kinetoscoop* en de *Cinematograaf* beschoren (Gomery, 1975).

Algemeen wordt aangenomen dat deze apparaten slechts de voorlopers van de geluidsfilm waren. Een nieuwe techniek, waarbij het geluid rechtstreeks op de film voorzien werd, vormde de aanloop naar de synchrone geluidsfilm. Dit staat beter bekend als het *sound-on-film* systeem. De *Kinetoscoop* en de *Cinematograaf* daarentegen worden gecategoriseerd als *sound-on-disc* systemen. Bij het *sound-on-film* systeem is aan de zijkant van het filmnegatief een transparante strook aanwezig, waarop het geluid gedrukt wordt. Deze strook vertoont, na bedrukking, een variërende transparantie. Wanneer er licht afkomstig van een projector doorheen schijnt, zet een sensor deze veranderende lichtgolven om in elektrische golven waardoor er geluid gereproduceerd kan worden. In 1904 werd de eerste succesvolle poging met deze techniek in goede banen geleid door Eugène Augustin Lauste. Helaas vond hij niet

voldoende financiële middelen om zijn systeem verder te ontwikkelen en werd het de basis voor de *Photophone* van het Amerikaans electronicabedrijf RCA (Eymann, 1997).

De eerste inzetbare *sound-on-film* systemen werden pas ontwikkeld na de Eerste Wereldoorlog. Lee De Forest was een Amerikaans uitvinder die zich voornamelijk bezig hield met radiotechnologie. In 1919 begon hij met enkele ontwikkelingen op het vlak van de sprekende film. Hij kocht de patenten van het *sound-on-film* systeem, maar voegde hieraan een Audion-buis¹ toe waardoor het geluid een grotere groep mensen kon bereiken. Dit systeem kreeg de naam *Phonofilm*. Ondanks deze vernieuwing op het gebied van geluidsversterking kende het systeem geen succes. Op het moment dat De Forest zijn uitvinding wilde commercialiseren, genoot Warner Brothers' *Vitaphone* meer aandacht. Bovendien vermoedden velen dat het publiek nog niet klaar was voor de komst van de geluidsfilm. Ook zou het een dure investering zijn waarvoor er op dat moment geen geld was. Pas jaren later wanneer de bekende film *The Jazz Singer* uitkwam, stapte men over op het *sound-on-film* systeem van Lee De Forest. Deze Amerikaanse film maakte namelijk gebruik van het *sound-on-disc* systeem waarvan de synchronisatie van beeld en geluid problematisch bleek (Altman, 2004; Cook, 2004, pp. 205-230).

2.2 De voortrekkersrol van de VS

Men zou kunnen stellen dat de geluidsfilm een Amerikaanse uitvinding is. De techniek werd in de VS geïntroduceerd, waarna deze nieuwigheid zich wereldwijd verspreidde. Het invoeren van geluid was geen abrupte gebeurtenis, maar verliep eerder geleidelijk. De komst van het geluid vormde voor velen geen verrassing. Toch waren er enkele onvoorziene gevolgen verbonden aan deze vernieuwing. Velen claimen zelfs dat de komst van de geluidsfilm de scheidingslijn tussen het oude en het nieuwe Hollywood vormt (Crafton, 1997).

Het begon allemaal met de activiteiten van de Amerikaanse firma Western Electric. In 1912 verkreeg het bedrijf de rechten op de Audion-buis van Lee De Forest en startte met het experimenteren rond geluid. In 1924 was hun volledig uitgerust systeem voltooid: het bevatte een microfoon, een luidspreker, een versterker, een elektronische recorder, een weergave-eenheid en een synchronisatiesysteem vrij van snelheidsvariatie (Gomery, 1975). In 1925

¹ Lee De Forest vond het eerste versterkende element uit. Door middel van de Audion-buis was het dus mogelijk om een klein elektrisch signaal te versterken. Dit was een toevalstreffer, aangezien er in deze periode geen nood was aan een versterker. De Forest wilde met zijn ontwikkeling enkel bestaande patenten ontwijken (Alfi Audio, 2011).

wilde het bedrijf zijn toepassing verkopen aan de *majors*, maar niemand toonde interesse. Dit was buiten de *minor* Warner Brothers gerekend. Dit bedrijf kampte met geldproblemen en diende vernieuwend uit de hoek te komen om aan een faillissement te kunnen ontsnappen. Deze situatie zorgde ervoor dat het zijn kans waagde en investeerde in het systeem van Western Electric (Cook, 2004, pp. 205-230).

De eerste tekenen van de overgang naar geluid in de VS zijn hiermee ingezet en bevinden zich in de periode 1926-1927. Meer bepaald vertolkten de organisaties Warner Brothers en Fox Film een belangrijke rol in dit verhaal. Zij zijn beide pioniers op het gebied van geluid, maar de gevolgde trajecten zijn verschillend. In 1926 ging Warner Brothers van start met de ontwikkeling van een eerste systeem onder de naam *Vitaphone*. De organisatie diende een risico te nemen door hun financiële problemen en investeerde in het geluidssysteem van Western Electric. De keuze voor het *sound-on-disc* systeem was het gevolg van het veertigjarig bestaan ervan. Velen waren met dit systeem vertrouwd en het kon eenvoudiger en sneller aangewend worden. Het *sound-on-film* systeem daarentegen bevond zich slechts in een experimentele fase (Eymann, 1997). De eerste geluidsfilm van Warner Brothers was *Don Juan*, die in 1926 jaar uitkwam. Deze film bevatte geen dialogen, maar de beelden werden ondersteund door muziek, die door middel van een grammofoonplaat afgespeeld werd (Cook, 2004, pp. 205-230).

Fox Films was het andere bedrijf dat reeds vroeg investeerde in de ontwikkeling van een eigen geluidssysteem. Hun keuze ging niet uit naar het maken van langspeelfilms, maar het bedrijf lanceerde in 1927 journaals voorzien van geluid. Zij benutten hiervoor het *sound-on-film* systeem, in tegenstelling tot Warner Brothers. Theodore Case en Earl Sponable worden aangeduid als ontwikkelaars van dit systeem, dat deels gebaseerd was op De Forests *Phonofilm*. William Fox investeerde in deze uitvinding en veranderde de naam in *Movietone*. Fox Films was, net zoals Warner, een klein bedrijf dat met een uitbreiding gestart was. Ze hoopten met hun geluidssysteem een voorsprong te kunnen behalen op de andere concurrerende bedrijven (Cook, 2004, pp. 205-230; Thompson & Bordwell, 1994).

Verder demonstreerde het Amerikaanse bedrijf RCA in 1927 een ander belangrijk systeem op het vlak van geluidsreproductie: de *Photophone*. Dit bedrijf bezat alle noodzakelijke patenten en hun systeem behoorde tot de categorie van de *sound-on-film* systemen. Dit wil niet zeggen dat hun apparaat volledig overeenstemde met de systemen van De Forest en Fox. De

Photophone werkte namelijk volgens het *variable-area* systeem². Dit in tegenstelling tot de andere *sound-on-film* systemen, die het *variable-density* procédé³ hanteren (Millard, 2005; Thompson & Bordwell, 1994).

Uiteindelijk is het *sound-on-film* systeem superieur gebleken ten opzichte van het *sound-on-disc* systeem. Deze methode won onder meer aan populariteit door de superieure geluidskwaliteit en de betere synchroniciteit in vergelijking met het *sound-on-disc* systeem. Daarnaast is het succes ook een rechtstreeks gevolg van de overeenkomst die de toenmalige *Big Five* (MGM, Universal, First National, Paramount en Producers Distributing Corporation) ondertekenden in februari 1927. Dit was een reactie op de gestegen aandacht voor de *Vitaphone*. Bovendien zou het gebrek aan een algemeen geldende standaard het bedrijfsleven schaden. Daarom besloten ze om een uniform systeem te gebruiken wanneer de overschakeling naar geluid diende te gebeuren. Ze hadden de keuze tussen twee systemen die op dat moment op de markt waren: de RCA *Photophone* of het Western Electric systeem. In 1928 kwam Western Electric met een *sound-on-film* systeem op de proppen dat voordeliger bleek en dit werd dan ook de standaard. Het RCA-systeem verdween echter niet en werd door verschillende theaters in gebruik genomen, aangezien het compatibel was met de andere techniek (Cook, 2004, pp. 205-230; Thompson & Bordwell, 1994; Salt, 1985).

Wanneer men spreekt over de introductie van de geluidsfilm in de VS, wordt steeds opnieuw dezelfde evolutie geschetst. Rick Altman (1992) stelt echter een alternatieve ontwikkeling voor, waarin Bell Laboratories een belangrijke rol vertolkt. Bell Laboratories is een onderzoeks- en ontwikkelingslaboratorium dat tot het bedrijf American Telephone & Telegraph Company behoort. Het introduceerde al in 1925 de *Ortophonice Victrola*, wat een revolutie betekende op het gebied van fonografen. Dit apparaat slaagde namelijk in de combinatie van de voordelen van elektronische opname, impedantie⁴ en een luidsprekersysteem. Deze baanbrekende ontwikkeling wordt in vele overzichten van deze periode vergeten.

² Het *variable-area* systeem wil zeggen dat er een geluidsstrook aanwezig is op het filmnegatief waarop een golfvorm van een variabele dikte te zien is. Hoe groter het gemoduleerde gebied is, hoe luider en vice versa (Livadary & Twining, 1945).

³ Het *variable-density* systeem wil zeggen dat er een geluidsstrook aanwezig is op het filmnegatief waarop streken te zien zijn met een verschillende dichtheid. Hierdoor zijn er drie kleuren: zwart (grote dichtheid), grijs (middelmattige dichtheid) en wit (kleine dichtheid). Deze kleuren zetten zich om in een ander toonsterkte: wit is een luide toon en zwart is een stillere toon (Sachtleben, 1935).

⁴ Dit is een ander woord voor weerstand. De impedantie wordt gedefinieerd als de verhouding tussen een "actie" en een "effect" op die actie (Vermeir & Meerbergen, 2001).

De release van *The Jazz Singer* staat over de hele wereld bekend als de doorbraak van de geluidsfilm. De film verscheen in 1927, werd geregisseerd door Alan Crosland en de hoofdrol werd vertolkt door een populaire ster uit de vaudeville: Al Johnson. Het wordt wereldwijd beschouwd als de eerste geluidsfilm, alhoewel de film slechts enkele fragmenten bevatte die voorzien waren van geluid. Hierdoor wordt deze eerder omschreven als een gezongen filmwerk in plaats van een sprekende film. Dit betekent dat het niet de eerste langspeelfilm was die gebruik maakte van synchroon geluid, maar implementeerde dit wel als eerste op een realistische manier. De film bleek echter een internationaal succes met als gevolg dat ook andere firma's interesse toonden voor de geluidstechnologie. Bovendien kwam de potentiële besparing van de omschakeling naar geluid aan het licht. Dit was het gevolg van de verdwijning van de kosten voor het live orkest dat de stille film begeleidde (Cook, 2004, pp. 205-230).

De eerste volwaardige talkie dateert van juli 1928 en is getiteld *The Lights of New York*. Deze werd uitgebracht door Warner Brothers en was de eerste film in de geschiedenis die op narratief vlak geheel steunde op gesproken dialogen. Dit duidt op Warner Brothers' voorsprong ten opzichte van zijn concurrenten. Het bedrijf bleef echter voorzichtig en produceerde tot april 1929 nog steeds films die slechts deels voorzien waren van geluid (Gomery, 1975; Thompson & Bordwell, 1994).

In 1928 werd het velen duidelijk dat de stille film vrijwel volledig verdrongen was. Gedurende een lange tijd heerste de gedachte dat de stille en de geluidsfilm naast elkaar zouden kunnen bestaan, maar die werd op dat moment volledig verlaten. Iedereen werd namelijk verrast door de snelheid van de omschakeling naar geluid. Tijdens de herfst van 1930 werden er in Hollywood enkel talkies geproduceerd (Gomery, 1985b; Millard, 2005). Enkele uitzonderingen waren de stille producties die bestemd waren voor de export of voor vertoning in kleinere Amerikaanse zalen (Gomery, 1975). Aangezien er een groot winstpotentieel aanwezig was, schakelden de *majors* zo snel mogelijk over naar het nieuwe systeem. De onafhankelijke organisaties deden er een jaar langer over (Gomery, 1985b). Door deze snelheid van de intrede van geluid werden er grote problemen verwacht. Velen waren opgelucht toen ze ontdekten dat deze moeilijkheden niet de verwachte omvang aannamen.

Hiervoor had de Academy of Motion Picture Arts and Sciences⁵ gezorgd, doordat deze organisatie alle informatie coördineerde en samenvoegde. In 1929 opende de Academy bovendien een school om het studio personeel op te leiden omtrent de basisbeginselen en de laatste vernieuwing op het vlak van geluidstechnologie, met de beperking van de problemen als doel (Gomery, 1975).

Ook de structuur van de filmindustrie was onderhevig aan veranderingen rond 1930. Tijdens de periode van de stille film werd Hollywood omgevormd tot een oligopolie waarin een klein aantal bedrijven actief waren. Daardoor was er weinig concurrentie op de markt, maar door de komst van het geluid en van de Grote Depressie in de VS kwam hierin verandering. Dankzij de nieuwe ontwikkeling werd er een geheel nieuwe organisatie gevormd: Radio-Keith-Orpheum (RKO), die instond voor het verdelen van RCA's *Phonofilm*. Bestaande organisaties zoals Fox en Warner Brothers groeiden uit tot grote en belangrijke spelers van de jaren dertig. In het begin van deze periode maakte de oligopolie plaats voor een nieuwe structuur: acht grote bedrijven domineerden de markt. Hiertoe behoorde de *Big Five* (Paramount, Loew's, Fox, Warner Brothers en RKO), beter bekend onder de verzamelnaam *majors*. Enkele voorwaarden om van deze groep deel te kunnen uitmaken, waren een verticale integratie van de organisatie, het bezit van een reeks zalen en de uitbouw van een internationaal distributiesysteem. De drie overige en tevens kleinere bedrijven behoorden tot de *minors*: Universal, Columbia en United Artists. Verder waren er nog enkele onafhankelijke firma's, die hoofdzakelijk films maakten met een klein budget, beter gekend als B-films (Thompson & Bordwell, 1994).

Verder waren aan het begin van de jaren dertig een groot deel van de Amerikaanse cinema's reeds uitgerust met een geluidsinstallatie. De overstap naar geluid werd voornamelijk gemaakt uit economische overwegingen, namelijk de maximalisatie van bedrijfswinsten op lange termijn (Gomery, 1975). Daarnaast werd ook het Amerikaanse bankwezen nauw betrokken bij deze aangelegenheid door de grote kosten die deze massale overschakeling met zich meebracht. Men zou dus kunnen stellen dat een economische kracht de Amerikaanse geluidsfilm een cruciale duw in de rug gaf. Vele studio's boekten hoge winsten door het grote enthousiasme dat heerste onder de Amerikaanse bevolking. Hierdoor bracht de komst van de

⁵ Dit is een organisatie die opgericht werd in 1927 en zich engageert voor de ontwikkeling van filmkunst en -wetenschap. De Academy staat het meest bekend om de jaarlijkse prijsuitreiking van de Oscars (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2014).

geluidsfilm een financiële steun voor Hollywood met zich mee bij het aanbreken van de Grote Depressie in oktober 1929 (Cook, 2004, pp. 205-230).

In 1931 ondervond deze gunstige situatie in de VS een drastische wijziging. Toen het innovatieve aspect deels verloren ging, werd de impact van de Depressie duidelijk voelbaar. Banken en bedrijven gingen failliet en duizenden mensen kwamen zonder werk te zitten. De VS was op dat moment in de greep van de Grote Depressie. De filmindustrie werd geschat om tegen de crisis bestand te zijn, maar uiteindelijk daalde het aantal betalende klanten steeds sterker. Dit had een invloed op talrijke aspecten van de filmindustrie. Een groot aantal bedrijven die voorheen zeer goede zaken deden, werden plots geconfronteerd met een faillissement. Bij het aanbreken van 1933 kromp het kapitaal voor ongeveer de helft bij de bekende filmmakers en bijna een derde van de bioscopen moest zijn deuren sluiten. Bovendien werden de filmopnames stilgelegd omdat er geen vooruitzicht was op een stijgende verkoop door de algemene daling van de koopkracht. Een ander gevolg was het ontslag van veel beroemde artiesten, doordat de crisis ervoor zorgde dat de studio's moesten besparen (Millard, 2005; Balio, 1985).

Verder werden er door de omschakeling naar geluid ook nieuwe genres geïntroduceerd. De musicalfilm is een genre dat zich op dat moment ontwikkelde en uitgroeide tot één van de bekendste stijlen uit de jaren dertig. De eerste geluidsfilms behoren tot dit genre, zoals *The Jazz Singer*. Een ander gebruikelijk genre in die tijd was de biopic, vermits de toevoeging van geluid zorgde voor meer historische waarheidsgetrouwheid. Dit genre kende een populariteitsstijging, mede door de introductie van de journaals van Fox Films. Naast de creatie van nieuwe genres zorgde de komst van het geluid ook voor een verandering in reeds bestaande genres. De geliefde comedy genres tijdens de stille film, zoals de slapstick comedy, werden weggevaagd door de lancering van geluid. Een gevolg hiervan was de achteruitgang van de carrières van onder andere Charlie Chaplin en Buster Keaton. Comedians zoals Laurel en Hardy daarentegen overleefden door zich aan te passen aan de nieuwe trend. Ze beslisten namelijk om een mix van slapstick en dialoog te brengen. Verder daalde ook de status van Western films in het begin van deze omwenteling en behoorden ze een tijdje tot de B-films (Cook, 2004, pp. 231-288).

2.3 De verspreiding van de geluidsfilm buiten de VS

Voor de start van de ontwikkelingen en experimenten omtrent geluid in de VS, hielden in Europa voornamelijk ingenieurs - die actief waren op het gebied van radio en fonografen - zich bezig met het uitwerken van geluidssystemen. Europese uitvinders zoals Petersen en Poulsen uit Denemarken, Berglund uit Zweden of het TriErgon trio uit Duitsland voerden reeds in de vroege jaren twintig experimenten uit rond het *sound-on-film* systeem. Op dat moment had er nooit een doorbraak plaatsgevonden, aangezien er niemand interesse toonde voor deze vernieuwing.

De Amerikaanse studio's wilden hun controle over de internationale filmmarkt behouden toen de geluidsfilm opkwam. Daarom creëerden de Amerikaanse bedrijven met succes nieuwe afzetmarkten voor hun geluidssystemen. Aan het einde van 1928 gingen de *Big Five* dan ook van start met de export van geluidsfilms over de hele wereld. Daarnaast startten RCA en Western Electric met de installatie van geluidsapparatuur in Europese theaters, aangezien er op dat moment weinig Europese bioscopen van een geluidsinstallatie voorzien waren. Slechts achttien procent van de bioscopen waren aan het einde van 1929 uitgerust met geluidsapparatuur. Dit terwijl bijna de helft van de zalen in de VS in staat was om sprekende films te vertonen. Dit wil zeggen dat Europa enige achterstand had tegenover de Amerikaanse ontwikkeling. De snelste omschakeling gebeurde bij de bioscoopcomplexen die zich in grotere steden bevonden, zoals Parijs of Berlijn. Hieruit volgt dat het succes van de Europese geluidsfilm startte in de VS (Cook, 2004, pp. 289-326; Gomery, 1985a).

In het begin verliep de export van geluidsfilms vanuit de VS naar Groot-Brittannië ietwat stroef door de strikte quota die het Britse parlement in 1927 invoerde. Deze zorgde voor een daling van de invoer van buitenlandse films, met als gevolg dat de binnenlandse productie een stimulans kreeg. Deze groei van de nationale industrie hielp Groot-Brittannië in zijn nationale en internationale concurrentiestrijd tegen Hollywood. Desondanks kende de omschakeling in Groot-Brittannië in het algemeen het vlotste verloop: 22 procent van de bioscopen waren uitgerust in 1929 en 63 procent in 1932. Voor een lange tijd was het Groot-Brittannië namelijk de belangrijkste afzetmarkt van de VS. Dit komt door de afwezigheid van een taalbarrière tussen beiden, met als gevolg dat de theaters op zeer korte termijn voorzien werden van een geluidssysteem (Cook, 2004, pp. 231-288; Gomery, 1985a).

Door het succes in Groot-Brittannië wilden de Amerikanen de rest van de wereld veroveren. Dit verliep echter niet zoals verwacht. Ze konden namelijk niet dezelfde strategieën aanhouden in hun handel met het continent door de aanwezige taalverschillen. Er heerste namelijk een taalbeperking die een belemmering vormde voor de export. Bij een stille film konden de tussentitels simpelweg vertaald worden, maar bij sprekende films was de vertaling ingewikkelder. Oorspronkelijk werden dubbing en ondertiteling uitgetoetst, maar ook vertellers met een beheersing van de moedertaal werden ingezet. Deze initiatieven brachten echter geen groot succes met zich mee (Thompson & Bordwell, 1994). Datgene waarin het meeste vertrouwen gekoesterd werd, namelijk dubbing, kende technologische beperkingen en lokte zo een afwijzende reactie van het publiek uit. Daarom nam Hollywood de beslissing om alle films in een vreemde taal uit te brengen, maar ook dit zorgde niet voor een stijging van de buitenlandse winst. Door het minimale succes werd deze techniek tegen 1932 volledig achterwege gelaten (Williams, 1992). Dubbing en ondertiteling werden in datzelfde jaar grondiger ontwikkeld en bovendien daalden de kosten die deze methoden teweeg brachten. Dit vormde een oplossing voor de taalproblemen, maar even later stootte de VS op een nieuw obstakel in Duitsland (Gomery, 1985a).

Het traject van de overschakeling naar geluid verliep in Duitsland heel wat trager dan in Groot-Brittannië. Een hindernis die zich stelde was het kartel van 1928 om de indringing van de VS in de lokale markt tegen te gaan. De Duits-Vlaamse firma Tobis had de rechten verkregen van het TriErgon *sound-on-film* systeem en startte met de verspreiding ervan in de Duitse theaters. Hiernaast hield het bedrijf Klangfilm zich bezig met de lancering van een concurrerend systeem. Na enkele maanden van strijd besloten Tobis en Klangfilm in 1929 om een fusie aan te gaan. Al snel sloten ze een onderlinge licentieovereenkomst met de Franse en Engelse Photophone Company en British Talking Pictures. Dit zorgde ervoor dat ze in het bezit kwamen van alle afdelingen van productie, distributie en verwerking in verschillende Europese landen (Cook, 2004, pp. 289-326; Gomery, 1985a; Thompson & Bordwell, 1994). Het gefuseerde bedrijf Tobis-Klangfilm startte meteen ook verscheidene rechtszaken tegen Warner's *Vitaphone* omdat zij een inbreuk op de patenten van Tobis-Klangfilm zouden gepleegd hebben. Na afloop legden ze permanente embargo's op in Duitsland, Nederland, Tsjecho-Slowakije, Hongarije, Zwitserland en Oostenrijk. De Amerikaanse handelsvereniging Motion Picture Producers and Distributors Association of America besliste hierna dat alle Amerikaanse bedrijven het exporteren van eigen films en het importeren van Duitse films dienden te beëindigen. Door de onzekerheid die deze beslissing met zich meebracht, werd de

overgang naar de sprekende film in Duitsland vertraagd. Producers namen een terughoudende attitude aan tegenover het maken van geluidsfilms, omdat ze hun films niet konden exporteren naar de VS. Aangezien er geen productie van geluidsfilms was, kochten de Duitse vertoners ook geen geluidsapparatuur aan (Thompson & Bordwell, 1994).

Een ander gevolg van de rechtszaak was het effect op de Amerikaanse inkomsten uit het buitenland. Deze daalden met 75 procent en uiteindelijk werd er op 22 juli 1930 een akkoord gesloten tussen Tobis-Klangfilm, Western Electric en RCA. Hierin werd de wereld verdeeld in vier territoria: Tobis-Klangfilm kreeg de exclusieve rechten voor Centraal-Europa en Scandinavië. Western Electric en RCA verwierven de VS, Canada, Australië, Nieuw-Zeeland, India en de Sovjet-Unie. Tot slot werd Groot-Brittannië als volgt verdeeld: 25 procent voor Tobis-Klangfilm en 75 procent voor Western Electric en RCA. De rest van de wereld werd aangeduid als open territorium. De drie bedrijven sloten ook een overeenkomst omtrent het uitwisselen van technische informatie en het bundelen van hun patenten. Dit stond beter bekend als het Paris Agreement. Over de inhoud ervan werd verschillende keren opnieuw onderhandeld, met als gevolg dat het akkoord slechts stand hield tot 1939. Tobis-Klangfilm slaagde immers in zijn opzet doordat het de werelddominantie van de Amerikaanse bedrijven kon terugdrijven en konden zorgen voor een daling van de invloed van Hollywood op de Europese markt (Cook, 2004, pp. 289-326).

Bij het aanbreken van de komst van het geluid stonden de Duitsers reeds sterk in hun schoenen door de positie van Tobis-Klangfilm, hoewel deze positie niet behouden bleef doordat het bedrijf op economisch en politiek vlak in een moeilijke periode verkeerde. De marktpenetratie van de geluidsapparatuur was tot 1932 niet hoger dan zestig procent. Het begin van de geluidsfilm viel namelijk samen met de neergang van de Duitse Weimar republiek. De eerste Duitse geluidsfilms waren musicals, net als in de VS. Het publiek was door het vermaak van de musicalfilms immers in staat om weg te vluchten van de toestand van dat moment. Het meest invloedrijke werk uit deze periode in Duitsland is *M* van Fritz Lang. De regisseur gebruikt in deze film hoofdzakelijk niet-naturalistisch geluid en maakt hiermee het verschil met de musical (Cook, 2004, pp. 289-326). Ondanks zijn zwakke economische en politieke positie bewees Duitsland dat zij het meest succesvol waren tegen de acties van Hollywood. Hitler, die de macht greep in 1933, was hiervoor mede verantwoordelijk. Hij pleitte voor de nationalisering van de Duitse filmindustrie en introduceerde talrijke quota, zodat de invoer vanuit het buitenland beperkt bleef. Daarnaast

heerste er een zeer strenge filmcensuur in Duitsland. Iedere film mocht slechts vertoond worden nadat deze door Joseph Goebbels, de minister van propaganda, goedgekeurd werd (Gomery, 1985a).

Frankrijk stelde zich zeer weerbarstig op bij de komst van de nieuwe techniek. Een gevolg van de introductie van het geluid was het einde van de experimentele avant-garde cinema. Deze beweging was zeer populair in de filmwereld tussen 1924 en 1929 (Williams, 1992). Daarnaast lagen de productiekosten van de geluidsfilm zeer hoog, doordat er in Frankrijk geen patenten op de nodige apparatuur aanwezig waren. Het succes van Amerikaanse en Duitse films was echter groot, zodat financiers wilden investeren in buitenlandse patenten. Daardoor domineerden de Duitse en Amerikaanse geluidssystemen in dit land. Doordat de Franse studio's slechts langzaam kennis maakten met het gebruik van geluid, werden alle vroege Franse geluidsfilms in Londen gemaakt. Daarnaast trachtten de Amerikaanse en Duitse filmindustrieën de Franse filmproductie in te perken door in Frankrijk zelf productiefaciliteiten te creëren. Paramount vestigde zich bijvoorbeeld in Joinville en de Duitse filmindustrie streek neer in het Franse Epinay. De Duitse tak toonde respect voor de Franse filmproductie, aangezien in 1930 René Clair zijn eerste succesvolle geluidsfilm *Sous les Toits de Paris* in de Duitse studio's maakte. Clair behoorde tot de avant-gardistische beweging, waardoor hij wilde experimenteren met de nieuwe techniek. Hij specialiseerde zich in de musicalkomedie die weinig dialoog bevat. Verder schonk hij in zijn films voornamelijk aandacht aan de asynchrone en contrapuntische werking⁶ van geluid. *Sous les Toits de Paris* werd bestempeld als de mooiste film die ooit gemaakt werd, waardoor René Clair een reputatie als meester van de geluidsfilm verwierf (Cook, 2004, pp. 289-326; Thompson & Bordwell, 1994).

In de traditie van de geluidsfilm zijn er dus nationale verschillen aanwezig. Ieder land heeft een eigen stijl en traditie betreffende het gebruik van geluid. In de VS werden bijvoorbeeld het simultaan opnemen van beeld en geluid niet toegepast voor 1932. De geluidsfilms in de VS in de jaren dertig waren hoofdzakelijk het resultaat van montage. Dit betekent dat een scène werd samengesteld uit verschillende aparte delen. Daarnaast stond Frankrijk bekend om hun voorkeur voor *le son direct*. De Fransen namen beeld en geluid dus gelijktijdig op en

⁶ Contrapuntisch betekent dat het geluid gebruikt moet worden als de tegenpool van het visuele component in een film. Het is een theorie die gelanceerd werd door de Russische cineasten Vsevolod Pudovkin, Grigori en Sergei Eisenstein (Peters, 2003).

trachtten haast niets aan het geluid te wijzigen tijdens het postproductieproces. Ze beschouwden deze directe klank als een authentiekere weergave van de prestaties van een acteur (O'Brien, 2005).

Uit de situaties in Frankrijk, Duitsland en Groot-Brittannië kan er besloten worden dat deze landen door overheidsinterventies in staat werden gesteld om het Amerikaanse imperialisme in de filmwereld af te weren. Ook de wereldwijde depressie had een positieve zijde voor de betrokken landen. Deze economische crisis bracht namelijk een fluctuatie van de wisselkoersen met zich mee, die in het nadeel van de VS speelde. De Europese regeringen bevoren de valuta van buitenlandse handelaars of beïnvloedden de wisselkoersen om de nationale industrieën ten koste van de buitenlandse ondernemingen te steunen. Op deze manier hield Hollywood steeds minder over van zijn buitenlandse activiteiten en werd de Amerikaanse filmindustrie kwetsbaar ten opzichte van de nationale organisaties (Gomery, 1985a).

Ook in de Italiaanse cinema vond het geluid een langzame ingang door de Amerikaanse en Duitse concurrentie. Voorheen kende de Italiaanse filmwereld een grote productie, maar tegen 1925 onderging deze een spectaculaire daling. De vroege Italiaanse geluidsfilms waren onopvallend, op enkele uitzonderingen na van de regisseurs Alessandro Blasetti en Mario Camerini. Bovendien was de fascistische leider Benito Mussolini aan de macht tijdens deze overgangperiode. De komst van het geluid leidde diens aandacht naar de propagandistische waarde van de film. Meer bepaald manipuleerde zijn regime de Italiaanse filmindustrie door subsidies en andere economische impulsen aan te reiken, zodat een productionele groei gestimuleerd werd. Verder oefende hij ook controle uit op de inhoud van de films. Net zoals in Duitsland heerste er zo een strikte filmcensuur, die ervoor zorgde dat er hoofdzakelijk films geproduceerd werden die aanleunden bij de dominante stijlen uit Hollywood. Hiertoe behoorden voornamelijk de romantische komedies (Cook, 2004, pp. 289-326).

Terwijl de Westerse landen worstelden met incompatibele geluidssystemen en patentenkwesties, maakte de Sovjet-Unie een relatief geïsoleerde ontwikkeling door. Al in 1926 startten de Russische ingenieurs Tager en Shorin individueel met het ontwikkelen van optisch geluidssystemen. In 1929 werden ze gelanceerd en uitgeprobeerd door Pudovkin en Vertov, maar de systemen kenden echter verschillende technische problemen (Thompson & Brodwell, 1994). Geen van beide bleek werkbaar, dus werden de eerste geluidsfilms

opgenomen met Duitse geluidsapparatuur. De eerste klankfilm, *The Road To Life*, vormde meteen ook het begin van het sociaal realisme in de Sovjet-Unie (Williams, 1992).

Door de latere start in de Sovjet-Unie kon men profiteren van de fouten die de Westerse industrieën voordien gemaakt hadden. De Russen hebben bijvoorbeeld nooit het *sound-on-disc* systeem en de moeilijkheden hieromtrent gekend. Aan de andere kant zorgde dit ook voor een geringe kwaliteit van hun films, vermits de Sovjet-Unie een achterstand kende tegenover het Westen, dat wel kennis en ervaring met het nieuwe medium had op dat moment. Hier waren echter enkele uitzonderingen van toepassing, zoals de pioniersrol van Vertov betreffende de geluidsdocumentaire en -montage. Desondanks dateert de laatste stille productie van 1936. Dit wil zeggen dat de stille en de geluidsfilm er voor een periode van bijna zes jaar naast elkaar bestonden. Verder maakte de Sovjet-Unie de overgang naar geluid met vrijwel geen hulp van het buitenland. Net zoals in Duitsland arriveerde de nieuwe techniek in de Sovjet-Unie tijdens een periode van politieke instabiliteit. Stalin was op dat moment aan de macht en terroriseerde de bevolking. Hierdoor werden films gezien als een middel om aan het dagelijkse leven te ontsnappen. De revolutionaire experimenten van de voorgaande periode werden verlaten en de invloed van Hollywood was groot. Er werden dus voornamelijk musicalfilms, historische spektakelfilms en biografieën geproduceerd. Bovendien was de meerderheid van de bioscoopzalen voor 1938 ook nog niet voorzien van enige geluidsapparatuur, zodat de intrede van de geluidsfilm in het algemeen langzaam verliep (Cook, 2004, pp. 289-326).

Bovendien is het in het begin van de jaren dertig stil rond de beroemde Sovjetfilm maker Sergei Eisenstein. Aan het einde van dit decennium realiseert hij een historische film met een cruciale politieke boodschap, *Alexander Nevski* (1938). Het was zijn eerste geluidsfilm waarin hij zijn theorie omtrent het contrapuntisch geluid toepast. Meer bepaald geeft de muziek aan de film de vorm van een opera. Deze vormde ook een aanvulling op en een conflict met de visuele ritmes van de film. Met deze theorie sluit hij aan bij het werk van de Franse filmmaker René Clair (Cook, 2004, pp. 289-326).

Dit wil dus zeggen dat de impact van de komst van geluid in Europa niet gescheiden kan worden van de heersende machtskwesties en het relatieve effect van de wereldwijde economische depressie. De komst van de nieuwe techniek viel ook samen met wereldwijde sociale en politieke veranderingen. Enkele theoretici beweren dat de *earthquake theory* in dit

geval van toepassing is. Deze theorie stelt dat omwentelingen, zoals de invoering van geluid, voor een intensivering en een vooruitgang van een reeds aanwezige tendens zorgen. In Europa betekent deze theorie een algemene verzwakking en fragmentatie van naoorlogse avant-gardistische bewegingen en een wijziging in de heersende denkbeelden. Bovendien werd de geluidsapparatuur aanvankelijk enkel benut omwille van het nieuwe en onbekende karakter en de commerciële doeleinden. Het duurde een lange tijd alvorens de toepassing ook ingezet werd met esthetisch oogmerk (Williams, 1992).

2.4 De invloed van een nieuwe ontwikkeling

De komst van de geluidstechniek heeft ingrijpende gevolgen voor alle aspecten van een samenleving. Iedereen moest zich aanpassen aan de nieuwe situatie en zich op onbekend terrein begeven. Door deze vernieuwing werden de vertrouwdheden omvergeworpen en dit speelde meestal in het nadeel van elke betrokken partij.

Een eerste gevolg van de omschakeling naar het geluid is de sterke stijging van het aantal studio's. Er werden namelijk door elke productiemaatschappij nieuwe faciliteiten gebouwd zodat ze in staat waren om geluidsfilms op te nemen. In maart 1929 hadden alle *majors* in de VS de opbouw van hun studio's afgerond. Op het einde van 1928 waren er slechts 16 opnamefaciliteiten in Hollywood, maar enkele maanden later (einde april 1929) groeide dit aantal tot 50 en aan het einde van datzelfde jaar stond de teller op 116. Bovendien bleef Hollywood niet de enige plaats waar de productie van talkies plaatsvond. Vele organisaties openden studio's in New York en ook in andere landen vond deze trend langzaam navolging (Gomery, 1975).

Daartegenover stond een daling van het aantal kleine, onafhankelijke theaters als gevolg van de verspreiding van de geluidstechnologie. Deze probeerden zich te redden door het programmeren van vaudeville voorstellingen, maar dit bleek slechts op korte termijn gunstig. Verder stelden er zich nog bijkomende problemen in de vertoningsector. Er waren namelijk drie concurrerende systemen op de markt (Western Electric' *Vitaphone*, Fox' *Movietone* en RCA's *Photophone*), die onderling niet uitwisselbaar waren. Bovendien werden ze frequent aangepast en vernieuwd zodat bestaande installaties snel verouderden. In het algemeen sloten

de meeste bedrijven zich aan bij het systeem van ERPI⁷ en RCA. De positie van deze twee organisaties bracht een oligopolistische structuur in de VS met zich mee (Gomery, 1975).

Daarnaast waren er twee verschillende procedés (*sound-on-disc* en *sound-on-film*) in gebruik. Niet elke bioscoopzaal was uitgerust met beide toepassingen, waardoor niet iedere film in iedere cinema vertoond kon worden (Millard, 2005). Toch kreeg het *sound-on-film* systeem de bovenhand en schakelden de meeste zalen omstreeks 1931 hiernaar over. Dit was een gevolg van de nadelen van het gebruik van grammofoonplaten: ze konden eenvoudig verloren raken, werden snel door elkaar gehaald en de verzending ervan was zeer prijzig. In 1925 begon dus het tijdperk van de grammofoonplaten, maar dat was in minder dan zes jaar afgelopen (Gomery, 1975).

De investering in de nieuwe apparatuur betekende een groot risico voor de bioscopeigenaars. Ze moesten een grote investering doen die niet steeds kon worden terugverdiend. Meer bepaald diende er niet enkel een speciale filmprojector aangekocht te worden, maar ook luidsprekers en versterkers waren noodzakelijk om het geluid voor een groter publiek te reproduceren. Dit zorgde voor het faillissement van kleinere, onafhankelijke bioscopeigenaars (Millard, 2005).

Vanaf 1928 veranderde ook de marktsituatie in de VS en in verschillende andere landen door het grote aantal fusies. Het bedrijf van William Fox is hiervan een voorbeeld: op vier jaar tijd groeide de organisatie van gemiddelde grootte uit tot een firma die behoorde tot de drie belangrijkste in de VS (waaronder Fox, Loew's en Paramount). Uiteindelijk werd Fox de grootste door een fusie met Loew's aan te gaan en hiermee Paramount te overtreffen. Dit had een impact op de situatie van de onafhankelijke organisaties. Zij konden namelijk niet opboksen tegen de macht van de vier grote spelers: Paramount, Fox-Loew's, RKO en Warner Brothers (Gomery, 1975).

Ook de artiesten ondergingen de invloed van de geluidsfilm. Wanneer films voorzien werden van dialogen, zorgde dit voor een inperking van de bewegingsvrijheid van de acteurs. Dit was het gevolg van de aanwezigheid van microfoons met een beperkte reikwijdte, waardoor de

⁷ ERPI, voluit Electrical Research Products Incorporated, is een dochteronderneming van het bedrijf Western Electric. Zij waren verantwoordelijk voor de installatie en het onderhoud van Western Electric's apparatuur die voor doeleinden in verband met de film gebruikt werd (Saettler, 2004).

acteurs vlakbij deze micro dienden te spreken. Dit bracht inventieve manieren voor het verbergen van de microfoons met zich mee. Bovendien waren deze microfoons omnidirectioneel, wat betekende dat ze ieder geluid op de set opvingen. Hierdoor moest iedereen alert zijn tijdens de opnames en was er meer kans op storende achtergrondgeluiden. Doordat de camera's gemotoriseerd waren en bijgevolg storende geluiden produceerden, waren ze vaak ingekapseld in een geluidsdichte, glazen cabine. Niet enkel de camera en de aard van de microfoons zorgden voor hinderlijke geluiden, maar ook de belichting op de set produceerde storende geluiden. Toen het gebruik van postsynchronisatie mogelijk werd, verdween de geluidsdichte cameracabine. Daarnaast verdween ook de idee dat alles wat men zag, ook gehoord moest worden en omgekeerd. Dit zorgde voor de intrede van het manipulatieve element in de geluidsfilm. Verder werd er door de ontdekking van nieuwe technologieën, zoals gerichte en mobiele microfoons, meer beweging aan het verhaal toegevoegd (Williams, 1992).

Niet enkel de microfoons hadden invloed op de bewegingen van de acteurs. Sinds het gebruik van geluid werden er dialogen aan de films toegevoegd. Tijdens het tijdperk waarin de stille film overheerste, was het belangrijk dat de acteurs een grote expressiviteit toonden. In hun spel waren overdreven lichaamsbewegingen cruciaal. Vermits ze geen woorden konden gebruiken, werden hun gevoelens op deze manier aan het publiek overgebracht. Door het implementeren van gesprekken werden de uitvoerige lichaamsbewegingen verlaten. De geluidsfilm zorgde met andere woorden voor een onderdrukking van de lichaamstaal. Verder hadden de dialogen ook een invloed op de filminhoud. Het melodrama bevatte heel wat muziek en geluidseffecten en dit was een perfecte formule voor een stille film. Deze technieken waren afwezig in de sprekende film, wat zorgde voor een overschakeling op nieuwe technieken. Dit had een afname van de interesse voor het melodrama tot gevolg (Williams, 1992).

Op het vlak van montage bracht de geluidsfilm ook een verandering met zich mee. Voorheen vormde het een expressief element in het filmproces, maar door de komst van het geluid werd het montageproces ondergeschikt aan de dialogopnames, waardoor het uitgroeide tot iets functioneels. Bovendien was de montage bij een *sound-on-film* systeem lastig, doordat het geluid twintig *frames* vooruitliep op het beeld. Montage werd dan ook enkel aangewend om de overgang van de ene naar de andere scène te maken, maar dit was geen artistiek procedé (Cook, 2004, pp. 205-230).

De bewegingsvrijheid van de acteurs was niet het enige probleem waarmee ze geconfronteerd werden. Door de komst van het geluid steeg het belang van hun stem, waardoor een nieuwe generatie acteurs op de voorgrond trad. In de periode van de stille film hielden artiesten zich hoofdzakelijk bezig met hun gebaren en waren ze niet geoefend op het gebied van hun stemgeluid. Hierdoor werden zij met ontslag bedreigd, terwijl zij voorheen een groot succes kenden bij het publiek. In de jaren dertig werden er dan ook steeds meer sterren geëngageerd die beschikten over een mooie en duidelijke stem. Bovendien kregen artiesten met een minder goed uiterlijk en een geschikte stem meer kansen in de filmwereld; het duo Laurel en Hardy is hiervan een voorbeeld. In het algemeen kon een groot deel van de artiesten de overstap naar het geluid niet maken. Ook het Amerikaanse sterrenstelsel stond hierdoor onder druk, aangezien veel sterren uit het tijdperk van de stille film verdwenen (Cook, 2004, pp. 205-230; Gomery, 1975).

Terwijl het beroep van acteur onder druk kwam te staan, won de scenarist aan belang, aangezien de film vanaf de jaren dertig meer aandacht besteedde aan de functie van muziek en dialoog. Net zoals de acteurs kregen ook de muzikanten het moeilijk door deze vernieuwing. Stille films werden in bioscoopzalen vaak begeleid door een live orkest. Door de komst van de geluidsfilm en de investeringen die daaruit voortvloeiden, werden bioscoop-eigenaars vaak gedwongen om besparingen door te voeren om hun zalen van een faillissement te redden. Dit had een daling van de tewerkstelling van muzikanten tot gevolg. Hun begeleidende functie verdween door het gebruik van mechanisch geluid. Protesten en andere manifestaties vanwege de muzikanten volgden als reactie. Ze sloten zich aan bij verenigingen en collectieven, zodat ze op die manier sterker stonden. Aan de andere kant waren er ook alternatieve tewerkstellingsmogelijkheden. Steeds meer muzikanten sloten bijvoorbeeld een contract met een radiostation (Gomery, 1975).

Kortom: de overschakeling naar het geluid in de filmindustrie zou de gehele economische structuur van de Amerikaanse en Europese filmsector aantasten. Daarnaast was er de dreiging van het verlies van een groot aantal functies in de filmwereld. Hierdoor was een meerderheid niet te vinden voor de invoering van het geluid. De introductie van het geluid bracht echter niet enkel bedreigingen met zich mee. Voor velen zorgde dit voor een stijging van hun inkomsten en ook de economische activiteit werd gestimuleerd. In de jaren dertig openden vele nieuwe studio's en zalen hun deuren en nieuwe acteurs kregen een kans aangeboden.

De wereldwijde komst van het geluid veroorzaakte een ontwrichting van de bestaande filmwereld. Er ontstond hierdoor een geheel nieuwe filmindustrie met nieuwe sterren, beroepen, studio's en nog veel meer. Meer bepaald vonden er in de filmproductie belangrijke wijzigingen in regisseur- en acteertechnieken plaats. Bovendien kon nagenoeg geen filmmaker zich moeiteloos aanpassen aan de nieuwe omstandigheden. Het ging zelfs zo ver dat vele acteurs en filmmakers de overstap niet konden maken. Daarnaast bood de nieuwe techniek ook kansen, zodat nieuwe artiesten en genres hun opmars maakten. Verder werd het steeds moeilijker om films te importeren en te exporteren; dit had gevolgen voor de positie van de Amerikaanse film in de wereld. Aanvankelijk nam de VS een dominante positie in, maar verschillende landen trachtten deze tegen te gaan. In de overgangperiode kon de VS zijn macht op wereldvlak nog aanhouden: Amerikaanse films bleven het Europese scherm domineren en behielden hun populariteit. Op het moment dat enkele landen een sterke nationale filmindustrie ontwikkelden, veranderde deze situatie. Deze nieuwe filmindustrieën maakten echter ook de nodige problemen door. Algemeen genomen werd de impact van de komst van het geluid dus niet enkel in de VS gevoeld, maar over de gehele wereld (Gomery, 1975).

2.5 Meningen omtrent de geluidsfilm: voor- en tegenstanders

De introductie van het geluid zwengelt een grootschalig debat aan over de noodzakelijkheid van dat geluid en over de wijze waarop het aangewend moet worden. Op 5 augustus 1928 publiceerden de Russische cineasten Pudovkin, Alexandrov en Eisenstein een manifest waarin zij de bedreiging alsook het potentieel van het geluid aanhaalden. Zij voorspelden dat de geluidsfilm in het begin succes zou oogsten. Er zou een groot aantal kijkers naar de zalen trekken voor de sensatie die deze nieuwigheid met zich meebracht. Later zou een minder aangename periode volgen. De oplossing die zij hiervoor boden, is het gebruik van de montage als tegenhanger van de visuele montage. Zij claimen dat het geluid een vernietigende werking heeft op de kunst van de montage wanneer het geluid enkel dient als letterlijke begeleiding van de beelden. Het geluid mag volgens de Russische filmmakers alleen zijn bijdrage leveren tot de verdere ontwikkeling van montage. Bovendien was Eisenstein van mening dat de tussentitels bij de stille film de opeenvolging van beelden onderbraken: dit is de verstoring van het montageritme. Om deze reden was hij voorstander van het toevoegen van geluid in zijn films, op voorwaarde dat deze techniek op de juiste manier aangewend werd (Clair, 1985; Cook, 2004, pp. 205-230; Thompson & Bordwell, 1994).

Ook de Franse cineast René Clair deelde deze mening en kantte zich tegen de films die volledig van dialoog voorzien waren. Hij zag echter wel de creatieve mogelijkheden van de nieuwe techniek en pleitte voor een asynchrone aanwending van geluid. Hij was van mening dat het geluid gezien moest worden als een manier waarop het visuele beeld op het grote scherm verrijkt en veranderd kan worden. Dit wil zeggen dat geluid en beeld niet steeds volledig samen dienden te vallen (Clair, 1985; Cook, 2004, pp. 205-230).

Uit deze literatuurstudie blijkt dat er zeer veel gekend is over de situatie in de VS. Daarnaast zijn er veel onderzoeken gewijd aan de situatie in Europa, maar dan voornamelijk aan landen die een belangrijke rol in de geluidsfilm speelden, zoals Frankrijk, Duitsland en Groot-Brittannië. Over België is er maar zeer weinig te vinden. Een mogelijke verklaring hiervoor is de minder belangrijke positie die dit land inneemt in de geschiedenis van de geluidsfilm. Het maakte een eigen ontwikkeling door als gevolg van de specifieke, nationale omstandigheden. Dit heeft tot gevolg dat de Belgische situatie bij de intrede van de geluidsfilm tot nu toe onbekend blijft. Er zijn slechts enkele, vrij oppervlakkige studies beschikbaar. Daarom zal deze masterproef zich toespitsen op het onderzoek van de Belgische geschiedenis rond 1930 en de gevolgen die de komst van het geluid had voor de nationale filmindustrie. Er zal getracht worden om enkele specifieke vragen omtrent de geluidsfilm gedetailleerder te bekijken. Deze zullen beantwoord worden met materiaal afkomstig uit historische bronnen.

3. Methodologie

3.1 Onderzoeksdesign

Het onderzoek naar de Belgische situatie voor en na de introductie van de geluidsfilm neemt voornamelijk de vorm aan van een archiefonderzoek en een literatuurstudie. Algemeen genomen is er zeer weinig gekend over de Belgische situatie tijdens de overschakeling naar de geluidsfilm. De bestaande literatuur en onderzoeken betreffende dit onderwerp zijn schaars. Hierdoor startte deze zoektocht naar informatie in de Cinematek te Brussel. Uit deze bibliotheek komen namelijk de belangrijkste bronnen die voor dit onderzoek gehanteerd werden. Dit is een uitgebreid filmarchief dat verscheidene hedendaagse en historische tijdschriften, boeken en krantenartikels ter beschikking stelt.

Voor deze studie zijn ruwweg drie verschillende bronnen gehanteerd. Vooreerst werden twee belangrijke Belgische filmtijdschriften bekeken, namelijk *Weekblad Cinema* en *Revue Belge du Cinéma*. Dit zijn invloedrijke filmtijdschriften afkomstig van beide zijden van de taalgrens: het ene uit Vlaanderen, het andere uit Wallonië. Aangezien de geluidsfilm in de wereld verspreid raakte rond de jaren dertig van de vorige eeuw, ging de keuze uit naar een studie van de tijdschriften die dateren van 1929 tot en met 1932.

Beide tijdschriften vormden meteen ook de belangrijkste bron van informatie voor dit onderzoek. *Weekblad Cinema* is een tijdschrift dat in de Vlaamse taal geschreven werd en werd tweemaal per week uitgebracht in België. Het eerste jaar van publicatie is 1920 en het werd uitgegeven tot 1984. In 1927 (vanaf het 22^{ste} nummer) kreeg het tijdschrift een andere naam, namelijk *Cinema- en tooneelwereld*. Na enkele maanden verwierf het zijn definitieve naam: *Weekblad Cinema*. Het tweede tijdschrift genaamd *Revue Belge du Cinéma* werd in de Franse taal uitgebracht. De publicaties hiervan liepen van 1911 tot 1940 in België. *Cinéma-Revue-Belge* was de eerste titel van dit tijdschrift, maar deze veranderde in 1912 in *Revue Belge du Cinéma*. De nummers vanaf 1915 tot 1916 ontbreken in het overzicht, aangezien er in deze periode geen uitgave plaatsvond. In 1927 wijzigde de titel naar *La Cinématographie Belge* en een jaar later veranderde de titel opnieuw in *Revue Belge du Cinéma*. Dit tijdschrift werd opgevolgd door *Ciné Belge*, dat in het geheim tijdens de Duitse bezetting in de Tweede Wereldoorlog (van 1940 tot 1945) gepubliceerd werd.

Daarnaast werden ook verscheidene boeken over uiteenlopende onderwerpen geraadpleegd, maar deze stonden steeds in relatie tot de geluidsfilm. De thema's handelden over de geluidsfilm in het algemeen, maar ook specifiek over de Belgische geluidsfilm. Door deze verscheidenheid aan onderwerpen werd een beter beeld van de situatie in de filmindustrie tijdens de jaren dertig van de vorige eeuw verkregen. Hierdoor was het mogelijk om een vergelijking te maken van de situatie in België met die in andere landen. Het is belangrijk om het grote perspectief in het achterhoofd te houden bij het bestuderen van een specifieke kwestie.

Verder werd er frequent op het internet naar mogelijke informatiebronnen over de geluidsfilm in het algemeen gezocht. De zoektocht naar de Belgische context had echter minder succes. De introductie en ontwikkeling in andere landen, voornamelijk de VS, stond veelvuldig op uiteenlopende websites vermeld. Dit wil zeggen dat de data over België in de eerste plaats uit gedrukte bronnen afkomstig zijn, hoewel er weinig geschreven is omtrent de introductie en ontwikkeling van de nieuwe technologie in België. Er zijn geen specifieke analyses gemaakt van de geluidsfilm en de invloed die dit met zich meebracht. Weliswaar wordt de Belgische filmgeschiedenis van de jaren dertig van de vorige eeuw beschreven in enkele algemene geschiedkundige overzichten, maar hierin worden de feiten betreffende de geluidsfilm vaak niet of slechts oppervlakkig vermeld.

3.2 Datacollectie

De data werden verzameld door het vooraf opvragen van een lijst met boeken en tijdschriften bij de Cinematek via het internet. Daarna werd al het gevraagde materiaal in de Brusselse bibliotheek doorzocht. De tijdschriften werden doorbladerd en elk artikel dat gerelateerd was aan de geluidsfilm in België werd gelezen. Op het internet ging het zoeken sneller en efficiënter, maar het leverde minder informatie over de Belgische context op. Hier werd er gewerkt met trefwoorden in drie verschillende talen, namelijk “film sonore”, “sound film” en “geluidsfilm” om resultaten uit zo veel mogelijk verschillende bronnen te verkrijgen. Ook bij het zoeken van de geschikte literatuur op de website van de Cinematek werd er gebruik gemaakt van deze trefwoorden. Bij het zoeken werden de categorieën “tijdschriften” en “boeken” geselecteerd. Bij deze laatste werden vaak algemene geschiedkundige overzichten verkregen en werd via de inhoudstabel op zoek gegaan naar de hoofdstukken die specifiek over de sprekende film handelden.

3.3 Soorten data

Voor deze masterproef werd er hoofdzakelijk gesteund op informatie verkregen uit gedrukte materiaal. In de tijdschriften werden voornamelijk artikels, columns en opiniestukken geraadpleegd. Hierdoor werden verscheidene invalshoeken verkregen van mensen die over de geluidsfilm schreven. Dit waren zowel vakmensen als leken. In de artikels en columns was voornamelijk de journalist aan het woord. In de opiniestukken daarentegen werd een duidelijker beeld gevormd van de manier waarop de geluidsfilm onthaald werd door de samenleving. Daarnaast werden er onder andere tabellen met cijfers van het internet en uit enkele tijdschriften of boeken gehaald. Deze handelden voornamelijk over het aantal bioscoopzalen en het aantal hiervan dat was voorzien van een geluidsinstallatie. Hiermee werd via cijfermatige gegevens de vergelijking tussen België en enkele andere landen gemaakt. Bovendien werd de evolutie op deze manier meteen duidelijk.

3.4 Dataverwerking en -analyse

Nadat elk tijdschrift van de gekozen periode was doorgenomen en de relevante informatie was opgeslagen, begon het sorteren per thema van het gevonden materiaal. Deze thema's werden vooraf opgesteld en hielden verband met enkele algemene elementen die gedetailleerd onderzocht zouden worden. De introductie van de geluidsfilm kan zeer uitgebreid bestudeerd worden, aangezien dit een invloed uitoefende op bijna ieder aspect van de samenleving. Deze masterproef heeft zich echter toegespitst op de aspecten omtrent politiek, tewerkstelling, taal, productie, vertoning en publieke opinie. Per artikel, column, opiniestuk of tekst werd een ander element behandeld. Sommige artikels behandelden eenzelfde element, maar vanuit een andere invalshoek. Dit was zeer interessant voor de analyse, aangezien deze perspectieven tegen elkaar afgezet konden worden. Aan de hand van deze algemene aspecten in de geschiedenis van de geluidsfilm werd deze studie opgebouwd.

4. De situatie van de geluidsfilm in België

De introductie van de geluidsfilm en de invloed ervan op de nationale filmindustrie zijn steeds afhankelijk van het gebied dat men in rekening brengt. Er zijn verschillende aspecten van de samenleving mee gemoeid en dit zorgt ervoor dat niet elk land dezelfde evolutie doormaakt. In dit onderzoek worden enkele elementen uit deze ontwikkeling belicht en in detail bestudeerd met betrekking tot België. Eerst volgt een beknopte situatieschets van de Belgische filmindustrie bij het aanbreken van de overgang van de stille naar de geluidsfilm. Daarna zal de politieke situatie van naderbij bekeken worden, meer bepaald de relatie tussen de Belgische overheid en de filmmarkt. Verder oefende de geluidsfilm invloed uit op de wereldwijde tewerkstelling en in België is dit niet anders. Het taalelement is een ander aspect dat een belangrijke rol in de Belgische situatie speelt. Daarnaast ondergingen ook de productie en distributiesector veranderingen door de introductie van de synchrone geluidsfilm. Om af te sluiten zal een uiteenzetting van enkele individuen uit de Belgische publieke opinie omtrent de komst van geluid volgen.

4.1 Een beknopte situatieschets

De komst van het geluid is geen gebeurtenis die van de ene dag op de andere plaatsvond. Hieraan gingen enkele belangrijke evenementen, die de aanloop vormden naar de lancering van de synchrone geluidsfilm, vooraf. Op 22 maart 1895 vond de allereerste publieke voorstelling van de *Cinematograaf* van de gebroeders Lumière in Parijs plaats. Enkele maanden later, in november, werd België uitgekozen voor de eerste demonstratie van deze nieuwe uitvinding in het buitenland (Bolen, 1978). Het is echter niet de eerste maal dat in het land bewegende beelden vertoond werden, aangezien in het voorjaar van 1895 de *Kinetoscope* zijn intrede deed (Convents, 2000). De eerste Belgische bioscopen werden rond 1905 opgericht (Convents, 2000). Verder startten reeds in 1919 grote Belgische bioscopen in het stadscentrum met de experimenten rond het synchroniseren van beeld en geluid door middel van een *Chronofoon*⁸ (Heirman, 2006, p. 22; Willems, 2007).

⁸ De *Chronofoon* werd in 1902 ontwikkeld door Léon Gaumont en behoort tot de categorie van de *sound-on-disc* systemen (Cook, 2004, pp. 205-230).

De cijfers van bioscoopzalen die uitgerust zijn met geluidsapparatuur vertellen ons meer over de algemene Belgische situatie betreffende de geluidsfilm ten opzichte van andere landen. Zo zijn in 1930 wereldwijd ongeveer 58 000 bioscopen aanwezig, waarvan er zich 27 566 in Europa bevinden en 20 500 in de VS, exclusief de filmclubs, -scholen en -kringen. Hiervan zijn er 11 800 cinema's voorzien van een geluidsinstallatie. Meer bepaald zijn 10 000 van de 20 500 bioscopen in de VS gevestigd, wat ongeveer vijftig procent representeert. In Europa zijn in maart 1930 slechts 1600 zalen op een totaal van 27 566 in staat op geluidsfilms te vertonen. De verdeling uit onderstaande tabel toont aan dat Engeland het snelste tempo aanhield in de overschakeling naar geluid (J. W., 1930b, pp. 28-29).

Tabel 1: Totaal aantal bioscoopzalen vergeleken met het aantal bioscoopzalen voorzien van geluidsapparatuur in verschillende landen

Land	Totaal aantal bioscoopzalen	Bioscoopzalen voorzien van geluidapparatuur
Engeland	4426	1000
Duitsland	5266	270
Frankrijk en België	4202	193

Bron: J. W., 1930b, p. 28

In het algemeen wordt een onderscheid gemaakt tussen vier soorten geluidsfilms: de sprekende film, de musicalfilm, de film met geluiden en een mengeling waartoe alle voorgaande soorten behoren (RBC, 1929a, p. 66). Hiernaast zijn er verschillende termen in gebruik voor de aanduiding van een film voorzien van geluid, waaronder geluidsfilm, klankfilm en sprekende film. Deze termen zullen tijdens de uiteenzetting van de onderzoeksresultaten door elkaar gebruikt worden, maar duiden op eenzelfde betekenis tenzij dit anders vermeld wordt.

4.2 Het politieke aspect van de geluidsfilm

Op politiek vlak kan een film ook voor propagandistische doeleinden benut worden. Tijdens een verkiezing kan een boodschap vaak kracht bijgezet worden door het samengaan van woord en beeld. Hierdoor rijzen er vaak vragen in verband met de rol van de film in politieke aangelegenheden. In Groot-Brittannië bijvoorbeeld werd in een politieke campagne gebruikgemaakt van de komst van de geluidsfilm. Een kandidaat speelde namelijk met het idee om een korte propagandafilm op te nemen, zodat hij niet steeds dezelfde toespraak

diende te houden. De deelnemer maakte een film rond zijn partijagenda en vertoonde deze aan zijn publiek op de plaatsen waar hij campagne voerde. Na afloop liet hij zijn toeschouwers de kans om hem vragen te stellen (WC, 1931e, p. 28). In België vertoonde de socialistische beweging vanaf 1910 ook interesse voor de film. In mei 1930 werd een Socialistische Cinema Centrale opgericht die op bepaalde tijdstippen propaganda-avonden organiseerde in de filmzalen die zij bezaten. Dit is een aanwijzing van het gebruik van film voor politieke doeleinden en het mobiliseren van een zo groot mogelijk publiek (Stallaerts, 1999, p. 213).

4.2.1 De Belgische overheid en de filmindustrie

Algemeen genomen kreeg België weinig overheidssteun tijdens de jaren dertig van de vorige eeuw. Er heerste een afwezigheid van importquota of andere regelgevingen ter bevordering van de lokale filmproductie (Biltereyst, 2007b). Aan de ene kant zouden importquota voor België verschillende faillissementen in de filmindustrie met zich kunnen meebrengen. Wanneer de grenzen afgesloten worden voor buitenlandse producties, zouden de Belgische bioscopen niet beschikken over films die ze kunnen vertonen. Dit is een gevolg van de geringe Belgische filmproductie in de jaren dertig van de vorige eeuw. België was dus niet zelfvoorzienend op het gebied van filmproductie, waardoor de invoer uit het buitenland noodzakelijk was om de nationale economie te steunen. Anderzijds kan het potentiële gevolg van deze geringe overheidssteun ook de lage populariteit van de Belgische geluidsfilms verklaren. Zo zouden subsidies de nationale filmmarkt kunnen stimuleren en ervoor zorgen dat de Belgische producties eventueel een kans kregen in het buitenland.

De Belgische filmmarkt werd dus niet gesteund door de overheid en hierdoor hadden de eigen producties weinig overlevingskansen. Bovendien werden filmmakers ontmoedigd doordat de overheid fiscale maatregelen invoerde door hun bezorgdheid betreffende de invloed van de film op de samenleving. Zo deed de heffing van 33% op het bruto inkomen van de filmindustrie zijn intrede, waardoor werkzaamheden in deze sector niet veel opbrachten (RBC, 1930b, pp. 5-33; Justicia, 1929, p. 1). Daarnaast was de buitenlandse invloed op de Belgische filmmarkt groot omdat dit land hiervoor zeer kwetsbaar was. Dit kwam onder meer voort uit de geringe nationale overeenstemming als gevolg van de verdeeldheid tussen Vlaanderen en Wallonië (Mosley, 2001, p. 30).

4.2.2 Filmcensuur en de Belgische filmkeuringscommissie

Wat betreft de filmcensuur vormde België een uitzondering op de strenge censuur die tijdens de jaren dertig in vele landen overheerste. Door de kleine nationale filmproductie domineerde een liberaal filmbeleid waardoor een strikte censuur uit den boze was. Hierdoor werd in 1921 een filmkeuringscommissie opgericht die slechts één regel toepaste: iedere film in België is verboden voor kinderen onder de zestien jaar, tenzij hierover anders geoordeeld wordt door de commissie. Wanneer het bekijken van een film voor kinderen verboden werd, was het mogelijk om na de keuring enkele aanpassingen te suggereren, waardoor de film kans maakte om het label “Kinderen Toegelaten” te verkrijgen. Op het gebied van censuur voor volwassenen waren er geen regels opgesteld. Verder werden filmmakers niet verplicht om hun film voor te leggen aan de keuringscommissie. Dit diende enkel te gebeuren wanneer ze met hun film een publiek wilden bereiken dat jonger dan zestien jaar was. Deze regelgeving hield stand in België, aangezien dit orgaan vandaag nog steeds bestaat en de werking ervan relatief ongewijzigd bleef (Depauw & Biltreyst, 2005).

Om hun opdracht adequaat uit te voeren was het cruciaal dat de keuringscommissie steeds met de nieuwste technieken uit de filmindustrie mee evolueerde. Tijdens de jaren dertig ondervond deze instelling enkele problemen. Ze waren namelijk niet in staat om geluidsfilms te beoordelen doordat de keuringslokalen niet waren uitgerust met een projectietoestel om geluidsfilms te bekijken. Bovendien was de werking van dit orgaan verouderd, aangezien hun taak enkel bestond uit het beoordelen van beelden. Hierdoor hielden ze geen rekening met dialogen of muziek bij de evaluatie van de geschiktheid van een film. Niet iedereen was het met elkaar eens betreffende deze regelgeving van de keuringscommissie, waardoor er opgeroepen werd tot een hervorming van het stelsel van de filmkeuring. Deze reorganisatie was noodzakelijk zodat ook grammofonplaten en andere geluidsdragers aan een controle onderworpen zouden worden (RBC, 1929d , p. 27).

4.3 De geluidsfilm en de taalproblematiek

De verspreiding van de geluidsfilm bracht de taalkwestie met zich mee. Een film geproduceerd in eigen land had vermoedelijk in het buitenland minder kans op succes doordat elke cultuur een eigen taal beheerst. Hierdoor zal een Amerikaanse film in Duitsland minder populair zijn en andersom. Zelfs landen met een overeenkomst op taalkundig vlak, zoals Engeland en de VS, zullen moeilijkheden ondervinden met betrekking tot verstaanbaarheid door bijvoorbeeld het gebruik van lokale accenten (WC, 1931a, pp. 14-15). In een land als België, waar twee verschillende talen heersen, klinkt de kwestie omtrent de taalmoeilijkheden zeer vertrouwd, maar dit land vormt hierin echter geen uitzondering. In het algemeen werd de in- en uitvoer van films door de taalmoeilijkheden verhinderd. Door de taalbarrières konden de films dus slechts in een beperkt aantal landen verdeeld worden, waardoor de productiekosten zeer hoog lagen. Dit wil zeggen dat een groot deel van de geluidsfilms doodgeboren werd (RBC, 1930f, p. 55; WC, 1931c, p. 1).

In België leverde de geluidsfilm *La Famille Klepkens* of *De Familie Klepkens* van Gaston Schoukens een bewijs van de stelling van de bemoeilijkte export door de taalverschillen. Deze film werd in beide landstalen uitgebracht en vertoond, maar kende toch voornamelijk in de Belgische hoofdstad een groot succes. De dialogen bevatten veel lokale aspecten en de acteurs spreken met een lokaal accent (Thys, 1999, p. 230). Door deze kenmerken zal de film minder goed verstaanbaar zijn voor buitenstaanders van de Belgische cultuur, waardoor deze film niet geschikt was voor de export.

4.3.1 De verschillende technieken

Tijdens de periode van de stille film vormde de vertaling van een film geen groot probleem. Er werd namelijk een tolk aangesteld om de tussentitels te vertalen. Bij een geluidsfilm is dit proces echter niet zo eenvoudig. De vreemde talen vormen dus een moeilijkheid voor de geluidsfilm, aangezien het publiek films in de eigen nationale taal verkoos. Zo werden enkele technieken uitgedacht om aan deze wens tegemoet te komen en de taalproblemen te omzeilen. Hiertoe behoren ondertiteling, dubbing of een tolk die tijdens de voorstelling de dialogen voor het publiek vertaalde. Een andere mogelijkheid bestond erin de films met acteurs in de nationale taal opnieuw op te nemen, al was dit omslachtig en bracht dit meer kosten met zich mee (Hein, 1931, p. 7). Deze technieken kunnen dus tegemoet komen aan de wens van het publiek om films in de eigen taal te bekijken.

Een eerste techniek was het voorzien van de film van ondertitels. Dit betekent dat er zinnen in de eigen taal op het beeld weergegeven worden, terwijl de acteurs de oorspronkelijke taal spreken. Nadelig aan dit systeem is de afleiding van de aandacht van de toeschouwers. Het publiek zal zich voornamelijk concentreren op het lezen van de tekst, waardoor zij niet meer aandachtig zijn voor de getoonde beelden. Daarnaast zorgde ondertiteling ook voor de snellere vermoeidheid van het publiek, doordat ze tegelijkertijd rekening moest houden met de actie, de ondertitels en de vreemde taal (WC, 1932d, p. 1).

Een ander systeem is dubbing waarbij de volledige dialoog in een andere taal ingesproken wordt. De toeschouwers hoeven zo geen ondertitels van het scherm af te lezen, maar ook hieraan zijn enkele nadelen verbonden. Wanneer men bijvoorbeeld een Franse film naar het Nederlands vertaald door middel van dubbing, zal de lengte van de zinnen niet overeenkomen. De mondbewegingen van de acteur kwamen niet overeen met de dialoog die het publiek te horen kreeg. Daarnaast was de stand van de sprekende mond ook belangrijk om het gesprek natuurlijk weer te geven (Belli, 1931, pp. 2-3; WC, 1932c, p. 15). Daarnaast vreesde het publiek dat ze ontnomen zouden worden van hun geliefde acteurs van vreemde origine, doordat films in het buitenland geen kans meer kregen omwille van de taalproblematiek. Hiervoor boden de technieken zoals dubbing en ondertiteling een oplossing en konden de gekende Europese sterren toch op een lokaal scherm verschijnen (Mars, 1931, p. 29).

Het derde procedé bestond uit het opnieuw uitbrengen van een film met acteurs die de lokale taal beheersten. Het nadeel aan deze manier zijn de hoge kosten door de verschillende opnames van dezelfde film. Een ander vraag die zich hierbij stelt, is de artistieke waarde van films die in verschillende talen opnieuw uitgebracht worden. Volgens sommigen gaat deze artistieke waarde verloren doordat tijdens de periode van de stille film, slechts één acteur geschikt was voor de vertolking van een bepaalde rol. Door de komst van het geluid moest één rol soms door drie à vier verschillende spelers van een verschillende nationaliteit uitgevoerd worden. Daardoor nam niet steeds de geschikte persoon een bepaalde rol op zich en was niet elke uitvoering van een rol gelijkwaardig (WC, 1930c, p. 1).

Bovendien was er ook een gemeenschappelijk nadeel verbonden aan deze nieuwe technieken. Zo vormden Amerikaanse films een groter gevaar voor de Europese markt door de toepassing van deze systemen. Doordat de Amerikaanse films in verschillende talen uitgebracht konden worden, vormden deze films concurrentie voor de nationale producties van verschillende Europese landen. Door deze vertaaltechnieken steeg namelijk de populariteit van de Amerikaanse films over de hele wereld en verdrongen zij vaak eigen producties doordat de taalproblemen omzeild werden (Carl, 1931, p. 8).

4.3.2 De Nederlandse taal

In de jaren dertig werd aangetoond dat Nederlands de minst gesproken taal ter wereld was. Hierdoor is het aannemelijk dat er met deze taal weinig rekening gehouden werd bij de productie van films in verschillende talen (WC, 1930g, pp. 26-27). Talen zoals het Frans, Engels en Duits werden namelijk door een groter aantal mensen begrepen. Films in deze talen kwamen de producenten ten goede, omdat zij zo veel mogelijk succes met hun films wilden oogsten. Hierdoor werden bij de wereldwijde verspreiding van de geluidsfilm slechts weinig films in de Nederlandse taal uitgebracht (Marcel RIV AL., 1930, p. 5).

Dit werd onder meer duidelijk tijdens de bekendmaking van de filmproductie van Paramount voor het seizoen 1930-1931. Ze deelden mee dat tweeëntwintig films in elf verschillende talen zouden verschijnen, waaronder het Nederlands niet terug te vinden was. Het is merkwaardig dat onder deze elf verschillende landstalen wel taalgebieden, zoals Hongarije, vielen die niet veel groter waren dan het Nederlandse. Dit kan verklaard worden door de geringe aanwezigheid van bioscopen in het Nederlandse taalgebied en zorgde voor een kleine afzetmarkt voor de Nederlandstalige film. Wanneer men de concrete cijfers bestudeert, sluiten deze niet aan bij deze bewering. In België waren namelijk 800 bioscopen aanwezig waarvan er 38 uitgerust waren met geluidsapparatuur. Dit betekende een bezetting van ongeveer 21 procent. In Duitsland waren in het algemeen meer bioscopen aanwezig, maar was het percentage van de bezitting van de geluidsapparatuur gelijk aan elf procent. Dit betekende een lagere bezettingsgraad dan in België. Dit wordt veroorzaakt door het groter aantal bioscopen in Duitsland, wat betekende dat er meer de overstap naar geluid dienden te maken. Dit kon dus niet de reden zijn waardoor de Nederlandse taal vaak weggecijferd werd (WC, 1930g , pp. 26-27).

Daarnaast bezat de Nederlandse taal geen groeipotentieel doordat er geen eigen filmkunst was in de Nederlandse taalgebieden (WC, 1930h, pp. 2-3). Bovendien was er geen behoefte aan een nationale filmproductie, aangezien de import in landen zoals België en Nederland hoog lag. Films importeren uit het buitenland is vaak een goedkopere oplossing dan een eigen filmproductie op te starten. Dit is zeker zo voor een land als België dat weinig overheidssteun kreeg, waardoor ze over weinig kapitaal beschikten om eigen films te produceren. In de beginperiode van de geluidsfilm veroorzaakte dit nog geen grote problemen in België. Het publiek was steeds enthousiast wanneer een geluidsfilm in een andere taal vertoond werd, niettegenstaande ze de taal niet beheersten. Dit enthousiasme was het gevolg van het nieuwe karakter van de sprekende film, dat enkel in de beginperiode aanwezig was (J. D., 1930a, p. 2).

4.3.3 Vlaams versus Waals

Bij het bestuderen van de situatie ten tijde van de introductie van de geluidsfilm in België, is de taalkwestie cruciaal. België is een land met een kleine nationale markt en is bovendien verdeeld in twee kampen: het Vlaamse en het Waalse territorium. Ten gevolge van deze grens wordt elk gebied gekenmerkt door een eigen taal. Hierdoor was de export van films naar België niet zo eenvoudig omdat een film vaak niet de gehele Belgische bevolking kon aanspreken.

Door het gebrek aan een taalbarrière tussen Frankrijk en Wallonië, was de invloed van Frankrijk op de Belgische filmindustrie groot (Mosley, 2001). Het Vlaamstalige gedeelte sloot het dichtst aan bij het buurland Nederland. Aangezien dit land echter geen eigen filmproductie kende, was het onmogelijk om een invloed uit te oefenen op de Belgische filmmarkt. Bovendien was het in België enkel toegelaten om geluidsfilms in de Franse taal te vertonen. De reden hiervoor was de overheersing van de Franse taal in België tijdens de jaren dertig waardoor de Vlaamstalige films geen groot zouden succes kennen (Dibbets, 1993b; WC, 1930g, pp. 26-27). In 1931 bracht I.F.D.-Aafa bijvoorbeeld de eerste Duitse geluidsfilms in België uit. De Vlaamse filmmaker Jan Vanderheyden poogde om deze in het Frans te dubben omdat hij films in de eigen taal aan de Belgische bevolking wilde aanbieden (Bolen, 1978, p. 123).

Deze grote invloed van de Franse filmindustrie kon ernstige gevolgen met zich meebrengen voor de Vlaamse of Nederlandse cultuur. Er waren sinds enige tijd strijders van de Groot-Nederlandse gedachte actief, maar door de komst van de geluidsfilm werden hun inspanningen om het Nederlands als voertaal te bevorderen overbodig. De aanhangers van deze gedachte vreesden voor een verfransing van België en door de vertoning van uitsluitend Franse films werd dit idee in de hand gewerkt. Er werd opgeroepen tot een protest van de Groot-Nederlandse beweging dat uiteindelijk in november 1930 plaatsvond. Volgens de leden van deze beweging had de sprekende film een schadelijke en ongewenste situatie met zich meegebracht. Zij veronderstelden dat het zelfbewustzijn van het volk zou afzwakken wanneer de eigen taal uitgesloten werd. De Dietsche Bond ondernam actie en schreef een brief naar de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen en vroeg hem actie te ondernemen (Dibbets, 1993b).

Hiernaast was de invloed van de VS ook niet te onderschatten. In oktober 1921 opende het Amerikaanse Paramount een vestiging in de Nieuwstraat te Brussel. Andere Amerikaanse organisaties, zoals Fox Film en Universal, openden in het begin van 1920 tevens een afdeling in België (Alicoate, 1923, pp. 407- 409). Via deze weg werden films van Amerikaanse producenten in België verdeeld (Biltreyst & Vande Winkel, 2009). Door het succes van de Franse en Europese films op de Belgische markt vertoonde deze invloed een dalende trend. Zo waren de Amerikaanse films goed voor veertig procent van de Belgische import, terwijl de Franse films de helft van de markt innamen (Alicoate, 1932, p. 1014; Biltreyst, Depauw & Desmet, 2007).

Anderzijds werd deze taalbarrière niet door iedereen gelijkgesteld aan problemen. De vraag rond de verschillende talen kon niet steeds opgelost worden, aangezien sommigen deze niet bestaande achtte. Filmmakers zorgen namelijk voor de creatie van ideeën waarbij de manier waarop dit overgebracht werd, niet van belang was. Het maakte niet uit of dit door middel van beeld, geluid of schrift gebeurde, omdat het publiek in de eerste plaats geïnteresseerd was in het idee dat de film wilde overbrengen (RBC, 1930c, pp. 15-16).

Door de aanslepende problemen als gevolg van de verscheidenheid van de talen, werd de export van de films verhinderd en kenden landen zonder eigen filmindustrie grote problemen. Landen waar een nationale filmmarkt aanwezig was, zagen hun inkomsten dalen doordat de films niet geschikt waren voor de verkoop aan het buitenland. Met een definitieve oplossing

voor dit probleem heeft men echter lange tijd gewacht. Hierdoor was de populariteit van de Amerikaanse films sterk gedaald, maar aan de andere kant steeg de interesse in Duitse, Franse en Nederlandse producties. Uiteindelijk werd in België beslist om definitief te kiezen voor het systeem van ondertiteling. Na deze beslissing groeide de waardering voor Amerikaanse films. Vanaf 1934 kon Hollywood zijn dominante positie opnieuw verwerven door de export van gedubte en ondertitelde versies van Amerikaanse films (Biltreyst, 2007; Dibbets, 1993a; Van Heugten, 1934, p. 103).

De Syndicale kamer van de bioscopen in de provincie Antwerpen leverde een bewijs van de invoering van deze nieuwe regeling. Er werd namelijk aan de filmverhuurders gevraagd om Franse films te voorzien van Vlaamse ondertitels en de Duitse films van tweetalige ondertitels (Bolen, 1932, p. 5).

4.4 De gevolgen voor de tewerkstelling in de filmindustrie

Door deze vernieuwing vonden er heel wat veranderingen op het vlak van tewerkstelling plaats. Er deed zich namelijk een belangrijke aanpassing van bestaande functies voor. Zo dienden de acteurs tijdens hun spel rekening te houden met de microfoon, aangezien deze zeer gevoelig was. Verder werd de regisseur het zwijgen opgelegd doordat hij zijn aanwijzingen niet meer luidop aan de acteurs kon meedelen. Elk geluid in de opnameruimte werd namelijk geregistreerd (WC, 1929e, pp. 6-7).

Sommige beroepen verdwenen door de komst van de nieuwe techniek, maar aan de andere kant werden nieuwe beroepen ontwikkeld. Zo werden individuen vereist met kennis van het nieuwe materiaal aangezien het gebruik van deze apparatuur niet evident was. Zo was de geluidsofname op set niet steeds bruikbaar omdat de microfoons niet de gewenste resultaten leverden. Hierdoor moesten soms achteraf andere geluiden gebruikt worden, die na de filmopnames opgenomen werden (WC, 1929b, p. 25).

4.4.1 Muzikanten

De gevolgen van de komst van de geluidsfilm waren in uiteenlopende groepen van de samenleving voelbaar. De muzikanten die tewerkgesteld waren in live orkesten voor de begeleiding van stille films, behoorden tot een groepering die snel getroffen werd door de komst van het geluid. Als gevolg van deze omwenteling werd hun functie overbodig doordat

ze vervangen konden worden door een machine die instond voor de geluidsreproductie. Hierdoor konden de zaaleigenaars heel wat geld besparen dat ze konden aanwenden voor de investering in nieuwe en verbeterde geluidsapparatuur. Voor de muzikanten waren aan deze mechanisering in het algemeen enkel negatieve gevolgen verbonden: zij verloren namelijk hun werk en hun inkomen. Als reactie hierop kwam heel wat protest vanwege de artiesten. Dit duidde op de tegengestelde belangen die in zulke situaties speelden. Dit was een wereldwijde tendens die ook in België sterk aanwezig was. Een voorbeeld hiervan was het conflict tussen de muzikanten en de directie van de Antwerpse bioscopen (Ecran, 1929, p. 1; Objectief, 1929, pp. 1-2; RBC, 1929e, p. 5).

De muzikanten werden echter niet aan hun lot overgelaten. De tendens tot mechanisering zorgde voor het ondernemen van acties door het muzikantensyndicaat. Zo verlaagden ze de taksen en heften ze bijzondere belastingen op bioscoopzalen die films voorzien van mechanische muziek vertonen. Hierdoor zouden de muzikanten een vorm van auteursrecht verwerven voor hun medewerking aan een klankfilm. Daarnaast werd een poging ondernomen om het minimumloon van de muzikanten op te trekken. Voorheen was dit vastgesteld op 28 frank en De Syndikale Kamer stelde een nieuw loon tussen 32 en 35 frank voor. Verder zaten de muzikanten zelf ook niet stil want ze planden de oprichting van een concertmaatschappij om zo veel mogelijk collega's werk aan te bieden (RBC, 1929d, p. 27).

Enkele stemmen uit de Belgische samenleving zijn echter van mening dat een orkest nooit door mechanische muziek vervangen kon worden. De reden hiervoor was de vervorming van het geluid wanneer het afgespeeld werd door luidsprekers voor een groot publiek. Bovendien werd het publiek gewaarschuwd dat ze zich niet mochten laten misleiden door het succes van de sprekende film in de VS en in Engeland. In de VS waren namelijk geen echte muzikanten aanwezig, waardoor de films met mechanische muziek een groot succes genoten. Hoewel enkelingen dus vonden dat de mechanische muziek niet de mogelijkheid bezat om het live orkest te vervangen, kon deze tendens niet voorkomen worden (De Ronville, 1929, pp. 2-3; Tony B., 1930, pp. 20-36).

4.4.2 Acteurs

Niet enkel de muzikanten bevonden zich in een benarde situatie, maar ook voor de acteurs brak een moeilijke periode aan. Het succes van een groot aantal sterren uit het tijdperk van de stille film daalde aanzienlijk door de introductie van het geluid. Velen konden de overgang van de stille naar de sprekende film niet maken door de specifieke vereisten die dit met zich meebracht, zoals een gepast stemgeluid en een goede articulatie. De acteurs moesten bijvoorbeeld een stemtest afleggen waardoor ze op het vlak van geschiktheid beoordeeld konden worden. Daarnaast vond er een daling van het aantal de acteurs in de toneelsector plaats. Regisseurs wilden niet wachten tot de acteurs uit de stille films een geschikte uitspraak aangeleerd hadden en engageerden toneelspelers om hun rol in een geluidsfilm te vertolken (Karl, 1930, pp. 26-27; WC, 1929e, pp. 6-7; WC, 1930b, p. 27).

Verder ontstonden voor acteurs ook nieuwe voorwaarden door de invoering van het geluid. Zo dienen ze, zoals hierboven vermeld, rekening te houden met hun stemgeluid, articulatie en uitspraak. Bovendien zijn ze tijdens de opnames op zichzelf aangewezen doordat de regisseur op dat moment niet kan spreken omdat hij de klankopnames zou verstoren. Verder moeten lange teksten uit het hoofd geleerd worden en een gevoel van ritme en tijdsduur is vereist voor de synchroniciteit van beeld en geluid (Screen, 1931, pp. 4-5).

Over de situatie van de Belgische acteurs is minder bekend in vergelijking met de positie van de muzikanten. Dit kan een gevolg zijn van de aanpassing die mogelijk is voor acteurs. Zij konden zichzelf conformeren aan de nieuwe vereisten van de klankfilm. Verder waren enkel middelmatige Belgische acteurs beschikbaar (A., 1930, p. 1). Bij de muzikanten deed zich echter een andere situatie voor. Zij konden enkel van zich laten horen via acties en protesten, maar ze waren echter niet in staat om deze trend te beïnvloeden. De introductie van de geluidsfilm en de daarmee gepaarde ontslagen waren onvermijdelijk, zeker op het moment dat de bioscopen gedwongen werden om geluidsapparatuur te plaatsen door het verdwijnen van de stille film (WC, 1930g, pp. 26-27).

4.5 De Belgische filmproductie

De Belgische filmproductie was tot in 1930 afwezig, met uitzondering van enkele verwaarloosbare prestaties (Alicoate, 1930; J. D., 1930a, p. 2). Verder hadden de amateurfilmondernemingen zeer grootste prestaties beloofd, maar in augustus 1930 was er nog steeds geen resultaat waarneembaar. Er heersten lage verwachtingen omtrent de toekomstige filmproductie waardoor de import van buitenlandse films hoog lag. Men vond dat er reeds te veel geld verspild werd aan nodeloze pogingen om een filmindustrie te scheppen. Bovendien diende België af te rekenen met de voorsprong die door andere landen bereikt was. Daarnaast vereisten de camera en de microfoon enkel het allerbeste, wat een probleem vormde door de middelmatige prestaties van de Belgische acteurs. De filmmakers hadden dus niets gepresteerd dat een blijvende indruk had achtergelaten, waardoor de vrees ontstond dat de technici die nodig zijn voor de geluidsfilm uit het buitenland dienden te komen. Men kan dus stellen dat de elementen om een goede geluidsfilmindustrie samen te stellen in België niet aanwezig waren (A., 1930, p. 1).

Daarnaast vroegen verschillende filmmakers zich af of een Belgische filmproductie daadwerkelijk mogelijk was. Hierbij stelde zich het probleem van de registratie van interieuroptnames doordat er geen geschikte Belgische studio's ter beschikking waren. Men kon zich naar het buitenland verplaatsen, maar dit bracht een verhoging van de kosten met zich mee waarvoor geen geld beschikbaar was. Dit zorgde ervoor dat België zich op de laatste plaats bevond wat betreft cinematografische productie. Dit is onder meer te wijten aan de verdwijning van de studio in Brussel en in Antwerpen. België moest het dus stellen zonder studio's totdat Lux Film (de productie- en distributiemaatschappij van filmmaker Gaston Schoukens) een studio in het centrum van Brussel bouwde. Deze was echter niet vergelijkbaar met de uitrusting van buitenlandse studio's, maar voldeed aan alle eisen die de Belgische filmmakers stelden (WC, 1929a, p. 25).

Verder was iedereen op de hoogte van de mogelijkheden van de geluidsfilm sinds de populariteitsstijging ervan. Dit zorgde vaak voor een belemmering van de filmproductie. Wanneer men bijvoorbeeld enkele beelden in een straat filmde, deden toevallige voorbijgangers hun uiterste best om een liedje te zingen of iets te roepen in de nabijheid van een microfoon; dit echter tot grote ergernis van de filmmakers. Het Belgische publiek was

voornamelijk geïnteresseerd in de mogelijkheid om zichzelf in een bioscoopzaal te kunnen horen (WC, 1931g, p. 19).

Er waren veel veranderingen waarneembaar die elk op hun beurt voor problemen zorgden waarmee de producenten van klankfilms dienden rekening te houden. Aan de geluidsopnames waren namelijk enkele obstakels verbonden. Zo werden geluidsateliers hermetisch afgesloten en van de juiste materialen voorzien zodat het geringste omgevingsgeluid vermeden werd. Deze hebben een verstorend effect op de geluiden die tot de film behoren. Bovendien dient de filmploeg zich ook te houden aan de stilte tijdens de filmopnames. Een feilloze opname is immers cruciaal voor het succes van een klankfilm (WC, 1929e, pp. 6-7).

Toch was een tendens aanwezig waarin de filmproducenten de stille filmproductie verlieten en de overstap maakten naar de productie van geluidsfilms. Dit was een gevolg van de gestegen interesse vanwege het publiek in de nieuwe ontdekking. Zij waren nieuwsgierig naar de mogelijkheden ervan en waren dus bereid om hierin geld te investeren (Gerpie, 1930, pp. 28-36; Ronville, 1929, pp. 2-3; Rouville, 1930, pp. 20-24).

4.5.1 De eerste Belgische geluidsfilm

In 1929 begon Gaston Schoukens aan zijn film *La Famille Klepkens* of *De Familie Klepkens* waarvan de opnames in zijn Lux Film studio plaatsvonden (WC, 1930a, p. 6). Schoukens had als doel een stille film te produceren, maar herinnerde zich de *Cinéphone* uit zijn jeugd: een combinatie van een *Cinematograaf* voor de beelden en een *Fonograaf* voor het geluid. Hij begon met deze gedachte vanaf april tot september in datzelfde jaar met het vastleggen van iedere dialoog of compositie op 78-toeren platen. Dit had vaak een problematische synchronisatie tot gevolg, waardoor Schoukens in 1936 een nieuwe klankversie van de film maakte (Bolen, 1978; Thys, 1999, p. 230).

In het Belgische verhaal omtrent de geluidsfilm was Gaston Schoukens de eerste om een langspeelfilm voorzien van dialoog en muziek te realiseren. De film werd bovendien in twee versies uitgebracht waarbij de acteurs een playback gaven: één Vlaamse versie en één Franse, beide in het lokale accent. Daarnaast werd er ook een stille editie van de film uitgebracht (WC, 1930a, p. 6; Thys, 1999, p. 230). De vertoning vond plaats in 1930 in Coliséum te Brussel: een prestigieuze zaal die door het Amerikaanse Paramount gebouwd werd. Daarna werd de film vertoond in kleine dorpen omdat het voldoende was dat de vertoner een

platenspeler bezat om aan zijn klanten deze geluidsfilm te vertonen. In 1931 maakte hij een nieuwe film, genaamd *Le plus joli rêve*. Deze werd voorgesteld als de eerste geluidsfilm die honderd procent Frans gesproken was (Bolen, 1978; Thys, 1999, p. 235).

4.5.2 Populaire genres bij het Belgische publiek

Er zijn talrijke genres bekend in de filmindustrie. Door de komst van de geluidsfilms ondergingen enkele genres een verandering. Anderen kenden een populariteitsdaling en verdwenen na een tijdje. Hierdoor rees de vraag naar welke filmgenres de voorkeur van de Belgische bevolking uitging.

De animatiefilm was een eerste genre dat het Belgische publiek kon bekoren. Deze films bestaan uit getekende beelden voorzien van geluidseffecten en muziek. Deze stilstaande beelden worden snel achter elkaar vertoond zodat dit een illusie van beweging opwekt. Een populair figuur in dit genre was *Micky de Muis*. Deze films zijn niet eenvoudig in productie en de toevoeging van geluid heeft ervoor gezorgd dat dit proces nog complexer werd. Het aantal medewerkers voor de creatie van een animatiefilm groeide, aangezien er ook nood was aan werkkrachten voor het maken van de geluidseffecten. Door de gestegen complexiteit vergde het maken van deze films ook meer tijd waardoor de productiekost stegen ten opzichte van de stille animatiefilm. Voor het publiek zorgden deze animaties voor vermaak van zowel jong als oud. Bovendien hadden de beelden dezelfde uitwerking op mensen afkomstig uit alle bevolkingsklassen. Dit genre werd hoofdzakelijk geapprecieerd voor de humoristische insteek. Het was dus een ideaal middel ter ontspanning in de vrije tijd (D. F., 1930, p. 18). Dit was voor velen welkom zodat ze hun gedachten konden afleiden van de problemen die de heersende Belgische crisis veroorzaakte.

De documentaire film was een ander succesvol genre in België. Dit zijn films die handelden over dagdagelijkse gebeurtenissen en dat betekende dat deze zo snel mogelijk op het witte doek dienden te verschijnen. Voorheen kende het publiek enkel de dagbladen waardoor ze ingelicht werden over actuele aangelegenheden. Documentaires waren geliefd bij het grote publiek aangezien deze voldeden aan de menselijke verlangens, zoals het beknopt vernemen van gebeurtenissen van over de hele wereld. Ook dit genre vroeg om gespecialiseerde werknemers door de komst van het geluid. Bovendien vergde het maken van actualiteiten meer inspanning omdat de reporters bijvoorbeeld steeds op de plaats van de gebeurtenis aanwezig moesten zijn (Roger, 1931, pp. 2-4). De Franse actualiteiten hadden de bovenhand

op de Belgische filmmarkt, maar door de overstap naar het geluid begon deze positie te wankelen. Er vestigden zich steeds meer Amerikaanse bedrijven waardoor het aantal bioscoopjournaals van Amerikaanse makelij in België steeg. Zo kondigde Fox in de zomer van 1929 het eerste filmjournaal in België aan (Biltreyst & Vande Winkel, 2009).

Ook populair bij de Belgen waren de oorlogs- en nationalistische films. In deze films stond de liefde voor het vaderland en het nationalisme centraal. De Belgische producties *La Brabançonne* en *La carillon de la liberté* uit de beginperiode van de geluidsfilm vormen hiervan een voorbeeld (Thys, 1999; WC, 1931b, p. 2).

4.6 De Belgische vertoningssector

Voor de komst van de geluidsfilm oefenden een groot aantal producenten ook de functie uit van distributeur en vertoner. In februari 1908 richtte het Franse bedrijf Pathé in België het verdeelhuis Belge Cinéma te Brussel op. De activiteiten van deze afdeling bestonden uit de distributie in Nederland en België. België werd als een van de eersten opgenomen in deze Franse productie- en distributieketen. Zo werden de beginselen van de Belgische filmindustrie door Frankrijk gelegd. Dit netwerk zorgde voor een groot aantal Nederlandse en Franse producties op de Belgische filmmarkt (Mosley, 2001, p. 31; Thys, 1999, p. 52). Deze verticale integratie was niet enkel in de VS terug te vinden bij bedrijven zoals Warner Brothers. In België behoorden de filmmakers Gaston Schoukens en Jan Vanderheyden tot deze groep. Schoukens produceerde en verspreidde eigen producties. Daarnaast voorzag hij een groot aantal theaters van geluidsapparatuur zodat zijn *sound-on-disc* films vertoond konden worden. Vanderheyden hield zich aanvankelijk bezig met de distributie van Duitse films, maar later startte hij ook met de verspreiding van eigen films (Mosley, 2001).

Algemeen genomen werd de nationale filmdistributie en -vertoning beheerd door Belgische kermiskramers. Zij konden films tot bij een groot publiek brengen dankzij hun commerciële ervaring op de kermis. Hun succes piekte in de periode 1904-1907, maar hierna steeg de concurrentie en verplaatsten de filmvertoningen naar permanente bioscoopzalen (Convents, 1999, p. 38).

De beurscrash van 1929 was nog steeds merkbaar in België tijdens de overschakeling naar de geluidsfilm. Dit bracht grote investeringen voor de bioscoopuitbaters teweeg. Hierdoor gebeurde de overstap naar het vertonen van geluidsfilms eerder bij de grotere bioscopen in de stadscentra doordat deze kapitaalkrachtiger waren. De kleinere zalen daarentegen namen een afwachtende houding aan (Biltreyst, 2007b; Heirman, 2006, p. 22; Willems, 2007). Na de première van de populaire Amerikaanse geluidsfilm *The Jazz Singer* in oktober 1927, ontstond er een internationale aandacht voor de geluidsfilm. Pas in de vroege herfst van 1929 was deze te zien in de Brusselse zaal Tranon (Biltreyst, 2007b). In de Belgische hoofdstad nam de omschakeling van alle bioscoopzalen ongeveer drie jaar in beslag, terwijl de invoering van geluid in Vlaanderen veel meer tijd nodig had (Crunelle, 1994, p. 21). Voornamelijk in de periode rond 1930 was de crisis in Vlaanderen sterk voelbaar en dit vertaalde zich in lege bioscoopzalen. Daarnaast heerste er een tekort aan films in de Nederlandse taal waardoor de interesse in de geluidsfilm in Vlaanderen niet erg hoog lag. Voor het Vlaamse filmpubliek was de invoering van de sprekende films met andere woorden niet voordelig. Aangezien de meest interessante films afkomstig waren uit het Engelse, Duitse en Franse taalgebied boden zich voor de Nederlandstalige bevolking twee mogelijkheden aan. Enerzijds was er de mogelijkheid om in Vlaamse zalen enkel stille films te vertonen, maar dan zouden de Vlamingen van een belangrijke vernieuwing onthouden worden. Anderzijds kon de Vlaamse bevolking anderstalige geluidsfilms bekijken waarvan ze niets zouden begrijpen. Een andere oplossing was het produceren van geluidsfilm in de Nederlandse taal, maar helaas was er te weinig kapitaal aanwezig om deze te produceren (RBC, 1931b, p. 32; Vuurroode Roos, 1929, p. 7). De beste oplossing voor de taalproblematiek werd geboden door de systemen van dubbing en ondertiteling.

Enkele cinemabestuurders aarzelden om te investeren in geluidsapparatuur, terwijl hun concurrenten deze de overstap reeds gemaakt hadden. Dit had niets te maken met de taalproblemen, maar zij waren van mening dat hun klanten zeer luidruchtig waren en zo zelf zorgden voor een muzikale begeleiding bij de film. Wanneer bijvoorbeeld een trein op het witte doek verscheen, imiteerde het publiek het geluid van een rijdende locomotief. Er waren zelfs toeschouwers die opstonden en een eigen toespraak gaven wanneer de held in de film een speech gaf (WC, 1931d, p. 25).

Tot vandaag is er in België nog steeds de mogelijkheid om stille films te bekijken op het grote scherm. De Cinematek te Brussel organiseert bijvoorbeeld vertoningen van stille films met pianobegeleiding (Cinematek, 2014). Ook in Gent wordt deze oude traditie voortgezet aangezien de Gentse filmclub Film-Plateau regelmatig een vertoning van een stille film met begeleiding door een pianist of een orkest in de KASKcinema organiseert (Film-Plateau, 2014; KASKcinema, 2014).

4.6.1 De vertoning van de eerste geluidsfilm in België

In België werd de eerste geluidsfilm *Witte Schaduwen* vertoond in Caméo te Brussel en de eerste volledige spreekfilm *Het Lied van Parijs* in Coliseum te Gent. De toestellen van Western Electric werden gebruikt voor de vertoning in deze zalen. Deze waren afkomstig van de organisatie Société de Matériel Acoustique, die in België vertegenwoordigd werd door Owen Wilson. Hij was van mening dat de uitbating van de sprekende film in België te laat gestart was. Dit is niet te wijten aan de Belgische bioscoopbestuurders, maar wel aan de moeilijkheden op het taalgebied (WC, 1930e, pp. 30-31).

De Belgische bioscopen vertoonden dus reeds in 1930 klankfilms. Dit waren voornamelijk films die uit het buitenland geïmporteerd werden, omdat België rond deze tijd nog geen bloeiende nationale filmproductie kende. Een aanwijzing hiervan is de bestuurder van de Antwerpse cinema Forum die niet wilde achterblijven met het invoeren van de geluidsfilm. Zo kocht hij de film *De Grootte Gabbo* van de Amerikaanse regisseur Eric Von Stroheim aan voor een vertoning in zijn cinema (RBC, 1930e, p. 55).

4.6.2 Een verscheidenheid aan geluidsapparatuur op de Belgische markt

Door de gestegen interesse in de geluidsfilm vanwege het publiek, was het belangrijk dat de bioscopen in staat waren om zowel stille als geluidsfilms te vertonen. De installatie van de geluidsapparatuur veroorzaakte een volledige transformatie van de zalen. Deze plaatsing was echter geen eenvoudige aangelegenheid omdat er verschillende systemen voor de geluidsreproductie op de markt waren. Een ideale bioscoop zou namelijk uitgerust moeten zijn met een *sound-on-disc* systeem, een *sound-on-film* systeem en een systeem voor stille films. Doordat deze verschillende systemen incompatibel waren, aarzelden veel bioscoopeigenaars met hun aankoop. Vele apparaten geleken op elkaar, maar een groot deel leverde slechts middelmatige prestaties. Er was dus steeds ruimte voor verbetering (Gerpie, 1930, pp. 28-36; Servolex, 1930, pp. 52-61).

Het nieuwe apparaat *Ciné-Sonor* dat op de markt geïntroduceerd werd, bood echter een oplossing voor deze incompatibiliteit. Het was hiermee mogelijk om alle films volgens het *sound-on-disc* of *sound-on-film* af te spelen. Bovendien was het apparaat flexibel en schikte zich naar de projectoren die reeds in de cabines geïnstalleerd waren (RBC, 1930g, pp. 36-52).

Een ander systeem dat tijdens de jaren dertig een internationaal succes kende, was de *Idéal-Sonore* van Léon Gaumont. Dit systeem werd ontwikkeld in Frankrijk, maar veroverde al snel de Belgische markt (RBC, 1929b, p. 5). Op 20 februari 1930 vond de eerste voorstelling van dit apparaat plaats in de Antwerpse bioscoop Roxy (RBC, 1930a, pp. 5-8). Kort daarna werd het apparaat geïnstalleerd in Lux en Berchem-Palace in de Antwerpse regio (RBC, 1930i, p. 44; RBC, 1930j, p. 41; RBC, 1930k, pp. 5-8).

Verder schreef het Belgische tijdschrift *Revue Belge du Cinéma* een aanbeveling voor het apparaat genaamd *Pacent*. Dit werd ontwikkeld in New York en internationale organisaties zoals First National, Paramount, Warner Brothers en Fox-Film hadden dit in gebruik (RBC, 1930h, p. 22). Bovendien werd in 1930 een fabriek opgericht om de *Pacent* geluidsapparatuur te vervaardigen in België: de *Pacent Electric Company* (Spect, 1930, p. 24). De bioscoop Astoria te Merksem was voorzien van een *Pacent* klankapparaat en de bestuurder was hierover zeer tevreden. Ook het publiek was enthousiast over de resultaten van deze installatie (Mendes, 1931, p. 1).

De *Philisonor*, ontwikkeld door het Nederlandse bedrijf Philips, was een ander apparaat dat aanwezig was in de Belgische bioscopen. De Antwerpse bioscoop, opgericht in 1932 genaamd Kinox, maakte hiervan gebruik bij de weergave van geluidsfilms. Uit de reacties van de bioscopeigenaar en het publiek bleek het enthousiasme over de prestaties van dit toestel (WC, 1932b, p. 5). Dit was echter niet het enige apparaat dat geproduceerd werd door het Nederlandse bedrijf. Ook de *Loetafoon* behoorde tot hun productgamma en bracht gunstige reacties teweeg. Met dit apparaat was het echter enkel mogelijk om *sound-on-disc* films te vertonen (RBC, 1930d, pp. 54-55).

Vervolgens werd in 1932 een nieuw apparaat geïntroduceerd met de naam *Universel*. Na de proefvoorstelling waren hierover enkel lovende artikels in de kranten en tijdschriften terug te vinden. Bovendien bracht dit apparaat een vernieuwing met zich mee, namelijk een onafhankelijk mechanisme voor de klanklezing. Hierdoor werd de beïnvloeding van de klankweergave door de projector onmogelijk en moest de dure machine minder snel vervangen worden (C. H., 1932, p. 14).

Verder werd een nieuw apparaat, genaamd *Kingstone*, geplaatst in de bioscoop Astral te Brussel. Deze installatie was een Belgisch product dat gelanceerd werd door de gebroeders Van Marcke. Ook op dit apparaat kwam vanuit verschillende hoeken een positieve respons (WC, 1932e, p. 13).

Uit dit overzicht blijkt een grote verscheidenheid aan geluidsinstallaties in de Belgische bioscoopzalen. Ze hadden echter één gemeenschappelijk nadeel: een hoog prijskaartje. Dit zorgde ervoor dat de kopers hun beslissing grondig moesten overwegen. Het gevolg van deze hoge kostprijs en de onverenigbaarheid van de verscheidene toestellen zorgde voor een vertraagde omschakeling naar het geluid in de vertoningssector. De vereisten van een geschikt systeem waren: eenvoudig, solide en een rechtvaardige kostprijs (Gerpie, 1930, pp. 28-36; Servolex, 1930, pp. 52-61).

Hiervoor bood de maatschappij Klangfilm een oplossing. Dit bedrijf was gevestigd in Frankrijk en België en bracht in 1932 een nieuw apparaat op de markt dat geschikt was voor kleine en middelgrote exploitanten. Dit gaf de kleinschalige bioscoopzalen de mogelijkheid om tegen aannemelijke voorwaarden uitstekend materiaal aan te kopen zodat ook zij de kans kregen om de nieuwe tendens te volgen (WC, 1932a, p. 7).

Een ander aspect dat de vertraagde omschakeling veroorzaakte, was de vrees van de bioscoopuitbaters voor een defect aan de geluidsapparatuur. Dit was een gevolg van de hoge kostprijs die ervoor zorgde dat exploitanten geen geld hadden voor een herstelling of de aankoop van nieuwe apparatuur. Bovendien konden door een defect geen films vertoond worden, waardoor de inkomsten zouden dalen. Daarnaast waren de toestellen zeer delicaat waardoor de herstelling bemoeilijkt werd. Hiervoor groeide de nood aan gespecialiseerd personeel (Gerpie, 1930, pp. 28-36).

4.6.3 Belgische bioscopen voorzien van geluid: een evolutie

De geluidsfilm oogstte een enorme succes in België waardoor het aantal bioscoopzalen voorzien van geluid een stijging kende tussen 1930 en 1931 (Biltereyt, 2007). In augustus 1930 waren ongeveer veertig zalen uitgerust met een systeem om geluidsfilms te vertonen (Gerpie, 1930, pp. 28-36). Volgens Alicoate (1931) waren dit er dertig. Een jaar later waren er ongeveer 740 bioscoopzalen aanwezig, waarvan er slechts 180 voorzien waren van een geluidsinstallatie (Alicoate, 1932). Pas vanaf 1933 was in meer dan vijftig procent van de zalen geluidsapparatuur geïnstalleerd (Alicoate, 1934). Uit onderstaande tabel kan geconcludeerd worden dat het aantal Belgische bioscoopzalen ongeveer gelijk bleef, maar het aantal dat uitgerust was met geluidsapparatuur, vertoonde een sterke stijging. In 1935 was het totaal aantal Belgische filmzalen bijna gelijk aan het aantal dat voorzien was van een geluidsuitrusting (Alicoate, 1927-1936).

Tabel 2: Totaal aantal Belgische bioscopen in vergelijking met de bioscopen uitgerust met een geluidsinstallatie

Jaartal	Totaal aantal bioscoopzalen	Uitgerust met geluidsinstallatie
1926	800	0
1927	700	0
1928	797	0
1929	700	15
1930	710	30
1931	740	180
1932	750	150
1933	650	400
1934	750	650
1935	790	725

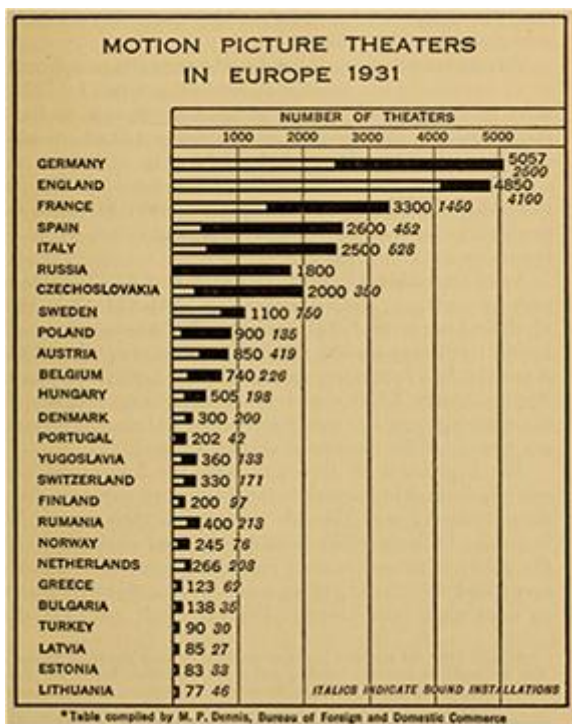
Bron: Alicoate, 1927-1936.

Deze cijfers omtrent het aantal geluidsinstallaties in België verschilt echter per geraadpleegde bron. Dit wordt veroorzaakt doordat sommige overzichten bijvoorbeeld enkel rekening houden met de installaties van een bepaalde organisatie. Zo stelt bovenstaande tabel dat in 1930 710 bioscopen waren, waarvan er 30 uitgerust waren met geluidsvoorzieningen (Alicoate, 1931). Een andere bron stelt dat in datzelfde jaar 800 Belgische bioscopen bestonden, waarvan er 48 in staat waren om geluidsfilms te vertonen (WC, 1930i, p. 8). Er

zijn geen grote verschillen tussen deze cijfers dus is het wel mogelijk om hieruit een algemene tendens af te leiden.

Ondanks de latere overstap naar de geluidsfilm bevond België zich niet op de laatste plaats in vergelijking met andere landen. Dit wordt duidelijk gemaakt aan de hand van onderstaande figuur. Hieruit is af te lezen dat België zich op de elfde plaats op een totaal van 26 Europese landen situeert. Zelfs Nederland bevindt zich ver na België, wat wil zeggen dat België toch een snellere omschakeling kende, ondanks de taalovereenkomst. Andere Belgische buurlanden, zoals Frankrijk en Duitsland, hebben echter een grote voorsprong op België (Lewis, 1933, p. 401).

Figuur 1: Totaal aantal bioscopen in Europa omstreeks 1931 met vermelding van het aantal voorzien van een geluidsinstallatie



Bron: Lewis, 1933, p. 401

Een ander overzicht toont de evolutie van België in vergelijking met andere landen in een periode van één jaar. Onderstaande tabellen houden enkel rekening met de apparaten die geïnstalleerd werden door Western Electric en zijn dus niet representatief voor alle geluidsinstallaties in een bepaald land. Ondanks het feit dat de cijfers voor België en Luxemburg samengenomen worden, is het duidelijk dat het aantal geluidsinstallaties vrij

stabiel blijft. Dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld Engeland, waar het aantal installaties een sterke stijging doormaakt in de periode 1930-1931. Door het overzicht in deze tabel wordt het immense verschil in het aantal geluidstoestellen tussen de VS en de andere landen ook duidelijk (RBC, 1931a, pp. 26-27). Dit kan echter ook te wijten zijn aan de Amerikaanse oorsprong van de Western Electric apparatuur.

Tabel 3: Aantal apparaten van Western Electric weergegeven per land in het jaar 1930

1930					
	29 maart	26 april	31 mei	12 juli	30 augustus
Engeland	862	922	1000	1072	1132
Frankrijk	51	51	61	80	95
Spanje	27	27	27	27	39
Italië	18	18	18	20	20
België en Luxemburg	16	16	16	16	16
Nederland	32	33	33	44	45
VSA	4175	4372	4563	4761	4992

Tabel 4: Aantal apparaten van Western Electric weergegeven per land in het jaar 1931

1931						
	3 januari	7 maart	25 april	30 mei	4 juli	12 september
Engeland	1246	1297	1323	1354	1379	1429
Frankrijk	107	124	134	141	147	159
Spanje	53	58	59	61	62	73
Italië	26	30	30	30	30	31
België en Luxemburg	16	19	20	20	22	26
Nederland	209	209	209	209	209	209
VSA	5048	5374	5473	5562	5612	5826

Bron : RBC, 1931a, pp. 26-27.

De plaatsing van een geluidsuitrusting gebeurde eerst in de Brusselse bioscopen. Op 28 maart 1930 was Antwerpen aan de beurt. Op dat moment werd de geluidsfilm dus in verschillende Antwerpse bioscopen gelanceerd (J. W., 1930a, pp. 2-6; Screen, 1930, p. 1). Algemeen genomen gebeurde de bouw van nieuwe, grote zalen hoofdzakelijk in de Belgische stadscentra. Enkele voorbeelden hiervan zijn te vinden in Brussel (Métropole, Roxy, Eldorado en Plaza), Antwerpen (Cinema Capitole, Rex en Anvers Palace) en Gent (Capitole) (Biltreyst, 2007b). Ook de belangrijkste zalen in België anno 1931 bevonden zich in de centrumsteden zoals Century in Antwerpen, Roxy in Brussel, Pathé in Verviers, L'Eden in Namen, Lutetia in Brussel, Cité Ardente in Luik en Caméo in Brussel (Wrath, 1931, pp. 28-48). Bovendien verliep de installatie van geluidsapparatuur ook het snelst in de Belgische zalen in het centrum. Uit een overzicht van de zalen die uitgerust waren met Western Electric apparatuur, blijkt dat België in 1930 twaalf installaties bezat, waarvan er zich zeven in Brussel bevonden. Dit was een trend die over de hele wereld te vinden was. In Frankrijk waren 48 toestellen van Western Electric aanwezig, waarvan er 21 zich in Parijs bevonden. In Oostenrijk waren dit er 18, waarvan 15 in Wenen. De Italianen hadden 17 installaties van Western Electric in hun bezit en 5 hiervan bevonden zich in Rome (WC, 1930f, p. 3).

Verder zijn er omtrent de omschakeling van de stille naar de geluidsfilm verschillende standpunten terug te vinden. Sommige stellen dat de klankfilms een trage opkomst maakten in België. Het land werd gekenmerkt door een gemiddelde marktomvang en een kleine productiesector. In 1937 waren ongeveer achthonderd van de duizend Belgische zalen in staat om sprekende films te vertonen. België produceerde bovendien pas in 1937 zes geluidsfilms (Thompson & Bordwell, 1994). Anderen claimen dat de overstap vrij snel gemaakt werd. In het jaar 1932 waren reeds 23 Antwerpse zalen voorzien van geluidsapparatuur en twee jaar nadien stond de teller op 31 (Flament, 1932; Flament, 1934; Willems, 2007).

Daarnaast werd een andere tendens in de vertoningssector zichtbaar. Het filmmedium werd namelijk steeds meer een amusementsmiddel dat op zichzelf stond. Vroeger werden films opgenomen in het programma van een theaterzaal, maar door de hoge kosten van de invoering van het geluid was hiervoor geen ruimte meer. Daardoor werden bioscopen die de overstap maakten meteen als permanente bioscoop bestempeld, waar geen andere acts plaatsvonden als het vertonen van films (Jancovich, Faire & Stubbings, 2003, p. 96; Willems, 2007).

4.6.4 Het gestegen belang van de geschikte akoestiek

Het kwam vaak voor dat een geluidsfilm in een bepaalde bioscoopzaal een groot succes kende, terwijl deze het in een andere zaal veel minder goed deed. Een verklaring hiervoor kan gezocht worden in het stijgende belang van een geschikte akoestiek in de bioscoopzalen. Dit element won aan belang door de introductie van geluid. Naar deze akoestische omstandigheden moest een onderzoek gebeuren door een technicus zodat de juiste akoestiek ontdekt kon worden. In deze studie was het belangrijk om een resultaat te bekomen waarbij het geluid niet vervormd zou worden. Bovendien diende deze akoestiek vooraf uitvoerig in de bioscoopzaal getest te worden (Mathieu, 1931a, pp. 38-39; RBC, 1929b, p. 5). Een goede akoestiek werd onder andere gekenmerkt door het feit dat het publiek de stemmen en de muziek op elke plaats in de zaal op dezelfde manier kon beluisteren (Bolen, 1931, pp. 32-36). Verder werd ook aandacht besteed aan de eliminatie van storende geluiden in de zaal, zoals dichtslaan de deuren, piepende stoelen of pratende werknemers (Mathieu, 1931b, pp. 29-32).

Door het groeiende belang van de akoestiek veranderde ook de inrichting van de zalen. Vroeger vertoonden bioscoopzalen verschillende overeenkomsten met theaterzalen, bijvoorbeeld de aanwezigheid van versieringen en ornamenten. Na de plaatsing van een geluidsinstallatie, bleken deze ongunstig doordat ze de noodzakelijke akoestiek verstoorden (Biltereyt, 2007). Bovendien werden de bioscoopzalen vanaf de jaren dertig uitgerust met specifieke aanpassingen om een optimale akoestiek te bereiken. Zo werden de muren voorzien van een materiaal dat geluidsenergie absorbeerde, waardoor de geluidskwaliteit optimaal bleef (Bolen, 1931, pp. 32-36).

Dit wil dus zeggen dat enkel de installatie van de juiste geluidsapparatuur niet voldoende was om positieve reacties van het publiek te verkrijgen na de vertoning van een geluidsfilm. De filmbeleving van de toeschouwers was namelijk ook sterk afhankelijk van de akoestiek in een zaal.

4.6.5 De geluidsfilm en de veranderingen in het bioscooplandschap

Naast de verandering van de architectuur van een bioscoopzaal zijn er nog talrijke andere gevolgen verbonden aan de komst van de geluidsfilm in de Belgische bioscoopzalen.

Ten eerste vond er een prijsverandering van de tickets plaats als gevolg van de gestegen investeringen van de exploitanten. Door de plaatsing van een geluidsinstallatie dienden de bioscoopeigenaars dit namelijk terug te verdienen door bijvoorbeeld een groter publiek aan te spreken. Dit betekende dat exploitanten meer zitplaatsen in hun zalen moesten voorzien, waardoor het aantal grotere bioscopen in ons land groeide (Biltereyst, 2007b). Een andere mogelijkheid was het verhogen van de prijs per ticket. Hieraan was het gevaar van een publieksdaling verbonden. Er werd een nieuwe prijs ingesteld van vijftig frank per bioscoopticket. Velen waren van mening dat dit bedrag zeer hoog was, maar dit moet gezien worden tegen de achtergrond van de heersende Belgische crisis (Pietro, 1931, p. 15). Dit zorgde ervoor dat het bioscooppubliek minder kapitaalkrchtig was waardoor ze zich de duurdere tickets niet konden veroorloven. Deze situatie speelde ook in het nadeel van de bioscoopeigenaars, die vaak niet in staat waren hun investering terug te vinden met het faillissement van veel bioscopen tot gevolg. Dit lezen we af uit de schommeling van het aantal Belgische bioscopen tussen 1927 en 1935. Het kwam af en toe voor dat het aantal bioscopen in een bepaald jaar lager lag dan het jaar voordien. Deze schommeling kan verklaard worden door het faillissement van enkele bioscoopzalen waardoor het totaal aantal Belgische zalen daalde (Alicote, 1927-1936).

Het waren voornamelijk de kleinere, onafhankelijke zalen die beïnvloed werden door deze prijsstijging. Bovendien was de interesse in de geluidsfilm aanvankelijk zeer groot door de nieuwsgierigheid van het publiek. Dit zorgde ook voor grotere inkomsten voor de bioscoopeigenaars. Een publicatie door het Franse tijdschrift *La Cinématographie Française* maakte de ontvangsten van de bioscopen bekend, meer specifiek bij de vertoning van *The Jazz Singer*. Deze film startte op 27 september 1929 in de Brusselse bioscoop Trainon. De gemiddelde inkomsten bedroegen 102 000 Belgische frank per week. Wanneer men weet dat deze bioscoop slechts over vierhonderd plaatsen beschikte en de ticketprijs acht, twaalf en vijftien frank bedroeg; kan er geconcludeerd worden dat de gemiddelde inkomsten hoog lagen (J. D., 1930b, p. 2).

Daarnaast bleken de bioscoopuitbaters voor de invoering van de geluidsfilm creatief betreffende hun filmvertoningen. Zo werden de stille films vaak vergezeld van de nodige commentaar of van een streepje muziek door een live orkest. Bij het vertonen van een klankfilm daarentegen werd deze muzikale begeleiding en live commentaar overbodig (Biltereyst, 2007b).

Naast het ontstaan van grotere bioscopen, kwam ook een nieuw fenomeen tot stand: de thematische bioscopen. In vele steden kenden ze bijvoorbeeld de actualiteitsbioscoop, waar doorlopend documentaires aan een zeer lage prijs vertoond werden (Biltereyst, 2007b). Een ander voorbeeld waren de salles d'art spécialisés. Deze ontstonden naar het voorbeeld van de avant-gardebioscopen in Parijs en de private filmclubs. Zoals de naam reeds verraadt, speelden ze hier voornamelijk avant-gardistische of artistieke films (Biltereyst, 2007a).

Voor zaaleigenaars was het echter niet steeds de beste keuze om over te stappen naar de klankfilm. Ze moesten steeds zorgen dat ze hun publiek tevreden hielden, zodat zij bereid waren te investeren in een bioscoopbezoek waardoor de inkomsten van de exploitanten stegen. Hierdoor speelde de keuze van een specifiek programma een grote rol. De situatie in Brussel levert hiervoor een bewijs. Een groot aantal zalen waren nog steeds niet voorzien van geluidsapparatuur, maar de inkomsten vertoonden toch een stijgende lijn. Ze zouden dus een fout begaan wanneer ze het vertonen van de stille films schrapten. De vraag van het publiek naar zwijgende films was nog steeds aanwezig omdat ze niet hielden van de mechanische muziek (RBC, 1930f, p. 55).

4.7 De geluidsfilm en de publieke opinie in België

De mening van het Belgische bioscooppubliek is een factor in het succes van de geluidsfilm die niet te onderschatten is. Zij kunnen vaak een motivatie betekenen in de beslissing van de zaaleigenaars om de overstap naar de geluidsfilm te maken. Het zijn namelijk de toeschouwers die gemotiveerd moeten zijn om te investeren in de geluidsfilm. Daarnaast is deze opinie ook cruciaal voor de filmproducenten omdat zij dienen te achterhalen welke wensen bij de toeschouwers leven. Ze streven naar een betere verkoop door hun films af te stemmen op de noden van het bioscooppubliek. Bovendien is de publieke opinie omtrent de geluidsfilm zeer verdeeld en dus interessant om te bestuderen. Het publiek bekijkt de zaken dikwijls vanuit een ander standpunt dan wetenschappers of journalisten.

De algemene wensen van het bioscooppubliek zijn gericht op de bioscoop als ontspanningsmedium. De toeschouwers willen hun gedachten kunnen verzetten door middel van het bekijken van een film. Ze moeten zichzelf kunnen inleven in het filmverhaal zonder zich daarvan bewust te zijn. De films moeten het publiek dus voornamelijk entertainment bezorgen waardoor ze de wereld rondom even kunnen vergeten (J. D. S., 1930, p. 1-2).

Voor de stemmen uit het Belgische publiek verder toegelicht worden, moet men in het achterhoofd houden dat dé publieke opinie niet bestaat. Er zijn steeds verschillende meningen aanwezig en bovendien wordt de mening van elke Belg niet opgenomen in de tijdschriften. De aangehaalde meningen van Belgische inwoners zijn dus niet representatief voor de volledige Belgische bevolking. Er wordt slechts geprobeerd om een algemeen overzicht te geven van de verschillende standpunten die de Belgische bevolking innam.

4.7.1 Voorstanders van de geluidsfilm

De argumenten die de voorstanders van de geluidsfilm aanhalen zijn divers. Er wordt beweerd dat de sprekende film een vooruitgang betekende doordat deze het publiek verlostte van een traditie uit de stille film. Sommige toeschouwers waren namelijk geen voorstander van de tussentitels. Volgens hen zorgden deze voor een onderbreking van de filmische acties. Hierdoor brachten ze een verstoring van het algemene gevoel bij de film met zich mee, waardoor het publiek zich niet kon inleven in het filmverhaal (J. D., 1929, p. 1).

Verder zijn de toeschouwers ook enthousiast betreffende het realiteitsgehalte van de sprekende films. Dit gevoel was sterk verhoogd sinds de toevoeging van geluid en zorgde zo voor een positieve filmbeleving (Vuurroode Roos, 1929, p. 7). Bovendien leunde de film in het algemeen dichter aan bij de realiteit in vergelijking met bijvoorbeeld een theatervoorstelling. Bij dit laatste was het duidelijk zichtbaar dat het decor beschilderd en in elkaar geknutseld werd. Tijdens een filmopname daarentegen werden bestaande locaties gebruikt of werden deze op de meest werkelijkheidsgetrouwe manier nagebouwd. Hierdoor waren velen in blijde verwachting van de klankfilm (Objectief, 1929, p. 2).

Anderen adviseerden dat de Belgen zich nog niet mochten uitspreken omtrent de kwaliteiten van de geluidsfilm. Zij zagen de positieve aspecten van de vernieuwing en waren van mening dat de gesproken film niet beoordeeld mocht worden op de eerste versies. Het was een wedloop van verschillende organisaties om de eerste te zijn. De geluidsfilm zou enorme

verbeteringen doormaken naarmate de techniek zich verder ontwikkelde en iedereen hiermee vertrouwd raakte. Er was dus een lange voorbereiding en een diepgaand onderzoek naar alle technische en artistieke vraagstukken nodig. Het publiek zou geduld moeten uitoefenen omdat elke nieuwigheid niet van in het begin volmaakt kon zijn (J. D., 1929, p. 1).

Verder zorgde de taalproblematiek voor een oproep tot de aanname van een afwachtende houding tegenover de geluidsfilm. Zo kon het Belgische publiek enkel geduldig wachten totdat een middel gevonden werd, waardoor Belgen in hun eigen taal films konden bekijken met acteurs die doorgaans een andere taal spreken. Doordat dit aanvankelijk onmogelijk was, werd het moeilijk om een geluidsfilm te beoordelen (J. D., 1930a, p. 2). Een andere reden waardoor de Belgen nog geen uitspraak konden doen over de klankfilm, was de achterstand van de Europese geluidsfilms. Stemmen uit de publieke opinie claimden dat zij Amerikaanse talkies gezien hadden die de beste Europese stille films overtroffen. Daardoor zou men met een beoordeling dienen te wachten totdat de Europese geluidsfilms verbeterd werden (WC, 1931f, p. 3).

Er wordt zelfs beweerd dat de geluidsfilm in Europa geboren zou zijn. Dit spreekt de bevindingen van de VS als pionier op het gebied van geluidstechnologie tegen. Volgens een lezer van het tijdschrift *Weekblad Cinema* was de Amerikaanse voorsprong op het vlak van het geluid te danken aan de Europese uitvindingen die ze naar zich toe getrokken hadden. Zo werd het *sound-on-disc* systeem van Western Electric in 1904 door de Duitse uitvinder Messter reeds in de praktijk gebracht. Hij moest echter zijn uitvinding verkopen omdat het systeem voor elektrische geluidsversterking op dat moment niet bestond (WC, 1929d, p. 6).

Er wordt niet enkel over de geluidsfilm gesproken, maar ook over de cinema in het algemeen. Hieruit bleek dat de film in België het zeer goed deed bij het publiek. Volgens Wrath (1931, pp. 28-48) was België één van de weinige landen waar men de cinema wist te waarderen. Bovendien waren de Belgische bioscoopuitbaters zeer onderlegd. Ze waren in staat om hun klanten adequaat in te schatten en zo kozen ze steeds de geschikte films die het publiek zouden aanspreken. Hierdoor maakte de geluidsfilm ook een grote kans om populair te worden in België.

4.7.2 Tegenstanders van de geluidsfilm

Naast de positieve meningen uit artikels van het Belgische publiek, zijn er ook stemmen die enkel de negatieve kanten van deze vernieuwing inzien. De groep die zich het meest kantte tegen de komst van de geluidsfilm zijn de voorstanders van de film als kunst. Zij behoren niet tot de groep die naar een film kijkt als ontspanning en zijn voorstander van de schoonheid van de stille film. Volgens hen leunt deze namelijk veel dichter aan bij de perfectie, met andere woorden dichter bij de kunst (De Rouville, 1929, pp. 30-42).

Een argument dat zij opwerpen is dat de geluidsfilm nog niet ver genoeg ontwikkeld was. Zij vonden dat de klankfilms op dat moment enkel op gefotografeerde theaterstukken leken (Rens, 1929, pp. 5-8). Bovendien wordt er geschreven dat de toevoeging van het geluid aan de film geen vernieuwing voor de stille film betekende. Meer bepaald was de noodzakelijkheid van dialoog een bewijs van de zwakte van de sprekende film. Een echt kunstwerk diende volgens hen niet vergezeld te worden van de nodige verduidelijking. Daarnaast was een film door de beelden in staat om uit te groeien tot een kunstvorm. Door de toevoeging van spraak werd de ontwikkeling van het beeld verhinderd doordat de aandacht van het publiek ook gevestigd werd op de dialogen (K. V., 1931, p. 3). Verder kantte zij zich tegen de commercialisering van de film. De toeschouwers vonden dat de filmindustrie tot een nijverheid was uitgegroeid doordat filmmakers hun films aan de lopende band produceerden vanwege het succes van de geluidsfilm. Deze films konden niet langer onder de term kunst geplaatst worden, omdat ze niet verfijnd genoeg waren. Elk aspect van de cinema was veranderd sinds de komst van het geluid: de film, de acteurs en het publiek (WC, 1931f, p. 3).

Velen hadden hoge verwachtingen over de komst van de geluidsfilm, maar in tegenstelling tot deze vooruitzichten leek de sprekende film het publiek niet tevreden te stellen. Het publiek was enkel in de beginperiode opgewonden door het onbekende karakter van de nieuwigheid (Gerpie, 1930, pp. 28-36; Servolex, 1930, pp. 52-61). Wanneer dit nieuwe karakter zou verdwijnen, zou ook het aantal toeschouwers in de bioscoopzalen dalen. Dit zou een daling van het succes van deze vernieuwing veroorzaken. Dit wil zeggen dat de uitspraak dat de geluidsfilm zich slechts in de beginperiode bevond en hierdoor vergeven zou moeten worden van alle fouten, slechts een flauw excuus was (De Ronville, 1929, pp. 2-3).

Uit een andere hoek wordt aangehaald dat het bekijken van een geluidsfilm intensiever was in vergelijking met een bezoek aan een stille film. Het vergde niet enkel een inspanning van de kijker op visueel vlak, maar ook het auditief vermogen werd op de proef gesteld. Dit zorgde voor een vermoeide kijker vanaf het begin van de film. Deze vermoeidheid steeg naar het einde toe en dit bracht achteraf een negatieve reactie op de film met zich mee (Tony B., 1930, pp. 20-36).

Ook het taalaspect brengt een negatieve houding tegenover de sprekende film met zich mee. Er wordt vermeld dat de geluidsfilm in België een risico met zich meebrengt. Wie zich bezighield met geluidsfilms, moest in een taal werken die noch Vlaams, noch Waals was. Hiermee riskeerden filmmakers de dood van de Belgische cinema in te luiden. Ze konden namelijk de boodschap van een gesproken film niet overbrengen aan buitenlanders doordat ze de taal niet begrepen (RBC, 1929c, pp. 42-44). Door de toevoeging van dialogen is er niet enkel een probleem betreffende het taalaspect, maar met de dialogen in het algemeen. Een lezer vermeldt dat zij de onbeleefde woorden in de klankfilm niet kon appreciëren. Zij verklaarde de stille film superieur, aangezien dit probleem zich daarbij niet voordeed (WC, 1931f, p. 3).

Een ander gevolg van de dialogen waaraan de toeschouwers zich stoorden, is de verminderde verbeeldingskracht. Zij beweren dat de stille film door een grotere fantasie werd gekenmerkt in vergelijking met de sprekende film. Zo was het publiek in staat om een eigen interpretatie te geven aan de conversaties in een stille film aangezien deze niet hoorbaar waren (De Ronville, 1929, pp. 2-3).

De tegenstanders van de klankfilm merkten ook negatieve elementen met betrekking tot de acteurs. De dialogen kwamen namelijk de acteerprestaties vaak niet ten goede doordat de sterren zich dienden te concentreren op hun articulatie, uitspraak en stemgeluid. Bovendien moesten ze op voorhand lange teksten uit het hoofd leren. Deze extra inspanningen zorgden ervoor dat zij hun acteespel vaak op de tweede plaats stelden (K. V., 1931, p. 3). Daarnaast verdwenen de vertrouwde acteurs uit de periode van de stille film van het scherm omdat zij niet geschikt waren voor de sprekende film. Hierdoor brachten minder mensen een bezoek aan de bioscoop omdat hun geliefde acteurs niet in de geluidsfilm te zien waren (WC, 1931f, p. 3).

4.7.3 De geluidsfilm versus het theater

De discussie omtrent de geluidsfilm in vergelijking met het theater, komt in bijna ieder debat omtrent de introductie van het geluid voor. De meningen hierover zijn verdeeld: aan de ene kant wordt gezegd dat de sprekende film gelijk is aan een minderwaardig theaterstuk. Aan de andere kant wordt beweerd dat de komst van de geluidsfilm het einde van het theater met zich mee zou brengen. Daarnaast is men ook van mening dat de twee niets met elkaar te maken hebben. Deze groep stelt dat de geluidsfilm enkele voordelen heeft ten opzichte van het theater, zoals bijvoorbeeld meer ontwikkelde productietechnieken en betere realiteitsmogelijkheden (RBC, 1930c, pp. 15-16; Screen, 1930, p. 1). Anderen beweren dat de geluidsfilms enkel in de beginperiode verschillende overeenkomsten met theaterstukken vertoonden, maar door de verbeteringen groeiden de twee verder uit elkaar (RBC, 1930l, pp. 24-28).

Verder werd het theater beschouwd als een kunstvorm en de geluidsfilm behoorde niet tot deze categorie. Dit is de andere reden dat de geluidsfilm geen concurrentie voor het theater kon vormen (K. V., 1931, p. 3). Daarnaast werd de geluidsfilm door sommigen beschouwd als een theaterstuk met de toevoeging van muziek, maar hiermee was het publiek allerm minst tevreden. Het volstond volgens hen niet om stille films met muziek te verrijken om te kunnen spreken van een geluidsfilm. Het scenario van iedere sprekende film moest dus ter hand genomen worden met de aanvulling van aangepaste muziek, geluidseffecten en dialogen als doel (J. D., 1929, p. 1; WC, 1929c, p. 29). Een andere mening is dat de geluidsfilm zich in een categorie bevond die tussen de stille film en het theater lag (Ronville, 1929, p. 2-3).

Een andere groep suggereert dat de geluidsfilm wel overeenkomsten met het theater vertoont. Zij stellen dat door de aanvulling van muziek, dialoog en geluidseffecten de film dichter bij het toneel kwam te staan. Toch was er nog een verschil aanwezig: in het toneel waren namelijk de gebaren en woorden cruciaal en in de film dienden de beelden de overhand te nemen (K. V., 1931, p. 3). Ook Elmo (1930, p. 22; 1931, p. 31) sloot zich aan bij deze mening. Hij was gekant tegen de geluidsfilm omdat hij meende dat dit een terugkeer betekende naar het ontstaan van de film, namelijk het theater. Hij voorspelde een tendens van een dalende publieke belangstelling voor de film en zo zouden de toeschouwers terugkeren naar het theater. Hij stelde dat hij een film wilde bekijken ter ontspanning waardoor hij zaken wilde zien die buiten het dagelijkse leven lagen. Hij vraagt geen woorden, maar prefereert daden.

Een acteur die ervaring heeft met het acteren in een geluidsfilm is van mening dat het theater en de film verschillend zijn. De Zwitserse acteur Emil Jannings beweert namelijk dat er in een theaterstuk rechtstreeks contact met het publiek is, wat in film niet aanwezig is. Bovendien kan men bij een toneelstuk zijn of haar fouten verbeteren bij een volgende voorstelling en zo streven naar de perfectie. In film ligt dit net anders: de performance wordt opgenomen en wordt iedere keer in dezelfde vorm aan een publiek vertoond (WC, 1930d, p. 5).

5. Conclusie en discussie

Rond 1900 leidden verschillende experimenten betreffende het gebruik van geluid in films tot een aantal ingrijpende veranderingen in de beschikbare technologie. Deze technologie was reeds aanwezig, maar de wijzigingen zorgden voor een groeiend belang van de rol van de geluidsfilm. De overgang van de stille naar de geluidsfilm veroorzaakte in verschillende landen een bewogen periode waarin het filmlandschap een aantal drastische wijzigingen onderging: er werden nieuwe bioscopen en organisaties opgericht, nieuwe acteurs aangeworven en nieuwe filmmakers voorgesteld. Dit is nog maar een klein deel van de verschillende elementen die een verandering of een reorganisatie ondergingen.

Dit onderzoek tracht de situatie in België tijdens de introductie van de geluidsfilm na te gaan en deze ontwikkelingen in een breder kader te plaatsen. Uit de onderzoeksresultaten komt naar voren dat in verschillende landen de overstap naar de geluidsfilm op een gelijkaardige manier verliep, maar er toch ook grote verschillen aanwezig waren. De bestaande situatie werd verstoord, waardoor er een aantal negatieve effecten, nieuwe uitdagingen en positieve effecten onderscheiden kunnen worden.

Algemeen genomen ontstond er een nieuwe filmindustrie die op nieuwe principes steunde. De meningen van het publiek en de filmmakers hierover waren verdeeld. Eerst en vooral heerste er een grote ontevredenheid bij de voorstanders van de stille film. Zij waren van mening dat het geluid geen toegevoegde waarde voor een film creëerde. Hiernaast werden vele acteurs getroffen door deze vernieuwing. Ze konden zich niet aanpassen door de nieuwe vereisten en verloren bijgevolg hun carrière. Ook de muzikanten uit de live orkesten verloren hun werk, aangezien ze door mechanische muziek vervangen werden. Zelfs door de investering in nieuwe apparatuur, werkte dit kostenbesparend voor de vertoners waardoor deze tendens snel zijn ingang vond.

Verder veranderde ook de manier waarop het publiek een film beoordeelde. Er werd een grotere concentratie vereist omdat men aandachtig moest zijn voor het beeld en het geluid. In het algemeen verdwenen de gewoontes die de toeschouwers tijdens de periode van de stille film opgebouwd hadden. Daarnaast konden films in het verleden onderling eenvoudig uitgewisseld worden, maar het groeiende belang van dialogen in de nationale taal bemoeilijkte

deze export. Films in de nationale taal hadden geen succes in het buitenland, waardoor de afzetmarkt kleiner werd met dalende inkomsten van de filmdistributeurs tot gevolg.

Het taalaspect speelde dus een doorslaggevende rol. Het publiek hield niet van films in een andere taal omdat deze niet begrepen werden. Vooral in België was de taalkwestie zeer invloedrijk, aangezien er twee verschillende talen domineren. Voor de Franse helft van het filmpubliek vormde taal geen groot probleem omdat er veel Franse films geïmporteerd werden. Het Vlaamse publiek ondervond echter grotere problemen. Ook de technieken van dubbing en ondertiteling waren vaak niet voordelig voor de Vlamingen, aangezien het Nederlands wereldwijd weinig gesproken werd. Daardoor werd de import van buitenlandse films verhinderd. Dit zorgde in Vlaanderen voor een tragere overschakeling naar het geluid ten opzichte van Wallonië. Taal was niet in ieder land even belangrijk voor de filmindustrie, aangezien bijvoorbeeld het Engels en het Frans in meerdere landen gesproken werd, waardoor de afzetmarkt groter was en deze films in meerdere landen kans op succes hadden.

Voor deze problemen werden ook oplossingen ontwikkeld. De taalproblematiek verschoof naar de achtergrond door de ontwikkeling van nieuwe systemen ter bevordering van de export. Zo werden films aanvankelijk opnieuw opgenomen met acteurs die een andere taal beheersten. Deze manier bleek omslachtig, waardoor een ontwikkeling volgde van nieuwe systemen, zoals dubbing en ondertiteling. Door deze vernieuwingen herleefde de internationale filmhandel en groeiden de inkomsten van distributeurs in verschillende landen. Hierdoor hadden ze meer kapitaal ter beschikking om de overstap naar geluid te financieren. Daarnaast was ook een groot deel van het publiek nieuwsgierig naar het geluid, waardoor de interesse en het succes van de sprekende films steeg. Ook het realiteitsgehalte verbeterde door de introductie van het geluid. Verder zorgde de vraag naar gespecialiseerde medewerkers voor de creatie van nieuwe jobs. Het succes van de klankfilm zorgde ook voor een enorme verhoging van het aantal bioscoopzalen. Deze trend begon hoofdzakelijk in de centrumsteden, maar breidde zich langzaam uit over het hele land. De filmwereld maakte dus een heuse revolutie door.

Over de hele wereld waren deze algemene tendensen terug te vinden, maar niet steeds in dezelfde periode. Daarnaast volgde de introductie van het geluid niet in elk land hetzelfde patroon. Zo speelden de economische en sociale situatie in het betrokken land een belangrijke rol. De VS werd getroffen door de Grote Depressie in de jaren dertig: het moment waarop de

synchrone geluidsfilm zijn intrede deed. Dit zorgde voor een ongunstige economische situatie waardoor er geen middelen voor grote investeringen beschikbaar waren. Aan de andere kant zorgde de komst van de geluidsfilm voor een ondersteuning van de Amerikaanse economie door zijn succes. Er was een massale opkomst door de nieuwsgierigheid van het publiek. Dit zorgde ervoor dat de exploitanten vaak een geluidsinstallatie aankochten om het publiek tevreden te stellen, waardoor de Grote Depressie sneller overwonnen kon worden. In deze periode heerste een wereldwijde economische crisis, maar deze werd niet in ieder land even sterk gevoeld.

Bovendien was ook de aanwezigheid van een eigen filmproductie en de omvang van de markt doorslaggevend voor het succes van de geluidsfilm. België had bijvoorbeeld een kleine nationale filmmarkt en ontwikkelde, in vergelijking met buurlanden zoals Frankrijk en Duitsland, later een eigen filmproductie. Bovendien had de afwezigheid van Belgische studio's ook een invloed op de binnenlandse filmproductie. Hierdoor was de import van films cruciaal voor de Belgische industrie ondanks de taalproblemen. Verder waren er in België geen getrainde technici of acteurs beschikbaar, waardoor de komst van geluid vertraagd werd.

Ook het geringe overheidsingrijpen oefende een invloed uit op de overschakeling naar het geluid in België. Door de afwezigheid van subsidies als gevolg van het liberaal beleid, was het vermogen om zelf films te produceren zeer klein. Doordat er geen opgelegde importquota waren en het aankopen van buitenlandse films goedkoper was dan het opstarten van een eigen productie, had de import van buitenlandse films een gunstige positie. Hoewel het liberaal beleid in België dus kansen tot de productie van eigen films bood, was hiervoor geen kapitaal aanwezig door het beperkte overheidsingrijpen. In fascistische landen, zoals Duitsland en Italië, deed zich een tegengestelde situatie voor. De filmindustrie werd vaak genationaliseerd en ontving veel steun van de overheid. Bovendien werden er importquota ingevoerd, waardoor buitenlandse films geen kans maakten. Een strikte afscherming van de nationale filmindustrie vormde niet steeds een gepaste oplossing. Als gevolg van protectionisme ontwikkelde er zich vaak een strenge censuur, die voor velen nadelig bleek.

De Belgische situatie was gelijkaardig aan die in Nederland. Dit komt hoofdzakelijk door de contextuele gelijkenissen die de buurlanden vertonen. Ze bezitten namelijk geen nationale filmproductie, waardoor de buitenlandse invloed groot is. Hiertegenover staat het feit dat de bevolking niet hield van films in een vreemde taal. Daarnaast zijn er ook taalovereenkomsten tussen de buurlanden, aangezien er in beide landen Nederlands gesproken wordt. De problemen met deze taal werden in voorgaande alinea's vermeld.

Algemeen genomen bevinden de meest invloedrijke uitvindingen die de geluidsreproductie mogelijk maakten zich in de VS. Deze invloed werd al snel waarneembaar over de hele wereld, waardoor ook Europa startte met eigen ontwikkelingen omtrent de geluidsfilm. Ondanks de achterstand die België lange tijd gekend heeft, zijn de Belgen toch in de productie van succesvolle geluidsfilms geslaagd.

Aan dit onderzoek zijn ook enkele tekortkomingen verbonden die om verder onderzoek vragen. Deze studie belicht slechts een klein deel van de aspecten die beïnvloed werden door de komst van het geluid. Er was namelijk geen intentie om een exhaustief overzicht van de Belgische situatie tijdens de overschakeling naar het geluid te bieden. Er werden verschillende elementen aangereikt, maar rond elk van deze onderwerpen kan een op zichzelf staand onderzoek gevoerd worden. Een interessant onderzoeksaspect is de taalproblematiek die België doormaakte door de komst van de klankfilm. Elk land diende hiermee af te rekenen, maar door de tweetaligheid van de bevolking bevond België zich in een unieke situatie. Ook op politiek vlak nam België een alternatieve positie in, waardoor verder onderzoek omtrent de politieke situatie in België aanbevolen wordt. Bovendien kan het interessant zijn om de eventuele samenhang tussen de politieke situatie en het taalaspect te onderzoeken. Is het mogelijk dat de politieke voorkeur een invloed uitoefent op de manier waarop een buitenlandse film ondertiteld of gedubd wordt? Bovendien zou een onderzoek naar de Belgische productie- en distributieorganisaties tijdens de jaren dertig en de verhouding hiertussen nuttig zijn binnen de literatuur omtrent de Belgische geluidsfilm. Verder legde dit onderzoek zich toe op een beperkte periode, waardoor een studie van de periode na 1932 aanbevolen wordt. Hierdoor is het mogelijk om de ontwikkeling en verspreiding van de Belgische geluidsfilm verder te bestuderen.

6. Bibliografie

6.1 Boeken

Alicoate, J. (1923). *Film Year Book 1922-23*. New York: Alicoate.

Alicoate, J. (1927). *Film Year Book 1927*. New York: Alicoate.

Alicoate, J. (1928). *The Film Daily 1928 Year Book*. New York: Alicoate.

Alicoate, J. (1929). *The Film Daily 1929 Year Book*. New York: Alicoate.

Alicoate, J. (1930). *The Film Daily 1930 Year Book*. New York: Alicoate.

Alicoate, J. (1931). *The 1931 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. New York: Alicoate.

Alicoate, J. (1932). *The 1932 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. New York: Alicoate.

Alicoate, J. (1933). *The 1933 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. New York: Alicoate.

Alicoate, J. (1934). *The 1934 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. New York: Alicoate.

Alicoate, J. (1935). *The 1935 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. New York: Alicoate.

Alicoate, J. (1936). *The 1936 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. New York: Alicoate.

Altman, R. (1992). Introduction Sound/History. In R. Altman (Ed.), *Sound theory, sound practice* (pp. 113-125). New York: Routledge.

Altman, R. (2004). *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.

Balio, T. (1985). A mature oligopoly, 1930-1948. In T. Balio (Ed.), *The American Film Industry* (pp. 253-284). Madison: University of Wisconsin Press.

Biltreyst, D. (2007a). Ciné-clubs en het geheugen van de film. Over de eerste Belgische filmclubs en de constructie van filmgeschiedenis. In D. Biltreyst & C. Stalpaert (Eds.), *Filmsporen. Opstellen over film, verleden en geheugen* (pp. 30-49). Gent: Academia Press.

Biltreyst, D. (2007b). De disciplineren van een medium. Filmvertoningen tijdens het interbellum. In D. Biltreyst & P. Meers (Eds.), *De verlichte stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen* (pp. 45-49). Leuven: LannooCampus.

Biltreyst, D., Depauw, L. & Desmet, L. (2007). *De Belgische filmkeuring: Een longitudinaal onderzoek over de keuringspraktijk*. Gent: WP Film & TV Studies.

Bolen, F. (1978). *Histoire authentique anecdotique, folklorique et critique du cinéma Belge depuis ses plus lointaines origines*. Bruxelles: Memo & Codec.

Clair, R. (1985). The art of sound. In E. Weis & J. Belton (Eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 92-95). New York: Columbia University Press.

Convents, G. (1999). The fairground - La période foraine - De kermis. In M. Thys (Ed.), *Belgian cinema - Le cinéma belge - de Belgische film* (pp. 38-40). Gent-Amsterdam: Ludion.

Convents, G. (2000). *Van kinoscoop tot café-ciné: de eerste jaren van de film in België 1894-1908*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.

Cook, D. A. (2004). *A history of narrative film*. New York: W. W. Norton & Company.

Crafton, D. (1997). *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. New York: Simon & Schuster Macmillan.

Crunelle, M. (1994). *Inventaire des salles de cinéma de la région de Bruxelles*. Brussel: La Rétine de Plateau.

Dibbets, K. (1993a). *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland (1928-1933)*. Amsterdam: Otto Cramwinckel.

Eymann, S. (1997). *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution 1926-1930*. New York: Simon & Schuster.

Flament, J. (1932). *Annuaire Belge du Cinema 1932*. Brussel: Editorial Office.

Flament, J. (1934). *Annuaire Belge du Cinema 1934*. Brussel: Editorial Office.

Gomery, J. D. (1975). *The coming of sound to the American cinema: a history of the transformation of an industry*. Michigan/Londen: University Microfilms International.

Gomery, J. D. (1985a). Economic struggle and Hollywood imperialism: Europe converts to sound. In E. Weis & J. Belton (Eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 5-25). New York: Columbia University Press.

Gomery, J. D. (1985b). The coming of sound: technological change in the American film industry. In E. Weis & J. Belton (Eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 3-5). New York: Columbia University Press.

Heirman, F. (2006). *Het Paleis om de hoek. Een eeuw cinema in Antwerpen*. Antwerpen: BMB.

Jancovich, M., Faire, L. & Stubbings, S. (2003). *The place of the audience: cultural geographies of film consumption*. Londen: British Film Institute.

Lewis, H. T. (1933). *The Motion Picture Industry*. New York: D. Van Nostrand.

Millard, A. (2005). *America on record: A history of recorded sound*. New York: Cambridge University Press.

Mosley, P. (2001). *Split screen: Belgian cinema and cultural identity*. New York: State University of New York Press.

O'Brien, C. (2005). *Cinema's conversion to sound: Technology and film style in France and the U.S*. Bloomington: Indiana University Press.

Peters, J. M. (2003). *Het bezielde beeld: Inleiding in de filmmontage*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Saettler, P. (2004). *The Evolution of American Educational Technology*. Scottsdale: Information Age Publishing Inc.

Salt, B. (1985). Film style and technology in the thirties: sound. In E. Weis & J. Belton (Eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 25-37). New York: Columbia University Press.

Stallaerts, R. (1999). Political films - Films politiques - Politieke films. In M. Thys (Ed.), *Belgian cinema - Le cinéma belge - de Belgische film* (pp. 213-214). Gent-Amsterdam: Ludion.

Thompson, K. & Bordwell, D. (1994). *Film history: An introduction*. New York: McGraw-Hill Inc.

Thys, M. (1999). *Belgian cinema - Le cinéma belge - de Belgische film*. Gent-Amsterdam: Ludion.

Thys, M. (1999). Newsreels - Le film d'actualités - Bioscoopjournaals. In M. Thys (Ed.), *Belgian cinema - Le cinéma belge - de Belgische film* (pp. 52-57). Gent-Amsterdam: Ludion.

Williams, A. (1992). Historical and theoretical issues in the coming of recorded sound to the cinema. In R. Altman (Ed.), *Sound theory, sound practice* (pp. 125-137). New York: Routledge.

Willems, G. (2007). Antwerpen: 'Kinemastad'. Een kroniek van honderd jaar bioscoopcultuur. In D. Biltereyst & P. Meers (Eds.), *De verlichte stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen* (pp. 239-258). Leuven: LannooCampus.

6.2 Tijdschriften

6.2.1 Wetenschappelijke bijdragen

Biltreyst, D. (2007). The Roman Catholic Church and Film Exhibition in Belgium, 1926–1940. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 27(2), 193-214.

Biltreyst, D. & Vande Winkel, R. (2009). Filmjournaals in België (1918 - 1994). *Belgisch tijdschrift voor nieuwste geschiedenis - Revue Belge d'histoire contemporaine*, 39(1-2), 53-92.

Depauw, L. & Biltreyst, D. (2005). De kruistocht tegen de slechte cinema. Over de aanloop en de start van de Belgische filmkeuring (1911 - 1929). *Tijdschrift voor mediageschiedenis*, 8(1), 4-26.

Dibbets, K. (1993b). De taal van de sprekende film. *Tijdschrift voor Theaterwetenschap*, 33, 87-98.

Rogoff, R. (1976). Edison's dream: A brief history of the Kinetophone. *Cinema Journal*, 15(2), 58-68.

Sachtleben, L. T. (1935). Characteristics of the Photophone light-modulating system. *Society of Motion Picture & Television Engineers*, 25(2), 175-191.

6.2.2 Niet-wetenschappelijke bijdragen

A. (1930). Klank-film-opnamen in Nederland en hier. Geldverspillingen. *Weekblad Cinema*, 15 augustus 1930, 1.

Belli (1931). Is het mogelijk internationale spreekfilmen te vervaardigen? *Weekblad Cinema*, 30 oktober 1931, 2-3.

Bolen, F. (1931). Techni-ciné: "Le matériel et la technique cinématographique". *Revue Belge Du Cinéma*, 19 juli 1931, 32-36.

Bolen, F. (1932). Pour la compréhension des films en langue étrangère. *Revue Belge Du Cinéma*, 17 juli 1932, 5.

C. H. (1932). Een persgesprek met het bestuur van de klankapparaten “Universeel”. *Weekblad Cinema*, 18 maart 1932, 14.

Carl (1931). De geheimen der synchronisatie. *Weekblad Cinema*, 22 mei 1931, 8.

D. F. (1930). Welke films vermaken ons het meest? *Weekblad Cinema*, 14 maart 1930, 18.

De Ronville, A. (1929). De sprekende film zal de zwijgende niet dooden. *Weekblad Cinema*, 22 november 1929, 2-3.

De Rouville, A. (1929). Une période de transaction: pourquoi l’art muet aura toujours la faveur du public. *Revue Belge Du Cinéma*, 1 december 1929, 30-42.

Ecran (1929). Waarom ik de “talkies” (sprekende film) haat! *Weekblad Cinema*, 27 juli 1929, 1.

Elmo (1930). Vrije tribuun. Aan iedereen. *Weekblad Cinema*, 5 december 1930, 22.

Elmo (1931). Vrije tribuun. *Weekblad Cinema*, 9 januari 1931, 31.

Gerpie, P. (1930). Comment parer à la difficulté de trouver du film muet. *Revue Belge Du Cinéma*, 10 augustus 1930, 28-36.

Hein, G. (1931). Spreekfilmopname en taalverwarring. *Weekblad Cinema*, 9 januari 1931, 7.

J. D. (1929). Cinema is geen tooneel zal het nooit worden! *Weekblad Cinema*, 22 november 1929, 1.

J. D. (1930a). De Engelschen, hun taal en de gesproken film. *Weekblad Cinema*, 3 januari 1930, 2.

J. D. (1930b). Over geluid- en stille films. *Weekblad Cinema*, 3 januari 1930, 2.

J. D. S. (1930). Het publiek en de film. *Weekblad Cinema*, 16 mei 1930, 1-2.

J. W. (1930a). De sprekende film te Antwerpen. 28 maart 1930! *Weekblad Cinema*, 28 maart 1930, 1.

J. W. (1930b). Er zijn 58.000 bioscopen ter wereld waarvan 27.566 in Europa en 20.500 in de Verenigde Staten. *Weekblad Cinema*, 2 mei 1930, 28-29.

Justicia (1929). Voor de Assisen der Openbare Meening! Het vermoorden van de cinemanijverheid! 1ste zitting: Akte van beschuldiging. *Weekblad Cinema*, 22 maart 1929, 1.

K. V. (1931). Spreekfilm en tooneel. *Weekblad Cinema*, 13 februari 1931, 3.

Karl (1930). Jetta Goudal's mening over den vreemden tongval in de talkies. *Weekblad Cinema*, 5 september 1930, 26-27.

Mathieu, F. C. (1931a). Pour l'amélioration de la reproduction sonore. *Revue Belge Du Cinéma*, 16 augustus 1931, 38-39.

Mathieu, F. C. (1931b). Pour l'amélioration de la reproduction sonore. *Revue Belge Du Cinéma*, 30 augustus 1931, 29-32.

Marcel RIV AL. (1930). Een internationaal vraagstuk. De gesproken film. *Weekblad Cinema*, 21 februari 1930, 5.

Mars (1931). Wat over "Dubbing". *Weekblad Cinema*, 30 juli 1931, 29.

Mendes, S. (1931). De stijgende suksessen der klank- en spreekfilms. Groot-Antwerpen en de Provincie. *Weekblad Cinema*, 20 februari 1931, 1.

Objectief (1929). Beschouwingen over beelden en klanken. *Weekblad Cinema*, 11 oktober 1929, 1-2.

Pietro (1931). Vrije tribuun. Zou de spreekfilm een "mode" zijn? *Weekblad Cinema*, 20 april 1931, 15.

- RBC (1929a). L'avenir du film sonore. *Revue Belge Du Cinéma*, 31 maart 1929, 66.
- RBC (1929b). Technique et cinéma parlant (C.G.). *Revue Belge Du Cinéma*, 30 juni 1929, 5.
- RBC (1929c). Qu'en pensez-vous? *Revue Belge Du Cinéma*, 14 juli 1929, 42-44.
- RBC (1929d). De klank-film en de muzikanten. *Revue Belge Du Cinéma*, 10 augustus 1929, 27.
- RBC (1929e). La chronique de la semaine. A la chambre syndicale des cinémas de la province d'Anvers: Le conflit avec les musiciens. *Revue Belge Du Cinéma*, 15 september 1929, 5.
- RBC (1930a). Gaumont présente son appareil Idéal-Sonore, à Anvers. *Revue Belge Du Cinéma*, 23 februari 1930, 5-8.
- RBC (1930b). Chambre Syndicale des Cinémas et Salles de Spectacles de la Province d'Anvers. *Revue Belge du Cinéma*, 16 maart 1930, 5-33.
- RBC (1930c). Monsieur P... donne son opinion sur le cinéma parlant. *Revue Belge Du Cinéma*, 23 maart 1930, 15-16.
- RBC (1930d). Loetafoon. *Revue Belge Du Cinéma*, 6 april 1930, 54-55.
- RBC (1930e). Forum: de klankfilm. *Revue Belge Du Cinéma*, 6 april 1930, 55.
- RBC (1930f). L'exploitant n'aura des résultats intéressants que si le choix de ses programmes est bon. *Revue Belge Du Cinéma*, 13 april 1930, 55.
- RBC (1930g). Le ciné-sonor. *Revue Belge Du Cinéma*, 20 april 1930, 36-52.
- RBC (1930h). La question à l'ordre du jour: les films sonores et parlants. Les appareils de reproduction. *Revue Belge Du Cinéma*, 4 mei 1930, 22.
- RBC (1930i). La meilleure réponse. *Revue Belge Du Cinéma*, 4 mei 1930, 44.

RBC (1930j). Cette semaine est pour L'Idéal-Sonore la semaine des succès internationaux. *Revue Belge Du Cinéma*, 8 juni 1930, 41.

RBC (1930k). L'Idéal Sonore à Liège. *Revue Belge Du Cinéma*, 10 augustus 1930, 5-8.

RBC (1930l). Une opinion de Clive Brook sur le film parlant. *Revue Belge Du Cinéma*, 24 augustus 1930, 24-28.

RBC (1931a). Les installations Western Electric dans le monde entier. *Revue Belge Du Cinéma*, 11 oktober 1931, 26-27.

RBC (1931b). 'Exploitation bouge!'. *Revue Belge Du Cinéma*, 25 oktober 1931, 32.

Rens, R. (1929). De tout et de partout... *Revue Belge Du Cinéma*, 20 januari 1929, 5-8.

Roger (1931). Hoe de aktualiteiten opgenomen worden. *Weekblad Cinema*, 23 oktober 1931, 2-4.

Rouville, D. (1930). Une nouvelle production de films sonores, parlants et chantant sur le marché. *Revue Belge Du Cinéma*, 17 augustus 1930, 20-24.

Screen (1930). De spreekfilm aan het woord. Hare intrede in de Scheldenstad. *Weekblad Cinema*, 28 maart 1930, 1.

Screen (1931). Het rendez-vous der muzen. De spreek- dans en zangfilm. *Weekblad Cinema*, 9 januari 1931, 4-5.

Servolex (1930). Une grande nouveauté. *Revue Belge du Cinéma*, 23 maart 1930, 52-61.

Spect (1930). Een verheugend nieuws. *Weekblad Cinema*, 5 september 1930, 24.

Tony B. (1930). Un triomphe éclatant du film muet 'Monte- Cristo' au Marivaux. *Revue Belge du Cinéma*, 23 februari 1930, 20-36.

Van Heugten, J. (1934). 'Pas assez de films français en Belgique'. *La Cinématographie Française*, 20 september 1934, 103.

Vuurroode Roos (1929). Vrije Tribuun. De sprekende film en de Vlamingen. *Weekblad Cinema*, 16 augustus 1929, 7.

WC (1929a). De schepping van een studio te Brussel. *Weekblad Cinema*, 21 juni 1929, 25.

WC (1929b). De nieuwe techniek der "talkies". *Weekblad Cinema*, 10 augustus 1929, 25.

WC (1929c). Het toon=film. *Weekblad Cinema*, 16 augustus 1929, 29.

WC (1929d). De eerste Europese geluidsfilm "Das Land ohne Frauen". *Weekblad Cinema*, 11 oktober 1929, 6.

WC (1929e). Rond de sprekende film. Nieuwe methoden en nieuwe middelen. *Weekblad Cinema*, 15 november 1929, 6-7.

WC (1930a). Filmberichtjes uit al de deelen der wereld. *Weekblad Cinema*, 3 januari 1930, 6.

WC (1930b). Bekende toneelspelers komen aan de sprekende film. *Weekblad Cinema*, 3 januari 1930, 27.

WC (1930c). Gedachten over filmvertalingen. *Weekblad Cinema*, 14 februari 1930, 1.

WC (1930d). Emil Jannings schrijft ons eenige woorden over zijn eerste toonfilm. *Weekblad Cinema*, 14 maart 1930, 5.

WC (1930e). Wij stellen U voor. Een interview met Mijnheer W. Owen Williams. *Weekblad Cinema*, 28 maart 1930, 30-31.

WC (1930f). De buitengewone vooruitgang van de geluidsfilm. *Weekblad Cinema*, 11 april 1930, 3.

- WC (1930g). De geluidsfilm en onze taal. *Weekblad Cinema*, 25 juli 1930, 26-27.
- WC (1930h). Nederland en de geluidsfilm. *Weekblad Cinema*, 28 november 1930, 2-3.
- WC (1930i). Cijfers en beschouwingen over de klankfilm. *Weekblad Cinema*, 28 november 1930, 8.
- WC (1931a). De Amerikanen en Engelschen spreken niet dezelfde taal, zegt Clive Brook. *Weekblad Cinema*, 20 februari 1931, 14-15.
- WC (1931b). Oorlogsfilms: nog is het laatste woord er niet van gezegd. *Weekblad Cinema*, 13 maart 1931, 2.
- WC (1931c). Film-vraagstukken. *Weekblad Cinema*, 1 mei 1931, 1.
- WC (1931d). Sonorisatie. *Weekblad Cinema*, 7 augustus 1931, 25.
- WC (1931e). De spreekfilm en de politiek. *Weekblad Cinema*, 28 augustus 1931, 28.
- WC (1931f). De meening onder lezers over de spreekfilm. *Weekblad Cinema*, 11 september 1931, 3.
- WC (1931g). De schoone stem. *Weekblad Cinema*, 23 oktober 1931, 19.
- WC (1932a). De Klankenfilm-Tobis en de middelmatige exploitatie. *Weekblad Cinema*, 5 februari 1932, 7.
- WC (1932b). Nieuwe bioscoop te Antwerpen. *Weekblad Cinema*, 12 februari 1932, 5.
- WC (1932c). Nationalisatie. Eerst “de wereldtaal”, bewandelt de spreekfilm thans nationalistische wegen. *Weekblad Cinema*, 1 april 1932, 15.
- WC (1932d). Zij die voor ons genoeg zorgen. *Weekblad Cinema*, 24 juni 1932, 1.

WC (1932e). Brievenbus. De Kingstone apparaten. Belgisch fabriek. *Weekblad Cinema*, 24 juni 1932, 13.

Wrath, E. C. (1931). Le goût du public deviant chaque jour plus difficile en Belgique. Une opinion intéressante à signaler. *Revue Belge Du Cinéma*, 18 januari 1931, 28-48.

6.3 Internet

Academy of Motion Picture Arts and Sciences (2014). *History & Organization of the Academy*. Geraadpleegd op 23 maart 2014 op het World Wide Web:
<http://www.oscars.org/academy/history-organization/index.html>

Alfi Audio (2011, 5 oktober). *Het belang van direct verhitte trioden*. Geraadpleegd op 17 februari 2014 op het World Wide Web: <http://www.alfi-audio.com/index.php/techniek/56-het-belang-van-direct-verhitte-trioden>

Cinamatek (2014). Geraadpleegd op 7 april 2014 op het World Wide Web:
www.cinamatek.be

Film-Plateau (2014). Geraadpleegd op 7 april 2014 op het World Wide Web:
<http://www.film-plateau.be/>

KASKcinema (2014). Geraadpleegd op 7 april 2014 op het World Wide Web:
<http://www.schoolofarts.be/kaskcinema/>

Vermeir, G. & Meerbergen, V. (2001, 10 januari). *Impedantie*. Geraadpleegd op 14 maart 2014 op het World Wide Web:
http://www.kuleuven.be/bwf/onderwijs/basis/N_impe_dant_gelu_1.htm