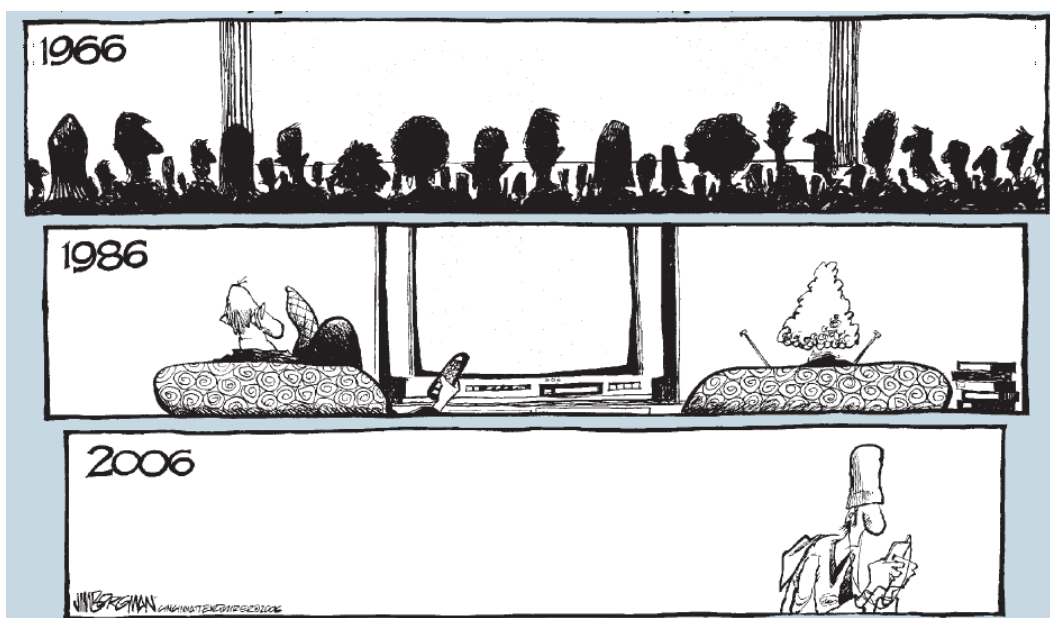


Telefonie en de Film



Annemarieke van Maris, Juli 2008
a_van_maris@hotmail.com

In opdracht van Museum voor Communicatie, ter voorbereiding op de presentatie Star/Ring in het Museum voor Communicatie.

Illustratie voorblad:

Frenzel, Louis E. "The Cell Phone – Now That's Entertainment." *Electronic Design*, 11 mei 2006.

Inhoudsopgave

Inleiding	1
1. De beginperiode: twee ‘moderne’ technologieën ontmoeten elkaar aan het begin van de twintigste eeuw.....	2
2. Telefonie en de geluidsfilm.....	7
3. De telefoon in de hoofdrol	9
4. De Toekomst: GSM-cinema?.....	21
Eindnoten	23
Bibliografie	246

Inleiding

Vanuit zijn geschiedenis als PTTmuseum beheert het Museum voor Communicatie een ruime collectie met telefoons, die tezamen de gehele ontwikkeling van de telefoon en de rol van telecommunicatie in onze maatschappij laten zien. Steeds probeert het museum de collectie vanuit een ander punt te onderzoeken en presenteren. Zo presenteerde het Museum voor Communicatie eerder bijvoorbeeld de tentoonstellingen *Je bent wie je belt* (over imago) en *We bellen!* (125 jaar telefonie) en in het museum werd een 'ringtone machine' waarmee je je eigen ringtone kon componeren gepresenteerd. Nu kiest het Museum voor Communicatie voor de link tussen telefonie, telefoongesprekken en de speelfilm.

De telefoon is een medium dat zo perfect is geïntegreerd in ons dagelijks leven dat er eigenlijk heel makkelijk 'overheen' wordt gekeken. Hetzelfde geldt voor films en de alomtegenwoordige invloed van Hollywood. In veel films wordt de telefoon gebruikt, bijvoorbeeld om belangrijke informatie uit te wisselen, of als moordwapen, als redder in nood, als (futuristische) gadget, of wegens afspraken over product placement. De telefoon in de film is net als in de realiteit een paradoxale technologie: ze biedt intimiteit maar ook anonimiteit, ze brengt je contact maar laat je soms ook in isolement, ze kan een redmiddel zijn maar ook een martelwerktuig. In films is er eveneens het onvermogen om contact met elkaar op te kunnen nemen: er wordt niet opgenomen, men krijgt een antwoordapparaat of de voicemail, de telefoondraden zijn doorgesneden of wellicht heeft men het verkeerde nummer. Misverstanden ontstaan of zaken worden opgehelderd.

De telefoon en de film delen een parallele geschiedenis. Beide technologieën werden in de negentiende eeuw, slechts twintig jaar na elkaar, uitgevonden. Beiden bereikten in de eerste helft van de twintigste eeuw een stabiele positie in de maatschappij en beide zijn nu aangeland in een periode van verandering waarin ze complexe verbindingen aangaan met andere technologieën.¹ Dit onderzoek biedt een overzicht van een aantal sleutelmomenten in de geschiedenis van de rol van de telefonie in de film, van haar rol in de ontwikkeling van verschillende montagestijlen in de beginperiode van de film en de indirecte betrokkenheid van de telefoonindustrie bij de ontwikkeling van de geluidsfilm, tot de ontwikkelingen van camera's op telefoons, filmfestivals voor telefoonfilms en speciaal voor de mobiele telefoon geproduceerde films. Daarnaast is er natuurlijk veel aandacht voor de verschillende vormen waarop de telefoon is gebruikt en 'misbruikt' in fictiefilms.

1. De beginperiode: twee ‘moderne’ technologieën ontmoeten elkaar aan het begin van de twintigste eeuw

“If the telephone had not been invented, cinema would have had to invent it”

- Tom Gunning (2004)

Telefonie

In 1876 werden de eerste verstaanbare woorden via elektriciteit overgebracht, toen Alexander Graham Bell in een huis in Boston via zijn nieuwe uitvinding zijn assistent opriep: “Mr. Watson, come here, I want you!”² De uitvinding kwam niet uit de lucht vallen: ze was het gevolg van ontwikkelingen en ideeën die al meer dan een eeuw speelden.³ En hoewel Bell een belangrijke ontdekking had gedaan, had hij eigenlijk geen idee waarvoor ze zou kunnen dienen. Bell patenteerde zijn uitvinding in hetzelfde jaar, maar de telegraafbedrijven, die al veertig jaar zorgden voor de voornaamste vorm van communicatie, wilden de rechten van de telefoon niet kopen omdat ze niet inzagen waar ze haar voor konden gebruiken! William Orton, president van de Western Union Telegraph Company wees de telefoon af met de smalende woorden: “Wat hebben we nou aan zo’n stuk elektrisch speelgoed?”⁴ Bovendien vond men het een voordeel van telegrafie dat het een blijvend document achterliet, in tegenstelling tot de vergankelijkheid van een telefoongesprek.⁵

Niemand had kunnen vermoeden wat voor impact Bell’s uitvinding zou hebben op de moderne samenleving. De telefoon werd, toen ze eenmaal toegankelijk werd voor het publiek, vooral gebruikt voor zakelijke gesprekken: gezellig kletsen was er niet bij. De eerste verbindingen waren privé-lijnen tussen de huishouding en bijvoorbeeld de eigen zaak. Openbare telefoonverbindingen voor particulieren volgden al snel. In Nederland ging in 1881 het eerste telefoonnet van de Nederlandsche Bell Telefoon Maatschappij van start in Amsterdam. Negenenveertig abonnees, die tot de rijkere burgers behoorden, konden met elkaar bellen via een telefoniste in een centrale. In arbeiderswijken kwam de telefoon toen nog niet voor.⁶

De telefoon was een onopvallend medium, dat langzaam aan een vanzelfsprekende plaats in onze huizen en onze samenleving heeft verworven. In het begin had ze echter niet meteen die vaste plek in de woonkamer: in de woning van de rijkere particulier hing ze in de gang of werd ze op ingenieuze wijze gecamoufleerd zodat ze niet zou opvallen, want een telefoon in de huiskamer werd eigenlijk maar ordinair gevonden. Voor de gewone burger die wilde bellen maar de telefoon niet kon betalen, was er de mogelijkheid om te bellen vanuit houten telefooncellen op postkantoren of treinstations, en soms kon hij bellen bij een iets rijkere buurman met telefoon. De eerste telefoons hadden geen hoorn, maar een los oorstuk aan een draad en een microfoon op het toestel, waarvan de apparatuur werd beschermd door een houten kast. Het oorstuk hing aan een haak aan de houten kast, die aan de muur werd gehangen of op een tafel neer werd gezet: de zogenaamde wand- en tafelmodellen. Later werden de microfoon en het losse oorstuk samengevoegd in de hoorn. Om iemand te bellen, vertelde de beller aan de telefoniste wie hij wilde spreken en vervolgens bracht zij de verbinding tot stand. In de jaren twintig van de vorige eeuw begonnen telefoonmaatschappijen met de automatisering van het telefoonnet, wegens de toename van het aantal telefoonabonnees en de stijging van het telefoonverkeer. De beller kon voortaan zelf een nummer kiezen met een automatische kiezer in de vorm van een draaischijf, en werd vervolgens automatisch verbonden: de telefoniste werd hierdoor langzaam overbodig.⁷ In 1962 werd het laatste telefoonnet in Nederland geautomatiseerd, en viel het doek voor de laatste ‘gewone’ telefoniste in het dorpje Warffum in Groningen.⁸

De vroege film

Ook de uitvinding van de film was het gevolg van meerdere ontwikkelingen, of zoals Paolo Cherchi Usai schreef: “The history of cinema did not begin with a ‘big bang’.” In verschillende landen experimenteerden uitvinders in de negentiende eeuw met bewegend beeld, onder andere ook Thomas Edison, producent van de fonograaf en de gloeilamp. Edison patenteerde in 1891 zijn uitvinding, de Kinetoscope, een kijkkast met filmpjes die individueel bekeken konden worden. De mannen die echter de eer opstrekten van de eerste filmvertoning waren de gebroeders Lumière. Ongeveer twintig jaar na de uitvinding van de telefoon, op 28 december 1895, vond de eerste filmvertoning voor een betalend publiek plaats in het Grand Café in Parijs, waar de gebroeders Lumière met hun cinématographe, een draagbaar opname-én projectieapparaat, films vertoonden. Op 29 maart 1896 vond de eerste filmvoorstelling in Nederland plaats in Amsterdam in de Kalverstraat.⁹

Dat film, net als de telefoon, zou uitgroeien tot een van de belangrijkste en populairste media van de twintigste eeuw hadden ook deze uitvinders niet kunnen vermoeden. Louis Lumière, een van de twee broers, noemde de film zelfs “een uitvinding zonder toekomst”. Film werd namelijk niet meteen gezien als een op zichzelf staande vorm van amusement zoals wij die kennen: films werden dikwijls gebruikt als onderdeel in amusementsprogramma’s op kermissen of in vaudevilleshows. Dat heeft ook te maken met de nieuwigheid van het medium en haar belangrijkste aantrekkingskracht: het bewegende beeld. De eerste films waren niet meteen gebaseerd op scripts, want in de vroege film ging het niet om het verhaal, maar om de visuele attracties. Films bestonden uit niet meer dan een paar shots. Veelvoorkomende onderwerpen waren bijvoorbeeld acts van artiesten zoals dans en acrobatiek, scènes uit het dagelijkse leven, trucagefilms, korte komische films, actualiteiten (nieuwsberichten) of filmpjes over exotische oorden, ook wel travelogues genoemd. In de fictiefilms die er waren was het verhaal niet het belangrijkste. Daarom wordt de periode van de vroege film, tussen 1895 en 1905 ook wel ‘Cinema of Attractions’ genoemd,¹⁰ omdat het tonen van beelden belangrijker was dan het vertellen van verhalen.

In de periode 1903-1905 vond er een verschuiving plaats in de filmproductie van non-fictie naar fictiefilms. De filmstijl uit deze periode wordt gekenmerkt door het ontstaan van het klassieke personage wiens psychologische motivatie en handelingen het verhaal drijven, door het vestigen van de lange speelfilm als dominant formaat en doordat verschillende filmtechnieken zoals montage, belichting, mise-en-scène worden ingezet om het verhaal te vertellen. Het verhaal kwam in de film op de eerste plaats te staan en filmmakers bogen zich over de vraag hoe een filmverhaal begrijpelijk kon worden gemaakt voor het publiek. De toeschouwer uit die tijd was namelijk niet zo ‘getraind’ in het begrijpen van filmverhalen als de kijker van tegenwoordig die met films is opgegroeid, en bovendien was er toen nog geen geluid bij de film.¹¹ Over het algemeen waren er drie methodes om het publiek te helpen het verhaal te begrijpen. Ten eerste werd er gebruik gemaakt van titels en tussentitels: korte teksten met uitleg over het verhaal. Ten tweede kon er worden ingespeeld op de voorkennis van het publiek: bekende verhalen of belangrijke gebeurtenissen werden verfilmd. Ten derde konden de gebeurtenissen op het witte doek toegelicht worden door een zogenaamde ‘explicateur’. Deze persoon vulde het verhaal aan en leverde op een speelse manier commentaar op de film. Tot slot kon er binnen de film zelf bijvoorbeeld een herhalende structuur worden aangebracht om de gang van zaken te begrijpen. Een goed voorbeeld hiervan is de achtervolgingsfilm: een achtervolging kon van begin tot eind worden verbeeld door middel van opeenvolgende shots waarin de achtervolgde en zijn achtervolgers op verschillende locaties door het beeld renden. Telefonie heeft ook een rol gespeeld in de ontwikkeling van de fictiefilm, wat zodra zal worden uitgelegd.

Telefoons in de vroege film

De telefoon werd aan het begin van de twintigste eeuw een boegbeeld van moderne technologie, net als de film. De telefoon en het telefoongesprek werden ook al snel veelvoorkomende elementen in de vroege, stille film. De Edison Manufacturing Company produceerde in 1898 twee van de eerste films waarin telefoons prominent figureerden. Eigenlijk waren het twee versies van dezelfde grap, en beide films waren getiteld THE TELEPHONE: in beide versies ontmantelt de beller de hoorn waarna hij ontdekt dat er respectievelijk bier of koffie via de lijnen wordt verstuurd.

Tom Gunning schreef in 2004: “Als de telefoon niet al was uitgevonden, had de film haar zelf uit moeten vinden”.¹² Enerzijds gebruikten filmmakers de telefoon namelijk om het bioscooppubliek vertrouwd te maken met de coördinatie van ruimte en tijd die in de film gebeurde via montage. In films was het mogelijk om verschillende verhaallijnen, die zich op verschillende plaatsen tegelijkertijd afspeelden, met elkaar te verbinden via montage. Een telefoongesprek doet in essentie hetzelfde: twee mensen kunnen op hetzelfde moment een gesprek met elkaar voeren, terwijl ze zich op verschillende plaatsen bevinden. Omdat dit een ervaring was die de meeste leden van het publiek inmiddels uit hun eigen leven kenden, werd een telefoongesprek in de film gebruikt om het gemakkelijker te maken voor het publiek om de montageovergangen tussen twee verschillende locaties te begrijpen en als geloofwaardig te accepteren.¹³ Anderzijds was (en is) de telefoon aantrekkelijk als nieuw verhaalelement: belangrijke verhaal informatie wordt ermee overgebracht, karakters worden ermee geïntroduceerd,¹⁴ het is een middel om meerdere vertelposities in het verhaal op te kunnen nemen en omdat de techniek niet onfeilbaar is, is het ook een element dat voor veel spanning of misverstanden kan zorgen. Het is eigenlijk opvallend dat de telefoon een belangrijke rol heeft gespeeld in de stomme film, want “de telefoon is het omgekeerde van de stomme film, omdat ze je de stem laat horen zonder dat ze laat zien wie er spreekt”,¹⁵ merkte Michel Chion in 1982 op.

Hoe visualiseer je een telefoongesprek, wat afhankelijk is van stemgeluid, in een periode waarin er nog geen geluid is bij de film? Globaal waren er drie manieren waarop een telefoongesprek in de film kon worden vormgegeven: door middel van split-screen, door middel van alternerende montage (*parallel editing* of *crosscutting*) en door maar één zijde van het gesprek te laten zien.¹⁶ Het gebruik van split-screen was een van de eerste methodes een telefoongesprek te verbeelden. De bellers, die zich op gescheiden locaties bevonden, werden getoond binnen één kader: zo werd aan de toeschouwer de gelijktijdigheid van het gesprek en het verschil in locatie van de bellers duidelijk gemaakt. Split screen hoeft overigens niet te betekenen dat er slechts twee ruimtes in een beeld worden getoond, het kunnen er ook drie zijn, of vier. In het beeld kunnen bijvoorbeeld zowel de bellers als de telefoniste in de centrale worden getoond. De voorloper van en inspiratie voor split-screen telefoongesprekken in de film was de verbeelding van telefoongesprekken op ansichtkaarten. Net als op deze kaarten kwam het in de film voor dat een gesprek werd vormgegeven door middel van een split-screen van drie panelen, waarop de bellers in de buitenste panelen te zien waren, terwijl er in het middelste paneel bijvoorbeeld een stad (de ruimte die overbrugd werd) of een verklarende tekst te zien was. Het gebruik van split-screen verouderde echter snel. Alternerende montage (*parallel editing*) is de montagestijl die het duidelijkste verbonden is met de telefonie. Een telefoongesprek werd weergegeven door wisselende shots van beide bellers. Alternerende montage nam al snel de plaats in van de split-screen methode. Naarmate de montagestijl zich ontwikkelde werd er ook meer gebruik gemaakt van montage. In een film uit 1908 werd een telefoongesprek bijvoorbeeld in vier shots getoond, maar in de remake van een jaar later waren dit er al achttien.¹⁷ En één zijde van het gesprek vertonen spreekt voor zichzelf. Deze methode brengt bijvoorbeeld de dramaturgische mogelijkheid van misverstande informatie door de beller of een meeluisterende partij met zich mee. Dit zijn niet de enige manieren

waarop een telefoongesprek in beeld kon worden gebracht. De beroemde regisseur Alfred Hitchcock bracht in *EASY VIRTUE* (1927) een telefoongesprek in beeld door de reactie van een meeluisterende (en meelevende) telefoniste op een gesprek tussen twee geliefden te filmen.

Een belangrijk verschil tussen telefoongesprekken in het dagelijks leven en telefoongesprekken in de film, is dat wanneer wij telefoneren, we niet kunnen zien wat er aan de andere kant van de lijn gebeurt. Er is zagezegd een scheiding tussen de 'waarnemingsruimte' waarin de beller zich bevindt en de 'communicatieruimte' die hij deelt met degene waarmee hij belt. In films kunnen we dikwijls wèl zien wat er zich aan beide kanten van de lijn afspeelt. De dramatische ironie die volgt uit de alwetendheid van de toeschouwer, omdat de toeschouwer vaak wél ziet wat er aan beide kanten van de lijn gebeurt, is een van de belangrijkste effecten van telefoongesprekken in de film. Ook nu nog wordt er veelvuldig gebruik van gemaakt. Een vroeg voorbeeld hiervan is te vinden in de komische film *BOUT DE ZAN ET LE CRIME AU TÉLÉPHONE* van Louis Feuillade uit 1913. Deze film is een onderdeel van een serie korte films rondom Bout de Zan, een Franse kwajongen. Bout de Zan is met een aantal vrienden in een hotelkamer, alwaar ze een toneelstuk willen repeteren. Voor de repetitie belt hij naar de conciërge van het hotel, en laat de lijn open. De conciërge hoort alles en denkt dat er zich een echt gijzeldrama in de kamer afspeelt. Ook de telefoniste in de centrale hoort het 'gesprek' (meeluisteren was echter strikt verboden!) en valt bijna flauw. Verschillende mensen komen meeluisteren met de conciërge, zoals een postbode en de werkster van het hotel. Uiteindelijk verschijnt er een politieman in de lobby die naar de kamer gaat en ontdekt dat het allemaal toneel is.

De telefoon werd niet alleen gebruikt als een medium voor komische verwickelingen. Ze werd ook ingezet in dramatische verhalen, zoals bijvoorbeeld blijkt uit een toneelstuk van toneelschrijver André de Lorde dat meerdere malen is verfilmd in de eerste jaren van de twintigste eeuw. Twee bewerkingen van dit verhaal werden geregisseerd door twee invloedrijke Amerikaanse regisseurs uit de beginperiode van de film, Edwin S. Porter en D.W. Griffith, en uit de verschillende eindes blijkt dat de telefoon zowel een martelwerktuig kan zijn, als een levensreddend apparaat. Het verhaal gaat als volgt: een man wordt weggeroepen van huis voor zaken. Wanneer hij op kantoor arriveert wordt hij gebeld door zijn achtergebleven vrouw, omdat het huis belaagd wordt door criminelen. De film van Edwin S. Porter, *HEARD OVER THE PHONE* (1908) eindigt met het gruwelijke gegeven dat de man op kantoor zijn vrouw en kind hoort sterven via de telefoon.¹⁸ De onmacht van de beller die zich ergens anders bevindt wordt in het originele toneelstuk schrijnend neergezet door maar één zijde van het gesprek te tonen, namelijk de ontredderde reactie van de man. We zullen nooit weten hoe Porter dit in zijn film heeft verbeeld, aangezien een beschrijving het enige is wat er van de film is overgebleven. In *THE LONELY VILLA* van D.W. Griffith uit 1909 is de telefoon het redmiddel waarmee de man en de politie op tijd kunnen worden gewaarschuwd, waardoor deze verfilming wel een 'happy ending' heeft. Toch blijkt uit de film ook dat de telefoon geen onfeilbare techniek is: tijdens het gesprek tussen man en vrouw wordt de verbinding verbroken omdat de boeven de lijn hebben doorgesneden.¹⁹

Sommige technologische ontwikkelingen in de telefonie zijn eveneens terug te zien in de film, zoals het tot stand komen van langeafstandsgesprekken. Langeafstandsgesprekken werden in Amerika al binnen tien jaar na de uitvinding van de telefoon mogelijk.²⁰ Ze waren echter niet erg gebruikelijk en ze kostten veel geld. Een leuk voorbeeld van hoe mensen hiermee omgingen is te vinden in een scène in de film *MEET ME IN ST. LOUIS* van Vincente Minelli uit 1944. Het verhaal speelt zich af in 1903. Rose Smith is verliefd op een jongen, Warren Sheffield, die honderden kilometers verwijderd van St. Louis studeert aan Yale. Hij heeft beloofd om Rose om half zeven 's avonds te bellen en Rose heeft met de dienstmeid geregeld dat de familie op een vroeger tijdstip zal eten zodat ze wat privacy kan hebben tijdens haar gesprek, omdat ze hoopt op een huwelijksaanzoek. Haar hele familie is hiervan

op de hoogte behalve het hoofd van het gezin, vader Alonzo, die erop staat dat het gezin op de normale tijd aan tafel zal gaan. Tijdens het eten gaat natuurlijk de telefoon. Tot overmaat van ramp neemt Alonzo op en weigert vervolgens het langeafstandsgesprek. Rose begint te huilen, maar gelukkig belt Warren nog een keer en Rose mag opnemen. Het gesprek van de geliefden wordt door de hele familie met spanning gevolgd, niet alleen omdat ze erbij zitten, maar ook omdat de geliefden enorm hard tegen elkaar praten. Ze beseffen nog niet dat ze op normale toon tegen elkaar kunnen praten, het idee van de grote afstand tussen hen zorgt ervoor dat ze denken dat ze moeten schreeuwen om elkaar te verstaan. De moeder doet zelfs het raam even dicht zodat de burens niet mee kunnen luisteren. Het gesprek is een beetje ongemakkelijk en het aanzoek blijft uit. Wanneer Rose ophangt verbreekt haar zusje, Esther (gespeeld door Judy Garland), de stilte door op te merken: “Well, I’ll bet there isn’t another girl in St. Louis who’s had a Yale man call her long-distance just to inquire about her health.”

Ook de beeldtelefoon, een futuristisch idee dat al bestond voordat Bell de telefoon had uitgevonden, komt al voor in de film. In *AMOUR & SCIENCE* uit 1912 sluit een uitvinder zich op om een beeldtelefoon te ontwikkelen, zelfs zijn verloofde wil hij niet zien voordat zijn werk is voltooid. Zij bedenkt daarom een grap met een goede vriendin: de vriendin vermoedt zich als man en wanneer de uitvinder zijn verloofde voor de eerste keer belt met zijn nieuwe beeldtelefoon, lijkt het alsof ze hem bedriegt met een ander. De man verliest prompt zijn verstand en schiet vervolgens zijn beeldtelefoon aan flarden. Een reconstructie van het voorval lijkt de enige manier tot genezing te zijn. In deze film vinden film en telefoon elkaar zelfs in de plot, want de reconstructie wordt gefilmd en daarna op het beeldscherm van de telefoon geprojecteerd met een cinématographe. De uitvinder geneest en wordt herenigd met zijn verloofde.

Rond het midden van de jaren tien kreeg het publiek genoeg van telefoongesprekken in films. In het Engelse krantje *The Bioscope* stond op 4 mei 1916 in een enquête onder de kop “What the public is tired of”:

“That telephone! Then we have the business man. Why does he waste half our evening talking on the telephone? Most of us have enough of that infernal machine during the day, and the sight of his prosaic office reminds us of scenes we have come to the cinema to forget.”²¹

Toch is het telefoongesprek in de film niet verdwenen. De gesprekken, het gebruik van de telefoons en ook sommige ontwerpen, zoals die voor telefoons in sciencefiction films, werden in de hoogtijdagen van Hollywood steeds inventiever. De ontmoeting van deze twee technologieën aan het begin van de twintigste eeuw legde de basis voor een vruchtbare samenwerking die tot op de dag van vandaag bestaat. De telefonie speelde op filmtechnisch gebied een rol bij de ontwikkeling van montagestijlen toen de filmindustrie zich ging richten op het vertellen van verhalen en de telefoon werd een veelgebruikt verhaalelement dat oneindig veel dramaturgische mogelijkheden bood en nog steeds biedt. En in de jaren twintig zou de telefoonindustrie nog een andere belangrijke rol spelen, namelijk in de ontwikkeling van de geluidsfilm.

2. Telefonie en de geluidsfilm

De telefoon had in de eerste twee decennia van de twintigste eeuw nog steeds het karakter van een zakelijk medium, maar vanaf de jaren twintig veranderde dit: telefonie werd namelijk beschikbaar voor een breder publiek, vooral in Amerika. Naast haar zakelijke functie kreeg de telefoon steeds meer een sociale dimensie en zo werd het bellen ‘om te bellen’ langzaam aan een belangrijk aspect van het medium.²²

Op technologisch gebied werd er hard gewerkt aan het verbinden van de verschillende continenten. In 1927 vond het eerste trans-Atlantische telefoongesprek tussen New York en Londen plaats. Dit langeafstandsgesprek kwam toen tot stand door middel van radiotelefonie.²³ Het Museum voor Communicatie is sinds 2008 in het bezit van de telefoon waarmee in 1928 voor het éérs werd getelefoneerd tussen Amsterdam en New York. Pas in de jaren vijftig werden Europa en Amerika met elkaar verbonden door telefoonkabels op bodem van de Atlantische Oceaan.²⁴ Aan het eind van de jaren twintig vonden ook de eerste radiotelefonische proefgesprekken plaats tussen Nederland en Nederlands – Indië en in 1930 werd dit een openbare dienst op het postkantoor.²⁵ Bellen met verre familieleden en vrienden was niet goedkoop: in de jaren dertig zou zo’n telefoongesprek van drie minuten voor menig Nederlander een weekloon of zelfs meer kosten.²⁶ Telefonie bleef hier dus vooral bereikbaar voor de rijkere burgers. In 1920 waren er slechts twee telefoonaansluitingen per honderd inwoners,²⁷ en het duurde tot de jaren tachtig totdat ongeveer ieder huishouden in Nederland een telefoonaansluiting had.

In de jaren tien van de twintigste eeuw werd in Hollywood de basis gelegd voor de massaproductie van films. Voor die tijd waren de meeste filmproducenten in New York gevestigd, maar het zonnige klimaat en de verscheidenheid aan landschappen in Californië bleken bijzonder geschikt voor het produceren van speelfilms in de buitenlucht, naast het filmen in studio’s. Vanaf de jaren twintig domineerden acht filmstudio’s de Amerikaanse en de internationale markt: Paramount, Warner Bros, RKO, Loew’s (MGM) en Fox (later 20th Century Fox) United Artists, Columbia en Universal. Op RKO na bestaan al deze filmstudio’s nu nog. De grootste studio’s waren in bezit van film distributiebedrijven en bioscoopketens: op deze manier waren ze altijd verzekerd van inkomsten over de geproduceerde films. Jarenlang hadden zij een monopoliepositie en bepaalden zij grotendeels wat bioscoopbezoekers van Los Angeles tot Amsterdam te zien kregen. Hun sterke positie op de markt danken ze deels aan de geluidsfilm!

In de tweede helft van de jaren twintig werd in de Verenigde Staten de geluidsfilm geïntroduceerd. Geluid bij de film was echter niet nieuw: de zwijgende film werd doorgaans begeleid door muziek, variërend van een pianist die piano speelde in een simpele bioscoop tot een compleet orkest in de mooiere, duurere bioscopen. Soms werden er live geluidseffecten gemaakt bij de film. Bovendien was er vanaf het begin van de cinema geprobeerd mechanisch gereproduceerd geluid bij de film te voegen. Meestal gebeurde dit door een grammofoonplaat zo veel mogelijk synchroon te laten spelen naast de film. Dit systeem had echter weinig succes, omdat het enerzijds erg moeilijk was beeld en geluid te synchroniseren en omdat anderzijds de geluidsinstallaties van die tijd niet sterk genoeg waren voor grote bioscopen.²⁸

In de jaren twintig kwam de ontwikkeling van de geluidsfilm in een stroomversnelling. In deze ontwikkeling heeft het grootste telefoniebedrijf van Amerika, American Telephone and Telegraph (AT&T), een doorslaggevende rol gespeeld. Een dochterbedrijf van AT&T, Western Electric, was namelijk aan het eind van de jaren tien in opdracht van AT&T begonnen met onderzoek naar manieren om de kwaliteit van langeafstandsgesprekken te verbeteren. De technologie die hieruit voortkwam, elektro – magnetisch geluid op plaat, bleek min of meer toevallig bruikbaar te zijn in de ontwikkeling van de geluidsfilm.²⁹ Western Electric bleef in opdracht van AT&T experimenteren met deze

geluidstechnologie in samenwerking met Warner Brothers. Het lijkt achteraf uitzonderlijk dat AT&T hierin wilde investeren, omdat de experimenten slechts op een zijspoor lagen van de technologie die ontwikkeld moest worden voor de telefonie, maar men hoopte er natuurlijk veel geld mee te kunnen verdienen. In 1925 bracht Western Electric een verbeterde versie uit van het systeem waarbij geluid werd opgenomen op grammofonplaten. In dit systeem kon het geluid beter gesynchroniseerd worden met het beeld. De grote Hollywoodstudio's stonden echter niet te springen om het te gebruiken maar Warner Bros zag het als een kans om zich van kleine studio te ontwikkelingen tot een grote speler op de internationale filmmarkt.

Het systeem dat Western Electric samen ontwikkelde met Warner werd getest in een aantal korte films, veelal met operavedetten, maar de film die te boek kwam te staan als de éérste geluidsfilm was *THE JAZZ SINGER* van Alan Crosland uit 1927. In deze speelfilm was grotendeels zwijgend maar er werd twee maal een lied gezongen en even kort gesproken door hoofdrolspeler Al Jolson.³⁰ Vooral dat laatste maakte een diepe indruk op het publiek. Door te investeren in de geluidsfilm werd Warner Bros. een van de grootste studio's in Hollywood. In Europa werd *THE JAZZ SINGER* niet zo'n grote hit, want daar werd ze nog zwijgend vertoond. Een volgende film van Warner Bros. met Al Jolson in de hoofdrol, *THE SINGING FOOL* (Lloyd Bacon, 1928), werd in 1929 de grote doorbraak voor de geluidsfilm in Europa.³¹

Omdat het duidelijk was dat er op het front van de filmproductie en vertoning grote veranderingen stonden te wachten als de technologie van de geluidsfilm inderdaad aan zou slaan, sloten de grote studio's in Hollywood (Paramount, MGM, Universal, First National, PDC) in 1927 een pact, om als het zover zou komen ze allemaal hetzelfde geluidssysteem te gaan gebruiken, zodat ze geen problemen zouden krijgen met het vertonen van elkaars films in de filmtheaters omdat de geluidssystemen van elkaar verschilden.³² De keuze viel uiteindelijk op Western Electric, dat in 1928 inmiddels ook een systeem had ontwikkeld waarbij het geluid op de filmstrook kon worden opgenomen – zoals het ook vandaag de dag nog gebeurt (met uitzondering van digitale films). Met deze uitvinding heeft de telefoonindustrie een belangrijk bijdrage geleverd aan de filmgeschiedenis.

De uitvinding van de geluidsfilm leidde tot het ontstaan van een nieuw genre dat niet zou kunnen bestaan zonder geluid, namelijk de musical. De bestaande genres gingen gebruik maken van geluid om delen van het verhaal door middel van dialogen te vertellen.³³ En de geluidsfilm bracht de telefonie in de film eindelijk samen met het stemgeluid van de beller. Dit betekende dat ook de telefonie ingezet kon worden om delen van het verhaal te vertellen door middel van gesproken tekst. In oude en nieuwe genres bleef de telefoon na de komst van de geluidsfilm daarom een veelvuldig gebruikt verhaal element, niet alleen in Hollywoodfilms maar ook in Europese films.

3. De telefoon in de hoofdrol

De telefoon en het telefoongesprek zijn sinds de geluidsfilm nog meer een verhaalelement. Maar wat is eigenlijk het belangrijkste aspect van telefonie? Telefonie biedt ons de mogelijkheid om met iemand te praten die zich op een andere locatie bevindt. De telefoon overbrugt afstanden, of het nu een paar meter is of de halve wereld. In onze maatschappij kun je verschillende redenen hebben om te bellen: misschien heb je hulp nodig, of bel je veel vanwege je beroep. We bellen om iets af te spreken, iets te regelen, of om een vraag te stellen. Wellicht bel je omdat je naar iemand verlangt, om iets op te biechten, of omdat je gewoonweg behoefte hebt aan contact. Bellen doen we soms uit verveling, om een grap uit te halen, of simpelweg, zeker na de komst van de mobiele telefoon, om dingen met iemand te delen. Maar er worden ook telefoontjes gepleegd vanuit donkerder motieven: mensen pesten of worden gepest via de telefoon, of krijgen een hijger aan de lijn, leugens worden verteld en bedreigingen worden geuit.

Films tonen ons dikwijls een beeld van de maatschappij. De prominente plaats van telefonie in onze samenleving, haar technologische ontwikkelingen, haar voordelen en haar nadelen vormen daar een onderdeel van. Toch is het bellen in de film niet altijd hetzelfde als bellen in ons dagelijks leven. In films hebben telefoons of telefoongesprekken bijna altijd een dubbele functie. Natuurlijk wordt er een boodschap mee overgebracht, maar tegelijkertijd worden telefoons en telefoongesprekken in films bijvoorbeeld gebruikt om narratieve informatie over te brengen, om het verhaal te vertellen. Een telefoongesprek kan spanning of angst creëren, de plot vooruit helpen of tegenwerken. Soms worden personages geïntroduceerd via de telefoon, of maakt het belgedrag iets duidelijk over de personages. De telefoon kan eveneens een metafoor zijn voor communicatie of communicatiestoornissen. Een telefoongesprek kan zorgen voor een komisch, schrijnend of spannend moment omdat wat er aan de telefoon wordt gezegd niet klopt met wat de personages doen terwijl ze het zeggen. Telefoons kunnen worden afgeluisterd en je kunt overal ter wereld worden gevolgd via het signaal van je mobiele telefoon. Kortom: soms speelt de telefoon een hoofdrol, soms een belangrijke bijrol en soms figureert ze.

In bijna alle genres is er wel een rol weggelegd voor de telefoon, maar er is slechts één filmgenre dat naar telefoons is vernoemd, namelijk de Telefoni Bianchi films, ofwel ‘witte telefoonfilms’. Dit genre was populair in de jaren dertig in Italië. De Fascistische regering investeerde in die tijd in de Italiaanse filmindustrie, maar de ze wilde géén propaganda voor zichzelf maken door middel van films. De norm was een ‘cinema of distraction’ (cinema van afleiding/ontspanning), naar het format van Hollywoodfilms. Films zoals *LA CANZONE DELL’AMORE* (The Song of Love, Gennaro Righelli, 1930) en *LA SIGNORA DI TUTTI* (Everybody’s Lady, Max Ophüls, 1934) werden ‘witte telefoonfilms’ genoemd omdat de verhalen zich afspeelden in de wereld van de Italiaanse ‘rich and famous’, de rijke elite, die in hun prachtig ingerichte huizen altijd witte telefoons hadden staan. Het waren romantische melodrama’s, een soort van veredelde soaps. De telefoon figureerde en functioneerde in deze films vooral als een statussymbool. In de realiteit heerste er in het Fascistische Italië van de jaren dertig grote armoede, de films waren daarom echt een vorm van escapisme voor het volk.³⁴

Telefoonplots

In sommige films speelt de telefoon zo’n belangrijke rol, dat het verhaal afhangt van het gebruik van de telefoon. In dit geval spreken we van een film met een ‘telefoonplot’. Een sinister voorbeeld van een telefoonplot is Alfred Hitchcock’s film *DIAL M FOR MURDER* uit 1954 (destijds in Nederland uitgebracht onder de titel *U SPREEKT MET UW MOORDENAAR*). In deze film wil een man zijn echtgenote laten vermoorden. Het hele moordplan hangt af van het

moment waarop de man zijn echtgenote belt zodat de moordenaar haar onopgemerkt kan besluipen.

PILLOW TALK (Michael Gordon, 1959) met Doris Day en Rock Hudson, twee filmsterren die in de jaren vijftig en zestig ongekend populair waren bij tieners, is een romantische komedie met een telefoonplot. Een man en een vrouw delen samen een telefoonaansluiting, een typisch Amerikaans verschijnsel dat 'party-line' werd genoemd, terwijl ze elkaar niet kennen. Brad, een componist, belt voortdurend met zijn vriendinnetjes en daarom is de lijn altijd bezet wanneer de vrouw, Jan, wil telefoneren. Wat Jan van zijn gesprekken opvangt wanneer ze een verzoek doet om te kunnen bellen, zorgt ervoor dat haar mening over Brad niet al te positief is. Op een dag komen ze elkaar tegen en Brad herkent Jan, maar zij herkent hem niet. Hij valt onmiddellijk voor haar, maar hij weet maar al te goed hoe ze over hem denkt. Daarom besluit hij zich voor te doen als een Texaan genaamd Rex Stetson. Jan wordt verliefd op hem, en Brad weet zijn geheim in zijn voordeel te gebruiken door via de telefoon advies te geven aan Jan over hoe ze met Rex om moet gaan. Een plot als deze is, met kleine variaties, een typische formule voor romantische komedie. Een recentere bewerking ervan is de film YOU'VE GOT MAIL (Nora Ephron, 1998) met in de hoofdrollen Tom Hanks en Meg Ryan. In deze film is de telefoon alleen vervangen door het anoniem communiceren via chat en e-mail.

WHEN A STRANGER CALLS (Fred Walton, 1979; remake Simon West, 2006) is een horrorfilm met een telefoonplot. In deze films wordt een babysitter gebeld door een onbekende die haar de verontrustende vraag stelt: "Have you checked the children?" Wanneer ze meer telefoontjes krijgt en zich realiseert dat de beller haar kan zien belt ze de politie. Na enig aandringen trekt de politie de telefoongesprekken na en wat blijkt? De beller bevindt zich in hetzelfde huis. De mobiele telefoon is de laatste jaren een dankbaar onderwerp in de plots van gijzelings- en ontvoeringsfilms zoals PHONE BOOTH (Joel Schumacher, 2002), LIBERTY STANDS STILL (Kari Skogland, 2002) en CELLULAR (David R. Ellis, 2004). In Martin Scorsese's THE DEPARTED (2006) zijn mobiele telefoons essentieel voor hoofdpersonages Colin Sullivan (Matt Damon) en William Costigan (Leonardo DiCaprio). Sullivan is een crimineel die is geïnfiltreerd bij de politie, Costigan is een agent die undercover is geïnfiltreerd in een criminele organisatie, en beide houden hun bazen op de hoogte en worden op de hoogte gehouden via gesprekken en sms-berichten op hun mobieltjes. Uiteindelijk ontdekt Sullivan dat Costigan een undercoveragent is omdat hij het mobieltje van Costigan's baas vindt, met daarin Costigan's nummer.

Isolement en contact

In 1948 kwamen er twee films uit waarin de telefoon eveneens in het plot centraal stond. De Italiaanse film L'AMORE van Roberto Rossellini en de Hollywoodproductie SORRY, WRONG NUMBER van Anatole Litvak, tonen beide een van de grootste telefoonparadoxen: het is zowel een symbool voor contact als voor isolement. Door te bellen zoek je het contact op met een ander, maar tegelijkertijd kun je heel alleen of geïsoleerd zijn in je pogingen om met iemand te praten. In L'AMORE zien we een vrouw die aan de telefoon spreekt met haar ex-geliefde, maar deze geliefde krijgen we niet te zien, noch te horen. Door alleen de vrouw in beeld te nemen, terwijl we naar haar trieste 'monoloog' luisteren, toont Rossellini juist haar eenzaamheid.

In de thriller SORRY, WRONG NUMBER wordt een bedlegerige vrouw, Leona (Barbara Stanwyck), door een telefoniste verkeerd verbonden, waardoor ze een ander gesprek opvangt waarin twee mannen een moord plannen. Deze moord zal diezelfde avond nog plaatsvinden, ongeveer twee uur na het gesprek. Haar enige wapen en hulpmiddel in deze zoektocht is de telefoon: in haar geïsoleerde positie is de telefoon haar enige mogelijkheid tot contact. Terwijl Leona probeert met telefoongesprekken zoveel mogelijk over de moord te weten te komen,

tracht ze ook haar man aan de lijn te krijgen. Deze neemt echter niet op. De belangrijkste verhaalinformatie wordt duidelijk via de telefoongesprekken van Leona, en de flashbacks die voortkomen uit de gesprekken. De door ziekte aan haar bed gekluisterde Leona blijkt niet de gemakkelijkste echtgenote te zijn, want uit de flashbacks blijkt dat ze haar man constant in de gaten houdt door hem op zijn werk te bellen. Hij is een gevangene geworden van haar (telefoon)manipulaties, en in zijn pogingen om aan haar te ontsnappen is hij diep in de schulden geraakt bij gangsters. De geplande moord blijkt Leona's eigen moord te zijn, geregeld door haar man zodat hij het geld van haar levensverzekering op kan strijken. Tegen het einde van de film krijgt hij spijt en hij belt naar huis. Daar wordt de telefoon echter opgenomen door een man, moordenaar van Leona, die zegt: "Sorry, wrong number" ("Sorry, verkeerd verbonden").

In 1994, bijna vijftig jaar na L'AMORE en SORRY, WRONG NUMBER, demonstreerde de film ROUGE, het laatste deel van de TROIS COULEURS – trilogie van Krzysztof Kieslowski, dat ondanks de ontwikkelingen op het gebied van telecommunicatie de mens nog steeds heel alleen kan zijn. Het is een film over de hunkering naar contact. In de eerste beelden van de film reizen we door de telefoonkabels die het huis van een van de hoofdpersonen als een navelstreng verbinden met de rest van de wereld.³⁵ Het meisje dat in het huis woont, komt in de loop van de film in contact met een misantropische, gepensioneerde rechter. Ondanks dat het lijkt alsof hij niets met andere mensen te maken wil hebben, is zijn enige bezigheid het afluisteren van telefoongesprekken van vreemden. Zijn trieste verleden heeft ervoor gezorgd dat hij zich in eenzaamheid heeft gehuld, maar het afluisteren van de gesprekken toont eigenlijk zijn diepe verlangen naar contact.

Anonimiteit en intimiteit

Een andere telefoonparadox heeft te maken met anonimiteit en intimiteit. De persoon aan de andere kant van de lijn kan je niet zien. Enerzijds biedt de telefoon daardoor anonimiteit aan de beller, een soort bescherming. Een identiteit kan geheim blijven. Anderzijds zorgt het gebrek aan oogcontact ervoor dat iemand zich makkelijker durft te uiten, makkelijker 'intiem' durft te zijn. In HAPPINESS (Todd Solondz, 1998) speelt Philip Seymour Hoffman een sneu figuur met een gebrekkig sociaal leven en een niet al te knap voorkomen. Hij is verliefd op zijn mooie buurvrouw, maar hij zou haar nooit van zijn leven aan durven te spreken. Toch zoekt hij contact met haar via obscene, anonieme telefoontjes. Ze krijgen een telefoonsexrelatie, tot de buurvrouw hem uitnodigt om de fantasieën in levende lijve uit te voeren. Wanneer ze hem te zien krijgt is de 'liefde' snel over. Maar intiem zijn aan de telefoon heeft niet altijd met liefde of verlangen te maken. Denk bijvoorbeeld ook aan telefonische hulpdiensten: mensen vertellen via de telefoon hun hele hebben en houwen aan de contactpersonen die ze niet kennen en niet kunnen zien. In THE SLENDER THREAD (Sydney Pollack, 1965) bijvoorbeeld, moet een man die werkt bij zo'n hulpdienst een suïcidale vrouw aan de telefoon zien te houden terwijl de politie probeert haar te vinden.

De anonimiteit kan ook worden misbruikt voor telefoongrappen. Iemand gebruikt een valse identiteit om een ander voor de gek te houden, of iemand wordt juist niet geloofd wanneer hij zijn identiteit prijsgeeft, zoals in THE AMERICAN PRESIDENT (Rob Reiner, 1995). De president van Amerika, gespeeld door Michael Douglas, belt naar een vrouw die hij leuk vindt om haar mee uit te vragen. Zij denkt echter dat het een grap is van een goede vriend die de stem van de president goed kan imiteren. Dit zorgt voor een hilarische scène waarin ze zichzelf goed voor schut zet door te zeggen dat de president een lekker kontje heeft en hem vervolgens af te wimpelen. Wanneer blijkt dat het echt de president is die haar belt schaamt ze zich dood, maar ze laat zich toch door hem overhalen om met hem uit te gaan.

In ALL THE PRESIDENT'S MEN (Alan J. Pakula, 1978) maakt een belangrijke getuige gebruik van zijn (telefonische) anonimiteit wanneer hij twee vasthoudende journalisten,

Woodward en Bernstein, aan informatie helpt om het Watergate-schandaal te onthullen. Daarnaast wordt er door de twee journalisten ontzettend veel gebeld om de juiste personen en informatie te achterhalen. Hetzelfde schandaal wordt in *FORREST GUMP* (Robert Zemeckis, 1994) op een grappige manier aangehaald. Forrest, gespeeld door Tom Hanks, is tijdens zijn leven steeds getuige van of aanwezig bij belangrijke culturele gebeurtenissen in Amerika. Forrest verblijft in het Watergate Hotel ten tijde van het schandaal rond president Nixon: hij belt 's nachts naar de receptie omdat hij denkt dat ze in de hotelkamer tegenover hem geen licht hebben want ze schijnen daar met schijnwerpers. Hij verraadt in feite, zonder dat hij het zelf door heeft, de mensen die in de hotelkamer, het hoofdkantoor van de Democratische Partij, inbraken om af luisterapparatuur te plaatsen.

Maar deze 'bescherming' kan ook worden gebruikt door criminelen en moordenaars wanneer ze hun plannen over de telefoon duidelijk maken. Dit komt vaak voor in thrillers, horrorfilms en gijzeldrama's. In *DIE HARD: WITH A VENGEANCE* (John McTiernan, 1995), deel drie in de *DIE HARD* serie, geeft een crimineel die alleen bekend is via de telefoon als 'Simon' opdrachten aan hoofdrolspelers Bruce Willis en Samuel L. Jackson door middel van telefoongesprekken. Hij dreigt steeds bommen af te laten gaan op verschillende plaatsen in New York wanneer Willis en Jackson niet op tijd zijn raadsels oplossen of niet op tijd bij de door hem bepaalde telefooncellen zijn. Dit gegeven is overgenomen uit de film *DIRTY HARRY* (Don Siegel, 1971), waarin Clint Eastwood de titelrol speelt. In *DIRTY HARRY* moet Harry Callahan een kat-en-muisspel spelen wanneer een seriemoordenaar hem in San Francisco van telefooncel naar telefooncel laat snellen, om te voorkomen dat de moordenaar een jong meisje vermoordt.

In gijzeldrama's of films over ontvoeringen is de telefoon vaak de belangrijkste communicatielijn tussen de gijzelnemers of ontvoerders en de autoriteiten. *JOHN Q* (Nick Cassavetes, 2002), een film over een wanhopige vader die een gijzeling in een ziekenhuis begint om een harttransplantatie voor zijn zoon af te dwingen, is een voorbeeld van een film waarin de telefoon wordt gebruikt door de gijzelnemer om zijn eisen te stellen. Ontvoeringen waarbij het contact tussen de ontvoerders en de personen van wie ze losgeld willen ontvangen vinden onder andere plaats in de films *FARGO* (Joel Coen, 1996) en *RANSOM* (Ron Howard, 1996).

Redder in nood of wapen des doods

Uit het gebruik van de telefoon in horrorfilms en thrillers blijkt nog een telefoonparadox: de telefoon kan zowel een redmiddel als een martelwerktuig of dodelijk wapen zijn. Dit heeft ook te maken met een kenmerk van het horrorgenre: het isolement, geïsoleerd zijn, geen hulp in de buurt hebben maakt het juist zo spannend. De telefoon is een redmiddel in de film *CELLULAR*, waarin een gekidnapte vrouw contact kan leggen met een onbekende man via een telefoon die ze heeft gerepareerd in de ruimte waar ze gevangen gehouden wordt. Ze overtuigt de man om haar te helpen, en na vele plotverwickelingen lukt het hem om de vrouw en haar gezin te redden. In de horrorfilm *HALLOWEEN* (John Carpenter, 1978) is de telefoon een dodelijk wapen: een meisje wordt vermoord doordat de moordenaar haar wurgt met de telefoonsnoer.

De ijzingwekkende openingsscène van *SCREAM* (Wes Craven) uit 1996 bewijst dat een telefoongesprek in een horrorfilm gruwelijke gevolgen kan hebben. In de openingsscène van *SCREAM* zien we een tienermeisje, gespeeld door Drew Barrymore, gebeld worden door een onbekende. Hij is verkeerd verbonden en het meisje legt neer. Dan belt de man nog eens, om zich te verontschuldigen. Hij wil een beetje met haar praten, maar zij heeft er duidelijk geen zin in en legt de hoorn weer neer. Op dat moment zien we een shot van het huis, waaruit blijkt dat het nacht is en dat het meisje vrij geïsoleerd woont. Ze gaat popcorn maken en de telefoon gaat weer over. Ditmaal neemt ze op met een draadloze huistelefoon waarmee ze vrij rond

kan lopen. Het meisje en de beller raken toch in gesprek, over horrorfilms. Na wat onschuldig gekeuvel, wordt de beller ineens dwingender en ‘verspreekt’ hij zich door te zeggen dat hij haar naam wil weten omdat hij wil weten naar wie hij kijkt. Het meisje schrikt, denkt dat het een zieke grap is en hangt op. Ze checkt naarstig de sloten van het huis en dan gaat de telefoon weer over. De man dwingt haar niet meer op te hangen omdat hij haar dan iets aan zal doen. Ze dreigt terug dat haar vriend hem in elkaar zal slaan, maar dan blijkt dat de beller haar vriend al gevangen heeft. Hij zit vastgebonden op de patio. Vervolgens wil de beller met haar een ‘quiz’ spelen over horrorfilms: hij stelt haar vragen en zij moet antwoorden, maar één verkeerd antwoord en het loopt verkeerd af met haar vriend. Voor haar ogen wordt haar vriend op de patio vermoord, omdat ze een verkeerd antwoordt geeft. Uiteindelijk wordt zij ook vermoord terwijl ze naar buiten vlucht en de moordenaar achter haar aan komt. Wat haar moord extra wrang maakt is dat haar ouders net thuis arriveren, maar het meisje niet meer naar ze kan schreeuwen omdat haar keel is doorgesneden.

De marteling via de telefoon heeft ook te maken met macht en onmacht. De moordenaar heeft de macht, het meisje is onmachtig omdat ze niets kan doen aan haar situatie, zelfs niet eens ophangen en om hulp bellen. Hieruit blijkt ook dat de telefoon in de film een sterk bindende factor is: samen bellen verbindt de personages, maar het kan hen ook tot gevangenen van de situatie maken. Zomaar ophangen is niet altijd gemakkelijk, alles wat gezegd of geïnsinueerd wordt moet vanwege de situatie zelf ondergaan en aangehoord worden.³⁶

Low Battery

Horrorfilms en thrillers wijzen ons continu op de tekortkomingen van de techniek, ze spelen met de angst die we voelen wanneer de techniek ons in de steek laat. Er wordt wel eens gezegd dat met de komst van de mobiele telefoon het einde betekende voor veelgebruikte en lang beproefde plotlijnen, met name de plots van de horrorfilm. De telefoonkabels saboteren helpt de moordenaar niet meer, want iedereen heeft tegenwoordig een mobieltje. Ook ontvoerders kunnen niet meer anoniem bellen, want er is nummerherkenning. Staat die uit, dan hebben de telefoonmaatschappijen van iedereen de gegevens. De angst bleek achteraf ongegrond, uiteindelijk heeft de mobiele telefoon geen slachtoffers onder de genres geëist. De mobiele telefoon is immers ook een faalbare technologie. In plaats van doorgesneden telefoonlijnen, is nu de batterij van het mobieltje altijd leeg of is er geen bereik wanneer het echt belangrijk is dat er gebeld moet worden, wanneer er levens op het spel staan. In de thriller *COLLATERAL* (Michael Mann, 2004) probeert een taxichauffeur het leven te redden van een jonge vrouw, die het laatste doelwit is van een huurmoordenaar. Terwijl hij naar het gebouw rent waar zij zich bevindt, trekt hij het mobieltje uit de handen van een passant en belt hij haar. Vanaf een parkeerplaats tegenover de glazen wolkenkrabber moet hij eerst de vrouw zien te overtuigen hem te geloven, en juist wanneer hij ziet dat de huurmoordenaar zich twee verdiepingen lager bevindt en hij dat wil zeggen piept het telefoontje. We zien “Low battery” op het beeldscherm verschijnen en de verbinding wordt verbroken.

En dan is er ook nog de angst voor het verliezen van de controle over de techniek, de zogenaamde “ghost in the machine”: de gevaren die inherent zijn aan moderne technologie.³⁷ Dit soort films lijken te zeggen dat technologie gevaarlijk is en dat ze ons uiteindelijk zal overheersen of het leven zal kosten. In de *MATRIX* – trilogie is de wereld overgenomen door machines, die zich voeden met de energie van mensen. In de Nederlandse film *DE BUG* (Martijn Smits, 2007) transformeert het mobieltje van een bejaarde vrouw in een akelig insect wanneer een jonge bezoeker van het tehuis haar vertelt dat er een ‘bug’ in haar mobieltje zit. De vrouw is bang voor insecten, en wanneer ze hoort dat ‘bug’ zoïets als ‘insect’ betekent, wordt ze bang van het apparaat. In haar hallucinaties krijgt haar mobieltje pootjes en terroriseert het ding haar. Met een ‘bug’ bedoelde het jongetje echter het Amerikaanse woord

voor een fout in een computerprogramma, waardoor een apparaat niet naar behoren kan functioneren. In de Japanse horrorfilm PON, en in haar Amerikaanse remake ONE MISSED CALL, zit er letterlijk een geest in de machine: mobieltjes worden bezeten door de kwaadaardige geest van een overleden meisje, die de bezitter van de telefoon een voicemail vanuit de toekomst stuurt waarin zichzelf horen sterven. De voorspellingen worden steeds bewaarheid en de film eindigt zonder dat ze definitief is verslagen: de onheilspellende ringtone van het bericht voor een gemiste oproep klinkt onder de eindcredits.

De frustraties over de alles wat er mis is met mobiele telefoons worden door Chris Rock en Joe Pesci geuit in een grappige scene in deel vier van de succesvolle LETHAL WEAPON serie, met Mel Gibson en Danny Glover in de hoofdrollen. Geen bereik hebben, de batterij die altijd leeg is, de hoge kosten van het bellen, het feit dat je ze kwijtraakt of verliest omdat ze steeds kleiner worden, het komt allemaal voorbij.

Wie, wat, waar, en hoe?

De telefoonparadoxen zijn één manier om naar telefoongesprekken te kijken, maar door simpelweg te vragen ‘Wie?’, ‘Wat?’, ‘Waar?’ en ‘Hoe?’ komen er meer gebruiken van de telefoon in de film naar boven. ‘Wie?’ Een telefoongesprek of belgedrag in de film kan iets duidelijk maken over de personages, zoals hun karakter, beroep, sociale of financiële status. ‘Wat?’ Wat wordt er in een gesprek gezegd, wat is de boodschap? De inhoud van een telefoongesprek kan onmisbare informatie bevatten voor het verhaal. In sommige gevallen is een telefoongesprek in feite onmogelijk. ‘Waar?’ De plek waar getelefoneerd wordt kan invloed hebben op het gesprek. Soms is er een discrepantie tussen wat iemand zegt aan de telefoon en wat hij of zij werkelijk aan het doen is tijdens het telefoneren. Met draadloze en mobiele telefoons kun je altijd en overal bellen en tijdens het bellen meerdere dingen doen. Maar via het signaal van je mobiel kan je ook gevonden worden. ‘Hoe?’ Hoe wordt er gebeld? Met wat voor telefoon? Of hoe wordt de telefoon gebruikt? Misschien wel helemaal niet als communicatiemiddel maar bijvoorbeeld als wapen.

Wie?

Films waarin telefoongesprekken of belgedrag iets zeggen over de personages zijn er legio. In THE DEPARTED heeft undercoveragent William Costigan (Leonardo DiCaprio) twee mobiele telefoons, omdat hij een dubbelleven lijdt: de ene telefoon verbindt hem met de gangsters, de andere telefoon is het enige bewijs van zijn echte identiteit. Slechts twee agenten weten dat hij undercover is en hebben zijn nummer. De documenten die bewijzen dat hij een agent is zijn vakkundig weggevoerd. Zonder die ene telefoon is hij geen agent meer, kan hij niet bewijzen wie hij echt is.

In de film ONE FINE DAY (Michael Hoffman, 1996) speelt de telefoon in het leven van de twee hoofdpersonages, gespeeld door Michelle Pfeiffer en George Clooney, een belangrijke rol. De alleenstaande ouders Melanie Parker en Jack Taylor zitten een dag met elkaar opgescheept wanneer hun kinderen een schoolreisje missen. Gedurende de dag helpen ze elkaar door beurtelings op de kinderen te passen, terwijl ze beide een belangrijke dag in hun carrière doormaken. Voor Melanie, een control-freak, is haar mobiele telefoon een belangrijk gereedschap om haar dag te organiseren en om afspraken te maken, of om haar moeder of zus te bellen om op haar zoontje te passen. Voor de journalist Jack Taylor (Clooney) is zijn telefoon onmisbaar voor zijn beroep, gezien zijn pogingen een vrouw te traceren die hem als bron heeft geholpen met een onthullend artikel over de banden tussen de burgemeester van New York en de maffia. Als Jack haar niet vindt verliest hij zijn baan. Aan het begin van de dag vindt Melanie Jack maar een bijdehante wijsneus en Jack vindt Melanie

een nuffige tante, maar doordat de kinderen de telefoons van hun ouders verwisselen, krijgen ze inzicht in het leven van de ander. Ze zijn gedwongen om hun vooroordelen bij te stellen en naarmate de dag vordert mogen ze elkaar steeds meer. Permanente bereikbaarheid wordt in deze film op de hak genomen, er wordt maar liefst zevenendertig keer gebeld in de film.

Uit *THE DEVIL WEARS PRADA* (David Frankel, 2006) blijkt dat permanente bereikbaarheid een enorme last kan zijn. Anne Hathaway speelt de jonge schrijfster Andy Sachs die per toeval de persoonlijke assistente wordt van de hoofdredactrice van één van de grootste modebladen, *Runway Magazine*. Meryl Streep speelt de duivels lastige Miranda Priestly, die Andy te pas en te onpas belt voor vervelende klusjes. Haar T-mobile Sidekick II werkmobieltje klinkt voortdurend met dezelfde dwingende ringtone, en zelfs haar vriend en familie moeten wijken voor de onmogelijke eisen van Miranda. Wanneer Andy haar baan als personal assistant opzegt tijdens de Fashion Week in Parijs, gooit ze symbolisch haar telefoon in een fontein.

De telefoon kan ook het gebrek aan communicatie of het mislukken van communicatie tussen twee personages symboliseren. In de Spaanse film *MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS* (*WOMEN ON THE VERGE OF A NERVOUS BREAKDOWN*) van Pedro Almodóvar uit 1988, probeert tv-actrice Pepa Marcos haar minnaar Iván telefonisch te bereiken omdat ze zwanger van hem blijkt te zijn. Het wordt een conversatie via antwoordapparaten omdat ze elkaar telkens mislopen, en dat blijkt onder andere te komen doordat Iván van plan is om te vertrekken met een andere vrouw. In een erg grappige scène wordt ook de rivaliteit tussen Pepa en de gestoorde ex-vrouw van Iván, Lucia, via een telefoongesprek duidelijk gemaakt. Ze worden recht van voren beurtelings in beeld genomen, en hun woorden zijn als gewerschoten: via de telefoon duelleren ze met elkaar als cowboys in een Western.

De mobiele telefoon als statussymbool en modeartikel zien we bijvoorbeeld terug in *CLUELESS* (Amy Heckerling, 1995) en *WALL STREET* (Oliver Stone, 1987). In *CLUELESS* speelt een groepje rijke middelbare scholieren de hoofdrol. In 1995 waren mobiele telefoons niet voor iedereen betaalbaar, dus voor de rijke meiden in de film zijn hun telefoons een statussymbool, een teken van hun rijkdom. Tegelijkertijd symboliseren de mobieltjes de populariteit en hipheid van de meiden, dus zijn ze ook een modeartikel. In *WALL STREET*, een film over beursmakelaars en investeerders in de jaren tachtig, zien we de vermogende Gordon Gekko (Michael Douglas) met een mobiele telefoon ter grootte van een baksteen tegen zijn oor. En in de Nederlandse film *SIMON* van Eddy Terstall (2004), gaat hoofdpersonage Simon er prat op dat hij de eerste in Nederland is met een draagbare autotelefoon: hier is de telefoon ook duidelijk een statussymbool. Maar de invulling van statussymbool kan ook anders. In de interieurs van de high society staan bijvoorbeeld telefoons met een luxe antiek design, al zijn ze niet oud. Deze gewoonte doet denken aan de witte telefoons in de Italiaanse witte-telefoonfilms. In *CRUEL INTENTIONS* (Roger Kumble, 1999) staan dit soort telefoons in het peperdure appartement van de hoofdrolspelers.

Wat?

Dat een telefoongesprek soms een onmisbaar element van een verhaal is blijkt onder andere uit de film *SPEED* (Jan de Bont, 1994). Het telefoongesprek waarin bommenlegger Dennis Hopper aan hoofdrolspeler Keanu Reeves laat weten dat hij een bom heeft aangebracht op een stadsbus, is het startsein voor de belangrijkste verhaallijn van de film.

Er zijn bekende filmquotes die aan de telefoon worden uitgesproken, zoals “Show me the money!” in *JERRY MAGUIRE* (Cameron Crowe, 1996). Het verlangen om te telefoneren werd uitgedrukt door een knuffel – alien: “E.T phone home” (*E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL* : Steven Spielberg, 1982). Maar ook genante uitspraken worden gedaan: in *BRIDGET JONES’S DIARY* (Sharon Maguire, 2001) neemt de klunzige Bridget de telefoon op terwijl ze in bed ligt

met haar baas, met de ondeugende woorden “Bridget Jones, wanton sex goddess, with a very bad man between her thighs.” Om vervolgens verschrikt te zeggen: “Mum.... Hi.”

In de film(ische verbeelding) kan bijna alles: het onmogelijke blijkt dikwijls toch mogelijk te zijn. In filmische telefoongesprekken komt dit ook voor: wat er tijdens telefoongesprekken gezegd wordt of gebeurt. In de horrorfilm *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (Wes Craven, 1984) wordt hoofdpersonage Nancy Thompson gebeld door de moordenaar uit haar nachtmerries, Freddy Krueger. Hij bezorgt haar de schrik van haar leven wanneer zijn tong ineens uit het microfoongedeelte van de hoorn komt en hij haar bijna een tongzoen geeft. In *FIGHT CLUB* (David Fincher, 1999) heeft de schizofrene hoofdpersoon een telefoongesprek met zijn alter ego.

Waar?

In het eerste hoofdstuk werd gewezen op deze scheiding tussen de ‘waarnemingsruimte’ waarin de beller zich bevindt en de ‘communicatieruimte’ die hij deelt met degene waarmee hij belt. In het echte leven zien we alleen onze waarnemingsruimte wanneer we bellen, maar wat er aan de andere kant van de lijn gebeurt weten we dikwijls niet. In de film is dit vaak anders, omdat we als toeschouwer wel te zien krijgen wat er aan beide kanten van de lijn gebeurt. In de film wordt er wel eens gespeeld met wat mensen doen terwijl ze bellen. Soms klopt wat er aan de telefoon wordt gezegd niet met wat de personages doen terwijl ze het zeggen. Daarnaast is het zo dat de plek waar iemand zich bevindt invloed kan hebben op wat er wel en niet aan de telefoon kan worden gezegd. Wellicht is er iemand in de buurt die niet mag weten waar je over praat, misschien ben je bang dat je wordt afgeluisterd, of dat het gesprek wordt getraceerd.

In de film *RUTHLESS PEOPLE* (Jim Abrahams, 1986) wordt op een grappige manier gebruik gemaakt van het feit dat iemand niet kan zien wat er aan de andere kant van de lijn gebeurt. In deze film wordt de rijke vrouw Barbara (Bette Midler) ontvoerd door een arm echtpaar dat wraak wil nemen op Barbara’s man Sam Stone (Danny DeVito). Wat de ontvoerders echter niet weten is dat Sam van zijn vrouw af wil en eigenlijk zelf al van plan was haar te vermoorden om zo haar erfenis in handen te krijgen. Sam hoopt dat de ontvoerders zijn vrouw vermoorden als hij hun instructies niet opvolgt. Natuurlijk wordt er in de film veel gebeld door de ontvoerders, Sam en de politie, maar de scène waar het hier om gaat is een martelscène. De ontvoerders en Barbara zijn bevriend geraakt en Barbara weet inmiddels dat haar man haar niet terug wil. Maar Sam zit inmiddels in een lastig parket omdat hij verdacht wordt van de moord op zijn vrouw, dus hij heeft haar nu toch nodig om zijn onschuld te bewijzen. Met de ‘inside information’ van Barbara proberen de ontvoerders alsnog Sam te laten dokken. Ze doen aan de telefoon alsof ze Barbara martelen met sigarettenpeuken, om informatie los te krijgen over zijn eigen fortuin. Maar het sissende geluid van brandend vlees komt van een bakkende hamburger terwijl Barbara schreeuwt zo hard ze kan. Sam kijkt steeds pijnlijker omdat hij denkt dat Barbara echt wordt gemarteld, terwijl Barbara en haar ontvoerders de grootste lol hebben.

In twee films waarin telefoonsex een rol speelt, Robert Altman’s *SHORT CUTS* (1993) en Theo van Gogh’s *06* (1994) wordt dit ook gebruikt. Terwijl in *SHORT CUTS* de personages in deze films telefoonsex hebben, ziet de toeschouwer dat de acteurs ondertussen met hele andere dingen bezig zijn: een vrouw zegt de meest schunnige dingen tegen een klant, terwijl ze eigenlijk haar peuter aan het voeren is. In *06* beginnen een man en een vrouw een telefoonrelatie, zonder elkaar in levende lijve te hebben gezien. Als kijker zijn we getuige van de waarheid en de leugen: de veertiger Thomas stelt zich voor als een jonge reus met lange manen en Sarah, die in werkelijkheid blond is, vertelt dat zij donkere krullen heeft.

Er kan ook worden gespeeld met communicatieruimte en waarnemingsruimte zonder dat de personages zich hiervan bewust zijn, maar de toeschouwers wel. In *DOWN WITH LOVE*

(Peyton Reed, 2003) maakt de montage de dubbelzinnigheid van een schijnbaar onschuldig telefoongesprek duidelijk. Een man nodigt een vrouw telefonisch uit voor een etentje bij hem thuis. In de scène wordt gebruik gemaakt van splitscreen, waardoor beide acteurs tegelijkertijd in beeld zijn. Tijdens het gesprek zijn ze bezig met hun eigen dingen, maar door het gespleten beeld lijkt het alsof ze seks met elkaar hebben. Het ritme van het gesprek en de montage versnellen, waarbij ze tot een hoogtepunt komen in het maken van de afspraak. Aan het einde van de scène leggen beide acteurs hun telefoon neer en nemen beide een hijs van een sigaret (die uit het niets is verschenen!).

Er is zelfs een film waarin de relaties tussen zeven mensen in een vriendengroep volledig via de telefoon worden onderhouden. In *DENISE CALLS UP* (Hal Salwen, 1995) hebben de personages bijna alleen met elkaar te maken in de communicatieruimte: ze hebben gesprekken, telefoonseks en zelfs het eten wordt aangeleverd op telefonische bestelling. De vrienden zijn zo gewend aan deze vrijblijvende vorm van communicatie dat geen van hen een feestje durft te bezoeken waar ze elkaar voor het eerst zullen zien. Iedereen zegt af, telefonisch natuurlijk. De relaties bestaan eigenlijk alleen in een soort denkbeeldige ruimte. En in werkelijkheid zijn het afstandelijke, halve relaties, want alle non-verbale communicatie, het oogcontact en lichaamstaal, gaan verloren.³⁸ Een groot aantal verschillende telefoons komt in deze film voorbij: vaste telefoons, draadloze huistelefoons, een headset, een autotelefoon, een telefooncel, en mobiele telefoons.

De waarnemingsruimte, de plek waar je je bevindt, kan ook invloed hebben op de manier waarop je telefoneert. Misschien ben je bang dat het gesprek wordt afgeluisterd of getraceerd. In thrillers waarin iemand op de vlucht is vinden we dit gegeven terug. In *ENEMY OF THE STATE* (Tony Scott, 1998) krijgt hoofdrolspeler Will Smith zonder het zelf te weten een tape waarop een politieke moord is opgenomen. Hij krijgt een arsenaal aan NSA - agenten achter zich aan vanwege die tape, en moet alles in het werk zetten om zijn onschuld te bewijzen. Net wanneer hij even veilig lijkt te zijn pleegt hij een telefoontje vanuit een telefooncel. Het gesprek wordt onmiddellijk opgepikt door de agenten en het duurt net lang genoeg om de beller te kunnen traceren. Tijdens de tracering van het gesprek zien we satellieten om de wereld het gesprek oppikken en vervolgens zweeft de camera door de telefoonkabels naar de telefooncel waar Smith staat.

Tot slot is het zo dat met de draadloze en de mobiele telefoon er niet altijd meer een scheiding hoeft te zijn tussen de communicatieruimte en de waarnemingsruimte, want er zijn daardoor ook situaties mogelijk waarin de bellende personen zich in dezelfde ruimte bevinden. In *CLUELESS* bellen de hippe scholieren zelfs met elkaar terwijl ze schouder aan schouder door de hallen op school lopen, alsof telefonisch contact wordt geprefereerd boven vis-à-vis met elkaar praten. In *MY BEST FRIEND'S WEDDING* (P.J. Hogan, 1997) wordt Julia Roberts in de laatste scène gebeld door een goede vriend terwijl ze verslagen op het trouwfeest van haar ex zit, omdat het haar niet is gelukt hem voor zich terug te winnen. In het gesprek blijkt ineens dat de man haar kan zien, dus ze gaat naar hem op zoek. Hij beschrijft haar bewegingen terwijl ze door de zaal loopt, en wanneer ze hem vindt hangen ze beide op zodat hij haar ten dans kan vragen. Maar als vrienden of geliefden elkaar in dezelfde ruimte kunnen bellen, kan een moordenaar dit ook met zijn slachtoffer. In *WHEN A STRANGER CALLS* bevindt de bellende moordenaar zich in hetzelfde huis als de babysitter. In de openingsscène van *SCREAM* kan de moordenaar zich bij het huis van zijn eerste slachtoffer ophouden omdat hij de beschikking heeft over een mobieltje.

Hoe?

De telefoon wordt met verschillende doeleinden gebruikt in speelfilms. Ze dient niet alleen voor communicatie, maar ook als poort naar een andere wereld, als gadget of als wapen. In sommige films worden telefoons met een opvallend design gebruikt. Telefoons en

telefoongesprekken in science-fiction films bieden ons toekomstdromen van beeldtelefoons, hologrammen, en mobiele telefoontjes die lijken op lichaamsdelen. Daarnaast kunnen telefoongesprekken op verschillende manieren in beeld worden gebracht.

In de populaire MATRIX –trilogie spelen telefoons een belangrijke rol. Ten eerste gebruiken de hoofdpersonages vaste telefoonlijnen als portalen om te reizen tussen de ‘echte wereld’ en de wereld van de Matrix, een enorm computerprogramma dat de mensheid onder controle heeft. De telefoons die hiervoor gebruikt worden zijn van die oude, bakelieten modellen en telefooncellen: in een van de bekendste scènes uit de eerste film, (Andy & Larry Wachowski, 1999) ontsnapt Trinity (Carrie-Anne Moss) ternauwernood via een telefooncel uit de Matrix terwijl een vrachtwagen op haar inrijdt. Daarnaast worden in de films mobiele telefoons met een hip design gebruikt om contact te maken tussen de echte wereld en de Matrix. Vooral het model, de Nokia 8110, uit de eerste MATRIX film werd wereldbekend: met een druk op een knop schoof er een klepje naar beneden, waardoor de kiestoetsen en de microfoon werden blootgelegd. Deze telefoons kregen al snel de bijnaam ‘bananentelefoons’, omdat de telefoon met het klepje naar beneden leek op een banaan. De Matrix GSM is ook door Nokia op de markt gebracht. De mechaniek werkte helaas vaak maar enkele weken (hooguit maanden), en de klep viel er soms geheel vanaf na veelvuldig gebruik.³⁹ Dit is ook een leuk voorbeeld van hoe een telefoon uit een film populair en hip werd in het ‘echte leven’.

James Bond is de koning van de spionagegadgets. Bond heeft de beschikking over een arsenaal aan ogenschijnlijk onschuldige gebruiksvoorwerpen, kledingstukken en sieraden die hij in een oogwenk kan inzetten als dodelijke wapens of handige apparatuur: van een schoen met een dolk erin of een ring met een miniatuurcamera tot een Aston Martin met machinegeweren. Twee mobiele telefoons, in respectievelijk TOMORROW NEVER DIES (Roger Spottiswoode, 1997) en CASINO ROYALE (Martin Campbell, 2006) zijn bijzonder interessant. In TOMORROW NEVER DIES krijgt Bond een Sony Ericsson mobieltje met als toegevoegde functies een stun gun; de mogelijkheden een vingerafdruk te scannen, analyseren en door te sturen, of een deur te openen met een gescande vingerafdruk; een antenne die als ‘lockpick’ functioneert; en wanneer je de telefoon openklapt is het de afstandsbediening voor zijn BMW 750iL. Op het LCD schermpje kan hij zien waar hij naartoe rijdt of wat er zich achter hem bevindt, met een touchpad kan hij de auto besturen en met de toetsen kan hij een raketwerper en andere wapens besturen. In CASINO ROYALE gebruikt Bond wederom ontwerpen van Sony Ericsson: de K800 en de K790 Cyber-shot modellen. De K800 van Bond beschikt over een zeer geraffineerd GPS systeem, waarmee hij zijn weg kan vinden maar ook mensen kan volgen of opsporen.

Telefoons met een apart design zien we ook veel in films. Een aantal zijn al genoemd, zoals de Ericofoon en de Nokia 8110 uit de MATRIX-trilogie. Recentelijk veroorzaakte de film JUNO (Jason Reitman, 2007) een run op telefoons in de vorm van een hamburger, waarvan er een te zien was in de film. In sciencefiction films komen de meest opvallende en soms erg creatieve designs voor. In David Cronenberg’s EXISTENZ uit 1999, gebruikt hoofdrolspeler Jude Law een mobiel telefoontje dat lijkt alsof het van menselijk vlees is gemaakt. Het licht roze op wanneer hij ermee belt. In THE FIFTH ELEMENT (Luc Besson, 1995) gebruikt de slechterik gespeeld door Gary Oldman een telefoon met een plat design dat verzonken zit in zijn bureau. In de STAR WARS films wordt gebruik gemaakt van hologramberichten: door middel van het hologram zie je degene waarmee je communiceert niet op een beeldscherm maar in 3D in de ruimte geprojecteerd. Daarbij kan de persoon levensgroot worden geprojecteerd, maar ook veel groter of veel kleiner, zo groot als een barbiepop bijvoorbeeld. De hologramberichten konden ook worden opgeslagen om later afgespeeld te worden, als een bericht op een antwoordapparaat. Daarnaast maken de personages gebruik van ‘communicators’. Het ‘futuristische’ design van Qui-Gon Jinn’s communicator uit STAR WARS: EPISODE I – THE PHANTOM MENACE (George Lucas, 1999), is een leuk staaltje van

creativiteit: het is in werkelijkheid een opgeleukte Sensor Excel Razor, een scheermesje voor vrouwen! Maar de beeldtelefoon komt nog het vaakst voor in science-fiction, onder andere in Stanley Kubrick's 2001: A SPACE ODYSSEY (1968), de ALIEN films, Paul Verhoeven's TOTAL RECALL (1990) en Ridley Scott's BLADE RUNNER (1982). Elkaar kunnen zien terwijl je belt kan echter ook nadelen hebben: in DEMOLITION MAN (Marco Brambilla, 1993) wordt hoofdrolspeler Sylvester Stallone aangenaam verrast wanneer hij wordt gebeld op een beeldtelefoon en er een naakte vrouw in beeld verschijnt. Zij is duidelijk ook verrast, wanneer ze ziet dat ze het verkeerde nummer heeft gebeld!⁴⁰

Tot slot nog een telefoon met een heel bekend design: de rode telefoon. De rode telefoon (of hotline) zou een directe verbinding zijn tussen het Witte Huis en het Kremlin, die kort na de Cuba-crisis werd geïnstalleerd. In het geval van een nucleaire dreiging konden de twee nucleaire supermachten op die manier direct communiceren. In het begin van deze communicatielijn was er echter sprake van een teleprinter (soort fax) en niet van een directe telefoonlijn tussen het Kremlin en het Witte Huis. Berichten werden in de eigen taal gecodeerd verstuurd en vervolgens in het andere land gedecodeerd en vertaald voordat het bericht bij de president terechtkwam.⁴¹ In de zwarte komedie DR STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB van Stanley Kubrick uit 1964 zien we toch de rode telefoon. De film is een satire op de Koude Oorlog. In DR STRANGELOVE geeft een doorgeslagen generaal het bevel tot een nucleaire aanval op de Sovjet-Unie. De President van de Verenigde Staten, gespeeld door Peter Sellers, moet vervolgens met behulp van verschillende adviseurs de Sovjet-Unie waarschuwen en de aanval af zien te blazen teneinde een nucleaire Apocalyps te voorkomen. Hij belt daarom met de rode telefoon naar Moskou om aan de Sovjet premier Dmitri Kisov uit te leggen wat er is gebeurd en om hem te waarschuwen. Uit de reacties van de President blijkt echter dat Dimitri een feestje aan het bouwen is en dat hij diep in het glaasje heeft gekeken. Het 'gesprek' (een monoloog van de President) dat volgt is hilarisch, omdat de President heel omslachtig en serieus toch aan Dimitri probeert uit te leggen wat er gebeurd is.

Telefooncellen

Niet alleen particuliere telefoons spelen een rol in films. Openbare telefooncellen worden ook gebruikt, en niet alleen om te bellen. Naast haar vanzelfsprekende functie blijkt de telefooncel voor de filmindustrie veel meer interessante mogelijkheden te bezitten. In de Hitchcock-thriller THE BIRDS (1963) schuilt hoofdrolspeelster Nathalie Kay Hedren in een telefooncel terwijl de moordlustige vogels uit de titel haar aanvallen. In BILL & TED'S EXCELLENT ADVENTURE (Stephen Herek, 1989) wordt een telefooncel als tijdmachine gebruikt door twee middelbare scholieren die nog één nacht hebben om een geschiedenispresentatie in elkaar te flansen. Tijdens hun reizen proppen ze de telefooncel vol met belangrijke historische figuren, zoals Napoleon, Socrates, Billy The Kid, Ludwig von Beethoven, Genghis Khan, Jeanne d'Arc en Abraham Lincoln. In HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX (David Yates, 2007) functioneert een typische rode Engelse telefooncel als een lift die toegang verleent tot het Ministerie van Toverkunst. In JUMPIN' JACK FLASH (Penny Marshall, 1986) wordt Whoopi Goldberg ontvoerd terwijl ze in een telefooncel staat: ze wordt compleet met telefooncel de weg op gesleept en meegenomen. En velen zullen zich wel de seksscène in de groene KPN telefooncel herinneren uit de Nederlandse film DE KLEINE BLONDE DOOD (Jean van de Velde, 1993). Een meer recente film waarin een telefooncel een hoofdrol speelt is PHONE BOOTH. In deze film wordt de gelikte publiciteitsagent Stu Shepard (Colin Farrell) in een New Yorkse telefooncel onder schot gehouden door een scherpschutter die zich in een van de omliggende gebouwen bevindt. De gijzeling dient om Stu een lesje in manieren te leren, omdat hij vreemdgaat. Iedere dag belt hij zijn vriendinnetje vanuit de telefooncel zodat zijn vrouw het nummer niet op zijn telefoonrekening terug kan vinden. De anonieme schutter

wil dat Stu aan zijn vrouw en minnares opbiecht dat hij hen bedriegt. De telefooncel wordt voor Stu tegelijkertijd een gevangenis en biechtstoel.

Een van 's werelds bekendste superhelden, Superman, zou zich altijd omkleden in een telefooncel. Tenminste, dat lijkt algemene kennis te zijn. Toch komt dit gegeven maar een maal echt in een Hollywoodfilm voor. In de eerste van de vier Superman-films met Christopher Reeve in de hoofdrol, wordt er een grap gemaakt rondom deze opvatting. Lois Lane is in gevaar en Clark Kent is naarstig op zoek naar een plek om ongemerkt in Superman te veranderen. Hij ziet een telefooncel zonder wanden, kijkt er even naar en schudt vervolgens beslist zijn hoofd. Pas in de vierde film van deze serie, *SUPERMAN IV: THE QUEST FOR PEACE* (Sidney J. Furie, 1987), gebruikt Superman één keer een telefooncel om zich in om te kleden. Deze associatie komt eigenlijk uit een Amerikaanse tekenfilmserie uit 1941 over de superheld.

Verschillende genres zijn aan bod gekomen in deze bespreking, maar er ontbreken er ook een aantal. De western, de oorlogsfilm en films waarin radioshow's met bellers centraal staan heb ik bijvoorbeeld niet behandeld. Eigenlijk zijn er oneindig veel aspecten van telefonie in de film te bespreken. De telefoon blijft een belangrijk 'communicatiemiddel' in de film, omdat ze zowel letterlijk door de karakters wordt gebruikt om met elkaar te communiceren, als figuurlijk door de filmmakers kan worden ingezet om delen van het verhaal of iets over de personages te vertellen.

4. De Toekomst: GSM-cinema?

De mobiele telefoon als reclamebord, filmcamera of (klein) bioscoop scherm

De telefoon en de film ontmoetten elkaar verscheidene keren in hun geschiedenis. In het begin van de twintigste eeuw werden telefoons gebruikt in de vroege film, die zich ontwikkelde tot een verhalende cinema. De ontwikkeling van de geluidsfilm werd gestimuleerd door de telefoonindustrie. Vervolgens werd de telefoon op allerlei manieren gebruikt in verschillende filmverhalen, waarbij dikwijls de ontwikkelingen in de telefonie op zowel technisch als sociaal gebied gereflecteerd werden in de films. Aan het begin van de eenentwintigste eeuw ontmoeten de telefoon en de film elkaar opnieuw, enerzijds in commerciële samenwerking, anderzijds in een hybride vorm van beide media: telefoons zijn tegenwoordig uitgerust met foto- en videomogelijkheden.

De telefoonindustrie en de filmindustrie werken momenteel wederom nauw samen, maar nu op het gebied van marketing en product placement. De gedeelde commerciële belangen van beide industrieën komen tot uitdrukking in promotionele activiteiten, waarbij ze inspelen op elkaars succes. Soms wordt er een telefoon ontworpen in het kader van een nieuwe film, zoals de Iron Man LG telefoon die werd uitgebracht rond dezelfde tijd dat de film IRON MAN (Jon Favreau, 2008) uitkwam. In sommige films worden telefoons van een bepaald merk gebruikt, zoals de gepimpte mobieltjes van Sony Ericsson in de James Bond films TOMORROW NEVER DIES en CASINO ROYALE, of de mobiele telefoons van Nokia in de MATRIX – trilogie. Daarnaast worden er voor nieuwe films trailers, spelletjes, screensavers of sneak previews uitgebracht die te downloaden zijn op de mobiele telefoon. Het filmblad Empire bracht in 2008 een aantal maanden lang een serie reclames uit waarin de nieuwe telefoon van Sony Ericsson, de K850i Cyber-Shot met de nieuwste foto- en filmmogelijkheden, werd gepromoot aan de hand van associaties met Hollywoodfilms en filmmakers. Tot slot zijn er de talloze ringtones van bekende filmsoundtracks: denk aan de populaire deuntjes van films zoals MISSION: IMPOSSIBLE (Brian De Palma, 1996) of HARRY POTTER (Chris Columbus, 2001).

Daarnaast zijn er nu films op de mobiel: erdoor of ervoor gemaakt. Op het International Film Festival Rotterdam van 2007 werd de film WAAROM HEEFT NIEMAND MIJ VERTELD DAT HET ZO ERG ZOU WORDEN IN AFGHANISTAN? van Cyrus Frisch als de eerste mobiele telefoonfilm geafficheerd. De film, over de verstoorde waarneming van een Afghanistan-veteraan, werd gemaakt met de 3.2 megapixel-camera van een Sharp 903. Maar al eerder maakte de Zuid-Afrikaanse filmmaker Ian Kerkhof, alias Aryan Kaganof (NAAR DE KLOTE!, 1996), in 2005 de film SMS SUGARMAN met acht mobiele telefoons. Kaganof schoot de film, die gaat over een pooier en twee luxe prostituees die op Kerstavond in Johannesburg op pad zijn, in twaalf dagen met mobieltjes van het type Sony Ericsson W900i.⁴² Momenteel werkt Cyrus Frisch aan een nieuwe film die weliswaar niet wordt gemaakt met de telefoon, maar waarin wel een telefoongesprek centraal staat. OOGVERBLINDEND is eerder als toneelstuk door Frisch uitgebracht met Georgina Verbaan in de hoofdrol. De film draait om een telefoongesprek tussen een bange jonge vrouw in Amsterdam en een suicidale chirurg in Buenos Aires. De hoofdrollen zullen worden gespeeld door Georgina Verbaan en Rutger Hauer.⁴³

Over de hele wereld steken mobiele telefoonfestivals en filmcompetities de kop op. Op 11 april 2008 werd er voor het eerst in Nederland een mobiele telefoonfestival gehouden in Groningen. Het festival, 'Viva la Focus!', riep onder het motto "Iedereen kan filmen" mensen op om hun mobiele telefoonfilmpjes in te sturen. Uit alle inzendingen werden er 150 filmpjes door een speciale redactie geselecteerd. Deze filmpjes werden op de website gezet en vervolgens kon het internetpubliek haar stem uitbrengen. Maar wat voor filmpjes levert zo'n festival op? Niels Bakker gaf een efficiënte omschrijving in NRC Next: "Als het filmende

mobieltje zich ergens voor leent, dan is het voor het spontaan vastleggen van een moment. Beelden van de nachtelijke escapades van een egel, de eerste stappen van een meeuwenkuiken, de toeristische attracties van Groningen tot uit de hand lopende scholierenprotesten op de Groningse Vismarkt - dát is gsm-cinema.”⁴⁴ Het zijn vooral filmpjes die door amateurs zijn gemaakt en dikwijls is de inhoud registrerend van aard. De speelduur van de filmpjes varieert van vijf seconden tot tien minuten. De fascinatie met het dagelijkse leven in de films doet denken aan de eerste films van de gebroeders Lumière: het lijkt wel een nieuwe vorm van de ‘Cinema of Attractions’.

Ondertussen is er naast het amateur-circuit ook een professionele industrie ontstaan die zich richt op het maken van minifilms die met de telefoon worden gemaakt of speciaal om op de mobiele telefoon te bekijken. Er bestaat al een bijnaam voor deze ‘nieuwe’ filmindustrie: “Cellywood”.⁴⁵ In Nederland was ‘Prepaid Rotterdam’ in januari 2008 het eerste festival waarin vijf filmpjes, gemaakt voor en door de mobiele telefoon door jonge, professionele Rotterdamse filmmakers, in première gingen op het mobiele scherm. Het minifestival vond plaats tijdens het IFFR op het Schouwburgplein. Bezoekers van het Filmfestival konden daar de filmpjes direct via Bluetooth downloaden en bekijken.

We kunnen inmiddels ook bestaande bioscoopfilms bekijken op de mobiele telefoon. Verschillende wereldberoemde regisseurs hebben daar zo hun eigen mening over. David Lynch (LOST HIGHWAY, BLUE VELVET, THE STRAIGHT STORY) vindt films kijken op een telefoon ‘zielig bedrog’, omdat je een film nooit en te nimmer op dezelfde manier zal kunnen beleven als in een bioscoop.⁴⁶ Roberto Benigni, regisseur en Oscarwinnaar (LA VITA É BELLA, 1997) vindt films kijken op de telefoon zelfs ‘godslastering’: “Het prachtige gevoel dat een groot bioscoopscherm opwekt bij het zien van een film zal nooit door een telefoon vervangen kunnen worden”.⁴⁷ Ook Steven Spielberg is het hiermee eens: “Ik zal nooit toestaan dat mijn films worden aangepast voor een iPod of vergelijkbaar gadget”.⁴⁸ De invloed van de iPod reikt al verder dan we denken, tot politiek Den Haag aan toe. Ronald Plasterk, minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, gaf namelijk toe in een interview met *NRC Handelsblad*, dat hij ’s avonds in bed soms naar tv – series kijkt op zijn iPod. Op de vraag van welke televisieseries hij alle afleveringen heeft gezien antwoordt hij: “Van veel series. Het meest recent: Gooische Vrouwen en The West Wing, een Amerikaanse serie over het Witte Huis. Mijn dvd's van die serie heb ik geript en op mijn iPod gezet”.⁴⁹

Ter informatie:

Burgerjournalistiek en Happy Slapping

Tegenwoordig wordt bijna iedere telefoon standaard uitgerust met een camera. En omdat het een gewoonte is geworden om altijd een telefoon mee te dragen, kan iedereen ook overal en altijd een foto of een filmpje maken. Een bijkomstig voordeel is dat je alle foto's en video's meteen kunt doorsturen via MMS of e-mail. De burgerjournalistiek kent dankzij de komst van de mobiele telefoon met foto en videofunctie een periode van bloei. Vaak zijn journalisten pas op de plek van een gebeurtenis wanneer deze voorbij is, maar omstanders kunnen direct een reportage maken op hun mobieltje. Bovendien kunnen ooggetuigen met hun mobieltje een verslag uit de eerste hand maken. Dit gebeurde bijvoorbeeld bij de aanslagen in Londen in juli 2005, en bij het passeren van de orkaan Katarina in New Orleans. In 2006 werd voor burgerreporters de Nederlandse website Skoeps geopend, met de slogan: "16 miljoen reporters". Honderden Nederlanders stuurden hun filmpjes in en het eerste jaar was een groot succes. Helaas voor Skoeps was het avontuur weer voorbij in 2008: het aantal bezoekers van de site groeide niet genoeg en de site moest concurreren met andere nieuwssites en YouTube. Het idee was niet langer rendabel.

Het gebruik van de burgerjournalistiek in de landelijke Nederlandse kranten neemt inmiddels toe. Volgens Hidde Kross, medeoprichter van Skoeps kunnen journalisten niet altijd direct ter plaatse zijn. Bovendien vindt hij dat niet-journalisten geven vaak een andere, verrassende kijk op het nieuws geven.¹ Maar schuilt er daarom werkelijk een journalist in ieder van ons? Volgens Theo Ploeg, mediasocioloog en docent Media en Cultuur aan de Hogeschool van Amsterdam, niet. Volgens hem werden de goede reportages op Skoeps gemaakt door mensen die er duidelijk moeite in staken om een onderwerp uitgebreid te belichten, maar de meeste mensen hebben helemaal geen zin om diep op iets in te gaan. Ze willen gewoon hun mening kwijt, zonder die te onderbouwen. Die veelheid aan meningen maakt het nieuws oppervlakkiger, want problemen worden niet in een grotere context gezet en door alle meningen dreigt de kern van het probleem ondergesneeuwd te raken.¹ Ploeg: "De media moet zich niet te veel schikken naar dit soort amateurverslaggeving. Ze kunnen beter het goede voorbeeld blijven geven en niet elke 'Jan in de straat' als potentiële nieuwsmaker beschouwen. Er schuilt potentie in burgerjournalistiek maar er wordt te makkelijk mee omgegaan. Je moet de juiste mensen inzetten, van hen een bepaald niveau verwachten, dan levert het wat op".¹

Ieder voorwerp dat ten goede kan worden gebruikt, kan ook ten kwade worden aangewend. Één zo'n euvel dat uit de videofunctie van het mobieltje is voortgekomen is de afgelopen jaren veelvuldig in het nieuws geweest. 'Happy Slapping', vertaald in het Nederlands 'vrolijk erop los slaan' of 'vrolijk meppen', is een van origine Engels fenomeen waarbij willekeurige slachtoffers worden mishandeld terwijl het geweld en de reactie daarop worden vastgelegd met een mobiele telefoon.¹ Deze filmpjes worden vervolgens verspreid via de mobiele telefoon of via internetsites zoals YouTube. 'Happy Slapping' heeft sinds 2004 vele, soms zelfs fatale slachtoffers geëist. Het eerste gedocumenteerde geval van 'Happy Slapping' in Nederland vond plaats in 2005. Een vijftienjarige jongen werd door de politie ingerekend omdat hij op 7 oktober een vrouw op het Amsterdamse metrostation Bullewijk hard tegen haar hoofd sloeg terwijl vrienden het voorval filmde. De vrouw hield er een hersenschudding aan over.¹

Deze vorm van "mobieltjesterreur"¹ is momenteel vooral een probleem op middelbare scholen. Pesterijen, roddels en geweld kunnen direct worden doorgestuurd via de telefoon en vormen een bron voor leedvermaak en treiterij.¹ Het verspreiden van filmpjes met daarin mishandeling is in Nederland niet strafbaar, maar de mishandeling zelf kan wel bestraft worden. Onlangs kregen een aantal jongeren werkstraffen variërend van 50 tot 120 uur opgelegd in twee 'Happy Slapping' zaken.¹

Wat voor vragen roept dit op? Wat mag je filmen met je mobieltje? Wat zijn de grenzen? Zijn er wel grenzen? Mag de mobiel aan op school of niet? Wat voor straffen zouden happy slappers moeten krijgen? Wat doe je aan mobiel pesten? Een zoenende Georgina Verbaan op Internet gezet: privacy??

Bibliografie

Geciteerde bronnen

Dibbets, Karel en Frank van der Maden, red. *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*. Weesp: Wereldvenster, 1986.

Crafton, Donald. *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926 – 1931*. New York: Scribner, 1997. (History of the American Cinema 4)

Freiberg, Freda. “Japanese Cinema at MIFF 2000” *Senses of Cinema* 9, (September – Oktober, 2000), <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/9/>

Glas, G.A. “Mijn vriend de telefoon” In *Honderd jaar telefoon: geschiedenis van de openbare telefonie in Nederland 1881 – 1981*. ('s Gravenhage: Hoofddirectie Telecommunicatie, Staatsbedrijf der Posterijen, Telegrafie en Telefonie, 1981): 1 – 11.

Goggin, Gerard. *Cell phone culture: mobile technology in everyday life*. Londen [etc.]: Routledge, 2006.

Gunning, Tom. “Heard over the phone: *The Lonely Villa* and the de Lorde tradition of the terrors of technology” *Screen* 32.2 (1991): 184 – 196.

Gunning, Tom. “Fritz Lang calling: the telephone and the circuits of modernity” In *Allegories of Communication: Intermedial concerns from cinema to the digital*, geredigeerd door J. Fullerton en J. Olsson (Rome: John Libbey – CIC Publishing 2004): 19 – 37.

Hogesteeger, G. *Van lopende bode tot telematica. Geschiedenis van de ptt in Nederland*. Groningen, 1989.

Kessler, Frank. “Bei Anruf Rettung!” In *Telefon und Kultur 4: Das Telefon im Spielfilm*, geredigeerd door B. Debatin en H. J., Wulff (Berlijn: Volker Spiess 1991): 167 – 174.

Köhler, Heinz-Jürgen en Hans J Wulff. “Filmtelefonate” In *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*, geredigeerd door Stefan Münker en Alexander Roesler (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000): 125 – 141.

Kuyper, Eric de, en Emile Poppe. “De maaltijd” *Versus* 1 (1985): 91 – 103.

Olsson, Jan. “Framing silent calls: coming to cinematographic terms with telephony” In *Allegories of Communication: Intermedial concerns from cinema to the digital*, geredigeerd door J. Fullerton en J. Olsson (Rome: John Libbey – CIC Publishing 2004): 157 – 190.

Pierce, John. “The Telephone and Society in the Past 100 Years” in *The Social Impact of the Telephone*, geredigeerd door Ithiel de Sola Pool (Massachusetts [etc.]: The MIT Press 1977): 159 – 195.

Pool, Ithiel de Sola, red. *The Social Impact of the Telephone*. Massachusetts [etc.]: The MIT Press, 1977.

Schantz, Ned. "Telephonic Film" *Film Quarterly* 56.4 (2003): 23 – 35.

Schuilenga, J.H., et al., red. *Honderd jaar telefoon: geschiedenis van de openbare telefonie in Nederland 1881 – 1981*. 's-Gravenhage: Hoofddirectie Telecommunicatie, Staatsbedrijf der Posterijen, Telegrafie en Telefonie, 1981.

Sidney H. Aronson, "Bell's Electrical Toy: What's the Use? The Sociology of Early Telephone Usage" In *The Social Impact of the Telephone*, geredigeerd door Ithiel de Sola Pool (Massachusetts [etc.]: The MIT Press 1977): 15 – 39.

Thompson, Kristin en David Bordwell. *Film History. An introduction*. 2e ed. New York: McGraw-Hill, 2003.

Young, Peter. *Person to Person: The International Impact of the Telephone*. Cambridge: Grant Editions, 1991.

Andere bronnen

Cebrián Herreros, M., et al. *Teléfonos de cine*. Madrid: Electa España, 1996.

Crafton, Donald. "Mindshare: telephone and radio compete for the talkies" In *Allegories of Communication: Intermedial concerns from cinema to the digital*, geredigeerd door J. Fullerton en J. Olsson (Rome: John Libbey – CIC Publishing 2004): 141 – 156.

Dooner, Kate E. *Telephone Collecting: seven decades of design*. Atglen: Schiffer, 1993.

Kramarae, Cheri, red. *Technology and women's voices: keeping in touch*. New York [etc.] : Routledge and Kegan Paul [etc.], 1988.

Spiteri, Charles. "Isolation and Subjugation: The Telephone in the Slasher Film." *Senses of Cinema* 32, (Juli – September, 2004),
http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/telephone_slasher_film.html

Stern, Ellen en Emily Gwathmey. *Once upon a Telephone: An Illustrated Social History*. Harcourt, 1994.

Telotte, J.P. *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*. Chicago [etc.]: University of Illinois Press, 1989.

Wit, Onno de. *Telefonie in Nederland 1877 – 1940: opkomst en ontwikkeling van een grootschalig technisch systeem*. Amsterdam: Cramwinckel, 1998.

Krantenberichten diversen

Bakker, Niels. "Nieuw: filmfestival voor gsm-cinema; En dan zie je dus een egeltje lopen, maar ook scholierenrellen en een boze oma." *NRC Next*, 11 april, 2008, Media sectie.

Beerekamp, Hans. "Operator, Operator!" *NRC Handelsblad*, 22 mei, 1997.

Custers, Bart. "Makers van happy slapping genieten van de uitzending." *Trouw De Verdieping*, 3 mei, 2008, Podium.

Heemstra, Marjolijn van. "Zelf journalistje spelen." *Trouw De Verdieping*, 5 oktober, 2007.

Linszen, Dana. "Frisch: baanbrekende telefoonfilm." *NRC Handelsblad*, 30 mei, 2007.

Luyendijk, Wubby. "Lachen! Een loser met pijn; Scholieren verhevigen hun leven met mobiele telefoonbeelden van happy slapping, seks en pesterijen." *NRC Handelsblad*, 18 maart, 2006, Zaterdag Bijvoegsel.

Onbekend. "Tiener molesteert vrouw voor camera." *Het Parool*, 11 november, 2005, Amsterdam.

Sturm, Edo. "'Happy Slapping' is terreur." *Trouw*, 28 mei, 2005, De Gids.

Eindnoten

¹ Ned Schantz, "Telephonic film" *Film Quarterly* 56.4 (2003): 23 – 35, 25.

² Peter Young, *Person to Person: The International Impact of the Telephone* (Cambridge: Grant Editions, 1991), 5.

³ Zie bijvoorbeeld *The Social Impact of the Telephone*, red. Ithiel de Sola Pool (Massachusetts [etc.]: The MIT Press 1977)

⁴ Sidney H. Aronson, "Bell's Electrical Toy: What's the Use? The Sociology of Early Telephone Usage" in *The Social Impact of the Telephone*, red. Ithiel de Sola Pool (Massachusetts [etc.]: The MIT Press 1977): 15 – 39, 15-16.

⁵ Sidney H. Aronson, 16-17.

⁶ G.A. Glas, "Mijn vriend de telefoon" in *Honderd jaar telefoon: geschiedenis van de openbare telefonie in Nederland 1881 – 1981*.('s Gravenhage: Hoofddirectie Telecommunicatie, Staatsbedrijf der Posterijen, Telegrafie en Telefonie, 1981): 1 – 11.

⁷ "De juffrouw van de telefoon," Website van het Museum voor Communicatie, Collecties, telefoons.

⁸ Dr. G. Hogesteeger, *Van lopende bode tot telematica. Geschiedenis van de ptt in Nederland* (Groningen 1989): 196-199.

⁹ Karel Dibbets en Frank van der Maden, *Geschiedenis van Nederlandse Film & Bioscoop tot 1940* (Weesp: Wereldvenster 1986): 16.

¹⁰ Een term van Tom Gunning, voor het eerst gebruikt in een essay uit 1986. (Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, red. Thomas Elsaesser (Londen: BFI 1990): 56 – 62.)

¹¹ Kristin Thompson & David Bordwell, *Film History: an Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2003), 43.

¹² Tom Gunning, "Fritz Lang calling: the telephone and the circuits of modernity" in *Allegories of Communication: Intermedial concerns from cinema to the digital*, red. J. Fullerton en J. Olsson (Rome: John Libbey – CIC Publishing 2004): 19 – 37, 23.

¹³ Gunning, "Fritz Lang calling", 24.

¹⁴ Jan Olsson, "Framing silent calls: coming to cinematographic terms with telephony" in *Allegories of Communication: Intermedial concerns from cinema to the digital*, red. J. Fullerton en J. Olsson (Rome: John Libbey – CIC Publishing 2004): 157 – 190, 157.

¹⁵ Frank Kessler, "Bei Anruf Rettung!" in *Telefon und Kultur 4: Das Telefon im Spielfilm*, red. B. Debatin en H. J., Wulff (Berlijn: Volker Spiess 1991): 167 – 174, 168.

¹⁶ Olsson, "Framing silent calls".

¹⁷ Tom Gunning, "Heard over the phone: *The Lonely Villa* and the de Lorde tradition of the terrors of technology" *Screen* 32.2 (1991): 184 – 196, 189.

¹⁸ *Ibidem*, 190.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ John R. Pierce, "The Telephone and Society in the Past 100 Years" in *The Social Impact of the Telephone*, red. Ithiel de Sola Pool (Massachusetts [etc.]: The MIT Press 1977): 159 – 195, 163.

²¹ Olsson, 157.

²² 125 jaar telefonie in Nederland, document van het MusCom

²³ Dr. J.G. Visser, "Radiotelefonie: Het pionierstijdvak van de draadlooze" in *Honderd jaar telefoon: geschiedenis van de openbare telefonie in Nederland 1881 – 1981*.('s Gravenhage: Hoofddirectie Telecommunicatie, Staatsbedrijf der Posterijen, Telegrafie en Telefonie 1981): 109 – 128, 123.

²⁴ Visser, 123.

²⁵ *Ibidem*, 111.

²⁶ *Honderd jaar telefoon: geschiedenis van de openbare telefonie in Nederland 1881 – 1981*, 1-2.

²⁷ Hogesteeger, 230.

²⁸ *Ibidem*, 193.

²⁹ Thompson & Bordwell, 194.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, 201, 207.

³² *Ibidem*, 194.

³³ Crafton, Donald, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926 – 1931* (New York: Scribner, 1997), 13 - 14.

³⁴ Thompson & Bordwell, 277-278.

³⁵ Hans Beerekamp, "Operator, Operator!" *NRC Handelsblad*, 22 mei, 1997.

³⁶ Eric de Kuyper, en Emile Poppe, "de maaltijd" *Versus* 1 (1985): 91 – 103, 91.

-
- ³⁷ Freda Freiberg, "Japanese Cinema at MIFF 2000," *Senses of Cinema* 9, (2000), <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/9/>.
- ³⁸ Heinz-Jürgen Köhler & Hans J. Wulff, "Filmtelefonate" in *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*, red. Stefan Münker en Alexander Roesler (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000): 125 – 141, 130.
- ³⁹ "Ze komen weer terug: Matrix GSM's" Mobile Cowboys, 14 oktober, 2005. <http://www.mobilecowboys.nl/toestellen/856>.
- ⁴⁰ Zie voor stills: <http://celebritycaps.blogspot.com/2008/04/brandy-ledford-demolition-man-dvd.html>
- ⁴¹ Young, 219.
- ⁴² "Sms sugarman," Bright, 8 februari, 2006, <http://www.bright.nl/sms-sugar-man>.
- ⁴³ "Rutger Hauer na 28 jaar weer in Nederlandse speelfilm: Cyrus Frisch strikt acteur voor Oogverblindend." <http://www.cinema.nl/artikelen/2816577/rutger-hauer-na-28-jaar-weer-in-nederlandse-speelfilm>.
- ⁴⁴ Niels Bakker, "Nieuw: filmfestival voor gsm-cinema; En dan zie je dus een egeltje lopen, maar ook scholierenrellen en een boze oma," *NRC Next*, 11 april, 2008, Media sectie.
- ⁴⁵ ABC News. "Welcome to 'Cellywood': Movies Hit the Tiny Screen. Filmmakers Try to Tailor Shorts for Playback on Cell Phone Video Screens." <http://abcnews.go.com/WNT/Technology/story?id=3140596&page=1>.
- ⁴⁶ "Lynch: 'Film kijken op een telefoon is zielig bedrog'," Mobile Cowboys, 6 januari, 2008. <http://www.mobilecowboys.nl/entertainment/6443>.
- ⁴⁷ "Film kijken op je mobiel is Godslastering," Mobile Cowboys, 10 november, 2005. <http://www.mobilecowboys.nl/fungames/1104>.
- ⁴⁸ "Spielberg wil zijn films niet op iPod of mobieltje zien," Mobile Cowboys, 24 november, 2006. <http://www.mobilecowboys.nl/raarmaarwaar/3653>.
- ⁴⁹ *NRC Handelsblad*, 5 juli, 2008, Televisiegids.