

FILM EN LITERATUUR

Dorée de Kruijk

Van oudsher hebben schrijvers en filmmakers nauwe banden onderhouden. Niet langer dan 100 jaar natuurlijk, want dit jaar vieren we het 100-jarig bestaan van de film. De eerste films waren documentair van karakter, maar ook toen de film nog steeds een kermisattractie was, ontwikkelde men al grote aandacht voor de vorm. Ook toen al ging die aandacht gepaard aan experimenten in vormgeving, waarbij technische mogelijkheden werden uitgebuit in camerawerk en montage bijvoorbeeld. Daarnaast werd ook volop geëxperimenteerd met verteltechnische middelen zoals chronologie en perspectief. Ik richt mijn aandacht nu vooral op speelfilms, omdat daarbij het vormgeven aan verhalen centraal staat.

In de mij toegestane tijd op de HSN-conferentie veroorloofde ik mij een klein eigen experiment. Ik las mijn uitgetikte tekst voor en liet onderwijl een videoband draaien met fragmenten van de eerste film (een binnenkomende trein in Parijs), vormexperimenten uit de beginjaren en verschillende fragmenten die in verband konden worden gebracht met mijn verhaal, hetzij als voorbeeld, hetzij als contrast of onderling contrasterend. De aanwezigen richtten zich dus noodgedwongen, maar zichtbaar bewust op het kijken of het luisteren. Sommige fragmenten bleken tot kijken te dwingen, andere leidden de aandacht alleen maar af. Mij werd hierdoor zeer duidelijk dat het beproefde praatje bij plaatje slechts effectief kan worden toegepast bij niet-bewegende beelden, of beter gezegd bij beelden die zelf geen verhaal vertellen (met korte fragmenten moet deze combinatie dus ook effectief gebruikt kunnen worden). En in een wedstrijd aandacht-trekken winnen beelden van woorden, ook dat werd met dit experiment overduidelijk aangetoond, hetgeen mij een aardige conclusie voor het te geven onderwijs lijkt.

Van hier af zal ik de loop van mijn betoog op de HSN-conferentie volgen. Ik zal een aantal banden tussen schrijvers en filmmakers met u bekijken: filmmakers bekeken als schrijvers, schrijvers die zich met film bemoeien, schrijvers die zelf films maken, verfilmde boeken, door film beïnvloede schrijvers en het optreden van schrijvers in films en filmers in boeken.

1. FILMMAKERS ZIJN SCHRIJVERS

In de eerste plaats lijken filmmakers op boekenschrijvers. Scenarioschrijvers bedenken de verhalen, de wendingen, de gesproken tekst, eigenlijk net als toneelschrijvers. Deze laatsten, de toneelschrijvers, hebben al lang geleden een plaats gekregen in het land van de literatuur. Als wordt gezegd dat de stijl van een schrijver

van boeken (Djuna Farnes in dit geval) de sfeer van een treurspel benadert, kan dat in een recensie als aanbeveling dienen. De kunst van het scenarioschrijven wordt in Nederland echter nauwelijks erkend. Aan de Film- en Televisie-Akademie is ook pas vorig jaar een specialisatie gestart waarmee men kan afstuderen als scenarioschrijver.

Bij films bepaalt de regisseur uiteindelijk de vormgeving, maar in Europa hebben scenarioschrijver en regisseur heel veel met elkaar te maken. Dat beseffen we lang niet allemaal hier in Europa. Door de culturele zondvloed die Hollywood al decennia lang over ons uitstort, zijn we geneigd de strenge taakverdeling tussen scenarioschrijver, regisseur en producer als natuurlijk en normaal te beschouwen. Dat is zo gegroeid door allerlei historische ontwikkelingen, die te maken hebben met protectionisme, concurrentie, het politieke belang van de export van films waarvan men zich in Amerika zeer wel bewust is, en de (Franse) nationalistische filmindustrie in Europa.

In Europa, en ook in Amerika buiten Hollywood, is de zogenaamde auteursfilm een veel voorkomend verschijnsel. Voorbeelden daarvan zijn: in Italië Bernardo Bertolucci (*Novecento*), gebroeders Taviani (*Kaos*); in Frankrijk Jean-Luc Godard (*Cul de sac, A bout de souffle*); in Engeland Steven Frears (*My beautiful laundrette, Sammy and Rosy get laid*); in Nederland Marleen Gorris (*Gebroken Spiegels*), Alex van Warmerdam (*Abel*) Jos Stelling (*De Vliegende Hollander*).

Een citaat van de Amerikaan Lodge Kerrigan over beperkingen en mogelijkheden van filmindustrie en vrije producties (of heeft hij het over distributiecentra van boeken en over kleine uitgeverijen?):

De keuzes in structuur en vorm van -de film/het boek- kwamen puur voort uit de inhoud. Omdat ik een -film/boek- maakte over een schizofreen die het leven als onsamenhangend en fragmentarisch ervaart, streefde ik naar een stijl die dat zou weerspiegelen. Ik ben inderdaad geïnteresseerd in de formele aspecten van het -filmmaken/boeken schrijven- en in het zoeken naar nieuwe manieren van communicatie.

In die speurtocht houdt u zich verre van Hollywood? ...dus toch film!!!

Nou, er is veel te zeggen voor de klassieke, verhalende manier van filmmaken/boekenschrijven. Maar waar ik moeite mee heb, zijn die films/boeken die je precies voorschrijven wat wanneer te voelen. Die heel manipulatieve films/boeken die bijna met grote verkeersborden elk moment markeren waarop je moet lachen of huilen of huiveren. Terwijl het een zoveel rijkere ervaring is om daar zelf achter te komen, op een onderbewuster niveau.

Aldus Lodge Kerrigan in *de Volkskrant* van 19 oktober 1995 in een aankondiging van zijn film *Clean shaven*, een film waarin geweld van de politie en zelfverminking van de hoofdpersoon naast elkaar worden gezet.

De maker van een zogenaamde auteursfilm is dus zowel verantwoordelijk voor verhaalopbouw en gesproken tekst, als voor de casting (spelers zoeken) en uiteindelijke vormgeving. In Nederland is deze wijze van films maken zelfs de meest gebruikelijke. Van Marleen Gorris is bekend dat ze zich zowel bezighoudt met de research nog voordat het verhaal bedacht is, als met de productie en uiteindelijke vormgeving. Alleen Dick Maas is er met een zekere regelmaat in geslaagd min of meer big-budget-films te vervaardigen (meer dan 10 miljoen gulden), zoals *Flodder 1, 2 en 3*.

Ook de intentie waarmee de zogenaamde auteursfilms worden gemaakt verschilt behoorlijk van de 'boodschap' die valt te ontdekken in traditionele Hollywood-films. In Hollywood gaat het dan ook om de 'sterren', in auteursfilms wordt de regisseur/auteur erkend. Bij de glamour van movey-stars past weinig subtiliteit of terughoudendheid, bij auteursfilms ligt dat anders, getuige ook het interview met de Franse Christine Carrière (*de Volkskrant*, 02.11.95):

Over de manier waarop Christine Carrière haar verhaal wilde verfilmen, bestond weinig twijfel. Ingetogenheid was het sleutelwoord en een eerder preutse dan voyeuristische aanpak. Zeker waar het onderwerp incest in *Rosine* aan de orde komt. Zowel met de producent als met de distributeur werden strikte afspraken gemaakt. *Rosine* mocht in geen geval worden geafficheerd als een film over incest. En de scène waarin het delict zich afspeelt, is een wonder van subtiliteit en terughoudendheid geworden. ...Het moeilijkste was eigenlijk precies aan de crew door te geven wat mij voor ogen stond. Dat is een van de grote vaardigheden die een goede regisseur nodig heeft volgens Carrière. Het niet verliezen van je verhaal temidden van al dat technische geweld en de chaos van de opnamen. Want je bent nerveus, gespannen en vrij moe op den duur en voor je het weet, ontsnapt er iets aan je aandacht.

Veel filmmakers zijn dus een soort schrijvers. Zelfs de Hollywood-gigant Spielberg wil dat ons graag doen geloven in het geval van zijn film *Schindler's List*, al ligt er een boek aan ten grondslag. Spielberg zegt dat hij wel de gegevens van het boek heeft gebruikt maar dat hij daarmee een heel persoonlijk verhaal heeft willen vertellen.

Ik besef hierbij natuurlijk wel degelijk dat een filmmaker niet alleen met woorden schrijft, maar dat hij ook met beelden en

beeldvormgeving aan de verhaallijn werkt. Maar juist de stijl is zo belangrijk bij een auteursfilm en juist die stijl maakt de filmer zo verwant aan de schrijver.

Willem Kuipers stelt (*de Volkskrant*, 25.10.95):

Er is wel een zekere standaardtaal ontwikkeld, ook in de film, maar in feite is er nog nooit een meesterwerk in de standaardtaal geschreven (en volgens mij = DK ook niet gefilmd). Hugo Claus zei een keer, toen hem naar aanleiding van *Het Verdriet van België* gevraagd werd naar het soort Vlaams dat hij gebruikte: 'Een niet-bestaande variant van het Nederlands. Een schrijver vindt toch altijd zijn eigen taal uit.'

Voor film schiet mij dan meteen de naam Alex van Warmerdam te binnen, die voor zijn films een geheel eigen taal lijkt te ontwikkelen.

2. SCHRIJVERS BEMOEIEN ZICH MET FILM

In dit licht bezien is het logisch dat er, en dat beschouw ik als de tweede band, veel schrijvers zijn die zich in de loop van de tijd hebben beziggehouden met het verschijnsel film. Ter Braak (in de vooroorlogse *Filmliga*) is daarvan een bekend voorbeeld. Hij dacht dat de komst van het geluid de essentie van de filmkunst zou overstemmen. Hij beschouwde film ook echt als kunst en verdedigde deze nieuwe kunst heftig tegen niet-literaire kitsch. Een citaat uit 'Naar een concertgebouw voor de filmkunst?', opgenomen in *Het tweede gezicht*.

... De kardinale vraag waarom het hier gaat, laat zich niet alleen in de filmkritiek gelden. De vraag: is een film met een slecht scenario (ook al is de 'uitvoering' nog zo goed) een goede of een slechte film? Dat is een vraag die men algemener kan formuleren, moet formuleren, om klare wijn te schenken, en wel als volgt: In welke verhouding staan VERBEELDING en BEGRIP (als men wil: ontroering en nuchterheid) tot elkaar in het mengproduct van beiden, dat men met het grote woord 'KUNST' pleegt te noemen? Van die algemene vraag is het geharrewar over het zg. 'literaire scenario' niet meer dan een onderdeel.

Nu verkeert de filmkunst, als speciaal onderdeel van 'de' kunst, in bijzondere omstandigheden. Zij is nl nog niet lang geleden ontdekt. Tien jaar geleden laboreerden wij ijverig aan het CABINET van DR CALIGARI, een soort wanhoopspoging, om met scheve decors en griezelige mensen een 'kunstfilm' te maken in de Meyrink- of Poe-sfeer; erg best lukte het niet want we beschikten toen ter tijd nog niet over de esthetische wetten van Poedowkin. Op dit CABINET volgden nog veel sympathieke mislukkingen; wij zaten in de bioscoop en vonden het niet smadelijk dat er zoveel mislukte, want wij wisten niet dat het geheel en al mislukt was, omdat wij de speciale esthetische wetten van de filmkunst nog niet hadden (tegenwoordig zou ons dat niet meer overkomen!). Maar op een zeker ogenblik werden dan ein-

delijk die wetten ontdekt. De Nederlandse Filmliga werd opgericht; ieder seizoen kwam er meer filmkennis, met die kennis kwamen de wetten het land binnenstromen. Het hele proces kostte nogal tijd; de andere kunsten hadden hun wetten, zelfs hun grondwet al, terwijl de filmkunst in fatsoenlijke kringen niet eens als kunst werd erkend! Maar eindelijk was het dan zover. De Nieuwe Rotterdamse Courant, 's lands deftigste en ernstigste dagblad, schiep een rubriek, Filmkunst, waarin de Liga-beginselen openbaar werden beleden. Toen was de filmkunst officieel aanvaard, want de dagbladders is de openbare mening. De gevonden of geïmporteerde wetten waren voldoende, om het nieuwe kunstbedrijf een solide basis te garanderen; niet langer was de film een kunstvorm, naar wier uitdrukkingsmogelijkheden werd GEZOCHT, neen, die mogelijkheden waren dubbel en dwars gevonden. Niets scheidde meer de filmkunst van haar wettige zusters. Het verschil tussen Goethe en Poedovkin is tot een onbeduidend chronologisch verschil gereduceerd. Inderdaad: wir haben es herlich weit gebracht! Maar tegelijkertijd zijn wij toch zo vrij, onze ogen eens uit te wrijven! Want hoe nu? (spelling aangepast, dk).

En dan volgt een tirade tegen de positieve beoordeling van technische middelen als er kitsch mee gemaakt wordt. Overigens was Poedovkin een tijdgenoot van Eisenstein, die beroemd is geworden vanwege zijn vernieuwende montagetechniek. Poedovkin maakte onder meer *Het einde van St. Petersburg* en *Storm over Azië*.

. latere bekende schrijver, Anton Koolhaas, heeft zich als directeur van de Filmakademie heel direct bemoeid met het filmmaken in Nederland. De dierenverhalen waarmee hij beroemd is geworden, zullen zich niet erg gemakkelijk laten verfilmen, evenmin als de meeste geschriften van Ter Braak. Bij beide schrijvers staat het denken centraal, onvermijdelijke voortgang van gedachten in dieren of in kritisch bewustzijn, in ieder geval niet gemaakt om in beelden om te zetten. Beide schrijvers zagen echter blijkbaar iets in de filmkunst, voelden zich ertoe aange trokken en droegen daadwerkelijk hun steentje bij aan het vormgeven van de filmkunst in Nederland.

3. SCHRIJVERS MAKEN FILMS

Ter Braak en Koolhaas maakten zelf geen films, maar (de derde band) er zijn ook schrijvers die zich naast het schrijven van boeken bezig houden met het maken van films. Van de Nederlandse en Vlaamse schrijvers die zelf films maken zijn het meest bekend: Hugo Claus, Leon de Winter en Cherry Duins. Hugo Claus verfilmde zijn eigen *De Vijanden* en *Het Sacrament* is gemaakt naar de roman *Omtrent Deedee*, die hij eerst verwerkte tot toneelstuk, dat hij daarna weer heeft omgewerkt tot film. Een typische vormgevingskwestie dus.

Leon de Winter verfilmt ook zijn eigen werk. *Hofmans Honger* heeft zo zijn verfilming gekregen en aan de films *Zoeken naar Eileen* en *Place de la Bastille* heeft hij zeer intensief meegewerkt. Cherry Duins maakt vooral films in samenwerking met anderen of films die op andermans scenario of boek gebaseerd zijn (de TV-serie *Bij nader inzien*). Zijn boek *De Zondagsjongen* is weer verfilmd door Pieter Verhoef.

4. VERFILMDE BOEKEN

Zo komen we op de grote hoeveelheid verfilmde boeken als band nummer 4. Oudere verhalen worden op deze manier voor huidige kijkers tot leven gebracht, waar we op school dankbaar gebruik van kunnen maken als we ervan uitgaan dat onze leerlingen kennis moeten maken met het literaire erfdeel. Middeleeuwse verhalen lenen zich ook uitstekend voor het eenvoudige navertellen, maar verfilming kan daar iets meer van de sfeer en symboliek aan toe voegen. Toch blijkt ook hier dat filmmakers zich echte schrijvers voelen.

Neem *De naam van de roos*. Om de schrijver Umberto Eco kan toch niemand heen, ook niet toen hij alleen nog de dikke Roos als bestseller had geproduceerd. Toch kreeg het verhaal in de film een ander einde en zijn veel van de sfeer bepalende beschrijvingen niet terug te vinden in de film. De inquisiteur stort aan het eind van de film in het ravijn en de jonge leerling neemt teder en romantisch afscheid van zijn vriendin, terwijl het boek heel anders eindigt. De blinde bibliothecaris probeert het tweede boek van Aristoteles te verbergen onder meer vanwege de versierselen en andere elementen die met onbetamelijke lust geassocieerd kunnen worden. De versierselen (mensjes, duiveltjes en dieren) in de kantlijnen en op de zuilen van binnenplaatsen, die in nauw verband staan met de discussie over de lach, spelen in de film geen enkele rol.

Ingrepen van een filmmaker die zich gedraagt als eigengereid schrijver. En die blijkbaar Eco ervan heeft weten te overtuigen dat voor het medium film andere sfeerelementen en een ander einde beter geschikt waren. De argumenten voor de veranderingen kunnen ook in verband worden gebracht met het publiek: Eco streefde, naar eigen zeggen in interviews, naar het bereiken van een massa-publiek, wat bij een groots opgezette film te doen gebruikelijk is, dus dat hoeft niet de redenering te zijn geweest.

Film en boek, ieder voor een ander publiek, dat idee zou aan deze veranderingen ten grondslag hebben kunnen liggen. Ik heb hierover geen uitspraken van schrijver of cineast kunnen achterhalen, vandaar dat ik het verder laat bij dit hypothetische argument.

5. SCHRIJVERS BEÏNVLOED DOOR FILMS

Dan is er nog een vijfde band: er zijn schrijvers die zeggen sterk beïnvloed te zijn door de films die ze in hun jeugd zagen, of ook op latere leeftijd. Een literair filmtijdschrift in Spanje heeft ter gelegenheid van het 100-jarig bestaan van De Film een aantal schrijvers gevraagd over die invloed een stukje te leveren. In Spanje heeft bioscoopbezoek een sterkere traditie dan in Nederland. Een middelgrote stad heeft bijvoorbeeld minstens twintig bioscoopzalen en in het weekend staan er lange rijen voor. Eén van de Madrilenen die 's zomers in het onleefbare Madrid doorwerken, noemde mij eens als het grote voordeel van de zomer in Madrid: er staan geen rijen voor de bioscoop!

Een aantal opmerkingen uit dit tijdschrift: in de inleiding wordt gesteld dat er vroeger twee wegen waren waarlangs je levenservaring kon opdoen: je eigen leven en de verhalen van anderen (verteld of gelezen). De film heeft daar een derde weg aan toegevoegd, door de onvoorstelbare gebeurtenissen die mensen van vlees en bloed overkomen; ook al gebeuren die alleen op een scherm, ze komen ons voor als echt en blijkbaar mogelijk voor de menselijke soort.

De Mexicaanse schrijfster Laura Esquivel voegt daaraan nog een ander gezichtspunt toe. Zij heeft het boek *Como agua para chocolate* geschreven, dat is verfilmd en draagt de Nederlandse titel *Aardbeien en chocolade*; ze baseert zich daarin op oude overgeleverde recepten en verhalen. Ze beschouwt film als een middel om te komen tot een collectief geheugen. Voor de Mexicanen is dat echter nogal problematisch, aangezien de oorspronkelijke bevolking eerst naar de eigen werkelijkheid heeft leren kijken via de taal, en dus de zienswijze van de Spaanse conquistadores en nu leert kijken met een Amerikaanse bril, namelijk via de film. Ze vertelt overgeleverde verhalen, maar ze heeft tegelijkertijd het gevoel dat ze alles, werkelijkheid en overleveringen, alleen maar kan vertellen zoals zij ze ziet door een tweetal brillen. Ik denk dat dit ook het soort invloed is waartegen met name de Fransen zich in Europa zo sterk verzetten: andermans normen- en waardenpatroon, een hele cultuur (en wel een andere cultuur!) wordt door

film als het ware met de paplepel ingegoten. In mijn verhaal over de scenarioschrijvers noemde ik al die zondvloed van Amerikaanse films die de laatste decennia over ons heen is gekomen. Een niet geringe invloed dus.

Een Spaanse schrijfster, Carmen Martin Gaité, stelt ditzelfde wat minder scherp: de bioscoop was een deel van haar leven en dus heeft De Film haar verhalen altijd in meer of mindere mate beïnvloed. Niet gering, die invloed, maar ook nauwelijks te traceren.

Tenslotte is er nog een schrijver, Sergio Pitol, die opmerkt dat de verteltechniek sterk beïnvloed is door de film. Als voorbeeld noemt hij de montagetechniek, vooral zoals die in de beginjaren ontwikkeld is door de Rus Eisenstein en de Amerikaan Griffith. Parallelverhalen waren voordien ongebruikelijk.

Ik kan de ontwikkeling van de parallel-montage hier ook noemen als voorbeeld van de diepgaande verandering in denken en vertellen die heeft plaatsgehad in het begin van deze eeuw. In een film van Porter werd een brand geblust, wat in de oorspronkelijke versie tweemaal getoond werd: eenmaal vanuit de kamer en eenmaal van buitenaf. De eerste keer zag de toeschouwer rook, brand, een vrouw in een kamer, een brandweerman die binnenkomt en met de vrouw door een raam verdwijnt. De tweede keer zag men een huis, een brandweerman die een ladder tegen het huis op zet, naar binnen gaat, even later met een vrouw door een raam op de ladder stapt en naar beneden klimt. In een latere versie wordt de gebeurtenis afwisselend vanuit de beide standpunten getoond, wat spanning opwekt, de vertraging ongedaan maakt en door het oog van de camera de toeschouwer alwetend in het verhaal onderdompelt. Doordat pas later ook de oorspronkelijke versie is ontdekt, is deze ontwikkeling des te duidelijker als een bijna abrupte ommekeer aan het licht gekomen.

De invloed van films op schrijvers is lang niet altijd even gemakkelijk te traceren, maar dat er sprake is van invloeden is door deze Spaanstalige schrijvers heel aannemelijk gemaakt.

6. BOEKEN OVER FILMMAKERS

En natuurlijk is er nog een laatste band tussen schrijvers en filmmakers te noemen, namelijk de films over schrijvers en de boeken over filmmakers. De autobiografie van Joris Ivens is zeker de moeite waard om te lezen, maar dergelijke boeken bedoelde ik eigenlijk

niet. Woody Allen treedt in bijna al zijn films zelf op als Joods, Amerikaans schrijver, maar zijn schrijverschap vormt lang niet de hoofdmoot van zijn problemen. Schrijvers, en zeker de jonge generatie, schrijven veel over schrijvers, en over zichzelf dus. Maar in films komen, naar mijn bevindingen, maar weinig schrijvers voor.

Filmers en de filmwereld spelen wel wat vaker een rol in boeken. Dat lijkt ook wel aannemelijk, als je met de uitlatingen van de Spanjaarden hebt ingestemd. Zo laat Remco Campert *Het Gangstermeisje* in de filmwereld spelen. Ook *De koele minnaar* van Hugo Claus en *De Filmheld en het gidsmeisje* van Simon Vestdijk spelen zich af in de wereld van De Film. Jan van der Mast laat in *Films vaders en neuzen* zijn hoofdpersoon zelfs, als in een queeste naar 'de ideale vader', uitkomen bij de hoofdrolspeler van *De fietsendieven van De Sica*.

Niet bepaald wat je kunt noemen een overweldigende hoeveelheid optredens over en weer. Dit is dus maar een heel smal bandje. Toch hebben we al met al genoeg overeenkomsten en verbindingen kunnen ontdekken om te spreken over kunsten die aan elkaar verwant zijn. Het ambacht van de schrijver, sommige technieken, wederzijdse beïnvloeding, dat zijn factoren die de verwantschap bepalen tussen de literaire en de filmische kunst.

7. HISTORISCH

Ook de historische ontwikkeling van beide kunsten vertoont grote gelijkenis. Men zegt wel eens dat de roman dé kunstvorm van de vorige eeuw was en de film die van de twintigste eeuw. Beide zouden dan in hun eeuw een hoogtepunt meemaken aan het eind van de eeuw en daarna een langzame teruggang ondergaan. Hoe dat ook zij, film en literatuur hebben na de zestiger (en begin zeventiger) jaren beide de experimentele, kunstzinnige stijl achter zich gelaten. Het verhalende overheerst weer.

Daarnaast is een andere ontwikkeling gaande, namelijk die van versterking van de jeugdcultuur. Een schrijver als Giphart wordt door jongeren op handen gedragen, terwijl de meeste oudere lezers het veel dikkere *De ontwikkeling van de hemel* van Mulisch verre prefereren. (Voor onze jonge lezertjes is dat boek natuurlijk ook wel erg dik.) Vooral de grote stroom Amerikaanse films lijkt steeds meer gericht te zijn op de jeugd. 'Infantilisering van de film' kun je dat noemen. Slechts in enkele bioscopen

draaien films die ook voor oudere liefhebbers interessant zijn. In Amsterdam bijvoorbeeld in Cinecenter, Kriterion en de Movies. De andere bioscopen dreigen bovendien te worden verplaatst naar nieuwe uitgaanscentra buiten de grote steden, die weer vooral jongeren zullen trekken, zodat de bioscopen zich meer op jongeren moeten richten enzovoort.

De technische vooruitgang heeft nog een andere ontwikkeling op gang gebracht: namelijk een stortvloed van kopieën die het hele land overstroomt. In elk zalencentrum van elke stad draait dezelfde pas uitgekomen film. Vroeger draaiden *West Side Story* en *Sound of Music* jarenlang in een bioscoop die je vanuit de provincie alleen in een dagtocht kon bezoeken. Tegenwoordig moet je een nieuwe, goed gerecenseerde film snel zien, anders is hij alleen nog maar op video te verkrijgen.

De macht van grote producenten en distributeurs, de technische mogelijkheden om veel goede kopieën te maken en de opkomst van een sterkere, kredietwaardige jeugdcultuur maken film en literatuur tot zeer vergelijkbare maatschappelijke verschijnselen: een grote massa-productie en een kleine, nogal elitaire literaire en cinefiele productie. Maar misschien zal de ontwikkeling van CD-ROM of de stimulering van TV-producties zoals *The Singing Detective* van Potter wel een verandering teweeg brengen die óns, op toch enigszins gevorderde leeftijd, vreemd lijkt, maar die daarom nog niet fataal hoeft te zijn.

Ik geloof dan ook niet dat literatuur en film dood zijn. De mens zal altijd blijven zoeken naar manieren om verhalen te vertellen en die in een kunstzinnige vorm te gieten. Daarom heb ik de lezing beëindigd met een product van leerlingen van mij. Vanuit een gevoel van machteloosheid met betrekking tot zelfmoord hebben ze een gedicht geschreven. Het zijn moderne kinderen, dus ze schreven het in het Engels. Bovendien zijn ze gewend aan popsongs en clips, en ervaren ze teksten, hoe poëtisch dan ook, als onlosmakelijk verbonden met geluid, melodie en beeld. Ze hebben er dus filmbeelden bij gemaakt en gemonteerd en het geheel van muziek voorzien.

Noot

Voor veel gegevens over de ontwikkeling van de film heb ik geput uit *Geschreven op het scherm* door Johan van Kempen, een uitgave van LOKV, Ganzemarkt 6 te Utrecht.