

veel van houden, dan de relatie laten bekoelen, en vervolgens, vanuit een andere positie, weer toenaadering zoeken door de film tot doelwit te maken van dezelfde kijkdrift die er eerder voor zorgde dat we van film hielden. Men moet met de film hebben gebroken, zoals men bepaalde banden verbreekt, niet om naar iets anders over te gaan, maar om hem weer te vinden in de winding van de spiraal. Men moet de institutie in zichzelf blijven meedragen, maar op zo'n manier dat ze voor zelfanalyse toegankelijk wordt, als een aparte instantie die de rest van het Ik niet te veel doordrenkt met de vele verstikkende banden van een onvoorwaardelijke tederheid. Men mag de cinefiel die men eens was, met alle affectieve neigingen van dien, niet vergeten, maar er evenmin door worden overweldigd: men moet hem niet uit het gezicht verliezen, maar juist in het oog houden. Uiteindelijk moet men wel en geen cinefiel zijn, want dat zijn per slot van rekening de twee uitgangspunten om erover te kunnen praten.' Ch. Metz, a.w., p. 25.

7. In een lezing gehouden op het colloquium 'Art et Pédagogie', georganiseerd door het CIEREC van de Universiteit van Saint-Etienne (21 tot 24 november 1985). Zie ook de lezing op het Symposium over Film en AV-onderwijs (INRP en INIS).

8. De echte historische benadering van de filmgeschiedenis moet nog ter hand genomen worden.

9. CSU: Hoger beroepsonderwijs (noot van de vertaler).

10. Hetzelfde kan gezegd worden van literatuur!

11. Het is zeer betekenisvol dat G. Jacquinot in haar werk aandringt op het in aanmerking nemen van het veld als geheel: 'Apprendre des médias. L'Ecole devant les écrans' (cursivering van mij, R.O.).

12. De volledige titel van dit doctoraal, waar we in het begin over hebben gesproken, luidt: 'Doctoraalstudie in de Film en het Audiovisuele'.

13. Zie: P. Flinchy, *Les Industries de l'imaginaire*. Grenoble (PUG, INA) 1980, p. 138.

14. Cf. de volgende opmerking: 'Bij de film is men een kunstenaar, een auteur, een schepper, bij de televisie is men een ambtenaar', in: B. Miège e.a. *L'Industrialisation de l'audiovisuel*. Parijs (Aubier) 1986, p. 140. Niemand droomt ervan ambtenaar te worden!

15. Volgens P. Flichy wordt de televisie gekarakteriseerd door haar plaats 'op de snijlijn tussen het culturele en het informatieve veld'. P. Flichy, a.w. p. 138.

16. Met opzet gebruiken we die uitdrukking. De aantrekkingskracht van het medium (buiten haar rol van informatie-vehikel, eerder aangestipt) bestaat voornamelijk uit de energetische werking die uitgaat van ritmische en intensiteitsvariaties. Dit werd bijzonder treffend geformuleerd door P. Sorlin in zijn analyse van televisieseries (lezing gehouden te Urbino in juli 1983 en gepubliceerd in: F. Cassetti (red.), *Imagine al Plurale*, Turijn (ERI) 1984). De telefiel is niet zozeer diegene die van televisie-uitzendingen of -programma's houdt als wel diegene die van de televisie houdt. Men zou bijna kunnen zeggen: van het televisie-toestel (als object van hypnose). Daarin verschilt de telefiel erg van de cinefiel (ook al kan zij nog andere aspecten hebben, en ook al bezit ook zij in zekere mate het hypnotische karakter, de cinefiel berust in wezen op het houden van films).

Erik de Kuypere

Flow (III)

Als de goede burger meent dat 'colorisation' – het elektronische inkleuren van klasieke films die in zwart-wit gemaakt zijn – het eindpunt is van de moeilijke verhouding tussen film en tv/video, dan maakt hij zich natuurlijk illusies. Het is een slecht begin. Immers, de speelfilm, de hele filmgeschiedenis, heeft een commerciële waarde voor het Medium. Er wordt driftig gezocht naar mogelijkheden om die commerciële potentieiteit ervan nog te verhogen.

Het is niet gemakkelijk voor het Medium. De speelfilm met een normale duur past niet altijd binnen de hokjes die het Medium om diverse redenen heeft uitgedacht (in de States commerciële redenen, hier te lande ideologische, elders gewoon bureaucratische). Dit is erg vervelend en jammer, want de speelfilm blijft een van de aantrekkelijkste invullingen van die hokjes, 'slots' genaamd. Al langer heeft men daar iets op gevonden wat heel eenvoudig werkt, en dat

is: de schaar. Speelfilm te lang: 'snap' de schaar erin.

De Amerikaanse televisie draait er haar hand niet voor om; doch ook de Nederlandse omroep weet van wanten. In *SINGIN' IN THE RAIN* werden een paar minuten uit het grote dansnummer geknipt – daar waar Cyd Charisse Gene Kelly zo mooi aan het verleiden is met haar lange benen – opdat de film van Kelly Donen in zo'n zuilen-slot zou passen. Je hoort ze redeneren: een stukje dans meer of minder, wat maakt het de Nederlandse kijker uit. Als ze het verhaal maar kunnen volgen. Dat het hier om een musical handelt – een van de markantste uit de filmgeschiedenis – waarin het verhaal er niet zo heel veel toe doet, de choreografie echter heel veel, zal hun een worst wezen. Want speelfilm is voor het medium een soort salami, waar je naar believeen een paar plakjes van af kunt halen. De pregnante vraag die zich nu opwerpt is 'of het ook een beetje meer mag zijn?'

De kwestie waar het hier om draait is de volgende: *REAR WINDOW* van Alfred Hitchcock past niet in de slots van de Amerikaanse televisie met hun 112 minuten (en ook niet in de slots van de Nederlandse). 'Aangevuld' met de 27½ minuut van de commercials haalt hij niet de noodzakelijke 2 uur.

In plaats van te reduceren heeft men dus gezocht naar middelen om te verlengen. Eerst probeerde men de snelheid te manipuleren (23 beelden per seconde in plaats van de gebruikelijke 24 (op tv 25)): de dialogen klonken overtuigend, maar je hoorde het aan de muziek, en de mensen van MCA konden niet de hand leggen op de afzonderlijke muziekbands (anders zou het probleem met behulp van vertraging opgelost geweest zijn).

De vraag bleef: moeten we de film reduceren van 112 tot 95 minuten, of zullen we toch proberen de film langer te maken? Er werd iets anders bedacht. Op het moment

dat James Stewart in slaap valt, werd er een droom-sequentie ingelast (onbestaand bij Hitchcock!) van drie minuten, vervaardigd uit beelden en dialoogflarden uit vorige sequenties. *REAR WINDOW* werd dan ook aangekondigd als 'uncut version'.

De man die hiervoor verantwoordelijk is, is Harry Tatelman. Twintig jaar eerder specialiseerde hij zich reeds in het 'bewerken' van Hammer-horrorfilms, waarbij hij de al te gruwelijke scènes verving door nieuwgedraaide scènes, die iets minder bloedig waren. 'I developed a technique', zegt hij trots, 'I don't rewrite scripts, I rewrite films.' Hij werkt momenteel aan een 'expanded version' van *SCARFACE* van Howard Hawks.

Informatie uit *The Village Voice*, 11 maart 1986

