

Daniël Biltreyst & Philippe Meers (eds)*Film/TV/Genre*

Gent (Academia Press) 2004, 209 p., € 22,-

ISBN 90 382 0616

Het stadje ligt slaperig in de gouden kleuren van de avondzon. In het midden van de zanderige hoofdstraat staan drie mannen in cowboykleren, spiedend naar de daken. Een paard hinnikt. Een hand zweeft boven de revolver in het holster. De jaloeziedeur van een saloon zwaait piepend in de wind.

Voor iedere kijker is het meteen duidelijk: dit is een western. *Genre* is een van de populairste en krachtigste indelingen voor de inhoud van media: speelfilms, documentaires, thrillers, detectives, musicals, biopics, soaps, ze zijn voor het publiek in een oogopslag te herkennen. Niet zo vreemd dat het begrip binnen filmstudies altijd

centraal heeft gestaan en zelfs een eigen domein heeft gevormd: de genrestudies.

Maar kunnen we tegenwoordig nog wel spreken over genres? Is in de (post-)moderne tijd, waarbij elk medium graag leentjebuurt lijkt te spelen bij andere het begrip nog wel houdbaar? Betekent het ontstaan van allerlei hybride vormen als infotainment, docusoap, reality tv en wat dies meer zij het einde van het klassieke genre-begrip? Zijn tegenwoordig niet alle grenzen vloeiend geworden en heeft het begrip genre zo aan waarde verloren?

De auteurs van het in zangerig Vlaams geschreven verzamelwerk *Film/TV/Genre* vinden van niet en ze volgen daarmee de sporen die al eerder door Amerikaanse auteurs als Rick Altman en Stephen Neale zijn uitgezet. Altman bijvoorbeeld, in zijn baanbrekende studie *Film/Genre* toonde onder meer aan dat de grensoverschrijding, de hybridisatie, altijd al een kenmerk is geweest van de klassieke genres. Want ook Hollywood mixte narratieve codes lustig door elkaar en schiep zo nieuwe vormen. Zoals Billy Wilder met zijn *SOME LIKE IT HOT*, waarin voor het eerst de comedy en thriller werden gecombineerd.

Zowel Altman als andere auteurs wijzen erop dat genre meer is dan alleen een code van de film of het programma. Genres hebben altijd gefunctioneerd in de driehoek tussen de producent, de tekst (= de film zelf) en het publiek. Het begrip omvat zo verschillende vormen en functies. Het kan een blauwdruk zijn voor de producent, die richting geeft aan toekomstige producties. Maar ook een vaste formule, een structuur zoals die zichtbaar is binnen de tekst. Het kan een 'label' zijn, dat door de distributeur wordt gebruikt bij zijn marketing en publiciteit. Maar het kan ook te maken hebben met de verwachting van het publiek, dat bijvoorbeeld naar een musical komt met het idee door zang en dans te worden vermaakt. In feite, zo stelt Altman in een verhelderende bijdrage aan de hier besproken bundel, zijn er zoveel genre-definities als 'user groups'. Distributeurs, producers, auteurs, critici en publiek construeren ieder voor zich hun eigen genrebegrip.

Die ruime opvatting van genre ligt aan de basis van de bundel *Film/TV/Genre* (die titel lijkt

niet geheel toevallig op die van Altman) dat in een publicatiereeks van (Belgische) film en tv-studies is uitgebracht. Het boek besteedt achtereenvolgens aandacht aan de ontwikkeling van genrestudies, filmgenres en televisiegenres, waarbij de diverse bijdragen vanuit een steeds verschillende invalshoek het onderwerp benaderen.

Het eerste deel wordt in beslag genomen door twee inleidingen, van Philippe Meers over de zich wijzigende perspectieven in het veld, en van Rick Altman met een uiteenzetting van zijn opvattingen over genre. Stevige kost, die de lezer moet voorbereiden op meer concrete casestudies van film en televisie. Maar die stevige lijn wordt helaas niet bij elke daaropvolgende bijdrage voortgezet. Hier wreekt zich de achtergrond van het boek: het zijn uitgewerkte lezingen uit een reeks die eerder aan de Universiteit van Gent is gehouden. En omdat niet elke auteur zijn lezing heeft weten om te zetten in een goed artikel, maakt dat de bijdragen van een wisselend niveau. Eric de Kuyper bijvoorbeeld, wijst in een stuk van net vier pagina's op het feit dat veel Hollywood genres – zoals melodrama – negentiende-eeuwse wortels hebben. Maar veel wijzer dan die constatering zelf wordt de lezer niet. Nog korter houdt Dick Lauwaert het in zijn poëtisch verwoorde benadering van de western als 'tuin van de mannelijke verbeelding' ('de western duidt geen plaats maar een windrichting aan'). Dat soort quasi-filosofische beschouwingen hoort natuurlijk niet thuis in een boek dat zich als wetenschappelijk presenteert.

Maar gelukkig zijn er ook meer substantiële artikelen in deze bundel. Willem Hesling bijvoorbeeld bespreekt in een interessante beschouwing de historische fictiefilm. Hij ziet drie kenmerken bij de historische speelfilm: het verhaal richt zich vooral op individuele personages in plaats van (structurele) achtergronden, historische films verwijzen (veel) meer naar elkaar dan naar het verleden zelf en construeren zo een geheel eigen en aparte canon, en er ontstaat door de kracht van de beelden een objectivering en homogenisering van het verleden. Vooral dat tweede kenmerk, de constructie van een 'eigen' verleden, is belangwekkend. Omdat de histori-

sche films zo sterk naar elkaar verwijzen, ontstaan er soms merkwaardige gemeenplaatsen, zegt Hesling, aan de hand waarvan filmmakers en toeschouwers allerlei periodes en personages leren identificeren. Zo is de Romeinse keizertijd een poel van verderf en decadentie geworden, de Middeleeuwen een duistere periode vol mystiek en onbeheerst geweld, enzovoort. Er ontstaat een gesloten systeem waarbij de geschiedenis wordt gereduceerd tot narratieve en visuele sjablonen. Hesling wijst daarbij op de systematische herhaling van beelden, zoals die ook op de televisie plaatsvindt. 'Het verleden wordt daarmee', zegt hij in navolging van de Amerikaanse historicus Anton Kaes, 'steeds meer onderdeel van het heden en verliest zo zijn meest typische eigenschap, namelijk "verleden tijd zijn"' (p. 79). Een constructie die zeer hardnekkig kan zijn en een hoge weerstand kan vertonen tegen 'vreemde', van het gangbare afwijkende beelden. Hesling noemt voor dat laatste het voorbeeld van de in de jaren tachtig ontdekte kleurenfilms van George Stevens over de Tweede Wereldoorlog, die weinig invloed op ons zwart-wit beeld zouden hebben gehad. Enigszins discutabel, want die beelden zijn (in ieder geval op de Nederlandse televisie) meermalen vertoond en hebben uiteindelijk zelfs geleid tot *BBC*-documentaires als *THE WAR IN COLOUR*.

Ernest Mathijs toont zich in zijn artikel over de horrorfilm een echte liefhebber. Hij wijst in zijn literatuuroverzicht onder meer op de aandacht voor de schending van de lichamelijke integriteit in het genre. Horrorfilms, stelt hij, hebben baat bij het tonen van expliciete gruwel. 'Enkel door het bloed daadwerkelijk te tonen kan de aantasting van de lichamelijke integriteit (...) duidelijk gemaakt worden. Wie knipt in horrorfilms, haalt de horror eruit' (p. 93). Daarnaast is wat hij noemt 'reflexiviteit' een constante: horror refereert sterk aan vorige films, andere genres en popcultuur in het algemeen. In een niet altijd makkelijk te volgen redenering verbindt hij deze twee constanten met de rol van het publiek, en past zijn systeem toe op een aantal films, waaronder *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* en *PSYCHO*. Juist die band met het publiek maakt volgens Mathijs horror cultureel relevant.

In het laatste deel van de bundel ligt de focus op de televisie. Sofie van Bauwel kijkt naar 'vrouwelijke' genres als soap, talkshows en melodrama met, zoals ze het zelf noemt, een 'feministische poststructuralistische bril'. Dat leidt tot een nogal hermetisch taalgebruik ('vrouwengenes zijn discursieve formaties die in een bepaalde maatschappelijke context als een hegemone discours naar boven komen', p. 143) dat het helaas alleen toegankelijk maakt voor de echte kenners van de feministische filmanalyse.

Veel beter is dat gesteld bij de artikelen van Reesink en Biltereyst die de bundel afsluiten. Reesink, in wat misschien wel het beste stuk in de bundel is, behandelt op een heldere wijze de invloed van de soap-opera op *BIG BROTHER*. Hij raakt daarbij aan zeer wezenlijke elementen, zoals de vervagende scheiding tussen privé en publiek, de grens tussen non-fictie en fictie en de veranderende rol van de kijker. *BIG BROTHER*, concludeert Reesink, maakt ons niet gewoon tot kijkers of zelfs voyeurs, maar tot direct betrokkenen en vormt als zodanig een verkenning van de mediacultuur van de eenentwintigste eeuw. Biltereyst borduurt daarop voort door het genre van de reality-tv, in navolging van Altman, te zien als een genre in ontwikkeling. Dat manifesteert zich nu als een echt meta-genre, als een koepelbegrip waarbinnen uiteenlopende nieuwe formaten een plaats krijgen. De discussie die rond dit genre in de samenleving is ontstaan, met zelfs kenmerken van een 'morele paniek', moet volgens Biltereyst kritisch worden gezien. Want juist de producenten van reality-tv gebruiken die discussies vaak als publiciteitsstrategie.

Alles overziende geeft deze bundel toch een wat gemengd gevoel. Zeker, er staan interessante artikelen in, maar de kwaliteitsverschillen zijn groot. Wellicht weerspiegelt dat ook de stand van zaken in het veld, waarin mensen van diverse pluimage (studierichtingen) en vanuit divers niveau actief zijn. Al is het wel nuttig om die verschillende opvattingen en invalshoeken een keer bij elkaar te zien.

Chris Vos