

Hoe lees ik een film?

Lidewijde Paris bij Meulenhoff:

Hoe lees ik?

Hoe lees ik korte verhalen?

Een gedicht is ook maar een ding

Hoe lees ik een film?

LIDEWIJDE PARIS

HOE LEES IK EEN FILM?

Voor iedereen die wil weten wat hij ziet

MEULENHOF

ISBN 978-90-896-8338-0

ISBN 978-94-023-2604-8 (e-book)

NUR 320

Omslagontwerp: Nico Richter

Omslagbeeld: Emma Ringelding

Auteursfoto: Hester Doove

Zetwerk: Mat-Zet bv

© 2026 Lidewijde Paris en Meulenhoff Boekerij bv, Amsterdam

De uitgever heeft ernaar gestreefd alle rechten van derden te regelen volgens de wettelijke bepalingen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen contact opnemen met Meulenhoff Boekerij bv, Amsterdam.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veelelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd bestand, of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Tekst- en datamining van (delen van) deze uitgave is uitdrukkelijk niet toegestaan.

All rights are reserved, including those for text and data mining, AI training and similar technologies.

Inhoud

Handig om vooraf te weten	9
Inleiding	13
1 Leren vertellen: het begin van de film	23
2 Spelen met vorm en structuur	33
3 Tijdsverloop en wat basisprincipes	67
4 Openingsbeelden: waar en wanneer begint de film	100
5 Perspectief: waar staat de camera en wie kijkt	129
6 The bigger picture: het verhaal op de achtergrond	163
7 Het ijsbergprincipe: het niet vertelde verhaal	180
8 Referentiekader: kijken met kennis	208
9 Herhalingen, spiegelingen en tegenstellingen	259
10 Dubbelgangers, Pygmalion en andere variaties op klassieke thema's	293
11 Verbeelding in het kwadraat en laten zien wat er niet is	318
12 Titels, laatste beelden, een Rubiks kubus en interpretaties	350
Dankwoord	391
Vaktermen – filmtermen en literaire termen	393
Register op filmtitels	399
Register	407

‘[...] dat de cinema, als laatkomer binnen de serieuze kunst, de mogelijkheid heeft de andere kunsten te plunderen en zelfs betrekkelijk oubollige elementen in ontelbare nieuwe combinaties kan inzetten. Cinema is een soort pan-kunst. Het kan praktisch iedere andere kunstvorm gebruiken, inlijven, opnemen: de roman, de poëzie, theater, schilderkunst, beeldhouwkunst, dans, muziek, architectuur. Anders dan de opera, een (zo goed als) versteende kunstvorm, is en was de filmkunst een medium waarin ouderwetse ideeën en emotiestijlen kunnen opbloeien.’

Susan Sontag, ‘Over romans en films’, in: *Tegen interpretatie*, in de vertaling van Arjaan en Thijs van Nimwegen, Amsterdam, 2019

Handig om vooraf te weten

Regisseurs en registers

De eerste keer dat ik in dit boek een filmtitel noem, vermeld ik de regisseur en het jaar dat de film uitkwam, ook als de release in Nederland later plaatsvond. Achterin is een apart register opgenomen van alle films die in dit boek aan de orde komen, met vermelding van de naam van de regisseur en het jaartal waarop de film in roulatie ging. Elke keer dat een regisseur of acteur voor het eerst wordt genoemd staat tussen haakjes met een sterretje het geboortjaar, of de levensjaren. Mij helpt het altijd als ik weet hoe oud een regisseur of acteur was bij het maken van een film. Verder hoeft je daar niets achter te zoeken.

Filmtitels

Ik gebruik de filmtitels waaronder de films in de Nederlandse bioscoop hebben gedraaid. Zo houdt de Bulgaars-Turkse film *Son hasat* (Cemil Ağacıoğlu, 2023) zijn oorspronkelijke titel en geef ik niet de Engelse ‘vertaling’ van de titel – *The Reeds* – die (gek genoeg) aan het einde van de film in beeld komt, zonder dat ‘son hasat’ wordt vertaald aan het begin.

Vaktermen

Om de lopende tekst niet te veel te onderbreken met uitleg van vaktermen uit de filmwereld, heb ik achterin een lijst met die termen en hun betekenis opgenomen. Alleen heel specifieke termen leg ik wanneer dat relevant is meteen uit.

Kijkers en lezers

Voor het gemak en voor de helderheid zijn alle kijkers en lezers in dit boek mannelijk. Wees zo goed en denk overal (m/v/x) bij.

Stoerdoenerij

De toon in dit boek is een beetje alsof ik het allemaal weet, maar dat is deels stoerdoenerij. Voor mij is het vaak net zo goed vissen naar wat een film nu precies wil. Maar om de hele tijd ‘denk ik’, ‘lijkt mij’ of ‘neem ik maar aan’ te schrijven leest ook zo vermoeiend. Denk het er dus maar bij als het er niet staat en je twijfelt aan mijn bevindingen. De meeste films die ik bespreek, heb ik ten minste twee keer gezien. Eén keer thuis via een screener of bij een voorpremière ter voorbereiding van een *Hoe lees ik een film*-avond en een keer met het publiek, waarna we de film op zo’n avond gingen nabespreken. Veel films zag ik vaker als ik ze in een paar steden moest bespreken en enkele films keek ik recent online of in de bioscoop terug om elementen te checken. Voor mijn *Hoe lees ik een film*-avonden deed ik ter voorbereiding veel onderzoek. Ik checkte pas daarna recensies en soms een interview, maar veel gedetailleerde antwoorden kreeg ik dan meestal niet. Ik zocht op grond van mijn eigen aannames en mogelijke interpretaties. Soms viel ik van mijn stoel van waar ik op uitkwam – maar ja, wie blijft zoeken vindt altijd wel wat. Wat ik schrijf komt met andere woorden niet uit de lucht vallen en mijn uitleg licht ik zoveel mogelijk toe. Als ik zelf al vind dat ik wat veel doordraaf, heb ik dat er toch maar even bij gezet. Het kan heel goed dat ik daarbij veel te coulant voor mezelf ben geweest. Dus voel je vrij het met mij oneens te zijn. Dat is tenslotte

het mooie van kunst: ieder kan er zijn eigen verhaal van en bij maken. Kunst kijken, films zien en boeken lezen zijn individuele bezigheden, je doet ze primair voor jezelf. Al het andere is bijzaak. Laat dit dan mijn relativering vooraf zijn bij dit redelijke boek. Ik hoop dat het je plezier in het kijken naar films vergroot, het je wat kritischer laat kijken, zodat je niet meteen met een eerste interpretatie genoeg neemt. Haal eruit wat je van pas vindt komen. Vind er vooral de bewondering voor de kunst van het film maken in.

Inleiding

Veel mensen denken dat films voor een groot deel intuïtief tot stand komen, dat op basis van een redelijk los verhaalidee allerlei scènes worden opgenomen die pas in de montagekamer tot een definitief geheel worden gesmeed. Het bestaan van een ‘director’s cut’ naast de bekende bioscoopversie lijkt die suggestie te bevestigen. Toch is het niet waar. Je kunt het een beetje vergelijken met de mythe van de – al dan niet goddelijke – inspiratie bij het schrijven van een roman. Eigenlijk is dat denkbeeld bij films naïever, want iedereen heeft weleens een opnameset gezien: die zet je niet zomaar ergens even neer. Overal staan filmlampen, reflectieschermen, er lopen rails om camera’s te leiden, vaak is er een stuk stad afgezet om buiten te draaien, of er is een decor gebouwd in een studio: dat is allemaal te complex en te kostbaar om uit de losse pols wat te gaan draaien en zien waar je uitkomt. Zo lopen de hazen niet. Bij een film is voor er gedraaid gaat worden over alles nagedacht, niet alleen over het verhaal en het scenario, maar vooral ook over hóé dat verhaal verteld wordt. Waar de camera’s staan – hoger of lager dan de personages, dichtbij of veraf –, of het licht is of donker, de locatie, het weer, de kleding van de personages, de handelingen die ze moeten verrichten, de inrichting van huizen, kantoren, wat voor verkeer in een straat langskomt en wat er te horen is, of een behang effen is of gebloeemd, de kunst aan de muren, de boeken in een kast,

een al dan niet volle asbak – denk aan Franse films – tot aan de nonchalant uitgetrapte pumps aan toe, noem het maar op. Niets is zonder reden.

‘Maar de films van Mike Leigh dan,’ kan een enigszins ingevoerd iemand tegenwerpen, ‘die beginnen toch vanuit het niets?’ Dat is waar en niet waar. De Engelse filmmaker Michael (Mike) Leigh (*1943) vertrekt inderdaad niet vanuit een vooropgezet idee qua vorm en uitvoering. Hij laat het schrijven en repeteren gelijk op gaan en laat het verloop van het verhaal door improvisatie van de acteurs ontstaan. Maar Leigh heeft vooraf wél een duidelijk uitgangspunt voor wat hij wil en waarom. Al repeterend kristalliseert zich door dit organische groeiproces een versie uit. Vervolgens schrijft Leigh wel degelijk een scenario waarin hij de structuur en de volgorde van de scènes bepaalt. Dan pas gaat hij echt draaien. Neem als voorbeeld zijn film *Hard Truths* uit 2024: de fantastische, hilarische en tegelijk diep tragische tirades van hoofdrolspeelster Marianne Jean-Baptiste – Pansy in de film – komen niet uit de lucht vallen, die zijn voor de beste timing uitentreuren geoefend.

Films en boeken

Net als bij romans is bij films aan het eindproduct een lang wordingsproces voorafgegaan. Toch hebben we het bij films niet altijd door dat ze voor een groot deel werken volgens dezelfde principes als die in een boek. Nu zijn films, vroeger misschien wat meer dan nu, vaak gebaseerd op verhalen, romans of – dichterbij het genre – toneelstukken. Als een film op een oorspronkelijk scenario is gebouwd, zijn er nog steeds dezelfde duidelijke overeenkomsten en principes. Die vergelijkbare elementen zijn de leidraad in dit boek. Ik noem het ‘kijken met een boekenleeshoofd’ en zal van tijd tot tijd de parallellen met literatuur nader toelichten.

Veel van de overeenkomende principes tussen boeken en films liggen voor de hand. Denk aan spanningsboog en dus aan opbouw, structuur, tijdsverloop of aan thematiek, referenties en

dergelijke. Minder gauw denken we aan vergelijkingen, metaforen, symboliek en subtekst, dat vinden we typisch iets voor romans. Vooral subtekst doet wel erg literair, in ieder geval tekstueel aan. Toch weet ik zo snel geen filmterm voor iets wat niet duidelijk wordt gemaakt, maar wordt gesuggereerd. Soms moet je dan een paar dingen verbinden en interpreteren. Het zijn die 'literaire' dingen die het bespreken en analyseren van een film spannend maken, want niet iedereen merkt ze op, en als dat wel zo is, dan heeft iedereen er een eigen idee over. Elke kijker valt andere elementen op, identificeert zich anders, wordt geraakt door juist voor hem herkenbare details die een ander over het hoofd ziet. Dat is wat mensen zo heerlijk aan film vinden, het opgenomen worden in het verhaal. Het is absoluut heel verleidelijk je te laten meeslepen door een film, alleen in dit boek laten we het hoofd niet met de film 'aan de haal' gaan, maar blijven we bijna zakelijk kijken naar wat er echt te zien is en niet wat we denken te zien of wat we zouden willen zien. Veel kijkers leggen zonder dat ze dat altijd doorhebben hun eigen perceptie van de werkelijkheid over die van een film heen. Daar is niets mis mee, want romans en films willen voor een groot deel aanhaken bij onze belevingswereld. Maar net zoals het bij romans loont om heel precies te lezen wat er staat om zo proberen te achterhalen wat de schrijver met een boek heeft gewild, hoe hij ons stuurt via zijn verteller en personages, zo is dat bij films niet anders.

Voor de duidelijkheid is het goed je te realiseren dat films en romans wezenlijk andere media zijn, met elk hun specifieke mogelijkheden en beperkingen om een verhaal te 'vertellen'. Het meest in het oog springende verschil is – sorry voor de open deur – dat een film in beelden wordt verteld, ondersteund door geluid – dialoog en al dan niet toegevoegde muziek – en een roman in, stille, woorden. Van de woorden moet de lezer zelf beelden maken. Je verbeelding moet harder aan de bak bij een roman dan bij een film. Je hoofd moet meer werk verrichten en daardoor kun je het verhaal van een roman vaak na een paar da-

gen nog wel goed navertellen maar dat van een film veel minder. Als lezer moet je het verhaal als het ware in je eigen verbeelding tot leven wekken, alles wat niet wordt beschreven moet je zelf invullen. Heeft de hoofdpersoon wel of geen baard, is een vrouw modieus of niet, ligt een huis afgelegen of in een drukke stad. Als de tekst er geen uitsluitsel over geeft, heb je als lezer de vrije hand. Als een kamer niet wordt beschreven, maak je er helemaal je eigen ruimte van, met je eigen kleuren, maar zo mooi als in de films van de Spaanse regisseur Pedro Almodóvar (*1949) zal het waarschijnlijk nooit worden, zijn huizen zijn allemaal van een jaloersmakende kleurrijke schoonheid waarbij hij elk detail nauwkeurig heeft bepaald. Ik kom hier bij de bespreking van zijn eerste Engelstalige film *The Room Next Door* (2024) op terug.

De meeste films die in dit boek aan de orde komen zijn niet gebaseerd op een roman of een toneelstuk. Als dat wel zo is dan komt de roman of het toneelstuk alleen aan de orde als de verschillen relevant zijn of iets duidelijk maken over het wezenlijke verschil tussen de media met elk hun eigen 'wetten'. Een beschrijving van een halve pagina van een kamer of een jurk in een roman, kan in een film in één seconde in een beeld worden gevangen. Omgekeerd ontbreken in romans soms details waarvoor in een film een bewuste keuze moet worden gemaakt. Personages kunnen niet naakt door een film paraderen, ze moeten iets dragen. Maar of een avondjapon nogal pikant blotig is met een afhangend schouderbandje (in de negentiende eeuw een stille hint voor overspel) of juist zedig en mistig grijs, maakt nogal wat uit. Dat Joe Wright (*1972) bijvoorbeeld in zijn verfilming van *Atonement* (2007), de roman van Ian McEwan uit 2001, Briony een klein moedervlekje op haar wang geeft dat in de roman niet voorkomt, heeft een duidelijke functie. En nee, Saoirse Ronan die de jonge Briony speelt, noch Vanessa Redgrave, die de oude versie speelt, heeft zo'n vlekje. In de cruciale scènes is een spiegel in het spel. Omdat spiegels in veel films zo essentieel zijn, heb ik er een heel hoofdstuk aan gewijd.

Opzet van dit boek

Om dit boek goed te laten werken, heb ik er niet voor gekozen films volledig een voor een te bespreken. Dat geeft te veel overlappingsen en herhalingen op de technische punten waar het mij om gaat. Ik wil juist de overeenkomsten tussen films laten zien en zo de filmtaal naar voren brengen die door verschillende regisseurs wordt gebruikt om vervolgens te laten zien hoe ze daar ieder op hun eigen manier mee spelen. Ik spring daarom in elk hoofdstuk van de ene film naar de andere op grond van visuele, inhoudelijke of kijker-sturende overeenkomsten en bespreek per film de relevante effecten ervan op de kijker, de mogelijke motivatie van de maker om het zo te doen, en tot slot hoe we het verhaal kunnen begrijpen en interpreteren. Zo verbind ik makers, tijden en landen en zal zichtbaar worden hoe universeel filmtaal eigenlijk is. Schrik dus niet als ik van de filmhit *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999) naar de arthouse spookfilm *The Eternal Daughter* (Joanna Hogg, 2022) overspring en van daar weer naar de emotioneel geladen film *All of Us Strangers* (Andrew Haig, 2023); of van het ingetogen verhaal *Perfect Days* (Wim Wenders, 2023) naar het zo nodig nog verstillere *Here* (Bas Devos, 2023). Ook de op een ware geschiedenis gebaseerde en erg Amerikaanse film *May December* (Todd Haynes, 2023) met supercast krijgt aandacht, want ‘Hollywood-films’ en zo-geheten arthousefilms maken gebruik van dezelfde technieken. *May December* geeft overigens blijk van een verrassende gelaagdheid, bijna schreef ik ‘diepgang’, maar daarmee zou ik dan mijn vooringenomenheid hebben verraden.

Het spel dat in al deze films met de kijker wordt gespeeld, verloopt vrijwel op eenzelfde manier als het spel dat in romans met de lezer wordt gespeeld. Nu heeft een roman wel het voordeel dat ik bij de bespreking ervan een stukje kan citeren, wat bij films niet kan. Ik ontkom er daarom niet aan een scène te beschrijven of een film kort samen te vatten en daarbij soms de ‘clou’ vrij te geven. Ik waarschuw niet steeds vooraf met de kreet

‘spoileralert’, dan kan ik wel bezig blijven. Trouwens, een film is net als een roman een complex kunstwerk, dat zal dit boek alleen maar bevestigen. Als je denkt dat het weggeven van de ‘plot’ het zelf kijken verpest, doe je een film tekort. Bovendien komen van de meeste films maar enkele aspecten ter sprake en als ze vrijwel geheel worden behandeld dan meestal in stukjes geknipt verspreid over het boek. Hoeveel mensen bezoeken niet keer op keer hetzelfde Shakespeare-stuk, dezelfde klassieke tragedie of dezelfde favoriete opera? Dan is weliswaar de vertolking anders, maar het verhaal blijft hetzelfde. Of, om het tot films te beperken, we weten allemaal dat iedereen die zegt maar één keer *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965) te hebben gezien, of *Love Actually* (Richard Curtis, 2003) liegt. Elk jaar – meestal rond kerst, zoals vroeger de *Sissi*-films of *It’s a Wonderful Life* (Frank Capra, 1946) – worden ze weer op tv vertoond en elk jaar kijken we weer, al is het maar om de lieve vrede in huis te bewaren, en laten we ons weer vertederen. Zelf heb ik de films van de Franse filmmaker Jacques Tati (1907-1982) zo vaak gezien dat ik nu al anticiperend begin te lachen omdat ik weet wat er vervolgens in *Jour de fête* (1949) of *Mon oncle* (1958) gaat gebeuren. Resultaat is dat alleen mensen die de film minstens zo goed kennen als ik nog samen met mij willen kijken. Nou ja, c’est la vie.

Ik zette het woord plot expres tussen aanhalingstekens omdat het anders net lijkt dat elke film om een duidelijk of afgebakend kernidee draait. Denk aan basisplots als: ontkomt de gevangene? Wordt de moordenaar gevonden? Krijgt de vrouw de man van haar dromen? (En: valt hij daarna niet tegen?) Meestal is het niet zo simpel. Er is altijd wel sprake van een verhaal, in de zin van een ontwikkeling, maar onder dat verhaal moeten we regelmatig gissen naar waar het nu echt om te doen is. Vaak gaat het niet om één clou of plot, is het meer een cluster aan ideeën, of herkenning van gevoelens. Zo zou ik niet heel duidelijk kunnen zeggen wat de plot is in de al eerder genoemde film *Hard Truths* van Mike Leigh. Ja, de titel geeft mij wel een aanwijzing, maar

Truths – waarheden – is om te beginnen een meervoud, daar ga je al. Ik snap dat Pansy het moeilijk heeft, en haar getormenteerde tirades zijn briljant en geestig, zij het ook diep triest, maar waar de oorsprong van haar verdriet ligt, ligt voor iedereen die de film ziet anders. Het einde is bovendien zo abrupt en laat de hoofdpersonages zo duidelijk in een patstelling achter, dat je er alleen enigszins chocola van kunt maken als je allerlei details in de film opmerkt en met elkaar verbindt en de vele parallellen en contrasten ontdekt.

Zelfs als films een echte plot hebben helpt het om die plot helder voor ogen te krijgen en allerlei aspecten ervan te begrijpen, of überhaupt op te merken. Net zoals een roman van honderden pagina's niet in een eenlagig verhaal gevangen kan worden, zo geldt dat bij een film misschien nog meer. Een film is een groot raderwerk van aan elkaar gemonteerde losse scènes en in een enkel beeld, in een beweging, kan een heel verhaal besloten liggen. Het is aan de kijker die losse stukken tot een groter logisch mechanisme te smeden en als het ware aan de praat te krijgen. Een raderwerk is een mooie vergelijking voor hoe een film werkt: eerst draait er een radertje, maar na verloop van tijd komt daar een ander radertje bij. Gespiegeld daaraan zetten ze de radertjes in ons hoofd in werking, want hoe het ene radertje in het andere grijpt, dat inzicht groeit tijdens het kijken. Dat is een magisch en een ingewikkeld proces. De kijker heeft aan het begin vaak nog geen enkel idee van het uiteindelijke belang van elk onafhankelijk radertje. Hoe drukker het hoofd bezig is alle ontwikkelingen en onderlinge relaties en handelingen tot een logisch geheel te smeden, hoe groter het risico dat er dingen gemist worden. Het is bijna altijd onvermijdelijk dat een deel van de ogenschijnlijk nietige tandwielletjes onder de radar verdwijnt. Ik hoop dat het lezen van dit boek een houvast kan geven om sneller grip te krijgen op de vele radertjes die in films worden aangezwengeld.

Techniek

Zonder techniek geen film. Camera, licht en lenzen zijn cruciaal om beelden op een specifieke manier te vangen, om ze letterlijk voor het voetlicht te krijgen, en toch: ik zal het er weinig over hebben. Hoe een bepaald camerashot technisch – met welke speciale lens, of met behulp van een kraan, of met een bepaalde scherptediepte – wordt gemaakt krijgt bijna geen aandacht, maar wat we dankzij die techniek zien juist wél. Wat voor soort filmmateriaal, hoeveel millimeter film of welke camera en hoe die wordt bediend, komt nauwelijks aan bod. Dit allereerst om de eerlijke reden dat ik er gewoon veel te weinig van afweet maar vooral omdat het mij om het kijken met een boekenleeshoofd gaat. Mij gaat het erom wat wij als bioscoopbezoekers te zien krijgen, het eindresultaat, wat de betekenis is van wat we zien en waarom we het zo te zien krijgen. Als ik bij de bespreking van *L'attachement* (Carine Tardieu, 2024) vertel dat we twee keer van boven uit een raam naar beneden kijken en twee keer een auto van bovenaf zien, en dat de eerste keer het beeld niet en de tweede keer het beeld wel naar beneden ‘springt’, dan komt en passant een technisch aspect – waar staat de camera en hoe is er gemonteerd – aan de orde, maar daar ga ik dan niet verder op in.

Wat wel en wat niet

Al ga ik in het volgende hoofdstuk kort in op het ontstaan van film als medium, het wordt geen filmgeschiedenisboek. Ik ben geen filmexpert en je hoeft dus ook geen volledig overzicht van alle ‘interessante’ films van de laatste jaren te verwachten. Het accent zal liggen op het zichtbaar maken van de filmtaal: de ‘taal’ die in films wordt gehanteerd om verhalen in beelden te vertellen. De meeste films die ik bespreek zijn films uit 2018 (het jaar dat ik met mijn programma ‘Hoe lees ik een film?’ begon) en daarna, die waar het zo uitkomt worden aangevuld met klassieke of iconische films (voor zover die elkaar niet overlappen). Actiethrillers, horror en rampenfilms zullen grotendeels ontbre-

ken, al verwijs ik er soms naar omdat een deel tot de canon behoort van wat iedereen heeft gezien. Die maken voor een groot deel gebruik van dezelfde beeldtaal maar volgen daarnaast nog andere ‘wetmatigheden’ en zijn om andere redenen – stunts en digitale (na)bewerking of virtuele technieken – en andere verhaalverwachtingen spannend. NB: niet minder interessant. Ik ben dol op actie- en rampenfilms, daar niet van, maar horror kan ik niet aan.

De bulk bestaat dus uit arthousefilms en klassiekers, en daar vlecht ik soms commerciëlere *crowdpleasers* of kaskrakers doorheen. Het gaat dus van de Bulgaars-Duitse film *Posoki* (Stephan Komandarev, 2017), die maar heel kort draaide en zich vooral afspeelt in allerlei taxi’s die door nachtelijk Sofia rijden en daarom gek genoeg – we komen de stad namelijk niet eens uit – tot roadmovie werd gebombardeerd, tot de hilarische publiekshit *Triangle of Sadness* (Ruben Östlund, 2022), waarin een cruiseschip vol stinkend rijke lui eerst in een gruwelijke storm terechtkomt, die maakt dat uit alle menselijke gaten die je maar kunt bedenken rotzooi spuit, en vervolgens de lucht in vliegt door een granaat van een stel piraten. Van de totaal verschillende ‘vrouwenverhalen’ *Madres paralelas* (Pedro Almodóvar, 2021) en *C’è ancora domani* (Paola Cortellesi, 2023) tot de navrante Argentijns-Braziliaanse film *Charcoal* (die oorspronkelijk *Carvão* heet, Carolina Markowicz, 2022).

Al die films vertellen verhalen waarbij elke maker zijn eigen invalshoek kiest, een eigen vorm, verpakking en structuur. Deze elementen samen vertellen het verhaal aan de oppervlakte, zo’n beetje dat wat we navertellen als we de film bij iemand willen aanbevelen. Daarnaast hebben films nog een extra dimensie, een waarover we kunnen discussiëren, waarover we van mening kunnen verschillen, maar die we – als we de signalen weten op te pikken – redelijk bij elkaar kunnen puzzelen. Over dat puzzelen gaat dit boek. Ik zou zeggen: *fasten your seatbelts*.

Leren vertellen: het begin van de film

Je staat er niet altijd bij stil met alle techniek om ons heen, maar van alle moderne media is film een van de jongste. Digitalisering en internet hebben de mogelijkheden van dat medium gigantisch uitgebreid, maar de kern blijft bestaan uit bewegende beelden. Grofweg: eerst werden teksten vastgelegd en vermenigvuldigd, beeld ging van stilstaand naar bewegend, en van grafisch naar analoog naar digitaal; geluid volgde een eigen weg, werd eerst vastgelegd op cilinders, toen op platen, en werd later met bewegende zwart-witbeelden gecombineerd. De samenvoeging leverde de basis van de moderne film en alles wat we er tegenwoordig mee doen.

Nadat eind negentiende eeuw ontdekt werd dat je de wereld niet alleen in stilstaande beelden – foto's – kon reproduceren maar ook in bewegende, maakte het medium een hysterisch snelle ontwikkeling door. Nu kijken we met enige verbazing naar wat op die eerste films te zien is. Niets bijzonders namelijk, mensen die in een straat lopen, en zich – als ze doorhebben dat er een raar kastje staat dat hen opneemt – afwachting of ontwijkend gaan gedragen. We zien gewone gebeurtenissen uit het dagelijkse leven, een vlag die wappert in de wind, een boot die langsvaart, een gebouw dat wordt geopend. Instagram staat vol met dergelijke, gerestaureerde en ingekleurde beelden en het commentaar erbij zegt gek genoeg hoe ongewoon die gewone

dingen van toen nu voor ons zijn: ‘er lopen bijna alleen maar mannen over straat’, ‘bijna alle mannen hebben een snor’, ‘auto’s en koetsen reden maar waar ze zin hadden’. Een bron van vermaak en van informatie over hoe de wereld destijds in elkaar zat. Vrouwen mochten vaak niet alleen over straat, en met die lange jurken was dat op onverharde wegen bovendien onhandig. Mannen hadden inderdaad een snor, zoals nu baarden weer in zijn na jarenlang uit geweest te zijn. Toekomstige mensen zullen over honderd jaar net zo verbaasd naar onze huis-tuin-en-keuken-YouTube-, Instagram- en TikTok-filmpjes kijken.

Maar net als in de beeldende kunst begon men de werkelijkheid meer en meer los te laten, van reproductie van de werkelijkheid werd het een spel met een verbeelde werkelijkheid. Een spel dat weliswaar nieuwe mogelijkheden bood maar wel noodzaak te voor het medium passende oplossingen te vinden. Zodra een film meer een verhaal begon te vertellen dat op een groot scherm in een zaal werd vertoond en langzaamaan wat kunstzinniger werd, moesten de makers bedenken hoe ze het verhaal in beelden konden vangen, wat dan weer inhield dat de kijkers moesten leren begrijpen wat zij met bepaalde overgangen, gebaren en effecten probeerden te zeggen. Iedereen kent wel het filmpje van de Fransman Louis Lumière uit 1896 van de aankomst van een trein in station La Ciotat, waarbij de locomotief bijna het beeld uit lijkt te komen. Het was de eerste en een van de meest spectaculaire films. Het is overigens niet waar dat het publiek in paniek uit de zalen wegluchtte voor het beeld van de stoomtrein uit angst overreden te worden, maar hun sensatie zal misschien wel te vergelijken zijn met die van ons vroeger bij de lancering van de Apollo 11 naar de maan in 1969. Of, voor wie wat jonger is, de eerste beelden die NASA-robot Perseverance in 2021 van Mars stuurde: dat hadden we niet voor mogelijk gehouden. Was die eerste lancering nog wereldnieuws, nu komen verhalen over raketten en dergelijke alleen nog in het nieuws als ze niet terug kunnen naar aarde of – meestal die van Elon Musk – exploderen.