

geproduceerd wordt (cfr. beeldfasci-
natie).

- of we eveneens niet over het hoofd
hebben gezien dat de filmische pro-
ductie in zijn institutionalisering een
ander economisch effect produceert
dan de literatuur (cfr. tekst van J.
Van Heddegem).

4. Tenslotte nog dit: de gramma-
tica's die we besproken hebben be-
vinden zich, wanneer men tenminste
het standpunt van de structurele
semiologische wil aannemen, op
het vlak van de betekenisinhoud.
Het is pas wanneer deze interactie
van grammatica's zich op het vlak
van de manifestatie verbindt met de
betekenaar en zijn articulatie, dat we
de feitelijkheden krijgen zoals ze
empirisch waar te nemen zijn. Deze
verbinding met de betekenaar gaat
echter nogmaals gepaard met een
specifieke grammaticalisatie op dit
niveau (cfr. b.v. Greimas, 1966,
p. 112 e.v.). **Deze syntaxis overstijgt
echter in zijn werkzaamheid de ruim-
te van de linguïstische zin** of de
filmisch sequentie niet. Het lijkt ons
dat iedere demarche die op dit ni-
veau een vergelijking wil maken
tussen b.v. de filmische syntaxis en
de linguïstische syntaxis, slechts ana-
logisch te werk kan gaan.

L. Van Poecke

LITERATUUR

- Althusser, L.
1965 *Pour Marx* (Parijs).
Althusser, L. en Balibar, E.
1970 *Lire le capital*, 2 vol. (Parijs).
Foucault, M.
1966 *Les mots et les choses* (Parijs).
1969 *L'archéologie du savoir* (Parijs).
Greimas, A. J.
1966 *Sémantique structurale* (Parijs).
1970 *Du sens. Essais sémiotiques* (Parijs).
Hjelmslev, L.
1943 *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*
(Copenhagen - Franse vert.: *Prolego-
mènes a une théorie du langage*, Parijs,
1968).
Metz, C.
1969 *Spécificité des codes et spécificité
des langages*, *Semiotica*, 1ste jrg., nr. 4,
pp. 370-396.
Parret, H.
1971 *Language and discourse* (Den Haag-
Parijs).
Peters, J. M.
1968 *Fotografie, film, televisie* (Antwer-
pen).
Saussure, F. de
1915 *Cours de linguistique générale* (Ge-
nève; Parijs, 1972).

2. Film - economie - ideologie

Wie film en literatuur wil vergelijken,
moet er eerst voor zorgen dat hij
film en literatuur op een vergelijkbare
manier omschrijft en definieert. Dit
impliceert in principe dat de te ver-
gelijken termen kenobjecten zouden
zijn die in hun specificiteit en in
hun articulatie tegenover de globale
sociale praxis structureel beschreven
zijn. Aan deze eis is op dit ogenblik
nog niet voldaan zodat comparatisme
tussen film en literatuur voorlopig
alleen een strategische functie kan
hebben in deze zin dat compara-
tisme kan bijdragen tot het construe-
ren van film respectievelijk literatuur
als kenobject. Dit is slechts mogelijk
als we, in afwachting van een theorie
van de te vergelijken termen,
tenminste de as van vergelijking
nauwkeurig omschrijven.

In het gangbare taalgebruik worden
de termen 'film' en 'literatuur' op
een bijna volledig heterogene manier
gedefinieerd:

- Literatuur op basis van een socio-
logisch criterium: literatuur is dat-
gene wat op een bepaald ogenblik
door een bepaalde groep van men-
sen als literatuur beschouwd wordt.
Ondanks recente belangstelling bij
literatuurtheoretici voor Trivial-Lite-
ratuur, detectives en Ivanov- of
Hans- liefdes- of doktersroman-
netjes, blijft de artistieke de ulti-
me scheidsrechter: literatuur be-
hoort tot en is zelfs de belang-
rijkste exponent van de Cultuur.
Dat literatuur ook een verstrooiende
functie kan hebben - functie die
kwantitatief gezien misschien zelfs
prevaleert - wordt wel toegegeven
maar verder houdt men er geen
rekening mee.

Het cultureel aureool van de lite-
ratuur straalt af op de literatuur-
wetenschap die hierin meteen ook
haar verantwoording en een zeker
prestige vindt.

- Film daarentegen wordt gewoonlijk
op basis van een technologisch
criterium gedefinieerd: film is het

registreren en reproduceren via pro-
jectie op een scherm van bewe-
gende beelden en geluid.

De oppositie tussen de verstrooiende
en artistieke functies van film
blijft in de filmtheorie verborgen
achter de door de perceptie! on-
middellijk gegeven indruk van ho-
mogeniteit. Sinds Cohen-Séat maakt
de filmologie wel het onderscheid
tussen 'film' en 'cinema', waarbij
met 'cinema' een complex econo-
mico-artistiek productieproces be-
doeld wordt, dus film als instel-
ling, terwijl de term 'film' gereser-
veerd wordt voor ieder individueel
produkt van dat proces.

Aan ieder van deze twee domei-
nen beantwoordt telkens een speci-
fieke benadering: filmsociologie,
filmeconomie bestuderen film als
'cinema' terwijl de eigenlijke filmo-
logie of semiologie - zij weze
fenomenologisch, structuralistisch
of semiologisch - de film of films
als object zou hebben.

Vermits het hier de bedoeling is
enkele aanduidingen te geven over
de relatie tussen film respectievelijk
literatuur en de bewustzijnsindustrie,
zal de term 'film' hier in de zin van
'le cinéma' gehanteerd worden. Om
de vergelijking mogelijk te maken,
noopt dit ertoe 'literatuur' op een
equivalente manier te verstaan; dus
'literatuur' niet als het geheel van
alle geproduceerde romans, poëzie
enz. maar literatuur als apparaat
langs waar romans, poëzie enz. ge-
produceerd en gedistribueerd wor-
den.

Als film en literatuur deel uitmaken
van de bewustzijnsindustrie dan bete-
kent dit, zoals de term 'bewustzijns-
industrie' zelf reeds aanduidt, dat
film en literatuur zich bevinden op
het knooppunt van ideologie en eco-
nomie; dit hoeft niet noodzakelijk
te impliceren dat beide op een iden-
tieke manier tegenover ideologie en
economie gearticuleerd zijn.

Film en literatuur zijn, als artistiek-

esthetische bedrijvigheden, onderdeel van de ideologische praxis, zonder daarom met de ideologie samen te vallen.

Op de vraag in hoeverre het esthetische een eigen specificiteit bezit die het ideologische overschrijdt en zelfs kan subverteren wordt hier niet verder ingegaan. Alleen kan opgemerkt worden dat alle pogingen om het esthetische, via een of andere theorie van l'écart' of van de afwijking, te recupereren er telkens toe leiden aan het esthetische een weinig overtuigend statuut van autonomie, van zuiverheid en van oorspronkelijke onschuld toe te kennen.

Het ideologische domineert het esthetische via het geregeld spel van een aantal esthetische algemeenheden, en dit zowel op het niveau van de grondstof, van de produktiemethode als van het afgeleverde produkt.

Sommige van deze algemeenheden zijn specifiek aan een of andere kunstvorm maar de meeste doorkruisen meerdere artistieke expressievormen. Zo is b.v. de figuratieve ruimte van het perspectief gemeen aan film en schilderkunst, zijn verstandpunt en gezichtspunt gemeen aan film en roman.

Het economische oefent op een dubbele manier invloed uit op de artistieke bedrijvigheid: de economische praxis in strikte zin, met name de concrete produktieverhoudingen binnen een bepaald maatschappelijk systeem, determineert in laatste instantie de ideologische praxis die de produktie van film en literatuur domineert.

De specifieke economische basis van de produktie van film en literatuur surdetermineert de ideologische dominant binnen dit produktieproces. Het is in deze zin dat kan gesteld worden dat film en literatuur in analoge economische circuits zijn opgenomen. Dit circuit loopt langs de lijnen van produktie, distributie en exploitatie of verkoop.

Produktie moet in deze context natuurlijk in strikt economische zin gezien worden: verzamelen van kapitaal, scenario, acteurs, realisator bij film; kopen en uitgeven van een tekst bij literatuur. In beide gevallen gaat het om het omzetten van kapitaal in een produkt dat dank zij zijn ruilwaarde op de markt kan gebracht worden.

De surdeterminatie vanuit dit economisch circuit speelt waarschijnlijk bij film veel sterker en directer dan bij literatuur. De voor de hand liggende reden is dat de produktiekosten van film onvergelijkbaar veel groter zijn dan die van literatuur terwijl de prijs die de consument voor het zien van een film betaalt lager ligt dan de normale aankoop prijs van een boek. Een roman wordt normaliter eerst geschreven en pas daarna aan een uitgever verkocht zodat de economische produktie geen onmiddellijke invloed heeft op de textuele produktie, wat bij film wel en in sterke mate het geval is.

Uitgevers kunnen het zich permitteren afwijkende en niet-rendabele boeken uit te geven. Als we de uitgevers mogen geloven, geven zij boeken of tijdschriften met verlies uit om redenen van persoonlijke overtuiging of om nog onbekende auteurs een kans te geven. In ieder geval passen dergelijke marginale uitgaven binnen een prestige-politiek die ook aan de andere produkten van dezelfde uitgeverij een verhoogde marktwaarde geeft.

Bij film gebeurt dit weinig of niet omwille van de veel hogere produktiekosten die voor gevolg hebben dat één commerciële flop voor een kleinere producent bankroet kan betekenen. Daar komt nog bij dat de marktwaarde van een film veel minder sterk aan de naam van de producent of het produktiehuis gebonden is dan die van een roman aan de uitgeverij. De naam van een producent is slechts uitzonderlijk, b.v. Selznick, bij het grote publiek gekend. De beroemdheid van de producenten van b.v. de Franse Nouvelle-Vague-films reikte nooit verder dan de kringen van geïnteresseerde cinefielen.

De hoge produktiekosten van film impliceren een groot risico voor de geldschietters zodat een filmproducent die niet op een of andere manier aan een van de Amerikaanse monopolies geaffilieerd is, zonder overheidsinterventie moeilijk op de normale geldmarkt tegen een betaalbare rente kapitaal kan vinden. Dit betekent dat zonder overheidssteun het filmbedrijf buiten de U.S.A. reeds lang gemonopoliseerd zou zijn. De vaststelling dat de overheid hier een andere politiek voert dan tegenover "normale" bedrijfstakken, geeft wel

te denken over de zin van dit overheids-mecenaat en is een argument voor de stelling dat binnen de cinematografische praktijk de ideologische component belangrijker is dan de zuiver economische: de ideologische gebruikswaarde van film primeert boven zijn economische ruilwaarde, hoe belangrijk deze laatste ook moge zijn.

Het bewust produceren van niet-rendabele films, mogelijk gemaakt door overheidssteun, heeft ook binnen het zuiver economisch circuit een functie die we mutatis mutandis ook aan niet-rendabele literatuur kunnen toeschrijven: deze produkties, die zich natuurlijk binnen de 'artistieke' sfeer situeren, fungeren als een soort proefbank waar prototypes van filmische procédés uitgetest worden die later, binnen de verstrooiingssector, op de markt gelanceerd kunnen worden.

Maar zoals reeds gezegd zijn dit soort economische fenomenen slechts sur-determinerend tegenover de ideologische dominant. Film is op een dubbele manier tegenover de ideologische praxis gearticuleerd: film reproduceert bestaande ideologieën en film produceert een eigen specifieke ideologie.

Dat film altijd en noodzakelijk ideologie vehiculeert hoeft weinig betoog: de grondstof waarop film werkt zijn ideologische voorstellingen; een aantal filmische procédés en technieken, de reeds eerder vermelde esthetische algemeenheden, zijn ideologisch gedetermineerd; het produkt film wordt geconsumeerd binnen de oppositie verstrooiing-esthetische waarde, oppositie die als functie heeft de ideologische effecten te maskeren.

De hele klassieke filmologie was en is de dupe van deze dubbele ideologische valstrik. Symptomatisch zijn met name de theorieën van André Bazin, groot apologeticus van het 'plan-séquence' en van de 'profondeur de champ', technieken die volgens Bazin aan de cineast toelaten "de werkelijkheid onaangeroerd te laten, voor zichzelf te laten spreken, zonder manipulerende tussenkomsten van de cineast", theorieën die Bazin vooral uit zijn interpretatie van het Italiaanse neo-realisme afleidde en die, samen met de auteur-theorie, hun stempel drukten op de hele na-oorlogse filmkritische bedrijvigheid in de "Cahiers du Cinéma" en daar

buiten. Gelijkaardige opvattingen over de relatie tussen film en werkelijkheid manifesteren zich ook in de praktijk van het filmmaken telkens weer opnieuw: denken we maar aan "cinéma-vérité" of "candid camera"-films, of aan het aanwenden van documentaire technieken bij het realiseren van fictionele speelfilms die het geheel van die fictie moeten authenticeren; of nog aan de recente euforisch-futuristische mythologie die in het aanwenden van audiovisuele media bij onderwijs, opleiding en buurtwerk (cfr. kabel-wijktelevisie) het ultieme redmiddel van de interpersonale communicatie en dus van de democratie willen zien; net alsof door van ieder burger een cameraman te maken alle communicatiestoornissen kunnen opgeheven worden die nu hun oorsprong vinden in de dubbelzinnigheid van de verbale taal; dubbelzinnigheid die bij het beeld, dat toch een afspiegeling is van de eenduidige werkelijkheid zelf, geen kans maakt.

Na wat voorafging hoeft niet meer herhaald te worden dat dergelijke opvattingen en technieken, verre van de werkelijkheidsindruk te ondermijnen, deze integendeel versterken en nog efficiënter zijn mythes laten verspreiden.

Samenvattend kunnen we stellen dat film een onderdeel is van de sociale praxis, dat specifiek tot de ideologische instantie behoort.

Deze ideologie-reproducerende functie van film is gecorreleerd aan de eigen ideologie die door film geproduceerd wordt en die we "werkelijkheidseffect van de camera" kunnen noemen, waarbij de term 'camera' in zijn meest brede betekenis moet verstaan worden, nml. als het geheel van alle filmische technieken en procédés. Dit camera-effect, dat in de klassieke filmologie beschreven wordt in termen van "de film als een open venster op de wereld", heeft voor gevolg dat de filmische voorstellingen zich aandienen als de werkelijkheid zelf, dat het onderscheid tussen voorstelling en realiteit vervaagt en zelfs verdwijnt. Dat een geprojecteerd beeld nooit een getrouw (spiegel-) beeld van de werkelijkheid kan zijn, laat zich eenvoudig aantonen door de vaststelling dat een filmbeeld monoculair-perspectivisch geconstrueerd is. Zoals o.a. Francastel in verband met de figuratieve schilder-

kunst overtuigend betoogd heeft, zou men de dupe zijn van een grote illusie als men zou geloven dat dit perspectief samenvalt met de manier waarop ons oog ziet. Integendeel zou misschien mogen gesteld worden dat ons oog, onder invloed van schilderkunst, fotografie en film, heeft leren kijken - d.w.z. de werkelijkheid visueel-perceptueel articuleren - volgens de minstens gedeeltelijke arbitraire code van het monoculaire perspectief, code die voor wat de schilderkunst betreft niet eerder dan in het Italiaanse Quattrocento werd ontwikkeld.

Dit werkelijkheidseffect van de camera redoubleert de ideologie-reproducerende functie van film; zoals Godard het ooit intuïtief formuleerde: de filmkijker gelooft niet aan film als een afbeelding van de werkelijkheid, hij gelooft aan de werkelijkheid van de afbeelding.

Dit betekent dat aan de ideologische voorstellingen, die door film afgebeeld worden, door het camera-effect een statuut van werkelijkheid wordt toegekend, wat de definitie zelf is van ideologie: de door film gereproduceerde ideologie kan slechts functioneren dank zij door film geproduceerde ideologie.

Hiermee wil nog niets gezegd zijn over de vraag WELKE ideologie dan wel iedere individuele film als vehikel heeft. Afgezien van de determinatie in laatste instantie door het economische in strikte zin, dus door de globale produktieverhoudingen, kunnen we pogen een antwoord te vinden door de beregelende tussenkomst van de economische basis van filmproductie als surdeterminerende factor te onderzoeken.

Economisch gezien is film een produkt dat een bepaalde ruilwaarde heeft, ruilwaarde die gegroeid is op een echte of vermeende gebruikswaarde. Deze gebruikswaarde is gebaseerd op de in het produkt geïnvesteerde arbeid, terwijl de ruilwaarde hiervan vervreemd wordt doordat deze berekend wordt door referentie aan het monetair systeem. Specifiek voor film is echter dat zijn ruilwaarde niet rechtstreeks aan de materialiteit van het produkt gecorreleerd is: de waarde van de pellicule van een speelfilm staat in geen enkele verhouding tot de hoeveelheid geld die die film bij zijn exploitatie in de bioscopen kan opbrengen.

Toch behoort film niet helemaal tot de tertiaire sector: daarvoor is zijn ruilwaarde te sterk gebaseerd op het geïnvesteerde kapitaal.

Het is deze dubbelzinnige economische positie van film die verantwoordelijk is voor de zeer complexe internationale en nationale reglementering in verband met import en export van films, regels voor het bepalen van de nationaliteit van een bepaalde film, systemen voor hulpverlening aan de nationale filmproductie enz.

Maar deze ambivalente situatie van film, halfweg tussen de 'goederen' en de 'diensten', heeft ook voor gevolg dat film op een eigen-aardige manier geproduceerd wordt.

De normale economische procedure is deze waarbij kapitaal geïnvesteerd wordt in de produktie van die goederen waarvan met een redelijke graad van waarschijnlijkheid kan voorspeld worden dat ze, via hun marktwaarde, winst zullen opleveren. Vermits de huidige marktsituatie voor de meeste produkten er een is van oligopolie of quasi-monopolie, en gezien de technieken voor marktstudie en prognose (of zelfs creatie) van behoeften zeer betrouwbaar geworden zijn, is het risico voor de investeerders in de meeste gevallen beperkt. Voor film is het risico echter wel groot, zeker voor producenten die niet tot een van de Amerikaanse monopolies behoren. Dit probleem poot men op te lossen, enerzijds door het risico te spreiden en ook de distributiesector in de produktie te laten participeren in ruil voor een exclusiviteitscontract voor een nog te realiseren film; anderzijds door toch te proberen prognoses te maken over het te verwachten commercieel succes van een film, wat bemoeilijkt wordt door het feit dat het zeer moeilijk is de ruilwaarde van een produkt van de bewustzijnsindustrie te voorspellen: een formule die in het verleden haar succes bewees is niet altijd een garantie voor toekomstig succes omdat het bijna onmogelijk is te voorzien wanneer een bepaald procédé door saturatie van het publiek zijn commerciële appeal gaat verliezen.

Dit is een van de redenen waarom in de filmindustrie de genres zo belangrijk zijn: het genre is een vast, constant stramen waarbinnen men voldoende kan vernieuwen om het pu-

blik naar de bioskoop te blijven loken en dat terzelfdertijd een houvast geeft dat belet dat men boven, naast of onder het publiek zou mikken.

Dit maakt het mogelijk het genre, dat gedefinieerd wordt in termen van gebruikswaarde, te gebruiken als basis voor het voorspellen van de ruilwaarde.

Het voornaamste onderscheid dat hierbij ingevoerd wordt is dat van commerciële versus artistieke film: commerciële film is verstooiend, amuseert, ontspant, bevordert 'escapism', instaureert de film als 'Traumfabrik'; voor een produkt met zulke vulgaire functies is er geen enkele reden waarom het over zijn commercialiteit zou blozen: deze film kan zichzelf dus zonder scrupules commercieel noemen, temeer daar hij onrechtstreeks toch gevaloriseerd wordt door zijn antagonist, de artistieke film, de 'cinéma d'art et essai', de film met exclusief esthetische functie, de film die geen produkt is maar schepping van een auteur die zijn visie op mens en wereld uitdrukt in een oeuvre. Film met een zo verheven functie onderhoudt alleen negatieve betrekkingen met de commercie die er slechts op uit is hem van zijn esthetische zending af te leiden.

Het zou fout zijn deze onderscheiding kunst-commercie te verabsoluteren: artistieke film is, net zoals bijvoorbeeld 'politieke' film, een van de vele genres die binnen het geheel van de, altijd en per definitie, commerciële filmproductie voorkomen. Als men echter in het spreken en schrijven over film voortdurend, impliciet of expliciet, dit koppel hanteert en als een irreductiebele oppositie voorstelt, gebeurt dit niet zonder reden:

Deze artistieke promotie van film fungeert als een afleidingsmanoeuvre in deze zin dat zij de termen kunst/commercie niet alleen als tegenstrijdige factoren (persoonlijke expressie versus commerciële druk) binnen de discursus van de filmauteurs situeert, maar hen ook aanvaardt als criterium om twee genres, ieder met een eigen publiek, af te lijnen: juist doordat deze oppositie voor de persoonlijke expressie een eigen domein reserveert, verantwoordt zij het bestaan van commerciële film en maskeert de ideologische dominant die aan beide genres gemeenschappelijk is: terzelf-

dertijd wordt het artistieke als afwijkend gedefinieerd is en is het maar een kleine stap meer om het marginale subversief te noemen.

Een mooi voorbeeld van een verwant procédé, maar dan op het domein van de literatuur, geeft ons «Tel Quel»: een aantal schrijvers, de Sade, Nietzsche, Mallarmé, de Lautréamont behoren niet tot de officiële literatuur omdat ze door de burgerlijke maatschappij verworpen of gecensureerd werden; dit kan alleen verklaard worden omdat hun produkten van de burgerlijk literatuur afwijken, wat een argument is om ze een autonoom statuut te verlenen en ze als subversief of revolutionair te valoriseren. Waar men eerst het esthetisch-literaire als een ideologische categorie contesteerde, gaat men daarna aan een aantal literaire produkten een eigen statuut toekennen: men proclameert ze tot «texte» of «pratique signifiante», met andere woorden tot echte «literatuur». Waarover zouden de literatuurtheoretici immers nog kunnen spreken nadat ze de literatuur dood verklaard hebben?

Intussen blijven de filmische genres een handig instrument bij het voorspellen van de marktwaarde van een film en een bruikbaar argument bij het aantrekken van kapitaal voor het produceren van die film.

Het genre laat immers toe binnen de veelheid aan variabelen waarvan men kan aannemen dat ze het commercieel succes van een film bepalen, een zekere hiërarchie in te voeren en te selecteren welke van deze factoren men zal gebruiken als verkoopargument bij het aantrekken van kapitaal en bij het op de markt lanceren van het afgewerkte produkt. Niet alle variabelen kunnen door de filmproducent rechtstreeks onder controle gehouden worden: denken we maar aan de globale marktsituatie van de culturele industrie, aan de concurrentie van andere media of van andere socio-culturele activiteiten, aan het sociologisch patroon van de vrijetijdsbesteding, ja zelfs aan de demografische conjunctuur. Wat de producent wel kan manipuleren zijn een aantal productiefactoren die hij op de markt kan kopen, met name de acteurs, het scenario en de regisseur.

Als we nog even naar het onder-

scheid commerciële versus artistieke film teruggrijpen, hoeft het geen betoog dat bij commerciële film de belangrijkste factoren in deze volgorde zijn: de acteurs, het scenario of het onderwerp en, in veel mindere mate, de regisseur. Bij artistieke film valt de nadruk in de eerste plaats op de regisseur als auteur van de film, en daarna op het scenario.

Het star-system, waaronder niet alleen acteurs en actrices vallen maar ook die regisseurs wiens naam om een of andere reden een bepaalde marktwaarde kreeg, werd ontwikkeld met heel duidelijk commerciële bedoelingen: de public-appeal van een vedette is redelijk eenvoudig quantificeerbaar, de aantrekkingskracht van haar of zijn naam kan via promotie- en reclamecampagnes relatief goedkoop verhoogd worden, het moment waarop een ster gaat verbleken kan tijdig voorzien worden en de buitensporige omvang zelf van het bedrag dat aan een vedette voor medewerking aan een film uitbetaald wordt, geeft aan die film een extra-glamour die zijn marktwaarde gunstig beïnvloedt: wat duur betaald werd, moet wel de moeite van het bekijken waard zijn.

Dit alles verklaart waarom een financier geneigd is de medewerking van één of meer vedettes als voorwaarde te stellen voor het inbrengen van zijn kapitaal: het is voor hem een garantie dat zijn kapitaal via die film waarschijnlijk zal renderen. Daarnaast speelt het vedette-systeem ook een rol in de concurrentiestrijd tussen de monopolistische productie-maatschappijen enerzijds en de kleinere onafhankelijke producers anderzijds: door de gages voor vedetten artificieel op te drijven, vallen deze buiten het bereik van de onafhankelijke producenten wat hun concurrentiepositie nog verzwakt.

Een analoge rol wordt door het scenario gespeeld: in het geval van het originele scenario bepaalt de naam van de scenarist de ruilwaarde van het scenario en worden b.v. in opdracht onderwerpen en draaiboeken uitgewerkt, soms op basis van een doorgedreven marktstudie; bij de artistieke film worden de functies van scenarist en realisator dikwijls in één persoon verenigd, wat het artistiek prestige van de cineast als auteur en dus van zijn film-oeuvre alleen maar

kan verhogen. Maar de grote meerderheid van de films wordt gerealiseerd op basis van een adaptie van een literair werk, van een roman of van een toneelstuk. De reeds bewezen artistieke of commerciële ruilwaarde van het literaire produkt wordt dan als waarborg ingebracht bij de produktie van de film. Bij artistieke film die adaptie is van een, klassiek of eigentijds, literair meesterwerk wordt de literaire waarde getransformeerd in een filmisch-esthetische waarde: het artistiek probleem voor de cineast bestaat dan hierin dat hij voor literaire procédés equivalente specifiek-filmische expressievormen moet vinden.

Commerciële film vindt zijn grondstof dikwijls in literaire best-sellers. Hollywoods talent-scouts besteden hun tijd en geld minder aan het ontdekken van nieuwe actrices met sterallures dan aan het opsporen van romans die kans maken om best-sellers te worden en het opkopen van de rechten ervan. De best-seller heeft in de concurrentiestrijd voor een deel de functie overgenomen die vroeger door het star-systeem vervuld werd: men blokkeert de rechten van bepaalde romans zonder enig concreet plan om die romans door de eigen produktiemaatschappij te laten verfilmen maar alleen met de bedoeling ze uit de handen van de concurrentie te houden; de rechten die voor de verfilming van best-sellers betaald worden, bereiken zulke astronomische bedragen dat die voor de onafhankelijke producers onbetaalbaar worden, wat steeds een sterkere monopolisering van het produktie-apparaat voor gevolg heeft.

Johan Van Heddegem

LITERATUUR

Tijdschrift «*Cinéthique*», nrs. 1 t.e.m. 14, Parijs, 1969-1972.
Althusser, L. & Balibar, E., «*Lire le Capital*», 2 vol., Parijs, 1970.
Bazin, A., «*Qu'est-ce que le cinéma?*», 4 vol., Parijs, 1958-1962.
Francastel, P., «*Etudes de sociologie de l'art*», Parijs, 1970.
Guback, Th., «*The International Film Industry*», Urbana, 1970.
Witte, K. e.a., «*Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*», Frankfurt am Main, 1972.



Het doel van het Agoracongres was het leveren van een bijdrage tot de vraag of de nieuwe technische ontwikkelingen, met name van kabel en video, tot grotere decentralisatie en communicatie kunnen leiden dan met de huidige informatiemedia mogelijk is.

Agora '72 werd georganiseerd door het Nederlands Cultureel Contact, dat drie jaar geleden een geruchtmakende bijeenkomst hield over de vraag **Wat bezielt die jongens in Hilversum?**

Het eerste denkwerk van Agora werd gedaan door dr. Peter Hofstede, docent in de theologische mediasociologie aan de rijksuniversiteit in Groningen. Hij leverde ideeën en bezieling en was bovendien in staat de meest uiteenlopende industrieën, instanties en figuren voor het congres te interesseren. Naast hem speelde de Groningse hoogleraar en oud-rector dr. J. Th. Sniijders een grote rol in de ideële voorbereiding van de manifestatie.

Op 20 en 21 december 1972 werd in het wijkcentrum «De Trefkoel» in Paddepoel (Stad Groningen, Nederland) «Agora '72» gehouden. Een congres over de huidige systemen waarin de communicatiemiddelen gevangen zitten en de manier waarop je die systemen kunt doorbreken. Het ging daarbij vooral over het gebruik van video-recording en kabeltelevisie. Onder de 673 congresgangers vertegenwoordigden Johan Van Heddegem en Herman Van Pelt het Leuvense Centrum voor Communicatiewetenschappen. Laatstgenoemde maakte onderstaande collage van doel, thema, werkwijze, kritiek en besluiten van de Groningse video-orgia.

Als vorm van het congres was door de organisatoren gekozen voor de Agoramarkt - de ontmoetingsplaats van mensen met gelegenheid tot persoonlijke communicatie. Het congrescentrum fungeerde hierbij als markt, waar men de besprekingen in de verschillende secties op het scherm kon volgen.

Daarnaast bestond de mogelijkheid om de marktmeester één van de achtien aangeboden software programma's te laten vertonen. Of te kijken en te luisteren naar de tevoren op videoband vastgelegde vraaggesprekken met verschillende bij de informatiemedia bertokken personen.

De communicatie tussen de verschillende secties werd bevorderd door de rapporteringen, die na afloop van elke sectievergadering via monitors werden verstrekt.

Het toegevoegde jaartal houdt in, dat de initiatiefnemers het congres zien als een eerste ontmoeting in een reeks. Om de twee jaar, bijvoorbeeld.