

GEERT BUELENS

Over *Spoiler*. Over televisieseries en wereldliteratuur van Mark Cloostermans

Van Oorschot, Amsterdam, 2017,

ISBN 9789028270176 / 263p.

[\(0\) reactie\(s\)](#) - geplaatst op 13-12-2017

[+](#) PRINT E-MAIL DELEN

Televisie is bijna een eeuw oud, maar ondanks het massale succes dat het medium sinds de jaren zestig vrijwel overal ter wereld geniet, valt er veel voor te zeggen dat het pas in de eenentwintigste eeuw een cruciale maatschappelijke factor werd. Natuurlijk, de vraag wie J.R. neerschoot kon op het hoogtepunt van de hype rond *Dallas* in de vroege jaren tachtig de voorpagina van ernstige Vlaamse kranten halen. De aflevering waarin het raadsel werd opgelost bereikte alleen al in de Verenigde Staten meer dan tachtig miljoen kijkers. Ondenkbare cijfers vandaag, maar vergeleken bij een tijdperk waarin een gedragsgestoorde en crapuleuze vastgoedmagnaat dankzij de reality-tv (het oxymoron van de eeuw) *The Apprentice* en de verkiezingscampagne-als-melodrama-berichtgeving van CNN tot president van de Verenigde Staten kan worden verkozen, stelde de oliesoap toch niet zo veel voor.

Het culturele belang van de televisie voor onze tijd wordt daarnaast vooral gedemonstreerd door het buitengewone succes van de tv-serie, een genre dat sinds zowat twee decennia een Gouden Tijdperk heet te beleven. Dat televisieseries vandaag een bijzondere status hebben, is zonneklaar. De grootste regisseurs, scenaristen, acteurs en actrices leggen zich erop toe en de nominaties en toekenning van Emmy's is intussen vrijwel even groot nieuws als die van de Oscars. Het culturele belang van series overstijgt ruimschoots dat van Hollywood. Waar studenten en gecultiveerde burgers in de jaren zestig de staat van samenleving en cultuur bespraken door het te hebben over de laatste films van Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni of Jean-Luc Godard en er in de naoorlogse decennia ook momenten waren waarop romans (van Saul Bellows *Herzog* tot A.F.Th. Van der Heijdens 'De tandeloze tijd'-cyclus) zowel het grote publiek als critici voorkwamen als belangrijke bijdragen aan het publieke debat, lijken het vandaag vooral reeksen als *Mad Men*, *Breaking Bad* en *Mr. Robot* te zijn die van universiteits aula tot verjaardagsfeest aanleiding bieden tot lange discussies over hete hangijzers als seksisme, roofoverval en privacy.

#### NETFLIXEN ZONDER EIND

Twee mediaontwikkelingen hebben in de Verenigde Staten het klimaat gecreëerd voor deze hausse. Vooreerst is er het succes van HBO (Home Box Office), een kabelzender die – anders dan traditionele commerciële zenders als NBC en CBS – niet via reclame wordt gefinancierd, maar door abonnementsgelden. Anders gezegd: het zijn niet de makers en inkopers van reclamefilmpjes die bepalen wat er op het scherm komt, maar tv-makers. Die zijn dus niet gebonden door de preutse en zowel politiek als artistiek op veilig spelende reflexen van omroepboezemingen en evenmin door de elke vorm van zorgvuldige plotopbouw saboterende advertentieterror die elk programma om de anderhalve zucht onderbreekt. Onder meer met het diepgravende maffia-epos *The Sopranos* (1999-2007) en de sardonisch-existentialistische begrafenisondernemersreeks *Six Feet Under* (2001-2005) zette HBO een nieuwe standaard: onderwerpen en narratieve principes die veelal voorbehouden leken voor de arthousecinema kwamen nu ook op het kleine scherm terecht. En dankzij Netflix zouden kleine schermen in het tweede decennium van deze eeuw uitgroeien tot het ultieme kanaal voor mensen die, anders dan bij YouTube, bereid zijn (een beetje) te betalen voor hun entertainment. Begonnen als een bedrijf dat in de Verenigde Staten via de post dvd's verhuurde, is Netflix dankzij de immer toenemende internetsnelheid in staat gebleken van streaming de nieuwe norm te maken. Het *all you can eat*-principe van het Las Vegasrestaurant biedt het bedrijf nu voor een tientje aan de onverzadigbare

cultuurconsument aan. Netflix presenteert en produceert langspeelfilms, maar hun ware kracht – de essentie van hun distributiemodel – zit in de manier waarop ze series aanbieden: nog tijdens het begin van de aftiteling kondigt zich de nieuwe aflevering aan; de kijker heeft nauwelijks de tijd de glazen nog eens bij te vullen of daar begint de nieuwe aflevering al. De praktijk schonk de wereld het begrip *bingewatchen* – niet toevallig een variant op een woord dat vooral gebruikt wordt om excessief alcoholgebruik aan te duiden. Een generatie comakijkers heeft het bedrijf voortgebracht, mensen die avond aan avond series verslinden en van Netflixen het meest passieve werkwoord van onze tijd hebben gemaakt.

De culturele impact van Netflix is zo groot dat andere media zich er stilaan toe beginnen verhouden. Traditionele tv-zenders en in toenemende mate ook reguliere filmmakers sluiten deals met het bedrijf dat zich de afgelopen jaren van doorgeefluik van bestaande *content* heeft ontpopt tot producent. Zelfs het filmfestival van Cannes moest er dit jaar aan [geloven](#). Ook buiten de audiovisuele wereld groeit hun invloed. Het Nederlandse Nationale Theater speelt dit seizoen voor volle zalen de marathonvoorstelling *The Nation* (concept, tekst en regie: Eric de Vroedt), die in de pr-campagne expliciet wordt omschreven als [Netflix op toneel](#). Dat is meer dan een gimmick. Zowel de presentatie (met geprojecteerde begin- en eindcredits van de als afleveringen gepresenteerde eenakters), de duur van de episodes als de snelle tv-esthetiek van *The Nation* worden ontleend aan de tv-reeksenhype.

#### VERSLAVING LITERAIR SUBLIMEREN

Het omslag van *Spoiler*, een eerste Nederlandstalige poging om het fenomeen van de tv-serie inhoudelijk te duiden, bootst de (oude) huisstijl van Netflix perfect na. *Over televisieseries en wereldliteratuur* luidt de ondertitel van deze essaybundel van Mark Cloostermans (1977), en de vormgeving lijkt te suggereren dat niet de roman maar de tv-reeks de norm zet. Ook de titel doet dat, in zekere zin; terwijl de meeste romans het moeten hebben van de inventieve manier waarop ze een verhaal vertellen, benadrukt ‘spoiler’ onwillekeurig het basale ‘en toen?’ van het op spanning en ingrijpende *plot twists* gerichte relaas.

Dat beseft Cloostermans, onder meer literair criticus voor *De Standaard*, zelf natuurlijk ook. Hij wijdt – aan de hand van Nabokov en de mij onbekende serie *Flashforward* – zelfs een heel opstel aan het functioneren van de spoiler en die analyse valt niet in het voordeel van de tv-variant uit:

*Als er één reden is waarom tv-fictie niet zo'n grote kunst is, dan wel omdat de verhalen maar zelden bevredigend eindigen.*

Maar iets hoeft natuurlijk geen grote kunst te zijn om toch cultureel belang te hebben. Meer nog: Cloostermans suggereert dat de pretentie Grote Literatuur te willen zijn dat culturele belang wel eens in de weg wil zitten. Door de ambitie waarmee series (zelfs als ze deels mislukken) grote maatschappelijke kwesties agenderen, zou de Nederlandstalige literatuur zich best mogen laten inspireren:

*Intussen zijn veel van onze romanciers nog steeds bezig met verhalen over het gezinsleven, opgroeien in een klein dorpje en het familiegeheim dat eigenlijk niets om het lijf heeft. De romankunst lijkt zichzelf te belangrijk te vinden om het raam eens open te zetten.*

Hij is niet de eerste die dit beweert, maar het blijft een relevant punt. Schoonschrijverij, laat staan navelstaarderij gaan de literatuur niet opnieuw doen stijgen op de culturele prioriteitenlijst van de burger.

En dat laatste zou Cloostermans uiteraard graag hebben – de [devaluatie](#) van de literatuur speelt immers ook de recensent parten. Hoewel hij de indruk wekt veel meer uren per dag series te

kijken dan romans te lezen, wil zijn boek toch vooral een pleidooi voor de literatuur zijn. Boeken waarin heel duidelijk ‘een Stem tot je spreekt’ – dat lijkt voor hem de kern te zijn (de ‘*unique selling proposition*’; Cloostermans gaat modieuze uitdrukkingen zelden uit de weg). Het is een eigenschap die series inderdaad niet hebben, ook al lijkt de [showrunner](#) het eenentwintigste-eeuwse tv-equivalent van de auteur in de *nouvelle vague* cinema en hebben onder meer de gebroeders Duffer (*Stranger Things*) en David Simon (*The Corner, The Wire, Treme, The Deuce*) een herkenbare stijl ontwikkeld.

Door zijn (volgens de flaptekst) ‘verslaving aan hedendaagse Amerikaanse tv-series’ literair te sublimeren hoopt Cloostermans ‘de wortels van de tv-serie, haar culturele verleden, aan te wijzen’. Dat is geen dwaze ambitie. Series komen allerm minst uit de lucht gevallen – soms zijn het zelfs gewoon herschrijvingen van grote literaire klassiekers, zoals Cloostermans aantoont door *Breaking Bad* te lezen als een variant van Johann Wolfgang von Goethes *Faust*. Tegelijk is het natuurlijk ook een enorme dooddoener om te beweren dat series verwant zijn met de grote verhalen uit de wereldliteratuur. Als je maar lang genoeg doorklikt, is vrijwel elk verhaal een variant op een thema dat al door een oude Griek is geformuleerd. Veel interessanter zou het zijn om te onderzoeken hoe die verwantschap precies werkt, maar op dat vlak heeft het boek niet altijd even veel te bieden. *Spoiler* is geen studie naar de manier waarop het televisiescript een nieuw literair genre is geworden (wat het wel is – heel lang kan het niet meer duren vooraleer scenarioschrijver Aaron Sorkin een belangrijke literaire prijs krijgt); veel meer lijkt dit boek een vaak babbelerige variant op het gedegen [Correspondenties](#) van Odile Heynders waarin een bevlogen lezeres verslag doet van haar inzichten in de betekenis en werking van gedichten door te wijzen op verwantschappen tussen teksten.

Cloostermans legt geen literaire oeuvres en auteurs naast elkaar, maar een tv-serie en een (volgens hem corresponderend) werk uit de wereldliteratuur. Het zijn niet de kleinste. Behalve *Faust* leest hij onder meer *Oorlog en vrede* (in dialoog met *Game of Thrones*, breed uitwaaierende epen over macht), *Don Quichote* (is-het-fictie-of-realiteit-voorloper van *Westworld*), *Bekentenissen van Zeno* (in een analyse van de *shrinkshow In Treatment*, het werk van John Cheever (in een scherp stuk over *Mad Men*) en *Utopia* van Thomas More (in het licht van de baanbrekende politieke hitreeks *The West Wing* van Sorkin). Het achterplat van *Spoiler* belooft uiteenzettingen over ‘artistieke werken met diepgang’, maar de auteur geeft binnenin grif toe dat hij zich ook op ‘pulp’ richt. Dat is natuurlijk zijn goed recht; ideologische interpretaties van pulp kunnen bovendien relevante inzichten opleveren. Maar over literatuur (laat staan: wereldliteratuur) en de doorwerking van die literatuur in series zegt zo’n analyse dan niet heel veel meer dan dat het er in literatuur veelal toch wel wat subtieler aan toegaat.

#### LEGITIMATIE VAN HET BOEK

Het maakt *Spoiler* tot een dubbelzinnige onderneming. Als huis van de Russische Bibliotheek is het voor uitgeverij Van Oorschot vanzelfsprekend een aantrekkelijke gedachte dat via het succes van *Game of Thrones* nieuwe lezers voor Lev Tolstoj geworven zouden kunnen worden. Maar volgens de flap is dat niet echt de bedoeling: ‘*Spoiler* geeft je een reden om nog meer tv te kijken’. Zou Van Oorschot werkelijk geloven dat er vandaag nog altijd mensen zijn die hun neus ophalen voor televisiedrama en de legitimatie van een boek nodig hebben om hun Aleksandr Poesjkin even terzijde te schuiven? Of moet dit boek veeleer begrepen worden als een snelle poging een graantje mee te pikken van de hype? De onkarakteristieke slordigheid waarmee dit boek is geredigeerd (inclusief dt-fout en *In Treatment*-personages Jake & Amy die plots opduiken als Josh & Amy – een duo uit *The West Wing*) suggereert alvast dat Van Oorschot die tv-reeksen nog altijd niet zo ernstig neemt als hun Grote Russen.

En misschien geldt dat voor Cloostermans zelf ook wel. Heel erg heeft hij zich immers niet in zijn nieuwe onderwerp verdiept. Essays mogen persoonlijk zijn, particuliere associaties horen bij het genre. Maar een vrijgeleide voor ahistorische lariae zijn ze misschien toch beter niet. De auteur heeft de neiging met veel aplomb zijn eigen herinneringen te presenteren als de historische waarheid. En dus begint zijn geschiedenis, na het niet onterecht als 'sociologisch fenomeen' omschreven *Married With Children* (1986-1997), met *Twin Peaks* van David Lynch (1990-1991). Een mijlpaal in de televisiegeschiedenis, maar het is symptomatisch dat Cloostermans in zijn opstel over die serie (inclusief de recente, bejubelde revival) niet ingaat op de inbreng van de man die mee aan de wieg stond van het fenomeen, scenarist-regisseur-producent Mark Frost. Die had voordien zijn sporen verdiend in het team van een andere mijlpaal, *Hill Street Blues* (1981-1987), de moeder en vader van niet alleen elke hedendaagse politiereeks, maar ook een voorbeeld voor series als *E.R.* en *The West Wing* die vanuit de belevenissen van een specifieke beroepsgroep (agenten, ziekenhuispersoneel, politici en hun medewerkers) een resem maatschappelijke kwesties weten aan te roeren. Cloostermans beperkt zich doelbewust tot Amerikaanse series ('Je trekt ergens een lijn om totale chaos te voorkomen'), maar reeksen als *Hill Street Blues* illustreren dat het zelfs voor de productie uit dat land eenvoudigweg niet klopt dat 'tv tot midden jaren '90 zo vreselijk' was vanwege 'de formulematige aanpak. Elke aflevering begon weer bij nul, elke ontwikkeling werd aan het einde [van elke aflevering] tenietgedaan.'

Wie nog iets meer uitzoomt, ziet vooral in Europa ambitieuze pogingen om televisiedrama te maken met de diepgang van literatuur en een beeldtaal die ook het eigen medium een impuls gaf. Soms betrof het bewerkingen van literatuur; Rainer Werner Fassbinder, bijvoorbeeld, maakte adaptaties van Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* en in de vroege jaren zeventig met *Welt am Draht* van Daniel F. Galouye's scifi-klassieker *Simulacron-3*. De Britse cultreeks [The Prisoner](#) (1967-1968) bevatte een door Patrick McGoohan geschreven aflevering die later nog naast Samuel Becketts *Endgame* in het theater is gespeeld. Dennis Potter ging in *The Singing Detective* (1986) op uiterst creatieve wijze het gesprek aan met het universum van Raymond Chandler. En met zijn *Heimat*-reeks vond Edgar Reitz niet alleen een eigen genre uit (dat tegelijk varieerde op de dorpskroniek en de *Bildungsroman*), eigenlijk was hij de uitvinder van het *bingewatchen*. (In 1993 woonde ik een heel weekend in de KVS om er de 26-urige reeks *Die Zweite Heimat* te aanschouwen.)

Op elke selectie valt iets af te dingen en Cloostermans maakte er blijkbaar een erezaak van om geen opstellen te wijden aan door intellectuelen aanbeden reeksen als *The Wire* en *The Sopranos*. Maar zijn overigens opvallend witte keuze (géén *Treme*, géén *Atlanta*, géén *How To Get Away With Murder*) gaat evenmin in op reeksen die uitdrukkelijk experimenteren met de vertelvorm zoals *The Affair* (dat systematisch scènes door de ogen van verschillende protagonisten presenteert) of *Once And Again* (waarin personages in zwart-witinterviews hun gedrag toelichten). Zijn interesse gaat uit naar thematische overeenkomsten en verschillen, wat die ons vertellen over de dingen des levens en de oneliners waarin je daarover wijsheden kunt debiteren. Niet de slechtste in dat genre: 'We worden ten slotte allemaal karikaturen van onszelf, zoals personages in een serie die te vaak hernieuwd is'. Deze spoiler mag u zelf binnenkopen.