

# Van scherm naar print: de filmfotoromancollectie van KU Leuven Bibliotheken

Lezers van *Ex Officina* kennen waarschijnlijk de fotoroman, die sinds kort een merkwaardige heropleving kent als een van de nieuwe vormen van *graphic journalism*.<sup>1</sup> De filmfotoroman daarentegen is een genre dat zelfs bij specialisten filmstudies niet onmiddellijk een belletje doet rinkelen, ondanks de massale aanwezigheid van deze “film op papier” rond 1960. Naar aanleiding van de verwerving van een collectie filmfotoromans door Bijzondere Collecties, en een tentoonstelling die daarover georganiseerd wordt, gaan we hier dieper in op dit genre.

Een filmfotoroman definiëren is op zich niet moeilijk: het is de heruitgave van een meestal recente film in een formaat dat, qua vormgeving, omvang en publicatieformaat, sterk schatplichtig is aan de fotoroman. Filmfotoromans verschenen in brede publieksmagazines, als week- of maandblad, en hadden gemiddeld driehonderd beelden, verspreid over zowat vijftig pagina's, met elk ongeveer zes zwart-wit plaatjes per bladzijde (deze cijfers geven een eerste idee van waar het genre voor staat). Omdat alle filmfotoromans de tekst ook presenteerden volgens de conventies van het stripverhaal, namelijk met tekstballonnen en aanvullende commentaar onder- of bovenaan het beeld, wordt nog altijd, maar ten onrechte, de link gelegd met comics.

Onbekend is niet alleen onbemind. Het is ook een gemiste kans om nieuwe kennis te verzamelen over thema's, vormen en praktijken die typisch zijn voor de filmfotoroman. In deze bijdrage wil ik graag even stilstaan bij drie aspecten: de relatie tussen filmfotoroman en film, de rol van het magazineformaat in het maken en consumeren van dit soort visuele literatuur, en ten slotte de plek van de filmfotoroman zelf in het archief en dus het culturele geheugen. Dit laatste geeft ook de mogelijkheid het belang van de universiteit en haar partners in dit nieuwe onderzoeksgebied toe te lichten.

## Een “andere” adaptatie

Wat betekent het om de filmfotoroman te bestempelen als een heruitgave eerder dan als een adaptatie, de term die iedereen spontaan in de mond neemt bij bijvoorbeeld de verfilming van een boek? Een van de meest in het oog springende kenmerken van een filmfotoroman – zelfs de enkele meer hedendaagse voorbeelden onttrekken zich niet

aan deze conventie<sup>2</sup> – is de getrouwheid aan het origineel die wordt nagestreefd bij de “vertaling” van het grote doek naar het minuscule blad, dat meestal een A4-formaat of kleiner heeft.

Eenzijds beperken filmfotoromans zich tot het hergebruik van bestaand fotografisch materiaal, zoals screenshots en publicitaire setfoto's (tussen beide kunnen interessante verschillen opduiken, maar dat is een ander verhaal). Anderzijds proberen ze ook het verhaal zo volledig en respectvol mogelijk over te brengen.



*Mon Film*, nr. 681, 1960, met op de cover Maurice Ronet, hoofdpersonage van *Ascenseur pour l'échafaud*, dir. Louis Malle, 1958. – KU Leuven Bibliotheken Bijzondere Collecties, EZB0115.

<sup>1</sup> *Graphic journalism* is een recente tendens in onderzoeksjournalistiek waarbij de tekst niet langer geïllustreerd wordt door beelden (meestal foto's), maar zelf de vorm van een of andere beeldtaal aanneemt (strip of fotoroman, voor het niet-bewegende beeld; al of niet interactieve webdocumentaire voor het bewegende beeld). Zie over de fotoroman: Jan Baetens, 'De Belgische fotoroman', in *Ex officina*, 34,1, 2021, 11-12.

<sup>2</sup> Het beste voorbeeld hiervan is allicht Chris Marker, *La Jetée / The Jetty* (New York 1992), een bewerking van zijn eigen film *La Jetée* uit 1962.



Fragment uit *Ascenseur pour l'échafaud* (*Mon Film*, nr. 681, 1960, p. 6).  
KU Leuven Bibliotheken Bijzondere Collecties, EZB0115.

In het eerste geval is getrouwheid – vandaag een wat verdachte manier van adapteren, alsof een getrouwe en bij momenten heel letterlijke weergave van het oorspronkelijke werk een bewijs van creatieve onkunde zou zijn<sup>3</sup> – bijna onvermijdelijk.

Het opnieuw maken of aanvullen van filmisch materiaal na de eigenlijke opnames is de facto uitgesloten, tenminste zolang men de band met het origineel wil behouden. In het tweede geval is de intentie om zo min mogelijk af te wijken van het bronmateriaal een bewuste strategie. Theoretisch gezien kan een filmfotoroman de beelden en zeker het verhaal van de film op duizend-en-een manieren aanpassen. Praktisch gezien gebeurt dit echter niet, omdat het publiek van de filmfotoroman eerst en vooral de film zelf wil terugvinden, ofwel om het werk te herbeleven, ofwel om de film te zien – en niet alleen te lezen – die men in de zaal gemist heeft.

Dit alles is perfect te begrijpen in de context van het decennium 1955-1965, de grote bloeiperiode van de filmfotoroman. Het beeldmateriaal was toen schaars, zelfs in gespecialiseerde filmtijdschriften, en er waren weinig alternatieven om de film op een echt visuele

manier te beleven of te bewaren buiten de zaal (novellisatie en *film raconté*, waarbij een film omgezet werd in een roman of een novelle, waren weinig of niet geïllustreerd). Maar het is voorbarig uit deze zorg voor getrouwheid te concluderen dat de filmfotoroman niet meer zou zijn dan een papieren dubbel van de geprojecteerde beelden. Op een aantal punten is een filmfotoroman fundamenteel verschillend van een film en zelfs de meest getrouwe weergave van het origineel kan daaraan niets veranderen, toch niet binnen de klassieke invulling van het genre.

Eerst en vooral is er het gegeven dat de beelden van een filmfotoroman geen bewegende beelden meer zijn en dat van de klankband slechts de dialoog en de voice-over kunnen worden overgenomen, zonder muziek of andere vormen van geluid. Ten tweede is het ook zo dat de beelden van een filmfotoroman, die *naast* elkaar op een pagina worden gerangschikt, nooit enkel en alleen *na* elkaar worden gelezen. In een filmfotoroman kan men diverse leesrichtingen combineren (het is niet absurd aan te nemen dat vele lezers min of meer automatisch onderaan rechts beginnen en pas nadien bovenaan links verder lezen). Het is in feite onmogelijk om alle beelden keurig een na een te bekijken – aangezien het menselijk oog niet anders kan dan verschillende beelden op dezelfde pagina gelijktijdig te percipiëren.

De combinatie van beide factoren – de overgang van bewegend naar stilstaand beeld en de switch van lineair naar tabulair lezen, waarbij de pagina als een geheel wordt bekeken – heeft een grote invloed op de weergave van wat in narratieve cinema zo'n belangrijke plaats inneemt: het *verloop* van een *actie*. In een filmfotoroman krijgt het begrip “actie” een heel andere invulling. Aan de ene kant merkt men dat de opbouw van een pagina allerminst beantwoordt aan de regel dat elk nieuw plaatje staat voor een nieuwe fase binnen het verloop van een actie. Omdat de lezer bij het begin van de pagina toch al gezien heeft hoe de pagina eindigt, heeft de reproductie van de successieve stappen van een actie weinig zin. Filmfotoromans geven daarom de voorkeur aan een pagina-opbouw die een reeks variaties op hetzelfde beeld aanbiedt – praktisch gezien de figuur van de protagonist, individueel of met een tweede persoon. Vele bladzijden van een filmfotoroman lijken daarom wat repetitief en saai, maar dit minimalisme is perfect functioneel. →

3 Jan Baetens, *Adaptation et bande dessinée*, Brussel 2020.



*La Voix de la conscience* (*Crimen y castigo*, Fernando de Fuentes, 1951, Films de Fuentes/México), in *Hebdo Roman*, nr. 25, 1960, p. 11. KU Leuven Bibliotheken Bijzondere Collecties, EZB0078.

Wat men verliest langs de kant van de actie, die overigens keurig lineair doorloopt in de tekstballonnen en de commentaarstekst, wint men terug langs de kant van het portret, wat voor de lezers essentieel is: in de ogen van het grote publiek van die jaren is een film immers het werk van een acteur en niet van een regisseur. Bijgevolg schept men plezier in het bekijken en herbekijken van de sterren.

Daarnaast is het zo dat binnen elke individuele foto de weergave van actie en beweging vaak belachelijk overkomt. De verbeelding van de lezer is meer dan voldoende om bij het wandelen door de foto's de narratieve dimensie van zowel de beelden als hun aaneenschakeling op de pagina te herstellen. De stijfheid van de poses in vele foto's en het repetitieve karakter binnen elke pagina is daarom geen teken van luiheid van de producenten, maar integendeel het bewijs dat deze – bijna altijd anonieme – makers van de klassieke filmfotoroman perfect wisten hoe ze het medium moesten gebruiken. De invloed van de fotoroman, die gelijkaardige principes hanteert, is hier duidelijk zichtbaar.

Een tweede fundamenteel verschil tussen film en filmfotoroman situeert zich niet op het vlak van de beelden, maar op dat van de tekst. Het is allerminst uitzonderlijk dat de filmfotoroman tekst toevoegt, die in het origineel compleet afwezig is (vele film-makers en critici houden immers sterk vast aan de regel van *show, don't tell*). De toevoegingen in kwestie vindt men voornamelijk op de twee meest strategische plaatsen van het verhaal, begin en einde. Deze commentaar gaat veel verder dan het situeren in tijd en ruimte van het verhaal of het introduceren van de hoofdpersonages. In bijna alle gevallen sluipt in deze vertellerstekst een moraliserende noot die het verhaal kadert binnen een bepaald genre, met name dat van het melodrama en de bijbehorende klemtoon op het lijden van de onschuldige, en binnen een bepaalde ideologie, in dit geval het geloof in de helende kracht van de eeuwige liefde. Het klopt dat vele films uit de jaren vijftig en zestig zelf expliciet een vergelijkbare boodschap uitdragen. Ook hier echter is de afwijking van de originele film een zeer ambivalent gegeven. De eigenheid van het originele werk wordt weliswaar onrecht aangedaan, maar tegelijkertijd vindt de filmfotoroman op die manier beter aansluiting bij het genre van de fotoroman in het algemeen, reeds aangestipt in de manier waarop individuele beelden en vormgevingsregels door het model van de fotoroman worden geïnspireerd. De terugkoppeling naar de fotoroman, die haaks lijkt te staan op het getrouwheidsprincipe, is ook hier allerminst een vergissing, maar bewijst dat de makers van de filmfotoroman zich goed bewust zijn van de context waarin deze roman zijn plaats moest vinden: de damesbladen van de jaren 1950.

## Het magazine als drager

In tegenstelling tot de hedendaagse *ciné-roman* is de filmfotoroman geen boek.<sup>4</sup> In de klassieke periode verschenen deze werken allemaal in magazines, meer bepaald in een heel eigen segment van de brede pers, waar ze zich snel gaan vermengen met de nieuwste telg van de naoorlogse damesbladen, de fotoromanmagazines (ook dit was in die jaren het exclusieve domein van de tijdschriftcultuur, fotoromans in boekvorm zijn van latere datum). Filmfotoromans vindt men dus niet in gespecialiseerde filmtijdschriften, waar men altijd op het genre zal neerkijken, maar in publicaties die met een mix van mode, sentimentele ontspanningsliteratuur en actualiteit en gossip uit de *celebrity culture* van de filmwereld, mikken op een publiek van vrouwelijke

<sup>4</sup> Over de *ciné-roman* met bijzonder onduidelijke afbakening, ook bij specialisten, zie Alain en Odette Virmaux, *Un genre nouveau: le ciné-roman*, Parijs 1983.



fans – het genderspect van dit soort publicaties is echter veel complexer en genuanceerder dan lange tijd is aangenomen, maar dit terzijde.

Dit soort filmtijdschriften zijn zo oud als het medium film zelf, maar na de Tweede Wereldoorlog maken ze onder druk van het gigantische succes van de fotoroman – hét mediafenomeen van de tweede helft van de jaren 1940 – plaats voor een nieuw type magazine dat zich gaat specialiseren in de filmfotoroman. De vroegere formules van de geïllustreerde navertelling van een film, vooral die van de “film raconté”, worden rond 1955 vervangen door de formule van de filmfotoroman. Enerzijds gebeurt dit binnen de reeds bestaande populaire filmmagazines, die overstappen van de “oude” naar de “nieuwe” formule, en binnen de fotoromantijdschriften, waar men korte filmfotoromans of filmfotoromans in feuilletonversie begint te combineren met de gewone inhoud van een fotoromanmagazine. Anderzijds ontstaan er totaal nieuwe magazines, exclusief opgebouwd rond de filmfotoroman, en meestal uitgebracht door uitgevers die reeds actief waren in de fotoromanbranche (net als in het geval van de fotoroman loopt Italië hier even voor op Frankrijk). Rond 1960 zijn er tientallen van dit soort tijdschriften in omloop. Wanneer de grote golf na enkele jaren reeds gaat liggen, om redenen die nog steeds niet heel duidelijk zijn, merkt men dat de “oude” formules terugkomen, met daarnaast een aantal nieuwe formats zoals het geïllustreerde scenario (voor de gespecialiseerde film liefhebber) of het genre van “the making of” (dikwijls een *coffee table book* voor een breed publiek), die voor een deel de rol van de klassieke filmfotoroman gaan overnemen.

Zoals gezegd lijken filmfotoromans sterk op fotoromans en dit gaat ook op voor de magazines die dit soort werken wekelijks of maandelijks aan de man of vrouw brengen. Formaat en design zijn gelijkaardig – maar niet altijd de prijs: filmfotoromans zijn meestal iets duurder, net als de economische structuur van de magazines. Het zijn doorgaans dezelfde uitgevers en de verkoop gebeurt vooral via losse nummers, met de mogelijkheid oude nummers apart bij te bestellen. De “familieverwantschappen” gaan verder dan het louter vormelijke aspect. De “verwarring” tussen fotoroman en filmfotoroman heeft er bijvoorbeeld voor gezorgd dat het stigma van de fotoroman overgedragen is op de filmfotoroman. Anders is het onmogelijk te begrijpen dat de serieuze filmkritiek



*Hélène de Troie* (Robert Wise, *Helen of Troy*, Warner, 1956), in *Star Ciné Roman*, nr. 42, 1958, p. 13. – KU Leuven Bibliotheken Bijzondere Collecties, EZB0114.

en zeker de filmhistorici het genre zo systematisch hebben genegeerd.<sup>5</sup> Nochtans bieden de filmfotoromans een fascinerende andere kijk op de cinema van die jaren en vooral op de manier waarop het publiek een bepaalde visie op film werd aangeboden, zo niet opgedrongen.

Wie echter beide types magazines beter onder de loep neemt, wordt onmiddellijk getroffen door een aantal verschillen. Twee ervan zijn fundamenteel. De fotoromanmagazines spelen sterk in op het feuilletonprincipe, om begrijpelijke redenen. Het doelpubliek is weinig bemiddeld en dus niet geneigd een abonnement te nemen. De keuze voor het feuilleton is dan een logische strategie om lezers week na week aan zich te binden. In het geval van de filmfotoroman is het feuilletonprincipe echter weinig zinvol. Het gaat immers niet om originele verhalen, maar om adaptaties van films die men reeds gezien heeft (filmfotoromans zijn geen “voorpublicaties”, maar verschijnen meestal pas enkele maanden na de release) of al kent van horen zeggen. Er kan dus niet gebruik gemaakt worden van cliffhangerprocedés.

5 De wetenschappelijke interesse voor de filmfotoroman is vrij recent. Een kantelpunt was zeker de tentoonstelling ‘Lo schermo di carta’ in de cinemateek van Turijn in 2006. Voor een recent overzicht, zie Jan Baetens, *The film photonovel. A cultural history of forgotten adaptations*, Austin 2019.





*Nous Deux Film*, nr. 81, 1960, met op de cover Anita Ekberg, een van de actrices van *La Dolce Vita*, dir. Federico Fellini, 1960. – KU Leuven Bibliotheken Bijzondere Collecties, EZB0081.

Filmfotoromans zijn daarom volledige verhalen, die normaliter ook de enige content van het magazine uitmaken (a rato van één film per nummer). Commercieel gezien is dat minder verleidelijk dan een fotoromanmagazine, waar de lezer telkens een combinaties van diverse feulletons vindt, elk met hun eigen thema en spanningsboog, soepel aangevuld met een aantal vaste rubrieken die hun waarde niet meer moeten bewijzen, zoals mode, gossip, keuken, enzovoort. Magazines die kunnen terugvallen op bekende films of succesvolle releases met populaire sterren hebben soms – maar niet altijd! – de luxe zich te kunnen beperken tot de film van de week of de maand. Andere zijn verplicht om deze film aan te vullen met een serie bonussen. De waaier is hier zeer breed: uitneembare centerfolds of uitknipbare pin-upfoto's op de *back cover*, een korte fotoroman, actualiteitsinfo uit de filmwereld, reportages over beroemdheden en mediafiguren, korte verhalen, enzovoort – waarbij het interessant is te vermelden dat reclame uitzonderlijk blijft, behalve dan voor de andere magazines van de uitgever.

Sommige magazines presenteren het “lezen” van de film *expliciet* als het papieren equivalent van de

“echte” filmervaring, bijvoorbeeld door de lezers van het nummer letterlijk af te beelden als de kijkers in de zaal. Maar ook *impliciet* kopieert de gevarieerde inhoud van de magazines wat er in die jaren te zien was tijdens een echte filmvoorstelling: trailers, een nieuwsoverzicht, korte documentaires, een B-film voor de pauze, cartoons of een toeristische film.

De evolutie van sommige filmfotoromanmagazines laat goed zien hoe moeilijk het zoeken naar de juiste, dit wil zeggen economisch rendabele, formule was. Zelfs succesvolle tijdschriften ondergaan op korte tijd soms grote veranderingen, zoals formaat, prijs, paginering, inhoud. Allemaal zijn ze op zoek naar dé formule die het beste van beide werelden – de film en het magazine – kan verbinden. Aan de ene kant is er de nood aan een duidelijke band van de filmfotoroman met het filmgenre zelf, om te vermijden dat de lezer de filmfotoroman verwart met de fotoroman, en zich dus enkel haar of zijn geliefd fotoromanmagazine aanschaft. Aan de andere kant is er de nog grotere noodzaak een eigen gezicht te hebben, zodat het tijdschrift zich onderscheidt van de vele andere gelijkaardige maar zeker niet gelijkwaardige magazines die elkaar verdringen in de kiosk (een onduidelijke profilering is op dit vlak dodelijk).

## Lezen, verzamelen, archiveren, exposeren

De productie van filmfotoromans tussen 1955 en 1965 is imposant.<sup>6</sup> Veel van de films die in die jaren in de zalen worden uitgebracht, verschijnen ook als filmfotoroman. Om aan de grote vraag te voldoen bewerken sommige bladen ook oudere films, al dan niet met duidelijke bronvermelding. Nadien overleefde het genre voornamelijk in nichepublicaties, waaronder western en pornografie, maar ook die verdwijnen in de loop der jaren.

Het aankopen, verzamelen, bewaren, tonen en “activeren” van dit soort bladen is echter nooit een kerntaak geweest van openbare, nationale of wetenschappelijke bibliotheken. Filmfotoromans hebben vooral kunnen overleven dankzij het informele *fandom*-circuit, waar heel eigen vormen van collectievorming en archivering zijn gegroeid.<sup>7</sup> Onzichtbaar betekent echter niet altijd onvindbaar: filmfotoromans zijn wel degelijk soms aanwezig in erfgoed- of nationale bibliotheken, zonder daarom vlot identificeerbaar te zijn. Zo heeft bijvoorbeeld het Belgische magazine *Bonnes soirées*, een uitgave

<sup>6</sup> De Italiaanse productie valt sneller stil dan de Franse, maar heel wat Franse magazines zijn in feite Franstalige tijdschriften die geëxporteerd zijn door Italiaanse uitgevers. Britse, Spaanse, Amerikaanse of andere voorbeelden zijn schaarser, maar daarom niet zonder belang.

<sup>7</sup> Zie Abigail De Kosnik, *Rogue Archives*, Cambridge (MA) 2017.



van Dupuis die een damesblad voor het hele gezin (sic) probeert te zijn, een aantal filmfotoromans in feuilletonvorm uitgebracht, zoals blijkt uit een ruimer onderzoek rond de Belgische fotoroman.<sup>8</sup> In bibliotheken wordt echter van dit soort weekbladen niet de volledige inhoud rubriek per rubriek gecatalogeerd, wat té tijdrovend zou zijn. De specifieke inhoud van elk nummer kan dus pas ontsloten worden door elk nummer apart effectief te doorbladeren. De inhoudstafel doorlopen is immers niet altijd voldoende, gezien de *fleu artistique* rondom het genre van de filmfotoroman. Zelfs de eigenlijke lectuur van het werk in kwestie zorgt soms voor problemen: bij gebrek aan duidelijke bronvermelding springt het verschil tussen fotoroman en filmfotoroman voor buitenstaanders niet steeds in het oog.

Een correct en volledig beeld verkrijgen van de filmfotoroman blijft een zware maar spannende opdracht. De verbreding van het erfgoedbegrip (erfgoed is allang niet meer enkel en alleen de canon) en de groeiende interesse voor populaire iconografie (die bestaansrecht heeft gekregen naast het beeldmateriaal uit de traditionele kunstgeschiedenis) hebben gelukkig voor een kentering gezorgd.<sup>9</sup>



Uittreksel uit *La Dolce Vita, Nous Deux Film*, nr. 81, 1960, p. 13.  
KU Leuven Bibliotheken Bijzondere Collecties, EZB0081.

Erfgoedinstellingen maken werk van ruimere collectievorming, terwijl het wetenschapsbeleid aandacht schenkt aan vergeten aspecten van de print- en publicatiecultuur. Op het vlak van de filmfotoroman beschikt KU Leuven Bibliotheken sinds kort over een unieke en vooral brede collectie, in feite de samenvoeging van de verzamelingen van een aantal privéverzamelaars. Het beschrijven van de items – verschillende duizenden tijdschriftnummers, van ruim zestig verschillende reeksen en bladen, voornamelijk Franstalig – is momenteel lopend en wordt gecoördineerd door het team van KU Leuven Bibliotheken Bibliotheekdiensten en Bijzondere Collecties. Dit werk is geen geïsoleerde opdracht, maar kadert binnen het breder beleid van KU Leuven en haar partners – hier KBR – om te werken rond de plaats van het beeld in populaire printmedia. De tentoonstelling in de Universiteitsbibliotheek is een onderdeel van de ontsluiting en publiekswerking van en rond dit materiaal, dat ook aanwezig is binnen het onderwijs van de Faculteit Letteren en het interdisciplinair onderzoek aan de universiteit.<sup>10</sup> Essentieel bij dit alles is dat de filmfotoroman geen eiland wordt, maar als brug functioneert tussen andere vormen van beeldcultuur in druk (filmroman, fotoroman, stripverhaal, illustratie...) en de reflectie over het belang van publicatieformaten (tijdschriften, affiches, prentbriefkaarten, brochures...). Op die manier wordt het begrip “boek” zo ruim mogelijk geïnterpreteerd en kan de toekomst ervan binnen de digitale omgeving vanuit nieuwe perspectieven bekeken worden.

Jan Baetens

De tentoonstelling ‘Filmfotoromans. Cinema op papier. Een vergeten schat uit het cinematografisch erfgoed’ loopt in de Universiteitsbibliotheek van 25 april tot en met 9 juni 2024.

Voor de openingsuren en meer info, zie:  
<https://bib.kuleuven.be/over-ons/tentoonstellingen/filmfotoromans>

8 Zie Clarissa Colangelo, *The Belgian photonovel*, Leuven 2023.

9 Zie het BELSPO project “ArtPresse” (KBR, KU Leuven, ULiège); zie ook het artikel van Benoît Crucifix in deze *Ex officina*.

10 Zie het FED-tWIN project ‘Pop Heritage’ (KBR, KU Leuven):  
Projectfiche | FED-tWIN | Belspo