

Stephen King

De Storm van de Eeuw

Vertaald door Hugo & Nienke Kuipers

LUITINGH-SIJTHOFF

Eerste druk, 1999
Tiende druk, november 2025

© 1999 by Stephen King
All rights reserved
© 1999, 2025 Nederlandse vertaling
Uitgeverij Luitingh-Sijthoff bv, Amsterdam
Alle rechten voorbehouden. Tekst- en datamining zijn niet toegestaan.
Oorspronkelijke titel *Storm of the Century*
Vertaling Hugo en Nienke Kuipers
Omslagontwerp Studio Vonk & De Boer

ISBN 978 90 210 5965 5
ISBN 978 90 245 7598 5 (e-book)

www.boekenwereld.com
www.lsuitgeverij.nl

Uitgeverij Luitingh-Sijthoff vindt het belangrijk om op milieuvriendelijke en verantwoorde wijze met natuurlijke bronnen om te gaan. Bij de productie van dit boek is daarom gebruikgemaakt van papier waarvan het zeker is dat dit niet tot bosvernietiging heeft geleid.

Opmerking van de scenarioschrijver

'Reach' is een term die aan de kust van New England wordt gebruikt voor een stuk open water tussen een eiland en het vasteland. Een baai is aan één kant open, een reach aan twee kanten. De reach tussen Little Tall Island (fictief) en Machias (echt bestaand) zal zo'n drie kilometer breed zijn.

Inleiding

In de meeste gevallen – laten we zeggen, in drie of vier van de vijf keer – weet ik waar ik was toen ik op het idee voor een bepaald verhaal kwam, en welke combinatie van gebeurtenissen (meestal heel alledaagse) dat verhaal in gang zette. Zo ontstond *It* toen ik een houten brug overstak en het holle bonken van mijn hakken hoorde en daarbij aan ‘The Three Billy Goats Gruff’ moest denken. In het geval van *Cujo* was het een confrontatie met een slechtgehu-meurde sint-bernard. *Pet Sematary* ontstond toen mijn dochter verdriet had omdat haar dierbare poes Smucky op de grote weg dicht bij ons huis was overreden.

Maar soms weet ik echt niet meer hoe ik op het idee voor een roman of verhaal ben gekomen. In die gevallen lijkt het verhaal meer uit een beeld dan uit een idee te zijn voortgekomen, uit een soort foto in mijn hoofd die zo krachtig is dat hij uiteindelijk personages en gebeurtenissen oproept, zoals een ultrasone fluittoon alle honden uit de buurt naar je toe roept. Dat zijn, in elk geval voor mij, de echt creatieve verhalen, de verhalen die geen concrete anteceden-ten hebben maar uit zichzelf opkomen. *De Groene Mijl* begon met een beeld van een kolossale zwarte man die in zijn gevangenis cel zat en een andere gedetineerde snoep en sigaretten zag verkopen vanuit een oud metalen karretje met een piepend wiel. *De Storm van de Eeuw* begon ook met een beeld uit een gevangenis: een man (wit, niet zwart) die op de brits in zijn cel zit, zijn voeten opgetrokken, zijn armen op zijn knieën, zijn ogen strak starend, zonder te knipperen. Dit was geen zachtmoedig of goed mens, zoals John Coffey in *De Groene Mijl* bleek te zijn. Dit was een extreem slecht

mens. Misschien helemaal geen mens. Telkens wanneer ik weer aan hem moest denken – tijdens het autorijden, als ik in de wachtkamer van de optometrist zat te wachten tot mijn pupillen verwijd waren, of erger nog, als ik 's avonds in het donker wakker lag in bed – leek hij een beetje angstaanjagender. Hij zat daar nog steeds roerloos op die brits, maar hij was net weer wat angstaanjagender geworden. Een beetje minder mens en een beetje meer... Nou ja, een beetje meer van wat daaronder zit.

Geleidelijk ontspon zich een heel verhaal vanuit die man – of wat hij ook was. De man zat op een brits. Die brits bevond zich in een cel. De cel bevond zich achter een winkel op Little Tall Island, dat in mijn gedachten soms 'Dolores Claibornes eiland' is. Waarom achter een winkel? Omdat zo'n kleine gemeenschap als Little Tall geen politiebureau nodig heeft, alleen een parttime agent die iets aan de incidentele rottigheid doet – een lastige dronkenlap, bijvoorbeeld, of een driftige visser die soms zijn vrouw slaat. Wie zou die parttime agent zijn? Nou, Mike Anderson natuurlijk, de winkelier van het eiland. Een prima kerel, heel geschikt voor dronkenlapen en driftige vissers – maar als er nu eens iets heel slechts gebeurde? Iets dat misschien net zo slecht was als die kwaadaardige demon die bezit nam van Regan in *De Exorcist*? Iets dat daar in die primitieve cel achter Mike Andersons winkel zat, en dat naar buiten keek, en dat wachtte... Wachtte waarop?

Nou, op de storm natuurlijk. De storm van de eeuw. Een storm die hevig genoeg was om Little Tall Island van het vasteland af te snijden, zodat het helemaal op zichzelf aangewezen is. Sneeuw is mooi; sneeuw is dodelijk; sneeuw is ook een sluier, zoals een goochelaar die gebruikt om zijn kaarten te verbergen. Afgesneden van de wereld, verborgen door de sneeuw, kon mijn boeman in de gevangenis (inmiddels had hij in mijn gedachten de naam die hij zichzelf gaf, Andre Linoge) grote schade aanrichten. Misschien was het nog het ergste dat hij nooit van die brits af hoefde te komen, die brits waarop hij met ingetrokken voeten zat, zijn armen op zijn knieën. In oktober of november 1996 was ik in mijn gedachten op dit punt aanbeland: een slechte man (of misschien een monster dat zich als man voordeed) in een gevangenis, een storm heviger dan de storm die het noordoosten van het land in het midden van de jaren

zeventig totaal verlamde, een gemeenschap die plotseling helemaal op zichzelf was aangewezen. Ik zag er nogal tegen op om een hele gemeenschap te creëren (ik had dat in twee romans gedaan, *Salem's Lot* en *Needful Things*, en het is een enorme opgave), maar de mogelijkheden lokten me aan. Ik wist ook dat ik op het punt was gekomen waarop ik moest gaan schrijven, want anders ging de kans voorgoed voorbij. Ideeën die vollediger zijn – met andere woorden, de meeste ideeën – blijven een hele tijd goed, maar een verhaal dat uit één beeld voortkomt, een beeld dat vooral als vage mogelijkheid bestaat, is veel vergankelijker.

De kans leek me vrij groot dat *De Storm van de Eeuw* onder zijn eigen gewicht zou bezwijken, maar in december 1996 begon ik toch maar te schrijven. Het laatste duwtje kwam van het besef dat als ik mijn verhaal op Little Tall Island situeerde, ik de gelegenheid zou hebben om interessante en provocatieve dingen over de aard van menselijke gemeenschappen te zeggen – want geen gemeenschap in Amerika is zo hecht gestructureerd als de eilandgemeenschappen voor de kust van Maine. De mensen die daar wonen, zijn met elkaar verbonden door hun leefsituatie, hun tradities, hun gemeenschappelijke belangen, hun gemeenschappelijke religieuze gewoonten en door werk dat moeilijk en soms gevaarlijk is. Ook zijn er de bloedbanden, want op de meeste eilanden bestaat de bevolking uit een stuk of vijf oude families, een lappendeken van neven en nichten en schoonfamilie.* Als je toerist bent (een van de 'zomermensen') zullen ze vriendelijk tegen je zijn, maar je moet niet verwachten dat je een kijkje in hun leven kunt nemen. Al kom je zestig jaar lang steeds weer terug naar je huisje op de kaap, je blijft een buitenstaander. Want het leven op het eiland is anders. Ik schrijf over dorpen omdat ik een jongen uit een dorp ben (zij

* In het oosten van Maine spelen basketbalteams hun eindtoernooi in het Bangor Auditorium. Het normale leven komt dan min of meer tot stilstand, want overal in de regio zitten mensen aan de radio gekluisterd. Er was een jaar waarin het meisjesteam van Jonesport-Beals aan het toernooi van Class D (Small School) deelnam en de radioverslaggevers alle vijf de teamleden bij hun voornaam moesten noemen. Dat kon niet anders, want alle meisjes waren zussen of nichtjes. Ze heetten allemaal Beals.

het niet een dorp op een eiland, moet ik er meteen aan toevoegen; als ik over Little Tall schrijf, doe ik dat als buitenstaander). De meeste van mijn verhalen die zich in dorpen en kleine stadjes afspelen – Jerusalem's Lot, Castle Rock, Little Tall Island – zijn geïnspireerd door Mark Twain ('The Man That Corrupted Hadleyburg') en Nathaniel Hawthorne ('Young Goodman Brown'). Toch staat in al die gevallen, denk ik, een onuitgesproken hypothese centraal: dat de gemeenschap altijd moet worden vernietigd door iets slechts dat van buiten komt, iets dat de mensen uit elkaar drijft en hen tot elkaars vijanden maakt. Maar dat was meer mijn ervaring als lezer dan als dorpsbewoner. Als dorpsbewoner heb ik kleine gemeenschappen de handen ineen zien slaan als zich een ramp voordeed.†

Toch blijft de vraag bestaan: is die hechte eenheid altijd in het belang van de gemeenschap? Is het hele idee van een 'gemeenschap' altijd hartverwarmend of soms ook huiveringwekkend? Toen ik op dat punt was gekomen, stelde ik me voor dat Mike Andersons vrouw hem omhelsde en tegelijkertijd 'Zorg dat hij (Linoge) een ongeluk krijgt' in zijn oor fluisterde. Man, wat ging er toen een huivering door me heen! En ik wist dat ik op zijn minst moest proberen het verhaal te schrijven.

Toen wist ik nog niet in welke vorm ik het verhaal zou gieten. Ik maak me daar nooit druk om – net zomin als ik me druk maak om het perspectief. Het perspectief van een verhaal (meestal de derde persoon, soms de eerste persoon) komt altijd tegelijk met het verhaal in me op. Dat geldt ook voor de vorm die een idee aanneemt. Soms schrijf ik het liefst romans, maar ik schrijf ook korte verhalen, scenario's en een enkele keer een gedicht. De vorm wordt altijd door het idee bepaald. Je kunt geen kort verhaal van een roman maken, je kunt geen gedicht van een kort verhaal maken, en je kunt een kort verhaal niet stopzetten als het een roman wil worden (nou ja, tenzij je het dood wilt maken).

Ik nam aan dat als ik *De Storm van de Eeuw* schreef, het een roman zou worden. Maar toen ik eraan wilde beginnen, drong zich steeds

† Bijvoorbeeld ten tijde van de ijsstorm van januari 1998, toen sommige dorpen meer dan twee weken zonder stroom zaten.

weer het idee aan me op dat het een film moest zijn. Elk beeld van het verhaal leek me meer een filmbeeld dan een boekbeeld: de gele handschoenen van de moordenaar, het bloed op Davey Hopewells basketbal, de kinderen die met Linoge meevliegen, Molly Anderson die ‘Zorg dat hij een ongeluk krijgt’ in het oor van haar man fluistert, en vooral Linoge die met ingetrokken voeten en bungelende handen in de cel zit en alles orkestreert.

Het verhaal zou te lang zijn voor een speelfilm, maar ik meende wel een oplossing te zien. Ik had in de loop van de jaren een erg goede samenwerking met de televisiemaatschappij ABC opgebouwd. Ik had ABC materiaal (en soms scenario’s) voor een stuk of zes zogeheten miniseries geleverd die vrij goede kijkcijfers hadden behaald. Ik nam contact op met Mark Carliner (die de nieuwe versie van *The Shining* produceerde) en Maura Dunbar (die al sinds het begin van de jaren negentig mijn creatieve contactpersoon bij ABC is). Zou een van hen, vroeg ik, geïnteresseerd zijn in een échte roman voor televisie, een oorspronkelijk verhaal dat niet gebaseerd was op een al bestaande roman?

Ze zeiden allebei meteen ja, en toen ik klaar was met de drie scripts van twee uur die hieronder volgen, ging het project de eerste productiefase in en verliepen de opnamen zonder getreuzel van de creatieve mensen of dwarsliggerij van het management. Het is onder intellectuelen de mode om de vloer aan te vegen met televisie (en in godsnaam, geef nooit toe dat je naar *Frasier* kijkt, laat staan *Jerry Springer*), maar ik heb als auteur zowel voor de televisie als voor de film gewerkt en ik ben het helemaal eens met het gezegde dat in Hollywood televisiemensen programma’s willen maken en film-mensen lunchafspraken willen maken. Niet dat de druiven zuur zijn: het medium film is over het geheel genomen tamelijk goed voor me geweest (we gaan nu even voorbij aan films als *Graveyard Shift* en *Silver Bullet*). Maar bij de televisie laten ze je werken... en als je in het verleden wat succes hebt gehad met dramaseries in afleveringen, laten ze je ook min of meer je gang gaan. En ik mag graag mijn gang gaan. Dat is prettig. En ABC trok drieëndertig miljoen dollar voor dit project uit. Ze deden dat op grond van drie voorlopige scenario’s, die trouwens niet wezenlijk zijn veranderd. Dat was ook prettig.

Ik schreef *De Storm van de Eeuw* precies zoals ik een roman zou schrijven. Ik hield een lijst van personages bij maar maakte verder geen aantekeningen en werkte volgens een strak schema van drie of vier uur per dag. Toen mijn vrouw en ik zoals altijd eropuit gingen om het damesbasketbalteam van Maine de uitwedstrijden in Boston, New York en Philadelphia te zien spelen, nam ik mijn Mac PowerBook mee en werkte ik in hotelkamers. Het enige nieuwe was dat ik een Final-Draftprogramma voor het schrijven van scenario's gebruikte, in plaats van het Word 6-programma dat ik voor gewoon proza gebruik (en van tijd tot tijd crashte dat verrekte programma en was er geen beweging meer op het scherm te krijgen – het nieuwe FinalDraftprogramma is gelukkig bugs-vrij). En ik zou willen opmerken dat wat nu volgt (en wat je op je televisiescherm zult zien als je naar *Storm* kijkt wanneer het wordt uitgezonden) eigenlijk geen 'televisiedrama' of 'miniserie' is. Het is een echte roman, zij het dan in een ander medium.

Het werk bracht de nodige problemen met zich mee. Het grootste nadeel van netwerktelevisie is de censuur (ABC is het enige grote netwerk dat nog een echte afdeling Normen en Waarden heeft; ze lezen daar alle scenario's door en vertellen je wat je absoluut niet in de huiskamers van Amerika kunt laten zien). Ik had al met dat probleem geworsteld bij het maken van *The Stand* (de wereldbevolking stikt in haar eigen snot) en *The Shining* (getalenteerde maar duidelijk gestoorde jonge schrijver slaat echtgenote net niet dood met een croquethamer en probeert dan zoon dood te knuppelen met hetzelfde voorwerp), en het was absoluut het ergste aspect van het hele project, het creatieve equivalent van de Chinese gewoonte om voeten van meisjes af te binden.

Gelukkig voor mij (degenen die zich als hoeders van de Amerikaanse moraal opwerpen zijn er waarschijnlijk heel wat minder gelukkig mee) zijn de televisienetwerken wel wat toleranter geworden sinds de tijd dat het de producenten van *The Dick Van Dyke Show* werd verboden om een tweepersoonsbed in de slaapkamer te laten zien (lieve help, stel je voor dat de jeugd van Amerika zou gaan fantaseren dat Dick en Mary daar 's nachts lagen *en met hun benen tegen elkaar aan kwamen?*) De afgelopen tien jaar veran-

derde het allemaal nog veel sneller. Dat had voor een groot deel met de revolutie in de kabeltelevisie te maken, maar het kwam ook door het verliezen van kijkers, vooral in de felbegeerde leeftijdsgroep van achttien tot vijftientwintig jaar.

Mensen vragen me weleens waarom ik iets met netwerktelevisie te maken wil hebben terwijl er ook kabelmaatschappijen zijn als Home Box Office en Showtime, waar nauwelijks censuur wordt toegepast. Daar heb ik twee redenen voor. Ten eerste is het potentiële kabelpubliek nog steeds tamelijk klein, ondanks de vele ophef die de critici over oorspronkelijke kabelprogramma's als *Oz* en *The Real World* maakten. Je kunt wel een miniserie op HBO uitbrengen, maar dan kun je net zo goed een grote roman bij een kleine uitgeverij uitbrengen. Ik heb helemaal niets tegen kleine uitgeverijen of tegen kabeltelevisie, maar als ik lange tijd hard heb gewerkt, wil ik graag een gooi doen naar het grootst mogelijke publiek. Een deel van dat publiek kan er op donderdagavond voor kiezen om naar *ER* te kijken, maar dat is een risico dat je moet nemen. Als ik mijn werk doe en mensen willen weten hoe het afloopt, nemen ze *ER* op video op en blijven ze bij mij. 'Het wordt pas leuk als je een beetje concurrentie hebt,' zei mijn moeder altijd.

De tweede reden waarom ik de voorkeur aan een groot netwerk geef, is dat wat voetafbinding soms wel goed voor je is. Als je weet dat je verhaal door de mangel gaat van mensen die uitkijken naar lijken met open ogen (taboe op netwerktelevisie), kinderen die lelijke taal uitslaan (ook taboe) of grote hoeveelheden bloed (gigantisch taboe), ga je op zoek naar andere manieren om iets duidelijk te maken. In de genres van horror en suspense wordt uit luiheid bijna altijd een aanschouwelijke botheid gebruikt: de uitgeplopte oogbal, de doorgesneden keel, de half weggerotte zombie. Als de televisiecensor die gemakkelijke gruwelbeelden schraapt, moet je nadenken over andere manieren om hetzelfde doel te bereiken. De filmmaker wordt subversief, en soms wordt de filmmaker zelfs elegant, zoals Val (*Cat People*) Lewtons films vaak elegant zijn.

Het bovenstaande klinkt waarschijnlijk als een rechtvaardiging, maar is dat niet. Per slot van rekening ben ik degene die eens heeft gezegd dat hij zijn publiek bang wilde maken maar het zou laten

gruwen als hij het niet bang kon maken – en als ik het niet kon laten gruwen, zou ik met iets walgelijks komen aanzetten. Ach, zou ik zeggen, ik heb geen trots. De netwerktelevisie heeft bij wijze van spreken die laatste uitwijkmogelijkheid weggenomen. Er zit een aantal fysiek aangrijpende momenten in *De Storm van de Eeuw* – Lloyd Wishman met de bijl en Peter Godsoe met zijn touw zijn maar twee voorbeelden daarvan – maar we moesten voor elk van die momenten vechten, en over sommige (bijvoorbeeld de vijfjarige Pippa die haar moeder in het gezicht krabt en ‘Laat me los, kreng!’ schreeuwt) is het laatste woord nog steeds niet gezegd. Ik ben tegenwoordig niet erg populair bij de mensen van Normen en Waarden – ik bel die mensen steeds weer op en jengel ze aan hun hoofd en dreig het tegen mijn grote broer te zeggen als ze niet ophouden met me te pesten (in dit geval wordt de rol van mijn grote broer het vaakst gespeeld door Bob Iger, de grote baas van ABC). Het is helemaal niet slecht om op die manier met Normen en Waarden om te gaan, denk ik; als je dikke vriendjes met ze was, zou je je net Tokyo Rose voelen. Als je wilt weten wie de meeste gevechten uiteindelijk wint, moet je het originele scenario (dat ik hier publiceer) vergelijken met het televisieprogramma (dat nog in bewerking is terwijl ik dit schrijf).

En vergeet niet dat wanneer er iets tussen oorspronkelijk scenario en uiteindelijke film is veranderd, dat gebeurd is om Normen en Waarden tevreden te stellen. Bij hen moet je je beklag doen. Aan de timing van zo’n televisieserie valt niet te tornen. Elke aflevering moet eenennegentig minuten duren, of een paar seconden meer of minder, en moet verdeeld zijn in zeven ‘bedrijven’, want dan is er gelegenheid voor al die geweldige reclamespotjes die geld in het laatje brengen. Er zijn trucs die je een beetje extra tijd opleveren – een daarvan is een vorm van elektronische compressie die ik niet begrijp – maar meestal wrik je gewoon wat met je stokje tot het in het gaatje past. Dat is lastig maar niet onoverkomelijk; niet erger dan bijvoorbeeld een uniform op school of een stropdas op je werk te moeten dragen. Die worsteling met de grillige regels van de netwerktelevisie was in het geval van *The Stand* en *The Shining* vaak ergerlijk en soms ontmoedigend (en huiverend vraag ik mij af wat de producenten van *It* moeten hebben doorgemaakt, want het is

een strenge regel van Normen en Waarden dat televisiestukken nooit gebaseerd mogen zijn op kinderen die in levensgevaar verkeren (laat staan dat ze sterven), maar beide stukken waren gebaseerd op romans die zonder enige consideratie voor de fatsoensregels van netwerktelevisie waren geschreven. En dat is natuurlijk ook de manier waarop romans geschreven moeten worden. Als mensen me vragen of ik bij het schrijven van boeken een film in gedachten heb, erger ik me altijd een beetje... Ik voel me dan zelfs beledigd. Het is net als wanneer je aan een meisje vraagt: 'Doe je het ooit voor geld?' – al dacht ik dat vroeger altijd wel. Het ergerlijkste is de veronderstelling dat je schrijft uit berekening. Dat soort boekhoudersdenken is bij het schrijven van verhalen helemaal niet zo op zijn plaats. Verhalen schrijven is alleen een kwestie van verhalen schrijven. De commercie en het boekhoudersdenken komen daarna, en die dingen kun je het best overlaten aan mensen die er verstand van hebben.

Dat was het soort houding dat ik had toen ik aan *De Storm van de Eeuw* werkte. Ik schreef het als televisiescenario, want zo wilde het verhaal geschreven worden... Maar ik geloofde niet echt dat het ooit op de televisie zou komen. Ik wist in december 1996 genoeg van het maken van films om te weten dat ik een scenario aan het maken was dat een nachtmerrie voor specialeffectsmensen was – een sneeuwstorm heviger dan alles wat ooit eerder op televisie was geprobeerd. Ik creëerde ook een enorm aantal personages – maar als het schrijven klaar is en het erop aankomt een televisiefilm te maken, worden de personages van de schrijver de sprekende instrumenten van de castingdirector. Ik ging toch maar door met het scenario, want als je een boek aan het schrijven bent, hoef je niet aan een budget te denken. Het budget is het probleem van iemand anders. En als het scenario goed genoeg is, komt het uiteindelijk wel goed. Dat komt het altijd.*

En omdat *Storm* geschreven is als miniserie voor de televisie, kon ik de kritiek naast me neerleggen. Ik denk dat dit het meest angstaan-

* En ik dacht, wat geeft het nou – als *Storm* nooit wordt gemaakt omdat het te duur is, maak ik er gewoon een boek van. Ik vond het wel een grappig idee om een roman van mijn eigen nooit uitgevoerde scenario te maken.

jagende verhaal is dat ooit voor televisie is geschreven, en in de meeste gevallen kon ik angstaanjagende dingen inbouwen zonder dat Normen en Waarden meteen moord en brand schreeuwde.†

Ik heb drie keer met regisseur Mick Garris samengewerkt – eerst aan de speelfilm *Sleepwalkers* en daarna aan de miniseries *The Stand* en *The Shining*. Ik maak weleens de grap dat we gevaar lopen de Billy Wilder en I.A.L. Diamond van het horrorgenre te worden. Hij was mijn eerste keuze voor de regie van *De Storm van de Eeuw*, want ik mag hem graag, heb respect voor hem en weet wat hij kan. Maar Mick had andere ijzers in het vuur (het leven zou veel eenvoudiger zijn als mensen alles gewoon uit hun handen lieten vallen en naar me toe kwamen rennen als ik ze nodig had), en dus gingen Mark Carliner en ik op jacht naar een regisseur.

In die tijd had ik in de videotheek bij mij om de hoek toevallig *The Twilight Man* gehuurd, een film die rechtstreeks op video werd uitgebracht. Ik had er nog nooit van gehoord, maar de sfeer trok me wel aan en de hoofdrol werd vertolkt door Dean Stockwell, en dan is het altijd goed. Met andere woorden, het leek me de perfecte manier om de dinsdagavond door te komen. Ik nam ook *Rambo* mee, een geheid succes, voor het geval dat *The Twilight Man* een kat in de zak bleek te zijn, maar *Rambo* kwam die avond niet uit de doos. *The Twilight Man* was een lowbudgetfilm (hij was oorspronkelijk voor het Starz-kabelnetwerk gemaakt, ontdekte ik later), maar toch was hij steengoed. Tim Matheson speelde ook mee,

† Uiteindelijk protesteerde N & W alleen tegen een paar onbenullige dingen. Zo zegt in Deel Een een visser dat het naderbij komende slechte weer ‘*one mother of a storm*’ wordt. N & W wilde dat die regel werd veranderd, misschien omdat ze geloofden dat het een sluwe manier van mij was om ‘*one motherfucker of a storm*’ te suggereren, resulterend in nog meer bederf van de Amerikaanse moraal, nog meer schietpartijen op schoolpleinen, enzovoort. Ik hing meteen jengelend aan de telefoon en wees erop dat de frase ‘*the mother of all...*’ oorspronkelijk door Saddam Hoessein was gebruikt en daarna dagelijkse spreektaal was geworden. Na enige overwegingen stond Normen en Waarden de frase toe, al stonden ze er wel op ‘dat de dialoog niet op een obscene manier wordt uitgesproken’. Absoluut niet. Obscene dialoog op netwerktelevisie is voorbehouden aan programma’s als *3rd Rock from the Sun* en *Dharma and Greg*.

en hij straalde iets uit dat ik in *Storm* ook in Mike Anderson hoopte te zien: goedheid en fatsoen, ja... maar met een latente gewelddadigheid die als een ijzerader door zijn persoonlijkheid heen liep. Beter nog: Dean Stockwell speelde een geweldig grillige schurk: een vriendelijke, hoffelijke zuiderling die zijn computerkennis gebruikt om het leven van een vreemde te verwoesten – alleen omdat die vreemde hem heeft gevraagd zijn sigaar uit te drukken! De belichting was somber en sfeervol, de computertrucages waren slim gedaan, het tempo bleef er goed in, en er werd uitstekend geacteerd. Ik speelde de credits nog eens af en onthield de naam van de regisseur, Craig R. Baxley. Ik kende die naam van twee andere dingen: een goede kabeltelevisiefilm over Brigham Young, met Charlton Heston als Young, en een minder goede sciencefictionfilm, *I Come in Peace* met Dolph Lundgren in de hoofdrol. (Het meest memorabele uit die film was het laatste dat de hoofdrolspeler tegen de cyborg zei: ‘*You go in pieces.*’)

Ik sprak met Mark Carliner, die *The Twilight Man* bekeek en het een goede film vond, en die ontdekte dat Baxley beschikbaar was. Ik belde zelf ook een keer en stuurde Craig het driehonderd pagina’s tellende scenario van *Storm*. Craig belde terug, opgewonden en vol ideeën. Ik hield van zijn ideeën en van zijn enthousiasme, maar wat me vooral goed deed, was dat de enorme omvang van het project hem niet uit het veld sloeg. Wij drieën ontmoetten elkaar in februari 1997 in Portland, Maine. We dineerden daar in het restaurant van mijn dochter en de zaak was al bijna rond.

Craig Baxley is een lange man met brede schouders, knap en met een voorkeur voor Hawaïaanse shirts. Waarschijnlijk is hij een paar jaar ouder dan hij eruitziet (op het eerste gezicht denk je dat hij veertig is, maar zijn eerste theaterproject was *Action Jackson*, met Carl Weathers in de hoofdrol, dus hij moet ouder zijn). Hij heeft de relaxte ‘*no problem*’-houding van een Californische surfer (dat is hij trouwens ooit geweest; hij heeft ook als stuntman in Hollywood gewerkt) en hij heeft een gevoel voor humor dat droger is dan een film van Errol Flynn over het vreemdelingenlegioen. Die kalme houding en die ‘nee, ik maak maar een geintje’-humor verbergen vaak de echte Craig Baxley, die doelgericht, toegewijd, vindingrijk en een beetje autocratisch is (noem mij een regisseur zon-

der minstens een tikje Stalin en ik noem jou een slechte regisseur). Wat vooral zo'n indruk op me maakte toen de opnamen van *De Storm van de Eeuw* in februari 1998 aan hun lange mars begonnen, was dat Craig telkens 'Cut!' riep. In het begin is dat nogal verontrustend, maar dan besef je dat hij doet wat alleen de meest visueel begaafde regisseurs kunnen: de camera een halt toeroepen. Nu ik dit schrijf, heb ik de eerste 'outputs' gezien – opnamefragmenten op videoband – en dankzij Craigs regie lijkt het wel of de film zichzelf in elkaar zet. Het is riskant om in een vroeg stadium veronderstellingen te doen (denk maar eens aan die oude krantenkop: 'DEWEY VERSLAAT TRUMAN'), maar op grond van wat ik tot nu toe heb gezien, zou ik zeggen dat wat je gaat lezen een griezelige gelijkenis vertoont met wat je gaat zien als *De Storm van de Eeuw* op de televisie komt. Ik hou mijn vingers nog gekruist, maar ik denk dat het werkt. Ik denk dat het zelfs buitengewoon wordt. Ik hoop het, maar je moet altijd realistisch blijven. Er gaat ontzaggelijk veel werk in het maken van de meeste films zitten, ook die voor televisie, en er zijn maar heel weinig films buitengewoon. Gezien het aantal mensen dat erbij betrokken is, verbaast het me eigenlijk dat er nog goede films bestaan. Maar ja, je mag altijd hopen, nietwaar?

Het scenario van *Storm* is geschreven tussen december 1996 en februari 1997. In maart 1997 zaten Mark, Craig en ik te dineren in het restaurant van mijn dochter Naomi (inmiddels helaas gesloten; ze studeert theologie). In juni keek ik naar tekeningen van Andre Linoges stok met wolfskop, en in juli keek ik naar storyboards. Begrijp je wat ik bedoel met televisiemensen die programma's willen maken in plaats van lunchafspraken?

Buitenopnamen werden gemaakt in Southwest Harbor in Maine en in San Francisco. Er werden ook buitenopnamen gemaakt in Canada, zo'n dertig kilometer ten noorden van Toronto, waar de hoofdstraat van Little Tall Island in een leegstaande suikerfabriek werd opgebouwd. Gedurende een maand of twee was die fabriek in het plaatsje Oshawa een van de grootste opnamestudio's ter wereld. De nagebouwde hoofdstraat van Little Tall onderging drie zorgvuldig uitgedachte stadia van sneeuwbedekking, van een paar

centimeter tot totale bedelving.* Toen een groep mensen uit South-west Harbor een busreisje naar de studio in Oshawa maakte, waren ze zichtbaar onder de indruk zodra ze door de hoge metalen deuren van de vroegere fabriek naar binnen werden geleid: alsof ze in een oogwenk weer thuis waren. Er zijn dagen waarop het maken van films net zoveel glamour heeft als het in elkaar schroeven van de draaimolen op een plattelandskermis... maar er zijn ook dagen met een verbijsterende magie. De dag waarop de mensen uit South-west Harbor de set kwamen bekijken was een van die dagen.

Het filmen begon eind februari 1998, op een dag met sneeuw in Down East Maine. Het eindigde ongeveer zestig opnamedagen later in San Francisco. Terwijl ik dit schrijf is het midden juli en zijn de cutting en editing, dus de werkzaamheden die op de opnamen volgen, net begonnen. Optische effecten en CGI-effecten (Computer Graphic Imaging) worden laag na laag ingebouwd. Ik kijk naar opnamen met voorlopige muziektracks (waarvan vele zijn ontleend aan Frank Darabonts film *The Shawshank Redemption*), en Gary Chang, die de uiteindelijke muziek bij de serie zal schrijven, doet dat ook. Mark Carliner is met ABC in de slag over de uitzenddata – februari 1999, een periode waarin de reclametarieven aan de kijkcijfers worden aangepast, lijkt het waarschijnlijk – en ik kijk naar de opnamen en beleef daaraan een voldoening die ik maar zelden heb beleefd.

Het scenario dat hier volgt, vormt een compleet verhaal, voorzien van tekens – we noemen ze ‘scènes’ en ‘fades’ en ‘inserts’ – waaraan de regisseur kan zien hoe hij het verhaal in stukken kan hakken... want tenzij je Alfred Hitchcock bent en *Rope* filmt, maak je films altijd stukje voor stukje. Tussen maart en juni van dit jaar verfilmde Craig Baxley het scenario zoals scenario's altijd worden verfilmd – in een heel andere volgorde, vaak met vermoeide acteurs die midden in de nacht aan het werk zijn, altijd onder druk – en op het eind had hij een verzameling fragmenten die de ‘dailies’ worden genoemd.

* Onze sneeuw bestond uit zetmeelvlokken en plasticsnippers en werd door gigantische ventilatoren weggeblazen. Het effect is niet volmaakt... maar het is het beste dat ik in mijn tijd in de filmbusiness heb gezien. Dat mag ook wel, want de totale kosten van de sneeuw bedroegen twee miljoen dollar.

Ik hoef me alleen maar om te draaien en ik kan naar mijn eigen verzameling van die dailies kijken – zo’n zestig cassettes in rode kartonnen dozen. Maar nu komt het vreemde: die dailies moeten aan elkaar worden gezet om de complete film te maken, en dat is heel iets anders dan het maken van een legpuzzel. Het zou net zo iets moeten zijn, maar dat is het niet, want in tegenstelling tot de meeste boeken zijn de meeste films levende dingen met adem en een hartslag. Meestal levert het assemblageproces iets minder op dan de som van de delen. In zeldzame en geweldige gevallen levert het iets meer op. Ditmaal zou het meer kunnen zijn. Ik hoop het.

Nog één ding. Er zijn mensen die zeggen dat films (vooral televisiefilms) op een minder hoog niveau staan dan boeken en in feite net zo goed wegwerpproducten zijn als Kleenex. Nou, dat gaat niet meer op, hè? Dankzij de goede mensen van Pocket Books, heb je het scenario nu in handen en kun je het bekijken wanneer je maar wilt. En de miniserie zelf zal uiteindelijk wel op videoband of videodisc verkrijgbaar zijn, denk ik, zoals veel gebonden boeken uiteindelijk in pocketvorm verschijnen. Dan kun je hem kopen of huren wanneer je maar wilt. En net als je met een boek kunt doen, kun je dan door de serie heen bladeren om dingen te bekijken die je zijn ontgaan of te genieten van iets waar je erg van hebt genoten. Je gebruikt de REWIND-toets van je afstandsbediening in plaats van je vinger – dat is alles. (En als je een van die afschuwelijke mensen bent die meteen naar het einde willen kijken, is er altijd FAST FORWARD of SEARCH, denk ik... al moet ik je wel zeggen dat ik niets van zulke praktijken moet hebben.)

Ik zal niet beweren – en ook niet tegenspreken – dat een roman voor televisie gelijkwaardig is aan een roman in een boek. Ik zal alleen zeggen dat als je de afleidende factoren ervan aftrekt (reclamespotjes voor Tampax, spotjes voor Ford-auto’s, nieuwsflitsen, enzovoort), het me heel goed mogelijk lijkt. En ik wil je eraan herinneren dat de man die volgens de meeste literatuurstudenten de grootste Engelstalige schrijver aller tijden was ook met een oraal en visueel medium werkte, en niet (tenminste niet in de eerste plaats) met een gedrukt medium. Niet dat ik mezelf met Shakespeare probeer te vergelijken – dat zou bizar zijn – maar het lijkt me heel goed

mogelijk dat hij, als hij nu zou leven, niet alleen voor off-Broadway-theaters maar ook voor de film of de televisie zou schrijven. Misschien zou hij zelfs naar de afdeling Normen en Waarden van ABC bellen om ze ervan te overtuigen dat het geweld in het vijfde bedrijf van *Julius Caesar* noodzakelijk is... om nog maar te zwijgen van het feit dat het niet in strijd is met de goede smaak.

Naast de mensen van Pocket Books die het op zich hebben genomen dit project te publiceren, wil ik graag Chuck Verrill bedanken, die in deze zaak als agent en als verbindingsofficier tussen Pocket Books en ABC fungeerde. Bij ABC zou ik graag Bob Iger willen bedanken, die zo'n immens vertrouwen in me had, en ook Maura Dunbar, Judd Parkin en Mark Pedowitz. En ook de mensen van Normen en Waarden, die echt wel meevallen (misschien is het zelfs wel redelijk om te zeggen dat ze '*one mother of a job*' hebben geleverd).

Mijn dank gaat ook uit naar Craig Baxley omdat hij een van de grootste filmprojecten op zich heeft genomen die ooit door netwerktelevisie in gang zijn gezet. En ook naar Mark Carliner en Tom Brodek, die het allemaal in elkaar hebben gezet. Mark, die voor *Wallace* zo ongeveer alle prijzen heeft gekregen die er te krijgen zijn, is een geweldige kerel om in je team te hebben. Ik wil ook mijn vrouw Tabby bedanken, die me door de jaren heen zoveel steun heeft gegeven. Omdat ze zelf schrijver is, begrijpt ze heel goed waarom ik me soms idioot gedraag.

STEPHEN KING

Bangor, Maine 04401

18 juli 1998