

De cinematografische verlegging van horizonten

► *Rudolf en Sonia Gutwirth*

Een intitiatieparcours

Sinds jaren zijn we gretige maar tegelijk ook kieskeurige bioscoopbezoekers. En haast altijd hebben de geziene films ons gefascineerd en verrijkt. Zowel onze emoties als inzichten en esthetische gevoelens werden aangesproken. Bovendien kregen we de opportuniteit meerdere levens te beleven. We werden één met de meest verscheiden personages en maakten kennis met de meest uitzonderlijke situaties.

Toch merkten we gaandeweg dat de verzamelde indrukken van elke nieuwe cinematografische ervaring onze herinneringen aan de vorige verzwakten. Ons geheugen bleek niet in staat ons de weergave te bezorgen van wat wij nochtans zo graag gezien hadden. We besloten op een hulpmiddel te steunen. We schreven verslagen van de films die we niet vergeten wilden.

Zo begonnen we in 1995 met de behandeling van een meesterwerk: de realisatie van Michael Radford, *Il Postino*. Einde jaren 1940 door de Chileense dictator en voormalige "socialist" Gonzalez Videla op een klein verlaten eilandje aan de Italiaanse kust verbannen, wint Pablo Neruda, vertolkt door Phillippe Noiret, langzamerhand de duurzame bewondering en vriendschap van de postbode, een naïeve, verlegen en leergierige jonge man vertolkt door Massimo Troisi. Met eenvoudige woorden en illustraties beantwoordt de dichter de vraag die zijn vriend eindelijk durft te stellen: wat is nu feitelijk poëzie? De jonge postbode waagt zich dan ook eens aan een metafoor. En zijn aarzelende poging is, hoe kon het anders, beladen met emotie. Dat is nu juist, zegt Neruda, poëzie!

Deze merkwaardige sobere film bereikt een hoogtepunt aan emotionele expressie, esthetisch genot, psychologische finesse, filosofische diepzinnigheid en authenticiteit. En de pathetische dimensie gaat nog een stap verder wanneer, enkele tijd na zijn presentatie, de veelbelovende acteur Troisi tijdens een Italiaanse betoging tegen de dictatuur van Pinochet gedood wordt.

We ondervonden overigens dat onze besprekingen verder reikten dan het eerst bedoelde geheugensteuntje. Het geïnvesteerde herinnering- en denkwerk bracht aspecten aan het licht waarvan we ons tijdens de vertoningen niet bewust waren. En ook onze kritische blik werd scherper en beter doordacht.

Maar de onderneming nam pas een nieuwe dimensie toen het driemaandelijks tijdschrift *Aktief* van het Masereelfonds haar kolommen opende voor onze filmbesprekingen. We zorgden voor de invulling van een vaste rubriek die later een mooie benaming kreeg: "De zevende Muze". Waarom vroegen wij ons af bij onze eerste bijdrage in het nummer van juli 2000 deze speciale aandacht voor cinema. We stelden ons tevreden met een antwoord van Sartre in 1931, hij was toen amper 26, bij een toespraak ter gelegenheid van de prijsuitreiking aan de leerlingen van het Lycée François I^{er} in Le Havre: "Jullie ouders, zou hij verklaard hebben, mogen gerust zijn: cinema is geen slechte school. Het is een kunst ... die de beschaving van onze tijd weerspiegelt. Wie zal jullie de schoonheid leren van de wereld waarin jullie leven, de poëzie van de snelheid, van de machines, de onmenselijke en schitterende fatali-

teit van de industrie? Wie zo niet jullie kunst: de cinema?"¹ We trachten daar dieper op in te gaan.

De Zevende Muze als alle kunsten omvattend

Goed, maar men zegt hetzelfde over literatuur. Die zou ook zorgen voor een brede verruiming van onze beperkte eigen ervaring. Waar ligt dan het onderscheid tussen letteren en film?

Laat ons om te beginnen vaststellen dat beiden nauw verbonden kunnen zijn. Er wordt geen film zonder scenario gemaakt. Deze tekst is de leidraad die de opeenvolgende situaties ondersteunt, de dialoog leidt en de cinematografische verwerking aanwijst. Soms zorgt de regisseur zelf voor het scenario zoals dat bijvoorbeeld het geval is voor de meeste films van Woody Allen. Maar het is ook niet uitzonderlijk dat een schrijver gesolliciteerd wordt om een draaiboek te schrijven. Zo vroeg John Huston in 1958 een scenario aan Sartre voor een film over het leven van Freud. De filosoof, die maar weinig ervaring had met dit soort werk, schreef een 300 bladzijden omvattende tekst. Voor Huston was dat natuurlijk te veel van het goede. Hij schatte dat met dit scenario de film minstens vijf uur zou duren. De twee mannen konden geen middenweg vinden en Huston was uiteindelijk verplicht een andere medewerker te zoeken. Hij haalde er feitelijk in totaal nog drie beroepscoscenaristen bij. De film kwam in 1963 tot stand onder de titel *Freud the secret passion*. Hij werd vertolkt door Montgomery Clift en Susanna York. Sartre weigerde zijn naam aan deze realisatie te verlenen.

Zo beperkt de bijdrage van de schrijver zich meestal tot de zeker niet te onderschatten rol van inspiratiebron voor de bewerking van geschoolde scenaristen. Dat was bijvoorbeeld het geval voor de film *Le parfum d'Yvonne* van Patrick Lecomte naar de roman *Villa des Roses* van Patrick Modiano en voor *La pianiste* van Michael Haneke naar het boek van Elfriede Jelinek, zonder te spreken over de beroemde cinematografische versie, in regie van Jean-Jacques Annaud, van Umberto Eco's *Il Nome della Rosa*.

Omgekeerd komt cinema misschien minder aan bod in literatuur. Maar figuren zoals Tati's Monsieur Hulot of Charlie Chaplin worden meer dan eens aangekaart en hetzelfde kan gezegd worden over emblematische films zoals Eisensteins *Potemkine* of Resnais' *Nuit et brouillard*.

Dit gezegd zijnde, boeken en films hebben duidelijk een verschillende werking. Zo schakelen de literatuur en, in meerdere mate, de poëzie eerder de verbeelding in. Ze dienen als basis – Sartre gebruikt in *L'imaginaire* het woord "analogon" – voor een brede invulling door de fantasie van de lezer. In de bioscoop daarentegen worden we door de beelden ingepalmd. De analogon geeft ons veel minder ruimte voor creatie. De film is meer zoals de omstandigheden van het leven. Hij is opdringerig, hij houdt sterker in zijn greep.

Tussen de fotografische en de cinematografische beelden vindt men een soortgelijk verschil. De foto geeft slechts een instant weer. De gedachten kunnen daar zeer breed op uitdijen. Vooral kunstfoto's hebben dit contextueel effect. De film beperkt deze inbreng. Alhoewel hetzelfde droomwerk of een soortgelijke poëtische sfeer niet zelden ook cinematografisch kan bekomen worden door vertraagde filmbeelden. In *Il postino* zijn het de prachtige zee- en kustlandschappen die op die manier betoverend worden.

Muziek is ongetwijfeld ook een aanzienlijke dimensie van cinema. Films hebben bijna altijd minstens een muzikale achtergrond wanneer dit aspect dan al niet thematisch wordt aangewend zoals in de uitstekende verfilmingen van Verdi's *La Traviata* en Mozarts *Don Giovanni*. Maar cinematografische "musicals" zoals de Amerikaanse *West Side Story* of de Cubaanse *Buena Vista Social Club* hadden omgekeerd ook een belangrijk impact op het gehalte van de muziekwereld.

Het decorontwerp, dat van grote betekenis is voor de meeste films, beroept zich zowel op binnens als buitenarchitectuur. Doch de beïnvloeding in tegengestelde richting valt niet te verwaarlozen. Denk maar aan de niet onbesproken impact van Hollywood op het levenskader van de Amerikanen. Het gaat trouwens niet alleen maar om huis-houdelijk decor en stedenbouw (Las Vegas), ook kostuum en mode zijn veelbeduidend voor de filmwereld en omgekeerd.

De cineasten beroepen zich ook niet zelden op de schilderkunst als decor of thema's voor hun realisaties. Schilderkunst speelt bijvoorbeeld een voorname rol in het bevragende en erg intellectuele werk van de Britse regisseur Peter Greenaway. Maar film en schilderkunst zijn anderzijds niet minder vermengd bij de bekende Amerikaanse schilder Edward Hopper.

Men kan niet zeggen dat de beeldhouwkunst afwezig is. Het is het thema bijvoorbeeld voor Camille Claudel van Bruno Nuytten met Isabelle Adjani in de rol van de beeldhouwster en Gérard Depardieu als haar leermeester en minnaar Rodin. Maar deze driedimensionele kunst blijft moeilijker om als dusdanig filmisch te worden weergegeven. Alhoewel de cinematografische techniek ook op dit gebied enorme vooruitgang boekt.

Kortom, al de kunstvormen vinden hun plaats in de overstijgende Zevende Muze die omgekeerd inspirerend op de afzonderlijke ontwikkeling van deze componenten werkt.

Cinema als stof voor reflectie

De diversiteit van de door de film behandelde thema's lijkt ook onuitputtelijk. We doorlopen, om er een idee van te geven, onze filmbesprekingen sinds drie jaar in *Aktief*.

Psychologische problemen komen in al de betrokken films aan bod. Het palet is bijna oneindig. Het gaat o.a. over de verschillen tussen liefde en seks in *Intimacy* van Patrice Chéreau, over de moeilijke ontvoogding van jonge mensen in *Meisje* van Dorothee Van de Berghe, over de impasse van driehoeksverhoudingen in *Marie Jo et ses deux amours* van Robert Guédiguian, over het belang en de rol van communicatie bij leven en dood in *Hable con ella* van Pedro Almodovar en over eenzaamheid en genegenheid bij ouderen in *Pauline en Paulette* van Lieven Debrauwer. De psychoanalyse is ook sterk aanwezig. *La stanza del figlio* is er een voorbeeld van. Nanni Moretti vertelt het pijnlijke rouwproces van een therapeut die zijn wereld ziet ineenstorten nadat een ongeval hem brutaal zijn zoon ontnemt.

Maar wie het over psychologie heeft, kan moeilijk de socio-culturele context ontzien. Ook zijn er psychologische films die meer het verband of het accent op dit maatschappelijk kader leggen. Dat is het geval voor *A ma sœur* van Cathérine Breillat. De groei naar volwassenheid van twee meisjes wordt er in het licht gesteld van de door de maatschappij opgedrongen patronen. Een andere door ons besproken film, *American Beauty* van Sam Mendes behandelt de generatieconflicten op een soortgelijke wijze. Fatsoen is maar een façade van de middenklasse in een Amerikaans stadje. Het kweekt

alleen maar frustraties en uitdagende houdingen bij de jeugd.

De sociologische accenten komen nog meer in aanmerking in *Ressources humaines* van Laurent Cantet. Een welmenend pas gevormd jong kaderlid betreft zijn eerste baan in een middelgrote onderneming. Al vlug botst hij zowel op de druk van de werkgevers als van de werknemers. Hij zal inzien dat hij geen carrière kan maken als hij niet in de kaart van de bazen speelt. In *Drôle de Félix* van Olivier Ducastel en Jacques Martineau is de sfeer optimistischer. De maatschappij is niet zo vreed als meestal wordt voorgesteld. Félix, een jonge man getekend door alle mogelijke maatschappelijke stigmata – hij is Noord-Afrikaans, homoseksueel, seropositief en werkloos – ondervindt dat de houding van de gewone mensen, als het ijs gebroken wordt, gastvrij en vriendelijk is. In *Cuba feliz* van Karim Dridi tenslotte gaat het meer de etnografische toer op. De bedoeling is, met de muzikale folklore als leidraad, over het leven diep in de Cubaanse provincie te getuigen.

Andere films zijn dan weer duidelijk politiek getint. Zo bespraken we *The Navigators* van Ken Loach. De kritiek op de privatisering van de spoorwegen in Engeland bereikt dramatische dimensies in deze film. In *Promises*, in regie van Justine Shapiro, B.Z. Goldberg en Carlos Boland, is het het Israëlo-Palestijns conflict dat in het vizier wordt gebracht in de hoop dat de jeugd het er beter zal afbrengen dan de huidige falende en door haat ondermijnde generatie. De spiraal van geweld met als gevolg de oorlogsdynamiek worden dan weer magistraal behandeld in de tragikomische parabel over de Bosnische gruwelen van Denis Tanovic's *No man's land*.

Geschiedenis is een favoriet thema van de cinema. In de meeste gevallen zijn de weergaven ofwel karikaturaal ofwel bombastisch. *The pianist* van Roman Polanski scheen ons nochtans een "overzichtelijk beeld" te geven van de bezetting van Warschau en de daaropvolgende uitroeiing van het Joodse getto in deze stad.

Andere films vonden wij het bespreken waard om hun filosofische of ethische inhoud. Zo gaat het in *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* over allerlei vreemdingen en neurosen die vastgesteld worden in het dagelijks leven van de gewone mensen. Met vriendschap, verbeelding en soms ook een beetje

verstand kan men de betrokkenen een beter gevoel geven. In *The man who wasn't there* van Joel Coen is het nog eens een parabel die cinematografisch aangeboden wordt. Meedoen aan het spelletje opbod van imago's is als luchtkastelen bouwen. Het "echte" leven heeft niets te maken met maskerades, het is zorgen voor een originele en creatieve partituursinterpretatie. Ook Shohei Imamura heeft een voorliefde voor ethische parabels. In *Lauw water onder een rode brug* pleit hij tegen schijn en conformisme en prijst hij waarachtige liefde met volledige inzet van beide partners de hemel in.

We kunnen niet ontkennen dat wij, o.a. voor wat onze filmselectie en evaluatie betreft, de invloed van onze culturele, sociale en ideologische achtergrond zowel als van onze persoonlijke existentiële opvattingen ondergaan. Maar het moet ook gezegd worden dat vele films waaraan we geen aandacht hebben besteed, gewoon het product van seriewerk zijn. Het volstaat de studio's van producer Universal in Los Angeles te bezoeken om zich bewust te worden van de ingrediënten – geweld, technische snufjes, sensatie, zwartwitdenken en bedekte seksprovocatie en perversie – die daar in de doorsnee films aaneengebonden worden. Dit genre cinematografische "industrie" speelt natuurlijk een grote rol in het aanbod. Het is ook een niet te verzuimen, weliswaar niet bepaald inhoudelijk hoogstaand deel van de onbegrensde filmische diversiteit.

Onuitgesproken censuur, institutionele beperkingen en ideologische propaganda zijn daarentegen remmende factoren. Maar de Zevende Muze is op zichzelf zo dynamisch dat niets in staat kan zijn een einde te maken aan haar onweerstaanbare creativiteit.

11 september, 11 regisseurs, 11 minuten en het onbegrensde potentieel van cinema

11 September is een gelegenheidsfilm. Er werd aan 11 bekende regisseurs gevraagd hun visie te verfilmen over de terroristische aanslag op de Twin Towers in New York. Elke versie of verhaal mocht niet meer dan 11 minuten duren. Met weliswaar beperkte ter beschikking gestelde middelen waren de betrokkenen voor het overige volledig vrij.

In deze omstandigheden werd natuurlijk het geheel, alhoewel het thema uniek was, zeer verscheiden. Het werd een bijzonder experiment met

de proef op de som van de cinematografische mogelijkheden.

Uitblinkers op het gebied van vormgeving zijn de Mexicaan Alejandro Gonzalez Inarritu die de lugubere en dramatische gebeurtenis artistiek belicht met vallende lichamen langs hoge geometrische betonnen gevels en op de achtergrond de eentonige klaagzang van rouwende vrouwen, de Israëli Amos Gitai die de paniek veroorzaakt in zijn land door het terrorisme illustreert door, met repetitieve scènes, het onvermogen van de compulsieve hulpdiensten in beeld te brengen, en de Japanner Imamura die zijn metaforische stijl ten dienste stelt van een meedogenloze aanklacht tegen deshumanisatie door oorlog.

De thema's zijn ook merkwaardig gevarieerd, zelfs uiteenlopend. Denis Tanovic heeft het over het leed van zijn landgenoten gedurende de recente gruwelijke strijd in Bosnië. Claude Lelouch behandelt de impact van 11 september op de gesloten wereld van doofstommen. De Amerikaan Sean Penn vertelt het verhaal van een rouwende weduwnaar die door de ineenstorting van de aanpalende Tower plots weer de zon te zien krijgt. Mira Neir klaagt de terroristen aan omdat ze in de kaart van het al latent Amerikaans antimoslimracisme spelen. De Burkinees Idressa Ouedragao brengt een humoristische anekdote in beeld. Een stel jongens denken dat ze Bin Laden herkend hebben in Ouagadougou. Ze berekenen al wat ze met de beloning van 25 miljoen dollar zullen kunnen doen om hun land uit de miserie te helpen. Ken Loach drukt zijn spijt uit dat die andere 11 september, die van de staatsgreep in 1973 tegen de Chileense democratie nooit zoveel aandacht kreeg als de huidige terroristische daad in New York. 30.000 mensen werden toen nochtans vermoord, meestal na barbaarse mishandelingen, door de handlangers van dictator Pinochet en zijn voorgd Kissinger. De Egyptenaar Youssef Chahine protesteert tegen de dubbele moraal van de Amerikaanse overheid. Overal ziet ze het "kwaad" maar ze zwijgt als de dood wanneer tienduizenden onschuldigen het slachtoffer worden van haar onzinnige bombardementen. En dan is er nog Samira Makhmalbaf die het onbegrip beschrijft van een groep landelijke jochies in haar Iran, wanneer ze vertelt over gekaapte vliegtuigen die torenhoge gebouwen doen instorten.

Kortom, de film *11 september* levert in een notendop nog eens het bewijs dat cinema een dimensie

heeft die open staat voor ontelbare gevarieerde
zowel artistieke als thematische ontwikkelingen.

noot

1. Annie Cohen-Solal, *Sartre, 1905-1980*, Gallimard, Parijs, 1985, p. 124: "Vos parents peuvent se rassurer: le cinéma n'est pas une mauvaise école. C'est un art ... qui reflète la civilisation de notre temps. Qui vous enseignera la beauté du monde où vous vivez, la poésie de la vitesse, des machines, l'inhumaine et splendide fatalité de l'industrie? Qui sinon votre art: le cinéma?"