

NOG EENS ZIEN

De films die je bijblijven, van Casablanca tot Melancholia

Pauline Terreehorst en Gerard de Vries



Uitgeverij IJzer
Utrecht

Inhoudsopgave

7	<i>Play It Again, Sam</i>
19	<i>Horen en zien</i>
21	Once Upon a Time in the West
25	India Song
30	In the Mood for Love
36	The French Dispatch
45	<i>Een begin, een midden en een eind</i>
47	The French Lieutenant's Woman
49	Tinker Tailor Soldier Spy
55	L'avventura, La notte en L'eclisse
63	Pulp Fiction
71	<i>De magie van realisme</i>
72	Ossessione
76	La dolce vita
82	Na de repetitie (Efter Repetitionen)
90	Apocalypse Now
99	<i>Antihelden</i>
101	Lost in Translation
104	Taxi Driver
111	Tokyo Story (Tokyo Monogatari)
116	Stalker
126	<i>Moord en doodslag</i>
128	Rear Window
135	Gosford Park
139	The Conversation en Blow-Up
145	Rashômon en The Third Murder (Sandome no satsujin)

157	<i>M/V/X</i>
160	Jeanne Dielman
167	Basic Instinct
171	Venus in Fur (La Vénus à la fourrure)
179	The Handmaiden (Ah-ga-ssi)
184	<i>Politiek</i>
187	Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb
189	The Battle of Algiers (La battaglia di Algeri)
195	The Manchurian Candidate
199	The Insult (Qadiya Raqam 23)
208	<i>Liefde</i>
209	Hiroshima mon amour
215	Return to Montauk
220	Amour
225	Youth
231	<i>De toekomst is verleden tijd</i>
235	Blade Runner
241	2001 – A Space Odyssey
247	Melancholia

Play it again, Sam

Op 26 november 1942, midden in de Tweede Wereldoorlog, ging *Casablanca* in première. Terwijl andere oorlogen actueel zijn geworden en niemand het nog in zijn hoofd zou halen om de stad die de film zijn naam geeft zo exotisch en geïntroduceerd met Efteling-muziek te presenteren, blijft hij boeiend en het bekijken waard. Hoe komt dat? Het verhaal is een volstrekt ongeloofwaardige geschiedenis. Victor Laszlo, een belangrijke Tsjechische verzetsman, is op de vlucht voor de nazi's. Hij wist uit een concentratiekamp te ontsnappen en heeft nu Casablanca, in Vichy-Frans Marokko, bereikt. Daar loopt hij rond in een smetteloos wit pak en bezoekt hij Rick's Café Américain, samen met zijn vrouw, Ilsa, die vrijwel de hele film in avondkleding is uitgedost. Sam, een zwarte pianist, speelt er Amerikaanse evergreens. Maar Laszlo en zijn vrouw willen verder, naar Amerika, via Lissabon. De daarvoor benodigde transitvisa hebben ze echter niet. Rick, de Amerikaanse nachtclubeigenaar wiens verleden wordt samengevat met de woorden 'Afrikaanse wapensmokkel' en 'meevechten in de Spaanse Burgeroorlog', heeft wel twee van die visa. Ze zijn al door Generaal De Gaulle (!) ondertekend. Rick hoeft slechts hun namen in te vullen en Laszlo en zijn vrouw kunnen weg. Een complicatie is dat Rick de voormalige geliefde is van de vrouw van de Tsjechische verzetsman – ze beleefden een idyllische affaire in Parijs. Toen de Duitsers Parijs binnentrokken zouden ze samen vluchten, maar op het moment suprême liet Ilsa verstek gaan. Nu zien ze elkaar terug in Casablanca. Rick voelt zich door Ilsa verraden. Hun liefde blijkt echter nog overweldigend groot. Enfin: zij kiest voor Rick en vraagt hem alles te regelen. Laszlo zal op het vliegveld te horen krijgen dat hij alleen moet vertrekken. Maar daar, op het vliegveld, terwijl de motoren van het vliegtuig naar Lissabon al zijn gestart, overtuigt Rick Ilsa ervan dat zij toch samen met Laszlo naar Amerika moet gaan. "We'll always have Paris," houdt hij haar nog voor. Wie de film ooit zag, is die slotscène niet vergeten, zoals wel meer uit die film onvergetelijk is.

Er zijn meer films als *Casablanca* die je vaker kunt zien, hoe onwaarschijnlijk, bizar, complex of simpel het verhaal ook is. Waarom bekijk je een film die je al eens hebt gezien opnieuw? Je kent hem toch al? Je weet toch hoe hij afloopt?

Terwijl het niet ongewoon is om vaker naar dezelfde muziek te luisteren, een roman te herlezen, of naar een museum te gaan waar je een schilderij nog eens wilt zien, lijkt het vaker bekijken van films vooral een zaak te zijn van cinefielen en fans van een specifiek genre als *Star Wars*, of *Harry Potter*. Ook wil je een bepaalde film nog wel eens bekijken omdat hij plezierige herinneringen oproept aan die ene keer dat je hem – samen misschien – zag. Of omdat zo'n film je altijd weer opvrolijkt. Want zoals er comfortfood bestaat, zijn er ook comfortfilms. Voor de een is dat *Love Actually*, voor een ander *The Big Lebowski*.

Maar er is nóg een reden om een film opnieuw te willen of te moeten zien, al is die minder makkelijk onder woorden te brengen: hij blijft vragen of emoties oproepen die je zijn bijgebleven. Hij heeft je geraakt en intrigeert je, al is vaak niet meteen duidelijk waarom dat zo is. Hij geeft te denken, vraagt om discussie en misschien om wat nader onderzoek. De eerste keer leefde je mee met de hoofdpersonen en vroeg je je – benieuwd, of angstig – af hoe dit afloopt. Een tweede of derde keer kijken roept andere vragen op. Je weet wat er is gebeurd, je kent de plot, je weet hoe de film afloopt. Nu denk je eerder: hoe zit dat verhaal nou precies in elkaar; waarom ben ik geroerd; en ook: wat is de betekenis van wat ik heb gezien, wat zégt die film?

Niet iedere film nodigt ertoe uit om nog eens te worden bekeken en ook niet elke film die je 'leuk', 'mooi' of 'spannend' vindt. Zo'n film raad je je vrienden aan: *zij* moeten hem beslist eens gaan zien; maar *jij* hebt dat al gedaan en hoeft hem niet nóg eens te bekijken. Ook zijn het niet alleen films uit de gezaghebbende *Sight and Sound* lijst 'Greatest Films of All Time'. Die lijst wordt samengesteld op basis van de oordelen van critici, filmprogrammeurs en filmhistorici. Voor hen geven vakmatige overwegingen de doorslag. Zij nomineren films die nieuwe wegen hebben ingeslagen en zetten daarom *Citizen Kane* uit 1941 in de top drie. Hedendaagse kijkers verwonderen zich echter niet meer over de opmerkelijke scherptediepte van de opnamen die Orson Welles en cameraman Greg Toland in die film wisten te realiseren,

onder meer door een nieuw type lenzen te gebruiken. Die techniek, en het effect dat zij ermee bereikten bij het portretteren van Citizen Kane's buitensporige manier van leven, is inmiddels gemeengoed.

De reden dat een film de gewone film liefhebber raakt ligt doorgaans op een ander vlak – al is het lastig er de vinger op te leggen. En precies daarom wil je hem nog eens zien, en denk je erover na. Dat is niet omdat hij onhelder is – onheldere films zijn het bekijken niet waard. Nee, juist als een film én helder is én over iets bijzonders beschikt – iets moois, verrassends, interessants, fascinerends, een *je-ne-sais-quoi* – doet hij je niet alleen plezier, maar intrigeert hij ook, raakt hij je, roept hij vragen op en zet hij je aan tot het overdenken van wat je zag en wat dat betekent – voor nu, voor jezelf, voor de wereld waarin we leven, of je houding in morele en politieke kwesties. De ervaring met het terugkijken van films kan ook helpen om in de stroom van alle andere beelden waarmee we dagelijks worden geconfronteerd kaf en koren te scheiden. Het levert bovendien gespreksstof. Want zoals Umberto Eco ooit zei: wie bij een etentje de stilte aan tafel wil verbreken, moet over een film beginnen.

In dit boek bespreken we ruim dertig speelfilms die ons bleven intrigeren – films van na 1940 uit Europa, de Verenigde Staten, Japan, Korea, Rusland en het Midden-Oosten, de keuze legt onmiskenbaar onze voorkeuren en beperkingen bloot. Naast de onvermijdelijke klassiekers, is ook een aantal meer recente, wat minder bekende films opgenomen. Dit boek geeft dan ook geen overzicht van de filmgeschiedenis, noch een opsomming van films die iedereen ooit eens moet hebben gezien. De beschouwingen die volgen hebben een essayistisch karakter en proberen een antwoord te geven op de vraag waarom een bepaalde film blijft intrigeren. Ze nodigen uit om – deze én andere – films nóg eens te bekijken, te overdenken en dus serieus te nemen.

Wie bijvoorbeeld Chantal Akerman's *Jeanne Dielman* bekijkt, ziet een vrouw die in drie opeenvolgende dagen huishoudelijk werk verricht en dan, aan het slot, een man doodsteekt. In wat de vrouw in die drie dagen doet zijn slechts kleine, subtiele en vaak alleen bij herhaald kijken te onderscheiden verschillen zichtbaar. Wilde Chantal Akerman, de regisseur, de monotonie van het vrouwenbestaan aan de kaak stellen? Of zijn die verschillen eerder tekens voor de toenemende

ontredde van de vrouw? En waarom moet die man dan daarvoor boeten? Of moeten we de herhaling van handelingen niet alleen in deze termen begrijpen, maar heeft die ook een andere functie? Zo roept ook het opmerkelijke, nogal zoetige, slot van *Taxi Driver* vragen op. Moet het begrepen worden als een concessie van regisseur Scorsese aan de producenten die een opbeurend einde eisten omdat anders bezoekers weg zouden blijven? Of heeft dit slot een andere, zo je wilt diepere, betekenis? We komen er later op terug.

Als een film je intrigeert en vragen oproept kun je je in de eerste plaats afvragen welke bedoelingen de regisseur had, en onder welke omstandigheden de film tot stand kwam. Een tweede mogelijkheid is om van de kijker uit te gaan en je af te vragen door welke psychologische of ideologische mechanismes je verleid of geraakt werd. Ten slotte kun je je op de film zélf richten en proberen te verwoorden ‘wat’ je ziet en hoort en ‘hoe’ dat wordt verbeeld en uitgewerkt – dus onderzoeken hoe het verhaal wordt verteld en verbeeld, welke details ertoe doen, en bijvoorbeeld hoe de muziek werkt, of juist opvallend afwezig is.

Laten we die verschillende invalshoeken eens langslopen aan de hand van *Casablanca*, een film die vrijwel iedereen al eens heeft gezien, en velen, met plezier, zelfs meerdere malen.

Om te beginnen: hoe kwam die film tot stand en welke bedoelingen hadden de makers ermee? Er zijn hele boeken aan gewijd, die laten zien dat het nogal prozaïsch begon. *Casablanca* werd in 1942 als doorsnee Amerikaanse studiofilm geproduceerd. Het was voor de Warner Brothers, de producenten, een van de vele films die met grote regelmaat uit hun bedrijf rolden. Het scenario hadden de producenten zelf al gekozen. Ze hadden na een tip van Irene Lee, een scout, de rechten gekocht van *Everybody comes to Rick's*, een toneelstuk dat geschreven was door Murray Burnett, een Amerikaanse leraar Engels, en Joan Alison, zijn vriendin, die contacten had in de New Yorkse theaterwereld. Daarna is er nog door zeven schrijvers aan het scenario gesleuteld, waaronder de vilein komische tweeling Philip en Julius Epstein, die veel van de dialogen schreven. Regisseur Michael Curtiz werd pas laat bij het project betrokken. Hij was een Hongaarse immigrant die in Europa al veel films had gemaakt en in 1926 door de Warner Bro-

thers naar Hollywood was gehaald. De Warner Brothers wisten dat als ze hem de opdracht zouden geven, Curtiz een adequate film zou kunnen maken, ondanks een scenario waaraan nog gesleuteld moest worden en een cast die nog maar voor de helft was geselecteerd – want in plaats van Humphrey Bogart en Ingrid Bergman had het niet veel gescheeld of Ronald Reagan en Bette Davis hadden de hoofdpersonen gespeeld. De productie zou uiteindelijk slechts zeven weken in beslag nemen.

Casablanca is dus het tegendeel van een ‘auteursfilm’ – het Europese antwoord op het Amerikaanse studiosysteem dat in de jaren vijftig en zestig het filmlandschap grondig veranderde. Wat de producenten, scenarioschrijvers en de regisseur vooral gemeen hadden was hun joodse achtergrond – en dat ze allemaal anti-nazi waren. Paul Henreid, bijvoorbeeld, die Victor Laszlo speelt, was in 1934 Oostenrijk ontvlucht. Een flink aantal van de figuranten had eveneens huis en haard in Europa moeten achterlaten, en in sommige gevallen ook een bloeiende carrière als acteur. In *Casablanca* mogen ze zichzelf nog één keer vereeuwigen met een enkele zin, een enkele blik, in een enkele scène.

Een andere omstandigheid mag ook niet ongenoemd blijven. *Casablanca* kwam in 1942 uit, toen – na de aanval op Pearl Harbor (7 december 1941) – de Verenigde Staten officieel in oorlog met Japan en nazi-Duitsland waren. Met *Casablanca* kreeg het Amerikaanse publiek een film waarin liefde, verzet en oorlog met elkaar verweven worden en die de vraag opwerpt waar je loyaliteit ligt: bij jezelf, bij een geliefde, of bij het land dat staat voor vrijheid en gerechtigheid. Het zijn Rick en Ilsa die in de film – in opeenvolgende scènes – voor die vraag komen te staan. En als Humphrey Bogart en Ingrid Bergman zich dat afvragen, doe je je dat als kijker ook.

Moet de film dus als geslaagde, min of meer verkapte patriottische propaganda worden gezien? De bioscoopbezoeker mag er in de jaren veertig de politieke discussies van die tijd in hebben herkend. Maar als dat al de bedoeling van de makers is geweest, verklaart dat nog niet waarom de film een wereldhit en een klassieker werd die ons, tachtig jaar na dato, nog steeds raakt.

Om een antwoord op die vraag te vinden kunnen we de tweede invalshoek kiezen. Raakt de film ons, kijkers, omdat we – al dan

niet dromend – ons kunnen herkennen in dit liefdesverhaal? Want *Casablanca* is onmiskenbaar een liefdesfilm, geen verzetsfilm of oorlogsfilm. Weliswaar kom je daar pas na een half uur achter, maar de affiche, de voorpubliciteit en de trailer lieten daar rond de première in 1942 al geen misverstand over bestaan. En na ruim tachtig jaar kan dat evenmin nog een verrassing zijn. Rick en Ilsa bezetten op het eerste gezicht klassieke mannelijke en vrouwelijke rollen. De man is sterk, denkt na, neemt initiatief; de vrouw volgt, reageert emotioneel en is zwak. Maar in een paar kernscènes worden de verhoudingen toch ook omgedraaid.

Ilsa adoreert Laszlo, haar echtgenoot, de verzetsheld van wie ze, zoals ze op enig moment zegt, “alles heeft geleerd”. Maar als ze denkt weduwe te zijn geworden omdat Laszlo in een concentratiekamp zou zijn omgebracht, ontwikkelt zich in Parijs tussen Rick en haar een liefde die weinig met ‘leren’ en ‘adoratie’ te maken heeft. We zien ze al dansend en etend genieten van de vrijheid van Parijs. Het is een aan-schakeling van sensuele genoegens. De strenge Hollywood-codes (geen enkele directe verwijzing naar seks!) verhinderden dat er meer te zien is van hun verhouding, maar er blijft weinig te raden over. Dit is een erotische relatie – die ruw wordt onderbroken door de inval van de Duitsers en de bezetting van Parijs. Ze besluiten samen te vluchten. Maar dan, als Rick op het station staat om met Ilsa naar Marseille te vertrekken, komt ze niet opdagen. Er valt dus nogal wat uit te leggen als ze elkaar daarna, bij toeval, weer ontmoeten in Casablanca. “Of all the gin joints in the world, she walks into mine,” jammert Rick, nogal ‘onmannelijk’, halfdronken, op de avond dat ze zijn café binnenliep aan de arm van een andere man. Gelukkig komt ze terug, alléén, als haar man naar een vergadering van het verzet is. Ze vraagt Rick haar de transitvisa te geven, zodat Laszlo Casablanca kan ontvluchten om in Amerika zijn belangrijke werk voor te zetten. Rick weigert. “De enige zaak waarin ik nog geïnteresseerd ben, ben ikzelf,” zegt hij. Dan richt ze een pistool op Rick. Maar als hij zegt: “Schiet maar, je zou me er een dienst mee bewijzen”, laat ze het pistool zakken, en vallen ze in elkaars armen. Ilsa zegt Rick dan dat ze niet meer weet wat “goed” is en vraagt hem voor hen samen na te denken. Dat belooft hij.

Na deze heftige hereniging, met veel erotische suggesties, is er een plan noodzakelijk. Moeten ze trouw blijven aan hun grote liefde, en

dus Laszlo alleen laten vertrekken? Rick trekt een andere conclusie. Terwijl het vliegtuig naar Lissabon klaar staat voor vertrek, vraagt hij kapitein Renault, de Franse politiecommissaris, om op de visa de namen van de heer en mevrouw Victor Laszlo in te vullen. Ilse is verbijsterd als ze het hoort. Terwijl het lijkt dat Rick een nobele beslissing neemt om Laszlo bij zijn zware werk voor de goede zaak zijn vrouw naast zich te gunnen, is het de pragmatische uitkomst van zijn nadenken voor hen samen. Hij legt Ilse uit dat hun liefde gedoemd is te mislukken, omdat zij samen vrijwel zeker in een concentratiekamp zouden eindigen. Maar hij benadrukt ook dat ze bij Laszlo hoort, als deel van zijn werk. Ze accepteert, met tranen in haar ogen, uiteindelijk Rick's redenering. "We'll always have Paris," houdt hij haar nog voor. Ilse geeft Laszlo een arm, en samen lopen ze naar de vliegtuigtrap. De Duitse majoor Strasser die nog probeert om het vertrek van het vliegtuig te verhinderen, wordt door Rick neergeschoten. Kapitein Renault arresteert daarop niet Rick maar geeft het bevel om de *usual suspects* op te pakken. Een fles Vichy-water gooit hij in de prullenmand. Renault realiseert zich dat niet alleen Rick, maar ook hij niet in Casablanca kan blijven. En dan zien we Rick en Renault weg lopen en horen we Rick zeggen: "Louis, ik denk dat dit het begin is van een mooie vriendschap."

Casablanca pakt ons in, niet met hooggestemde waarden, maar door een betreurenswaardig idee over man-vrouw verhoudingen te reproduceren, aldus sommige hedendaagse commentaren – bijvoorbeeld van feministische theoretici. De film zou, kort en bondig samengevat, "een uiteindelijk misogyn verhaal" bieden waarin hoofdpersoon Rick "de liefde inruilt voor oorlogsheldendom" wanneer hij Ilse verraadt door haar onderwerp te maken van een "barbaarse archaïsche vrouwenruil die de homo-sociale band tussen mannen bezegelt". Verklaart dit waarom de film ons aanspreekt? Is dit echt een in wezen vrouw-vijandig verhaal? Worden we bij het kijken naar *Casablanca* bevestigd in allerlei ouderwetse clichés over mannelijkheid en vrouwelijkheid? En is Ilse inderdaad alleen maar een willoos object in de handen van twee mannen?

Nee. Er is een verschil tussen het 'interpreteren' en het 'gebruiken' van een film. Waar interpretaties door een vooraf gegeven theorie of ideologie worden geleid, wordt dat onderscheid helaas nogal eens ge-

negeerd. Ilsa nam het rationele en moedige besluit om in Parijs te blijven en Rick alleen te laten vertrekken; ze probeerde met een pistool Rick ertoe te bewegen om de transitvisa aan Laszlo te geven; en ze nam zélf het besluit om haar lot in Ricks handen te leggen door hem te vragen voor hen samen na te denken. Ook accepteert ze de conclusie die hij uiteindelijk trekt, maar pas nadat hij de overwegingen die ertoe leidden heeft uitgelegd.

Zullen we dan uiteindelijk, als derde mogelijkheid – naast de achtergronden bij de productie en de manier waarop de film de kijker zou inpakken – onze aandacht op de film zélf richten? Over één aspect kunnen we dan kort zijn. *Casablanca* mag in 1942 zijn uitgekomen en in de Tweede Wereldoorlog spelen, maar die context wordt weinig realistisch gepresenteerd. Het is, zo je wilt, een sprookje. Victor Laszlo, de Tsjechische verzetsman die op de vlucht is voor de nazi's, kan volgens de film immers vrij rondlopen in Vichy-Frans Marokko. Ook café-eigenaar Rick Blaine zou met zijn duistere verleden in Spanje en Afrika al lang door de nazi-gezinde Vichy-Franse autoriteiten zijn opgepakt. Dat de transitvisa geldig zouden zijn, omdat ze al door De Gaulle ondertekend werden, toont al even weinig historisch besef – toen de Vichy-regering onder Pétain het met de Duitsers op een akkoord gooide, besloot De Gaulle zich immers tegen de Duitsers te blijven verzetten. Ook de kleding waarin Laszlo en Ilsa rondlopen – een smetteloos wit pak en avondkleding – is niet direct wat je met mensen die op de vlucht zijn associeert. Nee, de mise-en-scène is bepaald niet het sterkste punt van *Casablanca*.

En toch blijf je kijken. Want *Casablanca* houdt de kijker al vanaf de eerste scènes geboeid door de manier waarop de chaos van het door vluchtelingen overbevolkte Casablanca in beeld wordt gebracht. We zien vluchtelingen hoopvol kijken naar het vliegtuig naar Lissabon dat over Rick's Café vliegt; maar als een goedgelovig, welgesteld, Midden-Europees echtpaar door een zakkenroller met praatjes wordt beroofd, zien we ook dat de stad vol oplichters en criminelen zit die willen profiteren van andermans ongeluk. En we zien, nadat is omgeroepen dat een Duitse koerier is overvallen waarbij transitvisa zijn gestolen, dat de Franse politie een razzia houdt, waarbij geschoten wordt en een dode valt. Kort daarop maken we kennis met de brutale commissaris van politie, kapitein Renault, die de Duitse majoor

Strasser ontvangt, maar en passant ook een ijdele Italiaanse officier even op zijn plaats zet. Al na de eerste vijf minuten weten we zo dat in Casablanca én hoop én cynisme heerst. Daarmee is het kader geschetst. Maar binnen dat kader wordt vervolgens, in de dialogen, een andere, lichtere, ironische, toon aangeslagen.

Casablanca mag de geschiedenis zijn ingegaan als een liefdesfilm, maar het is eerst en vooral een geestige film. In ieder geval in de eerste helft. Maar dan is de toon gezet, en wordt het melodrama dat erop volgt erdoor beïnvloed. Daardoor accepteer je ook het dramatische slot, omdat de ironie mee blijft neuriën. Hoe belangrijk de dialogen van vooral de Epsteins waren, blijkt al uit het feit dat de film een enorm aantal quotes heeft opgeleverd die een groot publiek uit het hoofd kent: *We'll always have Paris; Play it again, Sam; Here's looking at you kid; Round up the usual suspects en Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship.* 'Play it again, Sam' en 'The Usual Suspects' brachten het zelfs tot latere filmtitels. Maar de kracht van de tekst zit niet alleen in zulke quotes. Hij zit ook in de snelheid van de uitgewisselde teksten. Vooral Bogart mag daarin excelleren. Als kapitein Renault Rick vraagt hoe hij in Casablanca terecht kwam, antwoordt hij: "Mijn gezondheid. Ik kwam voor de geneeskrachtige bronnen." – "Geneeskrachtige bronnen? Welke? We zitten midden in de woestijn!" – "Ik was slecht geïnformeerd." Casablanca is snel als het kan en langzaam als het moet. Het duizelt je door alles wat er in tekst en beeld gebeurt. Zo krijgen de beelden die extreem traag verlopen nog meer aandacht, vooral in de scènes waarin Rick en Ilsa later in de film hun gedrag aan elkaar uitleggen.

En dan is er de muziek. *As time goes by*, het lied dat bij de liefde van Rick en Ilsa hoort, gespeeld door Sam (Dooley Wilson) op zijn piano, is dé herkenningmelodie geworden van *Casablanca*. En we horen de *Marseillaise*, al meteen in het begin en daarna in allerlei varianten. Het Franse volkslied staat voor de hoop op vrijheid, gelijkheid en broederschap die alle vluchtelingen samen delen. Als de Duitsers al te opdringerig in Rick's café hun *Deutschlandlied* en *Die Wacht am Rhein* ten gehore brengen en Laszlo daarop het orkest aanzet om de *Marseillaise* te spelen en Rick daar met een hoofdknikje mee akkoord gaat, is dat dan ook een daad van verzet. Het brengt de gasten van Rick's die de *Marseillaise* meezingen opeens samen. Alle gevluchte figuranten zijn

op dat moment voor even geen acteur meer. Het is zichtbaar in de close-ups die Curtiz maakt. Ook daardoor stijgt *Casablanca* uit boven het melodramatische niveau waarop de film makkelijk had kunnen blijven steken als er andere beslissingen waren genomen.

Is die wonderbaarlijke mix van hoop, cynisme en ironie dan de reden waarom we voor de zoveelste keer naar *Casablanca* kijken? Het kan. Maar waarom hij écht blijft intrigeren is dat ene zinnetje, aan het slot vlak voor Ilsa de vliegtuigtrap bestijgt: “We’ll always have Paris.” Rick legt daarmee een tikkende tijdbom onder haar huwelijk en doet een beroep op de fantasie. Het is zijn particuliere vorm van verzet. In gedachten zal ze zo altijd Rick’s Parijse vrouw blijven. Zo kunnen trouw en verraad er ook uitzien. Het publiek heeft iets om over na te denken als ze Rick en Louis weg zien lopen terwijl ze praten over de start van een mooie vriendschap.

Mag je kiezen voor je eigen geluk als dat niet alleen het ongeluk van een ander betekent, maar ook de aantasting van iemands werk voor ‘de goede zaak’? Rick en Ilsa aarzelden. De harde realiteit van *Casablanca* zorgde voor een oplossing. Als je geluk gedoemd is te eindigen in een concentratiekamp, dan is de keus voor de herinnering aan betere tijden nog niet eens zo slecht. Bovendien weet je nooit wat de toekomst brengt, als je nog eens onverhoeds een café binnenloopt. Is het niet die belofte, die ode aan de fantasie, die maakt dat *Casablanca* zo vaak bekeken kan worden?

De kwaliteit die maakt dat een film je raakt en intrigeert is zelden eenduidig. Door de combinatie van beeld en geluid bieden films ervaringen op veel vlakken tegelijk – zintuigelijk, esthetisch, emotioneel. Ondertussen doen ze ook nog een beroep op de kennis van de kijker en zijn verstand. Die moet immers al tijdens de voorstelling zelf het verhaal construeren op basis van de handelingen die getoond worden, de omgeving en de tijd waarin de film zich afspeelt, de muziek, en de dialogen waarin zaken ter sprake komen of juist verzwegen worden. Elke film die het bekijken waard is biedt de kijker bevrediging op één of meerdere van deze dimensies.

Maar een film die daarnaast ook nog een beroep op je doet, je aan het werk zet – misschien al tijdens het kijken, maar zeker daarna – omdat je je afvraagt *waarom* hij je intrigeert, *waardoor* je werd geraakt

en *wat* de betekenis van de film is, behoort tot een aparte categorie: zo'n film moet je nóg eens zien.

Waarop moet je dan je aandacht richten? Op de maker van de film, op de kijker of op de film zelf? Alleen: wie is de maker? Dat is niet alleen de regisseur, maar ook de acteurs en actrices, de producenten en de componisten. Op de kijker dan? Het is geprobeerd door de psychoanalyse te gebruiken als methode, een theorie die zou rechtvaardigen dat er iets over de ervaring van kijkers in meer algemene zin kan worden gezegd. En – later, onder meer – door het inzetten van de feministische theorie van 'the male gaze', het historisch materialisme en door analyses van het 'dominante narratief' van het westerse, patriarchale, postkolonialisme. Maar of al die benaderingen helpen verklaren waarom een film zelf (en niet de theoretische beschouwing erover) ons raakt en intrigeert, valt te bezien.

In dit boek nemen we wat afstand van al deze benaderingen en stellen we ons op als geïnteresseerde, betrokken kijkers die zich voor de vraag gesteld zien waarom een bepaalde film ons intrigeerde, raakte, of in verwondering achterliet: wat maakte dat die film een beroep op ons deed, en ons aan het werk zette? Daarbij richten we ons primair op de film zelf. Regelmatig zal echter blijken dat er dan ook aandacht moet worden besteed aan de context waarin een film ontstond, en soms komt een theorie ook wel van pas. Het doel is niet het 'ontmaskeren' of 'bekritisieren' – of juist het 'ophemelen' – van films, of degenen die ze gemaakt hebben. We proberen film als kunst serieus te nemen – door nauwkeurig te kijken en goed te luisteren.

De films die in dit boek besproken worden zijn geordend in hoofdstukken, steeds naar één aspect dat er uit lijkt te springen – een aspect dat maakt dat je zo'n film vaker kunt en wilt zien. Die aspecten worden steeds geïllustreerd aan de hand van enkele films uit uiteenlopende perioden en regio's. Zo komen het effect van geluid en kleur aan de orde, de manier waarop het verhaal is geordend, vragen over realisme en de manier waarop er met gender wordt omgegaan, hoe antihelden gestalte krijgen en of waarheid en recht in elkaars verlengde liggen. Uiteraard komt ook de liefde aan bod, en moord en doodslag. We gaan in op wat een film tot een 'politieke film' maakt en kijken ten slotte wat films ons te melden hebben over de toekomst. Details doen ertoe. Eén van de consequenties daarvan is dat we bij het bespreken

van een film de plot tamelijk uitvoerig moeten samenvatten. We doen dat gewetenloos, zonder ‘spoiler alerts’. Voor wie een film al goed kent worden delen van de samenvatting typografisch van de hoofdtekst onderscheiden. Wie een film al vaker heeft gezien kan zulke passages desgewenst overslaan. Het idee is toch dat al deze films het bekijken waard blijven, óók als je de afloop kent.

Het mooiste effect dat een film kan bereiken is tenslotte dat hij je bezig blijft houden. Voor zulke films geldt Ricks “We’ll always have Paris” – de liefde blijft, ook na het vertrek. En dus wil je hem nóg eens zien: “Play it again, Sam”.