

Bob van der Sterre
Het lef van Altman

Essays

DE SATIRICUS UITGEVERIJ DEN HAAG

Opgedragen aan alle mensen die hun nek uitstaken voor hun
filmdromen.

Copyright © 2014 Bob van der Sterre, uitgezonderd artikel Nino Rota ©
bij de betreffende auteurs

Al het beeldmateriaal © van de auteur tenzij anders aangegeven

De Satiricus Uitgeverij i.s.m. Brave New Books

Druk: Brave New Books

Website: Indipendenza.nl / E-mail info@indipendenza.nl

Omslagontwerp: Bob van der Sterre & Chris Angelovski

ISBN: 9789402123777

9. INLEIDING
11. MASH
Het lef van Altman
15. ENFANTS DU PARADIS
Met z'n allen verliefd op één vrouw
20. WHAT'S EATING TIGER LILY
Topgeheime eiersalade
23. PLUK DE NACHT 2010
Met vallende sterren filmkijken
27. LFF 2010
Japanse humor in Leiden
31. RETROSPECTIEF FILMHUIS DEN HAAG
Joseph Strick, de selfmade filmman
36. THE AMERICAN
Wat zijn de besten en slechtsten in het moordvak
43. IFFR 2011
Veertig jaar filmfestival
46. IFFR 2011
De films, stuk voor stuk
52. IFFR 2011
Roodgekleurde Westerns
56. FOOD FILM FESTIVAL 2011
Hip eten en bezorgd zijn over de visindustrie
60. THE ARTIST
Alle zwijgende films zijn zwartwit en andere misvattingen
68. AFR 2011
Karaktervolle gebouwen
74. THEMA CRISIS MARGIN CALL
Een cursus crisis in films
80. RETROSPECTIEF FILMHUIS DEN HAAG
Nino Rota: levenscomponist
85. THEMA GRIEKSE MODERNE CINEMA I, ALPS EN UNFAIR
WORLD
Leer het leven van de overledenen uit je hoofd
90. IFFR 2012
Veel variatie maar geen grote pieken
95. IFFR 2012
Zes films in close-up
101. THEMA ONDERWIJS MONSIEUR LAZAR
Een leuke leraar in een film vol psychologische levenslesjes
103. TOUCH OF EVIL
De dure onachtzaamheid van Orson Welles
107. FOOD FILM FESTIVAL 2012
Lekkere sushi, saaie friet
111. THEMA AMERIKAANSE PRESIDENTEN
Van romantische helden tot cynische profiteurs: de Amerikaanse presidenten in films
116. LFF 2012
Het filmmenu van de Chinese bioscoopbezoeker

123. LFF 2012
Wroeg: eerbied voor het idiote
126. IDFA 2012
Verslavende bizarre verhalen
134. IDFA 2012
Victor Kossakovsky: IDFA-publiekslieveling
138. IFFR 2013
Wanordelijke tieners en auteursfilms met controversie
147. IFFR 2013
Gered uit het grote filmmoeras
150. BERBERIAN SOUND STUDIO
De extreme expressie van de giallo *
153. THEMA KUNST CARAVAGGIO
Gelkapsels in zestiende-eeuws drama
158. THEMA KUNST EXIT THROUGH THE GIFT SHOP
Pop-art tot de tiende macht
165. GASTBLOG
Hyperrealisme als tovermiddel **
169. INTRODUCTIE CAMERA OBSCURA
170. CAMERA OBSCURA 25 ** Hypnose als moordwapen
173. CAMERA OBSCURA 24 ** Hoog in de hemel
177. CAMERA OBSCURA 23 ** Godard niet in Frankrijk
181. CAMERA OBSCURA 22 ** Jonge vriendinnetjes
184. CAMERA OBSCURA 21 ** Beschaafde gekken
186. CAMERA OBSCURA 20 Beklemming en vervreemding
190. CAMERA OBSCURA 19 Huizen met problemen
193. CAMERA OBSCURA 18 Disfunctionele families
196. CAMERA OBSCURA 17 Horrorkinderen
200. CAMERA OBSCURA 16 Namaaklevens
203. CAMERA OBSCURA 15 De dood herleeft
206. CAMERA OBSCURA 14 Treinen in actie
209. CAMERA OBSCURA 13 Geheimzinnige filmpjes
212. CAMERA OBSCURA 12 Schurken achter het stuur
215. CAMERA OBSCURA 11 Onafhankelijke handelaars
218. CAMERA OBSCURA 10 Red nooit een zwerver
221. CAMERA OBSCURA 9 Drie zieke presidenten
224. CAMERA OBSCURA 8 Ideale schoonzones in de bajes
227. CAMERA OBSCURA 7 Wat gebeurt er toch in dat huisje?
230. CAMERA OBSCURA 6 Taboes en heilige huisjes
233. CAMERA OBSCURA 5 Liefdevol gekibbel
236. CAMERA OBSCURA 4 Vijf voor twaalf
239. CAMERA OBSCURA 3 Zwartwitboeven versus kleurenboeven
242. CAMERA OBSCURA 2 Spionagefilms ontmaskerd
243. CAMERA OBSCURA 1 Vrolijk anarchisme

* Tubelight.nl

** Indebioscoop.com

Alle andere artikelen verschenen eerder in Moviegids.be/Planeetcinema.be

Toen ik een jaar of twintig was, zat ik tijdens het kijken van een film te denken: zonde dat al die leuke zinnen die ik nu heb verdwijnen in niemandsdenkland. Ik pakte een schrift en begon op te schrijven wat ik dacht, voelde en ervoer bij het kijken van een film.

Ik had geen idee wat mijn mening was of hoe ik een goede tekst moest schrijven. Schriftjes schreef ik vol. Hoe meer ik mijn gedachten de vrije loop liet, des te meer kwam er iets eigens in de stukjes. Ik las bovendien veel Karel van het Reve en leerde mezelf simpel en openhartig denken.

Sowieso heb ik me nooit echt veel aangetrokken van de regels van de filmkritiek. Ik heb het mezelf aangeleerd. Ik deed (en doe nog steeds) maar wat. Mijn ongecompliceerde manier van werken zie ik als winst ten opzichte van professionele filmschrijvers. Als ik hun stukjes lees, vind ik vaak hun gedachten te gekunsteld. Alsof ze zich schamen voor hun *echte*, eerlijke, eigen mening.

Ik vond dat heel gek: alsof je niet een eigen mening hebt waar je hondstrouw aan bent. Dat beloofde ik mezelf: wat ik ook schrijf, het moet altijd *gemeend* zijn. Voor mij zijn emotie en mening nauw verweven. Verveel je je bij een film, dan moet je dat ook opschrijven. Je verstand is er om dat gevoel te vertalen in mooie zinnen.

Mijn streven is doorgaans erg simpel: van ieder onderwerp moet ik iets aantrekkelijks kunnen maken, iets wat leesbaar is voor iedereen. Ik wil niet saai schrijven. Beetje variatie in de aanpak kan ook geen kwaad.

In 2010 ging ik samenwerken met de Belgische filmwebzine Planeet Cinema (voorheen Moviegids). Daar kreeg ik de vrijheid die ik nodig had en mijn stukken werden voor mijn gevoel beter en origineler. Ik zat in een flow zoals dat heet; keek, reisde en schreef veel. Dit boek is een verslag van die periode en die duurde grofweg vier jaar.

Mijn filmodysee is nu zo'n beetje ten einde. Nu ben ik weer terug bij mijn andere oude liefdes: literatuur en beeldende kunst, en ben niet van plan snel terug te keren. Voor films bezoek ik nu alleen nog de IDFA en schrijf ik de rubriek Camera Obscura.

Zal ik ooit nog zo diep in de filmwereld duiken? Ik hou niets voor onmogelijk. Maar ik hou van variatie in mijn leven. Voorlopig dus even niet.

Waarom dan een boek? Vroegen meer schrijvers zich dat maar af. Zijn de stukken echt zo belangwekkend? Ik denk het niet. Moet mijn mening de wijde wereld in? Geen idee. De stukken zijn ook nog eens allemaal online beschikbaar!

Toch had ik de dringende behoefte om er een boek van te maken. Er is volgens mij een gebrek aan prettig leesbare filmboeken. En zo kan ik ook een bepaalde periode mooi afsluiten. Het is bovendien handiger iemand een boek te geven met je stukken dan een e-mail te sturen met duizend links.

Ik koos voor een chronologische volgorde: van oud naar nieuw. Alleen voor de stukken voor de rubriek Camera Obscura begon ik met de meest recente. Zo beginnen en eindigen we met de eerste stukken. Dat past wel bij mijn soms vreemde gevoel voor logica.

Natuurlijk, volkomen willekeurige onderwerpen, werkelijk van alles wat, zowel recensies als reportages, essays als interviews, je kunt er totaal geen rode draad in ontdekken, maar dat is voor mij ook de charme van film, de eindeloze variatie.

En dit is natuurlijk maar een druppel in de enorme filmplas die er is. En of die filmspatters nu over het ene of het andere onderwerp gaan, dat maakt mij weinig uit. Je moet uiteindelijk toch kiezen voor onderwerpen. Ze kwamen meestal toevallig op me af.

Ik ben op de hoogte van mijn tekortkomingen als schrijver. Je kunt als schrijver nooit alles weten en bovendien had ik ook nog een gewone baan. Hier en daar zullen meningen of opmerkingen te kort door de bocht zijn. Mijn analyses kunnen beter. Soms piept er wat al te speels Nederlands doorheen. Soms heb ik te makkelijk gebruik gemaakt van andermans interviews of was ik te lui om betere bronnen te raadplegen. Het zij zo. Dít vond ik al een hele prestatie.

Ik hoop dat lezers ook de moeite nemen om de stukken te lezen van schrijfcollega's van Planeetcinema.be en Indebioscoop.com. En voor meer informatie over mijn schrijfwerk verwijs ik de lezer graag naar mijn website, Indipendenza.nl.

Ik wil iedereen bedanken die heeft meegeholpen aan de artikelen, maar speciaal Hans Dewijngaert en Cor Oliemeulen – die ik beiden bewonder om hun gepassioneerde inzet voor de beter geschreven filmartikelen.

Vrijwel alle teksten zijn iets gewijzigd ten opzichte van hoe ze online zijn gepubliceerd. Mocht men de artikelen niet zo interessant vinden, dan barst het boek gelukkig nog van tips van films die ik tijdens mijn filmodyssee heb ontdekt.

Veel leesplezier en een vriendelijke groet,
Bob van der Sterre

MASH: Het lef van Altman

Een vijftiende keuze als regisseur, arrogante hoofdpersonen, een gefrustreerde scriptschrijver en een anarchistisch meesterwerk: M*A*S*H.

Waarom beschouw ik *M*A*S*H* (1970) als een van de beste Amerikaanse komedies van de twintigste eeuw? Het is niet eenvoudig daar meteen een goed antwoord op te geven, het is vooral een instinctieve reactie. De film is intussen veertig jaar oud en ik ken toch nauwelijks een film die zo fris is. Het was de film waar regisseur Robert Altman zijn ziel en zaligheid in legde, die eigenlijk niet zo gemaakt had kunnen worden als hij niet op de juiste momenten werd gesteund door onverwachte mensen, zoals twee Franse meisjes.

Het project lag destijds al een tijdje op de planken van 20th Century Fox. De oorsprong was een boek van een chirurg die werkte tijdens de Korea-oorlog. Ingo Preminger, broer van regisseur Otto, zei tegen de jonge topman van 20th Century Fox, Richard Zanuck: "Lees dit boek." Zanuck las het en de film in wording lag klaar.

Maar door wie moest het gemaakt worden? Veertien regisseurs wezen het project af of werden zelf afgewezen. Preminger ontmoette Robert Altman, die toen amper een film had afgemaakt (hij was een keer ontslagen vanwege zijn voorliefde om dialogen door elkaar te monteren). Hij liet Preminger een kort spottend filmpje zien over joints roken. Preminger vond het geweldig en Zanuck gaf zijn fiat.

Kunst met ziel

Maar Altman (in 2006 overleden) was iemand die het maken van films vanaf het begin af aan zeer persoonlijk nam. Hij was bezeten van het idee dat hij een auteursfilmer moest worden à la de Europese filmers, en dat bracht hem zijn hele loopbaan op voet van oorlog met de grote studio's.

In 1970 was Fox druk bezig met twee andere oorlogsfilms: *Tora tora tora* en *Patton*. Die films hadden veel grotere budgetten en waren voor de studio veel belangrijker dan het maar drie miljoen dollar kostende *M*A*S*H*. Altman rook zijn kans en zorgde ervoor dat hij een half miljoen minder uitgaf dan het budget, om maar geen aandacht te trekken. De film leverde uiteindelijk 70 miljoen dollar op. Altman verdiende 70.000 dollar.

De *M*A*S*H* die Altman maakte, die mij al jaren erg dierbaar is, bewijst het verschil tussen kunst met ziel en lopende band-werk, zoals de tv-serie zou worden. De tv-serie is in alle opzichten het slappe aftreksel van de film, met mindere acteurs, mindere grappen, mindere filmstijl.

Altman had een eigen stijl als regisseur en hij was zelfs niet bang om die toe te passen in zijn eerste grote film. Daarmee legde hij een on-Amerikaanse artistieke ambitie aan de dag.

Zelfs in een komedie was het scheppen van waarheid een van Altmans belangrijkste motieven om films te maken. Wat is de waarheid? De waarheid is spontaner, sneller, rommeliger dan we doorgaans zien in films. Dat betekende bijvoorbeeld bloedige operatiekamers, een rommelig ogende camerastijl, dialogen die elkaar overlappen. Een concessie die Altman moest doen was dat de film niet in Korea werd opgenomen, maar in de bergen van Los Angeles.

Altmans beschrijvingen van chirurgenvens aan de frontlijn zijn ook een stuk harder en zwartgalliger dan die in de tv-serie. Altman: 'Ze waren artsen, geen soldaten. Ze hadden niet eens wapens. Ze moesten een eindeloze hoeveelheid slachtoffers repareren, en het was lastig voor ze om legervoorschriften serieus te nemen. Angst om gedegradeerd te worden hadden ze niet, ze waren noodzakelijk. Zonder de uitspattingen konden ze dat werk niet blijven doen.'

Improvisatie

Een middel voor Altman om deze levens geloofwaardig te vertellen naar celluloid was improvisatie. Er zit heel veel improvisatie in *M*A*S*H*, sommige acteurs schatten de improvisatie op ongeveer tachtig procent van het uiteindelijke materiaal. Toen scriptschrijver Lardner een keer langskwam op de set van *M*A*S*H*, riep Altman tegen de crew: 'Snel jongens, zoek het script, we hebben de schrijver op bezoek.'

Let bijvoorbeeld op de befaamde douchescène midden in de film. Sally Kellerman was niet blij met de scène en dook de eerste keer zo snel op de grond dat je haar amper zag. De tweede keer, en dat is de scène die in de film is gekomen, lijkt ze overrompeld te kijken naar de groep. Maar ze kijkt overrompeld naar Altman en Gary Burghoff (Radar). Die hadden uit medeleven ook hun broeken naar beneden getrokken.

Of René Auberjonois, de dominee, die het wel geestig leek om de jeep te zegenen. Aldus geschiedde. Een bizarre memo van de studio waarop stond dat alle plaatjes van vrouwen verwijderd moesten worden werd voorgelezen als voorschrift voor het MASH-kamp.

Of de passage waarin de groep afscheid neemt van Painless Paul. Altman bedacht plotseling dat dit afscheid gebaseerd kon worden op het laatste avondmaal. Onmiddellijk liet Altman de afbeelding van Da Vinci halen en die middag werd de set gebouwd terwijl de acteurs aan het lunchen waren. Onmiddellijk na de lunch werd de scène geschoten, wat mogelijk verklaart waarom iedereen zo luchtigjes doet, wat ik zelf buitengewoon mooie cinema vind.

Een ander middel voor waarheid krijgen was Altmans beroemde observerende filmstijl, die hij in *M*A*S*H* voor het eerst zo toepaste. Hij hield ervan terloops karakters en locaties te filmen, vaak door ramen heen of op een afstandje. Het idee is alsof de cameraman als een passant

kijkt. Volgens sommigen scheen hij zelfs de acteurs heimelijk met camera's te achtervolgen op de set. In een chic filmboek wordt deze techniek 'esthetica van voyeuristische ironie' genoemd.

Altman was een regisseur die het inzicht had hoe belangrijk het voor een film is als acteurs plezier beleven aan hun rollen. Ze komen lekker in hun vel te zitten als je ze veel vrijheid geeft, zoals hij in zijn hele regie-loopbaan heeft gedaan met als argument: "Het is mijn vak niet".

En alle acteurs erkennen dertig jaar later dat ze tijdens *M*A*S*H* een genoeglijke tijd hadden. Altman plukte ook een dozijn acteurs weg uit een theatergezelschap uit San Francisco. Ze moesten allemaal wel iets zeggen, anders zou Fox ze niet betalen. Dus werden er hier en daar zinnigjes bijgeschreven.

Buiten de groep vielen hoofdrolspelers Sutherland en Gould, maar ook tussen hen was er nauwelijks verschil tussen de vriendschap binnen en buiten beeld. De vriendschap tussen Trapper John en Hawkeye Pierce vind ik zelf een van de mooiste en oprechtste portretteringen van een vriendschap tussen twee mannen die ik ooit in een film heb gezien. Sutherland: 'Ik vond dat heel bijzonder, want ik ben juist heel slecht in vriendschappen met mannen.' Ze noemden elkaar voortdurend Shirley tijdens de opnames naar de ex-partner van Sutherland (een 'Shirley' is nog in de film terecht gekomen).

De twee zaten zo gerieflijk op hun arrogante eilandje dat ze halverwege de film aan de producer vroegen of Altman ontslagen kon worden. 'We waren van die arrogante jonge honden', zegt Gould jaren later. Sutherland: 'We dachten echt dat Altman geschift was.'

Ironisch is dat hun arrogantie perfect bij hun rollen past. Zonder de arrogantie van Trapper John en Hawkeye zou *M*A*S*H* nooit de anarchistische uitstraling hebben gehad die de film nu heeft gekregen.

Kunststukje

Waarom *M*A*S*H* zo leuk is, laat zich niet simpel ontrafelen. Elke keer als ik de film kijk, zie ik weer iets nieuws waarmee de film zich onderscheidt van andere films. Dan weer de montage, dan weer het acteurspel, dan weer de grappen, dan weer de satire.

Van *M*A*S*H* houden is vooral beseffen wat er allemaal niet in zit. De film is niet zedenprekend, er zit geen greintje melodrama in, de humor is niet bleekjes, de karakters zijn niet voorspelbaar, er is geen scène die te gemaakt of geacteerd lijkt. De oorlog mis je ten ene male. De enige twee schoten vallen tijdens een voetbalwedstrijd.

Alles is ook zo losjes dat ik vergeet dat ik naar een kunststukje zit te kijken. Robert Altmans kwaliteiten als regisseur werken opmerkelijk goed als hij een sterk kader heeft: *Short cuts*, *The player*, *Gosford park*. In dit geval was het kader Ring Lardners script.

Lardner was trouwens erg ontevreden over hoe zijn script was behandeld. Hij vond dat 'de meeste scènes er min of meer uitkwamen zoals ik ze had bedoeld, ondanks de vele toevoegingen van Altman'.

Altman zelf zag dat uiteraard anders. 'Mijn belangrijkste toevoeging aan *M*A*S*H* was het hele concept, de filosofie, de stijl, de casting, al deze dingen laten werken, en natuurlijk de grappen.' Lardner won niettemin de Oscar voor het beste script.

Een van de sleutelfactoren die *M*A*S*H* zo onvergetelijk maakt, is voor mij de ongelooflijke spontaniteit die de hele film ademt. Ruggengraat hiervan is de anekdotische opzet. Je rolt van onderbroekenlol in bloedige operatiescènes, van twee golfende chirurgen in Japan in een dolle voetbalwedstrijd. De passage in Japan wordt als een van de minste gedeelten van de film beschouwd – ook Altman wist niet of hij de passage in de film wilde hebben. Zelf ben ik ervan overtuigd dat juist deze passage de film veel goeds doet.

Uiteindelijk is niets uit de film verwijderd, terwijl zelfs de grootste onbenul bij de studio moet hebben gezien hoe *M*A*S*H* ageerde tegen de Amerikaanse invasie van Vietnam, terwijl die nog gaande was! De studio's van vandaag de dag zouden nooit meer zo'n gebrek aan controle toelaten. Een bewijs is dat de hedendaagse *M*A*S*H* er niet is. Het dichtste in de buurt komt volgens mij *Three Kings*, maar die film verandert na een veelbelovend begin in een conventionele actiefilm.

Niettemin zag Altman na een vertoning in de montagekamer wel de kansen op zijn film slinken, toen medewerkers van Fox tegen baas Darryl Zanuck zeiden: 'Al die operatiescènes moeten er uit.' De directeur had van zijn verblijf uit Frankrijk twee jonge Franse dames meegenomen en ze riepen meteen uit: 'Ben je gek! Die maken die film juist tof!' En de scènes bleven erin.

Soms is het nou eenmaal zo dat twee leuke Franse meisjes verantwoordelijk zijn voor de komedie der komedies.

Met z'n allen verliefd op één vrouw

***Enfants du paradis* is een drie uur lang durende zeldzaam geslaagde aanval op je cynisme. Kroppen worden weggeslikt, tranen rollen, je schatert; allemaal voordat je het door hebt. En dat voor een film die dit jaar zich gepensioneerd mag noemen.**

In *Enfants du paradis* volgen we de levens van enkele hoofdrolspelers in de wijk genaamd Boulevard du temple, daar waar in Parijs in 1840 het toneel floreerde. Daar vinden we onder andere het theatertje genaamd Funambules. De goedkoopste plaatsen, het allerhoogste balkon, worden 'het paradijs' genoemd.

Als de talenten van twee acteurs per toeval worden ontdekt, krijgt het theater de wind in de rug. Baptiste Debureau, gevoelige pantomimespeler, en Frederick Lemaître, lichtvoetig komediant, tillen de Funambules naar grotere hoogten.

Ondertussen zien we hoe actrice Garance nogal wat hoofden op hol laat slaan met haar schoonheid en eenvoud. Niet alleen die van Baptiste en Frederick, maar ook die van hertog de Montray en een beetje van de dichtende moordenaar Lacenaire. Garance fladdert overal tussendoor. En eerlijk is eerlijk: het zijn de mannen die het allemaal enorm serieus nemen. Zelf zegt ze: 'Ik ben simpel, zo simpel. Ik ben wat ik ben. Ik hou van de mensen die van mij houden.'

Klotsende romantiek

Enfants du paradis (EDP vanaf hier) is geschreven door Jacques Prévert, geregisseerd door Marcel Carné, en net na de bevrijding van Frankrijk in 1945 aan het publiek vertoond. De film van drie uur is ondanks zijn lengte geen moment saai. Prévert verstond de kunst om levendige karakters te schetsen en clichés te mijden en Carné was een meester in het scheppen van sfeer. Liefhebbers van hun werk zullen ook enthousiast worden van de prachtkomedie *Drôle de drame* uit 1937.

Het idee voor de film begon tijdens een gesprekje tussen acteur Barrault en Carné, waarin Barrault voorstelde om een film te maken rondom pantomimespeler Debureau. Prévert leek dat idee niks. Het karakter Lacenaire leek hem interessanter. Uiteindelijk vatte Prévert het zo samen: 'Ze lieten me niet toe om een verhaal te schrijven over Lacenaire, maar ik mocht Lacenaire wel in een film met Debureau stoppen.'

Het script is helder en oersimpel. Alles draait om romantiek, in werk, in liefde. Rode draad is Garances ontregelende verschijning.

Die klotsende romantiek van het script was naar mijn idee best een risico. Dat had stroperig kunnen uitpakken. Maar dankzij de toevoegingen stijgt de film ver boven het gemiddelde uit. Die zaken zijn allemaal buitengewoon, de filmstijl, de dialogen, het acteren, de decors, de geschiedenis, en karakters als Lacenaire.

Verder is het evenwicht in deze film opmerkelijk. Alsof Prévert bij het schrijven een poster van yin yang aan de muur had hangen. Alle acteurs hebben ongeveer een even groot aandeel. De toon is dan weer hectisch en kluchtig, dan weer tragisch en intiem. Van volle theaters gaan we naar intieme hotelkamers, van verlaten steegjes 's nachts naar drukke boulevards overdag. Baptiste die zwaarmoedig is en Frederick met zijn lichtvoetige natuur. Pantomime zelf is ook ideale tragikomedie.

Hommage aan een tijdperk

Het gaat te ver om *EDP* waargebeurd te noemen, maar er zit wel heel veel waars in. Carné en Prévert waren dol op het theater van de negentiende eeuw, in het bijzonder de periode rond 1840. Carné noemde de film een hommage aan die tijd.

Ze deden veel research. Carné zei dat alle karakters zijn gebaseerd op bestaande figuren. Frederick Lemaître bijvoorbeeld is gebaseerd op acteur en schrijver Frederick Lemaître, Baptiste Debureau op Jean-Gaspard Debureau, acteur en mimespeler, Pierre-Francois Lacenaire op de man met dezelfde naam, een dichter en moordenaar die werd gefusilleerd via de guillotine, en Duc de Montray op Duc de Morny, een Frans staatsman.

EDP zit soms dichtbij de werkelijkheid. Het stuk *L'auberge des adrets* in deel twee is echt opgevoerd in 1823. Debureau had daadwerkelijk de hoofdrol. Voor de settings in de film werden gravures in boeken nauwkeurig bekeken, zoals Edmond Texiers' *Tableau de Paris*. Deze gravures werden soms letterlijk nagemaakt.

Volgens Edward Baron Turk, schrijver van een boek over Carné's werk, is er ook flink wat geromantiseerd. Zo was Debureau's Pierrot niet het elegante en gevoelige karakter zoals in *EDP*. De vernieuwende pantomime (pantomime macabre) werd bedacht door iemand anders bij Funambules, acteur Paul Legrand. Diens karakter komt meer overeen met de rol van Debureau in de film. En Frederick Lemaître debuteerde niet in de Funambules, en ook niet in het stuk van de film.

Aan de andere kant: hoe goed zouden we met werkelijke feiten zo het verhaal in worden gesleurd, met de hectische scène waarbij Lemaître en Debureau tegelijkertijd debuten op het toneel, de een als leeuw, de ander als Pierrot? Het is scripttechnisch een prachtige oplossing om het zo te doen, dus waarom niet? Dat heet dichterlijke vrijheid.

‘Ik lach altijd’

Misschien was Debureau niet zoals we hem leren kennen, Barrault maakt er wel een fraai karakter van, met wie we kunnen meeleven. Als hij hoort dat Garance Garance heet, beeft hij. Als ze vraagt waarom, zegt hij van geluk te beven. Uit de mond van Barrault geloof je dat meteen. Barrault zei in een interview: ‘Ik ben zelf Baptiste, hij zit heel dichtbij mijn eigen gevoelsleven.’

Het mimespel van Barrault komt niet uit de lucht vallen. Hij had in de jaren dertig intensief mime gestudeerd, met een collega, Etienne Decroux. Volgens Barrault kon Decroux het niet hebben dat hij beter was. ‘Vandaar dat hij me eerst steunde, en me later ging tegenwerken.’ Fraaie zet in dit opzicht was Carné’s casting van Decroux als beulende vader van Debureau.

Barrault maakt veel indruk, maar alle acteurs weten wel weg met hun rollen. Pierre Brasseur is bijvoorbeeld in topvorm als charmeur en komedie-acteur Frederick Lemaître. Ik hou ook van Arletty’s rol als Garance. Wie anders zou zo kunnen zeggen: ‘Ik lach altijd’? Marcel Herrand is erg sterk als gentleman-moordenaar Lacenaire (‘Je had gewoon harder moeten slaan’). Hij is zo’n man die je net zo sympathiek als onsympathiek vindt.

De acteurs zien er allemaal goed uit in deze film. Carné’s perfectionisme is daar toch wel een van de belangrijkste redenen voor. Maar zoals zo vaak met perfectionistische filmers: het zijn niet de makkelijkste mensen. Herrand noemde Carné’s regie van deze film zijn slechtste herinnering aan cinema.

1800 figuranten

De film is getekend door het moment van verfilmen: midden in de Tweede Wereldoorlog. Materialen vinden in de Vichy-zone, bijvoorbeeld, was zo goed als onmogelijk. ‘Zonder zwarte markt had *EDP* nooit bestaan’, zegt de set-designer van de film, Alexandre Trauner. ‘Ieder boutje, ieder stuk hout werd gekocht via de zwarte markt.’

Acteur Robert le Vigan was een fascismeliefhebber. Hij kwam daardoor op de *to do-list* van het verzet en vluchtte samen met de schrijver Céline dwars door Duitsland (hij zou het karakter Le Vigue worden in Célines *D’un chateau l’autre*). Alle scènes met Le Vigans rol, Jéricho, moesten worden overgedaan door Pierre Renoir, broer van regisseur Jean Renoir (en beiden zoons van de schilder).

De componist Joseph Kosma en set-designer Trauner waren joden en moesten onderduiken. Via stiekem doorgestuurde boodschappen wisten zij hun adviezen toch bij de filmmakers te krijgen.

Er waren maar liefst 1800 figuranten, van wie er nogal een aantal uit het verzet waren. De film moest ook een aantal collaborateurs en Vichy-aanhangers laten meewerken. Zodoende heeft de film veel te danken aan de wonderlijke samenwerking van verzetsmensen en collaborateurs.

Geld was ook een groot probleem. De film werd gefinancierd door een Fransman die zich moest terugtrekken nadat de nazi's hem te joods hadden bevonden. Ook de Italiaanse co-producer moest zich terugtrekken toen de Duitsers zich bemoeiden met de strijd in Italië in 1943. De productie bleef stilliggen totdat Pathé de financiering op zich nam.

En soms mengde de natuur zich in dit alles, zoals een grote storm die een deel van de Boulevard du Temple verwoestte. Die moest deels worden herbouwd. De kosten waren enorm.

Zelfs de inval van de geallieerden bij Normandië maakte de productie ingewikkeld. Zouden geallieerden per ongeluk de filmkopie bombarderen? Zouden de Duitsers de film expres vernietigen? Alle moeite voor niets? Marcel Carné borg een exemplaar op in een kluis van de Bank van Frankrijk, een in een huisje in de Provence en een in het kantoor van Pathé.

Garance als symbool

Het is verleidelijk om de film te zien als verzetsdaad, om in alles onderdrukte Fransen dan wel onderdrukkende Duitsers in te vullen. Edward Baron Turk schrijft bloedserieus dat Garance rijmt op la France en dat de hertog Garance net zo onderdrukt als de Duitsers deden met de Fransen. De politie-agenten (de autoriteiten) worden de hele film onsympathiek geportretteerd.

Zinniger lijkt het me om te denken dat Carné *ondanks* de Tweede Wereldoorlog zijn missie wilde volbrengen: bewijzen dat Frankrijk nog cultuur kon maken. Hij zei dat zelf ook zo: 'Ik heb geholpen te bewijzen dat Frankrijk wel zijn strijd maar niet zijn geest had verloren.' En is dat niet veel belangrijker dan wat het wel betekent dat die agenten onsympathiek worden neergezet?

Ook al hoor je niemand jubelen over de Franse cultuur in de film, de film werd meteen als Gallisch folklore beschouwd. Sommigen zagen daar een verlangen in om een samenleving te hebben vrij van vreemde culturen, net als de nazi's. Als bewijs hiervoor wordt gegeven dat Jérico een onsympathiek type is.

Wie kan hier beter antwoord op geven dan Carné zelf? Hij presenteerde ooit *EDP* in de cinemateek van Jeruzalem. 'Iemand vroeg me toen of de rol van Jérico niet heel erg beantwoordde aan antisemitische stereotypen. Ik was verbijsterd door deze beschuldiging. Het idee was nooit in me opgekomen.'

Sommige mensen zijn teleurgesteld geweest dat *EDP* niet nog wat *actiever* opriep tot verzet. Die mensen hebben vermoedelijk het meest naïeve denkbeeld dat je je kunt voorstellen. Hoe had zo'n film ooit in *bezet Frankrijk* gemaakt moeten worden?

Opvallend, als je de film dan kijkt, is hoe ver weg de oorlog eigenlijk is. Er is geen soldaat te zien, over strijd tussen landen hoor je niemand iets zeggen. Het gaat over verliefde mensen. *EDP* was formidabel escapisme in die tijd, zoals mensen nu *Avatar* gaan zien om de dagelijkse

sufheid te ontvluchten. Als ik mag kiezen, voor mij duizend keer liever de eerste.

bronnen:

Edward Baron Turk: *Child of paradise*, Harvard University press, Londen 1989

Michel Perez, *Les films de Carné*, Paris 1986

Imdb.com, wikipedia.com, dvdclassik.com, youtube.com, marcel-carne.com

Niet gezien, wel aanrader: documentaire *Il était une fois... Les enfants du paradis* uit 2009

Topgeheime eiersalade

Ooit leverde Woody Allen op bestelling grappen aan tv-shows, en dacht hij nog helemaal niet aan zelf films maken. Hij werd stand-upper. Vandaar rolde hij de filmwereld in. Zijn eerste cinemaschreden deden nog in niets denken aan films als *The purple rose of Cairo* of *Annie Hall*. Desalniettemin was zijn vrolijke denkuniversum al duidelijk zichtbaar.

De heren Rollins en Joffe werden in 1960 zijn managers en stimuleerden hem om op het podium te gaan staan in een club genaamd *The blue angel*. Hij stond uiteraard doodsangsten uit maar de managers stimuleerden hem om vol te houden. En dat deed hij.

Op een avond zaten actrice Shirley MacLaine en filmproducer Charles R. Feldman in de zaal. MacLaine was vooral aan het lachen terwijl Feldman zich bedacht hoe deze grappenmaker zijn filmproject kon redden. Dat was een komedie waarin Warren Beatty de hoofdrol zou spelen.

Allen werd voorgesteld en schreef een script boordevol grappen, en schreef het nogmaals, toen Beatty vond dat het niet goed was. Beatty verdween daarna uit het project, hoewel hij feitelijk de titel had bedacht toen hij in het bijzijn van Feldman de telefoon opnam, een van zijn liefjes aan de lijn had, en vroeg: *'What's new, Pussycat?'*

Allens eerste ervaringen met cinema waren wisselend. Reizen op kosten van Feldman naar Rome en Parijs kon hij wel waarderen. Maar hij werd hoorndol van het commentaar op de grappen tijdens de rushes. Dat commentaar kwam van een kliek snobistische vriendjes van Feldman. De ruzie in wording werd diplomatiek gesust door zijn managers, die aan Allen probeerden duidelijk te maken dat het niet elke dag gebeurt dat een beginnend stand-upper het script mag schrijven van een dure Hollywoodfilm.

Clive Donner had de regie en mede dankzij Peter Sellers' inzet leverde de film veel geld op. Feldman was daar behoorlijk gelukkig mee – gezien de Rolls Royce die hij de acteur cadeau gaf. Allen vond de film een vervelend stervehikel en zei: *'Als ze hem mij hadden laten maken, was ie twee keer zo leuk geweest en half zo succesvol.'*

Met *What's eating tiger Lily?* kreeg Allen dan zijn kans om zelf een project af te maken. In 1965 was de Japanse film *Kagi no kagi* gekocht door American International Pictures. Eigenlijk was het een miskoop – de

film was veel te verwarrend voor het Amerikaanse publiek. De directeur van de studio, Henry G. Saperstein, bedacht toen het idee om het originele verhaal te laten dubben met een andere tekst. Woody's succes van *What's new Pussycat* leverde hem deze opdracht op.

Er werd een kamer gehuurd in het Stanhope hotel in New York, waar de film diverse keren werd afgespeeld te midden van een vijftal comedyschrijvers, waaronder Allens partner Louise Lasser, die hij ondertussen nog huwde.

Allen noteerde de beste opmerkingen, de tekst werd ingesproken (het meeste door Len Maxwell), en de film was af. Misschien wel de goedkoopste filmproductie ooit. Veel meer dan de huur van een hotelkamer en wat kopjes thee kan het niet gekost hebben (afgezien van de prijs van het origineel natuurlijk).

De spionagegeheimen werden in de versie van Allen een geheim recept voor een eiersalade. Die is belangrijk voor een hoge vertegenwoordiger van een 'echt klinkend maar niet bestaand land'. 'Waarom die eiersalade zo goed is? Weet ik veel, ik heb al genoeg aan mijn hoofd.'

Het land wil een echt land worden. 'Alle bevolking van dit onbestaande land zit nu nog in dozen', zegt de vertegenwoordiger, 'en we hopen op iets tussen Spanje en Griekenland.'

Maar het recept ligt in een kluis van zakenman Sheperd Wong. Ook Wing Fat zit erachter aan. 'Ik wil hem stelen van Sheperd Wong om hem weer aan hem terug te verkopen, daar leef ik van.' De James Bondachtige Phil Moscovitz loopt hen in de weg samen met de dames Suki Yaki en Teri Yaki. Ze worden flink wat keren ontvoerd.

De hartstochtelijke onzin in de gedubde versie is het leukst als de teksten anticiperen op de beelden, zoals de man die een vrouw omhelst en zegt: 'Wil je mijn collectie Italiaanse grepen voelen?' Of de man die tegen een andere man zegt: 'Dit moet gladjes verlopen. Doe elke stap die ik ook zet.' Waarna de man naar rechts beweegt en de andere man ook. Of de man die een piepklein papiertje met geheime code in handen krijgt, en geërgerd zegt: 'Ik kan dit niet lezen, het is te klein.'

Flauw? Ja, nogal, maar stukken leuker dan wat het was! Het wonderlijke is dat dit eenvoudige uitgangspunt niet eerder is bedacht en bij mijn weten ook niet is nagedaan. Misschien dat Mystery Science Theater 3000 (drie karakters leveren commentaar op slechte films) er een erfgenaam van is – maar dan vooral van de fase vooraf.

Het aardige is dat Allen voor het eerst *zelf* iets origineels kon scheppen. Hij was daarom ook verbolgen over het inlassen van twintig minuten film van de band the Lovin' spoonful, omdat de studiomensen anders de film te kort vonden. En – ironisch bedoeld? – werden in het laatste shot van de film Allens woorden zelf gedubd.

Hierna kwam eerst een rolletje in Bondfilm *Casino royale*, een rol in de verfilming van Allens toneelstuk *Don't drink the water*, en daarna maakte hij eigenlijk zijn echte eerste eigen film: *Take the money and run*,

die hij schreef met Mickey Rose. In feite is dat Woody's echte debuut – hier verzoon hij het script, bedacht hij de grappen, speelde hij de hoofdrol, had de regie. Samen met het daaropvolgende *Bananas* was dit een soort *Naked gun* van zijn tijd, uit zijn voegen barstend van grappen, met een hoog hit and miss niveau. Allen kijkt zelf met gemengde gevoelens terug op deze films. 'Ze zijn grappig op een soort infantiele of kinderachtige manier.'

Bronnen:

Eric Lax: *Woody Allen, a biography*, Da Capo press, 2000

Imdb.com

Met vallende sterren filmkijken

Iedere zomer is er tien dagen drukke bedrijvigheid op Het Stenen Hoofd, een puntje land in het IJ in Amsterdam, op een steenworp afstand van het Centraal Station. Dan wordt daar het Pluk de Nacht filmfestival gehouden. De regels zijn simpel: de films zijn minder bekend, entree is gratis, vertoning is na zonsondergang en, belangrijk, rechtstreeks onder de sterrenhemel.

Deze editie van Pluk de Nacht (koosnaampje Pluk) duurde van 5 tot en met 15 augustus. Regen kan een groot spelbreker zijn voor een openluchtfestival – zeker in Nederland, waar augustus net zo nat kan zijn als februari.

Op de middag voor de voorstelling van de animatiefilm *Mary and Max*, als de editie van 2010 halverwege is, regent het zo pijpenstelen dat je zelfs onder een luifel niet meer droog zit. Jurriaan Esmeijer, een van de oprichters, reageert niettemin nonchalant. 'Ik denk dat we het vanavond wel droog hebben.'



© Leslie Boon

Er wordt niet verwacht dat mensen bij buien regenpakken aantrekken en doorkijken terwijl regen klatert op hun capuchons. In een overdekte tent kan de film ook worden vertoond. Het filmdoek zelf, ongeveer twintig meter breed en tien meter hoog, strakgespannen tegen containers, kan gelukkig wel tegen een paar druppels.

Bij de voorstelling op donderdag, *This American life* van documentaire-maker Ira Glass, is de hemel wel mooi helder. Het is ook erg druk. De strandstoelen zijn allemaal snel bezet. De banken bij de barretjes ook.

Lege plaatsen worden op z'n Nederlands geclaimd met jassen en tassen. Vragen of je ergens bij kunt zitten, is net zo nutteloos als water naar de zee dragen. Moet je maar op tijd komen. En daar zit natuurlijk wat in. Veel mensen anticiperen op het plaatsgebrek. Tafels veranderen in zitplaatsen, bezoekers nemen fauteuils van thuis mee. Sommigen hebben zelfs lades uit kastjes meegenomen en verticaal in de grond geplant. Sommige mensen kletsen liever rondom vuurkorven op plaatsen waarvandaan je de film niet kunt zien.

Staan kan gelukkig altijd nog. Gelukkig is het publiek sociaal. Niemand gaat zonder op te letten pal voor een ander staan, wat je bij concerten nogal eens meemaakt.

Tijdens de voorstelling van *This American life* brengt het publiek diverse keren een langgerekt 'Woooo' voort. Dat geluid heeft niets met een spannende scène te maken, maar met het feit dat deze avond veel vallende sterren te zien zijn (brokjes komeet Swift-Tuttle vallen in de dampkring).

Pluk de Nacht werd in 2003 opgericht door een groep vrienden die gepassioneerd filmfestivals bezochten. Daar ontstond het idee om mooie festivalfilms extra aandacht te geven via een eigen festival. Het ging om films waarvan ze het zonde vonden dat ze verdwenen na hun eenmalige vertoning.

Esmeijer: 'De sfeer die om filmfestivals hangt, links-elitair, moeilijk, ingewikkeld, zorgt er misschien voor dat je niet de films ziet die bijzonder zijn en een groot publiek kunnen bereiken. Dat werd nog niet gedaan, dus dachten wij: dat gaan wij doen.' Op de festivals schoten ze regisseurs aan en ze wilden hen helpen.

Dus werd een terrein gehuurd, Het Stenen Hoofd, een pier vlakbij het Centraal Station van Amsterdam, en het festival was geboren. De pier is ongeveer een eeuw oud en werd vroeger gebruikt als aanlegplaats voor marineschepen. De gemeente Amsterdam gaf het terrein een paar jaar geleden een culturele bestemming.

Jurriaan Esmeijer puzzelt met de organisatie ieder jaar driftig over de indeling van het terreintje. Het filmdoek heeft al talloze keren ergens anders gestaan. 'Je wilt dat het niet te druk wordt, dat mensen de film goed kunnen zien, maar ook dat mensen aan de zijkant een beetje in afzondering kunnen drinken en kletsen.'



De Plukganger wordt op zijn minst geacht een beetje nieuwsgierig te zijn naar films die soms zelfs ingewijde cinemagangers weinig zullen zeggen. In de zesde editie van Pluk waren te zien: *Louise michel* van het duo Kervern en Delephine, *Autumn ball* van Veiko Õunpuu, *Morphia* van Alexei Balabanov. In deze zevende editie staan onder meer geprogrammeerd *Bibliothèque Pascal* van Szabolcs Hajdu, *Copacabana* van Marc Fitoussi en *The unloved* van Samantha Morton.

Pluk lijkt met zijn aanpak de keuzes van de filmdistributeurs te bekritisieren. Esmeijer ziet dat niet zo. 'Van het filmaanbod krijg je maar een taartpuntje te zien. Daar kunnen de distributeurs ook niet veel aan doen. Ik vind het filmlandschap bij ons juist prettig. Voor alles is een plek, als je bereid bent ernaar te zoeken. In bioscopen heb je een mooi aanbod van commercieel tot arthouse. Op festivals kun je nieuwe dingen ontdekken.'

Met films die Pluk toont, is vaak iets aan de hand, legt hij uit. Ze zitten tussen genres in en zijn zodoende lastiger te verkopen. 'Je merkt wel dat je aan het vissen bent in een bepaalde vijver,' zegt hij. 'Je hebt soms een film op een festival die origineel en anders is, en dan plotseling daar een succes wordt. Dan zie je een jaar later een paar van dat soort films. Aan de vertonerskant valt op dat iets in een feestelijke setting leuk is om te kijken, en die setting zie je terug op andere festivals.'

Het festival is altijd gratis geweest en wil dat graag blijven. Geld komt binnen via subsidies, sponsors en bierverkoop. 'Dit festival kan gratis blijven dus waarom zou je dat dan niet doen? Het legt zoveel makkelijker uit dat niemand eraan verdient. We zijn immers een stichting.'

Het meeste geld gaat in de film en de projectie zitten. Pluk wil net zo'n projectie en geluid als in de bioscoop. 'Als je een laken hebt hangen met een rammelend beamertje leidt dat te veel af,' zegt Esmeijer. De geluidskwaliteit is inderdaad opmerkelijk goed en het beeld is overal op het terrein goed zichtbaar.

Om de kosten te drukken, worden veel spullen geleend en ook weer uitgeleend. Dat werkt samenwerking in de hand. Het festival werkt

bijvoorbeeld samen met het Klik animatiefestival en Rooftop, een soortgelijk festival in New York, maar dan op een dak. Esmeijer denkt dat toevalligerwijs niemand elkaar in de weg zit. 'Je kunt elkaar dan helpen, ook omdat spullen duur zijn.'

Het festivalelement zit hem ook in de ambitie om meer te bieden dan een filmvertoning alleen. Er is beeldkunst, er zijn workshops (in deze editie bijvoorbeeld geeft onlinetekenaar XKCD tekenles), en Pluk probeert ook het beste van de onlinecinema te tonen.

Esmeijer: 'Vroeger keken we tv. Daarna had je het er op je werk nog over. Dat heb je niet meer want er is zoveel aanbod. Dan is het leuk om hier met zijn allen ergens naar te kijken en daarbij stil te staan.'

Japanse humor in Leiden

Japanse filmmakers zijn ongenaakbaar in samoeraï- en gangsterfilms. Maar Japanse films hebben ook nog een minder bekende kant: de cult-komedie. Het filmfestival in Leiden toonde afgelopen oktober in het Sieboldhuis, het Leidse museum gewijd aan Japanse kunsten, enkele recente Japanse films uit dat genre, die we hebben aangevuld met een paar uit de eigen collectie.

Hitoshi Matsumoto: *Big man Japan* (2007) & *Symbol* (2009)

Twee films van Hitoshi Matsumoto werden vertoond in Leiden. Hij verschijnt sinds de jaren tachtig op Japanse televisie als komediant, in een duo-comedy-show genaamd *Dauntaun*. Matsumoto schreef en regisseerde in 2007 *Dai-Nihonjin* (*Big man Japan*) en in 2009 *Shinboru* (*Symbol*). Hoe grappig is een echte Japanse komediant?

In *Big man Japan* vertelt Masaru Daisatô gezeten achter zijn bureau verveeld over zijn baan bij het ministerie van Defensie. Er wordt twee keer een steen door het raam geworpen. Hij kijkt niet op of om. Daisatô's ambtenarenbestaan is anders dan andere ambtenarenbestaantjes. Op zijn brommertje rijdt hij naar een energiecentrale, waar hij honderd meter groot wordt gemaakt, en het vervolgens op moet nemen tegen monsters.

De monsters zijn verrukkelijk bizar. Zo is er een op een enorme lintworm lijkend wezen. Dat werpt zijn armen om een gebouw, ontwortelt het en smijt het dan in de rivier. Een ander monster heet *Mean eye monster* en zijn gemene oog zit op de plek waar normaal een geslacht zit. Dat werpt hij richting de tegenstander. Nadeel: het monster valt in slaap als het donker wordt.

Deze namaakdocumentaire begint traag maar wordt gaandeweg geestiger, maar dolgeestig, nee, dat toch niet. De parodie (op de Japanse low-budget tv-serie *Ultraman*) is wel erg geslaagd. Het aardigste van *Big man Japan* is dat de effecten van de film minimaal zijn maar maximaal uitpakken. Doet denken aan de originele effecten van Michel Gondry.

Matsumoto's tweede film *Shinboru* (2009) is nog maffer dan *Big man Japan*. Ook deze heeft hij zelf geschreven en geregisseerd.

Ergens onder de grond in Mexico wordt een Japanse man wakker in zijn pyjama. Hij ontdekt dat hij opgesloten zit in een witte ruimte zonder ramen of deuren. Engeltjes verschijnen en vallen weer terug in de muur, waarna hun piemeltjes overblijven. Daar kun je op drukken. Dan valt er tonijnfilet uit de muur, of een radio, of een golfclub, of loopt er ineens een Keniaanse krijger uit en in de muur.

Uit de ruimte ontsnappen is een ander verhaal. Er komt ook geen enkele verklaring voor wie deze sadistische Freudiaanse actie heeft verzonnen. Ondertussen bereidt de Mexicaanse worstelaar 'Escargot Man' zich voor op een voor hem kansloos worstel duel. Het lot van de Japanner onder de grond heeft met hem te maken.

In deze film trekt Matsumoto moedig zijn fantasierijke registers wijd open zonder acht te slaan op wat voor regels er al zijn bedacht. Hij is daarmee ronduit verbazingwekkend. Enige minpunt: het zweverige einde.

Seijun Suzuki: Princess racoon (2005)

Ver uit de buurt van lachwekkend blijft de cultfilm *Operetta tanuki gotten (Princess racoon)*, die Seijun Suzuki in 2005 op ruim tachtigjarige leeftijd maakte. Suzuki is ook de man achter gangsterklassiekers als *Tokyo drifter* en *Branded to kill*.

Waar een Japanse zaal mogelijk aldoor schatert, blijft het hier doodstil. Af en toe neemt iemand anders een andere zithouding aan maar het kijken naar de film wordt er niet makkelijker op. Er wordt gepeinsd: wat moet dit voorstellen? Bizarre namaakdecors, musicalliedjes, theatraal acteerwerk. Anders dan in zijn gangsterfilms is er *geen enkel* aanknopingspunt. Uit cultureel plichtsbesef blijven sommige mensen kijken maar alleen de allergeuldigsten zien de hele film uit.

Takashi Miike: Zebraman 1 (2004), Zebraman 2 – Attack on Zebra City (2010), Happiness of the Katakuri's (2001)

Miike heeft van bizarre cultfilms vol geweld zijn handelsmerk gemaakt. Hij werd bekend met *Audition* en *Ichi the killer*. *Zebraman* werd in 2004 gemaakt.

De vertoning van *Zebraman* in het Sieboldhuis had zelf veel weg van een komedie. De films werden er met een beamer vertoond en de dvd-speler weigerde dienst. Er werd een laptop gevonden. Na twintig minuten sprong de screensaver aan en die was er niet meer van af te krijgen. 'Is er misschien een Mac-kenner in de zaal?'

Thuis dan maar de rest gekeken en ook maar meteen deel 2, die net is uitgekomen.

Basisschoolleraar Ichikawa Shiinichi ontdekt na enige aarzeling dat hij superkrachten heeft als hij zijn zebramanpak aantrekt. Die krachten moet hij inzetten om zijn favoriete leerling te redden uit handen van buitenaardse wezens, een jongetje in een rolstoel die heilig gelooft in *Zebraman*.

Zebraman is amusant door de speelsheid en flair waarmee Miike de mangastrip heeft verfilmd. Goedkoop ogende effecten zijn in deze film juist een doel om vrolijkheid teweeg te brengen, zoals het krabmonster dat dodelijk is bewapend met huis-tuin-en-keuken-scharen.

In *Zebraman 2* komen we terecht in 2025. Tokio is overgenomen door een wetenschapper die Zebramans krachten heeft gestolen en geïmplaneerd in 'Zebra queen'. Ze willen een Zebradictatuur vestigen

door alle rebellen om vijf uur 's middags om zeep te helpen. Onze held leidt het verzetsleger.

Ook deze film is nog steeds behoorlijk bizar amusement, maar je mist toch wel het vriendelijke en goedkope van het eerste deel. Dit is meer een serieuze poging om een blockbuster à la Hollywood te maken. Alhoewel je zo'n einde als in deze film nooit in die blockbuster zal zien.

Dan *Happiness of the Katakuri's*. En of dat een cultfilm is. De film begint met een kom soep waaruit een mannetje verschijnt, dat de huig uit de keel van een dame trekt, ermee wegvliegt, landt, de huig opeet, zelf wordt opgegeten door een kraai, die op zijn beurt wordt gedood door een lappen beer met dolkenklauwen. En dat met klei-animatie!

Dat is de intro. Dan begint de speelfilm. De Katakuri's hebben een bed-and-breakfast midden in de rimboe, maar het wil niet vlotten, want de dood heerst alom. De film is van alle films van Mijke nog het meest een poging tot een (zwarte) komedie. Dat lukt niet helemaal – is het grappig als een tor in het neusgat van een nieuwslezer kruipt om hem te laten stikken? – maar het is zonder twijfel een van de meest luchtige Japanse films.

Happiness of the Katakuri's wint vooral punten omdat het zich niets aantrekt van genres. Je zou de film nog het beste kunnen omschrijven als een griezelkomediemusical.

Katsohito Ishii: Funky forest – the first contact (2005)

In *Funky Forest* van Katsohito Ishii is er zelfs geen sprake meer van een poging om nog een verhaal te vertellen. Het zijn losse, plotloze scènes, die hooguit bizarre science fiction-effecten gemeen hebben. Zelfs voor de mensen die wel wat cult gewend zijn, zal dit een tikje te bizar zijn.

Voorbeeld één: schoolmeisje loopt in gang man in geel pak met staart aan voorkant en man in obertenu tegen het lijf. Ze vragen of ze een snoer in haar navel wil stoppen. Doet ze. Snoer zit verbonden aan een apparaat. Ze halen de deksel er af en er verschijnt iets wat op een enorme aars lijkt. Uit de aars vissen ze een heel klein mannetje. Dat is ene meneer Yamada. Hij deelt mee dat de testresultaten laten zien dat het meevalt met de wrat van de man in het gele pak. Dat pak blijkt dan aan zijn lichaam vast te zitten.

Voorbeeld twee: Takefumi, een dj, heeft een droom waarin hij de opdracht krijgt om aan een strand dansjes te doen met rare wezens. Dat doet hij dan ook. Ruim een half uur zien we hem dansen, met computergeanimeerde wezens, met kinderen. Het mooie is dat de hele episode niets toevoegt aan het verhaal, de sfeer, de karakters.

Culturele barrière? Zo diep als de Grand Canyon! In bizarheid valt deze film vermoedelijk door niets te overtreffen (of het moet *Princess racoon* zijn). Voor een beter te behapstukken film kun je beter Ishii's *Taste of tea* kijken, een fijngevoelige speelfilm over een aparte familie. Buitengewoon cult van Ishii moet ook *Party 7* (2000) zijn, maar daar konden we helaas niet over beschikken.