

**OVER
CINEMA**

MARC DIDDEN

LUSTER

CINÉMA BELGE

Ik ben in Hamont geboren, lang geleden, en ben dus wellicht per definitie een Limburger, een Vlaming en een Belg. Door een carrièreswitch van mijn vader kwam ik in 1951 in Brussel terecht en ben ik sedert 71 jaar ook een Brusselaar. En mocht u het niet weten: ik ben ook blank, en hetero, en een beetje zwaarlijvig.

Van geen van die identiteiten heb ik veel last en ik loop ook nooit achter een vlag, of die nu van Limburg, Vlaanderen of België is. Als ze me in het buitenland vragen waar ik vandaan kom zeg ik altijd Brussel. Dat maakt meestal dat er dan een vraag aankomt over bier, spruitjes, chocolade of Manneken Pis. Maar tegen dat het tijd is om daarop te moeten antwoorden zorg ik altijd wel dat ik uit de voeten ben.

Ik ben een Belg, en toen ik begin jaren 80 films ging maken waren dat Belgische films. Ook de series waar ik voor schreef waren door en door Belgisch. Ze waren – op een na – ook altijd bevolkt door mensen die behalve ‘Vlaams’ ook nog Frans en Engels en Duits en een beetje Arabisch spraken met mekaar. Daar was geen enkele berekening bij: ik ben in Brussel opgegroeid en de daar altijd aanwezige mix van talen vond ik altijd al even intrigerend als normaal.

Vanaf mijn eerste film waren zowel de cast als de crew tenminste tweetalig. Om die films te maken heb ik op bijzonder veel inspanningen van mezelf kunnen rekenen en op de steun van de Vlaamse overheid, maar ook op die van Wallonië, Nederland en Luxemburg. Zegt het spreekwoord niet dat vele kleintjes leiden tot één groot? Nu, dure films heb ik nooit gedraaid en ik ben er ook trots op dat ik ze allemaal binnen het budget en tegen de afgesproken deadlines heb kunnen afwerken.

Cinéma belge? Ik heb nooit anders geweten. De eerste goede Belgische films die ik zag (*De man die zijn haar kort liet knippen* van André Delvaux, *Meeuwen sterven in de haven* van Roland Verhavert, *Les lèvres rouges* van de grote Harry Kümel, *Images d’Ostende* van Henri Storck, *Jeudi on chantera comme dimanche* van Luc de Heusch) waren voor mij geen Vlaamse of Waalse films. Ik vond ze door en door Belgisch in de beste zin van dat woord – niet het soort ‘Belgisch’ dat die toeristen bedoelen wanneer ze het hebben over bier en chocolade. Ze oogden en voelden bovendien ook allemaal en onmiskenbaar internationaal.

Ik zit me tijdens het bekijken van een film nooit af te vragen waar die film vandaan komt. Ik vraag niet naar het paspoort van de maker. Ik verlang naar een verhaal dat me ontroert, verblijdt, verwondert.

Men vraagt me weleens wat ik de beste Belgische films vind: alsof ik dat zou weten.

Maar ik antwoord wel altijd. Ook al omdat de nog steeds sterk aanwezige schoolmeester in mij niet kan aanvaarden dat men doet alsof er hier pas gefilmd wordt sedert 2011.

De films van landgenoten die dan bij me opkomen zijn de volgende – en ik gooi ze zonder enige logische volgorde zomaar op tafel. Natuurlijk de reeds genoemde klassieker *Meeuwen sterven in de haven* die Ivo Michiels schreef voor Roland Verhavert en die zij samen met Rik Kuypers en quasi zonder geld draaiden. Het is een buitengewoon sterke en van schoonheid overlopende stad-film. Wanneer mensen mij denken te complimenteren met de bewering dat mijn debuut *Brussels by night* de eerste stad-film was, hier bij ons, dan druk ik er altijd op dat Roland, Ivo en Rik mij ruimschoots een kwarteeuw voor waren met hun *Meeuwen*: die heerlijke, helemaal Antwerpse maar zeker ook internationaal aandoende, brok stad-slyriek.

Wat de film ook onsterfelijk maakt is de prestatie van hoofd-acteur Julien Schoenaerts. Hij tekent het innerlijke leed van de naamloze vreemdeling die hij speelt zo treffend dat Albert Camus,

WOODY ALLEN

‘Je kan gewoon veel verder gaan als je jezelf van in het begin al het vrijgeleide geeft dat niets ernstig hoeft te zijn’

HUMO, 1993

Het is nog niet zo lang geleden. Woody Allen zit wat te niksen in zijn penthouse aan New Yorks Fifth Avenue wanneer de telefoon gaat. Het is een van zijn twee producenten, Charles Joffe. “Woody,” zegt die, “sorry dat ik je stoor maar ik zit hier met een meneer die je absoluut wil spreken. Een aardige man, de eigenaar van de Smirnoff-wodkafabriek. Wil je met hem praten?” “Ok”, zegt Woody die, als hij drinkt, wel eens wodka drinkt.

De Smirnoffbaas komt aan het toestel en zegt joviaal “Mr. Allen, wat zou u ervan denken deze keer de Wodka-man van het Jaar te zijn?” Zonder nadenken zegt Allen: “Bedankt voor de eer. Ik doe niet mee aan zo’n dingen, ik ben een artiest. En daarbij, excuseer me als dit u kwetst, maar als ik ooit een wodka-reclame doe zal het niet voor Smirnoff zijn.” Consternatie aan de andere kant van de lijn. De Smirnoffman haakt in. Allens producer belt meteen terug: “Woody, weet je wat ze daarvoor wilden geven? Eén miljoen dollar!” Woody weer, droogjes: “Ik heb al één miljoen dollar.”

De man die een miljoen dollar weigerde aanvaardde wel een interview met Humo. In een meer dan riant suite van het Ritz hotel aan de Parijse Place Vendôme ontvangt hij me op een warme avond, laat in augustus. De aanleiding is zijn drieëntwintigste langspeelfilm *Manhattan Murder Mystery*, een als zedenkomedie

vermomd moordverhaal dat weer de Woody aan het woord laat die het grote publiek leerde kennen in *Annie Hall*, zijn meest succesrijke film. De film heeft een dag voor onze ontmoeting zijn New Yorkse première gekend om daarna in onze zalen terecht te komen.

Ik vraag hem of hij eigenlijk niet in New York moet zijn om zijn geesteskind enige promotionele steun te geven.

WOODY ALLEN “Nee. Ik vlucht altijd de stad uit als er een nieuwe film van me uitkomt. Ik wil er niks over horen. Ik wil er niks over lezen. En ik wil ook volstrekt onbeschikbaar zijn voor de media. Wij laten, via dure advertenties, weten dat er een nieuwe film uit is en dus heb ik geen enkele behoefte om dat ook nog eens in allerhande talkshows te gaan vertellen. In beginsel geef ik in de States géén interviews, zeker niet aan de filmpers, die er, op een of twee mensen na, onbetekenend is.”

“De afgelopen achttien maanden ben ik wel heel toegankelijk geweest voor de media omdat ik mijn goede naam die zo besmeurd was door de affaire met Mia Farrow, absoluut wilde witwassen. Ik wilde niet nog meer vermoedens en misverstanden de wereld insturen door te zwijgen. Maar het is wel hard geweest. Al die leugens, al die vulgariteit, ze hebben hun tol geëist.”

En inderdaad: de Woody die voor me zit in het Ritz lijkt tenminste twintig jaar ouder dan de Allen die ik een jaar of twaalf geleden opzocht in zijn New Yorks appartement. Ik vraag hem of er nog andere dingen zijn die hem naar Parijs gedreven hebben, dezer dagen.

ALLEN “Ik had een paar dagen vakantie nodig. En Parijs is de enige stad ter wereld waar ik dezelfde rust kan vinden als in New York. Plus dat je hier lekkerder eet. Bovendien is het, in zekere zin, hier toch allemaal voor mij begonnen, wat film betreft. Ik voel hier respect voor mijn werk. Er zijn méér mensen naar *Husbands and Wives* gaan kijken in Parijs dan in heel de Verenigde Staten. Dat zegt toch wel wat. Om iets terug te doen heb ik aanvaard hier in Europa wél een paar interviews te geven.”

KEN LOACH

‘Als ik niet meer mag filmen,
maak ik een film over een man die
niet meer mag filmen’

HUMO, 1993

De dieren konden nog spreken en de autostrade van Brussel naar Oostende bestond nog uit één enkel, met balatum bekleed, baanvak. Heel lang geleden dus, de tijd toen vlakbij het Brusselse Muntplein een bioscoop bestond, de Piccadilly, die uitsluitend Britse films vertoonde, en dan nog liefst van de Rank Organisation (met het herkenbare logo: Half Blote Man Slaat Op Gong Voor De Generiek Begint). Wie even aan Hollywood wilde ontsnappen (dat om de hoek de hele Nieuwstraat als wingewest had ingelijfd) kon daar kijken naar de films van David Lean of Karl Reisz, van Tony Richardson of Joseph Losey, van Lindsay Anderson of Michael Powell. En ook het lichtere werk (Norman Wisdom, Cliff Richard) of stervehikels voor Alec Guinness, Kenneth More, Jack Hawkins, Stanley Baker, Dirk Bogarde, Julie Christie, Vanessa Redgrave of Sarah Miles waren er op tijd en stond te bezichtigen. De uitstekende serie *Hollywood U.K.* doet met zeer veel heimwee terugdenken aan de tijd toen Britse cinema bijna synoniem was voor kwaliteit.

De mooiste van die mooie films waren dikwijls van Ken Loach. De wereld kent hem vooral van het wonderlijke jongen-en-valk-epos *Kes*, volgens ondergetekende een van de mooiste films die ooit gemaakt zijn, maar ook Loachs debuutfilm *Poor Cow* (1967), het latere *Family Life* (1971) en meer recente films als *Looks and Smiles* (1981) of *Riff-Raff* (1991) bewijzen dat hij een van de ontegensprekelijke kleine meesters is van de grote filmkunst.

Na *Raining Stones* is hij aan zijn volgende, *Ladybird*, *Ladybird* begonnen, die geproduceerd wordt vanuit een vervallen feestlokaal van de Labour Party in de Londense arbeiderswijk Acton. Vóór Loach aan een lange werkdag begint met zijn regie-assistenten én de cameraman, vragen we hem of hij zin heeft in een ontbijt-met-interview. Hij zegt ja maar, angsthaas die ik ben, vraag ik me af: tegen het ontbijt, of tegen het interview? Beide, blijkt snel. Want de ‘laatste linkse filmer’, zoals hij zichzelf wel eens grappend wil omschrijven, blijkt ook de beminnelijkste man te zijn die wij die septemberochtend, om 9 uur, in de Church Street van Acton ooit ontmoet hebben.

Ik herinner me van Ken Loach-films vooral hoe ellendig ik me meestal voelde wanneer ik uit de bioscoop kwam: krop in de keel, tranen in de ogen, kippenvel, koud zweet, dat waren maar een paar verschijnselen die zich voordeden. Ik besliste altijd ook meteen om vanaf 's anderendaags anarchist te worden, maar als ik daarna dan een stella of twee dronk ging dat gevoel weer weg. Wat ik eigenlijk wil zeggen is dat ik dat gevoel na de visie van *Raining Stones* niet had. Terwijl het toch ook geen film is met een vrolijk onderwerp.

KEN LOACH “Zeer zeker niet. Maar mijn uitgangspunt voor deze film was dat ik een vrolijke film wilde maken over een niet zo vrolijk onderwerp. Ik ben het met je eens dat wat ik vroeger deed wel eens aan ernst ten onder ging. Een zwaar onderwerp op een zware manier behandelen is de beste methode om het volk uit de zalen te houden. *Raining Stones* speelt in wat men zo mooi ‘de onderste sporten van de maatschappelijke ladder’ noemt en, geloof me, ik kom zelf uit dat milieu, daar wordt ontzettend veel gelachen met de ellende waarin men moet ronddobberen. Volksmensen kunnen ook wel een stuk zeuren – ze voelen zich vaak verongelikt en ze denken door de glittermedia ook vaak dat iedereen het beter heeft dan zij – maar als er een traan vloeit hoor je kort daarop toch vaak een bulderende lach. Dat is het mooie aan de mens, vind ik, daarom geloof ik er nog in, omdat er zelfs in gevangenis, in ziekenhuizen, in uitroeingskampen nog kan gelachen worden...”

“Overigens heeft het feit dat ik nu een ernstig onderwerp op een niet zo ernstige manier kan behandelen ook met maturiteit te maken. Als je jong bent zie je alles zwart/wit, links/rechts, goed/kwaad, en dat resulteert vaak – en dat heb je dan niet door – in een clichématige houding.”

In *Raining Stones* werkt u andermaal met amateuracteurs. Waar is dat voor nodig? Acteren is toch een beroep. Of gelooft u in de theorie dat de man in de straat zo ‘natuurlijk’ overkomt op film, en dat de rol van een kapper het best door een kapper wordt gespeeld?

LOACH “Eerst dit: de enige theorieën waarin ik geloof zijn politieke theorieën. Wat kunst betreft, en dus ook acteren, geloof ik in geen enkele theorie. Net zoals ik denk dat de ene mens kan schilderen en de andere niet, ongeacht of ze daarvoor opgeleid zijn, geloof ik ook dat de ene mens kan acteren en de andere niet. En net zoals er mensen van de straat zijn die kunnen acteren, ken ik heel veel acteurs die niet kunnen acteren. Of die totaal misvormd zijn door de toneelscholen van dit land of de acteerfabriekjes in de States. Wat acteurs in slechte toneelscholen leren, en de mééste zijn slecht, is hoe ze goed moeten valsspelen. Hoe ze een pose moeten aannemen, hoe ze een façade moeten ophouden. Dat zijn kunstjes die mij in het geheel niet interesseren. Ik geloof dat een camera in staat is achter iemands ogen in zijn ziel te kijken, en hij is een onverbiddelijke leugendetector. Van toneel heb ik niet veel verstand maar van film weet ik het zeker: het is de *camera* die bepaalt of de persoon die je voor een rol gecast hebt de juiste is. Mijn enige criterium is: waarachtigheid.”

Geld is geen criterium?

LOACH ”Bedoel je: ik wil eigenlijk Gene Hackman maar die is te duur dus ik neem de slager van om de hoek? Nee, zo denk ik niet. Als ik de slager van om de hoek wil dan vraag ik hem of ie mee wil doen en als ik Gene Hackman zou willen zal ik vechten tot ik hem heb. Iemand nemen omdat hij niet veel kost lijkt me een heel slechte manier om te casten.”

EMIR KUSTURICA

‘*Underground* maken was oorlog. Laat het nu even vrede zijn’

HUMO, 1995

De man die vanmiddag voor mij zit is nog maar pas veertig geworden maar de groeven in zijn gezicht zeggen mij dat hij al vele levens achter zich heeft liggen. Een schuine blik op zijn biografische gegevens bevestigt dat trouwens. Emir Kusturica was, voor hij een flamboyant en oer-Europees filmmaker werd, in de late jaren 70 bijvoorbeeld de verdienstelijke tekstschrijver-zanger-gitarist van No Smoking, het antwoord van voormalig Joegoslavië op The Clash, en bovendien zeggen mensen die iets van voetbal kennen mij dat hij tenminste even gevaarlijk was als midvoor als nu als cineast.

Hij wist al heel vroeg dat hij later films wilde maken en ging daarom studeren aan de roemrijke academie van Praag. Hij maakte al snel enkele opvallende kortfilms die uitvoerig bekroond werden op allerhande festivals.

Prijzen winnen werd voor Emir Kusturica de afgelopen vijftien jaar zeker een even boeiende hobby als punkmuziek maken of tegen een bal stampen. Zijn eerste langspeelfilm heette gewoonweg *Sjecas li se Dolly Bell?* (*Do You Remember Dolly Bell?*) en veroverde in 1981 de Gouden Leeuw op het filmfestival van Venetië. Nummer twee droeg de welluidende titel *Otac na sluzbenom putu*, wat ongetwijfeld wil zeggen ‘*Vader gaat op zakenreis*’, en Cannes 1985 had er zeer terecht een Palme d’Or voor over.

Toen was het heel even stil tot eind jaren 80 de *Time of the Gypsies* aanbrak. Cannes leverde een Prix de la mise en scène op, de wereld genoot. En Kusturica verdween naar de USA, waar hij op

uitnodiging van Milos Forman les ging geven aan de Columbia University en tegelijk even zijn eigen Amerikaanse droom ging stukslaan via *Arizona Dream* (1993).

En nu is daar zijn *Underground*. Een monumentale film over oorlog en vreten en nog veel meer, die je als toeschouwer ondergaat als een aanval op al je zintuigen maar die als het doek gevallen is toch vooral de hersenpan midscheeps getroffen blijkt te hebben.

Er zijn nogal wat mensen die niet van de film houden. Het zijn vermoedelijk mensen die ook niet graag in een spiegel kijken.

Wij, *basically* Limburgse boeren die helemaal niets van wat dan ook weten, waren er nogal ondersteboven van, maar vierentwintig uur later toch net genoeg hersteld om de maker van *Underground* enkele stilleesvraagjes voor te leggen.

Tijdens de indrukwekkende openingssequens van je film moest ik onwillekeurig aan de gruwel en de schoonheid van Picasso’s *Guernica* denken. Later op de dag bladerde ik door je curriculum vitae en stelde ik vast dat je als student al een kortfilm gemaakt hebt die *Guernica* heette. Kan dat toeval zijn?

EMIR KUSTURICA “Dat is helemaal geen toeval. Dat schilderij intrigeert mij – ‘obsedeert’ zou een beter woord zijn, denk ik – al van in mijn jeugd, en toen ik het als jongeman voor het eerst met eigen ogen zag was het duidelijk: alles waar ik het ooit over zou willen hebben stond daar al op.”

“De kennismaking met dat werk is voor mij niet alleen van groot belang geweest omdat ik erdoor beseftte dat ik zelf kunstenaar wilde worden, maar is ook bepalend geweest voor mijn verdere artistieke ontwikkeling. Waar ik vooral van onder de indruk was, en waar ik later eigenlijk zonder meer mijn scenariotechniek van afgeleid heb, was niet zozeer de monumentale omvang van het werk, al is die ook imposant, maar de manier waarop Picasso de details die op het schilderij voorkomen met elkaar verbindt, zonder dat daar ogenschijnlijk enige logica bij komt kijken. Tot dan toe was kunst voor mij gelijk aan realisme; vanaf de dag dat ik *Guernica* gezien heb is dat gaan kantelen. Het heeft dingen bij

FIEN TROCH

Fien de siècle

2022

Ik kan niet uit het blote hoofd zeggen hoe oud of jong Fien Troch is maar twee dingen moet u toch maar van me aannemen: ik ken haar al meer dan veertig jaar en ik mag haar al die tijd al even graag. Dat heeft te maken met haar schoonheid, haar verstand, haar vriendelijkheid, haar zin voor humor, haar zeer bijzondere ‘gewoonheid’, maar vooral met haar talent.

Toen zij nog een heel klein kind was en zij soms samen met haar ouders bij ons op bezoek kwam, bijvoorbeeld met oudejaarsavond, vermoedde ik achter die mooie ogen van haar altijd al een hele wereld. Ze gebruikte die ogen ook goed om naar de wereld van de zogenaamde volwassenen te kijken die zich rond haar afspeelde, en ik ben er zeker van dat die zin voor observatie haar later veel geholpen heeft bij het schrijven van haar scenario’s, het draaien van haar films. Ze heeft aan die dagen ook een fascinatie voor oesters overgehouden, een soort van schaaldier dat mij ook goed bevalt. Als Fien en ik mekaar tegenkomen zijn er dikwijls zes of twaalf of meer van die Fines de Claires of Gillardeaus in de buurt.

Het zou na die eerste avonden *en famille* (met als aanwezige gasten behalve Fien ook haar broertje Tom, haar mama An, haar papa Ludo, mijn echtgenote Denise, de katachtigen Nero en Zondag alsook ikzelf) nog een kleine twintig jaar duren eer ik Fien nog eens tegenkwam. Ze zat plotseling tussen de andere eerstejaarsstudenten in de scenarioklas die ik toen zo goed als ik kon doceerde aan de Hogeschool voor de Kunsten, Sint-Lukas te Schaarbeek.

Ik vond het een erg fijne gedachte dat de dochter van een vriend die ook een collega van mij was, of vice versa, bij mij in de

klas zat. Maar ik had na het inleveren van haar eerste schrijfoefening – mijn manier van lesgeven had meer met praktisch te maken dan met theorie – al meteen door dat ik haar niets kon leren.

Alles wat Fien Troch zo goed en uitzonderlijk maakt als scenarist en regisseur was al aanwezig op het eerste A4’tje dat ze me ooit liet lezen.

In de aanloop naar dit boek ging ik met haar op een druk terras zitten, daar waar Brussel (mijn woonplaats) en Molenbeek (de hare) tegen mekaar zouden botsen als er geen kanaal tussen zat.

Er kwam al gauw een vraag van.

Herinner je nog het moment waarop je dacht ‘ik ga later films maken?’

FIEN TROCH “Ik heb echt beseft dat ik films maken misschien wel iets fijns zou vinden toen ik aan een langspeelfilm meewerkte, als actrice nota bene. Die film heette *Saint-Cyr* (van Patricia Mazuy, uit 2000, met Isabelle Huppert in de hoofdrol – md). Ik heb er veel geleerd door goed te kijken hoe het eraan toeging op zo’n professionele set. Ik zag wat goed ging en wat ik anders zou doen. Daar is het mij echt beginnen dagen dat ik zelf voldoening zou kunnen vinden in het maken van een film. En ik heb daar natuurlijk ook gevoeld dat ‘maken’ mij beter lag dan acteren, wat overigens ook ooit een droom was. Ik was écht zoekende toen ik jong was. Mijn ouders raadden me aan tijdens die ‘zoektocht’ toch iets te doen. Bijvoorbeeld naar Sint-Lukas gaan.”

De kunstschool waar onder anderen je vader les gaf in filmmontage.

Niet evident. Er zijn toch filmscholen bij de vleet, in Vlaanderen.

TROCH “Mijn ouders vonden het een goede school. En zeker om mijn zoektocht op een zinvolle manier in te vullen. Maar het beviel me daar en ik ontdekte dat ik dat erg graag deed, filmpjes maken, en dat ik er misschien wel talent voor had. Voor hetzelfde geld had die ‘zoektocht’ mij een jaar cultuurgeschiedenis aan de VUB opgeleverd. Maar ik ben blij dat ik voor Sint-Lukas heb gekozen. Ik heb er ontdekt hoe breed het begrip ‘film’ eigenlijk kan zijn. Dat je niet moet passen in een keurslijf maar helemaal jezelf kan zijn. Ik hoop



Curriculum vitae

Marc Didden werd geboren in Hamont (Limburg) op 28 juli 1949. Hij woont in 1000 Brussel sedert 1951 en werkt er ook soms.

Hij studeerde Grieks en Latijn aan het Sint-Jan Berchmanscollege in Brussel en het Koninklijk Atheneum van Etterbeek, daarna dramaturgie en regie aan het RITCS.

In de jaren 70 en 80 was hij journalist voor Humo en freelance-medewerker bij de VRT tv en radio (Omroep Brabant).

Voor Humo maakte hij indringende interviews met o.a. Bruce Springsteen, Bob Marley, Mick Jagger, Talking Heads, The Ramones en Bryan Ferry, maar ook met Woody Allen, Ken Loach en Martin Scorsese.

Werk uit die jaren werd gebundeld in de boekwerken *Enkele interviews* (Dupuis) en *May I Quest You An Askion* (Globe).

Hij was een tijdlang Belgisch correspondent voor muziekkrant Oor.

In de jaren 80 werd hij scenarist en/of regisseur van films als *Brussels by night*, *Crazy Love*, *Istanbul* en *Sailors Don't Cry*. Zijn films wonnen prijzen in Gent, San Sebastian, Londen, München en Milaan.

Ondertussen was hij aan de slag gegaan als docent (scenario en regie) aan de Sint-Lukas hogeschool in Schaarbeek waar hij les gaf aan onder anderen Frank Van Passel, Vincent Bal, Patrice Toye, Dorothee Van Den Berghe, Fien Troch, Pieter Van Hees, Kaat