

Film

deel spelen de strijkers de hoofdrol met af en toe een korte inmenging van de blazers, de piano of de harp. De sopraan zingt een volkslied uit de stad Opole, dat het niet begrijpend klaaglied voorstelt van een moeder die haar zoon tijdens een oproer verloor.

In tegenstelling tot vele van zijn andere werken gebruikt de komponist in deze derde symfonie geen enkel slaginstrument en laat hij het instrumentarium spelen zonder de minste klankvervorming. In de grond is het een zeer traditionele én zeer eenvoudige bladzijde. Met bescheiden middelen als *ostinato's*, parallelle akkoordenbouw, motievenherhaling, progressieve toevoegingen en aftrekkingen en soms een gedepouilleerde stijl weet de komponist een zeer expressieve partituur samen te stellen. Er wordt hier niet zozeer gezongen over de diverse klachten; het is zelfs niet op de eerste plaats een elegische verklanking van die treurdichten. De muziek is a.h.w. zelf een klaagzang geworden: uit elk motief en elke frase, uit het hele kompleks klinkt de klacht als vanzelf door. Kenmerkend voor Gorecki zijn o.m. de voorliefde voor de strijkers, het gebruik van kleine toonruimten en beknopte cellen, de elementaire vormgeving en natuurlijk enkele Slavische karakteristieken zoals de zware sonoriteit, de expressieve monotonie, en specifieke melodische wendingen. Een werk als dit laat een diepe indruk na, zeker wanneer het op zulke ideale wijze verklankt wordt door het Filharmonisch Orkest van de BRT o.l.v. de Franse dirigent en specialist van hedendaagse muziek Ernest Bour én niet in het minst door de sopraan Stefania Woytowicz, die zowel de eenvoud van het volkslied en de klagende melopee als de enkele dramatische aksenten met het juiste stijlgevoel interpreteerde.

Hugo Heughebaert.

Nieuwe Vlaamse films.

In alle stilte.

De laatste Vlaamse filmproductie die de bioskoop haalde, was *Pallieter* van Roland Verhavert (eind 1975). Na een stagnatieperiode van twee jaar, waarin slechts *Pierre* van Jan Decorte (cfr. *Ons Erfdeel*, 19e jrg., nr. 4, sept.-okt. 1976) en *Lysistrata* van Ludo Mich, een totaal geïmproviseerde undergroundproductie, volledigheidshalve dienen te worden vermeld, beleefde *In alle stilte* van Ralf Boumans in februari 1978 zijn première.

Boumans is geen onbekende in het Vlaamse filmmilieu. Als kameraman kon hij zich laten gelden in een reeks Verhavert-films, onder meer in *Rolande met de Bles*, *De loteling* en het televisie-feuilleton *Rubens*. Ervaring op kameragebied deed hij ook op bij het realiseren van talrijke televisieprogramma's.

In 1974 werd een scenario van hem, *Ver van de stad*, in samenwerking met Ria Aerts geschreven, bekroond met de jaarlijkse Staatsprijs voor originele film-scenario's. Midden 1977 ontving hij van het Ministerie van Nederlandse Cultuur 10 miljoen frank voor het projekt en kon hij voor een totaalbudget van 14 miljoen zijn skript, dat inmiddels na bewerking *In alle stilte* als titel kreeg, verfilmen.

De film, die Boumans draaide in de bosrijke Ardennen, vertelt een intimistisch verhaal met drie hoofdpersonages. Centrale figuur is de dertigjarige vrijgezel Fred (Mark Bober), die aan de rand van een dorp een teruggetrokken leven leidt. In het dorp woont Isabel (Peggy De Landtsheer), een rijke notarisdochter, op wie Fred sinds zijn kinderjaren hopeloos verliefd is. De frustratie over het onbereikbare leidt tot zwaarmoedig tobben over zijn trieste jeugd en tot een obsessie bespieden van Isabel, die geen oog heeft voor de schuchtere houthakker. Spanningen ontstaan wanneer Freds jeugdvriend Peter, gespeeld

door Johan Leysen, na een mislukte huwelijksbijeenkomst bij hem intrekt. De hechte vriendschapsrelatie tussen Fred en Peter wordt verbroken wanneer Peter met de frivole Isabel gaat flirten maar herstelt zich nadat Isabel bij een nogal onwaarschijnlijk auto-ongeluk om het leven komt.

Dit aan dramatische spanning wel erg mager en niet zo bijster origineel verhaal wordt verrijkt met een reeks flash-backs, die het karakter van de hoofdfiguur uitdiepen. Ralf Boumans wilde, zoals hij in interviews te kennen gaf, een film maken over intieme, alledaagse menselijke conflicten, die zich in de schaduw van de meer sensationele aktualiteit afspelen. Daaraan beantwoordt *In alle stilte* beslist. De vraag is of zijn filmverhaal over een onbeantwoorde liefde en een bedreigde vriendschap voldoende dramatische spankracht bezit om te boeien.

In de zwaarmoedigheid van de gefrustreerde Fred krijgt de toeschouwer inzicht door de reeds vermelde flash-backs, die het kernpersonage als een zowel in de moederliefde als in de vriendschap met Isabel en Peter teleurgestelde man tekenen. De flash-backs, in het bijzonder die waarbij Freds moeder de bloemenruiker van het kind in de vuilnisbak gooit, behoren tot de best geslaagde sekswensen van de film.

Wat in het werk tegenvalt is vooral de oppervlakkigheid van de situaties, waarbij Boumans als scenarioschrijver talrijke overbodige sekswensen (de begincène waarin Fred zijn overleden tante toesprekt, het avontuurtje met een kampeerster, Peter die de werkster wil versieren) als filmvulling gebruikt. Daartegenover wordt voor de ontmoeting van Peter met zijn vrouw geen ruimte gelaten. M.a.w. de weinig relevante frustraties van een dertiger, die in zijn puberteitsliefde is blijven steken, werden interessanter geacht dan de echtscheidingsperikelen, waarmee vandaag even-



zeer in de schaduw van de aktualiteit beslist heel wat meer mensen te maken hebben. Het wegwuiven of verdoezelen van eksistentiële konflikten is typisch voor films als deze van Boumans, die daarmee in weerwil van zijn origineel scenario het eigentijdse schuwt. Vandaar het lokaliseren van het verhaal in de weidse, fotografisch erg dankbare natuur, los van elke maatschappelijke samenhang. Het landelijk kader, in prachtige beelden weergegeven, dient vooral om het gebrek aan een ideeënrijk scenario te verhullen. Met *In alle stilte* strandt de Vlaamse film opnieuw op het langzamerhand overbekende fenomeen van het scenarioschrijven. Dit is wel erg jammer omdat Boumans in technisch opzicht een bijzonder gave debuutfilm realiseerde. Zowel de leiding van de acteurs - een voortreffelijke Mark Bober in een niet zo makkelijke rol -, als de fotografie en de montage getuigen immers van echt vakmanschap.

More brains bij Fugitive Cinema.

Als er in Vlaanderen zoiets als een filmproduktie met een specifiek filmbeleid bestaat, dan betreft dat *Fugitive Cinema*, met

name „Paul De Vree and his Lonely Filmers”. Sinds de oprichting in 1966 wist *Fugitive Cinema Vlaanderen - Fugitive Cinema Holland* ontstond later - een aantal vooral in het buitenland sterk geprezen opmerkelijke documentaires en korte films als *S.O.S. Fonske* (1968), *De dood van een sandwichman* (1971) en *Het laatste oordeel* (1972) te produceren. Achter deze filmtitels schuilen o.m. de namen van Guido Henderickx en Robbe De Hert, tevens talentvolle realisatoren van twee lange speelfilms, respectievelijk *Verbrande brug* en *Camera Sutra*.

Een uitgesproken, vaak subversief sociaal engagement naast een gedurfd eksperimenteren met de vormgeving kenmerken de *Fugitive Cinema*-produktie. Terwijl Robbe de Hert's tweede film, het al enkele jaren geleden aangekondigde en met spanning verwachte *Le Filet américain* nog op de montagetafel ligt, stelde Henderickx enkele maanden geleden zijn laatste korte film *Gejaagd door de winst* aan de pers voor. Teneinde deze laatste produktie samen met enkele andere een ruimere distributiekans te verlenen werd een science fiction-trilogie samenge-

steld, bevattende *De Bom*, *Het laatste oordeel* en *Gejaagd door de winst*, tevens de titel van het wat de thematiek betreft sluitend geheel.

Dit drieluik, ook *Het ABC van de moderne samenleving* genoemd bestaat uit de fiktieve uitwerking van aktualiteitsgegevens, nl. het zoek geraken van een Atoombom, een Bakteriologisch ongeval bij het transport van radio-actief afval en het vrijkomen van dioxyne bij de ontploffing in een Chemisch bedrijf.

De Bom... of het wanhoopskomitee is een zwartwitfilm van Robbe de Hert, uitgekomen 1969 en gedraaid in 1967. Geïnspireerd door een reëel gegeven, nl. het zoek geraken van een waterstofbom in 1966 in Spanje, schetst de film het drama van een Vlaamse garagehouder, vertolkt door Louis Paul Boon, die op zekere dag een atoombom vindt en ze in zijn schuur verstopt. In een brief aan de Belgische regering dreigt hij ermee de bom te laten ontploffen, behalve als de defensiekredieten worden ingetrokken. De regering laat zich niet chanteren en de naïeve man sterft aan een hartaanval op de trappen van het parlamentsgebouw. De film eindigt met reportagebeelden van oorlogsgeweld, begeleid door Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band („It's Getting very near the end”).

Tien jaar na zijn realisatie doet *De Bom* erg amateuristisch aan, zowel wat het scenario als de regie betreft. De présence van L.P. Boon in een even sobere als ontroerende vertolking met als tegenspeelster Betsy Blair maken het filmpje niettemin tot een unikum. Boeiend omwille van de subversieve humor blijft tevens de montage: het vermengen van het fiktieve verhaal met straatinterviews en reportagefragmenten uit kamerzittingen, waarin toenmalige ministers „hun stem” verheffen.

Meer „science fiction” bevat *Het laatste oordeel* van Guido Henderickx. Bij het vervoeren van

bakteriologische stoffen ontsnapt een virus, dat iedereen besmet behalve de politieke, kerkelijke en militaire gezaghebbers, die zich tijdig in een atoomschuilkelder terugtrokken. In tegenstelling tot wat zij hadden verwacht, gaat het leven op aarde gewoon verder. De mensen hebben zich aangepast aan de besmetting, terwijl zij in de schuilkelder het mutatieproces niet meemaakten en dus kwetsbaar blijven. De „elite” staat voor de keuze: ofwel zichzelf vernietigen, ofwel de mensheid. De kerk opteert voor een „nieuwe mensheid”, de minister van defensie (Bob Storm) aarzelt, het leger grijpt de macht. Tenslotte besluit de professor-bioloog (een grandioze Romain De Coninck), de enige in de kelder die de gezagvoerders op hun onverantwoord beleid wijst, alle leven in de schuilkelder te doden door een viruskapsule stuk te slaan. Het toneelmatig gebeuren verloopt geheel in het laboratorium van de kelder, van waaruit men via schermen zowel de buitenwereld observeert als met de personaliteiten contact onderhoudt. De nadruk ligt op de discussie die de wetenschapsman met de minister voert over de verantwoording voor de bewapeningswedloop. Blijft *Het laatste oordeel* nog steken in het heen en weer gepraat in een groteske situatie, *Gejaagd door de winst*, eveneens van Guido Henderickx, bezit de overtuigingskracht van de gespeelde documentaire. Bij de ontploffing van een ketel in een chemisch bedrijf ontsnapt dioxynegas (het ontbladeringsgif dat in Vietnam werd aangewend, in Seveso een ramp veroorzaakte en in 1963 vrijkwam in een Amsterdams bedrijf). De arbeiders die de ketel dienen te reinigen, lijden eerst aan huiduitslag en later aan impotentie. Deze knap gespeelde en erg authentiek aandoende arbeidersfilm met in de hoofdrollen Yvonne Petit en Jaap Donselaar van de Nederlandse toneelgroep Sater schakelt naar het einde

toe over op TV-interviews met arbeiders van het bedrijf, die de gevolgen van hun werk aan den lijve ondervonden (vier van hen overleden inmiddels). Deze interviews doorbreken het science fiction-karakter van de trilogie en drukken de toeschouwer met zijn neus op de wrange actualiteit. Als slot volgen dan nog archiefopnamen van de Vietnamoorlog, waarbij Amerikaanse vliegtuigen op de tonen van *White Christmas* dioxynegas uitstrooien, evenals informatieve gegevens over andere dioxynecampen in West-Europa. De trilogie *Gejaagd door de winst* benadrukt op verschillende wijze eenzelfde thema nl. de onmacht van de man in de straat. In *De Bom* wijken gehaate politici niet voor de idealistische poging van de naïeve garagehouder, in *Het laatste oordeel* schuift de defensie-minister alle verantwoordelijkheid af op het volk dat „via het parlement toch inspraak heeft”, en in de titelfilm lopen de arbeiders - driemaal beter betaald dan elders en bedacht met een premie, waardoor het bedrijf zich van alle schuld vrijkocht - als „ratten” in de val van het grootkapitaal. In die zin vormen deze drie korte films een geheel, dat nauw aansluit bij het sociaal engagement van L.P. Boon, tevens hoofdakteur van *De Bom*. De loodzware thematiek, die deze Fugitive-producties tot politieke films maakt, wordt gelukkig met speelse, anarchistische satire gekruid, wat hun overtuigingskracht echter niet ondergraaft. Belangrijk is dat deze humor ontstaat door een creatieve montage van fictie en realiteit, van beeld en geluid. Zowel technisch als inhoudelijk overtuigt *Gejaagd door de winst* als trilogie sterker naar het einde toe. Met het zopas gerealiseerde derde deel heeft Henderickx in elk geval een opmerkelijke korte film gerealiseerd, die inmiddels in het buitenland al naar waarde wordt geschat. Bewijs hiervan is zijn bekroning op het laatste

Festival van Oberhausen met de Grote Prijs voor de Beste Film. Momenteel werkt Guido Henderickx samen met mede-scenarioschrijver Piet Piryns aan een lange speelfilm, *The Morning After*, waarin hij dezelfde thematiek wil uitwerken.

Mirliton.

Van een heel andere aard is de tweede speelfilm van Rob Van Eyck, wiens debuutfilm *Ontbijt voor twee* (1972) indertijd door de kritiek genadeloos werd afgemaakt.

Mirliton, aangekondigd als de laatste vertegenwoordiger van de *vrije*, dit is niet door het Ministerie van Nederlandse Cultuur gesubsidieerde, Vlaamse filmproductie, is een typische low budgetfilm, gerealiseerd met 600.000 fr. Het door de kineast herziene scenario is afkomstig van Leo Pleysier, auteur van een gelijknamige roman. Met dit scenario heeft Van Eyck het zich werkelijk ekstra moeilijk gemaakt. De psychologische uitbeelding van het gemoedsleven van een schizofreen (gespeeld door Jacques Verbiest), die na de dood van zijn vrouw alle zin voor realiteit verliest, zijn verleden als een nachtmerrie beleeft en tenslotte psychisch totaal in elkaar stort, behoort immers tot de allermoeilijkste opdrachten, waarvoor een jong kineast geplaatst kan worden. Een geheel van zeventien op zichzelf staande sekswensen in een vaak nogal hermetische symbolische beeldtaal, nu en dan bijgestaan door een poëtisch literaire „innerlijke stem”, trachten de toeschouwer inzicht te verschaffen in de crisis van de hoofdfiguur.

Het spreekt vanzelf dat Van Eycks moedig experiment, dat volledig met amateuristische middelen werd afgewerkt, onmogelijk een vergelijking met professioneel werk kan doorstaan. Toch getuigen zowel het camerawerk als de regie in *Mirliton* van Van Eycks talent. Bovendien verdient hij een kans omdat hij erin



slaagde om ondanks de uiterst beperkte financiële middelen en een onmogelijk scenario een relatief behoorlijke speelfilm af te werken, iets wat in Vlaanderen zelfs met overheidssteun niet steeds gebeurt.

Wim de Poorter.

Filmleksikon der wereldliteratuur.

Vanaf de beginjaren van de filmgeschiedenis heeft de literatuur een belangrijke rol gespeeld bij de ontwikkeling van het nieuwe medium. Belangrijke filmtheoretici hielden zich bezig met de studie van hun onderlinge beïnvloeding. Zo wees de Russische kineast Sergei M. Eisenstein indertijd op de invloed van Dickens op de Amerikaanse filmpionier D.W. Griffith. Maar de literatuur voorzag de film vooral van de nodige verhaalstof. Hierbij merk ik op dat vaak op basis van derderangsliteratuur meesterlijke films werden vervaardigd en dat literaire meesterwerken meestal tot mislukte, teleurstellende verfilmingen leidden.

Niettemin bestaat er bij heel wat cineasten tot vandaag de dag een uitgesproken voorkeur voor de verfilming van literair werk. Dat deze tendens sterker tot uiting komt daar waar, zoals in Nederland en Vlaanderen, ori-

ginele scenario's niet zomaar voor het grijpen liggen, spreekt voor zich. Maar ook talentrijke filmers en scenarioschrijvers blijven ervan dromen meesterwerken uit de literatuur in filmtaal te transponeren. Zo had de inmiddels overleden kineast Luchino Visconti (realisator van Thomas Manns *Der Tod in Venedig*) zijn hoop gesteld op de verfilming van Marcel Prousts *A la Recherche du Temps Perdu* en hoopt R.W. Fassbinder, die met *Effi Briest* (Theodor Fontane) bewees iets af te weten van een volwaardige literaire verfilming, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* - in 1931 reeds verfilmd door Phil Jutzi - op het witte doek te brengen.

Dit alles illustreert de nauwe relatie tussen twee media, die omwille van de tegenstelling tussen filmische en verbale codes, bijzonder kompleks is. Al wie belangstelt in de verhouding film-literatuur beschikt sinds kort over een onmisbaar basiswerk. Inderdaad, enkele maanden geleden verscheen het derde en laatste deel van Johan Daisnes *Filmografisch Lexicon der Wereldliteratuur*. Dit derde deel vormt een supplement op deel 1 (A-K), verschenen in 1971, en deel 2 (L-Z), dat in 1975 van de pers kwam. Elk boekdeel bestaat uit een alfabetische filmo-

grafie op de auteursnaam, illustraties (stills), eveneens gerangschikt volgens de belangrijke auteurs, en tenslotte een register van alle genoemde titels (boeken en films), die verwijzen naar hun auteur.

De opzet van het viertalig werk (Frans, Engels, Duits en Nederlands) is volgens de samensteller „te illustreren hoe de hele literatuur het substraat vormt van de zevende kunst”. In een minimum van tijd kan men aan de hand van dit naslagwerk nagaan welke werken van een auteur in de loop der tijden werden verfilmd. Niet enkel de auteurs van romans, verhalen en toneelstukken, maar ook de literatoren en scenarioschrijvers van lange speelfilms en kortfilms, zowel voor film als voor televisie, werden opgenomen.

Johan Daisne wijst in zijn voorbericht van het eerste deel op de onvolledigheid van een dergelijk oeuvre, dat uiteraard steeds dient te worden aangevuld. Minder makkelijk is hij te volgen wanneer hij stelt dat deze onvolledigheid berust „op een keuze, die het allicht zijn subjectieve waarde verleent”, een opvatting die enigszins contrasteert met het wetenschappelijk karakter van het geheel.

Desondanks is dit *Filmografisch Lexicon* een even unieke als boeiende encyclopedie, getuigend van een niet-aflatende interesse voor film en literatuur.

Johan Daisne (pseudoniem voor Herman Thierry, geboren in 1912 te Gent en in augustus 1978 overleden) is inderdaad steeds zowel bij literatuur als bij film betrokken geweest. Na zijn debuut als dichter kreeg hij vooral erkenning als grondlegger van het magisch realisme in de Nederlandse letteren. Op deze titel maakt hij aanspraak als auteur van inmiddels klassieke romans als *De trap van Steen en Wolven* (1942) en *De Man die zijn Haar kort liet knippen* (1948). Deze laatste roman had als basis voor André Delvaux' gelijknamige film van