

verpleegsters en verplegers, patiënten. Dit is uit te breiden in de zin van: regeerders of bestuurders of diktators (één pot nat), soldaten en politie (de uitvoerende kwellers) en de onderdanen, de weerlozen, de volgelingen (het deel dat moet werken en lijden).

De „patiënten” zijn allemaal vrouwen. Het gaat hier niet om een pro of anti feministisch standpunt van Zwartjes: maar het dulden of ondergaan van geweld wordt per traditie en typisch toebedeeld aan „de vrouw”, als belichaming van het gehoorzame deel van de mensheid.

„Pentimento” is volgens de hierboven gegeven interpretatie een peiling van de menselijke samenleving, zoals die zich in haar aktuele ontbinding manifesteert. Een pessimistische visie, maar wie kan mensen dwingen om in hun visie op onze levenspatronen en hun verdere ontwikkeling optimistisch te zijn?

Deze kroniek wil ik besluiten met twee films van jonge Nederlanders, die elk op eigen manier de kwestie van het „zoeken naar identiteit” in beeld brengen. In het ene geval de eigen identiteit, in het andere geval de identiteit van een bewonderde figuur. De eerst genoemde film is *De plaats van de vreemdeling* van Rudolf van den Berg, de tweede is *Samuel Fuller and the big red one* van Thijs Ockersen. Beide films zijn praatfilms.

Onzekerheid over de eigen identiteit bepaalt bij Van den Berg stijl en strekking van zijn film. Hij voelt in die identiteit een gespletenheid. Omdat hem van buiten af een identiteit wordt opgedrongen, waarvan hij zin, diepte en omvang eigenlijk niet kan bevatten, omdat zij weinig of niets te maken heeft met de eigen (gekende en doorleefde) opbouw van zijn zelf. Het is de bestempeling van buiten af (zowel in positieve als in negatieve zin) met jood zijn.

Een groot deel van de film heeft

een dialoogvorm, met als pièce de résistance een uitmuntend georganiseerd en strak in de hand gehouden tafelgesprek over het jood zijn. Het filmen van zo'n gesprek is, dramatisch gezien, een moeilijke opgave; het moet analytisch zijn en tegelijk moet er een dwingend samenvattende werking vanuit gaan. Het gesprek leidt (syntetiserend) niet tot een konklusie, omdat die niet te geven is, omdat er niet één afdoende bepaling bestaat over jood zijn, omdat het te veel vermengd is met maatschappelijke en individuele toevalligheden. Als er bij Van den Berg sprake is van een konklusie dan is het zijn overtuiging, dat de enig juiste en doeltreffende benadering van welke identiteit ook, de onderling humane waardering is. Wie dit aan de hand van bekrompen of fanatieke vooringenomenheden verwerpt, maakt zich onvermijdelijk schuldig aan anti-humanisme. Dat dit verschrikkelijke vormen kan aannemen, heeft de geschiedenis tragisch en afdoende bewezen.

Is Van den Bergs film een dialoogfilm, die van Ockersen is voor een belangrijk deel een luisterfilm. Een interview met een man die schrijver en filmer is. Daardoor was Ockersen gedwongen om bij de bouw van zijn film een zekere tweeledigheid in acht te nemen. Enerzijds (de kant van de schrijver Fuller) de markering van een gedachtenwereld; anderzijds (de kant van de filmer Fuller) een markering van de manier van werken bij de filmregisseur.

Ockersen is in die tweeledigheid voortreffelijk geslaagd. Dank zij zijn film *zie je*, dat er een wezenlijke consistentie waar te nemen is bij schrijver en filmer. Die consistentie is geen toevalligheid. Zij is een gevolg - in zekere zin een bewust onderkend gevolg - van Fullers ongekomplieerde karakter-structuur, gepaard aan een ontwapenend vermogen tot ironisch relative-

ren. Fuller schrijft en filmt van uit „een eigen holletje”. Het holletje (je kunt ook zeggen, het persoonlijke toevluchtsoord) van zijn individuele wereld, waarin hij zich het best thuis voelt - getuige het slotbeeld van de film, waar Fuller zich terugtrekt in zijn plezierig ordeloze werkkamer. Niet zoals een mol zich terugtrekt onder de grond, maar zoals een mens zich kan terugtrekken in de warme huiskamer van zijn geest.

Dat slotbeeld is voor het overige niet alleen typerend voor Fuller maar ook voor de filmer Ockersen zelf. Hij is niet iemand die zijn visie op een mens etaleert, zijn visie is de „meegaande” waardering van een ander in diens partikuliere levens-aanpak. In zijn film over Fuller heeft Ockersen, zoals hij zegt, zijn „bewondering” gelegd. Waarom? Niet uit pretentie, maar „omdat ik de man bewonder, omdat ik het leuk vind met hem te praten. Tegelijkertijd komen er dan denkbeelden van de man zelf doorheen. Zo leer je de man en zijn werk kennen”.

Ockersen is, zoals ik dat elders eens heb geformuleerd, een filmer van de stille trom. Maar gedempt tromgeruis kan dikwijls overtuigender zijn ten aanzien van aanwezig en gebruikt talent dan luidruchtig tromgeroffel.

D. Ouwendijk.

Le filet américain.

Sinds meer dan vijf jaar aangekondigd, gemonteerd en opnieuw gemonteerd, beleefde Robbe de Herts *Le filet américain* eind 1978 in een definitieve versie zijn première.

Het projekt dateert van 1971. De Antwerpse kineast richtte zijn aanvraag voor overheidssteun aan het Belgisch Ministerie voor Franse Cultuur. Het budget raamde hij op enkele miljoenen. Drie jaar na zijn aanvraag ontving hij 300.000 frank subsidie. Voor zijn kritische reportagefilm over de sociale en economische situatie in België en West-Europa in het

begin van de jaren zeventig had de kineast wellicht gehoopt op meer begrip en steun bij de Franstalige ministeriële diensten. Ondanks de boycot van allerlei officiële instanties geraakte de film, waaraan tientallen buitenlandse en binnenlandse kineasten onbaatzuchtig hun medewerking verleenden, uiteindelijk toch nog afgewerkt. Reportagebeelden van de Antwerpse dokwerkersstaking, de scholierenactie tegen de vervroegde legerdienst, de protestbeweging tegen de 30 miljard voor de aankoop van legervliegtuigen maar ook de Franse Lip-bezetting e.a. wisselen af met interviews van arbeiders, professoren en politici. Naast fragmenten uit het werk van politieke teatergroepen als Het Trojaanse Paard, De Internationale Nieuwe Scène en het Franse Théâtre du Soleil zijn er onverwachte filmcitataten met Chaplin en Ronald Reagan en stock shots van de Vietnamoorlog en de val van Allende. Dit alles wordt ingekaderd en becommentarieerd door de marxistische econoom Ernest Mandel met de Brusselse politikus Van den Boeynants, Minister van Landsverdediging, als tegenpool. Zoals in *Camera Sutra* (1972), De Herts eerste lange speelfilm, en andere off-TV-reportages van Fugitive Cinema (zie *Ons Erfdeel*, 21 (1978), nr. 4, pp. 608-609) ligt het opmerkelijke van de film in de vaak merkwaardige montage van beeld en geluid (muziek zowel als kommentaar). Door het leggen van verrassende associaties zowel als door het benadrukken van tegenstellingen (een dialektische montage) wil de kineast in het voetspoor van de jonge L.P. Boon de toeschouwer „een geweten schoppen”. Helaas mist deze montage, hoe origineel ook, soms haar doel. De kommentaar van de marxistische econoom Ernest Mandel, die o.m. stelt dat bij het toenemen van de economische crisis het patronaat zich verplicht ziet tot repressie over te gaan

om zijn winsten te behouden, gaat immers meer dan eens de mist, in casu het traangas van de politie- en rijkswachtcharges, in. De niet zo gemakkelijk te volgen volzinnen van Mandel halen het off screen niet tegen de alle visuele aandacht opeisende straatgeweldscènes. Het gevolg is dat de voor de film fundamentele informatie van Mandel vaak verloren gaat. Op dit vlak heeft De Hert zijn documentaire te weinig mediakritisch doordacht. *Le filet américain* komt dan ook over als een gevoelsgeladen politiek pamflet, waarvan de informatieve waarde betwistbaar is. Dit belet niet dat Fugitive Cinema met deze tweetalige prent nogmaals bewees dat de Vlaamse filmproductie ook andere paden kan betreden dan deze van de traditionele konsumptiefilm.

Wim de Poorter.

Exit 7.

Emile Degelin, maker van *Exit 7*, behoort samen met Roland Verhavert, Harry Kümel en André Delvaux sinds jaren tot wat men, al of niet ironisch, de vaste waarden in de Vlaamse film noemt. In elk geval hebben ze alle vier een rol gespeeld bij de pogingen tot de opbouw van een Vlaamse filmproductie. Emile Degelin is bekend als realisator van talrijke documentaires en o.m. van de eerste gesubsidieerde produktie *Y Mañana* (1966) en van de eerste, vrij experimentele kleurenfilm *Palaver* (1968).

Met *Exit 7* (1979) heeft Degelin zich blijkbaar afgewend van het experiment. Zoals Kümel met *Het verloren paradijs* (1978) mikte hij duidelijk op een publieksfilm.

Het resultaat is een gladgepolijste produktie met mooie kleurenfotografie en sierlijk camerawerk van de begaafde Ed van der Enden, fraaie dekors en lokaties (een luksueuze hoeve, het eiland Rhodos) een nogal kunstmatige ingelaste vliegtuigkaping omwille van de nood-

zakelijke (?) suspense en met als attractief element de Nederlandse filmvedette Peter Faber.

De vraag is of het interessante, op de aktualiteit geënte thema, nl. de crisis in een gezin, niet zonder deze modieuze elementen kon. Tijdens het verloop van een vliegtuigkaping, dat als kaderverhaal fungeert, schetst de kineast aan de hand van flashbacks op fragmentarische wijze het leven van een van de passagiers, Marc Dumont (Peter Faber). Als stedenbouwkundig architect blijkt Dumont alles te bezitten wat de welvaartmaatschappij te bieden heeft: rijkdom en veel vrije tijd, een duldzame vrouw en twee schattige kinderen. Op veertigjarige leeftijd wil hij desondanks losbreken uit de beslotenheid van zijn gezin. Hij valt ten prooi aan een soort fin de siècle-malaise, waarbij hij de waarde van gezin en opvoeding in een gestrande samenleving als zinloos ervaart. Na enig aarzelen vertrekt hij met een schijnbaar vrijgevochten Poolse meisje (Jadwiga Jankowska) naar Rhodos. De innige binding tussen de schijnbaar ideale vader en zijn zontje, prachtig vertolkt door Robert Willekens en uitgewerkt in de best geslaagde sekswensen van de film, haalt het tenslotte op het doelloos eskapisme. De dramatische ontkenning van de vliegtuigkaping zal hem echter beletten terug te keren naar zijn gezin.

In tegenstelling met de gezinsscènes, die afgezien van een „oesterfestijn”, waarin Degelin het niet kan laten zoals in *Palaver* de groteske, surrealistische toer op te gaan, erg geslaagd zijn, missen de in het Engels gevoerde dialoogscènes met de Poolse alle overtuigingskracht. De film strandt op de pseudo-intellektualistische woordenkramenrij van het kernpersonage en op de bijna zowel letterlijk als figuurlijk nietzeggende vertolking door Jadwiga Jankowska.

Met *Exit 7* bewees Emile Degelin