

CAMERA OSCURA



**PUPI AVATI: DE MAGIËR VAN BOLOGNA
INTERVIEWS MET JOE D'AMATO, RICCARDO FREDA, COFFIN
JOE; ASIA OBSCURA EN VEEL VIDEO BESPREKINGEN!**

Een onregelmatig verschijnend filmblad - aflevering 12 - september 1998 - prijs: 6 gulden

**CAMERA OBSCURA NR. 12
(SEPTEMBER 1998)**

Mike Lebbing, Amkemaheerd 287,
9736 BV Groningen
Michael Kopijn, Postbus 752,
9700 AT Groningen

REDAKTIE & LAYOUT:

Mike Lebbing
Michael Kopijn

MEDEWERKERS AAN
DIT NUMMER:

Oliver Kerkdijk
John Martin
René Veenstra

ABONNEMENTEN:

Hfl 23,- voor 4 nummers op
girorekeningnummer 5742164 tnv
E. Oling, Groningen
Vermeld s.v.p. met ingang van welk
nummer!

LOSSE NUMMERS PER POST:

Hfl 10,- incl. porto voor Nederland en
\$7 (postpaid) voor Europa en U.S.A.

**CAMERA OBSCURA IS
VERKRIJGBAAR BIJ:**

American Book Center, Amsterdam
Atheneum, Amsterdam
Cult Video, Amsterdam
Elpee, Groningen
Godzilla, Utrecht
Videotheek Sleaze, Groningen

MET DANK AAN:

Eva Oling, José Mojica Marins,
Aristide Massaccesi, persstaf Rotter-
dam film Festival, Pupi Avati, Riccardo
Freda, Christian Kessler, Peter
Blumenstock, Bart van der Put, Jan
Doense, Han Weevers, John Martin,
Fir Suidema, Hans Peter Christen,
Patrick "Close Up" Soppe. De redactie
en de Verenigde Rommelmarkten
Provincie Groningen hebben na goed
overleg besloten tot een zomerreces.

Dit nummer is opgedragen aan Oliver
Kerkdijk. The flame still burns!

VOORWOORD

Na een lange onderbreking zijn we weer terug met een nieuwe "Camera". We denken dat de pauze het wachten waard is geweest. We hebben maar liefst vier interviews en daarbij zit er één met Pupi Avati, die naar onze bescheiden mening tot de beste filmregisseurs van deze planeet behoort. Met blijdschap verwelkomen we tevens Oliver Kerkdijk, die weer terug is op het oude nest en een groot aandeel heeft gehad in het tot stand komen van dit nummer. Van zijn hand is zelfs een complete "Asia Obscura" afkomstig, en met de terugkeer van die rubriek doen we naar alle zekerheid vele lezers een plezier.

Voor het geluksnummer 13 staat alvast een special over de Spaanse horrorcinema gepland, evenals een interview met Catriona MacColl, die u zich vast nog herinnert van Lucio Fulci's horrorklassiekers uit het begin van de jaren '80. Voorts is het de bedoeling een heuse DVD- en laserdisc rubriek te beginnen... ook wij gaan met de tijd mee, jawel! Tot dan en veel plezier met dit nummer!

INHOUD

BIOSCOOP.....	3
VIDEO.....	8
JOSÉ MOJICA MARINS (COFFIN JOE) INTERVIEW.....	11
CINÉVILLE: UN HÉROS TRÈS DISCRET.....	15
COVER ME BAD #6.....	17
ARISTIDE MASSACCESI (JOE D'AMATO) INTERVIEW.....	19
ASIA OBSCURA.....	22
PUPI AVATI INTERVIEW.....	28
RICCARDO FREDA INTERVIEW.....	34



Ook hij is blij met de special plus interview in dit nummer: Giuseppe "Pupi" Avati!

B I O S C O O P

L'APPARTEMENT

(Frankrijk/Italië/Spanje 1996)

Regie: Gilles Mimouni. Scenario: Gilles Mimouni; Camera: Thierry Arbogast. Montage: Caroline Biggerstaff. Françoise Bonnot; Muziek: Peter Chase. Productie: Georges Benayoun; Met: Vincent Cassel, Monica Bellucci, Romane Bohringer, Jean-Philippe Ecoffey, Sandrine Kiberlain e.a. Duur: 116 minuten (Frans gesproken, Nederlands ondertiteld); N.B. L'APPARTEMENT is door Homescreen in Nederland op huurvideo uitgebracht en door Artificial Eye in Groot-Brittannië als Engels ondertitelde koopcassette (letterboxed; ongeveer 1-80-1)

Vlak voor een zakenreis naar Japan en kort voor zijn huwelijk denkt computerverkoper Max (Cassel, uit Kassovitz' LA HAINE) in de telefooncel van een café de stem te horen van Lisa (Bellucci), het fantoom uit zijn verleden. Voor hij zich ervan kan vergewissen dat het daadwerkelijk het meisje is voor wie hij ooit in vuur en vlam stond en die op een dag spoorloos verdween, ontglipt ze hem. Acuut zet Max zijn plannen overboord en stapt zonder een moment met de ogen te knippen de straat op om het spoor van zijn herinnering te volgen.

Het speelfilmdebuut van de voormalige architectuurstudent en reclamefilmer Gilles Mimouni is een klein wonder. De ingenieuze intrige- en fijngeweven spel met tijd, herhaling, wisselende invalshoeken en ontbrekende stukjes in de stijl van een Patrick Modiano-roman - laat vrijwel alle scenario's van de laatste twee filmjaren ver achter zich. Niet onterecht zijn er vergelijkingen getrokken met dat andere cryptogramkabinetstukje THE USUAL SUSPECTS, beide films zijn schoolvoorbeelden van spannende, intelligente en onconventioneel gestructureerde cinema waarin geen kunst wordt gepleegd en waarvan de verpakking met de inhoud op eenzelfde hoog niveau staat.

Het appartement uit de titel (waarvan de exterieurs in Parijs werden opgenomen en de interieurs nagebouwd in een loods buiten Madrid) is rotatiepunt in een serpentineachtige reeks gebeurtenissen en flashbacks - deze vertellen allemaal uit een ander oogpunt hetzelfde verhaal maar slaan ook telkens een stukje over dat later in een volgende sequentie tevoorschijn komt. De personages schampen elkaars schouder in het voorbijgaan en lopen elkaar op cruciale momenten net mis, waardoor aanvankelijk verwarrende situaties ontstaan die echter op een fantastische en opwindende wijze volkomen logisch in elkaar passen. De verhalen en visuele elegantie waarmee

Mimouni zijn geniale puzzel uitlegt, ontbindt, opnieuw uitlegt, weer uit elkaar neemt en vervolgens in crescendo compleet maakt, verbaast en verrast van de eerste tot en met de laatste minuut. De dialogen zijn net zo fijngeslepen en doeltreffend als de beelden van Thierry Arbogast vloeïend, warm en sfeervol. De nu eens fluweelzachte en dan weer zwerige score van Peter Chase (die ook tekende voor de prachtige muziek van MINA TANNENBAUM van Martine Dugowson, een voormalig IDHEC-klasgenote van Mimouni) plaatst bij al dit schoons het welluidende puntje op de i. Alleen al een dansscène met de adembenemende Bellucci (Italiaanse van origine en in L'APPARTEMENT gekleed en gecoiffeerd als een jongere Isabelle Adjani) en een

net buiten de reali-tijd in een stil Parijs' winterstraatje verscholen ligt. Een van die schaarse plekken in dit moderne leven die uitnodigt om er door de zilverwitte toverpoort van het filmdoek binnen te gaan en het nooit meer te verlaten (OK)

CAPITAINE CONAN

(Frankrijk 1996)

Regie: Bertrand Tavernier; Scenario: Jean Cosmos, Bertrand Tavernier; naar de gelijknamige roman van Roger Vercelet; Camera: Alain Choquart;

Muziek: Oswald d'Andrea; Montage: Luce Grunenwaldt, Laure Blancherie, Karicha Bariba-Simolo; Productie: Alan Sarde, Frédéric Bourbonlon; Met: Philippe Torreton, Samuel Le Bihan, Bernard Le Coq, Catherine Rich, François Berléand, Claude Rich e.a.; Duur: 130 minuten (Frans gesproken, Nederlands ondertiteld).

Voor de tweede keer in zijn oeuvre nam Bertrand Tavernier de Eerste Wereldoorlog als basis voor een film. Ging het tijdloze meesterwerk LA VIE ET RIEN D'AUTRE (1989) over de nasleep van deze meest nutteloze van alle oorlogen, CAPITAINE CONAN is de granaatslag zelf - een genadeloze voltrefeer over het slagveld en de mannen die er letterlijk wonen. Dit is het verhaal van kapitein Conan (Torreton) en zijn speciale eenheid, die in 1918 op de Balkan alle vuile klussen opknappen. "Il y a des soldats et des guerriers - et nous sommes des guerriers", zegt hij tegen zijn mede-officier en vriend Norbert (Le Bihan) - en daarvan levert Tavernier ampel illustratie om menige fijnbesnaarde francofiel na een kwartier gechoqueerd de zaal te doen verlaten.

Conan is een pragmatische en stoïcijnse krijger zonder vrees en valse ambities, die rustig verder eet wanneer twee meter van hem vandaan een projectiel inslaat. Hij en zijn mannen vechten de oorlog, niet de honderduizenden dienstplichtige jochies die amper een karabijn kunnen vasthouden en van wie de meeste al tijdens hun eerste offensief tussen de shrapnel in de modder het leven laten. De strijd op het slagveld (waar dat zich ook moge bevinden) is de ziel van Conans eenheid en al het overige betekent lichamelijke aftakeling en geestelijke verval. Wanneer Conan en zijn altijd op scherp staande elite-troep (waarvan een aanzienlijk deel uit nood in de diverse Franse gevangenschappen is gerecruiteerd) tijdens de



scène op de besneeuwde Place de Furstemberg (het meest intieme pleintje van Saint-Germain-des-Près) zijn te mooi om in woorden te vermalen. In Mimouni's speelse en passionele mise-en-scène krijgt het stijlvol aangeklede en rijkgeschakeerde verhaal zelf iets van een dans en de lyrische momenten daarin drukken een heel speciaal sentiment uit dat buiten de Franse, Spaanse en Italiaanse cinema zo goed als verdwenen lijkt. Deze film ligt lijnrecht tegenover alles wat het publiek in drommen naar de multiplexen doet dansen: schoonheid, mysterie, een subtiel toefje magisch-realisme, dolende personages in witte nachten en een verijnde zweem van romantisch verlangen. Huizen in dit edele art nouveau-appartement dat

wapenstilstand in november 1918 en de daaropvolgende vrede hun dienst voor het vaderland hebben gedaan komt de totale desillusie. Voor hen, de ware helden van de oorlog, is geen plaats in de nieuwe beschaving, die de toekomst en de eer aan de officieren schenkt en een bloedbesmeurd oorlogsverleden niet tussen de salonconversatie en het theekeursje kan inpassen. Onder Conans mannen zitten gevaarlijke en wrede figuren, misdadigers die in oorlogstijd heel bruikbaar waren maar in vredetijd niet gewenst zijn. Dat wil echter allerminst zeggen dat de kapitein zijn mannen alsnog voor de leeuwen van de krijgsraad laat gooien, en al helemaal niet wanneer de diverse misstappen en blunders van officieren allemaal spoorloos uit de legerdossiers blijken te zijn verdwenen.

Changement du décor: vlak na de wapenstilstand wordt het regiment van Conan op een transport naar Boekarest gezet en aldaar ingekwartierd. Dan slaat de verveling toe en een aantal mannen begeeft zich op plunder- en rooftocht. Een brute overval op de nachtclub Le Palais de Glace, waar Conan zelf juist die avond een appetijtelijke chansonnière denkt te gaan verschalken (niets menselijks is deze houwdegen vreemd), kost het leven aan twee vrouwen. Conans mannen worden verdacht en verhoord door Norbert, die zijn kameraadschap met Conan op de ultieme proef gesteld ziet wanneer hij als rapporteur met het onderzoek wordt belast. Het einde van de oorlog is in zicht, maar brengt geen bevrijdend gevoel, verlossing en gerechtigheid met zich mee. Nee, het aloude marionettentheater der titaantjes aan de top gaat gewoon verder.

In de eerste twintig minuten van CAPITAINE CONAN dropt de meesterregisseur uit Lyon ons zonder pardon in het inferno van de loopgravenoorlog in Bulgarije. Cameraman Alain Choquart volgt per Steadicam in hartslag-verhogende scènes de chargerende bende van Conan over de nachtelijke heuvels en velden, terwijl de granaat- en botsplinters in het rond vliegen, zwaar-kaliber kogels rakelings langs de hoofden fluiten en zwaargewonde krijgers in het spoor van hun makkers doodbloeden. De bajonetten blinken in het felle licht van de explosies en de Conan-mannen zijn in hun element. In het man-tegen-man-gevecht kijken zij met een mengeling van genadeloosheid en trots hun slachtoffers bij het sterven in de ogen en dit tekent hun uitzonderingspositie binnen het enorme Franse leger - dit is een groep ijzervreters om ontzag voor te hebben. Dankzij de in onze tijden allesoverheersende politieke correctheid en algehele verweking van de cultuur mag, wanneer we over oorlog praten, het woord "dapper" niet meer worden gebruikt. Maar DAPPER zijn deze keiharde en strijdvarende kerels, die in Sam Peckinpahs CROSS OF IRON de Duitse officier Steiner en diens doorbijters waardig partij hadden kunnen geven.

Hier is geen plaats voor contemplatie, wroeging, gewetensbezwaren of een teer gemoed. De meedogenloze acties van de kapitein en zijn bende van kleine rovers, werkloze arbeiders en legitiem opererende moordenaars in legeruniform deden me denken aan een uitspraak van een Duitse officier aan het begin van de eeuw: "Een Pruisische soldaat maakt zijn koffie in een

granaathuis". Een Franse krijger ongetwijfeld ook. Het CinemaScope-formaat toont de krankzinnige razernij van deze smerige oorlog in volle bloedrode glorie, de naturalist Tavernier hanteert hier weer als vanouds de machtige brede penseelstreek op een bewegend doek zonder daarbij ook maar één glossy compromisje met de huidige filmcultuur te maken. Tavernier sera toujours Tavernier.

Taverniers vaste dialoogschrijver (en deze keer ook co-scenarist) Jean Cosmos heeft net als in LA VIE ET RIEN d'AUTRE alle teksten ingelegd met zijn unieke gevoel voor diepte en realisme. Altijd weer verbaas ik me over de rijkdom en zeggingskracht van zijn zinnen en bewonder ik zijn gave om met een ongemeen breed vocabulaire de contrasten tussen de personages trefzeker weer te geven. Een dialoog van Cosmos in een film van Tavernier beluisteren is als het lezen van een passage in een roman die alle facetten van het leven raakt zonder in vulgariteit of elitaire filosofieën te vervallen. Steeds is er die verbondenheid van de personages met een verleden dat vaak alleen in gesprekken wordt aangestipt. Steeds lijkt het alsof er aan twee zinnestjes van een bepaald personage tien andere vooraf zijn gegaan en alsof er na découpage nog tien volgen die we niet zullen horen maar wel vermoeden. DAT is schrijven.

Het zal niemand verbazen dat buiten Frankrijk dit type film in de regel noch het bioscoopdoek noch de videotheek haalt, CAPITAINE CONAN is, net als bij voorbeeld Claudio Fragasso's schitterende thriller annex road movie PALERMO-MILANO - SOLO ANDATA (1995, zie CO #11), te moeilijk (dat wil zeggen: niet Amerikaans genoeg) voor het publiek van actie- en oorlogsfilm en te hard voor de arthouse-bezoekers. Zo valt de Europese kwaliteitsfilm die NIET over relaties gaat met een treurige plons tussen wal en schip.

Tavernier heeft met zijn hoofdrolspeler Philippe Torreton een gouden greep gedaan: deze acteur van de prestigieuze Comédie Française geeft een zeldzaam intense en doorleefde vertolking van de kapitein en trekt moeiteloos de hele film naar zich toe - Torreton IS Conan. Het leverde hem in 1997 de César op voor Beste Acteur, waarmee hij dat jaar naast zijn talloze malen eerder gelauwerde regisseur mocht gaan staan, want deze kreeg voor CAPITAINE CONAN

de onderscheiding voor Beste Regisseur. Samen is het duo verantwoordelijk voor de onthutsende laatste scène, waarin een gezonde Norbert (die inmiddels leraar is geworden) na de oorlog zijn oude strijdmakker opzoekt in een klein dorp ergens in Frankrijk. De rochelende kapitein is uitgeblust, heeft mosterdgas in zijn longen en niet meer lang te leven. Een laatste gesprek, een

laatste zin, en bijna voorbij is het leven van een anoniem gebleven held.

Net als LA VIE ET RIEN d'AUTRE bezit CAPITAINE CONAN weer een authenticiteit en detailrijkdom die twintig andere regisseurs in hun hele carrière nog niet bij elkaar kunnen filmen. Kubrick een perfectionistisch genie? Scorsese een nauwkeurige cineast? Pasolini een belangrijk auteur? Het zal allemaal wel. Hoe treffend lijkt het verhaal van de kapitein in zeker opzicht op dat van menig ambachtelijk regisseur: Robert Enrico, Terence Fisher, Jacques Derray, Duccio Tessari, Alfred Vohrer, Luigi Bazzoni, Vicente Aranda et al krijgen zelden of nooit de eer die hen toekomt. Ook in het schrijven van de filmhistorie plegen de titaantjes aan de top voortdurend geschiedsvervalsing. Daarom is het goed om regelmatig een blik over de grens te werpen, en schaarse retrospectieven naar eenmalige vertoningen en import af te speuren. Verhalen zoals CAPITAINE CONAN moet je zoeken - het is historisch edelmetaal dat schittert in de marge van een film-heden vol verguld oud ijzer. (OK)

CURE

(Japan 1997)

Regie en scenario: Kiyoshi Kurosawa; Camera: Tokusho Kikumura; Muziek: Gary Ashiya; Montage: Kan Suzuki; Productie: Kato Hiroyuki; Met: Koji Yakusho, Masato Hagiwara, Tsuyoshi Ujiki, Anna Nakagawa e.a.; Duur: 115 minuten.



De overstap van het warme en geestige POSTMAN BLUES naar het donkere en ijzige CURE uit de Daiei-studio had het effect van een wisselbad; even rillen, maar toch een merkwaardige weldaad.

Genre-regisseur Kiyoshi Kurosawa (die ettelijke horrorfilms en segmenten voor anthologieën maakte) stamt uit de "clan" van de vorig jaar overleden Japan-satiricus Juzo Itami (TAMPOPO, MARUSO NO ONNA/A TAXING WOMAN) en heeft scenario-opbouw hoog in zijn Nippon-vaandeltje staan. In de beste Japanse filmtraditie neemt Kurosawa (neen; geen familie) de tijd om niet alleen het verhaal te ontvouwen maar tevens zijn personages relief te geven. Dit is zo'n film waarvoor je rustig moet gaan zitten en waarvan de consequent volgehouden

morbide en onmeuze sfeer traag maar trefzeker zijn werk doet. Halverwege deze sinistere geschiedenis, over een mysterieuze wiskundestudent die de hypnose-methodes van de beruchte dokter Mesmer aanwendt om onopvallende burgers tot gruwelijke moorden aan te zetten, merkte ik dat mijn vingers zich om de

fauteuilleuning hadden verkramp. De inspecteur die met de zaak van de totaal motiefloze moorden is belast, blijkt een vermoede en depressieve man die thuis zijn psychisch gestoorde echtgenote zo goed mogelijk probeert te verzorgen en bij te staan. De "moordenaar" houdt hem steeds meer bezig - wanneer hij beseft met welk koud en ongrijpbaar individu hij te maken heeft, raakt de politieman verstrikt in zijn eigen gedachten. De lange dagen, zijn privé-situatie en de zinloosheid van de moorden slopen hem. De in Japan op alle fronten succesvolle acteur Koji Yakusho (SHALL WE DANCE?, UNAGI) maakt dankbaar gebruik van de ruimte die het scenario hem biedt en bouwt zijn hoofdrol uit tot een minutieuze karakterstudie. De inhoudelijke parallellen met Michael Manns MANHUNTER zijn opvallend, terwijl in visueel opzicht SEVEN duidelijk zijn invloed op Kurosawa heeft gehad (hoewel het script al af was voordat deze moderne klassieker in Japan in première ging). Het clair obscur in sommige scènes is verbazingwekkend en zorgt, gecombineerd met de voornamelijk in grondtonen gezette soundtrack, voor herhaald kippenvel. CURE kent geen opluchtende momenten, nodeloze nevenintriges en andere flauwekul die de genrefilm salonfähig en daarmee onschadelijk hebben gemaakt. CURE is akelig en de remedie tegen zachtgekookte mainstream.

(OK)

K
(Frankrijk/Duitsland 1997)

Regie: Alexandre Arcady; Scenario: Alexandre Arcady, Antoine Lacomblez, met medewerking van Jorge Semprun en Serge Raffy; naar "Pas de kaddish pour Sylberstein" van Konop; Camera: Gerry Fisher; Montage: Joëlle van Effenterre; Muziek: Philippe Sarde; Met: Patrick Bruel, Isabella Ferrari, Pinkas Braun, Dieter Kirchlechner, Jean-Francois Stevenin, Marthe Keller e.a.; Duur: 120 minuten (Frans gesproken, Nederlands ondertiteld).

De dertiger Sam (Bruel), inspecteur bij de Parijse politie, speelt al sinds hij een jochie was schak tegen de joodse antiquair Joseph Katz (Braun), die als een vader voor hem is. Katz heeft de vernietigingskampen van Nazi-Duitsland overleefd en zegt zelden iets over het verleden. Dan schiet Katz op een dag een Duitser neer die zijn Parijse antiekwinkel binnenkomt. In de daarop volgende chaos hoort Sam van Katz dat de man een ex-Waffen SS-officier was die tijdens een razzia Katz' familie heeft vermoord. Inmiddels zitten zowel begeleiders van de Duitser als de Parijse politie de antiquair op de hielen en Sam laat zijn oude vriend gaan. Nog dezelfde dag komt Katz om bij een brand. Sam, die zich inmiddels de woede van zijn superieuren op de hals heeft gehaald en de omstandigheden rond Katz' plotselinge dood zeer dubieus vindt, begint aan een solo-onderzoek, dat hem van Parijs naar Berlijn voert. Daar wachten hem avonturen en onverwachte ontmoetingen die een allengs gevaarlijker en mysterieuzer karakter krijgen. Toen ik in het Brusselse UGC De Brouckère naar de openingstitels van Alexandre Arcady's K zat te kijken wist ik het eigenlijk al: dit wordt

genieten. De vertrouwd Europese namen die in beeld verschenen, het op een thriller van série noire-uitgever Gallimard gebaseerde verhaal, de onverwisselbare kleuren van de Franse en Duitse locaties, de uit duizenden herkenbare melodieuze en emotionele muziek van Philippe Sarde - alles ademt de cosmopoliete sfeer van de Euro-thriller. Om het iets preciezer te verwoorden: K lijkt nog het meest op een stijlvolle bioscoopversie van "Tatort", die onvolprezen Duitse politiserie die al dertig jaar een kweekvijver vormt voor filmtalent en niet zelden een uitstapje maakt naar de burens. Het scenario heeft meer dan één verrassing in petto en bevat vele scherpe randjes en tandjes achter welke een vergelijkbare Hollywood-thriller al in de publiekstest-fase fataal was blijven haken. Na een goede drie kwartier blijkt Sam in een labyrint-achtig mysterie te zijn beland en zijn de twijfels over wie nu de waarheid

sprekt bij de kijker zo groot dat hij buiten het personage van Sam alle houvast heeft verloren. De verschillende karakters krijgen ook veel meer tijd om zich te ontwikkelen dan in een Amerikaanse film, waarin de personages voor mij altijd een hoog plastic-gehalte hebben en na de introductie nog nauwelijks interessant zijn. Net als een film van Duccio Tessari (BIG GUNS of l'UOMO SENZA MEMORIA bijvoorbeeld) of Henri Verneuil (MELODIE EN SOUS-SOL, LE CLAN DES SICILIENS) staat K soms erg dicht bij de hardheid en dreiging van de werkelijkheid zonder de basis van een goede thriller te verliezen. En net als bij Tessari en Verneuil zorgen camerawerk en locaties voor dat door niets ter wereld te vervangen gevoel van een Europese film die niet alleen de ene na de andere plotontwikkeling kent maar ook geografisch een afstand aflegt. Het is gewoon spannend en fascinerend om een Franse inspecteur, die via een lange vriendschap aan de Joodse geschiedenis is geklonken, in Berlijn door het oog van de naald te zien kruipen. Het reizen, de verschillende talen, het contrast van de architectuur van Parijs en Berlijn - het staat allemaal zoveel dicht bij ons en heeft tegelijkertijd die merkwaardige cosmopoliete, Euro-exotische uitstraling.

Een groot compliment moet naar de Britse cameraman Gerry Fisher (MALPERTUIS, WOLFEN), die in schitterende brede shots en met een bijna grauwe kleurenspectrum een grimmige sfeer weet op te roepen die er geen misverstand over laat bestaan dat we hier met een pittig verhaal te maken hebben. Prachtig vangt Fishers camera de zeer diverse tinten van Parijs en Berlijn, waarbij in de Duitse hoofdstad werkelijk alle registers worden opengetrokken. Een grijsblauwe kleur (al te zien op de affiche) domineert de beelden, een bijna ominuze sfeer gaat uit van gebouwen en straten - de waanzinnige twintigste eeuw heeft in deze stad haar sporen nagelaten en de associaties zijn ook zonder



dialoog, dankzij de visuelen van Fisher, meer dan duidelijk. Een gedeelte van K werd overigens geschoten in de kolossale Duitse Babelsberg studio's, die een rijke (oorlogs)historie bezitten en sinds een aantal jaren dankzij Volker Schlöndorff weer operationeel zijn.

Het realisme van de film weerspiegelt zich - behalve in een van de gemeenste plot-twists die ik ooit zag - ook in enkele ongenadig confronterende geweldsuitbarstingen, waarbij de geënceneerde maar angstaanjagend authentiek overkomende archiefopnamen van een razzia tijdens het nazi-regime het hardst aankomen. Dit geweld stelt het zonder het bekende Amerikaanse make up-effecten vernisje en heeft niets glameur of vals - het snijdt als een scheermes. Laat het aan Arcady over om geen slappe koffie te zetten van sterke bonen.

Enige puntjes van kritiek: Marthe Keller speelt haar rol van Israëlische veiligheids officier met een ononderbroken ironische glimlach op de lippen (werkte me een beetje op de zenuwen), Dieter Kirchlechners Duitser is wel erg Arisch aangezet en de finale had een sterkere dialoog kunnen verdragen. Maar op het vlamme geheel zijn dit schoonheidsfoutjes waar je makkelijk langs heen kijkt.

Moet ik nog zeggen dat Patrick Bruel (l'UNION SACREE, FORCE MAJEURE) hier alweer een goede filmrol speelt en dat Pinkas Braun (die in de zestiger en zeventiger jaren in menige Krimi te bezichtigen was) een griezelig overtuigende prestatie levert? Bij deze. Alles in K is topklasse Euro-thriller, waarbij het voor velen sterk gedevalueerde begrip "Euro" in Camera Obscura-valuta neerkomt op een gouden filmdukaat.

(OK)

POSTMAN BLUES

(Japan 1997)

Regie en scenario: Sabu, Camera: Shuji Kuriyama; Muziek: Koya Sato, Montage: Shuichi Kaseki; Productie: Hidemi Satani; Met: Shin'ichi Tsutsumi, Kyoko Toyama, Ren Osugi, Keisuke Horibe e.a.; Duur: 110 minuten.

In het op de maandagochtendvoorstelling van zijn tweede film **POSTMAN BLUES** volgende zaal-interview knikte de jonge regisseur Sabu enthousiast "Hai hai!" op mijn vraag of hij misschien **DIVA** had gezien. Al in de eerste tien minuten van **POSTMAN BLUES** werd duidelijk dat de eeuwige cult-favoriet van Jean-Jacques Beineix een grote inspiratiebron voor de aimabele Japanner is geweest voor het schrijven van het scenario. Niet alleen is het basisidee **DIVA** à la Japonaise, ook een paar niet al te snuggere yakuza-schurken en de voortdurend achter de verkeerde feiten aanhollende politie vertonen een opvallende gelijkenis met de voorbeelden uit het Beineix-klassiekertje. Verderop in het tragikomische verhaal komen nog enkele naadloos ingepaste wandelende filmcitaties voorbij: een Léon-lookalike (met muts, zonnebril en potplant), een legendarische Japanse hitman en de geblondeerde dame uit **CHUNGKING EXPRESS**. Acteur/musicus/scenarist/regisseur Sabu kijkt niet op een popcultuurtje meer of minder.

In **POSTMAN BLUES** maken we kennis met Sawaki (Shin'ichi Tsutsumi), een postbode van net voorbij de dertig, die ondanks zijn soms geestdodende en afmattende neventaak als sorteerder de naschoolse desillusie trotseert. Op een avondronde bezorgt hij een brief bij een man die een vroegere klasgenoot blijkt te zijn. Wanneer deze Sawaki na enig aandringen binnenlaat beginnen voor de op de karakteristieke rode dienstfiets rondpeddelende postbesteller de problemen. De voormalige klasgenoot blijkt van zijn yakuza-baas een partijje amfetamines te hebben achterovergedrukt en moet in ruil daarvoor een pinkvingerkootje ritueel aanbieden. Zowel het pakje drugs als het net afgesneden vingertje

belanden zonder medeweten van onze held-*inspé* in de posttas en bij het verlaten van het huis wordt hij als verdacht sujet vervolgens permanent geschaduwd door de yakuza én de politie; beide partijen blinken niet uit in decoupeeringsvermogen en zien hem aan voor respectievelijk een listige drugskoerier met kameleon-talent en een sexueel geaberrerde seriemoordenaar. Dezelfde avond nog hebben het gesprek met zijn ex-klaskameraad en een voorraadjie bier hun uitwerking op de hardwerkende jongeman: beneveld begint hij de niet bezorgde post te lezen. Heel amusant allemaal, totdat hij een brief onder ogen krijgt van de ongeneeslijk zieke Kyoko (de snoezige Kyoko Toyama). De daaropvolgende dag gaat hij het meisje opzoeken in het ziekenhuis - het is liefde op het eerste gezicht. Bij toeval raakt hij aldaar in gesprek met de ook door de doktoren opgegeven oudere hitman Joe (Ren Osugi) die met vakkbroeders heeft deelgenomen aan de prestigieuze wedstrijd "King of Killers" en met smart wacht op de uitslag.

Aldus wordt de postbode zonder het door te hebben middelpunt van de belangstelling en moet steeds harder fietsen om de boel in het gareel te houden.

Mijn eerste juweeltje van 1998 was binnen en ik heb me weer eens verbaasd over hoe in Japanse films de meest uiteenlopende stemmingen en genre-elementen elkaar binnen het tijdsbestek van enkele seconden kunnen afwisselen. **POSTMAN BLUES** is vrijwel ononderbroken grappig, maar gaat ook over lijken en raakt je onderweg nog "even" ("Just like that!" zou wijlen Tommy Cooper zeggen) in het gemoed met de kleine liefdesgeschiedenis van Sawaki en Kyoko. Van inktzwarte humor (de running gag met het gehavende pinkje heeft zelfs een belangrijke verhaalfunctie) over absurde intermezzi (de wedstrijd voor huurmoordenaars met als hoofdprijs een geheel verzorgde "hit-tour" door Italië) tot hartverwarmende scènes tussen de postbode en het meisje is het hele gamma van emoties present. Visuele vaart en legio scenariovondsten culminereren in een even grappigspannende als tragische finale (metafysisch zoals die in Michele Soavi's **LA SETTA**) waarin

Sawaki in een race tegen de klok alle obstakels omzeilt onderweg naar zijn laatste afspraak met Kyoko, die stervende is. De postbode, zijn ex-klasgenoot en de hitman fietsen in de hoogste versnelling af op een politieblokkade vlakbij het ziekenhuis. De eerzuchtige inspecteur die het commando heeft, geeft het bevel tot vuren. De postbode wordt getroffen, maar staat op en fietst door. Nog een salvo. Tussen de agenten met narokende vuurwapens nog in de aanslag valt de postbode dan op het asfalt. Er is een vacuüm in de tijd.

Dan ziet hij het meisje, dat hem glimlachend aankijkt. Hij richt zich op en kijkt over zijn schouder - daar ziet hij politiemannen over een fiets en een lichaam gebogen. Alle geluiden sterven weg. Het meisje glimlacht weer. Ze reiken elkaar de hand en wandelen van het leven weg. In het daaropvolgende moment van natuurlijke stilte in Pathé 1 werd er door menigeen even iets uit een ooghoek weggepinkt. Het zal wel een Japans stofje zijn geweest. (OK)

De 27^{ste} editie van het Film Festival Rotterdam ligt al ver achter ons, maar we wilden U de volgende recensies van René Veenstra niet onthouden, temeer daar sommige van de onderstaande films een Nederlandse bioscooprelease hebben gekregen of nog zullen krijgen.

DJOFLAEYJAN/DEVIL'S ISLAND

(IJsland 1997)

Regie, productie & scenario: Fridrik Thor Fridriksson; Camera: Ari Kristinnsson; Muziek: Hilmar Örn Hilmarsson; Met: Baltasar Kormakur, Sigurveig Jonsdóttir, Gísli Halldórson e.a.

Een aantal jaren geleden terug bereidde ik me voor op een vakantie naar IJsland. In de hoop me wat te kunnen inlezen, keek ik de boekhandel of er ook IJslandse literatuur aanwezig was. Er bleek slechts één boek voorradig, namelijk "Duivelseiland" van Einar Karason. Nu is dat boek dus verfilmd door Fridrik Thor Fridriksson, die al enige bekendheid geniet door **CHILDREN OF NATURE** (1991) en **COLD FEVER** (1994).

Het verhaal speelt zich af in een uit golfplaten opgebouwd barakkenkamp, vlak bij Reykjavik. De Tweede Wereldoorlog is net beëindigd en de Amerikanen hebben het kamp verlaten. Enkele arme sloebers nemen er echter hun intrek. Centraal staat een excentrieke familie, bestaande uit de oude Karolina, een waarzegster, haar goedaardige echtgenoot Thomas en hun twee kleinkinderen, Baddi, Danni en Dolly. Baddi heeft enige tijd bij zijn moeder in Amerika gewoond en wordt bij zijn terugkomst als een lokale held verwelkomd. De jongen is idolaat van Elvis ("The only man in the world I have respect for") en kraamt alleen maar songteksten uit. Zijn ster is echter snel dalende en al snel verandert hij in een eeuwig dronken nietsnut. Zijn broer Danni is zijn introverte tegenhanger. De jongen heeft een geheime



Wilde achtervolgingen op de fiets in **POSTMAN BLUES**

wens. Deze wens komt uiteindelijk uit, maar leidt wel tot een tragedie. Tot slot wonen Dolly en haar echtgenoot ook nog in de barak. Zij zijn de twee die nog enige regelmaat proberen te brengen in het dagelijkse bestaan. Een miserabel, maar soms ook hoopvol portret van enkele buitenstaanders in de IJslandse samenleving. De soundtrack bevat vele rock 'n roll klassiekers, zoals "Hound Dog", "Rumble", "All Shook Up" en "Great Balls of Fire". (RV)

FUNNY GAMES

(Oostenrijk 1997)

Regie: Michael Haneke; Productie: Veit Heiduschka; Scenario: Michael Haneke; Camera: Jürgen Jürges; Met: Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Frank Giering, Arno Frisch, Stefan Clapczynski.

De spil van het programma "The Cruel Machine" was FUNNY GAMES van Michael Haneke. Net als in zijn eerdere werk (DER SIEBENTE KONTINENT, BENNY'S VIDEO en 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS) toont de Oostenrijker in FUNNY GAMES een maatschappij die voortdurend met geweld wordt geconfronteerd. Een driekoppig gezin trekt naar een buitenhuis en wordt lastig gevallen door twee jongens. De knapen komen om eieren te lenen, maar blijken al snel op iets anders uit. Een zinloze slachtpartij is het gevolg.

Wie voor dit gedrag een afdoende psychologische of sociologische verklaring verwacht, komt bedrogen uit, want Haneke laat die achterwege. Zowel de vorm als de inhoud van FUNNY GAMES is radicaal. Meteen bij de begintitels grijpt Haneke de toeschouwers al beet, wanneer hij in een keer overschakelt van Händel naar John Zorn. De voortdurende confrontatie met leed is echter de belangrijkste reden waarom FUNNY GAMES zo overdonderend werkt en een uiterst benauwend gevoel teweeg brengt. De film is zo ijzingwekkend dat het festival van Cannes besloot om de film alleen 's middags te draaien, zodat het galapubliek geen leuke avond zou worden ontnomen. (RV)

KISSED

(Canada 1996)

Regie: Lynne Stopkewich; Productie: Dean English & Lynne Stopkewich; Scenario: Angus Fraser & Lynne Stopkewich; Camera: Gregory Middleton; Muziek: Don MacDonald; Met: Molly Parker, Peter Outerbridge, Jay Brazeau e.a.

Hoewel een film over necrofilie anders doet vermoeden, is KISSED lichte kost. Sandra Larson (Parker) lijkt de ideale schoondochter, maar vreemd genoeg voelt ze zich aangetrokken tot lijkschouwelingen. De dood is iets wat ze in haar nabijheid wil hebben. Op haar zoektochten komt ze in contact met onder andere een begrafenisondernemer en een student medicijnen. De laatste wordt stapelverliefd op Sandra, maar haar passie

voor dode lichamen ("I've seen bodies shining like stars") blijkt groter dan haar liefde voor hem. Deze spanning weet ze echter te lijf te gaan.

De film is gebaseerd op een kort verhaal van Barbara Gowdy, getiteld "We so seldom look on love". Het spraakmakende aan deze film is niet zo zeer necrofilie, als wel de tederheid waarmee dat onderwerp wordt behandeld. Het gevolg is dat je als toeschouwer een antwoord moet zien te vinden op de vraag waarom je kunt meeleven met een meisje dat er van houdt om lijken te kussen. Met dit debuut werd Lynne Stopkewich internationaal gelauwerd en viel ze in eigen land in de prijzen op het festival van Toronto. (RV)

KNOFLIKARI

(Tsjechië 1997)

Regie: Petr Zelenka; Productie: Cestmir Kopecky; Scenario: Petr Zelenka; Camera: M.Gabor; Met: R. Hrusinsky, E. Holubova, J. Kodet, A. Navratil e.a.

Wat kun je doen als je scenarioschrijver bent en je scripts worden maar niet verfilmd? Petr Zelenka zat met dat probleem en nam daarom de regie maar in eigen hand. Het resultaat is KNOFLIKARI, een surrealistische film waarin zes korte verhalen op een fraaie manier met elkaar zijn verweven. De verhalen spelen allemaal op één avond. We volgen onder meer een taxi-chauffeur die die avond een ritje moet maken voor een stel dat seks wel bedrijven in een auto. De vrouw, zo wordt duidelijk, pleegt overspel. Een volgende klant van de chauffeur is een man die zijn vrouw juist verdenkt van overspel. Hij wil naar de vermeende plek des onheils rijden. Daar treft hij inderdaad echtbreuk, alleen is het niet zijn eigen vrouw die ontrouw is maar die van de onwetende taxichauffeur. Zelenka doet deze samenloop van omstandigheden subtiel uit de docken. Een ander persoon in deze schets is een psychiater die eerst een ongeluk veroorzaakt en daarna een moord begaat. KNOFLIKARI heeft wel iets weg van het werk van Buñuel. Het meest duidelijk komt dat naar voren tijdens een etentje tussen twee echtparen, waarvan de kinderen met elkaar gaan trouwen. Beide stellen hebben namelijk een uiterst vreemde passie. Tot slot zien we ook nog de geest van de piloot die in de twee wereldoorlog de atoombom op Hiroshima gooide. Voor de geest heeft de tijd stilgestaan en hij is dan ook geschokt als hij te horen krijgt wat hij op zijn geweten heeft. Hij vraagt om vergiffenis. Die vergiffenis krijgt hij uiteindelijk van de psychiater, iemand die ook al met zijn geweten worstelt. (RV)

DIE SIEBELBAUERN

(Oostenrijk 1997)

Regie: Stefan Ruzowitzky; Productie: Dor Film; Scenario: Stefan Ruzowitzky; Camera: Peter Von Haller; Met: Simon Schwarz, Sophie Rois, Lars Rudolph e.a.

Ook tegenwoordig worden er in Oostenrijk

nog *heimatfilms* gemaakt. Ruzowitzky vertelt het verhaal van zeven knechten die na de dood van hun baas zijn boerderij erven. Waar ze jaren lang een ander gediend hebben, mogen ze zich op eens boer noemen. Ook al is het dan maar voor een zevende. Begin deze eeuw was het standsverschil duidelijk verankerd. De herenboeren trachten dan ook het bezit van de voormalige knechten over te kopen. Ze weigeren een verkoop echter pertinent en proberen een vrij en zelfstandig bestaan op te bouwen. De vijandigheid groeit echter langzaam aan in de hen omringende, kleine gemeenschap.

De film is wel omschreven als een Alpenwestern, omdat de hoofdpersonen de moed en de vastberadenheid tonen om hun land, desnoods met geweld, te verdedigen. Van de kandidaten voor een Tiger Award eindigde dit prachtig gefotografeerde epos het hoogst in de publieksenquête. (RV)

WACO: THE RULES OF ENGAGEMENT

(USA 1997)

Regie: William Gazeck; Productie: William Gazecki & Michael McNulty; Scenario: William Gazecki & Dan Gifford; Camera: William Gazecki & Rick Nyburg; Muziek: David Hamilton.

Wie denkt dat het Groningse Oosterparkdrama al een aardig staaltje van bestuurlijk falen te zien gaf, moet maar eens kijken naar WACO: THE RULES OF ENGAGEMENT, want hoe de Amerikaanse overheid hierin te kort schiet is onvoorstelbaar. Op 19 april 1993 kwamen 76 mensen om in Waco, Texas. Alle overledenen waren lid van een religieuze sekte, de Branch Davidians, die geleid werd door David Koresh. Was Koresh net zo waanzinnig als Jim Jones, die in Brits Guyana eind jaren zeventig bijna duizend volgelingen had meegenomen in de dood? De eerste lezing van het drama in Waco luidde wel zo. Het journalistenechtpaar Gifford, ondersteund door regisseur Gazecki, werpt er echter een ander licht op. De overheid mag dan beweren dat de sekteleiden zelfmoord pleegden, de "feiten" wijzen daar volgens de filmmakers niet op. Het zou wel eens zo kunnen zijn dat de FBI een massamoord heeft veroorzaakt. De filmmakers proberen deze interpretatie met talrijke beelden en onderzoeken te ondersteunen. Naast reportages van nieuwsrubrieken gebruiken ze door de sekteleiden gemaakte *home videos* en geluidsopnames van alarmmeldingen en van gesprekken tussen de Davidians en de FBI. In hun strijd tegen de overheid maken de filmmakers gebruik van de modernste technologie. Zo heeft de overheid naar eigen zeggen geen schoten gelost, maar de infrarode beelden die vanuit een helikopter zijn gemaakt lijken het tegendeel uit te wijzen. Als de film geloofd mag worden, dan waren de Branch Davidians onschuldige maar controversiële gelovigen die het slachtoffer zijn geworden van de zucht naar publiciteit van het "Bureau of Alcohol, Tobacco and Firearms" en van het verlangen van dat Bureau en van de FBI om met wapens te spelen. (RV)

WITMAN FIÚK (Hongarije 1997)

Regie: János Szász; Productie: Ferenc Kardos;
Scenario: Janos Szasz; Camera: Tibor Mathé;
Muziek: J.S.Bach, F. Schubert, G. Verdi; Met:
Alpar Fogarasi, Szabolcs Gergely, Maia
Morgenstern e.a.

WITMAN FIÚK is een stijlvol portret van János Szász (die eerder WOYZECK maakte) over twee broers, János en Ernő, die aan het begin van deze eeuw opgroeien in een gezin uit de middenklasse. Door de dood van haar echtgenoot is hun moeder nauwelijks aangedaan. Ze begint al snel een verhouding met een andere man en haar zonen zweren op het graf van hun vader dat ze wraak zullen

nemen. De jongens lijken ertoe in staat te zijn, want in hun vrije tijd zijn ze dol op sadistische spelletjes, zoals het ontleden van beestjes. Teder zijn ze alleen maar voor een mooie, jonge prostituee, genaamd Irén. Ze raken zo geobsedeerd door deze vrouw dat ze al snel van school blijven om bij het bordeel te kunnen rondhangen. Wanneer Irén om cadeaus vraagt, hebben de jongens het voorzien op de juwelen van hun moeder. De film is gebaseerd op een verhaal van Géza Csáth, een tijdgenoot van Kafka. (RV)

De drie Tiger Awards die jaarlijks worden uitgereikt gingen naar KNOFLIKARI, GIRO DI LUNE TRA TERRA E MARE (Giuseppe Gaudino, Italië 1997) en DIE

SIEBELBAUERN. De prijs van de Nederlandse critici was voor GUMMO, het debuut van de 23-jarige Harmony Korine, die eerder het scenario van KIDS schreef. De internationale kritiekprijs werd uitgereikt aan Fred Keleman voor FROST en aan Jesse Peretz, voorheen bassist van de rockgroep Lemonheads, voor FIRST LOVE, LAST RITES. Andere prijzen waren er voor de Aziatische films MOTEL CACTUS (Park Ki-Yong, Zuid Korea 1997), GREEN FISH (Lee Chang-Dong, Zuid Korea 1997) en DANCE OF THE WIND (Rajan Khosa, India 1997). Doorgestoken kaart of niet, de publieksprijs ging naar de Nederlandse film DE POOLSE BRUID van Karim Traïdia. (RV)

V I D E O

LES APPRENTIS (Frankrijk 1995)

Regie: Pierre Salvadori; Scenario: Pierre Salvadori en Philippe Harel; Camera: Gilles Henry; Muziek: Philippe Eidel; Montage: Hélène Viard
Productie: Philippe Martin en Gérard Louvin; Met: Francois Cluzet, Guillaume Depardieu, Claire Laroche, Judith Henry, Marie Trintignant e.a.; Besproken versie: Tartan Video (Groot-Brittannië). Frans gesproken, Engels ondertiteld. Duur: 95 minuten.

Dertien ambachten, veertien ongelukken - dat beschrijft het gecombineerde leven van de twee Parijse vrienden Antoine (Cluzet) en Fred (Depardieu) nog het best. Bivakkerend in het appartement van een vriend en pogend om een enigszins acceptabel bestaan op te bouwen, faalt het duo op hilarische wijze in alles. Antoine is een gemankeerd theaterschrijver zonder curriculum vitae maar in het bezit van een berg frustratie ter grootte van de Matterhorn; Fred een stuurloze drop-out met dagelijkse koerswijzigingen en een ruim incasservermogen. Een ongelijker tweetal zul je zo snel niet vinden en toch slaan ze zich samen, ongeveer als Jack Lemmon en Walter Matthau in THE ODD COUPLE, door hun dagelijkse misère. En daarvan is in Pierre Salvadori's tweede film LES APPRENTIS voldoende voorhanden. Het is bewonderenswaardig hoe deze jonge regisseur met een zo speelse, laconieke filmstijl de serieuze ondertoon in zijn scenario (co-auteur was producent Philippe Harel) heeft weten te behouden en toch voortdurend een glimlach op het gezicht van de toeschouwer tovert. Dit is een film over de druk die er rust op de mens in de hedendaagse samenleving: carrière, relaties, doorzettingsvermogen, aanpassing aan de norm die anderen hebben gesteld en assertiviteit in de brede zin des woords eisen allemaal hun tol. Voor iemand als Antoine, die tegen de klippen op probeert het hoofd boven water te houden, is de rat race een verloren zaak, en zijn pogingen tot welslagen krijgen allengs een wanhopiger karakter. Een van de meest vermakelijke episodes uit de film is die waarin Antoine en Fred op zeldzaam

amateuristische wijze inbreken bij het kantoor van het karate-magazine waarvoor Antoine op freelance-basis analyses van martial arts-films schrijft. Ze maken een zak zwart geld buit en gaan terstond uitbundig ontbijten. De vreugde is echter van korte duur, want Antoine krijgt last van zijn geweten en ook is zijn faux pas niet geheel onopgemerkt gebleven. En, alsof de wrange vruchten van een non-existente carrière en de dagelijkse vernederingen nog niet voldoende zijn, is daar ook nog het hoofdstuk Vrouwen. Dit bereidt zowel Antoine als Fred weinig vreugde, om niet te zeggen ellende. Fred is gevallen voor de niet geringe charmes van een meisje (Laroche) dat hem vraagt om portretfoto's van haar te maken; dat het portfolio onder Freds arm van een bevriende fotograaf is, wordt pas na de opdracht pijnlijk duidelijk. Antoine heeft na meer dan vijf jaar nog steeds de stukgelopen relatie met droomprinses Valérie niet verwerkt en tracht haar telkens opnieuw te schrijven. Dat geen enkele brief (net als Antoine's toneelstuk) ooit af komt en Valérie in de hele film schittert door afwezigheid zegt niet alleen iets over de geestestoestand van superverliezer Antoine maar tevens iets over Salvadori's rijke, realistische en toch mededogende scenario.

Enfin, het gaat van kwaad tot erger met Antoine en op een dag is de rek eruit en de psychiatrische kliniek weer een casus rijker.

In het laatste stuk van de film blijkt eens te meer de ijzersterke fundering van het geheel; het scenario bezit meer dan alleen een voorbijgaande geloofwaardigheid en dankzij de voortreffelijke vertolking van Cluzet en Depardieu (die veel meer beheerst speelt dan zijn vader) weet Salvadori een werkelijke verbondenheid te scheppen tussen het onfortuinlijke duo onderling en tussen het publiek en het tweetal. Ik werd sterk herinnerd aan met name Eric Rochants moderne klassieker UN MONDE SANS PITIE en aan Laurence Ferreira-Barbosa's LES GENS NORMAUX N'ONT RIEN D'EXCEPTIONNEL; LES APPRENTIS lijkt een symbiose van deze twee producties, zowel qua stijl als qua inhoud. Alles wat de twee gekweld antihelden ondernemen behoudt consequent een serieuze en realistische

basis terwijl de zeer herkenbare gevolgen voortdurend droogkomische momenten opleveren.

Wat het acteren betreft steelt Cluzet de neurotenshow, maar hij krijgt goed tegenspel (in de letterlijke zin van het woord) van de meer lijdzaam toeziende Depardieu junior. Met name de scène waarin Fred zijn zojuist uit het sanatorium ontslagen vriend terugziet in een parkje is een subtiel juweeltje op zich. De vrouwen in LES APPRENTIS staan op het tweede plan, dat wil zeggen: ze zijn toch weer nadrukkelijk aanwezig. Claire Laroche valt op als Freds object van erotische begeerte, en ook Judith Henry (LA DISCRETE, NOVEMBRE) is present - eigenaardig en sensueel tegelijk als een ex-vriendin waarmee Antoine af en toe een wandelingetje maakt in de Jardin des Plantes. Aan het eind is er nog een kort gastoptreden van Marie Trintignant, de met een onverwisselbaar stemgeluid uitgeruste dochter van cineaste Nadine en acteur Jean-Louis. Eerder was ze te zien in o.a. Arthur Joffe's ALBERTO EXPRESS en naast Guillaume Depardieu ook in Salvadori's grappige maar nog wat schetsmatige debuut CIBLE EMOUVANTE (1993).

LES APPRENTIS eindigt op een (h)eerlijk hartverwarmende manier zoals dat nou eenmaal alleen mogelijk is in een Franse of Italiaanse film en maakt één ding onomstotelijk duidelijk: al is je leven er eentje van dertien ambachten en veertien ongelukken: gedeelde smart is dubbele vreugd. (OK)

DIS-MOI OUI... (Frankrijk 1995)

Regie: Alexandre Arcady; Scenario: Alexandre Arcady, Olivier Dazat en Antoine Lacomblez; Camera: Robert Alazraki; Muziek: Philippe Sarde; Montage: Martine Giordano; Productie: Robert Benmussa; Met: Jean-Hugues Anglade, Julia Maraval, Nadia Farès, Claude Rich, Valérie Kaprisky, Patrick Braoudé, Anouk Aimée, Marie Laforêt, Jean-Francois Stévenin e.a.; Besproken versie: Lumière Video (Frankrijk), Frans gesproken, letterboxed (1.85:1), 105 minuten.

Op het curriculum vitae van Alexandre Arcady (DERNIER ETE A TANGER, l'UNION SACREE, K) staat het aan zijn dochter Lisa opgedragen DIS-MOI OUI... als een uitzondering

- tussen de vrij donkere thrillers en vaak bespiegelende films over de Franse Algerijnen schijnt deze "comédie tendre et romantique" (aldus de tekst op het hoesje) als een lentezonnetje op de kijker neer. Over de gehele linie met top-acteurs bezet, voorzien van spaarzaam-effectieve muziek door Philippe Sarde (de Ennio Morricone van Frankrijk) en in een breed formaat kleurig gefotografeerd door Robert Alazraki, zegt Arcady's film volmondig ja tegen het leven. Met Etienne Chatiliez' geestige LE BONHEUR EST DANS LE PRE (1996) en de aanstekelijke Franse caisse-craqueur (kassakraker) LA VERITE SI JE MENS (1997) van Thomas Gilou vertegenwoordigt DIS-MOI OUL... het andere eind van de Franse filmregenboog - dat eind dat in de regel spijtig genoeg niet tot in de Nederlandse bioscoop en videotheek reikt.

Jean-Hugues Anglade (LA REINE MARGOT, NIKITA, KILLING ZOE) speelt de sterren van de zomeravondhemel als de in Bordeaux residerende kinderarts, hobby-pokeraar en all-round Casanova Stéphane Villiers die, na een iets minder geslaagde avond, bij het betreden van zijn huis de twaalf-jarige Eva (Julia Maraval) op de trap aantreft. Ze vertelt hem dat ze na een schoolexcursie de trein terug naar Strasbourg heeft gemist en de deur open vond. Het nachtelijk uur noopt Stéphane om het meisje te laten overnachten en de volgende dag wordt hij gewekt door een gevoelig gespeelde Chopin-étude. In de nog niet eens half ingerichte salon zit Eva aan de vleugel. Het impulsieve meisje blijkt nog meer verrassingen voor Stéphane in petto te hebben en al snel heeft ze het toch al behoorlijk chaotische leven van de jonge arts op zijn kop gezet. Het echte vertrekpunt van Arcady's film is het moment waarop duidelijk wordt dat Eva's verhaal van ongerijmdheden aan elkaar hangt en er onder alle vrolijkheid een ander verhaal tevoorschijn komt.

Ambachtsman Arcady strooit royaal met zonneshijn in een film die onverwoestbaar optimistisch blijft, ook wanneer alle tekenen op slecht weer staan. De veelzijdige Anglade buitelt met een verbluffend laissez-faire van de ene leuke scène in de andere en de jonge ingénue Julia Maraval (een jaar na DIS-MOI OUL... trad ze op in de Louis Aragon-adaptatie LE BEL ETE 1914 van Christian De Chalonge) is eenvoudigweg een sprankeling. In Frankrijk schijnt het talent nog steeds aan de bomen te groeien. Met haar frisse stijl en van louter levenslust glanzende ogen steelt Eva onmiddellijk je hart, en ook wanneer de film tegen het einde een voorwaartse sprong van acht jaar maakt en de rol door iemand anders wordt gespeeld, blijft de levendige Julia-Eva van vroeger in je gedachten. Arcady heeft dat aangevoeld: tijdens de eindtitels passeert een reeks momenten uit de vriendschap tussen Stéphane en Eva nog een keer de revue, terwijl een melancholiek thema van Sarde op de soundtrack weerklinkt. Wat voorbij is, is voor altijd voorbij.

Het vertrouwde Arcady-milieu van personages op de grens van twee culturen is slechts op het tweede plan present. Eva is Frans-Spaans en zo volgt een uitstapje naar de grensstreek, compleet met flamenco-nummer van Anglade. Een op de Spaanse gitaar gespeeld en terugkerend thema illustreert Eva's Iberische afkomst en geeft

tegelijktijd uitdrukking aan het zuidelijke gevoel dat spreekt uit Alazraki's sfeervolle beelden.

Arcady zet met de puntige dialogen van Dazat en Lacomblez, korte shots en details in de mise-en-scène weer fijne accentjes in de bijrollen.

Zo komt de inmiddels kortgeknipte Valérie Kaprisky voorbij als Stéphane's terughoudende collega Nathalie - ze is bijna stil, maar toch aanwezig. De veelal in alternatieve theaterstukken en films (waaronder Juliet Berto's deprimerende NEIGE) opduikende karakterspeler Jean-Francois Stevenin is te zien als de onaangepaste neurochirurg Arno die het ziekenhuis waarwel heeft gezegd en nu antieke bolides opereert.

Hoewel na de climax de daaropvolgende tijdsovergang naar mijn smaak te abrupt een einde maakt aan het bitterzoete verhaal, om de weg voor een enigszins geforceerd happy end te effenen, hield ik aan DIS-MOI OUL... een heerlijk gevoel over - een wat weemoedige glimlach inbegrepen.

(OK)

I SENZA DIO

(Italië/Frankrijk 1972)

Regie: Roberto Bianchi Montero; Scenario: Maurizio Pradeaux, Arpad De Riso en Antonio Fos; naar een verhaal van Maurizio Pradeaux; Camera: Alfonso Nieva; Muziek: Carlo Savina; Montage: Rolando Salvatori; Productie: Luigi Mondello; Met: Antonio Sabato, Cris Avram, Erika Blanc, Paul Stevens, Pilar Velazquez, José Rivas Jaspe e.a.; Besproken versie: Sunrise Tapes (in Nederland uitgebracht als THUNDER OVER EL PASO). Engels gesproken, Nederlands ondertiteld, letterboxed (2,25:1), 90 minuten.

Het gave openingsthema van Carlo Savina belooft een vuist vol jongensboekavonturen in de Frans-Italiaanse Far West. En die belofte wordt door regisseur Bianchi Montero ingelost met een stevige reep spaghetti-entertainment, waarin premiejager Minnesota (Avram) de gezochte El Santo (Sabato) diens vrijheid plus een fijn premiedeel aanbiedt in ruil voor assistentie. Die kan de snelle schutter best gebruiken in zijn jacht op de fielterige bandiet Corbancho, die twintig kisten met goudstaven heeft gestolen. Wanneer de twee gelegenheidspartners echter dichter bij hun doel komen, vliegt hen niet alleen het verwachte lood om de oren maar blijken hun opdrachtgevers ook niet helemaal brandschoon. De charismatisch wat fletse Avram en de iets bekendere Sabato zitten als companeros-omden-brode spoedig tussen twee vuren in deze bovengemiddelde spaghetti-western, die de uitdrukking "de bedrieger bedrogen" in domino-effect op de spits drijft - van de eerste tot en met de laatste minuut belazert iedereen elkaar!. Het bovengemiddelde betreft zich vooral op de uitgekende cadrages (optimaal genietbaar door de strakke letterbox-print) en de scheermesscherpe montage waarmee echt kleine piekmomenten worden bereikt. Zonder angel is I SENZA DIO bepaald niet; de voor het genre typische zwarte humor steekt hier en daar even door, maar de schurken zijn geen karikaturen en het scenario slaat nooit om in (al dan niet bedoelde) parodie. Een geslaagde combinatie van grappig en gemeen is een galg-scène à la ONCE

UPON A TIME IN THE WEST met een wreed gokspel van Corbancho's bandidos, die even laat zien waar de origines van deze western liggen. Ook mooie flashbacks in kleurige kaleidoscoopvorm wijzen in mediterrane richting. Een citaat volstaat eigenlijk om de sfeer weer te geven. Wanneer Sabato voorbij de tweede speelhelmt samen met een postkoetsovervaller in de bak is beland, vertrouwt de louche bewaker hen ijzig toe: "There's one other thing. The only way to escape from here is flat on your back, lying inside a pinewood coffin. So long gents." Duidelijk?

(OK)

EL REFUGIO DEL MIEDO

(Spanje 1973)

Regie: José Ulloa; Scenario: José Ulloa en Miguel Sanz; naar een verhaal van José Ulloa; Camera: Antonio Millan; Muziek: Juan Pineda; Montage: Emilio Ortiz; Productie: Ricardo Muñoz Suay en José A. Perez Giner; Met: Craig Hill, Patty Shepard, Pedro Maria Sanchez, Fernando Hilbeck, Teresa Gimpera e.a.; Besproken versie: Sunrise Tapes (in Nederland uitgebracht als REFUGIO OF FEAR; de openingstitels vermelden CREATION OF THE DAMNED). Engels gesproken, Nederlands ondertiteld, fullscreen, 91 minuten.

Dat er in de jaren zeventig in Europa met micro-budgetten macro-resultaten konden worden behaald bewijst dit piepkleine curiosum uit Spanje. De plot van dit inventieve Kammerspiel in een fantastische setting past in één zin: na een atoomoorlog doodt een handvol onderling verschillende mensen de tijd in een ondergrondse bunker, wachtend op het verlossende radiobERICHT dat hen permissie geeft om naar buiten te gaan. Dit is voor scenarist-regisseur Ulloa het uitgangspunt voor een volledig bij lamplicht gefilmd claustrofobisch portret van sardintjes in een blik die elkaars geestelijk equilibrium tot het uiterste testen en uiteindelijk ondergaan.

Weliswaar staat spaghetti-westeren Craig Hill nominaal in de hoofdrol; hij moet het echter afleggen tegen actrice Patty Shepard, die aanvankelijk als aas fungeert om het mannelijk publiek met een strip-show in te pakken maar zich binnen het acteurs-ensemble ontpopt als de dame met spilfunctie.

Het begin roept THE OMEGA MAN in herinnering: beelden van een grote stad, goemoedelijke seventies-muziek, dan: freeze frame van de metropole bedrijvigheid. Montage. Een klein aantal mensen in een huiskamerachtige ruimte die, zo ontdekken we al snel (als we de verklarende tekst op het hoesje niet hadden gelezen), onderdeel is van een goed geoutilleerde atoomschuikelder. De camera zal de kelder, op twee uitzonderingen na, gedurende de rest van de film niet meer verlaten.

De bedrieglijke alledaagsheid van de conversaties suggereert voortdurend een door radioactieve straling onleefbaar geworden buitenwereld, maar niemand van het gezelschap weet er het fijne van en speculatie over de meest gruwelijke effecten van De Oorlog ligt als lood in de ruimte. De radio geeft zelden meer dan een irritante fluittoon en boezemt vrijwel iedereen nog meer angst in.

Steeds benauwender wordt de situatie; slapeloosheid, jaloezie, onderlinge dispuuten van vroeger en machtsspelletjes tussen gerationeerd ontbijt en avondeten doen niet alleen de in hun gestoffeerde spelonk gevangen personen naar frisse lucht snakken. De kijker krijgt het ook al spoedig te pakken. Al is het daar buiten misschien nog zo ongewis en dodelijk voor een kwetsbaar organisme als de mens - één minuut ontsnappen aan de bedompte ruimte lijkt het risico waard. Even weg uit die drukkende sfeer met zijn lange stiltes, zijn onuitgesproken irritaties en doodsangst; één ogenblik daglicht in plaats van dat kunstlicht dat op de oogleden drukt, depressief en lethargisch maakt. Het verlangen om naar buiten te gaan wordt sterker en sterker, groeit voor sommigen uit tot een obsessie.

Kijken naar Ulloa's film 1998 A.D. heeft iets weg van kijken naar een mediterrane filmkruising avant la lettre tussen DAS BOOT en DAY OF THE DEAD - zonder het spektakel van deze latere producties fascineert EL REFUGIO DEL MIEDO door zijn knisterende sfeer van het ongewisse buiten en het onhoudbare binnen. Vandaag de dag zou een film als deze door minder capabele handen voor video of televisie gedraaid worden en het beslist moeten stellen zonder een zo compact script en een zo intensieve regie. Dit is zo'n vergeten staaltje Euro-genre-obscura waarover redacteur Lebbing ondergetekende dan 's avonds om half twaalf opbelt om met de grote toewijding van De Afficionado te spreken over "dat sfeertje...".

Vervolgens komt in het gesprek meestal de tijdmachine voorbij, waarin wij dan plaatsnemen en de klok op een datum ergens in de vroege jaren zeventig zetten. Flits! en weg - twee cinefielen met ongeneeslijke zwakte voor vergane dagen zetten koers naar Het Land Van Oud Celluloid. Het logboek van die reizen - met omzwervingen door andere tijden en exotische streken - wordt eens in de zoveel tijd publiek gemaakt. Het heet Camera Obscura. (OK)

STAZIONE TERMINI (Italië/VS 1953)

Regie: Vittorio De Sica; Scenario: Cesare Zavattini, Luigi Carini en Giorgio Prosperi; naar het verhaal "Stazione Termini" van Cesare Zavattini; Engelse dialoog: Truman Capote; Camera: G.R. Aldo; Muziek: Alessandro Cicognini; Montage: Eraldo Da Roma, Jean Barker; Productie: Vittorio De Sica; Met: Jennifer Jones, Montgomery Clift, Richard Beymer, Gino Cervi e.a.; Besproken versie: Hollywood House Video (Australië; uitgebracht als INDISCRETION OF AN AMERICAN WIFE). Engels gesproken, zw/w, fullscreen, 62 minuten.

De eerste generatie "serieuze" filmcritici heeft het de ikonen van het neo-realisme Vittorio De Sica en Cesare Zavattini nooit echt vergeven dat zij voor de Amerikaanse film-mogul David O. Selznick deze "glamoureuze" productie draaiden. Toch zijn scenarist Zavattini (1902-1989) en regisseur De Sica (1901-1974) met deze - zwaar aan David Leans klassieker BRIEF ENCOUNTER schatplichtige - kleine sfeerparel eigenlijk helemaal niet zo ver afgedwaald van de "realistische cinema van de alledaagsheid" die zij in SCIUSCIA ('46), LADRI DI BICICLETTA ('48), MIRACOLO A MILANO ('51) en

zich geheel af in en rond het Stazione Termini van Rome. Waar Lean zich in BRIEF ENCOUNTER met ongeveer hetzelfde gegeven concentreerde op de dialoog tussen de twee platonisch verliefden Trevor Howard en Celia Johnson, neemt De Sica ook de plaats van handeling als onderwerp. Op virtueuze wijze gaat de camera van G.R. Aldo door de ruimtes van het enorme station, waar niemand stilstaat en ieder gezicht een verhaal vertelt. Al in het begin is er een cameo van een nog jonge Eli Wallach als een man die bij een telefoon staat te wachten en continu appels uit zijn akentas verliest - hij is

het eerste in een défilé van personages die de film - meestal woordloos - verrijken met hun vluchtige aanwezigheid. Een kwartet priesters, een aantal soldaten, een straatarm gezinnetje, wachtende conducteurs, meisjes in Lollobrigida-/Loren-formaat, de spoorwagearbeider met de lantaarn, de versierder met het foute snorretje, de lokettist in zijn glazen hokje, de snoepverkoper, de grande dame met navenante bagage - De Sica's film is een levendig volksmozaïek, met de hopeloos verliefde en zo ongelukkige Jones en Clift als romantisch vast punt. De dynamiek van voortdurend vertrek en aankomst en de zich daarin spiegelende tegenstrijdigheid van de onmogelijke relatie tussen de twee overspelige geliefden is prachtig geregisseerd; Aldo's camera trekt in vloeiende travellings van hot naar her en nergens vindt het koppel een oplossing voor de kwelling die met het naderende vertrek van Mary ieder uur erger wordt. Zoals er steeds iemand is die het de wanhopige Giovanni onmogelijk maakt om zijn Grote Liefde te schaken, is er ook steeds een omstandigheid die het de door twijfels verscheurde Mary belet om afscheid van Giovanni te nemen. Beiden zoeken in de

uiterste schuilhoeken van het Stazione Termini vergeefs naar de woorden die hun lot draaglijk zullen maken.

De woorden worden niet gevonden. En zo nadert het vertrek van een getrouwde Amerikaanse vrouw en daarmee tevens het einde van krap een uur superieur filmvertellen op zijn Italiaans. Het lot van Mary en Giovanni wordt beslist door een strenge politiecommandant, gespeeld door Gino Cervi (1901-1974). Deze acteur, die door zijn postuur en indrukwekkende carrière wel de Jean Gabin van Italië genoemd zou kunnen worden, was de communistische burgemeester Peppone in zes Don Camillo-films (waarvan vijf met Fernandel) van 1952 tot en met 1972. Hier is Cervi kort maar nadrukkelijk aanwezig om een afgedwaald tweetal de weg terug naar hun respectievelijke kuddes te wijzen.

MERCURY FILMS PRÉSENTE



EASTMANCOLOR

MONTGOMERY WOOD LE DOLLAR TROUÉ EVELYN STEWART • PETER CROSS MISE EN SCÈNE KELVIN JAKSON PAGET DE REDDENTE DOLLAR

UMBERTO D. ('52) hadden gedefinieerd en geperfectioneerd. Weliswaar was de "keuze" van Jennifer Jones voor de vrouwelijke hoofdrol een concessie aan de producent (Mrs. Jones was indertijd Mrs. Selznick) en werd de Engelse dialoog (verdienstelijk) uitbesteed aan niemand minder dan literator Truman Capote (o.a. verantwoordelijk voor BREAKFAST AT TIFFANY'S) - STAZIONE TERMINI is een allerminst veramerikaniseerde film die de karaktertrekken bezit van goede Italiaanse cinema, zonder het deprimerende van LADRI DI BICICLETTA en het wonderlijke van MIRACOLO A MILANO. Het kleine verhaal van de getrouwde Amerikaanse Mary (Jones) die er een dag over doet om afscheid te nemen van de Italiaan Giovanni (Clift), op wie ze tijdens haar verblijf in Rome verliefd is geworden, speelt

Wanneer de stoomloc het station heeft verlaten en op het perron nog slechts een eenzame Italiaan met een zomerhandvol herinneringen is achtergebleven, rest er niets behalve "The end"-het onomstotelijke bewijs, dat een goed verhaal in feite nooit eindigt.

(OK)

UN DOLLARO BUCATO

(Italië/Frankrijk 1965)

Regie: *Giorgio Ferroni (als Kelvin Jackson Paget)*; Scenario: *Giorgio Ferroni & Giorgio Stegani*; Camera: *Toni Secchi*; Muziek: *Gianni Ferrio*; Met: *Giuliano Gemma, Evelyn Stewart (Ida Galli), Peter Scott (Pierre Cressoy), Andrea Scotti e.a.*; Besproken versie: *EVC (In Nederland uitgebracht als ONE SILVER DOLLAR)*, Engels gesproken, Nederlands ondertiteld, letterboxed (1.80:1), 95 minuten.

Het productiejaar 1965 geeft aan dat deze vroege Italiaans-Franse western dunne sliertjes spaghetti bevat. En inderdaad herken je in deze eerder routineuze Ferroni nog duidelijk het model van de klassieke Amerikaanse western met zijn scherp bij goed en kwaad ingedeelde personages, vaak dissonante muziekjes en functionele (lees: onspectaculaire) regie zonder franje. Aan het verhaal is echter weer meer aandacht besteed dan in sommige van de latere spaghetti-westerns. Helaas is alleen het vertellen van een verhaal niet

goed genoeg in dit mythische genre.

Net na de Burgeroorlog, in het Amerika van 1865, speelt deze geschiedenis met Giuliano Gemma in de onvervalste heldenrol van de uit het Zuidelijke (...) leger eervol ontslagen Gary O'Hara. Om voor hem en zijn echtgenote Judy (Galli) een nieuwe toekomst te bouwen moet hij iedere dollar hard verdienen; hij accepteert in het gat Yellowstone de ogenschijnlijk simpele opdracht om een revolverheld die het de plaatselijke bankier moeilijk maakt bij de sheriff af te leveren. Wat O'Hara niet beseft is dat hij als pion in een schaakspel wordt gebruikt. De inzet, zo ontdekt hij niet veel later, is veel land en veel goud. Wanneer O'Hara vervolgens een tot verkoop van zijn land gedwongen boer te hulp komt, zijn de rapen gaar: hij moet het in zijn eentje opnemen tegen de tweebeinige prairiehaaien van het nog allesbehalve beschaafde Wilde Westen. En hoewel de zeer capabele genre-hopper Ferroni (verantwoordelijk voor o.a. peplums, avonturenfilms en de twee sterke horrorverhalen *IL MULINO DELLE DONNE DI PIETRA* en *LA NOTTE DEI DIAVOLI*) de gestaag voortgalopperende plot vakmatig regisseerde, blijft onder de streep een gemiddeld werkje over. Dit is eigenlijk te wijten aan het zeer lage Italo-gehalte van deze productie; vrijwel alle karaktertrekken van de spaghetti-western zijn nog niet of alleen in aanzet aanwezig. Het speelse animatiefilmpje dat *UN DOLLARO BUCATO*

opent, wekt bij de liefhebber van mediterrane westerns dan ook verwachtingen die niet worden ingelost. Hier geen kleurige camera-excessen, breed uitgespeelde confrontaties in een bijna-surrealistisch studio-décor en al helemaal geen kampvuurliedjes in die prachtige, weemoedigheidhafte stijl van een Morricone, Bacalov of Savina. De te serieuze regie concentreert zich op het netjes afwerken van de scenariopagina's, de niet meer dan passabele acteerprestaties zijn op het oninteressante af en de statische cameravoering kent het on-Italiaanse totaal van nul verrassingen. Op een enkel grapje na valt er niets buitenissigs in *UN DOLLARO BUCATO* te ontdekken. Wanneer O'Hara de schurkerige baas van een bende rovende Confederatie-rebellen wil spreken, laat Ferroni op de achtergrond even een varken door het beeld waggelen. Voor een handvol van dit soort falderietjes meer had deze dollar met een gaatje nog een beetje geblonken. Deze videorelease werd overigens van een in belabberde staat verkerende bioscoop-print getrokken die een keur aan spetters, krassen, kabels en strepen bevat. De missende beeldjes zijn niet te tellen en de print blijkt vooral naarmate de film vordert ernstig van kleur verschoten. Allerjammerlijkst is ook de gemutileerde, haveloze staat waarin het openings-animatiefilmpje verkeert. De begintitels vermelden verder twee vocale liedjes die op de soundtrack niet te horen zijn. (OK)

HET OOG IN HET PORTAAL VAN DE HEL

Het begon 's nachts, ergens om een uur of half drie, toen het feestje het tweede leven beleefde en een video in de recorder werd geduwd. Het zou mijn eerste kennismaking worden met José Mojica Marins, wellicht beter bekend onder zijn koosnaampje Coffin Joe. Jaaaaren had ik al over hem gelezen, over die Braziliaan, die rare films maakte, die net zo eng als religieus bewust waren. (Of is dat hetzelfde?) Mojica schopt met harde voet tegen zeer heilige schenen, vernam ik, en daarbij zijn zijn films een welkome aberratie op het vertrouwde horrorpad. "Surprise me!", schreeuwt een cult-broeder, beseffend dat dat nooit zal lukken. Om half drie 's nachts was het -op een vrijdag- dat Mojica de kamer binnenkwam. Zeer lange nagels, hoed en cape, met de zuigende macht van de duivel zelf. "Surprise me!", eechoot het, en Mojica doet het. In twee minuten. *AT MIDNIGHT I'LL TAKE YOUR SOUL AWAY* uit 1963 is niet van deze wereld. Vanaf seconde 1 staart *Zé Do Caxaio* - alias Mojica- de camera in. Het is nog steeds nacht als de man met de zwarte baard, de priemende donkere ogen en de doodgravershoed, zijn manifest naar binnen laat denderen. *WHAT IS LIFE? IT IS THE BEGINNING OF DEATH. WHAT IS DEATH? IT IS THE END OF LIFE. WHAT IS EXISTENCE? IT IS THE CONTINUITY OF BLOOD. WHAT IS BLOOD? IT IS THE REASON TO EXIST!* Waarvan akte. In het volgende shot wordt een hevige togetakelde vrouw ongenadig in het gezicht geslagen. Keer op keer. En zeker veel te hard voor 1963. Vuur. Vastgebonden vrouwen

waarover echte vogelspinnen lopen. Een verschrikkelijk vrouwelijk gegil barst los op de geluidsband, om pas aan het einde van de film stil te vallen. Satanisch gelach breekt er doorheen. Een heks staat op; *I WISH YOU ALL AN AWFUL EVENING, MY DEAR LITTLE FRIENDS*. We gaan er eens lekker voor zitten. *I WANT MEAT* deelt Mojica mede. Alle mensen kijken geschokt op, want het eten van vlees op een religieuze en vleesloze feestdag is een ware godslastering. "I don't care if it's good or bad friday, I want meat" merkt onze man fijntjes op. In Brazilië zijn er zo van die redenen om Mojica tot volkomen gek te bestempelen. Wij weten beter. Ook als hij begrafenissen verstoort en onschuldige meisjes verleidt. Het is nog steeds 1963, als slachtoffers bijzonder onzachtzinnig voorgoed worden ondergedompeld in het badwater. Bloed vloeit. En hoe was het ook alweer? *WHAT IS BLOOD? IT IS THE REASON TO EXIST*. De Brazilianen zijn geschokt, aangezien de fundering onder hun wankel bestaan zorgvuldig wordt weggegraven. Niets blijft er overeind, geen symbool (kruizen), geen thematiek (verlossing), geen hoop ("Hell is what you deserve"), voor Coffin Joe is niets heilig. En toch... wat is er zo intrigerend aan deze slechterik, die alle zonden en wensen in zich laat verenigen? Mojica lacht en weet het. Om het goede te zijn moet je het slechte verkennen en dat is waar zijn missie heeft gezegevierd. Het slechte is immers 1000 keer interessanter dan het goede, want dat is flauw en kleurloos. Bloed is de kleur van Mojica en bloed zal er vloeien.

De populariteit van Marins groeide, ondanks (of dankzij) zijn extreme films. Financieringen zouden echter altijd een probleem blijven evenals de legaliteit van zijn films. Hij verscheen in TV-programma's, zat soms in de bak zijn creatieve zonden te overdenken en ook zouden er strips verschijnen over *Zé Do Caxaio*. Dat hij in zijn vrije tijd ook niet stil zat blijkt wel uit het feit dat hij 21 kinderen heeft. (*WHAT IS EXISTENCE? IT IS THE CONTINUITY OF BLOOD*.) 's Avonds, toen er een nieuwe koter was geboren, zong papa deze regels voor aan de bay, die dan lekker gaat slapen zonder te dromen van die enge dingen, die papa zo leuk vindt. Dan kan je veilig rusten. Film 2 vangt aan. *HALLUCINATIONS OF A DERANGED MIND* (1977) heet hij, en zelden zal een titel de lading zo precies gedekt hebben. Jezus wat een tripfilm. Helse scènes, naakte vrouwen, spinnen, slangen, zweepslagen en Mojica als de duivel zelf. Een nachtmerrie van Dante-eske proporties trekt voorbij, niet gehinderd door verhaallijnen of andere logica, zo boem pang aan elkaar gesodeflickerd. Officieel zijn wij getuige van de problemen van een man, die toch zo'n last heeft van nare dromen met die verdomde Mojica als droomleider. Officieus is het (verboden) restmateriaal van Marins, dat in de hersenpan wordt gedeponneerd, met de hallucinante gevolgen erbij. Regelmatig vragen wij ons af "Waar gaat het over?", "Waar ben ik?", "Is dit nou mooi of vreselijk?", "Of allebei?", "Behoort het thuis in dit universum?", en vooral "Zijn wij eigenlijk wel?". Het brein

treden. Bent u het hiermee eens?

Je moet begrijpen dat ik, de regisseur van deze films, opgroeide als een katholiek, hoewel ik nu niet meer practicerend ben. Maar *Zé Do Caxaio*, het personage in de films, heeft geen geloof. Hij houdt van niemand, hij haat niemand, en geloof alleen in de kracht van de geest en rechtvaardigheid. Wanneer hij 5, 10 of 100 mensen moet vermoorden om daarmee het leven van vele andere mensen veilig te stellen, zal hij het zeker doen. Wanneer mensen zijn pad niet kruisen op het moment dat hij iets wil hebben, is er niets aan de hand. Ik ben niet tegen instituten. Ik heb geen verstand van religie of politiek. Ik houdt er gewoon niet van wanneer mensen worden geforceerd iets te doen wat ze niet willen. Maar ik ben absoluut geen anarchist. Ik geloof in vrede, de wereld moet gewoon blijven doordraaien, maar wel zonder de leugens en de hypocrisie.

In al uw films zien we duidelijk dat u de hypocrisie van het volk aan de kaak stelt. U moet echt hebben gevochten om uw films zo te maken zoals u wilde. Kunt u iets vertellen over problemen die u had bij het maken van uw films?

OK, voordat ik hierover praat moet je weten dat ik geen atheïst ben. Ik ben een onderzoeker en ben geïnteresseerd in de oorsprong van de mensheid. Waarom bestaan er duizenden steden zoals Amsterdam en Rotterdam, er wonen miljoenen mensen in Nederland maar er is slechts een vlag? Waarom bestaan er zoveel verschillende godsdiensten of kerken terwijl er maar een God is? Waarom hebben we zoveel verschillende soorten godsdiensten nodig, wat bezielde die mensen in Waco of wat hield die Jim Jones nou bezig? Waarom? Het leven is kort, dus waarom heb je zoveel verschillende talen nodig om met iedereen te kunnen communiceren? Er zou een taal moeten bestaan, een universele taal, zodat je geen tolk nodig zou moeten hebben. Als we elkaar allemaal zouden verstaan, dan kon er pas broederschap ontstaan, en zou de wereld een veel gemakkelijker plaats om te leven zijn.

Maar u gelooft toch wel in de goede en slechte kanten van de mens?

Jazeker. Ik denk dat ik de hypocriete en de oprechte kant van de mens goed heb laten zien in *O DESPERTAR DA BESTIA/THE AWAKENING OF THE BEAST* (1969). Maar ik kom nog even terug op de vorige vraag. Ik denk dat de problemen die ik had met de censuur voortkwamen uit het feit dat ik, ondanks mijn gebrek aan goede scholing, dingen in mijn films liet zien die hun tijd ver vooruit waren. Het feit dat ik "anders" was, dat ik stond voor

gelijkheid en broederschap, dat soort dingen vonden sommige mensen verontrustend. En natuurlijk heeft de meerderheid van de maatschappij een lager niveau qua cultuur en intelligentie... begrijp me niet verkeerd, ik zeg niet dat alle mensen dom zijn, maar ik vind het zo gemakkelijk om gewoon maar in God te geloven, op de regering te vertrouwen, naar je werk te gaan, en bij thuiskomst lekker voor de buis te gaan hangen. Door dit soort meningen kreeg ik het stigma van een anti-politiek en anti-religieus persoon, maar in feite is dat helemaal niet waar het mij om draait.

Begrepen de mensen dit wel in uw films aan het begin van uw carrière, wat vonden ze ervan, hoe

ze graag zouden willen vergeten. Dat is het probleem van de censuur. De mensen die probeerden mijn films te verbieden waren niet in staat aan te zien wat ik hun toonde.

Hoeveel van uzelf zien we in het personage Zé Do Caxaio?

Ik gebruik de kracht die dat persoange uitstraalt om onrechtvaardigheid en andere kwade dingen in onze maatschappij te veroordelen. Misschien sluis ik zo'n 50% van mijn eigen gedachten door naar de motieven van *Zé*, maar er is een ding dat we geheel gemeen hebben: ons doel is rechtvaardigheid. Alles draait om wederzijds respect. Maar dat heeft weer niets te maken met anarchie. *Zé's* doelen zijn objectief en puur praktisch. Ikzelf ben bang om te sterven. Ik heb kinderen die nog te jong zijn om op eigen benen te staan, dus ik ben verantwoordelijk voor ze. Maar *Zé Do Caxaio* kent geen angst, noch liefde, noch haat.

Gelooft u in de hemel en de hel?

Ik geloof niet in een leven na de dood. Ik ben er wel sterk van overtuigd dat mijn gedachten en intelligentie overgaan naar een ander niveau. De dood is een ding, maar totale vernietiging is iets anders. Een mens kan hersendood zijn, terwijl zijn lichaam kunstmatig in leven wordt gehouden, maar zonder het brein is een lichaam in wezen dood. Ik geloof niet dat de ziel of de geest verder leeft. Het verstand, de geest, leeft verder. Daarom toonde ik in een van mijn films dat de hel als een witte ruimte. Mensen vroegen me vervolgens hoe ik er toe kwam om de hel zo anders te tonen dan het gebruikelijke beeld dat men ervan heeft. Ik dacht gewoon bij mezelf dat de hel er zo uit zou kunnen zien. Er is nog nooit iemand geweest die daar een

kijkje nam, terugkwam en vertelde hoe het er daar uitziet. Vervolgens vertelden mensen me dat ik vast Dante had gelezen om zo'n concept van de hel te creëren. Dus ik antwoordde, "Wie is die Dante? Stel me hem voor, ik zou hier graag met hem over kletsen". Pas later ontdekte ik dat hij een schrijver was die lang geleden heeft geleefd.

Oorspronkelijk had ik me voorgesteld om de saga van *Zé Do Caxaio* in een reeks van zeven films te vertellen. Mijn plan was om in de vijfde film de hemel te tonen. In het zesde en zevende deel zouden het het voorgeborchte van de hel, het vagevuur, de hel zelf en de hemel aan bod komen, maar dan wel op een manier die de concepten uit de Bijbel volledig negeerde. Maar door een gebrek aan geld



reageerden ze op uw extremiteiten?

Het is niet de kwestie of ze het begrepen, ze identificeerden zich zelfs volledig met mijn werk, want wat ik hen toonde was het ware gezicht van Brazilië. Je moet weten dat bijgeloof in mijn land de realiteit is. Net zoals in Haiti, waar men voodoo bedrijft, is het nutteloos om bijvoorbeeld een Haïtiaanse professor uit te leggen dat voodoo niet bestaat... ook hij is ermee opgegroeid. Ik toonde in mijn films gewoon de realiteit, wat ik om me heen zag in het Brazilië van de jaren zestig. En dezelfde mensen, die me zo bekritiseerden om wat ze in mijn films zagen gebeuren, vonden het waarschijnlijk zelfs niet onplezierig wat ze zagen... ik denk dat ze hun ware ik naar buiten toe verloochenden. Het slechte is ook een deel van hen, maar het is iets wat



dat ik horrorfilms maak die compleet buiten de regels van de mainstream staan (Roger onderbreekt opnieuw: "Niet om arrogant te klinken, maar naar mijn mening hebben we hier met een soort Picasso te maken. Niemand maakte ooit dit soort films voordat Mojica begon, en na hem zal er nooit meer zo iemand opstaan. Deze man heeft letterlijk honger geleden voor zijn munst. Hij is zo lang in het verdomhoekje gedrukt, dat hij zich nu onmogelijk aan het systeem kan aanpassen. Maar hoe groot zijn talent is, ook hij heeft geld nodig om te kunnen eten. Daarom heeft hij ook films gemaakt die hij graag vergeet. Maar alles in zijn leven draait om de film, alles wat hij doet heeft met cinema te maken. Hij heeft onlangs zelfs zijn eigen oogoperatie gefilmd, zodat hij het materiaal kan gebruiken voor zijn nieuwe film *THE EYE IN THE PORTAL OF HELL*.")

Wat vindt u van hedendaagse filmregisseurs en moderne cinema?

Over het algemeen stemt de stand van zaken in de hedendaagse film me droevig, want ik zie erg weinig regisseurs daadwerkelijk creatief bezig zijn. Ik zie alleen maar nieuwe versies van oude ideeën. Na de dood van Bela Lugosi en Boris Karloff (*Marins toont een zegelring die hij kreeg van Karloff's dochter*) verloor het genre zijn helden en verschoof de nadruk te veel richting speciale effecten. Ik vind dit soort films erg kinderachtig.

Er moeten toch wat uitzonderingen zijn...

(Zucht) Ik ben geneigd Steven Spielberg een uitzondering te noemen, maar als ik zie hoe verschrikkelijk veel geld hij aan zijn films spendeert... hij gebruikt veel te veel geld aan het ontwikkelen van een idee dat veel goedkoper in

een film kan worden omgezet. Brazilië kent een rijke cultuur en geschiedenis, maar Braziliaanse filmmakers kunnen niet zoals Amerikanen of Europeanen hun achtergrond goed uitdrukken in hun films. Ik ga naar scholen en universiteiten om jongeren over cinema te vertellen en ik hoop altijd dat ze iets van mijn enthousiasme voor het medium oppikken. Door mijn contacten met jongeren ben ik betrokken geraakt in honderden projecten, scripts, stripboeken, enzovoort. Meer oude regisseurs zouden jongeren moeten stimuleren om zich met kunst bezig te houden. Een dochter en een zoon van me zijn beiden actief in de literatuur.

Bent u zich bewust van de overeenkomsten tussen uw werk en dat van beroemde regisseurs als David Lynch en Alejandro Jodorowsky?

Ik heb geen enkele van hun films gezien. Je moet me geloven. Ik ben een druk bezet man. Alleen al deze reis naar Europa heeft me al zes nieuwe ideeën opgeleverd, die ik thuis moet gaan uitwerken.

Heeft u ooit plannen gehad een autobiografie te schrijven?

Twee journalisten, een Braziliaan en een Amerikaan, zijn al vier jaar bezig met mijn biografie. Als alles goed gaat wordt hij op 13 maart uitgebracht, dat is mijn verjaardag, en dit jaar is het een Cabballistische dag, en wel vrijdag de dertiende! Het boek zal overal ter wereld uitkomen, te beginnen in Brazilië en Zuid-Amerika, dan de VS en uiteindelijk Europa. Mijn stripboeken verkopen al zeer goed, vooral in de VS en dit doet me goed. Ik breng graag cultuur en goede boodschappen aan de jeugd, want zij zijn degenen die de wereld in hun handen hebben.

Inleiding: Hans Peter Christen

Interview: Hans Peter Christen, Mike Lebbing, Han Weevers

kwam het er nooit van. Toch probeer ik nu nog steeds een soort waardig einde aan de saga van Zé Do Caxaio te maken. Ik wordt natuurlijk ouder en heb het gevoel dat ik het allemaal moet afsluiten. Ik heb Roger beloofd de film te maken voordat ik sterf. Het zou prachtig zijn om de film in 1998 te maken.

Hoe moeilijk is het om dit soort films in Brazilië te financieren?

Ik maak al 52 jaar films, en ik heb nog nooit ook maar een cent van iemand gehad. Ook niet van de overheid, want die stop telkens maar weer geld in de projecten van hetzelfde groepje regisseurs. Ik vraag me af waarom. Ik heb mijn huizen en mijn auto's verkocht, ik heb honger geleden, ik heb alles gedaan om mijn films te kunnen maken. Vroeger was er niemand die brood zag in een film over Zé Do Caxaio. Ik betaalde mijn technici op een dagelijkse basis, alles was onzeker. Maar nu hebben ze daar allemaal spijt van, want Zé is in Brazilië een cultfiguur geworden. (Roger onderbreekt: "Om je een idee te geven: de meeste regisseurs kregen een pagina in *Les Cahiers Du Cinema*. Mojica kreeg er zes.") De films die op dit festival worden vertoond werden 30 jaar geleden gemaakt, toen Brazilië zuchtte onder de dictatuur. Ik werd met de dood bedreigd, het was alsof ik in de tijd van de inquisitie verzeild was geraakt. Anderen moeten eten en ademen om te overleven, ik heb cinema.

Wel, dan moet het u goed doen om te horen dat de interesse en waardering voor uw werk groeit, met name in Amerika en Europa.

Ik weet niet of dat echt zo is, maar ik hoop er natuurlijk wel op. Vergeet niet

(advertentie)

CINE CITY

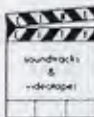
WE HAVE A LARGE SELECTION OF
ITALIAN ACTION HORROR
MARTIAL ARTS SEXPLOITATION/W.I.P.
SPAGHETTI WESTERNS & MORE

ON PRERECORD VIDEO!

SPECIALIZING IN HARD TO FIND

- Video's
- Soundtracks (LP -45 - CD)
(many by Goblin, Morricone)
- Spaghetti western posters

WRITE FOR HUGE CATALOGUE TO:



CINE CITY
P.O. BOX 1710
1200 BS HILVERSUM
HOLLAND
(it is free of charge)

For dealers and other Mail orders we have a wholesale list available.

GET TO THE SOURCE



Ciné Ville

Het wordt nooit meer zoals het nooit is geweest De oorlog op maat van UN HEROS TRES DISCRET

Scenarist en regisseur Jacques Audiard heeft het van geen vreemde: vader Michel Audiard (1920-1985) was de dialoogschrijver van de naoorlogse Franse cinema en werkte in zijn vruchtbare carrière met zo'n beetje alle ambachtelijke regisseurs van naam. Zijn onpretentieuze, scherpe en levensechte stijl leende hij aan werkjes van Robert Enrico, Gilles Grangier, Henri Verneuil, Philippe De Broca, Yves Boisset en anderen. Opmerkelijk was zijn gave, omgangstaal en filmtaal te versmelten tot een coherent en pakkend geheel; acteurs als Jean Gabin, Jean-Paul Belmondo, Lino Ventura en Michel Serrault (om er maar enkele te noemen) kregen van Audiard senior gouden teksten om hun personages karakter mee te geven. Zoon Jacques wilde aanvankelijk helemaal niet zijn beroemde vader achterna en ging literatuur studeren, maar het Audiard-bloed heeft nu eenmaal een hoog celluloidgehalte en Audiard junior kwam via de relatieve omweg van editor toch bij het filmscenario terecht. Samen met zijn vader schreef hij in 1981 voor actieroutinier Georges Lautner de hit LE PROFESSIONNEL en daarmee was Jacques thuis. Twee jaar later schiepen vader en zoon Audiard samen met regisseur Claude Miller een klassieker: MORTELLE RANDONNEE. Deze adaptatie van de roman "Eye of the beholder" van de in Parijs wonende schrijver Marc Behm behoort met Jacques Brals POLAR (1985) en Jean-Jacques Beineix' LA LUNE DANS LE CANIVEAU (1983) tot de mooiste films noirs die in Frankrijk ooit het schemerlicht zagen. Alleen de wijze al waarop het verhaal van een medium naar het andere werd "getransporteerd" (van de literaire vertelwijze naar de cinematografische) is simpelweg virtuoos. De twintigjarige tijdsspanne van de handeling in de 220 pagina's van Behms roman werd door Miller en de Audiards tot ongeveer een jaar teruggebracht en alle literaire verteltechnieken reincarneerden in prachtige filmische vondsten.

Het talent voor scenarioschrijven is duidelijk door vader Audiard aan zijn zoon vermaakt, want sinds Michel Audiards heengaan in 1985 wist Jacques zo'n tien screenplays op zijn naam te brengen. Het meest opvallende script was dat voor Jérôme Boivins BAXTER (1984). Daarin is de titelfiguur (voor welke we op de affiche al worden gewaarschuwd met "Méfiez-vous du chien qui pense") een vervaarlijk ogende hond die zelf zijn lotsbestemming bepaalt. BAXTER is een buitenissige genrefilm

met een onheilspellende, thrillerachtige sfeer en het geesteskind van een scenarist met een zeer originele kijk op mensen (en honden).

Na zijn in 1994 met een César voor de beste debuutfilm onderscheiden film noir REGARDE LES HOMMES TOMBER (met Jean-Louis Trintignant en Mathieu Kassovitz) levert hij met UN HEROS TRES DISCRET weer een bewijs dat hij geen eendagsvlieg is, maar een auteur die woord en beeld zo weet samen te voegen dat er iets verbazingwekkend origineels uit komt. UN HEROS TRES DISCRET is een mélange van mockumentary en traditioneel Franse vertelstijl. Daarin maken we kennis met de twintiger Albert Dehousse (Mathieu Kassovitz); acteur en als talentvolle "jonge wilde" regie-verantwoordelijk voor het succesvolle LA HAINE en het harde en cynische ASSASSIN(S)), die in de laatste maanden van de Tweede Wereldoorlog besluit om zich een beter oorlogsverleden aan te meten. Dehousse is een jonge niemand aan wie alle belangrijke gebeurtenissen voorbijgaan; hij neemt ze simpelweg niet waar en de tijd zelf laat hem hierdoor links liggen. Zijn huwelijk met een schattig maar ook (zoals later zal blijken) doortastend meisje (Sandrine Kiberlain) overkomt hem, zoals een zonnige dag of een winnend lot. Wanneer Albert per ongeluk getuige is van een coup van de plaatselijke Résistance is hij meer verbaasd dan iets anders, maar er begint iets in hem te gisten. Op een avond niet lang daarna springt hij dan impulsief letterlijk op een trein naar Parijs, met achterlating van zijn oude leven, inclusief ongelukkige echtgenote. In de grijze winter slaat hij zich door allerlei problemen en ontmoet een officier die hem tips geeft en een baantje bezorgt. Deze officier blijkt niets anders

dan een "raconteur" - een fantast die met een zorgvuldig verzorgd imago door de chaotische periode laveert en de tijd van zijn leven heeft. En daar valt bij Albert Dehousse het muntje: wie geen bijzondere talenten heeft of moedige acties in zijn legerdossier, die moet creatief zijn. En creatief wordt Albert. Hij begint met de namen van sleutelfiguren in de Résistance uit zijn hoofd te leren en hun individuele acties woord voor woord na te vertellen. Na niet al te lange tijd bezit hij een zeer flexibel referentiekader en begint dit op cruciale ogenblikken doeltreffend in te zetten. Zijn oorspronkelijk wat timide karakter blijkt wonderwel geschikt om mensen voor zich in te nemen: zij zien hem aan voor een overbescheiden sympathiekeling die zijn kloeke moed te weinig etaleert, kortom - voor "un héros très discret". Al spoedig is Albert Dehousse in het zojuist bevrijde Parijs een graag geziene en gehoorde gast op bijeenkomsten van voormalige verzetshelden en laaft zich aan de wijn en de heerlijkheden van het koud en warm buffet. Maar het spel in de ere-divisie der beroepsleugenaars vereist een ijzeren training en ononderbroken vorm - een wandelende luchtspiegeling moet er immers perfect uitzien, anders doorziet men de illusie.

Zo herschept Albert zichzelf: met een meticulous gerechercheerd verleden, bijeengesprokkeld uit de levensloop van anderen, voegt hij zich als een ontbrekend stukje in de grote legpuzzel van de geschiedenis. Audiard loodst zijn anti-verzetsheld behendig langs allerlei onwaarschijnlijkheden en behoedt hem voor al te rare bokkensprongen in het permanente mijnenveld van een film in een bekend historische context. Het verhaal wordt op gezette momenten (lees: hoofdstukken - de literatuur zit er bij Jacques gelukkig nog stevig in) onderbroken door een strijke dat de volgende acte in deze superieure farce aankondigt, waarna Jean-Louis Trintignant - in zijn rol als Dehousse op latere leeftijd - verder vertelt over zijn gouden knikkertijd in de naoorlogse speeltuin.

Ook visueel is de film perfect verzorgd. De camera van Jean-Marc Fabre registreert kalm, wandelt als het ware mee met Kassovitz op zijn weg naar grootsere daden en hogere bestemmingen. En eens te meer valt op hoe zeer Franse films met de Tweede Wereldoorlog als onderwerp of raamwerk allemaal eenzelfde gezicht hebben. Het kleurenschema in Franse films over W.O.II is een steeds terugkerend monochroom spectrum oker-, bruin- en



Alain Delon in MR. KLEIN

grijstinten. Het oker en bruin wekken de indruk dat de oorlogsjaren één lange herfst vormden; het grijs doet een naderende, bitter koude winter vermoeden. Bij nachtscènes wordt hierdoor het schaarse licht warmer, haast romantisch en doen - zelfs vijandige - interieurs bijna behaaglijk aan. Dit is in Audiards film niet anders. Zelfs de morsigheid van het huis van een W.O.I.-veteraan, waar Albert een armoedig kamertje huurt, heeft bij de dominerende aardse tonen iets uitnodigends. Iedereen die de oorlog niet heeft meegemaakt krijgt zo toch een idee hoe de dagen en nachten er toen moeten hebben uitgezien - in dit overschaduwde landschap is een schittering ook echt betoverend.

Andere films over deze periode liggen esthetisch in elkaars verlengde. In het fatalistische MR. KLEIN (1976) van Joseph Losey bij voorbeeld zijn décors en camerawerk van een dergelijk zuiver vakmanschap dat het - los van het tragische, op ware gebeurtenissen gebaseerde verhaal - een genoegen is om alleen maar naar vormgeving te kijken.

In MR. KLEIN wordt een door Alain Delon gespeelde antiquair in het Parijs van 1942 door de Préfecture met een Joodse man van dezelfde voor- en achternaam verwisseld. Op de dan volgende dwaaltocht door het mysterie van de dubbelganger realiseert hij zich niet de ernst van de situatie. De bijna apocalyptische eindscène speelt zich af op de misschien wel meest zwarte dag in de Franse oorlogsgeschiedenis. Op 16 juli 1942 zet de Vichy-prefect in Parijs, René Bousquet, zijn politieagenten in voor "la grande rafle" - de door Heydrich en Eichmann persoonlijk sinds mei grondig georkestreerde grootscheepse razzia waarin uit vijf arrondissementen niet minder dan 13.000 Joodse burgers (waaronder 4000 kinderen) worden gehaald. Zij worden in bussen naar het Vélodrome d'Hiver (een overdekt stadion voor motorraces) gebracht, waar de treinen met bestemming Auschwitz, Dachau en andere concentratiekampen gereed staan om te vertrekken. Vlak voordat Klein in een wagon stapt roept een vriend (Michael Lonsdale) hem en zwaait met enkele papieren: Kleins documenten met "bewijs van raszuiverheid" zijn te elfder ure per post gearriveerd. Maar de argeloze Klein heeft het nog niet begrepen en roept terug dat hij ze niet nodig heeft omdat hij immers terug zal komen. Het laatste beeld van de antiquair is dat van zijn gezicht achter de tralies van een veewagon - achter hem staat de Joodse man (Jean Bouise) van wie Klein in de openingsscène voor een veel te laag bedrag een Hollandse meester uit de zestiende eeuw heeft gekocht.

Cameraman Henri Decaë en zijn operateur Pierre William Glenn hebben met een feilloos instinct



Mathieu Kassovitz & Sanbrine Kiberlain in UN HEROS TRES DISCRET

de sfeer van de sombere bezettingstijd en de voortdurend aanwezige dreiging in onvergetelijke beelden gevangen. Loseys film heeft de niet te onderschatten meerwaarde van Alexandre Trauners décors, die van een verbazingwekkende accuraatheid zijn en waarbinnen Decaë's camera ontelbare plekken en details van een iets andere schoonheid vindt. Van de schamele redactionele burelen van het krantje "Informations Juives" tot Robert Kleins met ontelbare kleine en grote schatten gedecoreerde appartement bezit ieder interieur de tijdloze kwaliteit van een stilleven. De exterieurs van Parijs (met haar eindeloze schakeringen van grijs, volgens Henry Miller in zijn novelle "Quiet days in Clichy") bezitten de authenticiteit van jaartalbeelden zoals we die kennen van Pathé en de Deutsche Wochenschau uit die jaren. In zacht contrast hiermee staat de sprookjesachtig mooie totaalopname van een statig landhuis bij winteravond; het vensterlicht en de fecëriëke donkere nachthemel vormen een ogenblik van volkomen beeldpoëzie waarin Delon even later als een vreemdeling een verdwijnende Joodse wereld zal binnengaan.

Ook in Claude Millers uit 1992 stammende romanverfilming l'ACCOMPAGNATRICE (waarin Romane Bohringer de diva-echtgenote van een zwarthandelaar op de vleugel begeleidt tijdens haar recital-tournée door bezet en Vichy-Frankrijk) zijn de nauwgezet gecreëerde interieurs en exterieurs voornamelijk in oker, bruin en grijs gehouden. Prachtig zijn ook hier de rustige verteltrant en de beheerste cameravoering (hier van Yves Angélo) die vrijwel alle Franse films over de oorlog kenmerken. De kracht van deze

cinema ligt in het detail - het prozaische van een straatlantaarn, een fiets of een peperbus vol affiches voor variété, bioscoop en het "nieuwe Frankrijk" van Pétain. Het is vooral in Millers vertelling indrukwekkend hoe nachtscènes het hallucinante, onpeilbare krijgen dat alleen oorlogsgevaaren kunnen oproepen. Zoeklichten, het agressieve geluid van bespijkerde laarzen op plaveisel, gezichten half in schaduw, flarden van conversaties tussen officier en soldaat - alles heeft een dwingende kwaliteit die niet wordt bereikt met nerveuze montages en hektische camera-acrobatick maar door een vorm van filmisch understatement die een literaire herkomst heeft. Ik vind het altijd weer schitterend om de Franse traditie van het geschreven woord in hun films terug te zien op een tegelijkertijd ambachtelijke en artistieke manier die ook in dialoogloze beelden leesbaar is. MR. K L E I N , l'ACCOMPAGNATRICE en UN HEROS TRES DISCRET

verschillen weliswaar totaal in onderwerp en toon - ze zijn in dezelfde vertellerscultuur geworteld. Het geheim van UN HEROS TRES DISCRET is overduidelijk de prachtig onderkoeld en heel exact spelende Kassovitz, die de aartsleugenaar gestalte geeft zonder hem in een negatief daglicht te stellen. Audiard en co-scenarist Alain Le Henry (o.a. DERNIER ETE A TANGER, SUBWAY) hebben heel goed gezien dat een deel van Frankrijk in de laatste oorlog goed fout of passief was en dat zonder een knipoog en een portie savoir-vivre dit verhaal eigenlijk niet verteerbaar zou zijn voor de meeste Fransen. Net als alle Europeanen hebben zij moeite om hun mindere spelprestaties in het verleden onder ogen te zien. Anders dan in andere, serieuzere films over Frankrijk tijdens en na W.O.II (zoals URANUS, DOCTEUR PETIOT, LES MILLES, PETAIN, LE DERNIER METRO, l'OEL DE VICHY) liggen de zaken niet meteen zwart-wit voor de kijker en is het dankzij Kassovitz' innemende vertolking zelfs een plezier om te zien en te horen hoe één inventief persoon zoveel mensen bij de neus kan nemen. De term "revisionisme" krijgt door Albert Dehousse een nieuwe, ironische betekenis en is en passant een snedig commentaar op de "heldhaftige" houding tijdens en sterke verhalen na de oorlog van een aantal Fransen. Minder grappig zijn de korte maar niet mis te verstane beeldreferenties naar de "épuration sauvage" in de eerste maanden na de bevrijding van Parijs (op vrijdag 25 augustus 1944). Ze maken onmiskenbaar duidelijk onder welke hachelijke omstandigheden Albert zijn kunststuk tot stand brengt. Kort na de euforie van De Gaulle's triomftocht over de Champs-Élysées (de zaterdag na de bevrijding) moest het Franse

volk stoom afblazen na vijf jaar te zijn gedeeld en overheerst door de Nazi's. Daarbij kwam - net als bij ons - de frustratie van vele passieve landgenoten die hun ongezonde patriotisme "vertaalden" in een wilde jacht op alles en iedereen die op de een of andere manier had gecollaboreerd. Dat dit een uitstekende gelegenheid was om ongemerkt privérekeningen te vereffenen, oude vetes te beslechten en andermans bezittingen te annexeren (toch nog iets "geleerd" in de oorlog) is duidelijk.

Wat Vichy betreft, Frankrijk heeft een aantal decennia aan collectief geheugenverlies geleden. In het verhaal van Albert Dehousse wordt niet of nauwelijks gerefereerd aan maarschalk Pétain en zijn militia, gewoon omdat UN HEROS TRES DISCRET al voldoende stof biedt om niet-collaborerende Fransen en hun heldendaden te ironiseren. Immers, zoveel "naphtalines" (figuren die in de laatste oorlogsdagen bij de Résistance gingen om zich tegen welk verwijt of welke aanklacht dan ook in te dekken) moeten wel een zeer wiebelig beeld opleveren van een volk dat zo rotsvast op traditie en vaderlandsliefde pretendeert te steunen. Daarom zijn de pseudo-getuigenissen van diverse oude "verzetshelden" in de film ook ambivalent: wie van hen spreekt eigenlijk de waarheid? Allemaal hebben de grijsaards iets over Dehousse te melden, maar de volstrekt ondoorzichtige situatie in laat '44 en de nevelige eerste maanden van het daaropvolgende jaar inviteerde ondernemende doe-het-zelvers eenvoudigweg om fröbel-vrolijk met het eigen oorlogsverleden om te springen. Voeg daarbij dat de in ideologie en politieke kleur zeer diverse verzetsgroepen en de "maquis" (lokale ondergrondse clubjes die vaak meer weg hadden van struikroversbenden...) elkaar niet zo lagen,



en het niet zo aangename beeld van een totaal machtsvacuüm is compleet. Binnen dit historische kader laat het verhaal van Albert Dehousse, raconteur, zich lezen als een spannend jongensboek voor volwassenaars. Het is ondanks Alberts goed doortimmerde curriculum vitae een wonder dat hij niet door een onderzoekscommissie op zijn "watermerk" wordt getest, hoewel hij een aantal keren behoorlijk in de rats zit. Zoals het moment waarop de door hem gefantaseerde kogelwond in de borststreek geen litteken blijkt te hebben nagelaten - dan moet Albert uitpakken met maximum bluf, en voilà: het werkt!

Toch haalt de waarheid Albert Dehousse in. Op een poëtische manier gaat, bijna in Venetiaanse stijl, het masker af, en dat een vrouw daar iets mee te maken heeft zal de kijker niet echt verbazen. En ook dan laat Audiard zijn koning van de duizend verzinsels niet aan zijn lot over Integendeel - een merkwaardige victorie valt hem ten deel en daarmee een berusting die het verhaal volkomen en een onopvallend leven toch opvallend maakt. In het bewegende trompe l'oeil van de mockumentary spreken fantasieën de waarheid en zijn de feiten een sprong naar een mooiere leugen.

Jacques Audiards antecedenten liggen duidelijk in de heldere, krachtige cinema waarvoor ook zijn vader Michel stond - UN HEROS TRES DISCRET doet terugverlangen naar een tijd waarin scherp getekende helden (rechtschapen, legitiem, bescheiden of niet) in ijzersterke scenario's rondliepen en je meesleepten in hun spannende avonturen. Want al is Albert Dehousse allerm minst een voorbeeldfiguur - hij heeft zijn leven tot een avontuur gemaakt. En dat is een filmheldendaad.

Oliver Kerkdijk

UN HEROS TRES DISCRET
(Frankrijk 1996)

Regie: Jacques Audiard; Scenario: Jacques Audiard en Alain Le Henry; naar de gelijknamige roman van Jean-Francois Deniau; Productie: Patrick Godeau; Camera: Jean-Marc Fabre. Muziek: Alexandre Desplat; Montage: Juliette Weifling; Met: Mathieu Kassovitz, Jean-Louis Trintignant, Sandrine Kiberlain, Anouk Grinberg, Albert Dupontel, Nadia Barentin e.a.; Besproken versie: Artificial Eye Video (Groot-Brittannië). Britse titel: A SELF MADE HERO (Frans gesproken/Engels ondertiteld); letterboxed (1.66:1). Duur: 105 minuten.

COVER ME BAD # 6

Onze rubriek voor al uw fraaie video-inlay teksten. Stuur uw vondsten in en lach mee!!

"Op het moment dat hij met haar oog in oog komt wordt hij razend van angst..."
(**DEMONEN DER NACHT** - Giorgio Ferroni, VFP)

"Hij ontwikkelt een nieuwe techniek, mysterieus en dodelijk: "Flying Bolt".
(**NEEDLES OF DEATH** - Hwa I Tao, International Video)

"MENS OF BEEST Voor zijn slachtoffers maakt het geen verschil"
(**DOG ISLAND** - Paul Lynch, Embassy)

"Mr. Helfer zoekt naar de beste p...pster ter wereld en het enige spoor is een vlinder die op de linkerbil van de mysterieuze dame is getatoeerd"
(**NEVER SO DEEP** - Gerard Damiano, Porno For Pleasure)

"De jonge Mexicaan is rijk en aantrekkelijk, maar bovenal uiterst excentriek. Samen met zijn doofstomme en mismakke butler Dorgo-

bewoont hij een eeuwenoud klooster, waar hij zich net als zijn voorouders toelegt op zijn verzameling. Alleen bestaat zijn collectie niet uit postzegels, munten of porselein, maar uit een duizendtal katten, die hij bij voorkeur voedt met vlees van mooie jonge vrouwen. Daarnaast heeft hij nog een aardige verzameling aangelegd van de hoofden van zijn slachtoffers. Maar dan slaagt een aantrekkelijke miljonairsvrouw, op wie hij zijn lugubere blik heeft laten vallen, er twee keer in te ontkomen. En de duizend katten zijn uitgehongerd..."
(**THE NIGHT OF A 1000 CATS** - Rene Cardona Jr., Phoenix Home Video)

"Een film voor alle leeftijden over vriende, knokkende maar vooral Rockende jongelui"
(**ROCK'N ROLL** - Vittorio De Sisti, Muntel)

"Alle aanwijzingen leiden naar de slagerij van Otto Lehman, die zojuist is ontslagen uit

Dr.Kramers zwakzinnigeninrichting."
(**THE MAD BUTCHER** - John Zurli, Video Releasing Organization)

"Maar als de rug van een meisje van onder tot boven is opengereten terwijl ze onder de douche stond, is het duidelijk dat er zich een waanzinnige doder in het kamp bevind"
(**SLEEPAWAY CAMP** - Robert Hiltzik, BDM Video)

"Sam ontdekt op een dag tot zijn verbijstering dat zijn arm in vlammen opgaat!!!"
(**SPONTANEOUS COMBUSTION** - Tobe Hooper, CNR Video)

"In de huidige archeologie is weinig plaats voor een afgeklouven hand of een bebrilde professor met tropenhelm"
(**SPECTERS** - Marcello Avallone, RCA)

"Hij geeft haar het interview van haar leven dat eindigt in een ongewone zwembadscene"

(**INSIDE DESIRÉE COUSTEAU** – Leon Gucci, Videorama)

“Deze film is nogal angstaanjagend. Er worden op lugubere wijze mensen gedood. Door een operatieve ingreep kunnen ze weer tot leven gebracht worden” (**FROZEN SCREAM** – Frank Roach, VML)

“Maar de hoofdrol speelt een speciale tablet die in het menselijk lichaam blijft groeien totdat de maag barst en de “wortel” het lichaam op alle delen open scheurt. Deze pillen heten: “SPECIAL SILENCERS”” (**SPECIAL SILENCERS** – Arizal, Delta)

“Gekleed in de fel rode vermomming wordt Billy geleidelijk aan de dodende figuur, die Santa Claus voor hem betekent. Gedurende de kerstfeest wordt hij plots gegrepen door een psychotische woede en vermoordt hij in een beangstigende scene al zijn medewerkers.” (**SILENT NIGHT DEADLY NIGHT** – Charles E. Sellier Jr., Lumina Film)

“Een ding wordt echter wel duidelijk; onze Latijnse voorouders werden goed begraven... maar dan wel rechtstreeks in de hel!” (**SPECTERS** – Marcello Avallone, RCA)

“De Chicago Tribune reporter, Mike Warner, is er van overtuigd de schuld te kunne bewijzen van Otto Lehman. Een van de mogelijke slachtoffers is ook de verdwenen mevrouw Lehman, het geen door haar broer is gerapporteerd bij de politie. OOK HIJ VERDWIJNT. Intussen worden de worstjes van slager Otto meer en meer geliefd en hij kan de productie nauwelijks. Is dit vol te houden?” (**THE MAD BUTCHER** – John Zurli, Video Releasing Organization)

“Maar, zal het goed aflopen? Wie weet!” (**FROZEN SCREAM** – Frank Roach, VML)

“De straatoorlog is compleet en U mag kijken, maar houdt afstand, want ook U loopt gevaar.....” (**BLACK ANGELS** – Laurence Merrick, VFP)

“Werkelijk onvoorstelbaar spannende film over het Koninkrijk der Mieren. Aan het einde van deze film zult U niet meer in staat zijn te schreeuwen” (**PHASE IV** – Saul Bass, VML)

“Student Confidential is zo’n typische film waarvan er maar één zal worden gemaakt, een film die u dus niet zult willen missen” (**STUDENT CONFIDENTIAL** – Richard Horian, Via Video)

“Wheeler, een vreemdeling in het dorp, raakt al snel bevriend met Phillips een gepensioneerde man. Een vreemde situatie ontstaat als Phillips de man blijkt te zijn die hij moet ontvoeren. Want een ontvoering was de reden van zijn komst naar het dorp.” (**PSYCHO FROM TEXAS** – Jim Feazell, Video 49)

“Ze komt tot de conclusie dat sexuele avonturen haar lot zijn en besluit een carrière in de pornofilm te beginnen en wordt een internationale sensatie” (**INSIDE DESIRÉE COUSTEAU** – Leon Gucci, Videorama)

“De jong Hoax is altijd de sigaar!” (976-**EVIL** – Robert Englund, WHV)

“U ziet mannen, die go-go-dansen voor verveelde huisvrouwen, maar ook de Miss Bloot-verkiezingen, de bizarre artikelen in de sex-boetieks, die werkelijk de stoutste fantasieën overtreffen, maar ook beelden van veelwijverij, moddergevechten van top-less schoolmeisjes en gemengde gevangenis, waar men elkaar seksueel kwelt” (**THIS IS AMERICA** – Romano Vanderbes, Video Media)

“Het smerige, afschuwelijke wezen, volslagen krankzinnig, blijkt Eben’s zoon William te zijn! Een onlesbare dorst naar dierlijk bloed is de reden voor zijn gruwelijke bijnaam! Tegen de achtergronden van de spookachtige moerassen van Kentucky neemt een onmenselijk drama zijn aanvang!” (**GEEK** – Dean Crow, Brooklyn Video)

“Op een dag komt Wang een beeldschone meisje te hulp, dat gemolesteerd wordt door een groep Teddy Boys en wordt prompt verliefd op haar. Uit wraak verraden de Teddy Boys Wang aan de smokkelaars.” (7 **MAGNIFICENT FIGHTS** – Lo Wei, Spectrum)

“MEDUSA..... Schoonheid? Of Beest? Wie is MEDUSA?” (**MEDUSA** – Gordon Hessler, Video Media)

“Een geweldige avonturenfilm, adembenemend van de eerste tot de laatste minuut, en een onverwacht en spectaculair einde waar u perplex van zult zijn” (**MAGIC CURSE** – Tommy Loo Chun/To Man Po, International Duplicating Industries)

“Het griezelige verhaal gaat, dat er behalve bloeddorstige honden ook nog een moeder en zoon wonen, maar niemand weet het zeker.” (**DOG ISLAND** – Paul Lynch, Embassy)

“ERNSTIGE WAARSCHUWING. Deze film is zo extreem en gewelddadig, dat hij in vele landen in de bioscopen is VERBODEN. In 1982 heeft de Engelse justitie deze film ook op video verboden. Alle materialen zijn daar in beslag genomen en vernietigd. Nu in Nederland op video, maar alléén voor wie er ECHT tegen kan. BESLIST EN UITERST NADRUKKELIJK VERBODEN VOOR KINDEREN EN IEDEREEN DIE TEGEN EXTREEM GEWELD IS. Voor alle anderen met stalen zenuwen geldt: Weet waar U aan begint!” (**DRILLER KILLER** – Abel Ferrara, VFP)

“Een soldaat uit het yankee-leger komt thuis. Hij vindt z’n boerderij verbrand, z’n vrouw en kind vermoord. Er is alleen nog een

dansend speelgoedje.” (**DOOMSDAY** – Mario Gariazzo, Neon Video)

“976-EVIL is een alarmerend verhaal over duivelse zaken en ultieme wraak” (976-**EVIL** – Robert Englund, WHV)

“Zonder taboes en zonder censuur is deze documentaire ontstaan tot aan de grens van het ondraaglijke” (**MONDO CANE 3** – Max Steel, Trendy Video)

“De geheime dodelijke Vuist-techniek van Wong Wu!” (18 **DODELIJKE SLAGEN** – Yang Ching Chen, Lightline)

“De gezusters Ellen en Cissy wonen samen in een afgelegen landhuis, dat werkelijk uitpuilt van de Afrikaanse kunst- en gebruiksvoorwerpen die hier eens zijn bijeengebracht door hun overleden vader. Er is met het huis en zijn bewoners iets mis. Ellen heeft nog de meest hanteerbare problemen; ze is astronome en wordt heen en weer geslingerd tussen haar ontwakende liefde voor een collega-sterrenkijker en haar genegenheid voor Cissy, die met haar vreemde geest niet geschikt lijkt voor een onbeschermd bestaan. Het is vooral door Cissy’s macabere verbeelding (of is het iets anders dan verbeelding?) dat de figuur van de overleden vader bijna tastbaar in het toch al niet zo knusse huis aanwezig is en rondwaart tussen de duizenden voorwerpen die een taal spreken van magie en waanzin. Heel langzaam verdikt zich in het benauwde wereldje van het huis en de twee gezusters een sfeer waarin eerst vaag, dan steeds tastbaarder macabere dingen gebeuren. En dat alles groeit in een steeds sneller tempo toe naar een huiveringwekkend hoogtepunt.” (**THE MAFU CAGE** – Karen Arthur, Video Select)

“Een film met keiharde acties, snelle motoren en mooie vrouwen. Té mooi, om niet gezien te hebben” (**HOT WATER** – Jim Hanley, Lumina Video)

“Op de Anna is het echter ook geen zuivere koffie. Caine heeft dit snel door en weet er al gauw van mee te profiteren. Dan gaat het in een verrasend tempo. Malare wordt gedood door een haai. Caine slaat een weduwe tegen het dek. Een politieman wordt voor de haaien gegooid en Caine vertrekt in een politiebuit.” (**MANEATER** – Samuel Fuller, Video Screen)

“Een adembenemende horrorfilm gemaakt door de producenten van “American Graffiti”. In plaats van te leven, doden ze je één voor één. Langzaam, maar onherroepelijk. En niemand hoorde hun bijna dierlijke gillen voor hun leven...” (**MESSIAH OF EVIL** – Alan Rich, Video For Pleasure)

" I AM READY!!! "

An interview with Aristide Massaccesi (in arte Joe D'Amato)

Aristide Massaccesi (Rome, 15/12/1936), beter bekend onder zijn pseudoniemen Joe D'Amato, David Hills, Alexandre Borsky, Peter Newton, Steve Benson en nog enkele andere, geldt volgens menig filmisch naslagwerk tot de elite der "slechtste filmregisseurs ter wereld". Chris van Oostrom schreef in 1987 in zijn amusante horrorvideogidsje "Huivermerg en Rilrug" over Massaccesi's BUIO OMEGA/BEYOND THE DARKNESS (1979): "Weer zo'n pathetisch knoeiwerkje van beroepsamateur D'Amato". In Duitsland kon dezelfde film – uitgebracht als SADO - STOSS DAS TOR ZUR HÖLLE AUF-

rekenen op vernietigende kritieken waarin D'Amato zelfs een bezoek aan een psychiater werd aangeraden. Met ANTHROPOPHAGUS (1980), bij uitkomst een daverend succes bij onze oosterburen en anno 1998 wonder boven wonder vertoond voor een volle zaal tijdens het Rotterdam Film Festival, overschreed de regisseur op legendarische wijze de fatsoensnormen. De debiele kannibaal waar de titel naar verwijst verslindt niet alleen een handvol derderangs acteurs, maar ook een ongeboren kind en tenslotte moeten zelfs zijn eigen ingewanden er aan geloven. De critici vergeleken in 1980 D'Amato's publiek met Neanderthalers, daarbij de kanttekening plaatsend dat deze primitieven hiermee waarschijnlijk tekort werden gedaan.

Hoe kan je dan nog iets positiefs over Aristide Massaccesi vertellen? Het antwoord is eenvoudig, doch de praktische uitvoering ervan vereist nogal wat doorzettingsvermogen: na zoveel mogelijk werk van de man te hebben bekeken, kan je je pas een goed oordeel vormen. Massaccesi maakte meer dan 150 speelfilms, waarvan sommige net zo onvindbaar blijken als een intelligente Amerikaanse actiefilm. Maar met wat moeite blijkt een rolprent als LA MORTE HA SORRISO ALL'ASSASSINO/ DEATH SMILES ON A MURDERER (1973) wel degelijk op te sporen. Weliswaar een Griekse versie, fullscreen en met irritante ondertitels, maar wel van een bekoorlijke beeldkwaliteit, keurig Engels gedubd en ongeknipt. En wat blijkt na het zien van dit obscure kleinood: Aristide kan werkelijk goed gefotografeerde, sfeervolle en interessante genrefilms maken. OK, het scenario is onbegrijpelijk, Ewa Aulin (het snoepje uit

CANDY) en professionele maniak Klaus Kinski lopen schijnbaar gedrogeerd door het beeld, maar oh la la, wat een delirium om van te watertanden beste mensen! Aristide, die voor de eerste en laatste keer onder zijn echte naam op de generiek staat vermeld, nam zelf de camera ter hand: met of zonder groothoeklens, alle plaatjes zijn prachtig van kleur, lichtval en cadrering. (Ter informatie: Massaccesi begon in het filmvak als cameraman en leverde puike arbeid af voor enkele zeer gerespecteerde Italiaanse regisseurs.) Op de geluidsband verzorgt Berto Pisano enkele van de meest oorstrelende melodien van de Italiaanse gothic horror.

"Beeldpoëzie" is een term die eerder aan het werk van Jean Rollin doet denken, maar ook LA MORTE HA SORRISO ALL'ASSASSINO verdient dit predikaat tijdens enkele zeer lyrische momenten. Deze film zweeft zo fraai tussen pure exploitatie (incest en zwaar bloedvergieten zijn slechts twee van de nare elementen in dit werkje) en een sfeervolle, melancholische plaatjesverzameling in, dat men hem met recht een klassiekertje der

Italo-horror of een sleazy masterpiece kan noemen. Met één film kan de visie op een zo gemakkelijk verguisde regisseur dus veranderen. In de loop van de jaren '70 ploegde D'Amato op een onwaarschijnlijk tempo voort. Sommige titels, zoals EMANUELLE E FRANCOISE/ BLOOD VENGEANCE en EMANUELLE IN AMERICA (beide uit 1976) zijn nu meer dan ooit zwaar politiek-incorrecite curioziteiten. In deze ranzige films staan psychologische marteling en vermeende snuff-filmerij centraal, opnieuw fraai gefotografeerd door Joe en opgedirkt met smeugige disco van maestro Nico Fidenco (die later nog dieper afgleed en toen het pseudoniem "Donimak" van stal haalde). D'Amato legde in deze periode, waarin Utrechts oerwoudnymphje Laura Gemser in tal van 's mans Emanuelle-films speelde, een extreme lak aan goede smaak aan de dag.

Dat van die goede smaak blijkt echter bij D'Amato een zeer rekbaar begrip. In de jaren '80 daalden de budgetten dieper en zelfs veel trash-fans haken af bij films als PORNO HOLOCAUST (1980), ROSSO SANGUE/ ABSURD (1981) of ANNO 2020; I GLADIATORI DEL FUTURO (1984), waarin

Joe bijkans een apocalyptisch niveau bereikt. Geen normaal mens houdt dit vol – en dan heb ik het niet alleen over U, waarde kijker. De regisseur zelf moet iets bezitten dat het mogelijk maakt om zo'n 20 films per jaar te kunnen schieten. Bij D'Amato is dat liefde voor de cinema; cinema als een speeltuin voor enthousiastelingen die ongeremd door diepe boodschappen de wereld rondreizen met een camera, een paar lenzen, een paar rollen negatief en enkele bereidwillige acteurs en vooral actrices. Joe ziet alles in een perspectief en neemt zichzelf absoluut niet op de manier serieus die de meeste Italiaanse filmregisseurs kenmerkt. Met titels als ANAL CAPONE, ANALDEUS MOZART, THE UNFUCKABLES en zijn live-action hardcore porno versies van de Disney klassiekers (de jaren '90 betekenen voor D'Amato: 20 titels hardcore per jaar, maar wel op 35mm) tovert onze vriend niet alleen een glimlach tevoorschijn op het smoolwerk van zijn accountant. Zo luidt de persmap van TARZAN-X: "Joe D'Amato is one of the best erotic directors of the moment. He propose us elevate images of erotism with the most beautiful couple of the international picture: Rocco Siffredi and Rosa Caracciolo. Tarzan-X Shame of Jane. It has been shot on eastman color 35 MM. Full screen, in Africa where the legend was born. The picture give us scenes where the glamour of the characters and the wild and mysterious surrounding burst, reaching moments of big emotion...". Ook in de porno valt nog genoeg te experimenteren, zo blijkt uit Joe's ALADIN X. Met wat foam latex fabriek je al snel een scene in elkaar, die een point of view shot vanuit het rectum van de bloedmooie Tiabatha Cash moet voorstellen. Uiteraard staat Italië's meest gretige pornoacteur Rocco Siffredi (een onnavolgbare verschijning, ook bekend als 'il fenomeno') aan de andere kant van de lens klaar om in mega close-up met zijn lid het beeld te vullen.

Aristide Massaccesi is een levende legende. Hij bezit fans over de hele wereld. Er wordt her en der over zijn unieke oeuvre gepubliceerd en zelfs het kunstzinnige Rotterdam Film Festival durft de man zelf met twee van zijn films uit te nodigen.





One of my favourite films that you photographed is SETTE VOLTE SETTE/ SEVEN TIMES SEVEN (1968) by Michele Lupo. Any memories of that one?

I made about three or four films with Lupo, like SETTE VOLTE SETTE, COLPO MAESTRO AL SERVIZIO DI SUA MAESTA BRITANNICA (1967) and TROPPO PER VIVERE POCO PER MORIRE (1967). Lupo was great to work with too, he was very technical, he edited all his movies by himself you know. He also died some time ago. But I learned very much from him, how to move the camera, working fast, making films in four weeks' time. With him I shot a lot of material in London.

Another great film you shot in London is Massimo Dallamano's COSA AVETE FATTO A SOLANGE/WHAT HAVE YOU DONE TO SOLANGE (1971). I think this one features some of your very best camera work to date and the movie is great! Do you rewatch some of these films yourself?

Sure, sure. I rewatch some of these and I agree, SOLANGE is very good indeed, but remember, I didn't actually direct that film... (laughs). But I am proud that I did those films, not only the

good ones, but I'm also proud of the bullshit films, and you know, I made many of those (laughs)

You also shot some films for spaghetti western wizard Demofilo Fidani. Now this man is strange, he says he is a medium and that his films were inspired by the beyond!

(Laughs) He is a medium, that's right, but I don't think he's right about those films. Fidani himself told me that every night he talks with his wife, who has been dead for more than 15 years now. But when we made those movies he was the most normal guy you can imagine. And we made something like three spaghetti westerns back-to-back. I think that when his wife died, his personality changed and he came up with all these ideas about paranormal happenings and so on.

One of the first films you directed was LA MORTE HA SORRISO ALL'ASSASSINO/ DEATH SMILES ON A MURDERER (1973) which is the only picture you signed under your real name... The film is really crazy, not in the least because of Klaus Kinski.

When we started this film it was certain that I would not only photograph but direct it as well so I wanted to sign it with my real name. And the film was okay. Klaus Kinski was a genius, a fantastic actor, but you know, he used to have his problems during the shooting (laughs), shouting and so on. I think he was on the set for only three days.

About that time you also shot L'ANTECRISTO/THE ANTICHRIST (1974) for Alberto De Martino, an interesting and very Italian version of THE EXORCIST. What are your memories of that production?

It was the first time an Italian movie used such extensive special optical effects. Edmondo Amati, the producer, even sent me to London to learn how to shoot these kind of effects. As for the film, I remember Italian audiences were terrified by the film, because in some ways it was all very recognisable for them. American audiences did not understand it at all. It was a very big commercial success in Italy, and I still think it's a good film. I especially like those sequences we filmed near the Colosseum.

You made about eight "Emanuelle" films and most of them with Laura Gemser, who you know is from Holland. What are your memories of her?

Ondanks een klassieker, een handvol amusante en passabele films en een verzameling schroot eerste klas, hoort ook hij tot de Italianen die de Europese cinema met hartstocht kleur gaven en geven. Massaccesi heeft echt meer te bieden dan meengeen denkt. Je moet er bij hem alleen wat harder naar zoeken.

I think one of the first films you worked on was ERCOLE AL CENTRO DELLA TERRA/HERCULES IN THE HAUNTED WORLD (1961), directed by Mario Bava?

Yes, that's right. On that picture, Bava did all the special effects by himself and I was his assistant. Mario Bava was really one of the best filmmakers Italy has ever had. You know, he did everything by himself, directing, camerawork, special effects... and he was a nice person too. When I was about 14 years, I did my first work in the movies with Mario Bava's father Eugenio. He used to make credits, and at the time they were made by cutting out titles in paper. I helped him with that.

In the sixties you worked with some great directors like Duccio Tessari. What are your memories of him?

Yes, with him I made LA SFINGE SORRIDE PRIMA DI MORIRE STOP-LONDRA/THE SECRET OF THE SPHINX (1964), which we shot in Egypt. It's a kind of a spy movie, which became popular after the success of the James Bond movies in Italy. Tessari was a fantastic person, really nice and funny. It was great to work with him. Unfortunately he died some years ago which is really a shame.



**toegang alleen
boven de 18!**

CALIGULA II

(HET VERBODEN VERHAAL)



met LAURA GEMSER en
DAVID CAIN HAUGHTON

**DE FILM BEVAT WREDE EN
PORNOGRAFISCHE SCENES
DIE ALS ZEER SCHOKKEND
KUNNEN WORDEN ERVAREN.**

een film van
DAVID HILLS

Laura and I are still friends, she's a very nice lady. And she was a very good erotic actress, she brought in that kind of oriental flavour which I liked. After her career as an actress she worked with me as a costume designer. I really like her a lot.

Why do you think that your gore films like BUIO OMEGA/BEYOND THE DARKNESS (1979) ANTHROPOPHAGUS (1980) and ROSSO SANGUE/ABSURD (1981) have earned a worldwide cult reputation?

Maybe it's because the movies are quite good... You know, in BUIO OMEGA we had this very gory scene and people thought that I had actually filmed a real operation. But that's not true, I just bought some intestines at a butcher's shop. Nevertheless I like this audience reaction, it gets me off when I manage to shock people.

Well, yesterday during the screening of ANTHROPOPHAGUS there was a young lady in the audience who was absolutely terrified and disgusted during the "abortion scene"!

(Starts to laugh out very loud until he ends in an extreme coughing fit) This is exactly what I want.

You have made many hardcore porno movies. But don't you prefer softcore to hardcore porno?

Yeah. When you make a softcore movie, or just an erotic movie, you have to try hard to build an erotic atmosphere. In a porno movie it's very

easy, you only have to shoot the old in-and-out (*laughs*). But I make them all the same because I need the money. Last year I shot about 20 hardcore porno movies, all on 35mm. That's because of foreign markets, like Korea, Turkey or Germany, still have quite a lot of porno theaters. Unfortunately, Holland has only one left, here in Rotterdam. As a matter of fact, I went to that cinema this week and the owner immediately came to me to ask if I had brought any 35mm prints with me, because he was dying to get some decent prints! (*laughs*)

Could you tell something about a porn actor you work a lot with, the incredible Rocco Siffredi?

Rocco Siffredi is the best in the world! Absolutely!

Is he a man or a machine?

It's unbelievable, really unbelievable. When you say action, he's "up" immediately. He's a nice guy, I made a lot of movies with him. I'm going to make a new film with him, a porno western version of THE MAGNIFICENT SEVEN. It's going to be shot in Almeria, in Spain, where Sergio Leone shot all his westerns, and it's about the seven best fuckers in the world.

Well that will be your first western as a director!

That's right. You know I shot many spaghetti westerns, but this is my first one as a director.

B-cinema in Italy is completely done. Do you think a revival is possible?

I hope so, especially in the horror genre I still see some possibilities. You know, we had all these American movies like the A NIGHTMARE ON ELM STREET series which was completely filled with special effects and completely focused on a young audience. But to me, that's not what the horror genre is about. You can do it without all these extremely expensive effects, just make a movie for adults in which the fear comes from realistic situations like when you're getting stalked in a foggy, dark alley. For me, that works much better.

Well at least more European co-productions are being made now. If

horror cinema gets a revival, will you return to the genre?

I am ready! At the moment I've got an interesting script for DELIRIA 2, which should be directed by Michele Soavi, who also did the first part with me. It's sad that Michele hasn't directed in recent years. As you know, he started his career working in my movies as an actor and assistant director. Michele has,

like me, a big love for cinema. A lot of young people just want to get into the business so they can show off, but Michele really loves to make films. For me that's the most important thing.

What do you yourself like the most in making movies?

I like lighting the most. As you know, for any movie it is important to have a good lighting director who can help to create the atmosphere of the picture.

Do you have a dream project?

I like to make a film with Michele Soavi. I've got a script, it's called AZTEC, but I found out that there's an American film out there that has the same theme that I wrote. So we really have to see what comes out of this one.

Mike Lebbing

INTERNATIONAL
film
FESTIVAL
ROTTERDAM

PATHE 6
ANTROPOPHAGUS
31-01-98 22:00
GAST/PRS/WED 0.00
(002) 17-0171723



香港電影精選

ASIA OBSCURA

香港電影精選

ARMAGEDDON

(Hong Kong 1997)

Regie: Gordon Chan Kar-seung; Scenario: Gordon Chan Kar-seung, Vincent Kok; Camera: Horace Wong; Muziek: Chan Kwong Wing; Montage: Chan Ki Hop; Productie: Gordon Chan Kar-seung; Met: Andy Lau Tak-wah, Anthony Wong Chau-sang, Michelle Reis (Lee Kar-yan), Kim Yip Kwong-kim e.a.; Besproken versie: China Star Entertainment (Hong Kong), Kantonees gesproken, Engels ondertiteld, letterboxed (1.85:1), 112 minuten.

In deze solide gebudgetteerde sf-thriller met zijn onheilszwangere titel moeten top-technicus Dr. Ken (Lau) en zijn voormalige schoolkameraad, rechercheur Chiu (Wong), uitvinden waarom een aantal van 's werelds tien vooraanstaande technische wetenschappers onvrijwillig de laatste adem uitblaast. Aangezien Ken zelf hoog op de hitlijst staat en een geheimzinnige organisatie genaamd The Brotherhood of Technology zijn schaduw over de zaak werpt, dringt de tijd. Schokkend is dan de plotselinge terugkeer uit de dood van Kens vriendin Adèle (Reis) die, vlak voor hun huwelijk in Praag, door een vrachtwagen werd gegrepen. Haar verschijnen lijkt gemanipuleerd door een hogere macht en ze verdwijnt tot twee keer toe opnieuw, Ken achterlatend in een staat van opperste verwarring en verdriet.

De verschillende onverklaarbare gebeurtenissen zijn natuurlijk met elkaar verbonden in ARMAGEDDON - een van die ambitieuze genre-projecten waarin de auteurs teveel hooi op hun vork nemen en binnen de conventies van de publieksinema jammerlijk falen hun hogere intenties in een pakkende film om te zetten. Het scenario neemt ruimschoots de tijd om het mysterie te scheppen waarmee de kijker het ruim twee uur moet doen en tekent ook de achtergrond van de personages scherp genoeg om het vlakke van formule-films te ontstijgen. Helaas gaan spanning en fantastische sfeer al na dertig minuten ten onder aan een overdaad van wijdloperige dialogen en teveel aanzetten tot niets; wat begon als een intrigerende hybride tussen een sudderende Hong Kong-episode van X-Files en de apocalyptische dreiging van THE PROPHECY/GOD'S ARMY, loopt al fluks leeg als een lekke fietsband. Dat is des te spijtiger omdat aan de basis van deze film door de scenaristen duidelijk veel aandacht is besteed en aan het aloude idee van "het einde der wereld is nabij" een eigen draai is gegeven. Niet zonder enige filosofie kwam dit werk tot stand en, al naar gelang je standpunt ten opzichte van meerwaarde in entertainment, is het ironisch of jammer dat juist dit ARMAGEDDON fataal is geworden. Spannen kan regisseur Chan (eerder verantwoordelijk voor o.a. de routineuze actiefilm THE FINAL OPTION) de boog, maar hij vergeet zijn pijlen af te schieten.

In een niet minder dan idiote scène wordt het

karakter zichtbaar van Win's Entertainment, de productiemaatschappij die ARMAGEDDON financierde. Eigenaar Charles Heung Wah-keung had in 1997, kort voor de opnamen van de film begonnen, zojuist via video-laserdisc-distributeur China Star Entertainment (waarin Win een meerderheidsbelang bezit) met de andere HK-gigant Golden Harvest een deal voor een gezamenlijk video-on-demand-project gesloten. (*) In ARMAGEDDON zit een lange scène waarin uitvoerig reclame wordt gemaakt voor (en een complete demonstratie gegeven van) Heungs nieuwe acquisitie. Met het oog op de machtsovername in Hong Kong en de geleidelijk insluipende censuur uit bureaus in Beijing had Heung eerder al geïnvesteerd in bioscopen en videocoketens in China; de markt aldaar voor snel gemaakte en dus goedkoop geproduceerde amusementsfilms en tv-series zonder lastige ondertoon of eigen gezicht is de natte droom van iedere HK-mogul. ARMAGEDDON is een gênant en eigenlijk nog vrij onschuldig voorbeeld van volledige belangenverstengeling - zij maakt de macht van de HK-triaden binnen de amusementsindustrie en rechtstreekse invloed op filmproducties nog eens onomstotelijk duidelijk. Enfin; terug naar de film: over de diverse speciale effecten (of wat hier daarvoor moet doorgaan) zal ik het maar niet hebben; een troost is, dat er daarvan in ARMAGEDDON weinig te bezichtigen zijn. Verrassend genoeg redt HK-filmseriemoordenaar Anthony Wong Chau-sang de film nog bijna van Het Laatste Oordeel - hij weet op een van hem onkarakteristiek rustige manier een zeer geloofwaardig personage te maken van de doordouwende agent in burger die niet hetzelfde intellect als zijn in high-tech verzopen oude schoolkameraad heeft meegekregen, maar beslist tot tien kan tellen. Lau mag dan de HK-superster (met voornamelijk vrouwelijke aanhang) zijn; Wong is de echte acteur met charisma en ruim register. Het doet goed hem eens te zien in een andere rol dan in die van gedegenereerde halve zool die zijn tijd doorbrengt met het in stukjes zagen van Aziatisch schoon. Hij en niemand anders geeft nog enige sjeu aan de slaapnoedelsoep ARMAGEDDON.

(OK)

(*) Zie: Fredric Dannen & Barry Long: Hong Kong Babylon (pagina 30/31), Faber and Faber 1997.

A DATE IN PORTLAND STREET

(Hong Kong 1994)

Regie en scenario: Zhang Zeming; Camera: Terry Fung; Muziek: Zhou Xiao Yuan.; Montage: Sammy Chow; Productie: F.K. Ma; Met: Wong Siu, Lee Feng Xu, Y.G. To, Johanna Gardiner e.a.; Besproken versie: Mei Ah Video (Hong Kong), Mandarijn/Kantonees gesproken, Engels ondertiteld, letterboxed (1.80:1), 99 minuten.

Ontheemding is een veelvuldig terugkerend thema in de cinema uit Hong Kong en China. Politieke

en sociale omstandigheden doen Chinezen immers al decennia lang naar oorden uitwijken die ver van hun geboortegrond liggen. Omdat ik al jaren in de Amsterdamse Nieuwmarktbuurt tussen de Chinezen woon en ieder Chinees Nieuwjaar een door trommels begeleide draak onder de Oudhollandse straatlantaarns langs de gracht voorbij zie dansen, is het onderwerp altijd dichtbij. Hoewel veel Chinezen westerse eigenschappen geassimileerd hebben en de nieuwere generaties ook Nederlands spreken, verbaast me toch steeds weer de grotendeels gesloten cirkel die de Chinese gemeenschap in den vreemde nog altijd is. Toen ik niet lang geleden voor 't eerst Clara Laws ontroerende AUTUMN MOON (1992) zag, was ik zeer geraakt door de kalme, melancholieke wijze waarop Law en haar echtgenoot Eddie Fong vorm hadden gegeven aan een gevoel dat veel Chinezen uit Hong Kong en van het vasteland met zich meedragen: de heimwee, het verlangen naar vroeger en de gedachte, ooit in een vreemd land temidden van vreemden te sterven.

In Laws film zie je als het ware een cultuur verloren gaan - en dat verklaart wellicht iets van de geslotenheid van de Chinatowns in de wereld; ver van huis klamp je je vast aan dat kleine beetje dat vertrouwd is. In FAREWELL CHINA (1990) en FLOATING LIFE (1997) gingen Law en Fong (inmiddels zelf woonachtig in Australië) ook op het thema van de Chinese ontheemding in.

Niet ver daar vandaan vertelt Zhang Zeming's A DATE IN PORTLAND STREET het verhaal van Xiao-min (Wong) en Li Feng Xu (Zhang), twee getrouwde vasteland-Chinezen die drie jaar van elkaar gescheiden zijn geweest. Xiao-min heeft in Beijing carrière gemaakt terwijl haar echtgenoot Xu zijn kunstschildersheil is gaan zoeken in het verre Londen. Een zeven-daags bezoek aan Hong Kong betekent voor Xiao-min een tijdelijk visum en de mogelijkheid, haar man na zo lange tijd te ontmoeten in de metropool aan de baai. Hun weerzien is het onderwerp van deze zeer fijngevoelige film die op een bitterzoete manier laat zien hoe ver mensen uit elkaar kunnen groeien en hoe emigranten vroeg of laat weer met hun cultuur in contact komen. Het werkelijk verbazingwekkend nauwkeurige scenario van Zhang bekijkt de zaken niet van één kant, maar is een soort bestandsopname van de situatie. De in de drie tussenliggende jaren gegroeide verschillen worden in het begin al enigszins duidelijk, wanneer de berooide kunstenaar Xu zijn vrouw en zichzelf uit economische overwegingen inkwartiert in een sleazy hotelletje aan Portland Street in de rosse buurt van Hong Kong. Zeven dagen betekenen immers zes overnachtingen en die kosten een paar centen in de stad van het grote geld. De bedenkelijke blik van Xiao-min spreekt boekdelen: zij is in haar land opgeklommen en kan zich meer veroorloven dan Xu. De liefde zelf wordt in de navolgende week op de proef gesteld - Xiao-min blijkt onder een communistisch régime meer en meer gesteld op

香港電影精選

ASIA OBSCURA

香港電影精選

materiële zaken en Xu blijkt in het verre Engeland weliswaar Westerse gewoonten te hebben overgenomen, maar tevens onlosmakelijk met zijn oorspronkelijke cultuur te zijn vergroeid.

Het contrast tussen de twee tekent zich steeds scherper af, vooral wanneer Xu belangstelling krijgt van een vrijbuitend Brits meisje dat op straat portretten tekent en Xiao-min op haar beurt een oude vlam ontmoet die het helemaal gemaakt heeft.

De week van hereniging brengt het meisje en de jongen van vroeger langzaam maar zeker tot het punt waarop de vrouw en de man van nu er samen over zwijgen dat alleen vroeger hen nog bindt. En alleen vroeger is nooit genoeg. De belofte van eens, zo spoedig mogelijk weer bij elkaar te zijn en te blijven, is niet langer houdbaar, een bittere constatering.

Er spreekt een grote compassie uit de dialogen en de manier waarop de personages in de film ten opzichte van elkaar staan. De twee sympathieke hoofdrolspelers raken vooral in de laatste drie kwartier precies de essentie van hun rollen. Details, zoals verwaterde Chinese gebruiken, een bijster onhulpvaardige rijke oom van Xiao-min en de beduidend Westerse, liberale opvattingen van een groepje bohémiens, vormen eigenlijk achtergrond tot hetzelfde hoofdthema: twee mensen, thuis in verschillende sferen, zijn verloren in een stad die haar best doet om oost en west te verenigen maar daarin nooit slaagt.

(OK)

DUST OF ANGELS

(Taiwan 1994)

Scenario en regie: Hsu Hsiao Ming; Besproken versie: Universe Laser & Video Co. (Hong Kong). Kantonees nagesynchroniseerd, Engels ondertiteld, letterboxed (1.80:1), 107 min.

In deze mede door Hou Hsiao Hsien (A CITY OF SADNESS) tot stand gekomen ballade voor een verloren Taiwanese jeugd raken de twee kleinsteedse straatschoffies Guo en Doa via de uit de gratie geraakte gangster Jie verzeild in het criminele milieu. De uitzichtloze grauwhed van hun leven in de provincie stad Peikang verruilen ze al snel voor de neonbeloftes van Taipeh, maar in een bordeel worden de rancune van een rivaliserende triade en de roekeloosheid en frustratie van Guo hen noodlottig. Dit is samengevat de strekking van een kleine twee uur grimmige cinema die in warme kleuren een inktzwart portret van twee hopeloze verliezers schildert. Net als in de vergelijkbare REBELS OF THE NEON GOD en MURMUR OF YOUTH (eerder dit jaar te zien in Rotterdam) zoek je hier vergeefs naar een sprankje hoop of misdaadromantiek; die werden door scenarist en regisseur Hsu Hsiao Ming zorgvuldig uit het verhaal geëlimineerd.

In een natuurlijke belichting en met direct geluid opgenomen, vertegenwoordigt Hsu's milieuschets het andere eind van het Aziatische filmspectrum

Zonder de gestileerde studio-interieurs, gangsterromantiek, krankzinnige triaden-shoot-outs in slow motion en de bijbehorende sterfscènes van heroïsche afmetingen rest er de kille werkelijkheid van miserabel eindigende wegwerplevens.

Ik heb doorgaans bewondering voor een filmer die zo stijf vast en onder weinig rooskleurige omstandigheden zijn bijdrage aan het medium levert, maar hier laat het droge en afstandelijke realisme geen enkele zucht van verlichting toe of zelfs maar een ogenblik van filmgenoege. Iedere opening naar een uitweg wordt door de twee jongens zelf met zwaar kaliber pistool en riotgun aan flarden geschoten. DUST OF ANGELS is, onderweg van ingeslapen havenstadje naar de stinkende afgrond van de tropen-metropool, deprimerende flessenpost uit een voor westerlingen amper bekende wereld en vertegenwoordigt precies die naturalistische school van filmmaken waaraan ik een grafhekel heb. Toch was ik bij het laatste treurige beeldje, net als bij het even grauwe MURMUR OF YOUTH, geraakt door iets ondefinieerbaars.

En dat is toch vreemd.

(OK)

THE GINGKO BED

(Korea 1996)

Regie en scenario: Jacky Kang; Camera: Park Hee-joo; Muziek: Lee Dong-jun; Montage: Park Gok-gee; Productie: Charles Shin; Met: Han Suk-kyu, Jin Hee-kyung, Shim Hae-jin, Shin Hyun-jun e.a.; Besproken versie: Universe Laser Co. (Hong Kong), Kantonees nagesynchroniseerd, Engels ondertiteld, Letterboxed (ca. 1.85:1) Duur: 88 minuten.

Een Koreaanse romantische tragedie in een oogverblindend genrefilmkostuum zie je voorwaar niet alle dagen. THE GINGKO BED is er een, en hij laat je niet meer los vanaf de betoverende openingsbeelden: twee gingko-bomen staan verloren op een verlaten vlakte, over welke de oker bloesemblijden op een zacht briesje uitwaaien en een roofvogel de vleugels spreidt. Dit is het fantastische verhaal van de jonge kunstschilder Su-hyun (Han) die een van gingkohout vervaardigd antiek ledikant aanschaf waarin de verstrengelde figuren van een jonge vrouw en een jongeman zijn uitgesneden. Het aan Dante's thema van Paolo en Francesca herinnerende schrijfwerk doet zijn leven in bovennatuurlijk vaarwater belanden: hij komt er tot zijn verbazing en ongeloof achter dat hij duizend jaar eerder heeft geleefd - als een muzikant die een zoete maar fatale liaison had met Mi-dan (Jin), de concubine van de wrede Koreaanse Generaal Hwang (Shin). In zijn tomeloze woede doodde Hwang de muzikant, maar een vloek verwees hem en zijn overspelige lijfeigene naar de gruwel van het duizendjarig dolen. Door het mysterieuze bed voltooit zich in het heden de cyclus: de jonge schilder krijgt bezoek van Mi-dan, die nog één

keer bij haar gereïncarneerde paramour wil zijn. In haar geestenspoor bevindt zich echter ook Generaal Hwang, die het eeuwgetij heeft getrotseerd om het opvlammen van een oude liefde voor altijd te doven. Daar begint het eigenlijke sinistere-poëtische spookverhaal van de gedoemde minnaars (eerder gethematiseerd in bijvoorbeeld A CHINESE GHOST STORY en LADYHAWKE) die in hun verschillende werelden en tijd door een treurige speling van het lot (zoals altijd de wrok en de mensenhand) voorgoed gescheiden zijn.

Hoewel in enkele scènes de visuele invloed van de Hong Kong-New Wave doorschemert, heeft debuterend scenarist-regisseur Kang de film een beheerst ritme en een solide opbouw gegeven, nodig om de tragische ondertoon zijn werking te laten hebben. Het meer met de Japanse cinema en zijn klassieke spookverhalen (bijvoorbeeld de herfst-episode uit Kobayashi's briljante KWAIDAN) verwante THE GINGKO BED staat met vier poten ferm in de fantastiek: magische ingrediënten en een onheilspellende sfeer houden met gemak de aandacht van genre-puristen vast. De melancholieke en elegische soundtrack weet op één en hetzelfde geluidsspoor het tragische van de onmogelijke liefde te schilderen en het sinistere van kwade geesten voelbaar te maken.

Dat geen enkele ondermaanse of anderwereldse amoureuze affaire een zwart-wit-karakter heeft, werd door Kang niet vergeten: in het personage van Generaal Hwang zijn de pijn van de onbeantwoorde en bedrogen liefde en de doem van het eeuwig leven verenigd - een fatale combinatie. In een korte maar prachtige en stille winterscène zit de wrede krijgshere met het gebroken hart eenzaam op de besneeuwde binnenplaats van zijn huis. De neerdalende vlokken witten de traditionele krijgersuitrusting, de expressie op het gelaat is in een hard grimas bevroren en de tijd verstrijkt.

Tijdens de meest lyrische ogenblikken en vooral in de hartverscheurende apotheose van de vaarwel-scène dwarrelen Ronny Yu Yan-tai's met tragiek doortrokken droomwerelden van THE BRIDE WITH THE WHITE HAIR en THE PHANTOM LOVER als confetti-bonte wonderbloesems voorbij het cinefiele geestesoog. Is er een betere aanbeveling denkbaar voor deze exotisch geurende passievrucht uit het Verre Oosten?

(OK)

THE ODD ONE DIES

(Hong Kong 1997)

Regie: Patrick Yau; Scenario: Wai Ka Fai; Camera: Cheng Siu Keung; Muziek: Raymond Wong; Montage: Wong Wing Ming; Productie: Johnnie To en Wai Ka Fai; Met: Takeshi Kaneshiro, Carman Lee, Kenneth Choi e.a.; Besproken versie: Mei Ah Video (Hong Kong), letterboxed (ca. 1.80:1). Kantonees gesproken, Engels ondertiteld. Duur: 90 minuten.

香港電影精選

ASIA OBSCURA

香港電影精選

Scenarist Wai Ka Fai, die eerder de Chow Yun Fat-eastern PEACE HOTEL (1995) regisseerde, heeft een faible voor de stijlvolle Europese genrefilm. Eenzame wolven, opgebrande ex-criminelen, meedogenloze gangsters en fatale vrouwen dolen rond in zijn sombere filmfantasieën met een sterke hang naar melancholie en sympathie voor de anti-held. Ook het scenario van THE ODD ONE DIES draagt onmiskenbaar zijn signatuur: het kleine verhaal over een aan kaartspel verslaafde straatjongen (de imponerend koele Japanner Kaneshiro uit LOST AND FOUND en FALLEN ANGELS) die na een desastreuze speelavond uit geldnood een opdrachtmoord aanneemt, is eigenlijk een HK-versie van de Franse film noir uit de late jaren zeventig en vroege jaren tachtig. Wanneer de sjofel geklede "angry young man" de volgende avond aan de speeltafel zijn kapitale voorschot geheel inzet tegen de heetgebakerde figuur van wie hij eerder had verloren, wint hij. Het aangenomen contract kan echter met geen enkel bedrag worden afgekocht en hij besteedt de opdracht uit aan een jonge, wanhopige vrouw (de sober acterende Lee) die voornamelijk in achterbuurthotels en op straat leeft. Tussen hen ontstaat langzaam maar zeker iets van genegenheid, maar de datum van de "hit" komt onherroepelijk dichterbij.

Wai's script beweegt zich voor het grootste gedeelte door de parallelle schaduwwereld van twee verliezers die permanent de reflectie van een kapotte en flikkerende neonbuis in de vermoede ogen lijken te hebben. Regisseur Patrick Yau heeft de David Goodis-achtige verliezerspoëzie in het verhaal heel goed aangevoeld en ervoor gezorgd dat ook een scheutje zwarte humor en een enkel regenboogje hun plek in het schemerduister kregen. In een overwegend slepend tempo is beeldje voor beeldje en toon voor toon de donker-romantische sfeer van de moderne Franse film noir tegen het kille décor van de metropool Hong Kong herschapen. De met een groot compositorisch gevoel gekadrede beelden van cameraman Cheng zijn somber van kleurschakering en worden alleen even hektisch wanneer het geweld losbarst; de groothoeklens zorgt voor hallucinante effecten, razende Steadicam-takes en vloeiende travelling shots geven die welbekende Hong Kong-cinema adrenaline-kick. Even curieus als de titel is de soundtrack, die de filmmuziek uit jaren zeventig-policiers in herinnering roept: een eclectische collage van nachtclub-jazz, driestruiver-walsjes uit een zigtogend synthesizertje en een summier piano-themaatje dat je een brok in de keel bezorgt. Het bijzondere aan THE ODD ONE DIES is de consequent op de sfeer gerichte franjeloze vertelling zelf. Door de in Hong Kong gebruikelijke krappe productietijd van genrefilms ligt hun grote handicap vaak in het onevenwichtige script, dat vaak tijdens de draaidagen nog geheel (...) of gedeeltelijk moet worden geschreven. Onafgewerkte en met de hoofdverhaallijnen volkomen incongruente nevenintriges kreupelen zo menige klassieker-in-spé. Juist door zijn

concentraat van de essentiële noir-elementen ademt THE ODD ONE DIES daadwerkelijk de sfeer van het bijna-verloren-zijn.

Alleen al de wandeling van het protagonistenduo door nachtelijk Hong Kong is de prijs van deze tape waard. In het natte asfalt en de met glinsterende regendruppels besprenkelde ramen van de wolkenkrabbers weerspiegelen zich neonreclames en straatlantaarnlicht. De tramrails krijgen onder de zwarte stadshemel iets onwezenlijks, alsof er nooit meer een tram zal komen. In het slapende steen-en staallandschap weerkaatsen de stemmen van de jongen en het meisje tussen de gebouwen in de lege straten. Ik waande me in de schaars verlichte en door sigarettennevel versluisde nachtwereld van de films van Jacques Bral (EXTERIEUR, NUIT en POLAR), Edouard Niermans' POUSSIÈRE d'ANGE en Louis Malle's l'ASCENSEUR POUR l'ECHAFAUD - in het holst van de nacht zonder einde.

Wat zal scenarist Wai in zijn Oosterse nopjes zijn geweest met deze even exacte als gevoelige verbeelding van zijn geesteskind. In ieder geval was hij in 1997 voor co-producent Johnnie To's nog jonge Milkyway Image (dat een jaar eerder het sterke BEYOND HYPOTHERMIA produceerde - een door Beineix, Besson en Woo beïnvloede crossover tussen DIVA, NIKITA en THE KILLER) tevens chef d'équipe van de delirische gangsterfilm TOO MANY WAYS TO BE NO. 1. Voor die film zette cameraman Wong Wing Hang (ACHINESE GHOST STORY, THE KILLER, PEACE HOTEL) zijn expertise voor CGV (Cinéma à Grande Vitesse) weer eens in de turbo-stand.

THE ODD ONE DIES degradeert de mainstream pseudo-noir van het onbegrijpelijk door pers en publiek gefêterde L.A. CONFIDENTIAL tot het zoveelste lachertje uit Hollywood. En dat terwijl het gaandeweg merkwaardig aandoenlijk geworden zwerfkoppel in de tegen alle noir-wetten indruisende slot-scène een bloeddoodrenkt voortijdig einde à la BEYOND HYPOTHERMIA bespaard blijft. Edel. (OK)

RAMPO

(Okuyama-versie; Japan 1994)

Regie: Kazuyoshi Okuyama; Scenario: Yuhei Enoki en Kazuyoshi Okuyama, naar motieven en biografische gegevens van Edogawa Rampo; Inleidende anime: Yasuhiro Nagura; Camera: Yasushi Sasakibara; Muziek: Akira Senju; gespeeld door het Tsjechisch Philharmonisch Orkest - Václav Neumann en Mario Klemens, dirigenten; Montage: Akimasa Kawashima; Productie: Yoshihisa Nakagawa; Met: Naoto Takenaka, Masahiro Motoki, Michiko Hada, Mikijiro Hira, Teruyuki Kagawara e.a.; Besproken versie: Laserdisc Image Entertainment (USA), Japans gesproken, Engels ondertiteld; letterboxed (1.80:1). Duur: 101 minuten.; USA-/exporttitel: THE MYSTERY OF RAMPO; N.B. Het navolgende stik betreft de versie gecrediteerd aan producent Kazuyoshi Okuyama

en niet de oorspronkelijke director's cut van Rintaro Mayuzumi uit 1992.

Een zinsbegoochelend meesterwerk. Punt. Anders kan deze meest intense, elegante en betoverende van alle Nippon-fantasieën niet worden omschreven. Wat Harry Kùmels MALPERTUIS is voor de Europese fantastische cinema uit de jaren zeventig, is Kazuyoshi Okuyama's RAMPO voor de Aziatische genrefilm van de jaren negentig: een met fabelachtige avonturen gekleurde reis uit onze door conventies en restricties verlamde wereld naar een andere: die waarin grotere emoties en diepere sentimenten de reiziger verwonderen, waarin de hemel indigo is, de zeeën azuur zijn en de orchideeën wit als versgevalen sneeuw - hier wikkelen fantastische schaduwen zich om iedere rationele gedachte, hier gelden andere wetten en vertegenwoordigen schoonheid en geluk het hoogste goed. De reis is - zoals iedere passage naar een andere dimensie - niet zonder gevaren, maar zonder deze zou het logboek net als in onze wereld louter het oppervlak schampen en dezelfde doofheid achterlaten die ons vaak zo ongelukkig maakt. Okuyama's RAMPO stilt het verlangen naar een blik over de bamboehaag: de tuin daarachter is het fata morgana van kleuren en geuren dat we altijd al wilden ervaren maar nooit bereikten. Het is nauwelijks voorstelbaar dat RAMPO aan de vaak zo beperkte menselijke verbeelding is ontsproten en daarmee is de analogie met de in een Noordepse fantastische vertelling gehulde Griekse tragedie MALPERTUIS het zuiverst gekenschetst: deze film is niet van deze wereld.

De proloog van RAMPO heeft de vorm van een korte anime. Deze verbeeldt het verhaal "De komst van Osei", waaraan auteur Edogawa Rampo (Takenaka) bezig is terwijl hij door de Japanse censors - we schrijven de late jaren dertig - zojuist in de ban is gedaan. Voor het militaire régime bevat Rampo's oeuvre van fantastische literatuur teveel aanstootgevende, amorele elementen en het wordt vervolgens met terugwerkende kracht op de zwarte lijst van subversieve kunstuitingen gezet. Hoewel Rampo's succes daar bij het publiek allerminst onder zal lijden (censors zijn nooit de slimste mensen geweest), voelt de eigenzinnige en introverte literator zich gekneveld en depressief. Het succes in kwestie ervaart hij als zeer betrekkelijk; de popularisering van zijn ideeën in de scenario's van grote studiofilms brengt een verwatering van zijn werk met zich mee. Rampo besefte maar al te goed dat slechts weinigen belang stellen in de kracht van de verbeelding en dat subtiliteit en raffinesse voor luttele yens aan de banaliteit van commerciële adaptaties worden verkwanseld. Schrijnend duidelijk wordt de eenzaamheid van de kunstenaar tijdens de scène waarin Rampo als speciale genodigde op het feest van een invloedrijke filmproducent (de ironie hier is, dat producent Okuyama deze scène zelf schreef, opnam en toevoegde) is gevraagd om

香港電影精選

ASIA OBSCURA

香港電影精選

enkele woorden te zeggen over zijn inspiratie voor een nieuw script. Terwijl de kleine schrijver op zachte toon in de microfoon spreekt over de motivatie voor zijn filmwerk, gaan het klinken van cocktailglazen en society-gebabbel gewoon verder - niemand van de aanwezigen is geïnteresseerd.

Dan vertelt Rampo's literair agent Yokomizo Masashi (Kagawa) hem, dat "De komst van Osei" een tot in griezelige details frappante overeenkomst vertoont met een actueel fait divers - het fictieve verhaal van de vrouw van wie de wederhelft stikt in een afgesloten bruidskist, blijkt in de realiteit te hebben plaatsgevonden. Is het een crime passionel of een fatale onfortuinlijkheid? Hoogst merkwaardig is ook dat Rampo's manuscript een voorlopige versie betreft - niemand heeft het nog gelezen.

De gedragen en mysteneuze sfeer van de film wordt verrijkt met meer en meer magische momenten wanneer Okuyama een nieuwe laag in zijn bizarre geschiedenis aanbrengt: met veel cinematografische flair verschijnt Kogoro Akechi (Motoki) ten tonele, de detective uit Rampo's eigen spannende verhalen. Akechi vervult de filmsche functie van Rampo's alter ego en stelt een onderzoek in naar de met mysterie omgeven zaak van de man die al dan niet door zijn echtgenote

Shizuko (Hada) is gedood. In het schemergebied van twee elkaar overlappende werelden bloeit tussen Akechi/Rampo en de vrouw met het serene gelaat een onmogelijke romance. Het meerlagige karakter van de film bloeit mee: nog nooit eerder mocht ik zoveel verbeeldingskracht, visuele elegantie en tot in de details getekende schoonheid in een zo hypnotiserende kadans aanschouwen. De décors langs welke de camera van Yasushi Sasakibara ontdekkingsreizen van een geheel andere aard onderneemt, zijn van een esthetiek die we slechts zelden in een mensenleven te zien

krijgen. De eeuwenoude Japanse traditie van de filigrane penseelstreek bereikt met RAMPO een nieuwe en eenzame hoogte - waar het Westen veelal heeft gebroken met het eigen culturele erfgoed en de ambachtelijke kunst ten faveure van bodeloos avant-gardisme en geforceerde vernieuwing, zijn in Japan de door de tijden heen verworven artistieke verfijningen volop in het medium film ingebed. De pentekening op rijstpapier is tot nieuw leven gekomen in het bewegende schilderij-met-geluid dat cinema heet.

De thema's zijn in al die

eeuwen onveranderd gebleven: liefde, verlangen, dood, de zin van het leven, hebzucht, noodlot, passie en de integriteit van het individu in gevecht met de grootste gemene deler vormen ook in RAMPO het fundament van de kunst. De letterlijk en figuurlijk fantastische vorm die zij hier hebben gekregen zorgt echter voor meer stille ooh's en aah's dan je kunt tellen: de fabelachtige cadrages ademen de kleurrijke perfectie van bijvoorbeeld Tsui Hark's GREEN SNAKE (1993) en het werk van Ronnie Yu Yan-tai.

Yasuhiro Nagura's anime aan het begin van RAMPO is van een bedwelmende, sprookjesachtige schoonheid en de perfecte verbinding tussen de oude tekencultuur enerzijds en de hedendaagse live action-fantastiek anderzijds. De vloeiende stilering van zowel figuurtjes, voorgrond en achtergrond, onderlegt met de hartveroverende orkestrale muziek scheppen een filmwondertje op zich. Wanneer de film overgaat naar live action en de grenzen tussen de verschillende "realiteiten" (figuurlijk gesproken) stukje bij beetje vervagen, rijgen zich de schitterende scènes en lumineuze ogenblikken aan elkaar als een met de meest glanzende parels vervaardigde Oriëntaalse ketting.

Auteur Rampo's werkelijke naam was Hirai Taro (1894-1965); de nom de plume "Edogawa Rampo" is hardop uitgesproken een Japanse verwoording van Edgar Allan Poe - de Amerikaanse mystery-pionier waarmee de Japanse schrijver zich zo verwant voelde. Ook betekent "Edogawa" de rivier Edo. Net als bij de outsider Poe ligt ook bij Rampo meer de nadruk op de psychische staat van de personages dan op het lineair narratief. Het is allerminst

verwonderlijk dat het personage Kogoro Akechi lijkt gemodelleerd naar de "psychic sleuths" uit de illustere Amerikaanse pulp magazines van de jaren dertig en veertig - destijds zeer populaire serial-helden die in bijvoorbeeld Weird Tales, Thrilling Mystery en Horror Stories doortastend à la Sherlock Holmes met een koele scherpzinnigheid al dan niet occulte mysteries ontrafelden. En passant wisten zij natuurlijk de zwakke schone uit de klauwen van een krankzinnige geleerde of een naar wereldheerschappij dorstende groot-crimineel te redden. Tijdens de live action-ouverture van RAMPO streelt de camera liefdevol de boekenplanken in het huis van de beroemde auteur - de mooiste bibliofiele edities en



A KAZUYOSHI OKUYAMA FILM

THE
MYSTERY
OF

Rampo

INTERNATIONAL VERSION

香港電影精選

ASIA OBSCURA

香港電影精選

gebonden eerste drukken van de fantastische wereldliteratuur passeren de revue en ik werd door de knisterende magische sfeer herinnerd aan de bibliotheekscène in Dario Argento's *INFERNO*.

Okuyama benadrukt zijn visie op Kogoro Akechi: door Rampo's personage gelijk op te laten gaan met dat van de speurder in een parallelle wereld en hen dezelfde liefde te laten beleven, wordt de alter ego-speculatie van literatuurwetenschappers kracht bijgezet. Ook geeft de regisseur middels een bewust gekozen anachronisme Rampo's visie weer op de filmbuitelingen van zijn schepping: in een screening room aanschouwt Rampo met lede ogen een film waarin zijn held eerder een cartooneske manga-figuur avant-la-lettre is dan een door allerlei essentiële levensvragen getourmenteerde elegante speurder van vlees en bloed. De film met het fragment in kwestie is *KAIJIN NIJU-MENSO (THE PHANTOM WITH 20 FACES)* en werd pas ver na W.O.II gedraaid.

De sfeer in de Akechi-gedeelten doet denken aan die in de Harry Dickson-mysteries van de Belgische romancier Jean Ray. En was het niet Ray die de "onverfilmbare" geschiedenis van het huis Malpertuis schreef? De onverwisselbare en door niets ter wereld te vervangen magie van de Europese fantastiek gesitueerd ergens in de jaren dertig, veertig of vijftig is via het papier en de voormalige zijde-route in het post-feodale Japan beland. En waar de in Europa altijd vrijwel doodgezwegen of op zijn hoogst meewarig bekeken fantastische cinema zo goed als verdwenen is (de ratio is immers het non-plus-ultra van de moderne Westerse cultuur...), daar schat men deze in de Oosterse landen juist op waarde. Niet voor niets duikt het karakter van de in vreemde oorden avonturierende detective Akechi vaker op in de Japanse film- en televisiehistorie, in het op een verhaal van Yukio Mishima gebaseerde en tot twee keer toe verfilmde bizarre *KUROTOKAGE (BLACK LIZARD; 1962 en 1968)*, bijvoorbeeld, daarin moet hij de ontvoerde dochter van een juwelier uit de grijpgrage handen van de vrouwelijke bendeleider Kurotokage redden. Van 1954 tot 1959 werden er ook tien episodes vervaardigd van *SHONEN TANTEI-DAN (BOYS DETECTIVE TEAM)*, een soort stripverhaal-serial in de trant van Enid Blytons "De Vijf Detectives" waarin Akechi als mentor optreedt voor een groepje jeugdige detectives op jacht naar "het fantoom met de twintig gezichten". (Het eerder genoemde fragment stamt uit het eerste deel van deze serial.) Het behoeft geen betoog dat de in Rampo's oeuvre meer dan latent aanwezige "subversieve" elementen (variërend van horror-effecten tot SM-praktijken) hier aan de alle-leeflijden-commercie zijn geofferd.

In *RAMPO* heeft Okuyama er alles aan gedaan om de oorspronkelijke thematische rijkdom en vreemde ondertonen in het werk van de titelfiguur in woord en beeld te vangen. Detective Akechi is in "zijn" avontuur te gast op het landgoed van de enigmatische Markies Ogawara (Hira), die een nachtelijk spel speelt met zijn concubine Shizuko

- dezelfde schone die Rampo's hart heeft gestolen berooft nu Akechi van zijn lucide denkvermogen. Een perverse sensualiteit gaat uit van de scènes waarin de gekweld en als zijn moeder verklede (...) Ogawara met bondage en flagellatie zijn erotische obsessies op de vrouw botviert terwijl bloedige beelden uit 16 mm.-oorlogsdocumentaires hun lichamen optisch vervormen. In tegenstelling tot de gemiddelde bizarre horror- en sex-manga of de "pinku eiga" (Japanse erotische film), die deze elementen als enige raison d'être hebben, verliest *RAMPO* dankzij Okuyama's gevoel voor de literaire basis echter nergens zijn fantastische karakter en psychologische bodem. De werelden van Rampo en Akechi zijn in essentie met elkaar versmolten - licht en schaduw vielen in een film zelden zo prachtig samen.

Het moment van ultieme schoonheid komt vrij vroeg in de film, wanneer Rampo op de gewijde grond van een tempel het rendez-vous heeft met de mysterieuze vrouw van zijn dromen. De wandeling en het gesprek die dan volgen behoren voor mij tot het mooiste dat ik ooit van het medium film cadeau kreeg. Rampo, in zijn Westerse ensemble à la Akechi (pantalon, regenmantel, gleufhoed), weet dat hij houdt van de vrouw in de gebloemde kimono. Hun conversatie is van de meest edele, subtiële aard. Er wordt niets expliciet gezegd, maar een diepe verstandhouding ligt in iedere gesproken zin besloten. De vloeiende sequentie waarin dit korte maar zo intense en intieme samenzijn is gegoten deed mij de adem stokken - het is alsof het ritme van de voetstappen, de kleuren van de omgeving, de woorden en de blikken van de personages allemaal in volledige harmonie zijn. Dit is de vervolmaakte omhelzing van beeld en inhoud - een droom van een scène.

De magie van Okuyama's *RAMPO* bleef helaas goeddeels aan de Japanners voorbehouden; behalve als een beperkte arthouse-release in grote Amerikaanse steden als New York en Los Angeles en als festivaltitel is de film nooit regulier buiten Japan te zien geweest. Eén oorzaak daarvan is de bewogen ontstaansgeschiedenis: het oorspronkelijk door producent Okuyama in 1992 voor de Shochiku-studio geïnitieerde project kwam onder regie van Rintaro Mayuzumi weliswaar tot stand, maar werd door Okuyama te licht bevonden. Na het voltooide project op de plank te hebben gelegd schrapte Okuyama een aanzienlijk deel uit Mayuzumi's werk, nam hele scènes opnieuw op of wijzigde ze en verving de soundtrack. De volledig herziene versie (die de perfectionistische producent-regisseur een fors aantal yens lichter zal hebben gemaakt) kreeg uiteindelijk in Rampo's honderdste geboortjaar 1994 zoals oorspronkelijk voorzien zijn première - tegelijkertijd met Mayuzumi's director's cut. De regisseur van de oorspronkelijke (naar verluidt "rustigere" en meer aan de verbeelding overlatende) versie had succesvol geprocedeerd voor de voorgedij over zijn kindje.

Een welingelichte bron meldde, dat de verrassende Amerikaanse bioscoop-release door Okuyama bij

een zakencontact aldaar min of meer werd afgedwongen; het zou een "wederdienst" betreffen. Ook lijkt het Japanse succes van de theater-release (we spreken nog steeds over de producer's cut) geflatteerd; door een in Japan gangbaar pre-sale-systeem voor bioscoopkaarten (bedrijven kopen voor zakenrelaties en employées vrijkaarten in grotere aantallen) werd weliswaar een aanzienlijk aantal kaartjes verkocht, maar slechts ten hoogste twintig procent daarvan zorgde voor een daadwerkelijk bezette bioscoopfauteuil. Alles wijst er in ieder geval op, dat Okuyama's prestige-project niet mócht kapseizen maar het uiteindelijk toch deed. Een bittere teleurstelling voor de toen 41-jarige top-producent die ook Takeshi Kitano's *VIOLENT COP*, Naoto Takenaka's *NOWHERE MAN* en Kinji Fukasaku's *THE TRIPLE CROSS* financierde.

De Image Entertainment-laserdisc van de Okuyama-versie bevat een heldere print van perfecte beeld- en geluidskwaliteit, waarbij ik moet aantekenen dat Akira Senyu's emotionele soundtrack (als USA-import bij enkele postorder-specialisten te betrekken) dankzij het digitale formaat optimaal tot zijn recht komt.

Het is te hopen dat *RAMPO* ergens in de toekomst nog eens voor een Japans filmretrospectief geïmporteerd zal worden - een dergelijk meesterwerk verdient meer dan de attentie van een handvol al dan niet toevallig binnengedwarrelde festivalbezoekers vissend naar cinema exotica uit Azië. Moge deze parel eeuwig schitteren.

Oliver Kerkdijk

* Arigato: Mike Lebbing, die mij dit wonder van de zevende kunst liet zien. Tevens werd ik, onderweg in de schaduw van de rijzende zon, bijgelicht door Tony Rayns en Martin Beck (Grüsse nach Baldham).

SHALL WE DANCE? (SHALL WE DANSU?) (Japan 1996)

Regie en scenario: Masayuki Suo; Camera: Naoki Kayano; Muziek: Yoshikazu Suo; Montage: Junnichi Kikuchi; Productie: Kazuhiro Igarashi; Met: Koji Yakusho, Tamiyo Kusakari, Naoto Takenaka, Akira Emoto, Eriko Watanabe, Masahiro Motoki, Misa Shimizu e.a.; Besproken versie: Ocean Shores Video (Hong Kong), Japans gesproken, Engels ondertiteld, letterboxed (1.85:1), 136 minuten. (N.B. De door Miramax in de VS gedistribueerde versie belooft 118 minuten.)

In 1994 scoorde de Japanse regisseur Masayuki Suo een verrassende hit in eigen land met *SUMO DO, SUMO DON'T*, over een literatuur-docent aan de Kyoritsu Universiteit van Tokio die zijn verleden als sumo-kampioen niet kan loslaten en een bijengeraapt clubje aanvankelijk onwillige student-worstelaars naar onverwachte triomfen leidt. In zijn liefdevol geregisseerde tragi-komedie

香港電影精選

ASIA OBSCURA

香港電影精選

gaat het voornamelijk om het overwinnen van de eigen problemen die elk personage heeft en over individuen die ieder voor zich moeten uitvinden waar hun kracht ligt. Al in de openingscène komt het bijzondere karakter van Suo's film naar voren: we zien professor Anayama die in zijn klas een passage van Jean Cocteau citeert over de traditierijke wereld van het sumo-worstelen, afgewisseld met een camera-travelling langs de rieten cirkel van een oefening.

Veel aandacht is besteed aan de balans tussen de diverse personages en aan hun achtergrond, aan een kalme verhaalopbouw en de sumo-traditie sec. Ginnegappen we in het begin nog een beetje over de iele knullekes in koddige jumbo-luiers; al snel groeit het respect voor de underdogs-tegenwiel-en-dank, worden onze ogen geopend voor de details en het ceremonieel en zien we de innerlijke strijd van een handvol vastberaden geestverwanten in een mawashi (het traditionele sumo-kledingstuk). Ook de onvermijdelijke tegenstelling tussen oudere en jongere Japanners komt voorbij. Alle ingrediënten van de feel-good movie worden door Suo met smaak, gevoel voor evenwicht en een scheut humor tot een fijne Japanse filmmaaltijd bereid.

Twee jaar na SUMO DO, SUMO DON'T wist Masayuki Suo met SHALL WE DANCE? in zijn geboorteland opnieuw publiek en critici voor zich te winnen, terwijl de bioscoop-release buiten de landsgrenzen (o.a. in de V.S. en Duitsland) weer bewijst, dat het soms de meest onwaarschijnlijke verhalen zijn die, uit het niets opduikend, tot fenomeentjes worden. Suo vertelt in SHALL WE DANCE? de ommekeer van de introverte alleman Shohei Sugiyama (Yakusho), een accountant die het op zijn tweeëntveertigste niet meer zo kan vinden in zijn kleine huis op de voorstadprairie van Tokyo. Is het de hypotheek, is het zijn anonieme baan bij een even anoniem bedrijf, is het misschien de verantwoordelijkheid voor zijn vrouw en tienerdochter? Thuis is hij zwijgzaam, op kantoor dwalen zijn gedachten af. In de metro huis piekert hij, zonder precies te weten waar dat lege gevoel vandaan komt. En iedere avond ziet Shohei tijdens dezelfde stop een jonge, elegante vrouw roerloos staan aan het raam van een tegenover het metrostation gelegen oud pand. Ze kijkt over de stad uit en bij de vermoede kantoorman groeit het verlangen om haar te leren kennen. Na een aantal keren bij de ingang van het pand te elfder ure te zijn omgekeerd, zet Shohei uiteindelijk door. Of liever: hij krijgt een zetje. Terwijl hij weifelend de deur blokkeert, wordt hij door een kordate dame zonder geduld letterlijk mee naar binnen gesleurd. Door de deuropening buiteland, bevindt de timide familievader zich plotseling in een school waar cursussen stijldansen worden gegeven en staat hij oog in oog met Mai Kishikawa (Kusakari), de vrouw die hij iedere avond vanuit de metro heeft gadeslagen. Van de weeromstuit schrijft hij zich in en vanaf dat ogenblik begint voor hem een tweede leven; iedere woensdagavond oefent hij aarzelend maar consciëntieus de passen van rumba, wals, paso doble en andere

parketzwierders uit de dagen van weleer. Aanvankelijk onhandig en nerveus, maar gaandeweg met meer rust en zelfvertrouwen. De ongenaakbare Mai blijft echter even ver weg. Tegen de verwachtingen in stopt de forens-danser door haar afwijzende houding niet met zijn lessen maar gaat door, simpelweg omdat hij iets heeft gevonden waarin hij echt plezier heeft. En zijn debuut op de eerstvolgende ballroom-wedstrijd voor amateurs is niet ver weg.

De beheerst vertelde en schitterend gefotografeerde film heeft dan de meest cynische kijker al geheel ingepalmd met zijn door de Japanse prestatie maatschappij tot figurant gedeclasseerde maar sympathieke hoofdfiguur, de warme en kamerbrede visuelen en natuurlijk de aanstekelijke muziek. Het swing-gevoel van ondergetekende is non-existent, maar ik volgde met spanning de progressie in Shohei's pasjes en vuurde hem in stilte aan bij iedere halfhartige poging om dichterbij de gracieuze maar verbitterde Mai te komen. Je kunt onmogelijk een hekel aan deze film hebben; de personages zijn stuk voor stuk gewone mensen die ergens een deuk hebben opgelopen en toch verder hobbelen. Als auteurs en regisseurs zich niet soms over hen ontfermden, zouden ze ons nooit opvallen.

In de meest ontroerende scène biecht Shohei eindelijk op aan Mai waarom hij zich heeft ingeschreven. Op een ingehouden wijze, een Claude Sautet, Pupi Avati of Stanley Kwan waardig, filmt Suo in de verlaten dansschool de meest broze ontboezeming van een veertigplusser die eigenlijk nergens in uitblonk en niet precies weet waar zijn leven is gestrand. Ieder woord van Shohei is vol van passie, iedere blik van Mai retourneert een mengeling van begrip en afweer. De camera verkent de grote ruimte en de afstand tussen de twee.

In de bijrol van Shohei's collega en dansbezeten buitenbeentje Aoki schmiert Rambo-vertolker Naoto Takenaka (ook te zien in een grappige rol in SUMO DO, SUMO DON'T én zelf regisseur) er onverwacht op los dat het een aard heeft; in een zeer foute latin-outfit (think Las Vegas-Elvis) en een dito swingpruik type windhoos surft hij ter algehele opluistering regelmatig door het beeld. Je moet deze dansvloer-creatie halverwege supernicht en soulneger gezien hebben om te geloven. Opmerkelijk is verder, dat Suo in SUMO DO, SUMO DON'T en SHALL WE DANCE? voor zijn personages grotendeels dezelfde namen heeft gebruikt en dat beide films in wezen hetzelfde verhaal vertellen. Bij vergelijking van de twee prenten wordt duidelijk, dat de elementen waarmee Suo in SUMO... nog soms worstelt om ze in balans te houden, in SHALL WE DANCE? in een gerijpte stijl op elkaar zijn afgestemd en als een vloeiend geheel over het doek zwieren. Het plezierige gevoel dat SHALL WE DANCE? in ruim twee uur (zonder één saai moment) meegeeft, blijft na de eindtitels (met opnamen van de prestigieuze ballroom-wedstrijden in de Britse badplaats Blackpool) nog lang als een warm dekentje aanwezig.

(OK)

TOO MANY WAYS TO BE NO. 1
(Hong Kong 1997)

Regie: Wai Ka Fai; Scenario: Wai Ka Fai, Roy Szeto Kam Yuen, Chow Hoi Gwong; Camera: Wong Wing Hang; Muziek: Cachine Wong; Montage: Wong Wing Ming; Productie: Johnnie To; Met: Lau Ching Wan, Francis Ng, Carman Lee, Ruby Wong Cheuk Ling, Tsui Kam Kong, Chow Hoi Gwong e.a.; Besproken versie: New City Laser & Video Co. Ltd. (Hong Kong), Kantonees gesproken, Engels ondertiteld, letterboxed (1.85:1), 90 minuten.

"We spreken af in het Milkyway restaurant!" roept een patserig triade-gauwdiefje aan het einde van TOO MANY WAYS TO BE NO. 1 in een achterstraatje van Hong Kong tegen Wong Ah-kau (Lau). Maar broeder Wong heeft er in de voorafgaande negentig minuten van deze Milkyway-productie dan al meer fysieke ellende opzitten dan menigeen in een levenscyclus meemaakt en kan er niet om lachen. Wat producent Johnnie To (THE HEROIC TRIO, BEYOND HYPOTHERMIA), scenarist Wai Ka Fai (PEACE HOTEL, THE ODD ONE DIES) en vooral cameraman Wong Wing Hang (THE KILLER, A CHINESE GHOST STORY) hun protagonist en de kijker deze keer laten ondergaan is niet meer een louter hyperventilerende HK-actie-thriller, maar een regelrecht delirium van de groothoeklens. Dit verhaal over de veelgeplaagde kleine gangster Wong, die in een bende van oliedomme niksnutten zit en steeds alle missers in de schoenen krijgt geschoven, raast met gitzwarte humor en een ferme klets Category III-smakeloosheid zonder enige gêne in de volle beeldbreedte van de ene idiote scène naar de andere. "Take no prisoners!" moeten de drie hoofdschuldigen To, Wai en Wong hebben geroepen voor ze dit project realiseerden en in de altijd sympathieke Lau Ching Wan vonden ze de arme drommel die de masochistische hoofdrol van Wong Ah-kau op zich nam. Niet één glimlachje produceert onze anti-held; met een stoïcijnse blik waarvoor Delon in zijn beste tijd de hoed had afgenomen ondergaat Wong alle klappen en vernederingen. Niets blijft hem bespaard. Zo wordt hij na een mislukte deal met vijf gestolen Mercedesen (Wong kan niet autorijden) door zijn collegae bijna verzopen, legt een jongedame tijdens sex in zijn bed het loodje (a round of applause, please), moet hij een hap nemen van dierlijke uitwerpselen (ik heb het niet verzonnen) en krijgt hij na diverse pakken slaag, als dank voor 't aangenaam verpozen, de kogel. Dit alles is te bewonderen in een enscenering die alleen een gek heeft kunnen bedenken.

De op zich al absurde triade-knokpartijen zijn opgenomen in een krankzinnige stijl; de camera van Wong Wing Hang (voorzien van lenzen die een toestand van redelijke beschonkenheid doet vermoeden) trekt zich geen moer aan van een lullig natuurwetje zoals de zwaartekracht. Een scène aan het begin van TOO MANY WAYS TO BE NO. 1 is vrijwel geheel geschoten met de hand-held camera op zijn kop en tart iedere

beschrijving.

Wanneer Wong zijn maatje Matt Chan (Ng) op diens verzoek vergezelt op een moordmissie in Taiwan, dendert deze filmtrein met 300 kilometer per uur dwars door alle "blokkades" die het medium sinds jaar en dag voor zichzelf heeft opgeworpen en explodeert simpelweg. Er is een scène in de enorme eetzaal van het decadente Formosa Hotel waar twee bendes (vergezeld van een tros prostituées in fleurige mini-jurkjes) elkaar treffen. Zwaarbewapend en klaar voor de confrontatie wachten de pakweg vijftig Linke Loetjes af in een soort pat-stelling - tot het licht

uitvalt. Dat is het letterlijke startschot voor een volkomen in het donker gefilmde shoot-out die, met de rondom vuurspuwende pistolen, nog het meest doet denken aan een dolgedraaide kermis. Bij al deze waanzin is de eindscène eigenlijk onbetaalbaar: Wong is het (wonder boven wonder) levende voorbeeld voor jeugdigen die nog enige aspiraties op het klein-criminele vlak koesteren - wie de negentig hersenplettende minuten van TOO MANY WAYS TO BE NO. 1 veilig achter zich heeft, zal zich wel twee keer bedenken. (OK)

De hier besproken films zijn te bestellen bij Adrena-Film, een van de interessantste postorder bedrijven op het gebied van de Aziatische cinema. Met veel kennis van zaken en liefde voor zijn onderwerp stelt eigenaar Martin Beck een catalogus samen, die niet alleen prijs- en produktinformatie biedt, maar ook ruime aandacht besteedt aan de inhoud van de films zelf. Voor de goede orde: dit is geen advertentie, maar een aanrader namens drie liefhebbers van de Aziatische (genre) film. Schrijf naar: Adrena-Film, Martin Beck, Mendelssohnstrasse 8, 85598 BALDHAM, Duitsland. (Tel./Fax: 00-49-8106-302637.).

DE MAGIËR VAN BOLOGNA

Over de cinema van Pupi Avati

"Dat waarvan wij geloven dat we het zelf door een intellectuele inspanning hebben ontdekt, bestaat reeds ergens anders."

Fulcanelli, Meester Alchemist, in het inleidende hoofdstuk tot "Le mystère des cathédrales".

In Italië flakkerd de vlam van een oude, pure cinema - het is de flambouw in de hand van de regisseur Pupi Avati, Meester Filmmagier. Vanaf 1968 als scenarist en regisseur actief, doet hobby-jazz-musicus en ex-vertegenwoordiger Avati (Bologna, 1938) in de jaren zeventig en vroege jaren tachtig van zich spreken door een aantal uiteenlopende projecten. Daaronder zijn diverse genrefilms, zoals het lugubere LA CASA DALLE FINESTRE CHE RIDONO (1976) en het op het leven (of, al naar gelang je standpunt in esoterische zaken, op de literaire mystificatie) van de alchemist Fulcanelli geïnspireerde ZEDER (1982). Vervolgens wijdt hij zich met tussenpozen aan het vertellen van verhalen die zich vrijwel allemaal afspelen in Emilia Romagna, de zijn geboortestad omringende landelijke streek die wordt begrensd door de rivier Po in het noorden, de Adriatische Zee in het oosten en de rand van de Apennijnen in het zuiden. Ook Avati's genre-werk toont een sterke verbondenheid met de streek-cultuur. Net als bijvoorbeeld Bretagne in Frankrijk haar schier onuitputtelijke Keltische geschiedenis van sprookjes en zeemansverhalen heeft, kent Emilia Romagna in Italië een schat aan (veelal Middeleeuwse) legendes en vreemde verhalen; dit is het cultuurhistorische kader waarbinnen Pupi Avati zijn geheel authentieke "cinema fantastico" heeft gesitueerd.

De tweedeling in Avati's eclectische oeuvre, in genrefilms en non-genrefilms, is een natuurlijk gevolg van de scheiding in de filmwereld tussen de vaak als niet-kunstzinnig geziene fantastische cinema enerzijds en de bijna dogmatisch op een geforceerd realisme gerichte intellectuele cinema anderzijds. Zo is Avati's genre-werk legendarisch in de kringen van de afficionados van Europese

fantastiek, terwijl zijn "acteursfilms" door een anderhalve handvol festival-cinefielen evenzo worden vereerd. Deze twee uitersten in het filmpubliek lijken zelden in één en dezelfde bioscoopzaal te zitten. Wie een Avati-retrospectief organiseert, zal onwetend twee verschillende werelden samenbrengen.

De films zelf zijn altijd Avati - stuk voor stuk herkenbaar aan hun bedaarde, gevoelige en toch krachtige verteltrant, die ruimte geeft aan ieder

bijdragen levert. Antonio Avati is, zoals in bijgaand interview te lezen valt, de enige persoon die de Meester Filmmagier in beslissingen zal raadplegen. Pupi en Antonio Avati vormen in het filmlandschap van de laat-twintigste eeuw de introverte en bescheiden anti-these tot Joel en Ethan Coen, de Amerikaanse broertjes met de bizar-opzichtige hersenspinsels waarover het zo eenvoudig juichen is.

Woorden - die op hun best gebrekkige, houten en essentie-ontwijkende afgietsels van gevoel en gedachte - falen steeds opnieuw om de introspectieve schoonheid, esthetische finesse en emotionele kracht van films als STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE en UNA GITA SCOLASTICA adequaat weer te geven. Misschien is de uitdrukking "weergeven" al het bewijs van onvermogen voor een nutteloosheid van een beschrijving - Avati's wereld is er een die uit eerste hand moet worden ervaren en niet nagelezen in een "reisverslag" zoals een gewone recensie.

In het in de tweede helft van de jaren dertig spelende STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE (letterlijk: Een verhaal van jongens en meisjes) vertelt Avati het verhaal van een jongen van goeden huize in Bologna en een meisje uit een boerenfamilie in een dorpje op het platteland. Voor hun aanstaande huwelijk heeft er traditiegetrouw een feestmaal plaats bij de ouders van de bruid. Niet tot ieders genoegen trekt de stadse familie naar de boerderij, waar zich vervolgens de meest onverwachte gebeurtenissen voordoen,

ontmoetingen plaatsvinden, vriendschappen bloeien en alles anders loopt dan verwacht.

STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE is - ik kom er rond voor uit - een van mijn lievelingsfilms. De Meester Filmmagier met de gevoelig-ironische blik heeft ieder personage in de brede cast persoonlijk tot leven gewekt in een prachtige zedenschets waarin zo pijnlijk duidelijk wordt hoe vergankelijk ieder moment in de tijd is en hoe futiel de afstand tussen mensen kan zijn. Het contrast tussen de twee families is niet aanleiding tot een platte dijkletser of een



personage en waarin de meest subtiel klank en lichtval elkaar afwisselen en aanvullen. Deze cinema, ook door de geografische ligging van zijn origines onpretentius en niet modern, heeft iets van een goedgeklede, vitale heer in de kracht van zijn jaren, met zowel oog voor stijl als voor het zout der aarde; een leven doorleefd, een respect bewaard, een wijsheid vergaard.

De rol van Pupi's broer Antonio moet in dit alles niet worden onderschat; hij is het die zijn regisserende broer afschermt van de zakelijke kant van het filmmaken, maar ook zelf scenario-



vervelend sociaal-politiek pamflet, maar de focus van een wonderlijke scène-slinger van warme en precies geobserveerde ontmoetingen in een tijd ver van de onze die toch niet zó ver weg blijkt. Dit is wellicht ook de film in Avati's filmografie die het mooist de contrasten en paradox van de streek Emilia Romagna in het algemeen en van de stad Bologna in het bijzonder weergeeft. Sinds de Middeleeuwen - toen de autonome "comuni" nog niet de steden waren zoals we die nu kennen - zorgen de rijke oogsten van de Po-vlakte voor een evenwichtige welvaart. Boeren en bourgeoisie domineren nog altijd respectievelijk platteland en steden (met, naast Bologna, Parma, Modena, Piacenza en Ferrara als belangrijkste namen). In Bologna staat echter ook de 900 jaar oude universiteit - de oudste van Europa. Midden in de van noeste handarbeid levende streek Emilia Romagna klopt een academisch hart, waar intellectuelen, politieke rebellen en vrijdenkers van divers pluimage al eeuwen lang de "geletterde" naam van Bologna fier hooghouden. Stad en streek zijn sinds jaar en dag een bolwerk van de Italiaanse Communistische Partij. Al deze verschillende milieus vind je terug in STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE. Avati zorgt er echter weer voor, dat ieder personage steeds karaktertrekken van meerdere groepen heeft, dat maakt hem of haar menselijk, herkenbaar en vooral aandoenlijk. Van STORIA... bestaat overigens zowel een monochrome als een kleuren-print; de monochrome print is Avati's oorspronkelijke versie, de kleurenfilm de concessie aan coproducent en distributeur. Destijds waren beide versies in Parijs te zien in een dagelijks roulerend

programma.

UNA GITA SCOLASTICA vertelt in één lange flashback het ontroerende verhaal van een oude vrouw die zich, in het moment voordat zij sterft, de mooiste tijd uit haar leven herinnert: de dagen van een schooluitstapje (una gita scolastica). Misschien is deze film wel de mooiste uit Avati's oeuvre - hij bevat alle elementen die in andere films los aanwezig zijn. De herinnering aan een gelukkige maar ook voorbijge jengd. De schildering van een bijna idyllische kleine wereld met zich vooruit werpende schaduwen van grote gebeurtenissen die alles zullen veranderen. De conflicten tussen generaties, de klasseverschillen, de onschuld van jonge mensen die zovaak ongelukkig gekozen manoeuvres met zich meebrengt welke op kleine schaal grote gevolgen hebben. De onbeantwoorde liefde die

karakters tekent. Het afscheid van dierbaren. De verbondenheid van gewone mensen in buitengewone omstandigheden. De kleine mysteries van het leven zelf die, wanneer ze zijn ontrafeld, zovaak een leeg en droevig gevoel achterlaten. De magisch-realistische sfeer van het leven voorbij de dood, en de dood als ogenblik van verlossing. Maar voor alles is UNA GITA SCOLASTICA een van de mooiste groepsportretten ooit op celluloid vastgelegd. Dit is een oude foto die uit zijn stille sepia-toon breekt en nog één keer de herinnering aan vroeger levend maakt. Er bestaat geen tweede film zoals UNA GITA SCOLASTICA - de weemoed van het heden en de jeugdige onbekommerdheid van het verleden gaan hand in hand en laten je na de eindscène sprakeloos achter. Nog een laatste maal glimlachend omzien naar de meest harmonieuze plek in het verleden. En dan is een leven voorbij - en sluit het meisje van eens de ogen van de oude vrouw die ze is geworden. De moderne Westerse samenleving, weerspiegeld in het jachtige, vaak oppervlakkige leven in de grote steden, heeft nauwelijks raakvlakken met de zich vaak in rurale gebieden afspelende intieme vertellingen die Avati op zijn geheel eigen bescheiden wijze signeert. De portretten binnen zijn films zijn niet gemaakt om snel langs te hollen, bevatten talloze details en geheimen die zich pas openbaren bij een aandachtige blik. Je zou kunnen zeggen, dat de kijker die niets "meebrengt" naar een film

van Pupi Avati ook met lege handen bij de aftiteling zal zitten. Het zal, bij wijze van paradox, ook altijd een raadsel blijven waarom films als deze - de meest herkenbare en bescheiden, minst pretentieuze films van de wereldcinema - niet meer "populair" zijn (in de zin van: meer gekend door een breder publiek).

Wie ooit een non-genrefilm van Pupi Avati heeft mogen zien, herinnert zich de beheerste stijl van een betrokken observator; geen pseudo-intellectueel gezever in de marge van het beeld, geen opgezette dissonanten die de geluidsband bekrassen, geen hatelijk uitgelichte acteurs die in geforceerde close-up oreren over de lamentabele toestand van Italië en voortdurend de indruk geven, ieder ogenblik uit het raam van de film te willen springen. Niets van dit alles (noch van al die andere ergerlijke modernismen die bijvoorbeeld de films van Nanni Moretti of Silvio Soldini onveilig maken) ontsiert de ambachtelijk vertelde films van Avati. Die beheerste stijl is een geheel eigen, magische fusie tussen een nuchter, soms ironisch naturalisme en een met diep respect voor de menselijke tragikomedie ingelegde warmte. Die combinatie, verrijkt met Avati's besef van zijn eigen antecedenten, doet personages uit de meest contrasterende milieus (zoals in STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE) spreken met een levendige echtheid die steeds weer alle emoties van het leven tegelijk uitstraalt - en niet slechts één emotie. Dat is de kracht van een groot regisseur - en die van een groot regisseur alleen. Het tekent de onverstoerbare eigengereidheid van de broers Avati, dat zij in 1990 in het Amerikaanse Iowa een Engels gesproken film over de legendarische en querulante jazz-musicus Bix Beiderbecke realiseerden - BIX is zo Avati als een Avati maar kan zijn, met een cast vol ter plekke geauditioneerde onbekende spelers, een levendige rijkheid aan détail en gevoel en niet te vergeten een vormgeving die een authenticiteit verraadt waar iedere doorgestyleerde megaproductie zo ver vanaf staat. Na de opnamen hielden Pupi en Antonio het ingerichte productiekantoor aan in de bezijden de bekende

**Das Messer
in die Rippchen schleicht
Das Leben
aus dem Corpus weicht
Trotz böser Sachen,
die Sie sehen,
wird Ihnen das Lachen
nicht vergehen.**

*Neun Leichen
hat die Woche*
Ein Film von Pupi Avati im Berolina Filmfest
mit Gianni Gaxiola - Francesca Marciano - Carlo delle Piane

gebieden gelegen agrarische streek, die qua landschap en mentaliteit van de bewoners nogal wat overeenkomsten vertoont met Emilia Romagna. In 1996 keerde Avati na een langer oponthoud buiten de genrefilm terug naar de fantastiek met *L'ARCANO INCANTATORE*, oftewel *THE ARCANO ENCHANTER*. Deze, als altijd bescheiden gebudgetteerde, "fantastische vertelling van ons platteland" (zo staat op de begintitels te lezen) beweegt zich met vaste tred in de ongewisse wereld van ketterende magiërs, verboden kennis en hermetische ordes op zoek naar het geheim van het eeuwig leven. In het Bologna van 1750 kruisen we het vluchtpad van Giacomo (Stefano Dionisi) - de jonge

archivaris van de Aartsbisschoppelijke archieven heeft een meisje verleid en vreest zware repressailles van de katholieke autoriteiten (Emilia Romagna werd in die dagen vanuit Rome streng geregeerd). In ruil voor een vrijgeleide uit de stad neemt Giacomo een bijzondere opdracht aan: hij zal de onlangs gestorven secretaris opvolgen van de adellijke, geëxcommuniceerde priester Achille Ropa Sanuti (Carlo Cecchi) die een kluzenaarsbestaan leidt in een kasteel in de bergen. De vreemdste verhalen doen over Ropa Sanuti de ronde, maar Giacomo heeft geen keus en is heimelijk geïntrigeerd door de reputatie van de oude zonderling. Een lange tocht per postkoets begint, en vervolgens wordt Giacomo het laatste stuk naar het sinistere oude fort gegend door de plaatselijke grafdelver, die de kist voor de heengegane secretaris maar meteen meeneemt.

Voordat Giacomo de mysterieuze Achille Ropa Sanuti ontmoet heeft Avati de sfeer al getekend - vergeet de valsheid van somptueuze studio-décor's en verwelkom een film van aardse materie en metafysische toon. Ruwe steen, hout, half gebrande kaarsen, grof getailleerde werkkleding, het stof op de zandweg, koud en helder water - dit zijn niet de De Paolis-studio's in Rome die na een kunststofbehandeling van de art director moeten doorgaan voor Emilia Romagna, 1750. Dit IS Emilia Romagna, 1750.

Wanneer de novice Giacomo het kasteel binnengaat en ziet wat er in het eerste vertrek staat, is de kijker deelgenoot van zijn verbazing en ontzag: rondom, van de stenen vloer tot aan het torenhoge houten plafond, staan boeken. Oude volumes van vergeten, archaïsche kennis, door religieus afvalligen, magiërs, alchemisten en vreemde filosofen opgetekend in zeldzame gebonden en verzegelde edities afkomstig uit God mag weten waar. Onder het stof, slechts beschenen door de kaarsen in een middeleeuwse kroonluchter, staan ze daar en wachten totdat iemand hen van de plank neemt en openslaat. Het is zeker: hier flakkert de vlam van een oude, pure cinema, als een flambouw in de catacomben van Notre-Dame-de-Paris, waarover Fulcanelli



al schreef en waarvan de duizenden figuren in de bas-reliëfs, de beelden en de gargouilles aan de gevels hun geheimen waarschijnlijk nooit zullen prijsgeven. Niet lang na zijn entrée in het domein van wat zijn eigen avontuur tussen een onbereikbare hemel en een steeds verder weg rakende aarde zal worden, ontmoet Giacomo zijn nieuwe meester: Achille Ropa Sanuti groet hem vanuit zijn slaapvertrek en draagt hem op om een bepaald obscuur werk in de bibliotheek te vinden. De vindingrijke jongeman doet er niet lang over en Ropa Sanuti knikt hem toe bij de ontvangst van het gevraagde arcanum. In de daaropvolgende dagen merkt Giacomo dat zijn secretarische taken er op neerkomen dat hij een eindeloze rij van paginanummers noteert die de oude man hem uit

verschillende boeken opgeeft. Er groeit iets van een vertrouwensband tussen de twee en al spoedig vertelt Ropa Sanuti waarom de Kerk hem zijn bevoegdheden heeft ontnomen: zijn deelname aan de duistere praktijken van een mystieke orde werden als ketterij veroordeeld. De invloed van zijn welgestelde familie in de Senaat behoeftte hem weliswaar voor opsluiting maar niet voor onmiddellijke excommunicatie. Toch, zo vertelt de oude man met het aristocratisch voorkomen, zou de zwarte magie waarvan hij werd beschuldigd niets meer zijn dan een empirisch experiment om de kracht van telepathische communicatie tussen onze wereld en een andere aan te tonen. Door wilskracht en oude kennis te combineren zou het mogelijk zijn om met de doden te spreken, ja, misschien zelfs doden van gene zijde te laten terugkeren. Deze gedachte is a priori in strijd met ieder kerkelijk dogma, evenals de talloze werken van alchemisten, zwarte magiërs, mystici en vrijmetselaars in de bizarre bibliotheek van Ropa Sanuti. (Schuilt hierin niet een zekere analogie met de genre-cinema in het algemeen en die van Pupi Avati in het bijzonder?)

Tezelfdertijd vangt Giacomo het verhaal op over twee kleine meisjes uit het dorp aan de voet van de berg, die spoorloos zijn verdwenen. Hoe kan het dat hij bij zijn aankomst twee aan het verhaal identieke kleine meisjes heeft gezien uit het raam van zijn logeervertrek? Wat heeft Giacomo's voorganger Nerio met de verdwijning te maken en hoe is hij eigenlijk gestorven?

Met dit verhaal is Avati na *ZEDER* wederom naar de Fulcanelli-zône gereisd; het merkwaardige pact dat Giovanni sluit om aan de katholieke vervolging te ontsnappen brengt hem zijn eerste ervaring met het occulte - bij het verschijnen van de geesten van de twee meisjes begint zijn hand te bloeden, zoals een relikwie in volksverhalen. Een macabere sfeer, die knistert van de in het huis verscholen magie en onpeilbare kennis, vergezelt de camera van Cesare Bastelli op weg naar een nieuwe dimensie van waarneming en realiteitsbegrip. Zoals ook het werk van Fulcanelli (of, zo je wilt, van de persoon of broederschap

die achter deze naam schuilgaat) blijft *L'ARCANO INCANTATORE* op sommige vlakken raadselachtig - geheel in overeenstemming met het *Silentium* dat de alchemisten en broeders van de hermetische orden steevast betrachtten wanneer het erop aankwam, de discussie met niet-ingewijden te laten doodlopen.

Weinig regisseurs zijn in staat zo dicht bij hun esoterische onderwerp te komen zonder daarbij een zekere zin voor realiteit te verliezen; Pupi Avati weet voor de zoveelste keer een donkere sfeer van occulte dreiging te scheppen juist door het fantastische element uit de personages en de couleur locale te laten spreken. Immers: zonder de betrekking tot een zekere herkenbare alledaagsheid verlies je als toeschouwer dat specifieke gevoel van innerlijke onrust, nodig om de angst en nieuwsgierigheid te voeden. Dat de horrorfilm 1998 A.D. een tandenloze vampier is geworden, dankt hij aan de oppervlakkige nadruk op de buitenkant: effecten, montage, geluid en soundtrack en ook de acteurs zijn door een artistieke vernietigende pre-productie-fase gegaan. De inhoud lijkt er steevast als een handjevol droge aarde posthuum aan toegevoegd. Horror is al lang geen verstordend genre meer, maar een op nietszeggende uiterlijkheden gebaseerde melkkoe, gericht op een publiek dat net zo weinig eisen stelt aan zichzelf als aan de kwaliteit van haar verstrooiing. In dit kader is het des te treuriger, de neergang mee te maken van een uitmuntend en innovatief genrefilmer (let wel: hier is die term op te vatten als compliment) als John Carpenter.

Pupi Avati, onverwoestbaar onafhankelijk filmmaker, is wars van ieder tijdgeest-dictaat en van de fastfood-wansmaak van het grote publiek; deze stil-rebelse standvastigheid levert steeds weer filmjuweeltjes op die - ziedaar de keerzijde van de Bolognese medaille - stuk voor stuk zo goed als obscuur blijven. Het is dan ook enigszins bevreemdend om in *L'ARCANO INCANTATORE* een optical aan te treffen; dit effect (dat een geestverschijning zichtbaar maakt) doet het voornamelijk suggestieve karakter van de film ietwat geweld aan. Om het boek dat *L'ARCANO INCANTATORE* heet te sluiten: Pupi Avati's film ligt in het ijzingwekkend verlengde van Robert Wise's Shirley Jackson-adaptatie *THE HAUNTING* (1963) en Avati's eigen *LA CASA DALLE FINESTRE CHE RIDONO* en *ZEDER*, maar de niet meer dan hem toekomende eer van een wereldwijde distributie is Avati hiermee ook deze keer niet te beurt gevallen. Geen nood - uit zijn hoge illusionistenhoed heeft hij met *IL TESTIMONE DELLO SPOSO* inmiddels alweer een nieuw werk tevoorschijn getoverd. In dit periodestuk - spelend in het Bologna van 1900 - is de hoofdrol toebedeeld aan de charismatische Diego Abatantuono; ook te zien in prachtige films van Gabriele Salvatores als *TURNE*, *MEDITERRANEO* en *PUERTO ESCONDIDO* en in Avati's *REGALO DI NATALE*.

En hiermee, waarde lezer, verlaat ik U: Hoezeer cultuurbureaucratisch Europa ook tracht een subsidie lijn voor een goed verkoopbare en verantwoord-contemporaine filmproductie uit te zetten, en welke bergen celluloid-afval de

Hollywoodianen ook in onze Oude Wereld storten - in de hand van Pupi Avati, Meester Filmmagier van Bologna, flakkert de flambouw van een oude, pure cinema ongedoofd verder.

Oliver Kerkdijk

I'ARCANO INCANTATORE/THE ARCANO ENCHANTER

(Italië 1996)

Regie: Pupi Avati; Scenario: Pupi Avati; Camera: Cesare Bastelli; Muziek: Pino Donaggio; Montage: Amedeo Salfa; Productie: Antonio Avati en Aurelio De Laurentiis; Met: Carlo Cecchi, Stefano Dionisi, Andrea Scorzoni, Mario Erpichini, Vittorio Duse, Patrizia Sacchi, Eliana Miglio, Claudia Lawrence, Consuelo Ferrara e.a.; Formaat: 35 mm/kleur/Dolby SR1.66:1; Duur: 98 minuten.

Filmografie Pupi Avati (als regisseur)

1968: BALSAMUS, L'UOMO DI SATANA
 1969: THOMAS... GLI INDEMONIATI
 1974: LA MAZURKA DEL BARONE
 1975: BORDELLA
 1976: LA CASA DALLE FINESTRE CHE RIDONO
 1977: TUTTI DEFUNTI... TRANNI I MORTI
 1978: JAZZ BAND (TV)
 LE STRELLE NEL FOSSO
 1979: CINEMA!!! (TV)
 1980: AIUTAMI A SOGNARE
 1981: DANCING PARADISE (TV)
 1982: ZEDER
 1983: UNA GITA SCOLASTICA
 1984: NOI TRE
 IMPIEGATI
 1985: FESTA DI LAUREA
 1986: REGALO DI NATALE
 HAMBURGER SERENADE (TV-serie; 12 episodes)
 1987: ULTIMO MINUTO
 1988: SPOSI
 1989: STORIA DI RAGAZZI E DI RAGAZZE
 1990: BIX
 1992: FRATELLI E SORELLE
 1993: MAGNIFICAT
 1994: L'AMICO d'INFANZIA
 DICHIARAZIONI d'AMORE
 1995: FESTIVAL
 1996: I'ARCANO INCANTATORE
 1997: IL TESTIMONE DELLO SPOSO
 N.B. Nooit bevestigde doch uiterst hardnekkige geruchten doen de ronde dat Pupi Avati tevens de regisseur is van DOVE COMINCIA LA NOTTE/WHERE THE NIGHT BEGINS (Maurizio Zaccaro, 1990) en LA STANZA ACCANTO/THE ROOM NEARBY (Mariano Laurenti, 1994). Specifieke gegevens rond de op video geschoten TV-serie VOCI DI NOTTURNO ontbreken, maar zeker is dat Pupi Avati de supervisie had over dit project, dat volgens insiders telt tot het beste fantasy-materiaal dat ooit voor TV werd gemaakt.

PUPIAVATI geïnterviewd door John Martin

Weet u dat vele horror fans gefrustreerd zijn omdat u weinig binnen het genre werkt?

Ik wist niet dat ik überhaupt fans had binnen het genre. Ik weet dat LA CASA DALLE FINESTRE CHE RIDONO/THE HOUSE WITH THE LAUGHING WINDOWS (1976, zie CO #1) vrij bekend is in sommige landen, en dat dat ook voor enkele andere van mijn films geldt. Maar ik betwijfel het ten sterkste of ik alleen binnen het genre zou kunnen werken zonder mijn gevoel voor originaliteit te verliezen, of de stimulans kwijt te raken om elke keer opnieuw met enthousiasme en energie aan een nieuwe film te beginnen.

Heeft u dan ook niet de horrorkomedie TUTTI DEFUNTI... TRANNE I MORTI (1977) gemaakt met het specifieke idee om het stigma van "horror-regisseur" af te schudden?

Dat klopt. Ik heb die film inderdaad gemaakt om te zorgen dat ik dat predikaat niet zou krijgen.

Vertelt u eens iets over uw begindagen in de film, zoals toen u als regieassistent werkte aan Piero Vivarelli's film SATANIK (1968, zie CO #9).

Mijn rol in het geheel was zeer bescheiden, ik was slechts tweede regieassistent. Vivarelli was zeker geen goede filmregisseur, maar hij was een bekwame technicus, van wie ik heb geleerd hoe belangrijk het is om een opname zorgvuldig te organiseren... je weet wel, hoe je een crew moet samenstellen, de verhouding tussen het script en de daadwerkelijke opname, de relatie tussen de regisseur en zijn acteurs. Ik kreeg van dit alles een beetje ervaring mee, en op eigen houtje heb ik die aspecten van het filmmaken voor mezelf verder ontwikkeld.

Hoe herinnert u zich uw werk voor Lamberto Bava's MACABRO/MACABRE (1980)?

Daar heb ik goede herinneringen aan. Lamberto heeft niet de ambitie om een groot auteur te worden, maar hij is een enorm professionele regisseur. Hij houdt van het hele proces van het maken van een film, het gebruik van effecten, muziek, acteurs, het script... het hele circus.

Die film ontwikkelt zich met hetzelfde gevoel van onderhuidse dreiging dat uw eigen werk kenmerkt... totdat die abrupte

twist komt waarin het hoofd de blinde man aanvalt!

Mijn herinneringen aan MACABRO zijn helaas nogal vaag. Eerlijk gezegd heb ik die film nooit meer opnieuw bekeken. Ik vind het idee van het hoofd dat eerst in de koelkast wordt bewaard en daarna mee naar bed genomen, op zich goed. Het amuseert me en stoot me tegelijkertijd af... een goede mix, toch?

Vertelt u eens iets over het werken met Mario Bava aan BORDELLA.

Hij werkte alleen aan de scene aan het einde van de film waarin de "onzichtbare man" voorkomt. Nadat men had geprobeerd die scene tevergeefs met enkele zogenaamde special effects lieden te realiseren, kwam Bava de technische problemen oplossen. Als je het nu opnieuw bekijkt, ziet het effect er tamelijk kinderachtig uit.

Hoe zou u de talenten van respectievelijk Bava senior en junior vergelijken?

Mario hoorde thuis in een vorm van cinema die gebaseerd is op sterke overtuigingen, waarin weinig plaats is voor ironie... een soort duistere cinema die in zichzelf geloofde. Dit soort films werden gemaakt voor een wat meer naïef publiek, het soort mensen die zich makkelijk met een verhaal laat meevoeren. Lamberto Bava heeft enorm succes gehad met sprookjesfilms, die zich afspelen in een totaal onrealistische wereld. De overeenkomst tussen beide is hun verlangen het publiek een gevoel van verwondering te bezorgen.

U werkte aan het script van SALO O LE 120 GIORNI DI SODOMA/SALO OR THE 120 DAYS OF SODOM (1975) met Pier Paolo Pasolini en Sergio Citti. Wat was uw aandeel?

Pasolini had zelfs nog nooit iets van De Sade gelezen. We schreven het script samen met Citti, die uiteindelijk de regie zou voeren. Toen ging de maatschappij die de film zou produceren failliet. Op een avond had ik een gesprek met Pasolini en stelde hem voor dat



hij de film zelf zou kunnen regisseren. Hij stemde toe, en maakte de film. Het werken aan het script van SALO met Pasoloni verliep op een basis van wederzijds respect en nauwe samenwerking. Eigenlijk ben ik iemand die liever niet met mensen samenwerkt, maar ik genoot van de samenwerking met Pier Paolo. Hij was de meest milde en misschien wel de gevoeligste man die ik ooit heb gekend. Met hem werken was de eenvoud zelve, want hij wist altijd precies wat hij van je wilde.

Hoewel het niet echt bekend is, dacht ik dat u mee heeft gewerkt aan een ruwe versie van het script van PROFONDO ROSSO/DEEP RED (1976). Hoe verliep uw samenwerking met Dario Argento?

Ik heb daar slechts een paar dagen aan gewerkt. Dario was ziek geweest en herstellende in een ziekenhuis. We verzonnen de openingsscène van de film zonder ook maar een regel op te schrijven. Ik geloof dat iets daarvan nog daadwerkelijk in de film terecht is gekomen, ik herinner me iets van een seance. Maar Dario Argento, die ik zeer goed ken, was toen al een gearriveerde filmregisseur. Hij is iemand die alle macht en controle naar zich toetrekt. Dat geldt ook voor mijzelf... en het samenbrengen van twee van dit soort hanige personen is duidelijk geen goed recept voor artistieke samenwerking.

U werkte met Lucio Fulci aan de horror-satire DRACULA IN BRIANZA. Was hij zo'n moeilijke man zoals hij vaak wordt afgeschilderd?

Fulci gedroeg zich altijd uiterst correct naar mij toe. Ik schreef een script waarvan hij zei dat het perfect was, toen draaide hij compleet om en herschreef alles. Ik snapte er helemaal niets meer van. Het was niet eenvoudig om exact dat wat hij voor ogen had op papier te krijgen. Ik denk dat er uiteindelijk weinig van wat ik schreef in de film terecht is gekomen. In ieder geval had de hoofdrolspeler Lando Buzzanca een grote invloed op de inhoud van het script.

U heeft altijd als een onafhankelijk filmmaker gewerkt en bent altijd trouw gebleven aan uw geboortestreek Emilia Romagna. Wat voor invloed heeft die regio bijgedragen tot uw artistieke opvattingen, met name uw gevoel voor het macabere?

De plattelandscultuur waarin ik opgroeide is nog steeds sterk in Emilia Romagna aanwezig. Ik werd opgevoed met angstaanjagende sprookjes en een religiositeit waarin altijd werd gehamerd op de afschuwelijke straffen die op het begaan van een zonde staan. Ik groeide op met een gevoel van angst, en die

doordrongen van tradities maar wel openstaand voor de toekomst... een eigenaardige mix die zich in elke karaktertrek voordoet.

Hoewel u erg gehecht bent aan Emilia Romagna, schildert uw film LA CASA DELLE FINESTRE CHE RIDONO het af als een plek van ontarding en verval.

Ik heb geprobeerd de donkere kant van mijn roots te laten zien. De geheime kant, die je niet in de toeristenfoldertjes te zien krijgt. Ik denk dat ik er in ZEDER/VOICES FROM THE BEYOND (1983) het best in ben

geslaagd de inofficiële kant van "de Riviera Romagnola" te tonen.

U baseerde het personage Paolo Zeder op Fulcanelli (3). Weet u dat deze figuur ook is gebruikt in Guillermo Del Toro's CRONOS en Michele Soavi's LA CHIESA/THE CHURCH (1989)?

Veel mensen zijn gefascineerd geraakt door Fulcanelli en ik hoor zeker tot die groep. Maar onlangs is er in Frankrijk een document opgedoken, waaruit zou blijken dat hij slechts een literaire vondst was en nooit echt heeft bestaan.

Klopt het dat L'ARCANO INCANTATORE/THE ARCANO ENCHANTER (1997) eveneens gebaseerd is op een andere alchemist, die eveneens echt zou hebben bestaan?

Super-engerd Eugene Walter, hier in LA CASA DELLE FINESTRE CHE RIDONO, was ook te bewonderen in Fellini's 8 1/2

angst herken je terug in mijn werk. Het heeft mijn fantasie duidelijk vormgegeven.

U heeft enkele films in Amerika gemaakt. Maar, overeenkomstig uw drang naar onafhankelijkheid, deed u dat in Iowa in plaats van Hollywood. Vertelt u eens iets over de overeenkomsten tussen deze staat en Emilia Romagna.

Het zijn twee gebieden die erg op elkaar lijken, ze bezitten dezelfde wijde vlakten, boerenakkers, en er huist hetzelfde soort volk dat erg verwant is aan die omgeving: een beetje teruggetrokken, wat conservatief,

Inderdaad, een andere figuur die echt zou hebben geleefd, maar niet een alchemist. Het gaat om een man genaamd Achille Ropa Sanuti, die necromantische teksten bestudeerde en evenals ik uit Bologna kwam. Hij verbleef in Bologna gedurende het midden van de achttiende eeuw. Hij werd door de kerk geëxcommuniceerd vanwege zijn bestuderingen, en ging zichzelf daarna *l'arcano incantatore*, "de duistere tovenaars" noemen.

De hoofdrolspeelster in ZEDER was de wonderschone Anne Canovas, een actrice die ik daarna nooit meer heb gezien...

Ik weet niet meer hoe Anne Canovas voor die rol werd gekozen. Ze was voortreffelijk in een



TV film van mijn vriend Giacomo Battiato, misschien dat ik zo op haar ben gekomen.

Klopt het dat u, in tegenstelling tot uw meeste collega's uit de Italiaanse horrorfilm, er veel van houdt om innig met uw acteurs te werken?

Ja. In de Italiaanse genrefilm -waar op neer wordt gekeken door iedereen, met name door acteurs- is de relatie tussen de regisseur en zijn cast bijna nihil. Dit is niet bepaald de beste manier om acteurs goede rollen te laten spelen! Ik benader een genrefilm altijd op dezelfde manier als een realistische film.

Ik geloof dat ZEDER, uw enige genrefilm die in Amerika werd uitgebracht, in het Engels werd opgenomen. Gabriele Lavia (4) zegt dat dit hierdoor een zeer moeilijke film voor hem werd... wat herinnert u zich hier van?

Het lukte me niet echt om goed met Lavia samen te werken. Omdat de film in het Engels werd opgenomen, was het moeilijk voor me om me te concentreren op de details en nuances van zijn rol, die ik er graag in had verwerkt.

Ik heb begrepen dat LA CASA DALLE FINESTRE... is opgenomen in het dialect van Emilia Romagna (5). Is dat de reden waarom de film niet de distributie kreeg die het verdiende?

Het werd helemaal niet in een dialect opgenomen en kende in Italië een uitstekende distributie. Daarom was de film hier ook een succes. Buiten Italië was de distributie slecht verzorgd maar dat kwam door verkeerd handelen door onze eigen organisatie... de fout lag helemaal bij ons.

Er gaan geruchten dat u een Engelstalige remake wilt maken van LA CASA DALLE FINESTRE... Bent u niet huiverig voor zoiets wanneer men de slechte resultaten van Amerikaanse remakes van andere Europese klassiekers in ogenschouw neemt?

Het klopt dat we de haalbaarheid van een Amerikaanse remake aan het bekijken zijn. Er zijn daar zoveel kleine stadjes die me sterk aan Comacchio doen denken... stadjes met riviertjes, onbewoonde huizen, oude kerken... Ik denk echt dat het een fantastische film zou kunnen worden.

Klopt het dat u Alec Guinness als hoofdrolspeler wilde voor het origineel?

Klopt, we deden een vrij naïeve poging om hem te contracteren.

Ziet u enige overeenkomsten tussen het paranoïede wereldbeeld dat naar voren komt in uw LA CASA DALLE FINESTRE... en Francesco Barilli's IL PROFUMO DALLE SIGNORA IN NERO/PERFUME OF THE LADY IN BLACK (1974) (6). Aldo Lado's LA

CORTA NOTTE DALLE BAMBOLE DI VETRO/THE SHORT NIGHT OF THE GLASS DOLLS (1972, zie CO #2) of Gianfranco Giagni's IL NIDO DEL RAGNO/THE SPIDER LABYRINTH (1987) (7)?

Van deze films heb ik alleen die film van Francesco Barilli gezien. Er zijn overeenkomsten, waarschijnlijk omdat Barilli uit dezelfde provincie als ik afkomstig is. Bovendien maakten we de films in ruwweg dezelfde periode.

Wat betreft die paranoïede sfeer, ik hoorde dat u ooit als misdadjournalist heeft gewerkt...

Dat ben ik nooit geweest, hoewel ik wel onderzoek op historische documenten heb verricht, hetgeen een totaal ander beroep is.

Bologna staat bekend als een centrum van linkse intellectuelen, en u heeft als ik het goed hebt politicologie gestudeerd. Ziet u zichzelf in enige vorm als een politiek filmmaker?

Ik heb getracht elke aanleiding om gezien te worden als een politiek regisseur uit de weg te gaan. Ik hou er niet van om bij een bepaalde groep te worden ingedeeld. Ik heb nooit gevoeld dat iemand mij konvertegenwoordigen, behalve ikzelf. Ik kan niets uitdragen, en dat maakt me tot een loner. Misschien zelfs een buitenstaander. Wat dat betreft ben ik een atypische Bolognaan.

Als u terugkijkt naar een vroege film zoals BALSAMUS, hoe tevreden bent u daar dan mee?

BALSAMUS was mijn eerste film, waarin 30 jaar leven en wachten samenkwam. Het was 1968 en ik wilde er alles, en uiteindelijk teveel, in stoppen. De film heeft teveel energie, teveel inventiviteit, maar niet genoeg communicatie en daarom weinig hart.

Hoe heeft u met acteur/schrijver/regisseur Luigi Montefiori (ook bekend als "George Eastman") samengewerkt?

Hij is een acteur met een zeer brede achtergrond, hij heeft in elk genre ervaring opgedaan... westerns, Italiaanse thrillers, etcetera. En hij heeft veel scripts geschreven. Het was prettig samenwerken met hem, want hij is vertrouwd met elk onderdeel van het filmmaken.

Wat zijn de voor- en nadelen van het werken met een producent die ook uw broer is?

Het werken met mijn broer Antonio als producent heeft alleen maar voordelen opgeleverd. Hij beschermd me volledig tegen alle moeilijkheden waarmee een regisseur geconfronteerd kan worden. En hij voorziet me van goede raad... hij is de enige persoon waarvan ik adviezen aanneem.

Hoe vindt u het zelf om projecten van andere

regisseurs te produceren?

Mijn broer houdt zich veel meer dan ik bezig met jonge regisseurs. Wanneer ik een film van iemand anders produceer hou ik me zoveel mogelijk op de achtergrond. Soms zal ik een beetje meehelpen met het script of de montage, maar ik zet nooit een voet op de set.

Waarom staat de Italiaanse cinema er zo slecht voor, en ziet u de toekomst optimistisch tegemoet met het oog op een herleving?

De Italiaanse cinema is verstikt. Het is bang om onmogelijke verhalen te vertellen. Het heeft een fataal verbond gesloten met de realiteit, met de tijd, met politiek, en dit heeft het onderdrukt zijn groei beperkt.

Vertelt u eens iets over de films die u in Amerika heeft geproduceerd, zoals Fabrizio Laurenti's LA STANZA ACCANTA/THE ROOM NEARBY (Zie CO#9) en Maurizio Zaccaro's DOVE COMINCIA LA NOTTE/ WHERE THE NIGHT BEGINS (1994).

DOVE COMINCIA LA NOTTE is gebaseerd op een verhaal dat ik heb geschreven, een verhaal waar ik erg gesteld op ben. LA STANZA ACCANTA is gebaseerd op andere verhalen en is daarom wellicht iets minder direct. Maar het zijn beide behoorlijke films. De eerste was redelijk succesvol, maar de tweede niet.

Kunt u iets zeggen over hoe uw liefde voor de jazz en zijn structuur zich vertaalt naar de manier waarop u films maakt?

In jazz is improvisatie de spil van het geheel. Bepaalde gedeelten van mijn films zijn gered doordat ik heb geïmproviseerd. Soms moet je je door je verbeelding laten leiden, erop vertrouwen dat het je zal brengen wat je op dat moment nodig hebt. Soms wacht je rustig en stil af, alsof je in verwachting bent, en dan dient zich vanzelf iets aan.

Betekent het succes van L'ARCANE INCANTATORE dat we van Pupi Avati meer films uit de fantasy- en horrorgenres kunnen verwachten?

Van al mijn fantastische films is L'ARCANE INCANTATORE me het dierbaarst, vanwege wat de film niet bevat, vanwege datgene dat de film onuitgelegd laat. Hier houd ik van... verhalen die je confronteren met buitengewone en verontrustende toevalligheden. Ikzelf begrijp nooit volledig de verhalen die ik vertel. Het geheim kan nooit volledig ontrafeld worden.

Interview: John Martin
Vertaling: Mike Lebbing

RELAAS VAN EEN GOUDGRAVER

Riccardo Freda geïnterviewd door Mike Lebbing

"Sono cercatori d'oro" ("wij zijn goudgravers"), zo vertrouwt Riccardo Freda zijn gesprekspartner Giuseppe Tornatore toe in een aflevering uit de interviewserie "Ritratti d'Autore" van Cristiano Bortone. Freda refereert hierbij aan zijn collega's uit de Italiaanse B-film, en zijn omschrijving is treffend. Niet alleen waren deze mannen pioniers in die zin, dat ze erin slaagden die controversiële thema's aan te snijden die hun voorgangers links lieten liggen. Ze deden dit alles ook nog via het maken van uiterst onderhoudende films die miljoenen lres opleverden in Italië, en later in de rest van de wereld.

Freda, die in de jaren vijftig schitterende *peplums* (historische spektakelfilms) en melodrama's regisseerde, maakte een onvergetelijke indruk op de Italiaanse cinema en haar meer commercieel ingestelde exponenten met *I VAMPIRI/THE DEVIL'S COMMANDMENT* (1957), *L'ORRIBILE SEGRETO DEL DOTTOR HICHOCK/THE TERRIBLE SECRET OF DR. HICHOCK* (1962) en, misschien de meest lyrische *orrore gotico* van allemaal, *LO SPETTRO/THE GHOST* (1963). Gemaakt met lage budgetten en doorgaans gefilmd binnen twee weken draaitijd, waren deze films voornamelijk gericht op het publiek dat zich graag de stuipen op het lijf liet jagen, niets meer en niets minder. Maar regisseur Freda, die zich sinds de jaren dertig had geschoold als kunstenaar, beeldhouwer, producent en scriptschrijver, had een enorm begrip van het visuele spektakel dat een speelfilm moet bieden, zelfs wanneer de financiële middelen uiterst beperkt waren. Terwijl de camera constant in beweging was, belichtten flamboyante kleurencombinaties de gotische decors, waarin de acteurs als in een delirium ronddoelden. Tel hierbij enkele goed gedoseerde doch hartverzakende schokeffecten, en het wordt duidelijk dat Freda precies wist hoe de cinematografische truukenoos kon worden gebruikt om zijn publiek een enerverende avond te bezorgen.

Maar in de wilde jaren zeventig was de carrière van de oude man echt voorbij. Jonge regisseurs als Sergio Martino en Dario Argento wisten veel beter wat het moderne horrorpubliek verwachtte. Freda maakte enkele filmpjes die ondanks hun kwaliteiten nauwelijks nog werden opgemerkt. Zelfs de Franse filmregisseur

Bertrand Tavernier, in de jaren zestig een van de eerste journalisten die Freda serieus nam en zelfs zijn regieassistent werd, probeerde de loopbaan van Freda tevergeefs uit het slop te trekken. Twee remakes van Freda's *IL FIGLIO DI D'ARTAGNAN/THE GAY SWORDSMAN* (1949) en *BEATRICE CENCI* (1956), respectievelijk *LA FILLE DE D'ARTAGNAN* en *LA PASSION BEATRICE*, toonden

dat hij graag speelt met de vaststaande concepten die cinefielen nu eenmaal van hun favoriete regisseurs hebben. En zo strooit Freda graag praatjes en verwensingen om zich heen, als ware het allemaal een spelletje. Hij speelt de dwaas wanneer hij zegt dat Michele Soavi een bedrieger is die hij zo zou willen koudmaken. Hij grapt wanneer hij zich Fulci niet meer herinnert. En hij weet dat hij fout zit met de bewering dat een

filmregisseur zich alleen kan beperken tot vakmanschap en nooit tot een artiest kan uitgroeien.

Hoewel Riccardo Freda alweer 88 jaar oud is en lijdt aan een ernstig aangetast korte termijn geheugen, kon ik me niet aan de indruk onttrekken dat hij een soort spelletje speelde tijdens het interview. Daarnaast was hij één van de gasten die ik zou interviewen tijdens de talkshow met Cristiano Bortone, Aristide Massaccesi en ons aller Jan Doense. Maar hij was nergens te vinden en later verklaarde hij dat het publiek toch niet geïnteresseerd was in verhalen over het verleden van een oude vent. Maar dat kan niet waar zijn. Hij praat constant over het verleden en het maakt hem weinig uit of mensen zich hieraan storen of niet. Ik weet zeker dat hij geen zin had en liever in het gezelschap van zijn "vrouw" vertoefde... en wie kan hem dat kwalijk nemen? Zoals u in het interview zult lezen deed Freda altijd z'n eigen ding, en het gevolg was dat hij enkele prachtige films maakte, een zeer rijk man werd, zich altijd omringde met prachtige vrouwen en de snelste auto's bestuurde. Freda meent dat hij één van Italië's beste filmregisseurs aller tijden is. Maar voordat u naar uw voorhoofd wijst, denk nog eens na. Op zijn eigen manier maakte hij films als een vakman, goed-

koop en zeer snel, en elke film bracht het geld ruimschoots terug. Welnu, hoeveel regisseurs kunnen dat zeggen, terwijl ze weten dat daaruit nog enkele klassiekers zijn ontstaan? Precies. Dus zo gek is die Freda nou ook weer niet, hoewel het volgende interview er vast voor zal zorgen dat u uw wenkbrauwen enkele keren stevig zal fronsen.

Hoe raakte u geïnteresseerd in cinema?

Toen ik klein was woonde ik in Alexandrie, in Egypte. Mijn vader was een beroemd bankier en mijn moeder nam me elke dag mee naar de bioscoop. Eerlijk gezegd kan ik me geen titels



Riccardo Freda signeert in Rotterdam

Tavernier in vorm als de gerespecteerde filmmaker die hij al jaren is, doch Freda heeft voor de Fransman geen goed woord over. Het lijkt er op dat de maestro zich maar al te goed beseft dat de magie al lang uit z'n vingers is verdwenen...

Ook voor de namen uit het glorieuze verleden van de Italiaanse B-film heeft Freda opvallend weinig respect. Slechts namen als Mario Bava, Michele Lupu en Dario Argento kunnen zijn goedkeuring wegdragen. De rest betekent hem niets. Toch zou ik Freda geen verbitterde oude man willen noemen. Het lijkt er vaak eerder op

meer herinneren, maar ik weet wel dat ik destijds veel Amerikaanse *serials* zag. Destijds waren de bioscoopzalen verdeeld in drie gedeeltes. Het eerste gedeelte, dat zich het dichtst bij het doek bevond, werd gevuld door arme Arabieren. Je kan je niet voorstellen wat die mensen overkwam toen er een film werd vertoond. Voor hen was wat er op het scherm gebeurde gewoonweg waar! Ze dachten dat wat daar gebeurde werkelijk had plaatsgevonden! Die mensen schreeuwden de longen uit hun lijf tijdens de enge scènes! Ik was een jong ventje en diep onder de indruk van de macht die de films over het publiek leken uit te oefenen. Een paar jaar later verhuisden we van Egypte naar Sicilië en daar was het eigenlijk niet veel anders. Ik bedoel, wanneer je een film had waarin iedereen de held sympathiek vond, dan was de desbetreffende acteur de koning van de stad. Maar o wee, wanneer het publiek een hekel aan een acteur kreeg, dan moest die arme vent daadwerkelijk onder politiebegeleiding zijn boodschappen doen, het volk was werkelijk woest!

U heeft ooit gezegd dat realisme de slechtste vorm van artistieke expressie is.

En dat geldt niet alleen voor cinema, maar voor elke kunstvorm. Ik zou een shot kunnen maken van hoe we hier zitten te praten, maar dat zou niets betekenen. Ik zou net zo goed naar een museum kunnen gaan en een schilderij filmen – net zo nutteloos.

Kunt u iets vertellen over Mario Bava, die begon als uw cameraman en later zelf een formidabele carrière opbouwde?

Mario Bava was een regisseur van licht. Toen ik met hem samenwerkte aan mijn films, zoals *I VAMPIRI*, hadden we geen enkel meningsverschil. Onze samenwerking verliep totaal perfect. Ik heb ook wat dat betreft nooit een betere cameraman dan Mario gekend. En daarnaast was hij een uiterst vriendelijke man. Ik heb zijn vader, Eugenio Bava, nooit ontmoet, maar ik weet dat hij bekend stond als een goede technicus, die zich onfermde over het maken van openingstutels en daarnaast kon beeldhouwen.

U heeft films in elk genre gemaakt. Wat was uw favoriete genre?

Ik denk niet in termen van genres, alle films horen onder een noemer: cinema.

Bent u zich bewust van het feit dat moderne filmmakers, zoals Scorsese en Tarantino, Bava en Freda vaak aanhalen wanneer naar hun invloeden wordt gevraagd?



Nee, daar weet ik niets van... meen je dat nou?

Ja, echt!

Wel, dat is grappig – dat ze zulke rotfilms nu nog moeten kopiëren. Maar goed, ik zal je eens iets vertellen. In de jaren dertig behoorde ik tot een kleine groep mensen die direct betrokken was bij het op poten zetten van Cinecittà. Ik werkte nauw samen met de zonen van Benito Mussolini, beide zeer grote bewonderaars van de film. Het probleem bestond er destijds echter

spectaculaire filmregistratie te organiseren van Mussolini's aankomst. Er waren vijf camera's aanwezig, er waren *booms*, van alles – het betere werk. Op een gegeven moment komt El Duce dan uiteindelijk aan... geluid, camera, actie! – en toen ontdekte men dat geen van de vijf camera's überhaupt waren voorzien van film! Kijk, dat is nou Italië!

L'ORRIBILE SEGRETO DEL DOTTOR HICCOCK (1962)

was destijds een taboedoorbrekende film vanwege het necrofiele gedrag van de hoofdpersoon. Hoe herinnert u zich de tijd waarin die film werd uitgebracht, kreeg u problemen met de censuur?

Nee, helemaal niet. Ik denk dat dit kwam doordat de film een sfeer van fantastisch kende en geenszins realistisch was. Ik maakte die film voor Ermanno Donati, een krankzinnige en soms zelfs gevaarlijke producent. Vraag maar aan z'n dochter, Donatella Donati, ze verblijft ook in dit hotel! (*Donatella is de vriendin en soms ook regieassistente van Aristide Massaccesi, en ze verblijven op dat moment eveneens in het Hilton, ML*)

Gisteravond zag ik LO SPETTRO voor het eerst op het grote doek. Barbara Steele was natuurlijk nog geweldiger dan op video, de close-ups van haar ogen leken het publiek bijna te hypnotiseren. Hoe herinnert u zich haar?

Ze was fantastisch in mijn films, dat ben ik met je eens. Ze wist precies wat ik van haar nodig had voor een bepaalde scène en ze gaf het me altijd zonder problemen. Een groot actrice – met een prachtig gezicht en wonderbaarlijke ogen, inderdaad.

Klaus Kinski had ook een perfect gezicht voor films en stond bekend als een groot acteur.

Een groot acteur, zeker, maar ook een absoluut totaal ontspoorde man. Toen we *A DOPPIA FACCIA/LIZ AND HELEN (1968)* opnamen gingen we zelfs met elkaar op de vuist. Hij was jonger, maar ik won!

Hoe zit het met dat beroemde gerucht, dat u in een van uw pephums een actrice vastgeketend en al een uur op de set achterliet, terugkwam toen ze echt begon te krijsen en zo haar perfecte "prestatie" kon vastleggen?

Dit is onzin, leugens, absoluut niet waar.

Hoe gaat u tegenwoordig om met Bertrand Tavernier?



uit dat er meer enthousiasme voor cinema was dan daadwerkelijke kennis van het medium. Ik herinner me een voorval "El Duce" Mussolini zou op een groots opgezette bijeenkomst arriveren, er waren massa's mensen die zich stonden te verdringen. Men probeerde een



Alles wat hij heeft bereikt, dankt hij aan mij. Voordat ik hem ontdekte was hij maar een *adetto stampa*, een jongeman die teksten schrijft voor persmappen.

En toen nam u hem aan als assistent regisseur.

Wel, ik ontmoette hem, en vond dat hij een tamelijk intelligente jongeman was, en ik bracht hem de filmwereld binnen. Toen begon hij uiteindelijk zelf films te maken en liet ik hem koud.

Hij heeft een remake gemaakt van uw BEATRICE CENCI, LA PASSION BEATRICE. Heeft u de film gezien?

Nee, die heb ik niet gezien. Weet je, in Rome bestaat het paleis van de Cenci's nog steeds. Het tragische is dat de kerk het complete vermogen van de Cenci's heeft gestolen. De familie was ontzettend rijk maar de kerk heeft de Cenci's geruïneerd.

En hoe zat het met Tavernier's LA FILLE DE D'ARTAGNAN, zijn remake van uw IL FIGLIO DI D'ARTAGNAN?

Ook die film heb ik niet gezien, maar ik heb wel het een en ander met de montage te maken gehad.

In de jaren zeventig heeft u weinig films gemaakt. Een van de interessantste is zeker ESTRATTO DAGLI ARCHIVI DI POLIZIA DI UNA CAPITALE EUROPEA (1973), een extreme horrorfilm met Camille Keaton.

Wat mij betreft bestaat deze film gewoonweg niet, want ik heb hem niet gemaakt. Ik werd gevraagd enkele scènes te doen, dat is alles. Ik heb de regie niet gedaan. (Op mijn vraag wie de regie dan wel deed gaat Freda met in, ML.) Alleen wanneer ik een film regisseer en monteer, noem ik het mijn film.

Het interview verzandt vervolgens in chaos. Freda verheest duidelijk zijn interesse en concentratie en begint vervolgens door te drammen over de talkshow die voor de dag erna is gepland. Hij begrijpt niet waarom we de

talkshow niet nu meteen doen en vindt de organisatie van het Festival maar vreemd. We nemen samen de lift naar beneden en Freda belooft me dat we elkaar morgen weer zullen treffen. Dat was dus de laatste keer dat ik hem zag.

Mike Lebbing

Riccardo Freda
Filmografie
(originele Italiaanse titels in hoofdletters,

gevolgd door (Engelse) exporttitels.)

1942 DON CESARE DI BAZAN

1943 NON CANTO PIU

TUTTA LA CITTA CANTA

1946 AQUILA NERA/The Black Eagle

1947 I MISERABILI in twee episodes:

CACCIA ALL'UOMO en

TEMPESTA SU PARIGI

1948 IL CAVALIERE MISTERIOSO
GUARANY

1949 IL CONTE UGOLINO

IL FIGLIO DI D'ARTAGNAN/The
Gay Swordsman

1951 IL TRADIMENTO (PASSATO CHE
UCCIDE)

LA VENDETTA DI AQUILA NERA/
Vengeance of the Black Eagle

1952 VEDI NAPOLI E POI MUORI

LA LEGGENDA DEL PIAVE
SPARTACO/Sins of Rome

1953 TEODORA,

IMPERATRICE DI
BISANZIO/Theodora,
Slave Empress

1955 DA QUI L'EREDITA

1956 BEATRICE CENCI

1957 I VAMPIRI/The Devil's
Commandment/Lust of
the Vampire

1958 AGGUATO A

TANGERI/Trapped in
Tangiers

AGI MURAD IL

DIABOLO BIANCO/

The White Warrior

1959 CALTIKI IL MOSTRO

IMMORTALE/Caltiki
The Immortal Monster

1960 I GIGANTI DELLA

TESSAGLIA

(GLI ARGONAUTI/

The Giants of Thessaly

1961 MACISTA ALLE

CORTE DEL GRAN
KHAN

1962 CACCIA ALL'UOMO

L'ORRIBILE SEGRET

DEL DOTTORE HICHOCK/The
Horrible Dr. Hichcock/ Raptus: The
Terrible Secret of Dr. Hichcock

MACISTE ALL'INFERNO/Maciste in
Hell/The Witches Curse

1963 LE SETTE SPADE DEL

VENDICATORE/The Seventh Sword

LO SPETTRO/The Ghost

IL MAGNIFICO AVVENTURIERO/

The Magnificent Adventurer

ORO PER I CESARI/Gold for the

Cesars (co-regie)

1964 GIULIETTA E ROMEO/Romeo and

Juliet

1965 LE DUE ORFANELLE

1966 TRAPPOLA PER L'ASSASSINO

AGENTE 777 MISSIONE

SUMMERGAME/Coplan FX Casse
Tout

1967 MORESQUE: OBIETTIVO

ALLUCINANTE

LA MORTE NON CONTA I

DOLLARI/Death at Orwell Rock

1969 A DOPPIA FACCIA/Liz and Helen/

Double Face/Das Gesicht Im Dunkeln

1971 L'IGUANA DALLA LINGUA DI

FUOCO/The Iguana with the Tongue of
Fire

LA SALAMANDRA DEL DESERTO

1973 ESTRATTO DAGLI ARCHIVI DI

POLIZIA DI UNA CAPITALE

EUROPEA/Tragica Ceremonia en Villa
Alexander

1980 MURDER OBSESSION (FOLLIA

OMICIDA)/Unconscious Fear

