FILMKRANT LAB

FILMLAB KRANT

MAART 2020

het ON-BEKENDE

een speciale uitgave van de Filmkrant samengesteld, geschreven en gemaakt door de jonge filmjournalisten die het afgelopen jaar deelnamen aan het Filmkrant Lab

Welkom in het ONBEKENDE

Het onbekende intrigeert ons. Het prikkelt én beangstigt. Het is de mens eigen om het onbekende te willen vangen – in beelden, in toekomstvisies, in prognoses. Iets niet weten is lastig. Daarom baseren we ons vaak op zogenaamde zekerheden. Hoe gaat dit er precies uitzien? Hoe groot is de kans op succes? En wat gaat het opleveren?

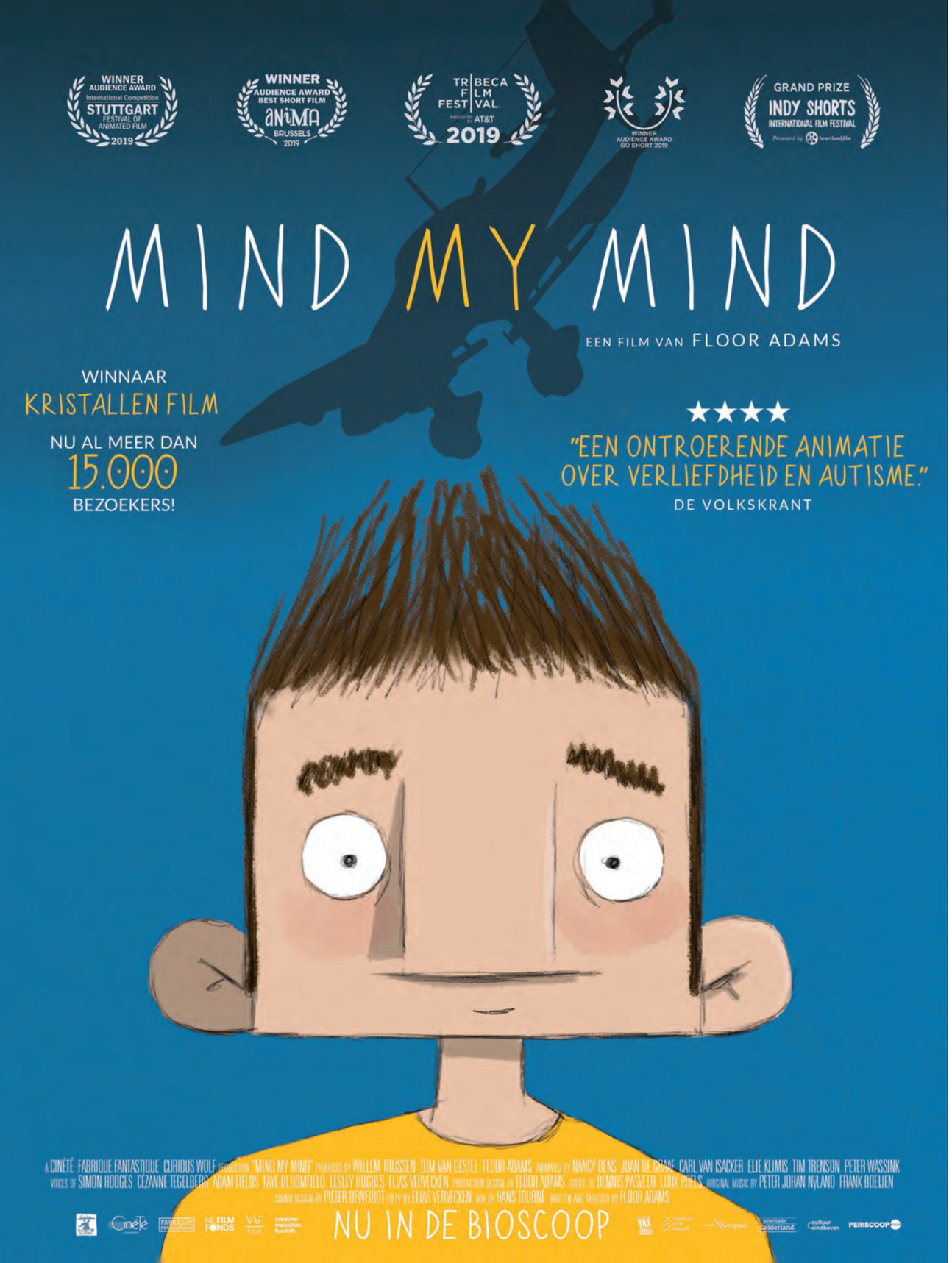
Deze terughoudendheid tegenover het onbekende is er in de filmwereld ook. Dat op IFFR 2020 een hele filmindustriedag was gewijd aan het stimuleren van originaliteit, is niet toevallig. En juist het onbekende speelt in originaliteit een cruciale rol. Het (nog) niet weten creëert ruimte om nieuwe ideeën, vormen en stemmen omhoog te laten borrelen.

Om ruimte te maken voor die vernieuwing startte de Filmkrant eind vorig jaar het Filmkrant Lab. Maandelijks kwamen wij samen onder leiding van Filmkrant-critici Joost Broeren-Huitenga en Dana Linssen om te leren over en te experimenteren met filmkritiek. We leerden de journalistieke regels – en tegelijkertijd om diezelfde regels te bevragen. Waarom was het bijvoorbeeld nog de norm om te schrijven over film, terwijl video-essays in een eigen visuele taal met en over film kunnen spreken? We werden aangemoedigd om bij alles 'waarom' te vragen en bovenal om onze eerste stappen te zetten op het gebied van filmkritiek.

Voor u ligt ons afsluitende experiment. We kregen de kans om een eigen magazine te maken: van het verzinnen van een overkoepelend thema tot planning, redactie, eindredactie en vormgeving. Als deelnemers van het Lab schreven wij allen een afsluitend essay waarin ieder van ons zich boog over het gezamenlijke thema: 'Het onbekende'.

Tezamen openen deze essays een deur naar onbekende films, werelden, geluiden en perspectieven. En zijn ze een ode aan originele, avontuurlijke, experimentele, cinematografische en journalistieke zoektochten naar dat wat we nog niet weten. Naar het onbekende.

Namens Filmkrant Lab 2019,
Brigitte Borm



...as we know, there are known knowns;
there are things we know we know. We also know
there are known unknowns; that is to say
we know there are some things we do not know.
But there are also unknown unknowns
— the ones we don't know we don't know...

6
ZOEKTOCHT NAAR HET ONBEKENDE
DOOR DAVID HOFLAND
Er zijn meer sterren in het heelal dan zandkorrels op aarde

8
VAN EMPATHIE NAAR EMANCIPATIEMACHINE
DOOR BOBBIE FAY BRANDSEN
De ander in ons

10
ANGSTIG UITZIEN NAAR HET ONBEKENDE
DOOR TIM BOUWHUIS
De onheilsprofetie van Take Shelter

12
VERBORGEN BESCHAVING
DOOR REMCO EFDÉ
De onbekende ruimte voorbij het kader

14
HET ONBEKENDE GELUID VAN DE TOEKOMST
DOOR SAM DUIJF
Het mysterie gaat onderhuids

16
THE REVOLUTION WILL (NOT) BE TELEVISED
DOOR ALEX MAZEREEUW
Film, serie, filmserie, seriefilm

18
INLIJSTEN IS UITSLUITEN
DOOR BRIGITTE BORM
Waarom worden filmlijstjes toch gedomineerd door (witte) mannen?

21
EEN TERUGBLIK VANUIT 2039
DOOR DEVI SMITS
Was 2019 het beste filmjaar ooit?

Filmkrant Lab 2019 werd georganiseerd door *de Filmkrant*, Eye en het Nederlands Film Festival, gelieerd aan de Nederlandse Filmnacht

begeleiding: Dana Linssen, Joost Broeren-Huitenga
deelnemers: Brigitte Borm, Tim Bouwhuis, Bobbie Fay Brandsen, Sam Duijf, Remco Efdé, Wouter Greven, David Hofland, Laura de Lange, Alex Mazereeuw, Devi Smits, Camilla Peeters
vormgeving special: Rolf Hermsen — **illustratie omslag:** Remco Efdé

© 2020 de Filmkrant

ZOEKTOCHT NAAR HET ONBEKENDE

ER ZIJN MEER STERREN IN HET HEELAL DAN ZANDKORRELS OP AARDE

Voor de eerste opdracht van het Filmkrant Lab schreven we over sciencefiction-films die werden vertoond in het kader van de tentoonstelling 'Journey Into the Unknown'. Vandaag de dag lijkt het onbekende vooral angst in te boezemen. Maar in film prikkelt het onbekende juist onze nieuwsgierigheid en opent het nieuwe mogelijkheden.

DOOR DAVID HOFLAND

Waarschijnlijk is de eerste plek waar iemand naar antwoorden zoekt het internet. Google, in de meeste gevallen. Mijn zoektocht naar het onbekende begint dan ook daar. Want wat is het onbekende eigenlijk? Het ongehoorde, ongeziene en onvoorstelbare? Is dat eigenlijk wel te filmen? Dus daar ga ik. De eerste zoekterm die ik probeer is 'Unknown'. Het resultaat op het scherm: het liedje uit *Frozen II* (2019). Het onbekende als een lokroep. Een mooie manier om dit stuk aan te pakken, maar nog geen bevredigend antwoord natuurlijk.

Vervolgens stuit ik op de *The Unknown Known: The Life and Times of Donald Rumsfeld* uit 2013 van de Amerikaanse filmmaker Errol Morris. Aan het begin van de film vertelt de voormalige Minister van Defensie van de Verenigde Staten dat een van zijn belangrijkste doelen van de oorlog in Irak was om 'unknown knowns' te ontdekken, of zoals hij het zegt: "The things you think you know, that it turns out you did not."

Johari-venster

Dingen die je denkt te weten, waarvan dan blijkt dat je ze niet wist? Dat is eerder een omgekeerde versie van het onbekende. Het doet denken aan het 'Johari-venster' van psychologen Joseph Luft en Harrington Ingham: een model om te bepalen waar gesprekken over kunnen gaan. Er zijn vier mogelijkheden: dingen die bekend aan jezelf en anderen zijn (open communicatieruimtes), dingen die onbekend aan jezelf maar bekend aan anderen zijn (blinde vlekken), dingen die bekend aan jezelf zijn maar onbekend aan anderen (verborgen gebied) en ten slotte dingen die zowel aan jezelf als aan anderen onbekend zijn (onbekend gebied).

Dat laatste zou je het ultieme onbekende kunnen noemen. Maar ik denk dat dat iets is wat alleen in abstracte films en kunst zichtbaar kan worden gemaakt. Ik moet daarbij meteen aan optische illusies denken, aan een verschijnsel dat 'pareidolia' heet, de officiële naam voor het denken dat je een mannetje in de maan kunt zien. Of aan de negatiefruimte die maakt dat je óf twee gezichten ziet die naar elkaar kijken, of juist de contouren van een vaas. Het leuke van optische illusies is trouwens dat je als je eenmaal weet waar je naar moet kijken, je het dan níet meer niet kunt zien.

Hekserij en Hocus-Pocus

Dankzij films ben ik terechtgekomen in een Filipijnse jungle, bij Argentijnse lijmsnuivers, op een Hogeschool voor Hekserij en Hocus-Pocus, op verre planeten en in de droom/geestenwereld van *Spirited Away* (2001), maar heb ik ook heel 'gewone onbekende' dingen gezien, zoals de binnenkant van Engelse landhuizen of het leven van Roemeense straatkinderen. Een aantal van die dingen zijn voorstelbaar, voor een aantal ervan is meer verbeeldingskracht nodig.

Waarom worden er eigenlijk films gemaakt over het onbekende? En waarom ben ik zo benieuwd hoe het onbekende in film eruitziet? Het heeft iets te maken met nieuwsgierigheid, houvast vinden in fictie, vrijuit kunnen speculeren en verzinnen wat je in de werkelijkheid niet kunt vinden. Voor filmmakers moet het onbekende de ultieme uitdaging zijn. Iets in beeld brengen wat nog nooit zichtbaar is gemaakt — dat kan alleen in film, toch?

Corona-virus

Tegelijkertijd is het onbekende ook iets wat mensen juist angst inboezemt (en kunnen enge films je helpen die angst te bezweren). Na de recente uitbraak van het Corona-virus spelen mensen in China opeens massaal het spelletje *Plague Inc.*, waarin het de bedoeling is om een virus te ontwikkelen dat in een zo kort mogelijke tijd zoveel mogelijk mensen besmet. Iets wat in de film *Contagion* (2011) van Steven Soderbergh via een besmettingsverhaal vorm kreeg en nu opeens massa-entertainment is geworden.

Het is een gekke tegenstrijdigheid. Aan de ene kant willen mensen het zo veilig mogelijk hebben, aan de andere kant zijn het juist ontdekkingsreizigers en onderzoekers geweest die de wereld van vandaag hebben gemaakt zoals hij is. Van de aarde tot de ruimte en de diepzee. Er zijn meer sterren in het heelal dan zandkorrels op aarde.

In 1956 maakten de Franse oceanograaf Jacques-Yves Cousteau en filmmaker Louis Malle *Le monde du silence*, nog steeds een van de mooiste films over het leven onder water. Cousteau vatte het karakter van de onderzoeker treffend samen: "Elke ontdekkinsreiziger die ik ken wordt — niet toevallig maar typerend — gedreven door nieuwsgierigheid, door een doelgerichte, onstilbare en zelfs uitbundige noodzaak om te weten." Ruim een halve eeuw later deed filmmaker James Cameron voor *Deepsea Challenge 3D* (2014) Cousteau's exercitie nog eens over, maar dan met behulp van de nieuwste filmtechnieken. Als je naar al dat blauw kijkt, lijkt het alsof Cameron duizenden mijlen onder zee op zoek is naar de blauwe planeet die hij vijf jaar eerder in *Avatar* (2009) bij elkaar verzonnen had. Hij vergelijkt niet voor niets de Marianentrog met een maanlandschap. Zou het zo kunnen zijn dat we alleen dingen kunnen verzinnen die uiteindelijk min of meer mogelijk blijken te zijn?

Sciencefiction

Want wat is echt onbekend? Dan denk je misschien toch meer aan begrippen die (nog!) niet tastbaar of mogelijk zijn, maar waar we als mens wel over speculeren, zoals tijdreizen, het transcendente, reïncarnatie, gedachten lezen, goden en andere opperwezens, aliens, en vragen rondom het bewustzijn van kunstmatige intelligenties en andere technologische ontwikkelingen. Aan films als *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) en *Solaris* (Andrej Tarkovski, 1972) of *Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2014). Dan kom je toch weer bij sciencefiction terecht, niet voor niets het genre waarmee het Filmkrant Lab in 2019 begon.

Film maakt een plek tussen fantasie en werkelijkheid en kan gestalte geven aan datgene waarvan we weten dat we het niet weten. Of vermoeden dat we niet weten dat we het niet weten. Of zoals HAL9000 in *2001: A Space Odyssey* zei: "Dave, dit gesprek kan geen doel meer dienen, vaarwel."

VAN EMPATHIE NAAR EMANCIPATIEMACHINE

DE ANDER IN ONS

'Behandel anderen zoals je zelf behandeld wil worden', zo luidt de Gulden Regel, wijdverspreid in de praktische ethiek. Opvallend veel landen, religies en culturen kennen een dergelijke regel. Minstens net zo opvallend is hoe vaak we ons er niet aan houden. Hoe kan het dat we deze regel allemaal kennen maar hem vaak niet toepassen in ons dagelijks leven? En hoe kan film ons hiermee helpen?

DOOR BOBBIE FAY BRANDSEN

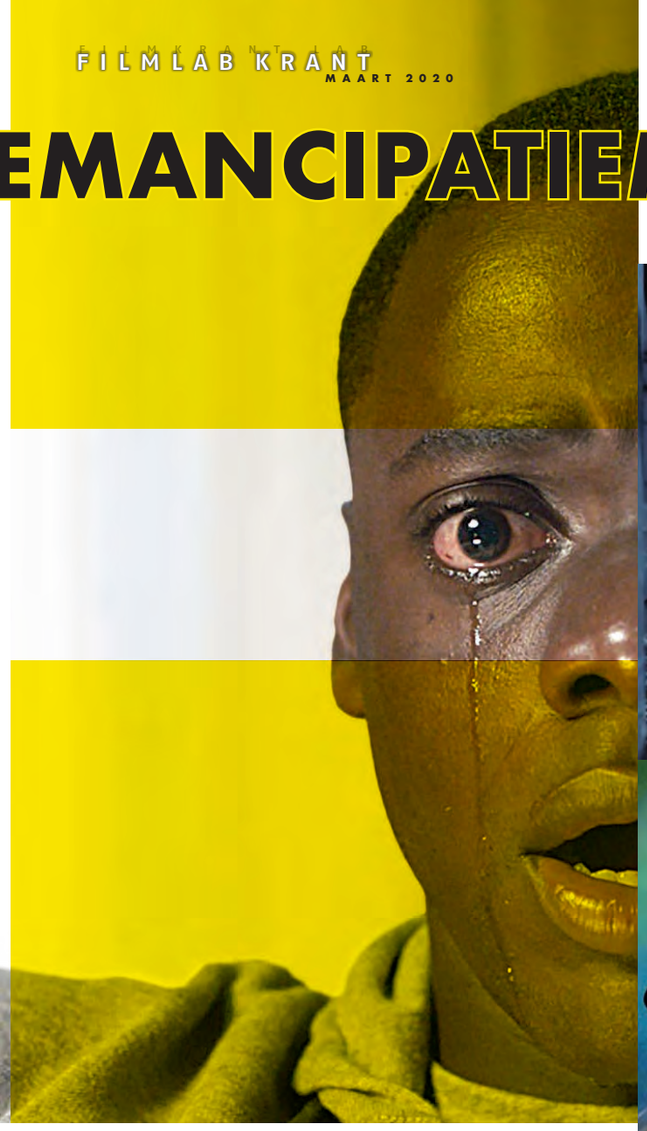
De ander heeft vele gezichten. De chique mevrouw die tegenover je zit in de tram met haar teckel op schoot. Het verveelde kassameisje dat je op zaterdagochtend nog een fijne dag wenst. De natgeregende pizzabezorger die aan je deur staat als je geen zin hebt om te koken. Ze zijn allemaal 'de ander'. Maar het lijkt wel alsof de kloof steeds groter wordt en we het contact met de ander dreigen te verliezen. Het lukt ons steeds minder vaak om ons in te leven in de ander. Soms zijn we zelfs zonder gegronde reden bang voor of boos op de ander. Dan roepen we dat we "minder, minder, minder" van die ander willen.

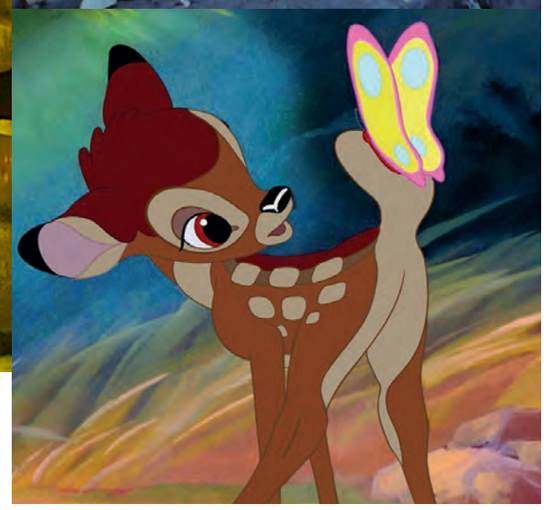
Gelukkig is er een manier waarop inleven ons nog wél lukt: door film. Een goede film laat ons altijd in de huid kruipen van het hoofdpersonage, ongeacht hoeveel die van ons verschilt in kleur, geslacht, geloof, ras, leeftijd, fysieke verschijning of seksuele geaardheid. Een goede film voert ons mee naar nieuwe werelden en andere tijden, waar we wellicht in het echt nooit zullen komen. Film is daarmee een fantastisch middel om een ieders empathisch vermogen te trainen en te vergroten. Het verbindt ons door universele thema's en verhalen. Maar kan zoiets simpels als een film kijken, en je daardoor inleven in een ander, ook bijdragen aan meer compassie en empathie in de echte wereld?

Empathie voor een lamp

Laten we om te beginnen een Disney-klassieker als voorbeeld nemen: *Bambi* (1942), waarin de moeder van Bambi door jagers wordt doodgeschoten. Een universeel verhaal over verlies en rouw? Met zo'n sterk thema plus de schattigheidsfactor van Bambi heb je meteen alle kijkers mee. Maar zouden kinderen na het zien van *Bambi* ook even geen trek hebben in wild tijdens kerst? Of zijn we het hertje dan alweer vergeten?

En wat nou als we ons moeten inleven in iets abstracts, een voorwerp, lukt het dan ook nog? Spike Jonze (*Being John Malkovich*; *Adaptation*; *Her*) weet in een reclamespotje dat hij in 2002 maakte voor Ikea in slechts 60 seconden ook empathie bij ons op te wekken voor een lamp. In glasheldere beeldtaal zien we hoe een afgedankt lampje buiten in de regen moet aanzien hoe een kersverse Ikea-lamp nu licht door de kamer straalt. Het geheel duurt maar een minuut, maar speelt binnen die korte tijd wel in op de menselijke angst voor de vergankelijkheid van het leven. Zestien jaar later kwam Ikea met een opvolger van de beroemde reclame, waarin het lampje door een kind van straat gered wordt en met een nieuw peertje ook weer licht straalt. Geheel naar de huidige tijdgeest zegt Ikea dus: recycle, maar kom wel eerst bij ons een nieuw peertje halen.





Racisme

Dus door film kunnen we ons inleven in een hertje en zelfs in een afgedankte lamp. Ons empathisch vermogen lijkt hiermee oneindig rekbaar. Maar wat nou als je een beladen ervaring invoelbaar wil maken? Iets waar niet iedereen in het dagelijks leven mee wordt geconfronteerd, bijvoorbeeld racisme, seksisme of homofobie.

Een van de meest sprekende voorbeelden hiervan uit de afgelopen jaren is *Get Out* (Jordan Peele, 2017). Deze film maakte angstaanjagend duidelijk hoe het is om zwart te zijn in een witte wereld. Welke afkomst of kleur je als kijker ook hebt, in de film kruip je voor 104 minuten in de huid van hoofdpersoon Chris, een Afro-Amerikaanse fotograaf die een weekend naar zijn witte schoonfamilie gaat waar hem gruwelijke racistische taferelen staan te wachten. En ondanks de extreme horrorelementen staat dit verhaal niet zo ver van de werkelijkheid af als we zouden willen.

Daarmee is de film dus een spiegel naar de samenleving. Maar zodra we ons uit onze bioscoopstoel hijsen en de zaal uitlopen lijkt de magie verbroken en duurt het niet lang of we neigen te vervallen in oude patronen. We behandelen elkaar weer anders dan hoe we zelf behandeld zouden willen worden.

Zijn we dan echt zo blind? Is het zo moeilijk om te zien dat we allemaal de ander zijn? Wij zijn met z'n allen de chique mevrouw, het verveelde kassameisje en de natgeregende pizzabezorger. Als jij de ander bent, ben ik dat ook. Er schuilt een ander in ons allemaal. Een studie met hersenscans aan de universiteit van Virginia laat bovendien zien dat mensen dichtbij ons een deel van onszelf worden. Hoe dichtbij zijn Bambi, de lamp en Chris gekomen?

Zolang we brandstof in de tank blijven gooien, zal de empathiemachine die film is blijven ronken en nieuwe werelden voor ons blijven openen. Werelden die dan hopelijk op een dag samensmelten met onze eigen wereld.

ANGSTIG UITZIEN NAAR HET ONBEKENDE

DE ONHEILSPROFETIE VAN TAKE SHELTER

"Er komt een storm aan, en niemand van jullie is er klaar voor!", verkondigt het profetische personage van Michael Shannon in Take Shelter (2011). De film vangt de uitwerking die het onbekende op de mens kan hebben in een karakterstudie die er met de jaren niet minder urgent op is geworden. Waar zijn we bang voor, en wat zegt dat over onze westerse blik op de wereld?

DOOR TIM BOUWHUIS

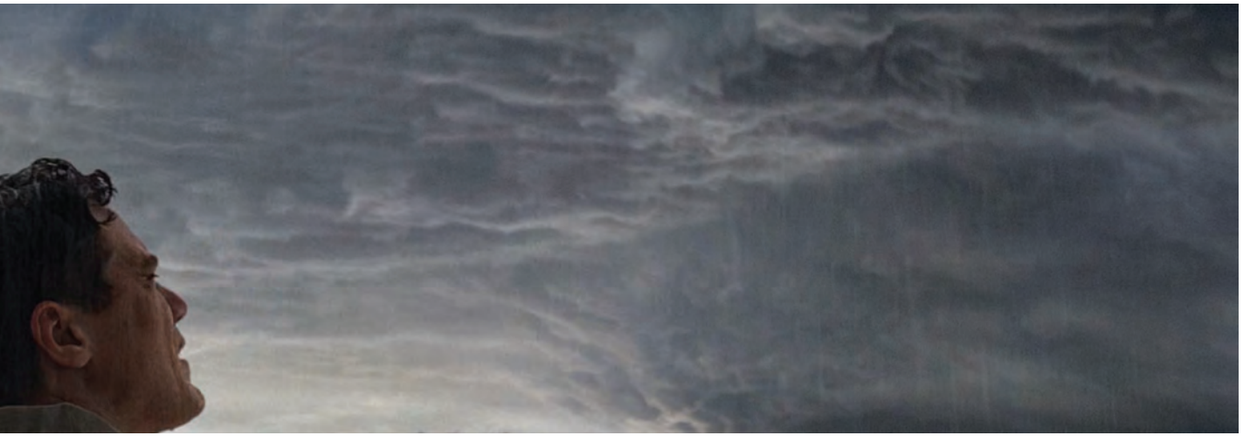
Angst en het onbekende gaan hand in hand. We zijn bang voor wat we niet kennen. Hoewel we met de jaren meer denken en hopen te begrijpen, rest er nog zoveel dat ons voorstellingsvermogen gewoonweg te boven gaat. Maar betekent dat dan automatisch dat het onbekende niet bestaat? En als dat wel het geval blijkt te zijn, moeten we ons er dan voor afschermen of ons er juist aan overgeven?

Ooit, in de beginjaren van de cinema, moet het medium film een innige verbintenis met het onbekende hebben gesloten. We vinden het vanzelfsprekend dat het witte doek geen geheimen voor ons heeft. Alles kan en niets is te gek. Als ik mijn grootmoeder zou vertellen waar *War of the Worlds* (na diverse verfilmingen van H.G. Wells' klassieke roman zijn er in 2019 twee afzonderlijke serieversies van uitgebracht) over gaat, zou ze direct begrijpen dat ik het over een film heb. Maar als ik naar de lucht zou wijzen en haar zou waarschuwen voor aliens, mag ik morgen nog aanschuiven bij een psychiater. Als we tegenwoordig willen weten of er daadwerkelijk leven is op Mars, gaan we zelf wel die kant op.

Dreigend wolkendek

Take Shelter is een voorbeeld van een film die dit spanningsveld tussen waanzin en openbaring opzoekt. Hoofdpersoon Curtis LaForche (Michael Shannon) is namelijk die man die wel naar de lucht wijst. Hij vreest een storm van apocalyptische proporties. Regisseur Jeff Nichols (*Mud*) opent zijn film met grijze lucht en hevige windkracht. Als de camera van perspectief verwisselt, zien we Curtis en het dreigende wolkendek in een enkel shot: een duidelijke voorbode.

Toch trekt *Take Shelter* ons vervolgens een wereld van ontkenning in. Een wereld van dromen die nachtmerries worden, maar ook van rationele bezoekjes aan psychiaters en artsen. In de bibliotheek trekt Curtis een boek over geestesziektes uit de kast. Speelt alles zich dan toch in zijn hoofd af? Wat in ieder geval vaststaat, is dat de angst voor een doemscenario een destructieve invloed heeft op zijn fysieke en geestelijke gesteldheid. Ondertussen vervreemdt de introverte bouwvakker verder van zijn vrouw Samantha (Jessica Chastain) en hun zesjarige dochter, en kost zijn obsessie voor het renoveren van de schuilkelder op het erf hem zijn baan. Hoe lang kan dit nog doorgaan? Ook zonder storm zal het noodlot Curtis en zijn gezin treffen.



Nichols' scenario bevat allerlei mogelijke sociaalpsychologische verklaringen voor de dromen en angsten die Curtis tot het uiterste drijven. Zo kampte zijn moeder vanaf haar dertiger jaren met paranoïde schizofrenie, en overleed zijn vader in diezelfde periode. Het zou de indruk kunnen wekken dat Curtis' koortsdromen enkel symptomen zijn van traumaverwerking. Toch nemen ook de praktijkgesprekken met hulpverleners de dreiging van die naderende storm nooit helemaal weg. "Ik droomde dat mijn hond me aanviel, en na een dag was de pijn nog steeds niet weg", vertelt Curtis terloops over zijn eerste droom.

Schuilkelder

In onze huidige politiek-maatschappelijke debatten ontsnappen we niet aan eenzelfde precaire spanning tussen de psychische en materiële werkelijkheid. Tegen welke stormen beschermen we onszelf? En baseren we ons hierbij op ficties of op keiharde feiten? Het naderende onheil kan vele verschillende vormen aannemen: het klimaat, terroristische aanslagen, een groep mensen die zogenaamd 'anders' zijn. Het onbekende is de grootste sponsor van egoïsme. Uit zelfbehoud trekken we ons terug en schermen we ons af voor alles wat vreemd aandoet. Ondertussen maakt het angstaanjagend genoeg vaak al nauwelijks meer uit of de dreiging nu reëel is of niet. Die schuilkelder hebben we toch al gebouwd.

Precies daarom is *Take Shelter* een krappe acht jaar na de Nederlandse release nog steeds zo'n boeiende en relevante film — omdat de angsten van Curtis een kader aanreiken om onze eigen vrees voor het onbekende te bevragen. Geeft ons collectief bewustzijn een signaal af, of zijn onze doemprojecties uiteindelijk toch uitwassen van de verbeelding? Is onze angst voor een storm stiekem een poging de verantwoordelijkheid af te schuiven voor een storm die we over onszelf afroepen? Hoe dieper we graven, hoe lastiger het wordt om tot antwoorden te komen. Maar al te vaak is de angst zelf zo sterk dat we niet durven te doorgronden waar hij vandaan komt.

Nichols doorgrondt onze neiging om de schuilkelder in te vluchten zodra we met onze stormen geconfronteerd worden, en spiegelt dat begrip in het plotverloop. De belangrijkste twist is dat hij zijn hoofdpersonage én zijn publiek de mogelijkheid ontzegt om daar te blijven zitten. Uiteindelijk reikt de film met zijn ambigue einde zelfs een gedachte aan die radicaal tegen de intuïtie van zelfbehoud ingaat: als de storm echt is, moeten we misschien wel gewoon stoppen ertegen te vechten.

VERBORGEN BESCHAVING

DE ONBEKENDE RUIMTE VOORBIJ HET KADER

In mijn zoektocht naar een verborgen beschaving trotseer ik de dichtbegroeide jungle van de 'offscreen space'. Welke verhalen gaan er schuil in de onzichtbare wereld van cinema?

DOOR REMCO EFDÉ

In mijn reis naar het onbekende poog ik het zwarte gebied van dat wat zich buiten het kader afspeelt te ontrafelen. Ruben Östlunds *Play* (2011) biedt daar uitstekende handvatten toe. De Zweedse film maakte destijds veel discussie los, in zowel de media als de politiek. De film werd door critici bestempeld als populistisch en zelfs racistisch. Die kritiek is een reactie op wat we in de film zien, terwijl juist de onzichtbare ruimte een interessante benadering van de maker zichtbaar maakt.

In de film volgen we drie jongens — één van Aziatische afkomst en een tweetal witte knullen — die geterroriseerd worden door een groep zwarte hangjongeren. In een psychologisch spel moeten de slachtoffers onder grote druk diverse opdrachten uitvoeren, waarna ze berooid en vernederd aan hun lot worden overgelaten. Het scenario werd gebaseerd op lopende rechtszaken uit Göteborg waar, net als in de rest van Europa, multiculturaliteit een belangrijk maatschappelijk en politiek thema is.

Play is echter verre van een typisch politieke film of vluchtelingendrama, en hanteert een opvallende en zeer eigenzinnige vertelstijl waarin offscreen space een belangrijke rol speelt. In de film verplaatst de vertelling en beweging zich alsmaar van binnen het kader naar buiten. Door die intrigerende wisselwerking tussen zien en niet-zien lijkt de Östlund commentaar te leveren op de sociale problematiek rondom de mondiale vluchtelingencrisis. Zijn commentaar haakt daarmee in op nog altijd belangrijke en actuele sociale kwesties.

Mysterieuze wereld

Ruimte is onmisbaar voor cinema, en een eigenschap waarmee voortdurend wordt geëxperimenteerd. De eerste mutoscopen en diorama's schonken diepte aan het vlakke tweedimensionale oppervlak van de fotografie. De eerste gefilmde beelden zetten die driedimensionale wereld in beweging. De ruimte laat ons verder kijken dan het oppervlak. Bewegingen binnen die ruimte laten zich expliciet kenmerken door de fysieke afbakening of kadrering van de ruimte. Net zoals de bioscoopzaal kent het filmscherm 'muren' (kaders) die onze aandacht naar het licht sturen en grenzen stellen waarbinnen onze kijkervaring zich voltrekt. Om en achter de begrensde kaders lijkt een onontdekte, mysterieuze wereld schuil te gaan die zich kenmerkt door zich vooral niet te laten kenmerken.

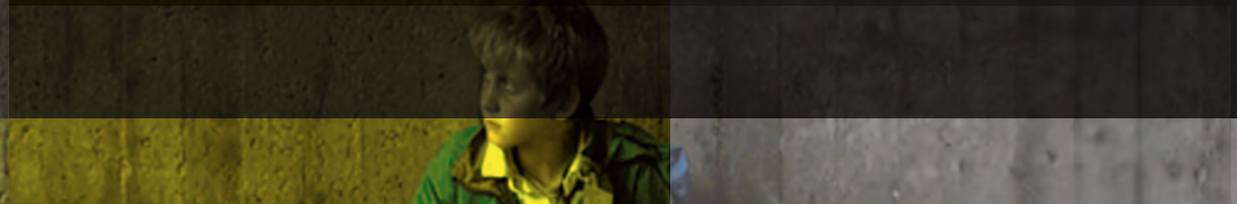
De taal van film lijkt zich in eerste instantie dan ook slechts te beperken tot de grenzen van dit kader. Maar wanneer de blik van een personage zich wendt richting die oneindige diepten neemt onze nieuwsgierigheid toe. De zwarte ruimte die het scherm omringt, wordt opgewaardeerd tot een bestaande ruimte met een eigen functie. De interactie van het personage met deze ruimte kan interessante en relevante lagen voortbrengen. Tal van makers hebben de niet-zichtbare ruimte nadrukkelijk meegenomen in hun verhalen en gaan zo expliciet een interactie aan met de grenzen van het kader.

Surveillance

Play toont een zwarte dag voor het drietal jonge Zweedse scholieren. Door de observerende cameravoering worden wij als kijker gedwongen machteloos toe te kijken. De film biedt geen voorgeschiedenis of context die de daden zou kunnen nuanceren. De dreigende hangjongeren zijn er simpelweg en geen enkele visuele boodschap verklapt hun herkomst, doel of beweegredenen. Het zijn vreemdelingen die doelloos rondhangen in winkelcentra zonder verhaal of geschiedenis, jongens die worden vastgelegd op surveillancecamera's.

Het idee van surveillance wordt doorgevoerd in de statische beeldvoering van de film, die veelal bestaat uit langgerekte observaties. Een techniek die soortgelijke frustraties opriep in films als *Benny's Video* (1992), *Irreversible* (2002) en *4 maanden, 3 weken en 2 dagen* (2007). Toch doet Östlund hier iets noemenswaardigs. Naast het statische camerawerk laat hij zijn personages uit de kaders vertrekken, zonder ze terug te halen uit die wereld die voor onze ogen niet bestaat. Dat heeft niet alleen een bloedstollend en uiterst provocerende effect, maar legt ook een zeer relevant aspect van de zwarte ruimte bloot: wat we zien is slechts wat we zien.

Door een deel van de vertelling te verplaatsen naar de onzichtbare ruimtes buiten het filmscherm maakt Östlund ons bewust van die ruimte waarin alle ruimtelijkheid ontbreekt. Het zwarte veld waarnaar de handeling zich verplaatst, maakt ons bewust van een onzichtbare wereld, die daarmee een zichtbare wereld impliceert. De treiterijen vinden niet alleen deels buiten het zicht van de filmpersonages plaats, maar ook buiten het zicht van de kijker. Alsof we de verhalen niet *kunnen* zien, omdat we ze niet *willen* zien.



'De vreemdeling'

In tijden van collectieve en bijna compulsieve angst voor alles wat onbekend is, is elke veilig ommuurde ruimte ons dierbaar. De allochtone hangjongeren uit *Play* overschrijden deze grenzen door in die ruimte te infiltreren en alle normen en waarden aan hun laars te lappen. Östlund transformeert hen zo tot intimiderende dieven met geen enkel moreel besef of empathie, maar doet dit wel uitsluitend binnen ons gezichtsveld.

In het zichtbare visuele veld van zijn film creëert de filmmaker een beeld van de 'vreemdeling' dat overeenkomt met de stereotypen die we terugzien in veel nieuwsmedia, rechts-populistische politieke bewegingen en ook bij 'de gewone man'. Maar in zijn omgang met wat niet zichtbaar is, schuilt juist kritiek op dat beeld, en een oproep aan al die groepen en instituten om verder te kijken.

Zoals de gigantische vluchtelingenstromen miljoenen mensen tot statistieken reduceert, scharen we ook de terroriserende jongeren uit *Play* onder eenzelfde noemer. De filmmaker maakt ons ervan bewust dat die reductie slechts in een beperkte ruimte overeind blijft. Wat we zien en horen is slechts wat we binnen de gestelde kaders kunnen zien en willen horen.

In plaats van angst voor het onbekende daagt de filmmaker ons uit die dichtbegroeide jungle te trotseren, en de afwezigheid van achtergrondverhalen te begrijpen als een uitdagende reis die ontdekkingsreizigers behoeft. Wie weet gaat er achter de gestelde grenzen een nieuwe beschaving schuil, die ons verder laat kijken en luisteren dan de wereld die we denken te kennen.

HET ONBEKENDE GELUID VAN DE TOEKOMST

HET MYSTERIE GAAT ONDERHUIDS

Ieder verleden had ooit een toekomst. Iedere tijd kent daarom zijn eigen mengsel van vraagtekens, verwachtingen en angsten. Achteraf hebben we makkelijk praten, dan lijkt het inmiddels bekende vaak vanzelfsprekend. Op het moment zelf is geschiedenis-in-wording echter niet zo makkelijk te zien. Maar wat als er naar geluisterd wordt? Hoe klinkt een toekomst überhaupt? En hoe klinkt die van ons, de toekomst van nu?

DOOR SAM DUIJF

Lange tijd was geluid an sich de toekomst. Geluid werd de soundtrack van een tijdperk: geregistreerde muziekopnames, de opkomst van radio en natuurlijk de geluidsfilm. Geluid heeft de vorige én huidige eeuw een radicaal andere dimensie en ervaring gegeven. Voor het eerst was een tijd zowel te zien als te horen.

Die twee eigenschappen verenigen zich uitdrukkelijk in de geluidsfilm. De geluidsfilm wás toen het ontstond niet alleen de toekomst, het heeft ook altijd naar de toekomst gekeken, en daarin is het onbekende minstens even hoorbaar als zichtbaar. Illustratief hiervoor is sciencefiction. Wie luistert naar sciencefictionfilms hoort een wereld die onbekend en vreemd is. Het scifigenre omvat de wereld van dystopieën en utopieën, en eigenlijk alles wat daar tussenin valt. En dat hoor je.

Klaatu barada nikto

Een film die als logisch startpunt fungeert is *The Day the Earth Stood Still* (1951). De muziek uit de film steekt een belangrijke drempel over, want voor het eerst werden rond deze tijd conventionele geluiden welbewust vermengd met onaardse klanken — in dit geval door meestercomponist Bernard Hermann.

In een van de bekendste scènes van de film staan het Amerikaanse leger (met een arsenaal aan wapens) en het toeschouwende volk (met knikkende knieën) pal tegenover een zojuist gelande ufo, in afwachting van wie of wat zal uitstappen. Hoorbaar zijn herkenbare blazersensembles met hun bombastische zware tonen, perfect voor het creëren van onrust en dreiging. Maar prominent door Hermanns compositie zoemt dunnetjes een 'geluid van veraf': een hoog, vibrerend geluid dat wijst op iets van buiten. Simpel, innovatief en ongekend doeltreffend. Het onbekende kreeg zo langzaam maar zeker een geluid toegewezen.

Nog voordat "Klaatu barada nikto" kon worden uitgesproken (het commando waarmee in *The Day the Earth Stood Still* de vernietiging van de aarde wordt afgewend) volgde in rap tempo een klein legioen aan films met soortgelijke klanken. Inmiddels waren de eerste atoombommen gevallen, begon de ruimtewedloop en dreigde er continu nucleair gevaar. Als de wereld al niet straalde van het uranium dan was het de naoorlogse Amerikaanse film wel. Die zag gifgroen van de mutanten, aliens, robots en andere bovennatuurlijke verschijnselen: *The War of the Worlds* (1953), *It Came from Outer Space* (1953), *Them!* (1954), *Creature of the Black Lagoon* (1954), *It Came from Beneath the Sea* (1955), *Forbidden Planet* (1956), *The Fly* (1958) en vele anderen.

Stuk voor stuk zouden deze kwaadwillige indringers het vrome volk lasteren, overnemen, of nog erger: uitroeien. Er werd obsessief gehoor gegeven aan het naderende onbekende, want het geprojecteerde kreeg nu een duidelijk geluid — regelmatig dat van de theremin, een kenmerkende elektronische muziekmachine. Buitenaardse geluiden veroverden een vaste plek op het sonische pallet van componisten uit die tijd. Vooral als spectaculair effect, niet zozeer als complete muziekscore. Ook een zoem, een brom of een ssjjjhht kon van waarde zijn. Zolang het de paranoia en angst maar kon vertalen naar geluidsgolven die tot de verbeelding spraken.

Karakteristieke grondtonen

De jaren daarna evolueerde (film)geluid zich tot ondenkbaar veel vormen. Iedere tijd heeft zijn eigen geluid, en dat geluid onthult veelal iets over wat er in die tijd speelde. Dit is op het eerste gezicht makkelijk aanwijsbaar: in de 'vrijere' jaren zestig werd er experimenteel gebruik gemaakt van effecten en modulaties, en de jaren negentig (net Koude Oorlog-af) zinderden van energie en muzikale bevrijding, van grunge tot techno en van noiserock tot industrial.

Er zijn genoeg uitzonderingen op de regel. Denk alleen al aan de klassieke muziek uit *2001: A Space Odyssey* (1968) of de ragtimeklanken uit Woody Allens toekomstkomedie *Sleeper* (1973). Geluid kan haaks staan op een tijd, maar geluid kan ook simpelweg uit staan. Neem bijvoorbeeld Michael Haneke's dystopische *Les temps du loup* uit 2003 (slechts een paar jaar na 9/11): een stille chaos waarin nauwelijks geluid te horen is, op een paar tonen uit Beethovens *Frühlingssonate* na, die uit een cassetterecorder galmen. De complete stilte maakt het anonieme nog anoniemer. Want wat er echt is gebeurd in *Les temps du loup* (vluchtende mensen, geen voorzieningen, totale chaos) blijft onbekend.

Nee, films klinken nooit helemáál naar hun tijd, maar er blijven wel karakteristieke grondtonen hoorbaar. Een tijd galmt altijd na, heeft een specifiek geluid en kent zijn kenmerkende muzikale middelen. Toen, en nu.

Stille hint

Toekomstfilms van nu geven niet al te veel bloot. Zij blijven het liefst onheilspellend en laten daardoor niet veel van zich horen. In ieder geval minder dan de Amerikaanse sciencefictionfilm van de jaren vijftig. Daarin stond het onbekende ineens recht voor je, pal in het zicht en bijgestaan door luide cymbalen, zware percussie en bibberende 'sciencefictiongeluiden'.

De soundtracks van nu — bijvoorbeeld die van *Ex Machina* (2014), *Arrival* (2016) of *Annihilation* (2018) — bevatten weliswaar eindeloos veel meer melodische lagen en zijn elektronisch verfijnder (van zijdezachte arpeggio's tot pulserende, diepe basgeluiden), maar in essentie zijn deze composities een stuk terughoudender. Dat wil niet zeggen dat hun geluiden niet experimenteel of vooruitstrevend zijn. Integendeel. Maar de intensiteit van een moderne compositie is duidelijk voorzichtiger. Deze staat niet alleen minder pontificaal in de mix, ze werkt ook met grote intervallen, met slechts af en toe een kronkel geluid of een ongecontroleerde zenuwtrek die ons beklemt en pas loslaat zodra de klanken zich weer rustig houden.

Deze composities draaien om geheimzinnigheid. Ze kruipen onder je huid in plaats van je een klap in het gezicht te geven. Het onbekende klinkt nu een stuk kalmer, of in ieder geval minder luid. Betekent dit dat we misschien een minder goed beeld (en dus geluid) hebben van dat-wat-gaat-komen? Dat het onbekende nog nooit zo onbekend is geweest? Dat mysterieuze lijkt vooral een stille aansporing om nog aandachtiger naar het onbekende te luisteren, in een poging het beter te begrijpen. Want hoe stiller het onbekende zich houdt, hoe angstaanjagender het klinkt.

THE REVOLUTION WILL (NOT) BE TELEVISED

FILM, SERIE, FILMSERIE, SERIEFILM

De film is dood, lang leve de serie! Of wordt het tijd om het harde onderscheid tussen film en televisie los te laten en open te staan voor een onbekende toe-komst waarin de grenzen ongewis zijn?

DOOR ALEX MAZEREEUW

"In de tijd dat jij één seizoen van een serie kijkt, kan ik tien films zien." Aldus filmmaker Martin Koolhoven (*Oorlogswinter*; *Brimstone*) begin januari tegen Matthijs van Nieuwkerk aan tafel bij *De wereld draait door*. De uitspraak maakt van Koolhoven haast een relikwie uit vervlogen tijden. Nicolas Winding Refn, David Lynch en Ava DuVernay: allemaal waagden ze inmiddels vol overgave de sprong naar het kleine scherm. En als prestigieuze dramaserie tel je eigenlijk niet meer mee zonder een 'A-ster' van het kaliber Reese Witherspoon (*The Morning Show*), Al Pacino (*Hunters*) of Meryl Streep (*Big Little Lies*).

De serie is het nieuwe baken en bioscopen worden met uitsterven bedreigd door de opkomst van streamingdiensten. Het zijn de clichés die vaak klinken in het hedendaagse discours over populaire cultuur. Waar bioscoopzalen vooral gevuld worden met Marvel-fans, nostalgische mijmeraars op zoek naar de klassieke 'Disney-vibe' of *Star Wars*-fanboys, eindigen films die zich niet laten classificeren als volbloed arthouse of uitbundige blockbuster steeds vaker in de catalogus van Netflix, Amazon of HBO — zie bijvoorbeeld *Uncut Gems*, *Marriage Story* en *Annihilation*.

Ondertussen wordt het gesprek van de dag steeds vaker bepaald door series als *Unbelievable*, *Succession* en *Fleabag*, en durven filmstudio's steeds minder risico's te nemen. De voorkeur gaat vooral uit naar bewezen franchises. Vermaarde regisseurs zoeken hun heil daar-door steeds vaker bij de streamingdiensten, waar ze wél de kans (en vooral: de dollars) krijgen om hun verhalen te vertellen. Een teken aan de wand dat series en films steeds meer op elkaar zijn gaan lijken?

Twin Peaks

Om daar wat verder op in te zoomen, moeten we terug naar de regisseur die begin jaren negentig de weg plaveide voor al die kwaliteitsseries die nu over ons worden uitgestrooid. David Lynch luidde in 1990 eigenhandig de serie-revolutie in met *Twin Peaks* en zette het medium in 2017 opnieuw op zijn kop met een onwaarschijnlijk ver-volg, *Twin Peaks: The Return*. Op het eerste gezicht een volbloed televisie-serie, met achttien afleveringen die wekelijks werden uitgezonden. Maar Lynch zelf ("Het is een film van zeventien uur") en het Franse film-tijdschrift Cahiers du cinéma oor-deelden anders. Laatstgenoemde verkoos *Twin Peaks: The Return* eind 2019 tot beste film van het decenni-um (amen). Regisseur Jim Jarmusch noemde het "de mooiste Amerikaanse cinema van deze eeuw, onbegrijpelijk en droomachtig op de mooist denkba-re manier. Een meesterwerk" (amen).

Jarmusch sneed in zijn lofzang op Lynch een interessant punt aan: "Waarom geven ze David Lynch niet gewoon alles wat hij nodig heeft om films te maken?" Voor een verklaring moeten we terug naar 2006, het jaar waarin zijn *Inland Empire* flopte. Lynch was simpelweg te radicaal geworden voor het filmpubliek, was al snel het verhaal. Geen filmstudio zou zich nog branden aan zijn compro-misloze visie. Maar het Amerikaanse televisienetwerk Showtime gaf Lynch in 2014 wél carte blanche om een derde seizoen van *Twin Peaks* te maken. Het netwerk stond onder druk door de opkomst van Netflix, en moest op zoek naar nieuwe producties waarmee het zich kon onderscheiden.

Hoewel *Twin Peaks: The Return* voor het grote publiek wellicht te radicaal was, schreef Lynch opnieuw televisie-geschiedenis. Waarschijnlijk gaan we pas over lange tijd de daadwerkelijke invloed ervan zien. Het frustrerende, beeldschone, aangrijpende en magnifieke *Twin Peaks: The Return* liet zien dat er ook op het kleine scherm geen beperkingen hoeven te zijn voor wat mogelijk is.

Halsstarrig onderscheid

Regisseur Nicolas Winding Refn (*Drive*) ging in 2019 een stap verder met zijn radicale 'neon-noir' *Too Old to Die Young* voor Amazon. Oftewel: een reeks eindeloos uitgesponnen sequenties die toevallig in een mal van an-derhalf uur zijn gedrukt, en alleen op papier een 'samen-hangende' serie is. Niet volgens Refn zelf overigens, die aangaf dat de kijkvolgorde niet per se van belang was (ter illustratie: de pers kreeg bij een eerste screening alleen de vierde en vijfde aflevering te zien).

Het bracht een interessante discussie op gang: als iets gemaakt en gedistribueerd wordt als serie, kunnen we dat toch niet ineens als film gaan beschouwen? Links is links, rechts is rechts; een film is een film en een serie een serie. Heel vreemd is dat ook niet: er bestaat nog altijd een deel van de filmwereld waarin met dedain naar de serie als kunstvorm wordt gekeken. Zie Koolhovens weigering zich aan series te wagen, of de manier waarop regisseurs hun serie verkopen als een 'zoveel uur duren-de film' (zoals Bong Joon-ho met zijn aangekondigde *Parasite*-miniserie of Lynch met *Twin Peaks: The Return*).

En dat terwijl het met goed fatsoen eigenlijk niet meer mogelijk is om de serie ondergeschikt te verklaren aan film. Denk aan het eerste seizoen van *True Detective*; denk aan diverse afleveringen van *Breaking Bad* (zoals die met de vlieg) of het magnifieke *Fargo* (ironisch genoeg zowel klassieke film als moderne serieklassieker).

Andersom valt er ook genoeg te zeggen voor een ver-dere samensmelting: de superheldenfilms van Marvel kunnen immers ook als een serie-in-de-bioscoop wor-den beschouwd. Zonder voorkennis van de ruim twintig voorgaande films begrijp je geen snars van *Avengers: Endgame*, net zoals je aflevering 23 van *Better Call Saul* ook amper begrijpt als je de voorgaande episodes hebt gemist.

Cinema en serie, verenigt u!

Veel klassieke filmauteurs zijn — al dan niet gedwon-gen — overgestapt naar het kleine scherm en ook films zijn steeds vaker een thuiskijkervaring geworden. Experimentele regisseurs als Refn en Lynch krijgen op het kleine scherm de ruimte die van filmstudio's amper krijgen. Voor radicale experimenten als *Inland Empire* lijkt het filmhuis te klein geworden en is het naar veilig-heid zoekende popcornpubliek simpelweg te groot. Een magistraal misdaadepos als *The Irishman* wordt door kijkers tegenwoordig geconsumeerd als miniserie, waar-mee het label 'klassieke cinema' steeds meer een term voor archeologische opgravingen lijkt.

Wordt het dus geen tijd om het onderscheid tussen film en series te laten varen? Minder aannames over de toekomst van film en serie, maar juist meer ruimte voor een onbekende toekomst. Met als ultieme doel een Nederlands filmtheater dat zich eindelijk eens gaat wagen aan een *Twin Peaks: The Return*-marathon van achttien uur — drink- en plaspauzes inbegrepen.

INLIJSTEN IS UITSLUITEN

WAAROM WORDEN FILMLIJSTJES TOCH GEDOMINEERD DOOR (WITTE) MANNEN?

Lijstjes, we zijn erdoor gefascineerd. In een wereld vol overvloed en chaos creëren lijstjes een gevoel van overzicht. Maar deze aantrekkingskracht heeft ook een keerzijde. In consensus sneuvelen de fantastische buitenbeentjes en de onopgemerkte parels. Wat buiten de kaders valt, wordt al snel gezien als irrelevant. Lijstjes laten ons daardoor minder openstaan voor het onbekende.

DOOR BRIGITTE BORM

De deelnemers van het Filmkrant Lab zwichtten eind vorig jaar ook voor de lijstjesverleiding. Omdat het vrijwel onmogelijk is om álle uitgebrachte films van de afgelopen tien jaar te bekijken, wilden we weten: wat waren de tien beste? We schreven elk onze favorieten op, resulterend in meer dan tachtig titels, en berekenden onze gemeenschappelijk top tien van de jaren tien.

Opvallend genoeg sneuvelden in onze lijst alle films van vrouwelijke makers. En dit was niet alleen bij ons het geval: ook in de filmlijstjes van *de Volkskrant*, NRC en *Trouw* voerden eind 2019 mannelijke regisseurs de boventoon.

	De Alternatieve Lijst			Rotten Tomatoes Critic Score	Rotten Tomatoes Audience Score
1	Lady Bird	Greta Gerwig	2017	99	79
2	You Were Never Really Here	Lynne Ramsay	2017	89	65
3	American Honey	Andrea Arnold	2016	79	63
4	We Need to Talk About Kevin	Lynne Ramsay	2011	75	78
5	Leave no Trace	Debra Granik	2018	100	81
6	The Souvenir	Joanna Hog	2019	90	36
7	Lazzaro Felice	Alice Rohrwacher	2018	90	82
8	Toni Erdman	Maren Ade	2016	93	73
9	Mustang	Denize Gamze Ergüven	2015	97	88
10	Zero dark Thirty	Kathryn Bigelow	2012	91	80
				90.3	72.5

Het bleef door mijn hoofd spoken. Als nota bene in het decennium van #MeToo, de opkomst van vrouwen in Hollywood en van regisseurs als Céline Sciamma, Greta Gerwig en Lulu Wang, zelfs wij Lab-millennials, de zogenaamd 'woke' generatie Z, met een lijstje met louter mannen komen — die ook nog eens op een enkele uitzondering na allemaal wit zijn — wat zegt dat dan over de toekomst van filmjournalistiek?

Een geforceerde politiek correcte versie maken waarin ook vrouwen werden opgenomen leek ons ongewenst. Tegelijkertijd hebben filmcritici ook de verantwoordelijkheid om kritisch te kijken naar de filmindustrie én onze rol daarin. Als Lab maakten we daarom een alternatieve lijst, met enkel films van vrouwelijke regisseurs. Deze legde ik naast het origineel om drie mogelijke antwoorden te onderzoeken op de vraag waarom er alleen mannen in die originele top 10 stonden.

Stelling 1 Films gemaakt door vrouwen scoren minder goed in filmrecensies

Had geen vrouwelijke regisseur onze lijst gehaald, omdat filmcritici gewoonweg vinden dat vrouwen slechtere films maken? Voor deze stelling keek ik naar de *Rotten Tomatoes*-scores van onze twintig films. Deze internationale rating-website verzamelt reviews van filmcritici en baseert daarop een score tussen de 0 ('*rotten*') en 100 ('*fresh*'). Ook is er een publieksscore waarvoor iedereen met een account kan stemmen. De gemiddelde critici-scores van de twee lijsten was een *close call*: een gemiddelde score van 93,0 voor mannen tegen 90,3 voor de vrouwen. Opvallend genoeg was het verschil groter bij de publieksscore: 80 tegen 72,5.

In het geval van onze lijstjes maakten vrouwen volgens filmcritici dus niet beduidend slechtere films. Het lijkt erop dat het publiek dat wél vond. En als films goed gevonden worden door een online mondig publiek kan dit een dragende kracht creëren voor het succes van een film.

Stelling 2 Films gemaakt door vrouwen hebben vaak kleinere budgetten

Is een systematische ongelijkheid in de filmindustrie zelf een mogelijke verklaring voor de afwezigheid van vrouwen in filmlijstjes? Bij de films op onze lijstjes hadden mannelijke regisseurs gemiddeld bijna anderhalf keer zoveel te besteden aan hun producties dan hun vrouwelijke collega's: respectievelijk 12,4 tegenover 9 miljoen dollar. Toch is een vrouwelijke filmmaker koploper: Kathryn Bigelows *Zero Dark Thirty* kostte 40 miljoen. Terrence Malick volgt haar met *Tree of Life* (32 miljoen). De eerstvolgende vrouw na Bigelow is Lynne Ramsay met *You Were Never Really Here* (12 miljoen).

	De Originele Lijst			Rotten Tomatoes Critic Score	Rotten Tomatoes Audience Score
1	La Grande Belleza	Paolo Sorrentino	2013	91	80
2	Holy Motors	Leos Carax	2012	91	81
3	The Act of Killing	Joshua Oppenheimer	2012	95	85
4	Her	Spike Jonze	2013	94	82
5	Those who Feel the Fire Burning	Morgan Knibbe	2014	n.a.	n.a.
6	Tree of Life	Terrence Malick	2011	84	60
7	La La Land	Damien Chazelle	2016	91	81
8	Get out	Jordan Peele	2017	98	86
9	Call me by your Name	Luca Guadagino	2017	95	86
10	Moonlight	Barry Jenkins	2016	98	79
				93	80

Dit kleine onderzoek toont uiteraard niet aan of er een systematische ongelijkheid is waardoor vrouwelijke regisseurs vaker met kleinere budgetten werken. Toch hebben ondanks deze lagere budgetten, zoals uit de vorige stelling blijkt, vrouwelijke regisseurs films gemaakt die door filmcritici ongeveer even hoog gewaardeerd worden als die van hun mannelijke collega's. Dus eigenlijk kan een systematische ongelijkheid, of die er nu wel of niet is, nog niet de afwezigheid van vrouwen in ons eerste lijstje verklaren. Speelt er dus iets anders mee?

Stelling 3 Vrouwen vertellen andere verhalen

Opvallend was dat de helft van het lijstje films geregisseerd door vrouwen coming-of-age verhalen waren, met jonge vrouwelijke protagonisten: *Lady Bird*, *American Honey*, *Mustang*, *The Souvenir* en (hoewel met een mannelijke hoofdpersoon) *Lazzaro felice*. De centrale relatie die films uit deze lijst drijven is vaak een familierelatie (moeder/dochter, vader/dochter of moeder/zoon) gekenmerkt door onderlinge verwachtingen en de wil, of noodzaak, om uit deze relatie los komenbreken. Uitzondering hierop is opnieuw Bigelows *Zero Dark Thirty*.

Bij de films van het mannenlijstje is niet zo'n duidelijke lijn te trekken. Ook hier vinden we coming-of-age verhalen, maar slechts twee. Deze films worden meer geroemd om hun vormexperiment (*La Grande Belleza* en *Holy Motors*) of hun politieke, confronterende stijl (*The Act of Killing* en *Those Who Feel the Fire Burning*). Als centrale relatie is een (eerste) liefdesrelatie prominenter: zie *Her*, *La La Land*, *Call Me by Your Name* en *Moonlight*. In vrijwel al deze films is de belangrijkste hoofdpersoon een man; alleen in *La La Land* speelt ook een vrouw een hoofdrol.

Ligt hierin een reden voor de afwezigheid van vrouwen op ons originele lijstje? Al sinds de jaren zestig beargumenteren sociale wetenschappers zoals Mary Douglas dat de familiesfeer vaker wordt geassocieerd met vrouwen en mede daardoor als een domein van minder belang wordt gezien. Dat kan een reden zijn dat wij als Lab-deelnemers bij de meest memorabele en invloedrijke films eerder denken aan grootse vormexperimenten, politieke confrontaties of epische liefdesverhalen — in plaats van 'kleinere' verhalen over vrouwen die opgroeien of worstelen met verwachtingen en familierelaties.

Voorbij het verhaal van de (witte) man

Film bevindt zich niet in een maatschappelijk vacuüm. Hoe wij kijken naar film is niet los te zien van bestaande maatschappelijke verhoudingen. Andersom beïnvloeden de verhalen die we tot ons nemen ons wereldbeeld. En juist hierin ligt ook het enorme potentieel van film: het bieden van verhalen die ons de wereld op een nieuwe, verrassende manier kunnen doen zien en ervaren.

Van vrouwelijke kijkers wordt sneller verwacht zich te verplaatsen in een mannelijk perspectief dan andersom. Lange tijd is dit voor Hollywood de reden geweest om geen films met vrouwelijke hoofdpersonages te maken: deze zouden niet aansprekend genoeg zijn voor kijkers. De vraag is: van welke kijker wordt er dan precies uitgegaan? Zolang mannelijke verhalen de standaard zijn, zal de (witte) man waarschijnlijk onze filmlijstjes blijven domineren.

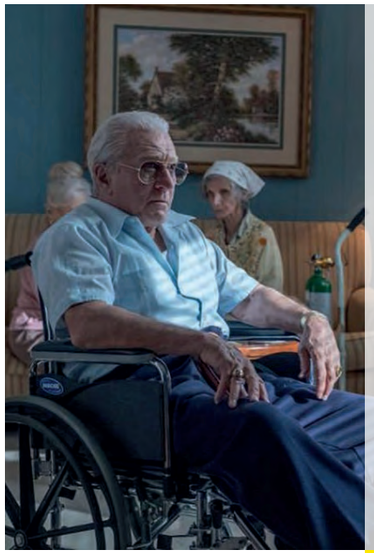
EEN TERUGBLIK

EEN TERUG BLIK VANUIT 2039: WAS 2019 HET BESTE FILMJAAR OOIT?

Twintig jaar later kunnen we concluderen dat de filmindustrie zich in 2019 op een scharnierpunt bevond. Terwijl een nieuwe cinema hard op de deur klopte, nam de oude cinema afscheid met melancholische films die terugblikten op carrières, oeuvres en de filmgeschiedenis als geheel.

DOOR DEVI SMITS

2019 is terug in de filmtheaters. Afgelopen weekend opende Eye het retrospectief '19 uit 19', waarmee het filmmuseum een ode brengt aan dat opvallende filmjaar dat twintig jaar geleden de jaren tien afsloot. Ook in bioscopen elders in het land kun je tegenwoordig weer



een bezoek brengen aan monumentale klassiekers als *Once Upon a Time in Hollywood*, *The Irishman* en *Parasite*.

We kunnen spreken van een ware 2019-revival. Filmjournalisten riepen 2019 recentelijk zelfs uit tot het beste filmjaar ooit. Want kijk eens wat er allemaal uitkwam: *Marriage Story*, *Midsommar*, *Little Women*, *1917* en het toen schromelijk ondergewaardeerde maar ondertussen tot cultklassieker uitgegroeide *Der goldene Handschuh*. Allemaal klassiekers die hun genres opnieuw definieerden en ijkpunten in de filmgeschiedenis zijn geworden. Welk jaar uit het recente verleden kan bogen op een vergelijkbare keur van films, vraagt men zich retorisch af.

Scharnierpunt

En inderdaad, welk jaar kan dat? Achteraf bekeken blijkt 2019 een scharnierpunt in de filmgeschiedenis te zijn geweest. Oude cinema nam afscheid en nieuwe cinema deed zijn intrede.

Eerst even over die nieuwe cinema; de cinema van Disney. De megastudio klopte in de jaren tien al vaker hard op de deur, maar kwam in 2019 voor het eerst dichtbij absolute alleenheerschappij over de mondiale filmwereld. Met films als *Avengers: Endgame*, *The Lion King*, *Frozen 2*, *Spider-Man: Far from Home*, *Captain Marvel*, *Toy Story 4*, *Aladdin* en *Star Wars IX: The Rise of Skywalker* domineerde het entertainmentbedrijf in 2019 de box office. Doen deze films je geen belletje rinkelen? Niet zo gek, ze zijn ook niet gemaakt voor de geschiedenis. Ze zijn gemaakt voor de kassa. En die rinkelde wél: tezamen brachten deze films ruim 10 miljard dollar op. Een recordomzet.

Naast dat astronomische bedrag valt er nog iets op aan bovenstaande titels: ze zijn allemaal ofwel een vervolg op, ofwel een remake van een eerdere film. Originaliteit blijkt een slecht handelsproduct.

Regisseur Martin Scorsese waarschuwde in 2019 in een brief in *The New York Times* al voor de opkomst van een monocultuur in bioscopen.

Filmtheaters verdwenen uit de (vooral kleinere) steden. De resterende bioscopen — pardon, multiplexen — vertoonden een steeds kleiner wordend aanbod van blockbusters en franchisefilms. Het zijn films, zo schreef Scorsese, die niet als cinema maar als pretpark ervaren dienen te worden; film als consumptieproduct.

Scorsese's zorgen bleken, zo kun-

K VANUIT 2039

nen we twintig jaar later concluderen, niet onterecht. Dat recordbedrag van 10 miljard uit 2019 is nog vele malen door Disney verbroken — door middel van vele remakes, sequels, prequels en andere varianten van hetzelfde verhaal.

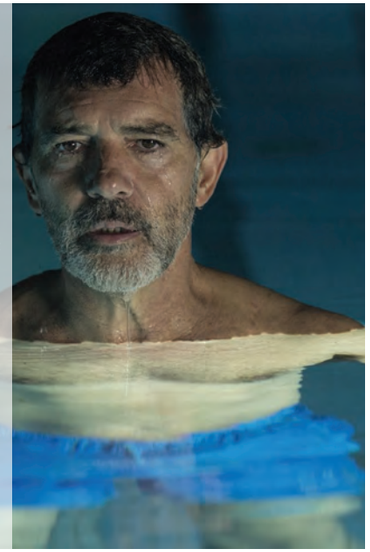
Afscheid

Met die ontwikkeling in het achterhoofd mag het misschien niet verrassen dat 2019 een jaar van weemoed was. Toonaangevende regisseurs brachten hun magnum opus

uit waarin zij terugblikten op hun carrière, hun oeuvre of de hele filmgeschiedenis. Alsof deze makers al voorvoelden dat een nieuwe tijd aangebroken was, en dat er pas op de plaats gemaakt moest worden.

In Europa bracht Pedro Almodóvar met het autobiografische *Dolor y gloria* een melancholische laatste groet. In zijn afscheidsfilm blikte de regisseur terug op zijn jeugd en carrière. Hij bracht daarmee een ode aan film als het medium om verhalen te vertellen en herinneringen te stollen.

Ook aan de andere kant van de oceaan brachten filmmakers in 2019 hun zelfreflexieve meesterwerken uit. Allereerst die eerdergenoemde klassieker van Scorsese: *The Irishman*. Weliswaar niet zijn laatste film, maar wel degelijk Scorsese's afscheids. Met *The Irishman* nam hij afscheid van een generatie acteurs die onlosmakelijk met zijn naam verbonden was. Maar bovenal nam hij afscheid van het genre waarmee hij groot was geworden: de misdaadfilm over 'mannen van eer'. Scorsese liet een oude gangster vanuit zijn rolstoel in een verzorgingstehuis terugblikken op een leven vol geweld. Vooral de lang uitgesponnen slotacte waarin de ooit gevreesde, maar nu oud en broos geworden maffiaman zich moet verzoenen met de onvermijdelijkheid van de dood is indrukwekkend — omdat je weet dat dit niet alleen de zwanenzang is van een personage op het scherm, maar ook die van het misdaadepos zelf. Ja, er zijn later nog vele pastiches verschenen, maar *The Irishman* was de laatste film van zijn soort.



Hommage aan cinema

Mannen die terugkijken is ook het centrale thema van *Once Upon a Time... in Hollywood*, de voorlaatste film van Quentin Tarantino. Hij bracht een ode aan een tijd dat de filmindustrie eveneens in een overgangsfase zat: het filmjaar 1969. Dit was het laatste jaar van de Gouden Tijden van het klassieke Hollywood. Een uitgerangeerde acteur blikt terug op zijn carrière in dat klassieke Hollywood. Naast hem komt Roman Polanski te wonen, de voorman van de nieuwe generatie die in de jaren zeventig de filmwereld op zijn kop zal zetten. Tarantino bracht met *Once Upon a Time... in Hollywood* een hommage aan beide filmwerelden: aan het oude Hollywood van de grote studio's en aan de (toentertijd) opkomende avant-gardistische auteurscinema. Daarmee bracht hij uiteindelijk vooral een hommage aan cinema zelf.

Scorsese en Almodóvar leverden fantastische afscheidsfilms af en Tarantino bracht met zijn grootste werk een ode aan een voorbije tijd. Voor alle films geldt echter dat ze een ode zijn aan film als zodanig. Liefdesbetuigingen die twintig jaar later, in deze tijd waarin algoritmes en massaconsumptie de filmwereld regeren, enkel aan kracht hebben gewonnen.

PUNT UIT
SCHLUSS AUS
FULL STOP

MICHAEL HELLGARDT IN EEN FILM VAN ROSEMARIE BLANK

VANAF 12 MAART IN DE FILMTHEATERS EN OP PICL

VOOR VERTONINGEN EN NAGESPREKKEN I.S.M. FILMKRANT LIVE PUNTUITSCHLUSS.NL

doc eye FILM · LICHTBLICK FILM · CASA FILM · Vokum Filmdistributie · Film und Medien Stiftung NRW · NL FILM FONDS · vpro

Filmkrant Lab is een coachingstraject voor aankomende filmcritici tussen de 18 en 35. Niet alleen geschreven kritiek in de vorm van recensies, interviews en achtergrondartikelen komt aan bod, maar ook video-essays, vlogs en live kritiek in de vorm van inleidingen. Ook in 2020 wordt er weer een Filmkrant Lab georganiseerd.

Meedoen? Ga naar **filmkrant.nl/lab** voor meer informatie.

de FILM KRANT