

LUISA GAVASA
WINNER GOYA AWARD

A FILM BY **PATRICIA FONT**
WINNER GOYA AWARD

MEILLEUR FILM

UN FILM DE FRANCOIS OZON

TOUJOURS EN SALLE



SCREEN RANT

AND ELLE
FANNING

A FILM BY
JOACHIM TRIER

GRAND PRIX
FESTIVAL DE CANNES

FILMFORUM

2026-2027



NEON

DUST



INHOUDSTAFEL

1. Voorfilm	p. 3
2. The Teacher who promised the Sea	p. 10
3. Sentimental Value	p. 18
4. L'Étranger	p. 26
5. Dust	p. 35
6. Wuthering Heights	p. 43
7. Juste une Illusion	p. 52
8. No Other Choice	p. 61
9. La Grazia	p. 70





Beste filmliefhebbers

Midden juni verscheen in Het Laatste Nieuws een boeiende reeks beschouwingen onder de titel *“Overheid pompt miljoenen in Vlaamse film, maar zalen blijven leeg”*. Mark Coenegracht haalde enkele concrete titels aan om te bewijzen dat de Vlaamse film, ondanks de nodige overheidssteun, op sterven na dood is: *Skiff*, een rolprent van Cecilia Verheyden uit 2025 kreeg een subsidie van € 627 500 en kon amper 3000 personen overtuigen een bioscoopkaartje aan te schaffen. Eenzelfde aantal mensen ging vorig jaar kijken naar *Clean* van Koen Van Sande, gerealiseerd met een toelage van € 625 000.

Een cynisch iemand zou kunnen zeggen dat er per bezoeker van één van beide prenten € 200 belastinggeld werd betaald. Laat de mensen aan de ingang van de zaal kiezen tussen het bijwonen van de film of een menu in een gastronomisch restaurant op kosten van de overheid. Zelf de meest verstokte cinefiel komt met een gevulde maag thuis. Gelukkig is cynisme ons vreemd.

Zulke wanverhoudingen kunnen uiteraard de bedoeling niet zijn. Cineasten als Jan Verheyen en Marc Punt wijzen met een beschuldigende vinger naar het Vlaams Audiovisueel Fonds, het VAF, de instantie die instaat voor de verdeling van de subsidies. Publieksvriendelijke projecten worden bijna systematisch geweerd, terwijl zelfs die films in een klein taalgebied als het onze het budget niet of amper kunnen terugverdienen, de Kampioenenfilms even buiten beschouwing gelaten.

Het VAF verkiest (net als een groot deel van de cineasten) kunstfilms waarmee men op de festivals het merk Vlaanderen kan promoten, of in de woorden van Jan Verheyen *“vormelijk hermetische, sombere en door grote thema’s gedragen auteursfilms”*. Toch stipuleert de beheersovereenkomst met de Vlaamse overheid de noodzaak om het publiek te bereiken.



Het VAF verdedigt zich door te zeggen dat er gemikt wordt op cultureel hoogstaande films die de mensen toch weten te mobiliseren, een én-én-verhaal. *De Acht Bergen* van Felix Van Groeningen, door u verkozen als de beste film uit het avondforum van 2023-2024, is zo'n voorbeeld. Waarbij dan weer meteen de discussie opduikt of in de films die met Vlaamse centen worden betoelaagd niet de Nederlandse taal (of een Vlaams dialect) moet worden gesproken...

Vlaamse kwaliteitsprenten die de zalen doen vollopen, zijn schaars. Ook de film *Dust* van Anke Blondé bracht, ondanks lovende recensies, niet meteen een stormloop op gang. Jan Verheyen zou die denkkelijk omschrijven als een eerder sombere auteursfilm. Toch willen we die u graag tonen. Wij hebben immers de luxe dat wij projecten niet vooraf moeten inschatten, maar wel de afgewerkte producten kunnen bekijken.

Dust is een psychologisch suspendedrama over een West-Vlaams litteken, dat vast en zeker een publiek verdient. Het is niet onze bedoeling u telkens een loodzwaar drama in de maag te splitsen of u keer op keer met een punthoofd huiswaarts te sturen. Maar voor superhelden of kampioenen bent u bij ons ook aan het verkeerde adres.





Met kwaliteit als enige vereiste trachten we zoveel mogelijk variatie te brengen, van filosofisch (*L'Étranger*) over hartverwarmend (*The Teacher Who Promised the Sea*) tot satirisch (*No Other Choice*), en liefst van over de hele wereld. Deze zoektocht naar variatie maakt dat sommige titels wegvallen door een zekere mate van overlapping, zo verkozen we *Wuthering Heights* boven *Hamnet* en *Juste une illusion* boven *La Venue de l'avenir*.

Hopelijk kunnen we na dit seizoen op een even grote waardering rekenen als de scores die we voor het vorige seizoen mochten ontvangen, blijkens onderstaande cijfers:

Conclave	95
Quand vient l'automne	89
The Room next Door	84
Emilia Pérez	83
BXL	83
Amerikatsi	82
Anora	77
Armand	74

Namens het FilmLiga-team:

Marc Suy, Guido Verstraeten, Hildegard Mariman, Thomas D'hollander, Jeroen Decuyper, Tom D'hauwer, Pieter Decuyper

Veel filmplezier,

Walter Goedemé
Voorzitter



THE TEACHER WHO PROMISED THE SEA

ES - 2023 - 105 min.

Regie Patricia Font
Scenario Francesc Escribano
Albert Val

Fotografie David Valldepérez
Montage Dani Arregui

Muziek Natasha Arizu del Valle

Cast Enric Auquer (Antoni Benaiges), Laia Costa (Ariadna), Luisa Gavasa (Charo), e.a.

Distributie Cherry Pickers
Donderdag 24 september 2026

SENTIMENTAL VALUE

NO - 2024 - 134 min.

Regie Joachim Trier
Scenario Eskil Vogt
Joachim Trier

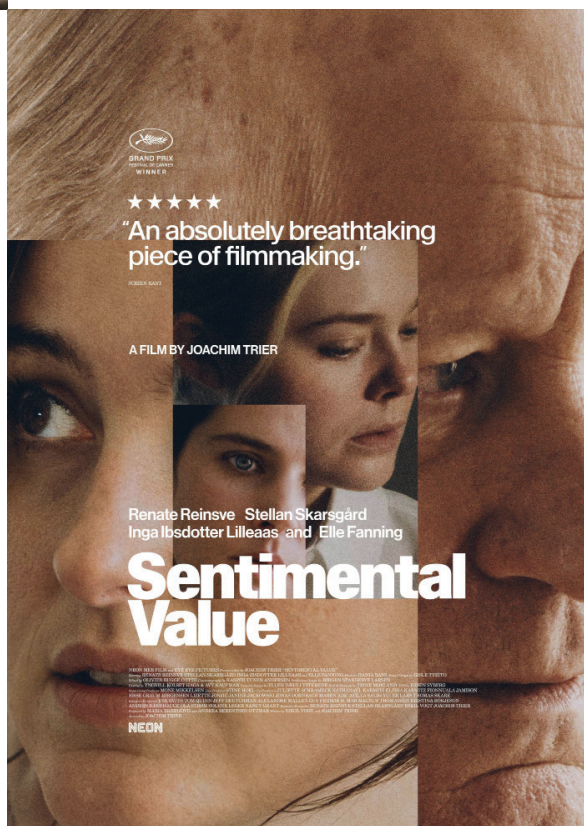
Fotografie Kasper Tuxen
Montage Olivier Bugge Coutté

Muziek Hania Rani

Cast Renate Reinsve (Nora Borg), Stellan Skarsgård (Gustav Borg), Elle Fanning (Rachel Kemp), e.a.

Distributie Cinéart

Donderdag 22 oktober 2026



L'ÉTRANGER

AM - 2022 - 121 min.

Regie François Ozon
Scenario François Ozon
Albert Camus (roman)
Fotografie Manuel Dacosse
Montage Clément Selitzki

Muziek Fatima Al Qadiri

Cast Benjamin Voisin
(Meursault), Rebecca
Marder (Marie Car-
dona), Pierre Lottin
(Raymond Sintès), Denis
Lavant (Salamano), e.a.
Distributie Athena Films

Donderdag 19 november 2026

PRIX LUMIÈRES
DE LA PRESSE INTERNATIONALE

MEILLEUR FILM



ARIEH WORTHALTER  BERLINALE COMPETITION JAN HAMMENECKER



ANKE
BLONDÉ

NIETS IS GEHEEL WAAR, EN ZELFS DAT NIET

ANGULO TUSSENS

DUST

BE/PO/GR/VK - 2026 - 109 min.

Regie Anke Blondé
Scenario Angelo Tijssens

Fotografie Frank van den Eeden
Montage Lambis Haralambidis
David Verdurme

Muziek Andrea Balency-Béarn

Cast Jan Hammenecker
(Luc), Ariele Worthalter
(Geert), Thibaud Doods
(Kenneth), Fania Sorel
(Alma), e.a.

Distributie Kinopolis FD
Donderdag 17 december 2026

Drive me mad.



WUTHERING HEIGHTS

VK - 2026 - 136 min.

Regie Emerald Fennell
Scenario Emerald Fennell
Emily Brontë (roman)
Linus Sandgren
Fotografie Victoria Boydell
Montage Anthony Willis
Muziek Margot Robbie (Cathy Earnshaw), Jacob Elordi (Heathcliff), Hong Chau (Nelly Dean), e.a.
Cast

Distributie Warner Bros.

Donderdag 21 januari 2027

JUSTE UNE ILLUSION

FR - 2026 - 116 min.

Regie & Scenario Olivier Nakache & Éric Toledano
Nathalie Hertzberg
Fotografie Augustin Barbaroux
Montage Dorian Rigal-Ansous
Cast Camille Cottin (Sandrine Dayan), Simon Boubilil (Vincent Dayan), Alexis Rosenstiehl (Arnaud Dayan), Louis Garrel (Yves Dayan), Pierre Lottin (Monsieur Berger), e.a.

Distributie Gaumont
Donderdag 25 februari 2027



NO OTHER CHOICE

KOR - 2026 - 139 min.

Regie Park Chan-wook
Scenario Park Chan-wook
Donald E. Westlake
(roman)
Fotografie Kim Woo-hyung
Montage Kim Ho-bin
Kim Sang-beom

Muziek Cho Young-wuk
Cast Lee Byung-hun (Yoo
Man-su), Son Ye-jin (Lee
Mi-ri), Park Hee-soon
(Choi Seon-chool), e.a.

Distributie Cinéart

Donderdag 25 maart 2027



La Grazia

LA GRAZIA

IT - 2025 - 133 min.

Regie Paolo Sorrentino
Scenario Paolo Sorrentino

Fotografie Daria D'Antonio
Montage Cristiano Travaglioli

Muziek Gabo Barranco (AAAA)

Cast Toni Servillo (Mariano
De Santis), Anna Ferzetti
(Dorotea De Santis),
Massimo Venturiello (Ugo
Romani), e.a.

Distributie Cinéart

Donderdag 22 april 2027





THE TEACHER WHO PROMISED THE SEA

In 2008 speelden wij in dit avondforum *El laberinto del fauno* (2006) van Guillermo del Toro (°1964). Een prent waarin een meedogenloze kapitein uit het Francoleger in het Spanje van 1944 nog verwoed jacht maakt op de laatste republikeinen.

Enkele jaren geleden maakte Pedro Almodóvar (°1949) de film *Madres paralelas* (2021) over de verwisseling van twee baby's tegen de achtergrond van het openen van massagraven waarin tijdens de Spaanse Burgeroorlog (1936-1939) meer dan honderdduizend mensen verdwenen. Deze film was ook te zien in ons forum. U ziet: men is nog volop bezig met de verwerking van de wonden die door de burgeroorlog geslagen werden.

Een zoektocht

De stichting Escuela Benaiges wil de oude school in Bañuelos de Bureba restaureren en inrichten als een museum. Een publicatie uit 2013 die de Spaanse journalist en universiteitsdocent Francesco Escribano met anderen schreef, vormde de inspiratiebron voor de film die tien jaar later verscheen. De Spaanse titel is *El maestro que prometió el mar*. Albert Val schreef het script.

De film speelt zich ook gedeeltelijk in onze tijd af. Een jonge vrouw Ariadna gaat op onderzoek uit naar wat er met haar overgrootvader gebeurd is tijdens de Spaanse Burgeroorlog. Mogelijk liggen zijn resten in een massagraf in Monte de la Pedraja op twintig kilometer



van Bañuelos de Bureba. Het massagraf wordt op dat moment blootgelegd voor identificatie van de slachtoffers door forensische archeologen.

Bij het bezoek aan de opgravingen maakt Ariadna kennis met een oud-leerling van Antoni Benaiges. Ze ontdekt ook dat haar grootvader een leerling van hem is geweest. Zo smelten heden en verleden in de film samen.

Het tweede verhaal

In 1935 wordt Antoni Benaiges aangesteld als leraar in een kleine dorpsschool in Bañuelos de Bureba in de provincie Burgos. Voorheen kregen de kinderen les van de autoritaire dorpspriester. Maar in de republiek is seculier onderwijs de norm. Antoni haalt na zijn komst het kruis van de muur en voert een vooruitstrevend onderwijsprogramma in dat bedacht is door de Franse pedagoog Célestin Freinet.

Terwijl de leerlingen onder de strenge dorpspriester slechts moesten uitvoeren wat ze opgedragen kregen, stimuleert Antoni hen om op een speelse manier zelf kennis te vergaren.

Om ze de waarde van het vrije woord bij te brengen plaatst de idealistische leraar een drukpers in de klas, waarmee leerlingen hun eigen boekjes gaan drukken. Binnen de conservatieve dorpsgemeenschap, waar het nog heel gewoon is dat kinderen meehelpen op het boerenbedrijf in plaats van les te volgen, wordt Antoni aanvankelijk zelfs gewantrouwd.

Zijn seculiere en linkse opvattingen, waarover hij publiceert in een links weekblad, staan haaks op hun traditionele gewoonten. Vooral de rechtlijnige dorpspriester moet niets hebben van zijn revolutionaire opvolger. De kinderen adoreren echter hun leraar en bloeien open tijdens zijn lessen.

Als zijn leerlingen hem vertellen dat ze allemaal nog nooit de zee hebben gezien, belooft hij om hen op schoolreis mee te nemen naar zijn geboorteplaats Mont-roig del Camp aan de Middellandse Zee. Eerst moet hij echter de ouders overtuigen van dit plan. In de klas werken de leerlingen alvast aan een boekje waarin ze hun verwachtingen van de zee beschrijven.



Twee verhalen verstrengeld?

Hoewel beide verhalen interessant zijn, lopen ze niet altijd soepel in elkaar over. Behalve de gedeelde locaties en personages is er geen directe aanleiding om heen en weer te springen. Ariadna krijgt het verhaal van Benaiges niet te horen, zoals de kijker.

Het historische gedeelte is namelijk geen flashback. Daardoor komt vooral het verhaal van Ariadna minder sterk tot zijn recht. Gelukkig bouwen beide narratieven wel op naar een sterke climax.

Dat de fragmentatie weinig afbreuk doet aan de totale ervaring is grotendeel te danken aan het prachtige acteerwerk van Eric Auquer, die Antoni speelt. Zijn sympathieke, open blik en aanstekelijk enthousiasme resoneren letterlijk en figuurlijk door de tijd. De manier waarop hij van leren een avontuur maakt, kleurt zelfs Ariadna's zoektocht, die transformeert van zwaar en deprimerend tot een meeslepende queeste. Dit optimisme staat in scherp contrast met de harde realiteit. En wanneer de realiteit

het klaslokaal van de gepassioneerde leraar binnendringt, valt het ideaalbeeld in duigen. Regisseur Patricia Font (° 1978) weet beide verhaallijnen met subtiële precisie te verweven zonder in een uitleggerige of didactische stijl te vervallen. Ze kiest niet voor bombast of morele grootspraak, maar voor nuance. De tragiek van het historische geweld wordt niet opgevoerd in expliciete scènes, maar wordt voelbaar gemaakt in gezichten, landschappen en stiltes. Helaas vertrouwt de





film niet volledig op de kracht van de beelden en emotionele radar van het publiek. De overdadige muziek benadrukt veel te veel wat we moeten voelen.

De film sluit aan bij recente titels zoals *Maria Montessori* (2023) van Lea Todorov (°1982) waarin alternatieve leermethoden terug in de spotlights komen. Tegelijk graaft Font net als Pedro Almodóvar in *Madres Paralelas* in het nationale trauma van het franquistische verleden. Maar waar Almodóvar dat slechts aanraakt, maakt Font het tot ruggengraat van haar film.

Freinetschool

Antoni Benaiges is een voorstander van het Freinetonderwijs. Het kind mag zelf mee kiezen wat het wil leren, wat ervoor zou zorgen dat het gemotiveerder is. Uitgangspunt is datgene wat leeft bij de leerlingen. Het idee is dat je pas echt iets kunt leren door te 'doen' en door daarover met anderen te communiceren. Het is niet de leraar die eenzijdig bepaalt wat er gebeurt. Alles gebeurt in democratisch overleg met de leerlingen.

Dit type basisschool gaat ervan uit dat kinderen heel verschillend zijn. De schooldag begint standaard met de klassenvergadering. Kinderen kunnen zelf onderwerpen aandragen waarover ze meer willen weten. Overleg is belangrijk.

Grondlegger van het Freinetonderwijs was de Franse onderwijzer en pedagoog Célestin Freinet. Als onderwijzer op een dorpsschooltje ontdekte hij in 1920 dat zijn leerlingen leergierig waren, maar dat ze geen interesse hadden in 'droge' schoolboeken. Daarom ging hij met ze de natuur in en op pad naar bedrijfjes in de buurt.

In 1945 erkende de Franse overheid dat Freinetscholen betere resultaten boekten dan de reguliere scholen. Nadelen? De structuur die we van andere scholen gewend zijn, ontbreekt soms. Dat kan de overstap naar het voortgezet onderwijs extra moeilijk maken voor sommigen. Daarnaast kan niet elk kind even goed omgaan met de vrijheid. Veel kinderen hebben juist behoefte aan meer structuur en regelmaat.



De Spaanse burgeroorlog

Op de achtergrond is de Spaanse Burgeroorlog voortdurend dreigend aanwezig. Dit conflict, dat duurde van 17 juli 1936 tot 1 april 1939, werd uitgevochten tussen verschillende politieke en ideologische stromingen die streden om de macht in Spanje.

Nadat de monarchie in 1931 was afgeschaft, werd de Tweede Spaanse Republiek uitgeroepen. Die republiek was bijzonder modern voor haar tijd, omdat vrouwen gelijke rechten kregen, echtscheidingen en stakingen werden toegestaan en de invloed van de Kerk werd beperkt. De voorstanders van de republiek, de republikeinen, bestonden voornamelijk uit liberalen, socialisten en sociaaldemocraten. Spanje werd een democratie met vrije verkiezingen en meerdere politieke partijen. Hoewel de republiek aanvankelijk succesvol was, konden vooral monarchisten en fascistten zich niet vinden in deze veranderingen.

Doordat de Tweede Spaanse Republiek veel tegenstanders had, bleef ze politiek erg instabiel. Bij de verkiezingen van

1936 vreesden de republikeinen dat de monarchisten en fascistten de meerderheid zouden behalen. Daarom vormden zij samen met communisten, anarchisten en afscheidingsbewegingen uit Catalonië, Baskenland en Galicië het Volksfront, dat uiteindelijk een nipte verkiezingsoverwinning behaalde.

Na de verkiezingen nam de onrust snel toe. De monarchisten en fascistten waren ervan overtuigd dat Spanje een communistische richting uitging en beschouwden de republiek bovendien als antikatholiek. Ze kregen steun van de Rooms-Katholieke Kerk, maar ook van de fascistische regimes in Italië en nazi-Duitsland. Daarom verenigden zij zich in één beweging: de nationalistische Front genoemd.

Op 17 juli 1936 begonnen de nationalistten een staatsgreep om de regering af te zetten en de macht over te nemen. De opstand startte in Spaans-Marokko en verspreidde zich een dag later naar de rest van Spanje. Omdat de nationalistten beter waren uitgerust dan



de republikeinen, boekten zij aanvankelijk sneller succes. Vooral conservatieve en katholieke regio's kozen hun kant.

Ondertussen probeerden de nationalistinnen ook Catalonië te veroveren, maar daar slaagden ze niet in. Tegelijkertijd ontstonden er spanningen tussen communisten en anarchistinnen binnen het republikeinse kamp. In republikeins gebied werden veel geestelijken vermoord, terwijl de nationalistinnen vakbondsleden en liberalen vervolgden en ombrachten.

Na enkele weken liep de staatsgreep vast. Noord-Spanje, Spaans-Marokko en verschillende steden en gebieden waren weliswaar in handen

van de nationalistinnen, maar Madrid en Barcelona konden zij niet innemen, omdat arbeiders daar hevig verzet boden.

In 1937 kreeg de oorlog een internationaal karakter. De Sovjet-Unie en Mexico steunden de republikeinen, terwijl Italië en nazi-Duitsland de nationalistinnen hielpen. Duitse en Italiaanse troepen bombardeerden verschillende Spaanse doelwitten, waaronder Guernica.

In januari 1939 stortte het republikeinse verzet in en veroverden de nationalistinnen Barcelona. Doordat de republikeinen onderling verdeeld waren, terwijl de nationalistinnen één leider en één doel hadden onder leiding van Francisco Franco,



gaven de republikeinse troepen zich op 25 maart 1939 over. Kort daarna trokken de nationalistes Madrid binnen en riepen zij in april de overwinning uit.

“Que no pude cumplir mi promesa, que me perdonen, pero que me recuerden, cada vez que vean el mar”

Na de oorlog kwam er een einde aan de Tweede Spaanse Republiek en werd Spanje een fascistische dictatuur onder Franco. Hij draaide veel hervormingen terug: de rechten van arbeiders en vrouwen werden beperkt, het Baskisch, Galicisch en Catalaans werden verboden en het katholicisme werd opnieuw

de verplichte staatsgodsdienst. De Spaanse Burgeroorlog blijft ook vandaag een actueel onderwerp, omdat veel republikeinse slachtoffers anoniem in massagraven werden begraven. Pas na de dood van Franco in 1975 werd Spanje opnieuw een democratie. De opgravingen in Monte de Pedraja hebben daadwerkelijk plaatsgevonden. Daarbij werden 135 lichamen gevonden.

Dankzij de identificatie van slachtoffers, zowel daar als elders in Spanje, krijgen nabestaanden eindelijk duidelijkheid over het lot van hun vermoorde familieleden. In het slot van de film wordt vermeld dat inmiddels ongeveer 12.000 lichamen zijn opgegraven, terwijl er nog duizenden worden vermist.



Persstemmen

"Vroeger is veel mooier dan het heden, maar wellicht was het hedsendaagse wel nodig om de historie meer te kunnen voorzien van lading, toch voelt het als twee afzonderlijke films. The Teacher Who Promised the Sea: aanstekelijke positiviteit in combinatie met een prachtige levensvisie versus een bittere ronddolende ziel."
(De Filmrecensent)

"The Teacher Who Promised the Sea is een knappe, gevoelige en meeslepende film met een groot hart en een fijnzinnige pen, tevens een respectvol eerbetoon aan Antoni Benaiges, zijn persoon, zijn durf, zijn manier van onderwijzen...Voor wie verlangt naar degelijke cinema die het kleine persoonlijk maakt en het persoonlijke politiek is deze

film een absolute aanrader."
(Fast Forward)

"In een tijd van toenemende spanningen is The Teacher Who Promised the Sea een waardevolle herinnering aan waar we voor moeten oppassen. ... Voor wie nog weinig weet over de Spaanse geschiedenis, kan er veel van opsteken. De film is een solide crowd-pleaser die de historische gruwel niet schuwt." (Filmtotaal)

Ten slotte

Het venijn bij *El maestro que prometió el mar* zit in de staart. Het is ontroerend en indringend. Het zal menigeen niet onberoerd laten.

Marc Suy





SENTIMENTAL VALUE

Intro

De camera zweeft over een stad – sommigen zullen ongetwijfeld Oslo herkennen – en houdt halt in een buitenwijk bij een kleurrijk, oud, houten huis met typisch oud-Noorse architectuur. De regisseur Joachim Trier heeft onmiddellijk zijn handtekening geplaatst.

De regisseur

Joachim Trier is geboren in Kopenhagen in 1974, maar groeide op in Noorwegen. Hij stamt uit een familie van filmmakers sinds meerdere generaties en dus is zijn keuze voor een filmopleiding zeker niet vreemd.

Zijn vorige films *Reprise*, *Oslo 31. august* en *The Worst Person in the*

World worden zijn Oslo-trilogie genoemd. In deze drie films vermengt hij een heel persoonlijke kijk op de stad Oslo met het wel en wee van een jongere generatie op zoek naar haar plaats in de maatschappij.

The Worst Person in the World kwam in september 2022 in ons forum aan bod. De film kreeg van ons publiek een waardering van 81%.

Sentimental Value vertoont zowel gelijkenissen met zijn vroegere films, bv. de psychologische aanpak, complexe personages, als verschillen. Zo is de problematiek in *Sentimental Value* niet alleen die van jongvolwassenen.



Het filmverhaal

Twee zussen, Nora en Agnes, worden bij het overlijden van hun moeder geconfronteerd met de terugkeer van hun vader Gustav. Die verliet het gezin toen de kinderen nog klein waren en hij bouwde een internationale carrière op als filmregisseur. Nora is een gelaufwerde toneelactrice. Agnes is getrouwd en heeft een man en zoontje. Haar leven lijkt 'normaler'.

Gustav heeft met zijn terugkeer blijkbaar een heel speciale bedoeling die vooral Nora aanbelangt. Hoe reageert zij hierop? Het oude familiehuys speelt in het verhaal een cruciale rol.

Een gouden film?

Toen de film op het festival van Cannes in 2025 vertoond werd, kreeg hij een 15 minuten lange staande ovatie. *Sentimental Value* was de gedoodverfde winnaar, maar een wedstrijd blijft een wedstrijd en het was de Iraanse film *It Was Just an Accident* die met de Gouden Palm naar huis ging. Trier won de Grand Prix.

Later kreeg hij in de Duitse hoofdstad de prijs voor de

beste Europese film. Joachim Trier ging naar huis als beste regisseur en deelde de prijs voor het beste scenario met Eskil Vogt. De twee hoofdacteurs, Renate Reinsve en Stellan Skarsgård, werden bekroond voor hun vertolking en Hania Rani componeerde volgens de European Film Academy de beste soundtrack.

En als kers op de taart werd *Sentimental Value* bij de Oscars 2026 uitgeroepen tot beste internationale film. Daarnaast waren er nog 8 andere nominaties.

Een film in laagjes

Laag 1: Het huis

"Nora vroeg zich af of het huis liever leeg en licht was, of zwaar en bewoond. Of de vloer graag betreden werd. Of muren kietelig waren. Of het soms pijn had." Niet vaak wordt een huis met zo veel liefde en aandacht geïntroduceerd als in de nieuwe film van Joachim Trier. Met zijn donkere, haast zwarte houten exterieur en felrode accenten steekt het huis fier af tegen de pastelkleurige huizen in de rest van de straat. Door de romantische Noorse dragestil, een verwijzing naar de Vikingtijd, is het een



soort gothic Villa Kakelbont. Liefkozend glijdt de camera dicht langs de muur van het gerieflijke pand en brengt het zo tot leven, alsof het huis daadwerkelijk ademt, kijkt en voelt. De eerste paar sprookjesachtige minuten maken meteen duidelijk dat dit huis niet enkel het decor vormt voor het familiedrama in Sentimental Value, maar er zelf ook een personage in is.” (Nexus Instituut)

In haar schooltijd schrijft Nora een opstel over het huis waarin niet alleen zij en haar zus zijn opgegroeid, maar waar meerdere generaties van haar familie van vaderskant lief en leed hebben meegemaakt. Het huis heeft karakter, maar heeft veel

meegemaakt. Een grote scheur staat symbool voor de vastgelopen relaties in de familie Borg. Het kostte de regisseur wel een jaar om de juiste locatie te vinden, maar wát voor één!

Laag 2: Een huis als een geheugenpaleis

Het verhaal van het huis en zijn bewoners begint in 1918 met de dood van Nora's overgrootvader. In verschillende fases worden we heen en weer door de voorbije generaties geloodst. Het zijn meestal geen mooie verhalen en ze blijven als donkere schaduwen in het huidige leven van Gustav, Nora en Agnes doorleven. Trauma, verlangen en de onmacht tot communicatie.





“Sommige mensen leven jarenlang in dezelfde kamers, maar leven emotioneel op totaal verschillende verdiepingen.” (Proudie)

Ze zijn getormenteerde zielen die het verleden proberen weg te drukken en daar maar niet in slagen in het echte leven. Daarom zoeken zij een oplossing...

Laag 3: Kunst als (surrogaat-) oplossing

Jaren geleden koos Gustav ervoor om zijn gezin in de steek te laten en alles te geven voor zijn filmcarrière, waarin hij tot 15 jaar geleden slaagde. In een van zijn films vertelt hij het verhaal van zijn tante. Zijn dochtertje Agnes speelt daarin een rol. Nu hij, na al die jaren, opnieuw in het leven van zijn dochters opduikt, is hij op zoek naar vergeving. Omdat het niet lukt in het echte leven, probeert hij het via een filmproject. Kan hij via de kunst dichterbij de waarheid komen, of omzeilt kunst juist de waarheid? Nora trapt er (aanvankelijk) niet in.

Maar eigenlijk is zij in hetzelfde bedje ziek. Ook zij heeft gekozen voor de kunst en heeft zo

het echte leven (man, kind, ...) aan zich laten voorbijgaan. Wat maakt dat zij jaloers is op haar zus Agnes.

Terwijl Gustav aan zijn project bezig is en aan de slag gaat met Rachel, een Amerikaanse actrice, worden de surrogaatlagen opgebouwd. Zo is hij bijvoorbeeld heel begripvol, bijna vaderlijk, tegenover haar, maar daardoor wordt de afstand tot zijn eigen dochters nog groter. Maar het is precies Rachel die fundamentele vragen stelt over echt of kunstmatig, fictie en waarheid en daardoor het filmverhaal in de definitieve richting duwt.

Laag 4: Vader- dochterrelatie

“Jij lijkt op mij, dat is ons probleem”, zegt Gustav tegen Nora. Twee complexe karakters die met hetzelfde probleem worstelen, namelijk dat zij hun gevoelens niet direct kunnen uiten. Beiden zijn gewend om met ‘gespeelde’ gevoelens om te gaan: in film of op het toneel. Beiden willen ook de regie behouden, dus is de vraag: wie zal er ooit toegeven, want het verlangen om dichterbij elkaar te komen is er heel zeker.



“Je bent veel te streng voor hem”, zegt Agnes. En anderszijds vraagt Nora zich af waarom Agnes zo weinig problemen heeft met de rol die hij in hun leven gespeeld heeft. In deze relatie blijft heel veel onuitgesproken en geheimzinnig. “Hij was heel de tijd afwezig, hoe kan hij dan zo veel over mij weten?”, vraagt Nora zich af, “heb jij het hem verteld?”



Laag 5: Twee zussen

De relatie tussen Nora en Agnes is heel mooi uitgediept. Bij elkaar durven ze zichzelf zijn, kan alles wel gezegd worden. Nora is het emotionele hart van de film, maar ze kan alleen functioneren aan de buitenkant. Vanbinnen staat ze steeds op scherp. Complex, getraumatiseerd. Haar triestig appartement is de spiegel van haar innerlijk. En dan is er die jongere zus die de scherpe kantjes er probeert af te vijlen. Zij is de diplomate, de nuchtere. Zij heeft jarenlang voor haar zieke moeder gezorgd. Tegen Nora zegt ze: *“Jij hebt toen voor mij gezorgd, nu is het mijn beurt.”*

Als kijker hebben we problemen om echt sympathie te hebben voor Gustav en Nora omdat ze niet te vatten, te complex zijn. We kunnen wel meevoelen met hen, maar Agnes is duidelijk het mooiste karakter.

De filmstructuur

Joachim Trier (foto links) werkt heel fragmentarisch en anekdotisch, een beetje zoals in *The Worst Person in the World*, met losse scènes. De ene keer ligt de focus op het huis, dan op



Gustav en dan weer op Nora. Scènes worden abrupt afgebroken, het scherm wordt zwart en daarna begint er een nieuwe emotionele opbouw. Vaak is het eerst even wennen om te weten in welke ‘laag’ we ons bevinden. Komt daarbij dat Trier ook de tijdslagen voortdurend door elkaar gooit. Gelukkig, maar vaak gebeurt het te snel, is er de voice-over die commentaar en toelichting geeft over de tijd en over de personages. Als toeschouwer moet je wel de hele tijd alert zijn.

En Trier maakt het de kijker nog een beetje moeilijker door ons geregeld op het verkeerde been te zetten. Geen verdere uitleg.

Een visuele stijl en creatieve vertelvorm

Samen met zijn vaste cameraman Kasper Tuxen heeft Trier een heel zachte, visuele filmstijl ontwikkeld die elke tijdsperiode op een eigen manier probeert weer te geven. De stijl komt het best tot uiting via het huis: in elke kamer zijn er heel grote ramen. Dat heeft het voordeel dat er zowel van binnen naar buiten, als van buiten naar binnen

gefilmd kon worden, wat zorgt voor heel bijzondere standpunten. Anderzijds kregen zij te maken met het steeds wisselend natuurlijk licht, zodat er voortdurend gecorrigeerd en aangepast moest worden. Maar dat lukt bijzonder goed, met heel veel aandacht voor compositie en sfeer.

Zoals al bij de filmstructuur vermeld werd, maakt Trier gebruik van allerlei creatieve middeltjes: voice-over, herinneringen, fantasieën, sprongen in de tijd, ...

“The best that’s happened to you? Then why weren’t you there?”

Auteursfilm én acteursfilm

Een auteursfilm is een speelfilm waarbij de regisseur de volledige creatieve controle heeft en zijn of haar persoonlijke stempel op de productie drukt. Vaak schrijft of bewerkt de regisseur (ook wel de ‘auteur’ genoemd) zelf het scenario en ligt de focus meer op artistieke expressie dan op commercieel succes.



Trier is niet alleen de regisseur, maar ook de scenarist, zeg dus maar de auteur, van de film. Alleen heeft hij al zijn scenario's tot nu toe samen geschreven met zijn vaste compagnon de route Eskil Vogt, wiens lijst van filmscenario's ook andere regisseurs dan Trier vermeldt.

Een goede regisseur en een sterk filmverhaal zijn niets zonder uitmuntende vertolkers. En dat is het minste wat je over de acteurs in *Sentimental Value* kunt zeggen. Bij mijn (beperkt) weten nog nooit gebeurd: de vier belangrijkste acteurs werden alle vier genomineerd voor de Oscars 2026. Jammer genoeg grepen ze hier naast het beeld-

je, maar bij andere competities werden ze wel bekroond (zie eerder).

Stellan Skarsgård (°1951, foto rechts) als Gustav weet zijn niet te vatten personage in een heel minimalistische stijl, vaak alleen maar door zijn mimiek, gestalte te geven. Hij vertolkt hier zeker de rol van zijn leven, ondanks zijn heel rijk gevulde filmografie met o.a. *Breaking the Waves*, *The Unbearable Lightness of Being* en *Dune part two*.

Renate Reinsve (°1987) was aanvankelijk werkzaam in het toneel. Zij werd opgemerkt door Joachim Trier en vertolkte de rol van Julie in *The Worst Person*



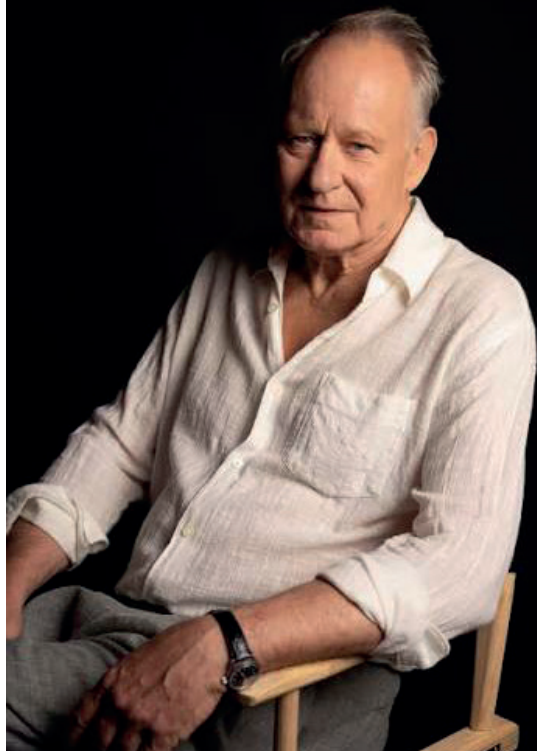
in the World en dat werd haar grote doorbraak. In de bespreking van deze film (Avondforum 2022-2023) geeft collega Marc Suy een uitgebreid overzicht van haar levensloop. Voor de vertolking van een ingewikkeld personage als Nora moest zij wel tot het uiterste gaan. Zij is vast en zeker op weg naar internationale roem.

Inga Ibsdotter Lilleaas (°1989) als Agnes en Ellen Fanning (°1998) als Rachel vervolledigen dit schitterend kwartet en overtreffen zichzelf.

Wat vindt de pers?

“Het is een mooie vondst, zoals er meer mooie vondsten in de film zitten. Het script van Vogt en de regie van Trier schuiven ineen als een Zwitsers uurwerk. Maar Sentimental Value is daardoor zo af, zo afgerond, dat je er als kijker niets meer aan toe te voegen hebt. Elk antwoord bevindt zich al op het scherm.” (Filmkrant)

“Er zijn films die u vooral bewondert om hun vorm, en films die u vooral voelt omdat ze ongemakkelijk dicht bij het echte leven komen. Sentimental Value, de nieuwe



film van de Noorse regisseur Joachim Trier, doet allebei. Het is een rijk, gelaagd familiedrama over wat er gebeurt wanneer liefde, kunst en herinnering door elkaar gaan lopen en wanneer iemand die ooit afwezig was, ineens weer het middelpunt van het gezin wil worden.” (Proudie)

Guido Verstraeten



L'ÉTRANGER

Camus in de 21ste eeuw: de pest en de pandemie

Het werk van Albert Camus heeft de laatste jaren een opmerkelijke en bijna profetische herwaardering ondergaan. Hoewel 'L'Étranger' altijd een hoeksteen van de wereldliteratuur is gebleven, was het vooral de Covid-19-pandemie die een schokgolf van hernieuwde interesse teweegbracht voor zijn andere grote klassieker, 'La Peste'.

Terwijl de wereld in lockdown ging, grepen lezers massaal terug naar Camus' relaas over een stad die wordt geteisterd door een epidemie, op zoek naar morele houvast in een tijd van

collectieve angst. De familie van Camus merkte zelfs dat de rechten op het boek plotseling een fel begeerd goed werden in de filmwereld.

De golf van hernieuwde interesse leidde onder meer tot de Frans-Belgische miniserie *La Peste* (2024). In plaats van een historisch drama, kozen de makers voor een gedurfde dystopische benadering. De serie speelt zich af in het jaar 2030, in een Zuid-Franse stad waar een nieuwe variant van de pestbaci de kop opsteekt. De overheid reageert met het mysterieuze 'Plan Darwin', waarbij de stad hermetisch wordt afgesloten en surveillance de overhand krijgt.



Deze moderne vertaalslag bewijst dat Camus' filosofie over hoe men zich moet verhouden tot een absurde en onvoorspelbare wereld relevanter is dan ooit. Of het nu gaat om een pandemie of de stijgende radicalisering en polarisering in de samenleving, Camus blijft de gids voor degenen die weigeren te bezwijken voor nihilisme.

Het is dan ook op deze golf dat we de recente verfilming van het in Frankrijk meest verkochte *Livre de Poche* ooit moeten situeren. *L'Étranger*, van de hand van een oude bekende in ons filmforum: François Ozon.

François Ozon: kameleon van de Franse cinema

Met *L'Étranger* voegt François Ozon (°1967) een indrukwekkend nieuw hoofdstuk toe aan een oeuvre dat bekendstaat om zijn stilistische veelzijdigheid en psychologische diepgang. Ozon is een van de meest productieve en invloedrijke regisseurs van de hedendaagse Franse cinema, een filmmaker die zich met evenveel gemak beweegt tussen uitbundige kleurrijke komedies als *Potiche* (2010) en duistere, ingetogen

drama's als *Sous le Sable* (2000).

Zijn carrière begon met provocerende kortfilms, maar hij brak internationaal door met werken als *8 Femmes* (2002) en *Swimming Pool* (2003), waarin hij vaak thema's als verlangen, identiteit en de relativiteit van het begrip 'waarheid' onderzocht. Ozon heeft een uniek talent om de kijker te verleiden met esthetische schoonheid, om vervolgens de ongemakkelijke lagen daaronder bloot te leggen. In eerdere films zoals *Frantz* (2015) - die wij in onze selectie van jaargang 2017-2018 opnamen - experimenteerde hij al met zwart-wit fotografie om een gevoel van historisch verlies en emotionele afstand te creëren, een techniek die hij in *L'Étranger* tot in de perfectie verfijnt.

Ozon geeft zelf aan dat hij de roman van Camus reeds als tiener las, zoals nagenoeg elke Franse scholier, maar dat hij aanvankelijk nooit de intentie had om het te verfilmen. De aanleiding was een mislukt project over een jonge man die zelfmoord pleegt vanwege de absurditeit van de wereld. Lezers van dat



scenario wezen hem op de parallellen met het hoofdpersonage van 'L'Étranger', Meursault, hetgeen hem ertoe aanzette het boek opnieuw te lezen. Hij was aangenaam verrast door hoe krachtig en mysterieus het verhaal na tachtig jaar nog steeds aanvoelde.

Ozon slaagde erin om Catherine Camus, de dochter en beheerder van het werk van de auteur, te overtuigen van zijn visie, ondanks het feit dat ze eerder nogal wat filmmakers had afgewezen. Hij zag het als een enorme verantwoordelijkheid om dit 'onmogelijk te verfilmen' meesterwerk naar het witte doek te brengen.



Cast & Crew: sensualiteit in zwart-wit

De technische uitvoering van Ozon's *L'Étranger* is een bewuste keuze voor abstractie en afstand. Hoewel de film in kleur werd opgenomen, koos de regisseur er tijdens de montage voor om enkel de zwart-wit versie uit te brengen. Volgens hem helpt dit de kijker om in de geest van Meursault te kruipen, een man die de wereld filtert door sensaties in plaats van emoties. De cinematografie van de Brusselaar Manuel 'Manu' Dacosse (°1977) vangt de schittering van de zon op het water en het zweet op de huid met een bijna tastbare intensiteit, wat contrasteert met de emotionele leegte van het hoofdpersonage.

Benjamin Voisin (°1996), die eerder met Ozon werkte in *Été 85* (2020), levert een fenomenale prestatie als Meursault. Ozon wilde hem neerzetten als een onbeschreven blad waarop het publiek zijn eigen gevoelens kan projecteren. Met zijn dromerige ogen en nonchalante houding doet Voisin denken aan een jonge Alain Delon in *Le Samourai* (1967), een vergelijking die Ozon expliciet voor

ogen had. Hij speelt Meursault niet als een sociopaat, maar als een ingetogen iemand die simpelweg niet weet hoe hij het sociale spel in de samenleving moet meespelen.

Rebecca Marder (°1995) schittert als Marie Cardona, de vrouw die van Meursault houdt ondanks zijn onvermogen om die liefde in woorden te vatten. Haar personage krijgt in de film meer ruimte dan in de roman. Een bewuste keuze van Ozon om de vrouwelijke stem in het verhaal te versterken, iets wat hij wel vaker doet in zijn films.

De bijrollen zijn eveneens uitstekend bezet. Pierre Lottin (°1989) speelt de louche buurman Raymond Sintès met een dreigende energie die de fatale gebeurtenissen in gang zet. U zal hem trouwens later dit seizoen in een andere film uit onze selectie terugzien, ook in de rol van buurman, zij het wel van een ander kaliber. Denis Lavant (°1961) ten slotte zet een hartverscheurende prestatie neer als Salamano, de oude man die zijn hond mishandelt, maar ontroostbaar is wanneer het dier plotseling verdwijnt.



Een cruciale toevoeging van Ozon is het personage Djemila, gespeeld door Hajar Bouazzaoui. Zij is de zus van de naamloze Arabier die door Meursault wordt gedood. Door haar een stem te geven en het slachtoffer uiteindelijk een naam – Moussa Hamdani – te schenken, doorbreekt Ozon de historische onzichtbaarheid van de inheemse bevolking in Camus' werk. De ijle, atmosferische soundtrack van de Koewitse componiste Fatima Al Qadiri versterkt dit gevoel van sluimerende dreiging en koloniale spanning.

Fans van Robert Smith en de zijnen kunnen eveneens hun hart ophalen, zij het slechts helemaal aan het einde van onze

prent. Dan laat Ozon zowaar 'Killing an Arab' door de luidsprekers schallen, de eerste single van The Cure die gegraveerd staat in het collectief geheugen van zij die jong waren in de jaren '80. Het nummer past wonderwel bij de rest van de soundtrack en bij het thema van de film, om evidente redenen. De zanger van The Cure was immers, net zoals Ozon, zo overdonderd door het verhaal van Meursault, dat hij in dit nummer een korte poëtische poging deed om een van de sleutelmomenten van de roman in een song te vatten. Missie geslaagd.

De filosofie van het absurde: Meursault en de mythe van Sisypheus

Om de diepere betekenis van *L'Étranger* te begrijpen, moet je kijken naar Camus' breder filosofisch kader, dat hij zelf omschreef als de 'cyclus van het absurde'. Deze cyclus bestaat uit drie werken die elk een ander aspect van de menselijke conditie belichten: de roman 'L'Étranger', het essay 'Le Mythe de Sisyphe' en het toneelstuk 'Caligula'. Centraal in deze filosofie staat de confrontatie tussen de menselijke drang naar betekenis en zingeving enerzijds en de onredelijke stilte van een universum dat geen antwoorden geeft anderzijds.

Meursault, het hoofdpersoon van de film, is de ultieme belichaming van de absurde mens. Hij leeft volledig in het nu en weigert de sociale codes te volgen die





ons leven schijnbaar zin geven. Wanneer zijn moeder sterft, huilt hij niet. Hij drinkt koffie bij haar lijk, rookt een sigaret en gaat de volgende dag doodleuk zwemmen met een vriendin.

Voor de maatschappij is dit gedrag onbegrijpelijk. Tijdens zijn proces wordt hij dan ook niet zozeer veroordeeld voor de moord op een Arabier, maar omdat hij geen ziel heeft en weigert te huichelen of te liegen over zijn emoties.

“But is Mr. Meursault accused of killing an Arab or of burying his maman?”

Camus stelde: *“In onze samenleving loopt elke man die niet huilt op de begrafenis van zijn moeder het risico ter dood veroordeeld te worden”*. In ‘Le Mythe de Sisyphe’ trekt Camus deze lijn trouwens door naar de Griekse mythologie. Sisyphus is door de goden veroordeeld om eeuwig een rotsblok een berg op te duwen, waarna die telkens weer naar beneden rolt. Dit lijkt de ultieme zinloze kwelling, maar



Camus concludeert dat Sisyphus juist gelukkig is op het moment dat hij zich bewust wordt van zijn lot. De overwinning ligt in de erkenning van de absurditeit en de weigering om erdoor vernietigd te worden.

“De strijd zelf naar de toppen is genoeg om het hart van een mens te vullen”, schrijft Camus. Meursault bereikt aan het einde van de film een soortgelijke staat van verlichting; in zijn cel wijst hij de religieuze troost van de aalmoezenier af en opent hij zich voor de ‘lieflijke onverschilligheid van het universum’. Hij accepteert zijn dood met

een helderheid die de maatschappij, die vasthoudt aan illusies, niet kan plaatsen.

Twee visies: Ozon versus Visconti

Het is onvermijdelijk om Ozons versie te vergelijken met de enige andere grote verfilming: *Lo Straniero* (1967) van de Italiaanse grootmeester Luchino Visconti (1906-1976). Visconti's film, met een toen veertigjarige Marcello Mastroianni in de hoofdrol, wordt door menig criticus als een gemiste kans beschouwd.

Hoewel visueel prachtig en zeer trouw aan de tekst, ontbrak het de film aan een eigen ziel; het leek meer op een letterlijke illustratie van het boek dan op een echte artistieke herinterpretatie. Mastroianni was bovendien volgens velen te oud voor de rol en projecteerde een wereldmoeheid die haaks stond op de naïviteit en jeugdige onverschilligheid van Meursault.

Ozon kiest voor een koelere, meer afstandelijke benadering. Waar Visconti de koloniale context van Algiers grotendeels negeerde – geheel in de geest van





de tijd en ook omdat de weduwe van Camus toezicht hield op het scenario – plaatst Ozon deze juist centraal.

Ozon begint zijn film met archiefbeelden die de ellende van de Arabische bevolking in de jaren dertig tonen, een direct contrast met het toeristische beeld van Algiers als Frans vakantieparadijs. Het grootste verschil zit echter in de durf om Camus te bekritisieren.

Visconti volgde de roman zo nauwgezet dat er geen ruimte was voor verrassing. Ozon daarentegen *“trekt aan een draadje dat Camus wel geweven heeft*

maar nooit heeft uitgerold”, zoals hij zelf zegt over de rol van de zus van het slachtoffer.

Door het slachtoffer een naam en een familie te geven, maakt Ozon van de moord een morele daad in plaats van enkel een filosofisch incident. Sommige critici en zelfs de dochter van Camus vonden dit een kniebuiing voor wokeïsme, maar voor een modern publiek maakt het de film gelaagder.

Ozon bewijst dat je een klassieker pas echt eert door hem te durven uitdagen. Wat er ook van zij, oordeelt u daar vooral zelf over.



Meesterwerk voor een nieuwe generatie vreemdelingen

In de gespecialiseerde pers vonden we niet anders dan lovende kritieken, waaruit we de volgende twee selecteren.

“Uitgepuurde vormgeving, prachtig gekozen acteurs – elk gebaar, elke blik is precies geplaatst. De sfeerschepping is adembenemend: de verzengende hitte van Algiers, het stof, het licht, de traagheid van de dagen – alles ademt een dreigende stilte. Ozon weet met weinig woorden een wereld van spanningen op te roepen, waarin banaliteit en noodlot haast ongemerkt in elkaar overvloeien.” (Ignis Webmagazine)

“In handen van François Ozon blijkt L'Étranger dan toch verfilmbaar te zijn. Ozons lezing van Albert Camus is een zonverblinde ode aan de ondraaglijke leegte van het bestaan.” (Knack Focus)

Deze film is een visueel overweldigende ervaring die je als kijker dwingt om met nieuwe, scherpere ogen naar deze tijdloze klassieker te kijken. En mocht je van plan zijn om de roman van Camus te (her)lezen, doe het dan na het bekijken van de film. Filmmagie gegarandeerd.

Jeroen Decuyper





DUST

Achterlijke boeren of succesvolle ondernemers?

Voetbalploeg Club Brugge draagt niet voor niets de geuzennaam 'Boeren', want wie door de provincie West-Vlaanderen rijdt, wordt geconfronteerd met de uitgestrekte weilanden en akkers in het zo vruchtbare polderlandschap. West-Vlamingen krijgen dan ook vaak het cachet van 'Blanche en z'n peird'.

Aan de andere kant is er dan het imago van de hardwerken- de en succesvolle ondernemer. De textielbaronnen uit het Kortrijkse bijvoorbeeld, zoals de familie De Clerck (Anthonytje). In deze groep moeten we Jo Lernout en Paul Hauspie situeren.

In 1987 richtten zij een spraaktechnologiebedrijfje op. Dit bedrijf groeit echter al heel snel uit tot een wereldspeler op het gebied van AI en spraakherkenning. Bekende bedrijven als Microsoft en Intel worden aandeelhouder, maar ook talrijke kleine Vlaamse beleggers deponderen hun spaargeld in de kip die gouden eieren belooft. Zij zijn het eerste Belgische bedrijf dat naar de Amerikaanse Nasdaq trekt.

Maar blijkbaar beantwoorden de reusachtige omzetcijfers niet aan de realiteit en zijn zij het gevolg van gesjoemel. Dit komt aan het licht en het bedrijf gaat failliet. Lernout en Hauspie worden veroordeeld. Slechts een klein aantal gedu-



peerden krijgt zijn geld terug, want er valt niets meer te verdelen. De streek rond Ieper wordt geen nieuw Silicon Valley, maar de technologie die toen ontwikkeld werd, blijft nog steeds voortleven in de huidige vormen van spraaktechnologie.

“Misschien is niets geheel waar, en zelfs dat niet”

Met dit citaat van Multatuli beginnen de filmmakers hun verhaal. Meteen wordt duidelijk gemaakt wat hun bedoeling is: misschien zijn er gelijkenissen met bepaalde reële figuren en historische gebeurtenissen, maar de invulling is compleet fictief.

Geen reconstructie dus van de opgang en de val van het Imperium van Flanders Language Valley. Geert en Luc zijn alleen personages in een speelfilm.

Het filmverhaal

Luc en Geert, geboren en getogen West-Vlamingen, maken furore met baanbrekende spraaktechnologie. Ze nemen deel aan een succesvolle handelsmissie in Polen, maar de pers is iets op het spoor, neemt geen genoegen met hun verhaaltjes en wil



klare taal over de echte situatie. Er worden dreigementen uitgesproken. Luc en Geert beseffen maar al te goed dat ze in de val zitten. Wordt dit de laatste dag dat zij op vrije voeten rondlopen? Elk beleeft deze 24 uren op een andere manier.

Minder bekende namen, maar een subliem palmares.

Angelo Tijssens

Romanauteur, maar vooral scenarioschrijver. Hij bedacht het verhaal voor *Dust*, maar is tevens scenarioschrijver van succesfilms als *Girl*, *Close* en *Julian*.



Anke Blondé

Ook deze naam zal voor de meesten een nobele onbekende zijn. Veel heeft de nu vijftigjarige Vlaamse regisseur nog niet geproduceerd, maar wat ze gerealiseerd heeft, is helemaal top.

Ze begon met enkele kortfilms, maar het bekendst zijn waarschijnlijk toch haar televisiereeksen: *Vossenstreken*, *Red Light* (waarvoor ze een Gouden Kalf ontving) en *Juliet*. Ook haar eerste langspeelfilm *The best of Dorien B.* kreeg heel veel waardering. Verder werkte ze ook mee aan tal van andere Vlaamse televisiereeksen. Als je weet dat haar partner cameraman Ruben Impens is, dan is film nooit ver weg uit haar leven. Let op: cinematograaf van dienst bij *Dust* is niet Ruben, maar wel Frank van den Eeden.

Arieh Worthalter

Hij vertolkt de rol van Geert. We zouden denken: een rasechte West-Vlaming, maar niets is minder waar. Hij is de zoon van een Belgische moeder en een Franse vader. Is geboren in Parijs, maar studeerde in Brussel en zo kwam hij zowel in de

Belgische Franstalige als in de Franse filmwereld terecht. Bij ons is hij bekend geworden voor zijn rol van de vader van Lara in *Girl*. Voor zijn rol in *Dust* kon hij een taalcoach heel goed gebruiken, maar met wat voor een resultaat!

Jan Hammenecker

Hij is wel een West-Vlaming die zijn acteerdebuut maakte in *Blueberry Hill* van Robbe De Hert. Hoofdrollen waren voor hem meestal niet weggelegd, maar zijn filmografie (film en televisiereeksen) is heel uitgebreid, o.a. *Ex Drummer*, *Home*, *Eigen Kweek*, *Beau Séjour*. Geregeld werkt hij ook over de Franse grens.

Wat niet verwachten?

Verwacht geen historische reconstructie van de opgang en de val van het spraaktechnologie-imperium Lernout en Hauspie. Ook de feitelijke weergave van de gebeurtenissen is van geen enkel belang. We gaan de geschiedenis dus zeker niet opnieuw beleven. Angelo Tijssens zei bij Radio 2: "*Het verhaal van Lernout en Hauspie heeft een zaadje geplant bij mij. Van daaruit heb ik zelf een heel veld vol*



bloemen laten groeien, het verhaal is dus fictie en komt allemaal uit dat gekke hoofd van mij.”

Wat wel verwachten

Naar eigen zeggen is Anke Blondé verliefd geworden op het verhaal van *Dust* wegens de ironie. Zoals scenarist Angelo Tijssens het omschreef: “*Twee menderen die een spraaktechnologiebedrijf oprichten en eigenlijk niet met elkaar en met de rest van de wereld kunnen communiceren. Die niet in verbinding zijn met zichzelf.*”

Voor mij gaat Dust in sterke mate over de mannelijke identiteit. Mannen worden vaak in een soort mal gegoten, door opvoeding en samenleving en cultuur. Ik wil

echt niet beweren dat alle mannen op dezelfde manier functioneren, maar door de band is hen toch wel aangeleerd om niet over hun gevoelens te communiceren en zich niet kwetsbaar op te stellen. Ik was vooral nieuwsgierig naar wat er gebeurt met mannen die geld, macht en status hebben, en dat ineens allemaal kwijtraken. Wat gebeurt er in hun innerlijk? Wat gebeurt er met hun identiteit? Waar proberen ze op terug te vallen? Hoe reageren ze? En hoe bereiken ze misschien een inzicht?” (Radio 1, De Ochtend)

Klinkt nogal seksistisch, en Blondé gaat zelfs verder: “*Pas rond mijn dertigste kreeg ik ineens door dat ook mannen geconditioneerd naar de wereld kijken. Ik*





ken veel mannen die vroeger vernederd zijn door hun vader of hun moeder omdat ze hun gevoelens hadden geuit. Waardoor ze een pantser ontwikkelden en met diep verborgen gevoelens bleven zitten. Die worden dan gecompenseerd, vaak op een slechte manier. Ze gedragen zich superieur om zich beter te doen voelen, omdat ze eigenlijk heel weinig zelfvertrouwen hebben. Veel politieke wereldleiders zijn in mijn ogen enorm zwakke mannetjes die nog hunken naar erkenning van hun vader. De wereld zou beter zijn als mannen zich kwetsbaarder mogen opstellen.”

Waar zit de ironie?

Twee Vlaamse mannen zetten de wereld op hun kop door een technologie te ontwikkelen waardoor via spraakherkenning alle deuren opengaan. Alleen, voor Geert blijkt dit niet altijd het geval te zijn (letterlijk), en wat meer is, zij zijn niet in staat om met elkaar en met de buitenwereld écht te communiceren. Zij laten hun computers luisteren en spreken, maar doen zelf het tegenovergestelde. Hun communicatievaardigheden zijn nihil.

Is dat niet de wereld waarin wijzelf nu al terecht zijn gekomen: geen lijfelijke gesprekken meer, maar communicatie tussen collega's, familieleden, ..., via de media?

Ironie ook in de titel. Geert en Luc hebben Dust, honger, naar erkenning en macht, maar ze moeten door het stof (Dust) kruipen, wat in West-Vlaamse termen dan weer zware klei en modder voorstelt.

Psychologie met een vleugje humor

De film focust op de twee hoofdpersonages, Geert en Luc. De situatie van beiden is even penibel. Maar hoe gaan zij ermee om? Zullen zij een gezamenlijke oplossing proberen vinden, of is het ieder voor zich. Wat denk je zelf?

Geert en Luc zijn ook twee totaal verschillende types. Geert begeeft zich graag in een wereld van dure auto's, privéjets, blinkende horloges en whisky. Hij is de leider van de twee, de woordvoerder, het uithangbord, maar ook de gladjanus. Er hangt een zweem van geheimzinnigheid rond hem. Ook zijn seksualiteit is fluïde.



Luc lijkt nuchterder, praktischer. Hij is waarschijnlijk technisch meer onderlegd, de programmeur. Voor hem geen glazen paleis, maar een Vlaamse fermette. En als eten een pistolet met paté. Maar hij is wel de ‘panikeur’, de binnenvetter. De schrik zet zich op zijn lichaam. Wanneer ze uit de strategiemeeting met de raad komen, delen ze hun bezorgdheden niet, maar beginnen ze al dingen voor elkaar achter te houden, ook al zouden ze wel eens hetzelfde doel kunnen hebben. Het wantrouwen laait onmiddellijk op en de regie van Anke Blondé lijkt daar dan ook wel op in te zetten.

Op welke manier?

Qua structuur wordt er heen en weer geflitst tussen de dag van de handelsmissie en the day after. De ene keer worden bei-

den gevolgd, dan weer wordt er op elk afzonderlijk gefocust. Misschien is het niet altijd even duidelijk waar we ons precies bevinden. Maar wel draait alles rond de vraag: als je nog maar 24 uren hebt voor je naar de gevangenis gaat, wat zou je dan doen? Vluchten? De gevolgen van je daden onder ogen zien? Je fouten proberen minimaliseren en nog wat goodwill proberen op te bouwen?

“Wie hoog vliegt, kan lelijk vallen. Dat zit in ons DNA”

Blondé focust op hun kwetsbaarheid en de terugkeer naar het licht na die donkere nacht. De cinematografie van Frank van den Eeden draagt daar heel sterk toe bij: kille kantoorruimtes, het glazen paleis van Geert, het donkere, bijna abstracte landschap, inzetten op contrasten. Donkere herfstkleuren, grauwe modderige tinten, een sfeer van naderend onheil.

“We hebben bijvoorbeeld heel veel met glas gefilmd. Vanuit het glas, van binnen, van buitenuit. We

hebben ook hard gewerkt aan een benepen en ongemakkelijk geluid. En de machinerie en de geluiden vermengd met de soundtrack, zodat je niet goed weet of iets muziek of machine is. De film moest een soort trip worden, dat je aan die personages aanhaakt en met hen meegaat in die trip. Mijn DOP Frank van den Eeden en ik hebben bij elk shot nagedacht hoe we het best in beeld konden brengen vanuit dat personage. Hoe voelt dit voor Luc aan? Hoe voelt dit voor Geert aan?"



Het probleem voor de kijker is dat je geen sympathie kunt voelen voor de hoofdpersonages, ook al weet je dat zijzelf voor een deel maar poppetjes in het spel zijn. Je voelt wel mee met de kleine gedupeerden: de aardbeienhandelaar, de zus en schoonbroer van Geert. Aan de acteurs ligt het niet, want zowel Jan Hammenecker als zeker Arie Wothalter zetten een magistrale vertolking neer. Zowel Tijssens als Blondé hadden gevraagd zich helemaal niet te verdiepen in de reële Lernout en Hauspie. Zij moesten gewoon de rol vertolken zoals de scenarioschrijver en regisseur die neergeschreven hadden.

Vandaar dat Jo Lernout zegt zich helemaal niet te herkennen in de filmpersonages. Verder vindt hij het jammer dat er vooraf geen overleg is gepleegd. Maar moest dat want het is toch een fictiefilm? Maar wel mooi wat hij zegt: *“Het is een mooie, boeiende film. Een psychologisch drama dat er zeker mag zijn. Als neutrale kijker zou ik met veel spanning gekeken hebben naar hoe het verhaal eindigt.”* (De Wereld Vandaag, Radio 1)

Het enige waarin Lernout zichzelf herkende, is de passie waarmee de Frans-Belgische acteur Arie Wothalter, hoofdrol in de film, over technologie



spreekt. *“Hij praat met vuur en vlam over technologie, zich bewegend door de groten en rijken der aarde. Zo was ik toen ook en ik doe dat nu nog steeds.”* Maar fysiek of qua karakter vindt Lernout niet dat hij op Worthalter lijkt.

Reacties van anderen

In elk geval is *Dust* goed op weg om internationaal een succes te worden, want de film werd genomineerd voor een Gouden Beer in Berlijn 2026: het is al van 1981 geleden - met *Vrijdag* van Hugo Claus - dat er nog eens een Vlaamse film in de officiële competitie van het festival zat. Jammer genoeg zat er geen prijs in.

“Dust, die op het filmfestival in

Berlijn kans maakte op de Gouden Beer, is een minutieuze en hooggespannen parabel over honger en verlossing in een uiterst Vlaamse setting. Soms aandoenlijk en pijnlijk komisch, nooit beledend.” (De Standaard)

“Portret van twee oer-Vlaamse ondernemers heeft internationale klasse.” (De Morgen)

“Dust is een morele modderpoel van schaamte, ijdelheid en West-Vlaamse tragiek.” (Knack Focus)

Guido Verstraeten





Verhaal

Het verhaal speelt zich af in de 19e eeuw en begint met de jonge Cathy, die samen met haar dienstmeisje Nelly getuige is van een openbare ophanging. De film kiest er meteen voor om de schokkende scène extra te benadrukken, wanneer de opgehangen man een erectie krijgt en de camera daar opvallend lang bij stilstaat. Daarmee is de gewaagde toon van de film direct duidelijk.

Niet veel later neemt Cathy's alcoholverslaafde vader (*Shakespeare in Love*-acteur Martin Clunes) een verdwaalde jongen (Owen Cooper – hoofdrolspeler in *Adolescence*) in huis. Hij mag blijven en Cathy noemt hem

Heathcliff, naar haar overleden broertje. De twee kinderen groeien al snel naar elkaar toe en worden onafscheidelijk. Dat zorgt voor wat jaloezie bij de jonge Nelly, die zelf ook op het vervallen landgoed Wuthering Heights lijkt te zijn beland. Hoe zij daar terechtgekomen is, wordt echter nooit echt uitgelegd.

Na een flinke tijdsprong zijn de kinderen volwassen geworden. Cathy wordt nu gespeeld door Margot Robbie (*Barbie*, *The Wolf of Wall Street*), Nelly door Hong Chau (*The Whale*) en Heathcliff krijgt het gezicht van de langharige Jacob Elordi (*Frankenstein*, *Saltburn*). Ondertussen maakt Cathy's alcoholistische vader



het leven op Wuthering Heights er niet bepaald gezelliger op. Zijn drankprobleem sleurt het toch al bijzondere gezin verder de ellende en armoede in.

Terwijl Cathy langzaam ontdekt dat haar gevoelens voor Heathcliff veel verder gaan dan vriendschap – iets wat door zijn uiterlijk bepaald niet makkelijker wordt – krijgt ze ineens een aantrekkelijk alternatief voorgeschoteld. Het naburige landgoed is namelijk gekocht door de steenrijke vrijgezel Edgar Linton, die zich daar vestigt met zijn protegé Isabella.

Hoewel Cathy eigenlijk veel liever bij Heathcliff wil zijn, beseft ze dat een toekomst met hem weinig zekerheid biedt. Ze richt daarom haar pijlen op Edgar, die niet veel aanmoediging nodig heeft om haar ten huwelijk te vragen. Voor Heathcliff is dat de druppel en hij verdwijnt. Maar jaren later keert hij terug: rijk, zelfverzekerd en vastbesloten om zijn verleden recht te zetten. Vanaf dat moment laaien de oude gevoelens weer op en vliegen de vonken opnieuw over de vlaktes van Wuthering Heights.

Van actrice tot koelbloedige auteur

De carrière van regisseuse Emerald Fennell (*1985, foto onder) kenmerkt zich door provocerende, visueel weelderige en grensverleggende vertellingen. Haar recente film "*Wuthering Heights*" (2026) past perfect in dit straatje als een radicale, zintuiglijke en hyper-zelfbewuste interpretatie van een klassieker, waarin haar kenmerkende obsessieve thema's en esthetiek volledig tot uiting komen.

Fennell begon als actrice in Britse series en films. In de Britse historische dramareeks





The Crown kreeg ze bijvoorbeeld in 2019 de rol van Camilla Parker Bowls toebedeeld. Ze brak echter in datzelfde jaar door als showrunner en schrijfster van seizoen 2 van de serie *Killing Eve* en won zelfs een Oscar voor haar regiedebuut *Promising Young Woman* (2020), een gestileerde en venijnige wraakthriller. Met haar tweede film *Saltburn* (2023) vestigde ze definitief haar reputatie als maker van polariserende, klamme en erotiserende satires over klassenverschillen en obsessie.

Net als in haar eerdere werk trekt Fennell zich weinig aan van conventionele verwachtingen. Ze baseerde haar "*Wuthering Heights*" bewust niet op een klinisch correcte historische lezing, maar op haar vertekende, romantische tienerherinnering van het boek van Emily Brontë.

Waar *Saltburn* leefde bij de gratie van visuele excessen en broeierige rijkdom, gebruikt ze in "*Wuthering Heights*" opnieuw een kleverige, fysieke beeldtaal (zoals zweet, natte elementen en ongemakkelijke texturen) om rauwe hartstocht te bezwe-

ren. Fennell werkt steevast met een vaste kern van vertrouwelingen. Hoofdrolspeeler Margot Robbie produceerde eerder al haar debuut. Jacob Elordi keerde na *Saltburn* terug als haar ultieme, intense tegenspeler.

Gothic novel

De film die we u willen tonen is gebaseerd op het boek 'Wuthering Heights' van Emily Brontë uit 1848. Het behoort tot het genre van de gothic novel, maar is er eentje die het genre zelf volledig op zijn kop zet. Bij een gothic novel stellen we ons voor dat het gaat over spookkastelen, rusteloze geesten, bovennatuurlijke monsters die ronddwalen in sombere oorden. Deze elementen vormen de bedreiging die van buitenaf komen. Brontë wijzigt deze bedreiging in een die van binnen uit groeit. Ze stelt in 'Wuthering Heights' een totaal andere vraag dan in de klassieke gothic novel. Wat als het meest angstaanjagende ding niet een monster is dat je kan zien en bestrijden? Wat als het iets is waar je zelf niet aan kunt ontsnappen omdat het leeft in je eigen hoofd? Spookachtige huizen worden bij Brontë getormenteerde

menselijke geesten. De horror zit in iets dat meer bekend is: innerlijke kwelling. De essentie van het verhaal bestaat uit een ongecontroleerde passie die een obsessie wordt en die uitmondt in een allesverwoestend vuur door een niet aflatende honger naar wraak. 'Wuthering Heights' verhaalt de dynamiek van twee menselijke driften die Sigmund Freud enkele jaren later zal omschrijven als Eros en Thanatos, waarbij Eros enerzijds de drang naar leven, liefde, verbinding en seksuele hartstocht is en Thanatos anderzijds de drang naar de dood, vernietiging, agressie en ontbinding.

Fennells versie

Emily Brontë's Wuthering Heights kent al vele filmische bewerkingen. In 1939 speelt Laurence Olivier de rol van Heathcliff en Merle Oberon die van Cathy.

In 1970 is het de beurt aan Timothy Dalton en Anna Calder-Marshall. De filmversie uit 1992, geregisseerd door Peter Kosminsky en met Ralph Fiennes en Juliette Binoche in de hoofdrollen, geldt over het algemeen wel als de meest getrouwe en volledige bewerking omdat deze versie ook de cruciale twee-





de generatie (Cathy sterft ergens halverwege het boek) en de wraak in het latere deel van de roman behandelt, wat trouwens ook een vijfdelige BBC-reeks uit 1978 doet. De vorige BBC-reeks uit 1967 werd vooral beroemd omdat een jonge Kate Bush hem zag en erdoor geïnspireerd werd voor haar gelijknamige wereldhit die in 1978 gereleased werd.

Fennell verzwijgt ook het relaas van het nageslacht van Catherine en legt sterk de nadruk op de fysieke en emotionele intensiteit van de relatie tussen Cathy en Heathcliff en geeft een sensuele, eigentijdse interpretatie van het verhaal. Met een knipoog plaatst ze daarom ook de titel tussen aanhalingstekens. Veel kritiek kreeg ze omdat ze de twee hoofdrollen gaf aan Australische acteurs. Margot Robbie (Catherine) die recent een reputatie als *Barbie*-vertolkster heeft opgebouwd, speelt nu een opgedirkte schoonheid die beeft in de aanwezigheid Jacob Elordi in de rol van Heathcliff. Die man is volledig wit en niet donker gekleurd, waardoor Brontë's juxtapositie blank versus 'dark skinned' verdwijnt. Bovendien is de jonge Heathcliff een humeurige, langharige, bebaarde buitenstaander die later met een flinke dosis Mr Darcy-flair een korter en aantrekkelijke kapsel



krijgt. Zijn ragfijne overhemd blijft tijdens de vele vrijpartijen nooit droog. Zijn wraakacties zijn aangepast aan deze tijden van woke en co want tijdens de vernederende seksspelletjes vraagt hij beleefd aan Isabella of hij ermee moet ophouden. Die vrouw blijkt dan wel de touwtjes in handen te hebben, want ze geeft hem doelbewust de toelating om haar zo te mishandelen.

Als kind is de jonge Cathy Earnshaw een parmantig meisje, verwend door haar luidruchtige vader, een verloederde landheer met bloeddoorlopen ogen. De verderfelijke dranken gokverslaafde man in Brontë's verhaal is niet Cathy's vader, maar wel haar oudere broer Hindley. Dat personage (inclusief diens vrouw en zoon) worden in deze filmversie volledig weggelaten.

De meningen over deze versie van *Wuthering Heights* zijn echt wel verdeeld. Vrijwel iedereen is het erover eens dat Emerald Fennell een zeer persoonlijke en vrije interpretatie van Emily Brontë's roman heeft gemaakt, maar de waardering daarvoor

loopt sterk uiteen. Sterk is de uitgesproken visuele stijl. Weidse landschappen, weelderige kostuums (met jurken in een hedendaags design dat niet altijd strookt met de ontwerpen uit de 19e eeuw) en expressieve cinematografie zijn prominent aanwezig. Fennell strooit bijvoorbeeld prachtige close-ups over de film heen waardoor een slak die langzaam over een raam glijdt een stukje visuele poëzie wordt.

Je kan ook niet ontkennen dat de chemie tussen Margot Robbie en Jacob Elordi overtuigend en intens is gespeeld. De rauwe hartstocht en seksuele spanning uit de roman wordt onder leiding van Fennell door beide acteurs op een originele manier op het scherm gebracht. Het is evenwel die nadruk op erotiek en provocatie dat de emotionele diepgang in Brontë's roman iet of wat laat verloren gaat en zeker als je weet dat sommige personages en enkele belangrijke thema's vereenvoudigd of weggelaten werden.

Fennells "*Wuthering Heights*" is en blijft een gedurfde, maar polariserende film. Fennell om-



armt deze verdeeldheid, omdat haar films nu eenmaal ontworpen zijn om heftige, primaire reacties op te roepen. Wie een getrouwe verfilming van de roman verwacht, zal waarschijnlijk teleurgesteld zijn; wie niet wars is van anachronismen maar daarentegen openstaat voor een eigentijdse, sensuele herinterpretatie, kan er juist veel in waarderen.

Van minimalisme tot synth-pop

De muziek in de prent bestaat uit een unieke combinatie van een traditionele, weelderige orchestrale score van vaste componist Anthony Willis en een modern pop-conceptalbum van Charli XCX. Componist Anthony Willis, die ook al de muziek verzorgde voor Fennells *Promi-*

sing Young Woman en *Saltburn*, koos voor een bewuste versobering van akkoorden om dicht bij de kinderlijke onschuld en de diepe, jeugdige band tussen Cathy en Heathcliff te blijven. Zijn muziek fungeert als een soort Engelse volkshymne die subtiel aanzwelt naar een tragische, emotionele climax in de finale. Dankzij weelderige strijkers en orkestkleuren zorgt de score voor een zacht kussen onder de dramatische scènes op de winderige Yorkshire-heide.

Naast deze filmscore schreef popster Charli XCX een complete companion-soundtrack vol synths en eigentijdse romantiek. Nummers zoals de openingstrack 'House' (gemaakt in samenwerking met avant-garde-veteraan John Cale) geven



de film een rauw, anachronistisch en uitdagend randje dat naadloos aansluit bij Fennells kenmerkende, uitdagende stijl.

In de pers

"Regisseur Fennell opteert niet voor subtiliteit en nuance, maar wel voor brutale, soms provocerende extravaganza met veel melodrama, geilheid en hartstocht in alle mogelijke vormen – waaronder voyeurisme en bdsm. Of u nu mee aan het smachten gaat, of u wilt meehuilen met de wolven in het bos, het is te gek dat een film nog eens zo over de tongen gaat. En dat voor de zoveelste verfilming van een sombere gothic novel van 180 jaar oud. I hated you, I loved you, too – indeed." (Focus Knack)

"De gruwel, pijn en wraakzucht uit de originele roman worden in de film gereduceerd tot een spel dat zich afspeelt tussen volwassenen die er willens en wetens mee instemmen. Net als Catherine's verzwikte enkel is het allemaal schijn. Zelfs de wreedheid van Heathcliff is nep." (De Filmkrant)

"Fennells film grijpt gretig terug naar de heersende esthetiek uit de periode waarin Emily Brontë haar beroemde verhaal over een verdoemde romance neerschreef. Ze contrasteert licht en donker, en de shots die ze componeert, lijken geïnspireerd op schilderijen als De wandelaar boven de nevelen van Caspar David Friedrich (1818)". (De Morgen)

Thomas D'hollander





JUSTE UNE ILLUSION

Cinema is in zijn diepste kern de kunst van de nobele leugen, een collectieve droom waarin we voor twee uur vrijwillig verdwalen. Met hun negende speelfilm *Juste une illusion* (2026) omarmen Éric Toledano (°1971) en Olivier Nakache (°1973) - bekend van de kaskraker *Intouchables* (2011) - precies die (film)magie door het luik naar hun eigen verleden te openen. Het regisseursduo plooit terug op zichzelf en serveert een persoonlijke, bitterzoete begoocheling over het opgroeien in de Parijse banlieues van de jaren tachtig. Voor de gepassioneerde film liefhebber van de FilmLiga is deze intieme parel hopelijk een verademing die de finesses van het witte doek feilloos benut. Tegelijkertijd

stelt de prent universele vragen over de maakbaarheid van het geheugen en de droombeelden die we onszelf voorhouden om de harde realiteit draaglijk te maken.

Ontwaken uit de kinderdroom

Juste une illusion katapulteert de kijker naar het jaar 1985, midden in een decennium dat achteraf vaak in pastelkleuren, epauletten en neonlicht wordt verpakt. We volgen de lotgevalen van de bijna dertienjarige Vincent Dayan. Vincent is een stille observator, gevangen in die schemerzone tussen de onschuld van de kindertijd en de stormachtige ontgoocheling van de puberteit. Hij groeit op in een Sefardisch-Joods gezin uit de lagere middenklasse, ge-



huisvest in een krap (maar erg bruisend) appartement waar de muren te dun zijn voor de emoties die erin weerklinken.

Binnen deze microkosmos ontvouwt zich een tragikomisch schouwspel. Vader Yves Dayan is zijn baan als kaderlid bij huishoudgigant Moulinex kwijtgeraakt. Uit schaamte weigert hij dit te vertellen aan zijn gezin en trekt hij elke ochtend plichtsgetrouw zijn regenjas aan om met zijn aktetas een spookbaan te bekleden. Zijn statusverlies vertaalt zich in ontwijkend gedrag dat rechtstreeks botst met de ontluikende ambities van moeder Sandrine. Als secretaresse ziet zij in de digitalisering en de eerste computers haar kans schoon om de sociale ladder te beklimmen, waarmee ze de traditionele patriarchale orde binnen de huiskamer op zijn kop zet.

Te midden van dit escalerende echtelijke strijdtoneel – dat nog wordt aangewakkerd door de dubieuze maar komische avances van flatconciërge Étienne Berger – moddert Vincent verder. Hij wordt genegeerd door zijn nihilistische broer Ar-

naud, die de wereld op afstand houdt met de zwarte klanken van The Cure en Joy Division. Zelf verdeelt Vincent zijn tijd tussen judolessen, de voorbereidingen op zijn naderende bar mitswa en zijn kalverliefde voor de onbereikbare klasgenote Anne-Karine Duchesnay. Het contrast tussen Vincent en Anne-Karine kan trouwens niet groter zijn: tegenover Vincents luidruchtige familie staat het stijfburgerlijke, conservatieve Franse milieu van de familie Duchesnay. Die stijfheid is trouwens een belangrijk motief in Vincents bildungsverhaal; de ultieme coming-of-age-proef ontplooit zich wanneer Vincent en zijn vrienden in de achterkamer van een lokale videotheek stiekem een VHS-pornotape getiteld *La Ruée vers Laure* weten te bemachtigen, die ze als een heilige graal in een schaakdoos proberen te verbergen.

Tussen Moulinex en Mitterand

Hoewel de film een vrij herkenbaar, soms disfunctioneel maar bovenal warm gezin schetst, is de politiek van de jaren tachtig nooit ver weg. Frankrijk bevindt zich in woelig water. De Fransen kijken aan tegen een



economisch dal en een piek in werkloosheid – gesymboliseerd door de val van een ‘nationale kampioen’ als Moulinex. In de schaduw van de malaise wint het prille Front National razendsnel aan terrein. Daar tegenover staat dan weer een jeugdige tegenbeweging die culmineert in de oprichting van SOS Racisme en het massaal bijgewoonde solidariteitsconcert op de Place de la Concorde op 15 juni 1985, dat als een belangrijke narratieve ankerplaats in de film fungeert.

Toch stellen critici dat Tole-dano en Nakache deze zware maatschappelijke thema’s depolitiseren en ze louter als nostalgisch behang gebruiken. De film zou de rauwe werke-

lijkheid schuwen ten voordele van de comfortabele lach. Die kritiek is wellicht deels terecht, maar negeert wel de subtiële manier waarmee de regisseurs de tijdsgeest via kleine details weten te vatten. Neem nu de obsessie van vader Yves over het destijds immens populaire radiospel *La Valise RTL*. De hilarische en zenuwslopende scène waarin hij in een Parijse file in zijn Renault vaststaat en hoort dat presentator Fabrice naar zijn vaste lijn belt, gaat verder dan de eenvoudige gag.

Het is eerder een hartverscheurende illustratie van de radeloze hoop van de lagere middenklasse die zich vastklampt aan een financiële luchtspiegeling om te overleven.



Bovendien bevat de film een briljante vondst in de hilarische scène waarin de iconische foto van François Mitterrand en Helmut Kohl (hand in hand op het slagveld van Verdun in 1984) aan de personages wordt uitgelegd. Voor de volwassenen symboliseert het de prille (utopische?) hoop op een een-gemaakt, vreedzaam Europa. Voor de kinderen is het slechts een vreemd, statisch beeld van twee oude mannen. Het is exact deze gelaagdheid die *Juste une illusion* tot een fascinerend tijdsdocument maakt.

Alchemie van herinneringen

Waar eindigt de realiteit en waar begint de filmische illusie? De makers steken niet on-

der stoelen of banken dat de film geen zuivere autobiografie is, maar een bewust gefabriceerde hersenschim – een ‘gloubiboulga’, zoals ze het zelf plastisch uitdrukken. Ze versmolten hun beider jeugdherinneringen tot één Proustiaans droomlandschap. Net zoals bij Marcel Proust wordt het geheugen hier niet geactiveerd door grandioze historische feiten, maar door banale, zintuiglijke prikkels: de specifieke oranje-bruine kleurtonen van het keukenbehang, een rammelend bed-kast-systeem, of de textuur van oude VHS-banden.

De Sefardisch-Joodse achtergrond van de familie Dayan is een elegante fusie van beide





regisseurs. De vaderlijn eert de Marokkaanse roots van Toledano, terwijl de moederlijke kant refereert aan de Algerijnse herkomst van Nakache.

Dit biedt niet alleen een humoristische inkijk in de luidruchtige, mediterrane levenswijze in de kille Parijse banlieues, maar werpt ook een belangrijk licht op de geschiedenis van de pieds-noirs. (Franse kolonisten die in Frans Noord-Afrika - voornamelijk Algerije - woon-

den tot aan, en in sommige gevallen tot na, de onafhankelijkheid van deze gebieden in 1956 en 1962.)

De intimiteit van de film krijgt een extra, hartverscheurende dimensie als je weet dat zowel Raphaël Toledano als Marc Nakache - de vaders van de regisseurs - tijdens de productieperiode overleden. Het verlies van beide mannen - aan wie de film trouwens is opgedragen - sluimert in elke scène,





als een fantoompijn die de lach vergezelt. Die kwetsbaarheid wordt meesterlijk gecapteerd door de perfect gecaste Simon Boubilil. Uit bijna tweeduizend tieners wisten de makers een debutant te selecteren die erin slaagt om een puber te spelen zonder karikaturaal te worden. Integendeel, Boubilil observeert met een melancholische blik de volwassen wereld die rond hem langzaam instort; geen sinecure, laat staan voor een beginnend acteur.



Van disco-dromen tot jazz-melancholie

Muziek is bij de films van Tolodano en Nakache meestal geen opvulsel, maar een autonome verteller. De titel bijvoorbeeld verwijst naar de discokraker 'Just an Illusion' van de Britse band Imagination. Het is de soundtrack van een generatie die langzaam ontwaakte uit de eindeloze beloftes van de ongekende en onafgebroken economische groei en sociale vooruitgang na WO II. Verder weerklinken er nostalgische parels zoals Téléphone's 'Un Autre Monde', The Cure's 'In Between Days' en de onvermijdelijke slow-klassieker 'I'm Not In Love' van 10cc.

Anachronistische herinneringen of illusies?

De scenaristen schakelden een researcher in om hen te helpen bij het schrijfproces. Een mens zou denken dat dit voortkomt uit een soort streven om de tijdsgeschiedenis - als zoiets überhaupt al bestaat - min of meer accuraat, of op zijn minst onderbouwd te vatten. Initieel is het als kijker dan wat gek om vast te stellen dat *Juste une illusion* doordrenkt is van wilde



anachronismen, waaronder te moderne wagens en metrostellen, voorbarige muziekreleases en religieuze onnauwkeurigheden. Deze schijnbare slordigheden zijn echter allerm minst het werk van een vermoeid

Het menselijk geheugen is geen accuraat, chronologisch geordend dossier, maar een chaotisch spiegelpaleis.

Het fragmenteert en vervormt feiten om de emotionele waar-



of nonchalant productieteam, maar vormen de ultieme sleutel tot het begrijpen van de film. Ze zijn een bewuste stilistische keuze, die Nakache zelf treffend verwoordt: de film is gevoed met *“een herinnering die trilt”*.

heid te dienen. En dat is wat cinema is volgens de makers: een weloverwogen illusie waarbij schmink, foute decors en samengedrukte tijdlijnen net een veel universele essentie blootleggen dan eender welke docu-



mentaire zou kunnen. Is *Juste une illusion* dan een revolutionair, grensverleggend meesterwerk dat de Franse cinema zal herdefiniëren? Neen, dat niet. Critici zoals Josué Morel in *Critikat* hebben gelijk wanneer ze stellen dat *“het narratief bij momenten voelt als een mooie illusie die de rauwe werkelijkheid van 1985 uit de weg gaat ten voordele van een familiaal compromis”*. Maar wellicht is die weigering om zich te wentelen in cynisme net de grootste kracht van deze film.

Toledano en Nakache bieden geen somber sociaal-realisme,

maar een liefdevolle ode aan de noodzakelijke fantoombeelden die we als mens koesteren. Ze herinneren ons eraan dat het soms broodnodig is om te geloven in de illusie, in het sprookje van een harmonieus gezin of in een maakbare samenleving, simpelweg om de hardheid van de realiteit het hoofd te kunnen bieden.

Juste une illusion is een stukje filmische goochelarij, verpakt in ontroerende nostalgie. Het is een heerlijke trip naar een verleden dat wellicht nooit écht bestaan heeft, maar dat we ons veel liever zo herinneren.





Echo's in de pers

Juste une illusion kreeg geen noemenswaardige filmprijzen, maar bij recensenten klinken voornamelijk positieve geluiden door:

*“Het duo Toledano/Nakache toont zich van zijn meest nostalgische kant. Soms zijn de gags ook echt geestig, zoals de revelatie van Chaplins *The Gold Rush* of de ontroerend naïeve uitleg over de historische foto van Mitterrand en Kohl hand in hand.”* (Cineville)

*“Na het lichtjes minder onthaalde *Une année difficile* grijpt het duo terug naar waar het in uitblinkt:*

warmte, herkenbaarheid en personages die aanvoelen als mensen van vlees en bloed en die je bij wijze van spreken, ergens al eens bent tegengekomen, al is het maar in de spiegel.” (Fast Forward)

Maak je geen illusies, deze film neemt je mee op een nostalgische trip naar 1985. Bonne séance!

Pieter Decuyper



A photograph of a family of four (a man, a woman, and two children) embracing in a grassy yard. In the background is a large, modern, multi-story house with a mix of stone and concrete. A large white dog is sitting in the foreground on the right, and another dog is visible on the left. The scene is set during the day with trees and foliage around the house.

NO OTHER CHOICE

Eindelijk heb je het perfecte leven bereikt: een fijne vrouw, twee kinderen, een mooi huis, twee honden, maar dan slaat het noodlot toe in de vorm van een ontslag. Na vijftientig jaar trouwe dienst als afdelingshoofd in een papierfabriek moet je beschikken. Nog even probeer je het verzet te organiseren in de vorm van een soort vakbondsactie, maar de Amerikaanse overnemers kennen geen genade. Daar sta je dan.

Alles is in de maak voor een Ken Loach-drama, maar dat pad slaat de Zuid-Koreaanse regisseur Park Chan-wook (°1963) niet in. Integendeel, hij kiest voor een slimme satire, waarbij

de onderliggende boodschap ons haarscherp treft. Hoever zouden wij gaan om onze welstand te behouden? Kunnen we met minder toekomen?

Hoofdpersonage Man-su (*Squid Game*-acteur Lee Byung-hun) tuiniert graag; knippen en snoeien komen dan ook in verschillende vormen in de film aan bod. Maar wanneer het gezin, ondanks de besparingen die zijn vrouw Mi-ri (Son Ye-jin) oplegt, gedwongen wordt om het ouderlijk huis te verkopen, komt hij in actie. Hij is namelijk super trots op zijn vrijstaande woning van twee verdiepingen met een zelfgebouwde serre en een prachtige tuin.



Hij zal en moet weer aan de slag gaan in een papierfabriek. Solliciteren is niet eenvoudig en de plaatsen in zijn sector zijn schaars. Het normale pad bewandelen levert alleen maar windeieren op, dus schuwt hij het niet om over lijken te gaan, letterlijk.

“Wat doe je als elke bron van inkomsten wegvalt? Van welk hout maak je nu pijlen?”

Man-su besluit zijn tegenstanders uit te schakelen wanneer hij zich op een vacature stort.

Drie mannen beschouwt hij als zijn grootste concurrenten. Zij mogen en zullen onder geen beding aan de sollicitatiegesprekken deelnemen.

Park Chan-wook maakt geen films om de mensheid gerust te stellen, maar om haar te prikkelen, te choqueren en wakker te schudden. Dat bleek al in 2003, kort na de release van *Oldboy* (2003), toen hij een journalist die het einde ‘te schokkend’ vond, sarcastisch van repliek diende: *“Als je liever tot rust wil komen, neem dan maar een warm bad.”* Park was geïrriteerd, niet toevallig: *Oldboy*, een als wraak-





film vermomde antiwraakfilm, betekende zijn internationale doorbraak en zette meteen de toon voor een oeuvre waarin geweld vaak hand in hand gaat met zwarte humor en stilistische controle.

Sindsdien is Park Chan-wook lof blijven oogsten. Zijn werk ver-raadt een duidelijke verwantschap met Alfred Hitchcock, van wie de grote invloed onder meer zichtbaar is in de manier waarop spanning, obsessie en morele ambiguïteit worden uitgespeeld. Zijn (eerste) uitstap naar Hollywood met *Stoker* (2013), met een kille Nicole

Kidman, was onmiskenbaar stijlvol, maar ook opvallend braaf. Veel opwindender was *The Handmaiden* (2017), een film waarin hij moeiteloos geweld, humor en erotiek tot een soepel geheel wist te smeden. Trouwe abonnees herinneren zich ongetwijfeld de bijzondere Japanse tekeningen en de zilveren belle-tjes. Zijn bewondering voor Hitchcock diepte Park verder uit in *Decision to Leave* (2022). Het einde van die film is zowel verrassend als uniek en vormt het toonbeeld van de perfecte climax.

Tussendoor regisseerde hij ook voor de BBC de spionagereeks *The Little Drummer Girl* (2018) met Florence Pugh en Alexander Skarsgård, evenals de miniserie *The Sympathizer* (2024) voor HBO met Robert Downey Jr.

In *No Other Choice* vindt Park Chan-wook de ideale balans tussen zwarte humor en de spanning van een goede ouderwetse thriller. Het hoofdpersonage wordt als een stuntel het criminele pad opgestuurd, met alle grappige gevolgen van dien. Dat vertaalt zich letterlijk in een





paar scènes met een moeilijk te bewandelen, glad bosweggetje, waarop Man-su regelmatig uitschuift. Hij belandt zo onbedoeld in de handen van de vrouw van zijn eerste tegenstander die haar ongenoegen uit over haar dronken man. Het is alsof de regisseur zijn protagonist nog de kans wil geven om het rechte pad te blijven bewandelen. Er zijn andere mogelijkheden, andere oplossingen. Maar nee, Man-su heeft een plan en dat zal worden uitgevoerd en dus glijdt hij verder af van de noble man die hij ooit was. Al snel merkt hij dat er een verschil is tussen theorie en praktijk. Zijn aanslag op zijn eerste slachtoffer is bijvoorbeeld een hilarisch filmmoment, waarbij de moordpoging in ware slapstick ontaardt. Geklungel dat Charlie Chaplin of Buster Keaton afgunstig zouden bewonderen mochten ze nog onder ons zijn.

Verwacht dus geen superheld of meesterbrein, maar een doorsneeman die niet alleen zijn zelfbeeld ziet ontbinden, maar merkt dat zijn zoon en zijn dochter issues hebben. Tegelijkertijd ontstaan er ook scheuren in zijn huwelijk. Kopzorgen

te over. Gelukkig kan hij af en toe ontspannen in zijn zelfgebouwde serre, waar hij bonsais kweekt. Een talent dat hem op onverwachte momenten van dienst is. Kortom, er valt heel wat uit deze film te halen. Hij zal ongetwijfeld tot boeiende gesprekken leiden.

Er is de mannelijkheid in crisis, die kluchtig in beeld wordt gebracht. De ontslagen mannen ontlenen net als Man-su, hun identiteit aan het werk dat ze doen. Maar zodra ze in de leegte vallen, vluchten ze in alcohol, negeren ze hun vrouw, gaan ze werken in een schoenenwinkel of vallen ze letterlijk op hun knieën om te smeken om een job... Weinig blijft er nog over van de zelfverzekerde kostwinner. In een interview in De Standaard erkent regisseur Park Chan-wook dat verschijnsel: *“Aan het begin van mijn carrière heb ik eindeloos lopen leuren met scenario’s die ik probeerde verkocht te krijgen aan producenten. Wat ik nog het meest met Man-su deel, is hoe zijn job voor hem met zijn hele identiteit samenvalt. Speel je die kwijt, dan komt de kern van wie je bent op losse schroeven te staan.”*



Er is uiteraard de satirische kritiek op het nietsontziende kapitalisme. Zelf zegt Park daarover: *“Ik kan niemand verbieden om de film als antikapitalistisch te bestempelen, Ik vraag me vooral af of het veel zin heeft om tegen het kapitalisme tekeer te gaan. Ik zie niet zo gauw wat we er dan voor in de plaats zouden willen. Ik wilde vooral laten zien dat het systeem zijn mankementen heeft.”*

De regisseur beaamt dat het kapitalisme mensen in monsters kan veranderen: *“Toch is het ook een erg makkelijk verwijt. Man-su kiest er helemaal zelf voor om zich zo te gedragen. Wat hem overkomt, praat dat niet goed. Hij weet dat hij ook tijdelijk reken kon gaan vullen, dat hij desnoods het huis kon verkopen en*

soberder kon gaan leven. Je kunt het systeem wel met de vinger wijzen, maar uiteindelijk blijf je zelf verantwoordelijk voor wat je doet. Zeggen dat je geen andere keuze ziet, is soms gewoon een slecht excuus.”

Ondanks zijn relativerende woorden toont de regisseur in zijn film volgens De Morgen-recensent Lieven Trio een systeem dat niet alleen winst boven menselijkheid plaatst, maar ook verdeeldheid zaait en individuen tegen elkaar opzet. Want wanneer mensen zo druk bezig zijn met elkaar te concurreren, kijken ze niet meer met verenigde krachten naar boven, waar de echte verantwoordelijken voor hun miserie zich schuilhouden.





Volgens Roosje van der Kamp (Filmkrant, februari 2026) gaat de film vooral over vervangbaarheid. Van de vergelijkbare namen van Man-su's kinderen en golden retrievers (respectievelijk Ri-one en Si-one, en Ri-two en Si-two) tot de robots die het werk van mensen in de papierindustrie overnemen: steeds draait het om de vraag wat wel en wat niet inwisselbaar is. Nu artificiële intelligentie in opgang is, wordt dit een des te pregnanter gegeven.



Regisseur Park (foto linksonder) denkt van niet: *“Het werk van scenarioschrijvers misschien, maar ik ben ervan overtuigd dat acteurs pas de allerlaatsten zijn die worden vervangen. Omdat goede acteurs altijd iets onverwachts doen. En zo werkt AI niet. AI analyseert waarom we huilen en waarom we lachen en probeert dat dan na te bootsen. Ik denk dat het publiek al snel doorheeft dat die emoties niet echt zijn.”*

Zijn hoofdactrice Son Ye-jin (°1982) uit echter haar twijfels: *“Ik zag laatst een film waarbij ik pas achteraf hoorde dat een van de acteurs AI was. Dat heb ik geen moment doorgehad. We zijn technisch nu al zover, dat ik wel degelijk vrees voor mijn baan. Bovendien doen AI-acteurs altijd precies wat er van ze gevraagd wordt, ze hebben nooit een slechte dag en ze gaan ook nooit in staking.”*

En toch zien we AI-acteurs niet de grove humor die Park soms etaleert, slapstick bij momenten, met het nodige bloed, zo stuntelig menselijk op het scherm krijgen. Hoofdacteur Lee Byung-hun (°1970) vindt de juiste balans tussen de verschillende registers die hij moet be-



spelen. Hij weet de ernst van het sociale drama over te brengen, een geloofwaardige spanning op te bouwen en te volharden in de moorddadige jacht die hij opzet. Tegelijkertijd toont hij de kluchtige onhandigheid die hij als amateur heeft wanneer hij daadwerkelijk wil moorden.

Lee: *“Komedies, en zwarte komedies al helemaal, moeten altijd gegrond zijn. Om mensen te kunnen laten lachen om Man-su’s soms idiote acties, moeten ze in zijn motieven geloven. Die moeten in ieder geval realistisch voelen, dan pas kun je jezelf in zijn situatie verplaatsen en erom lachen. En hopelijk ga je er dan ook nog over nadenken.”*

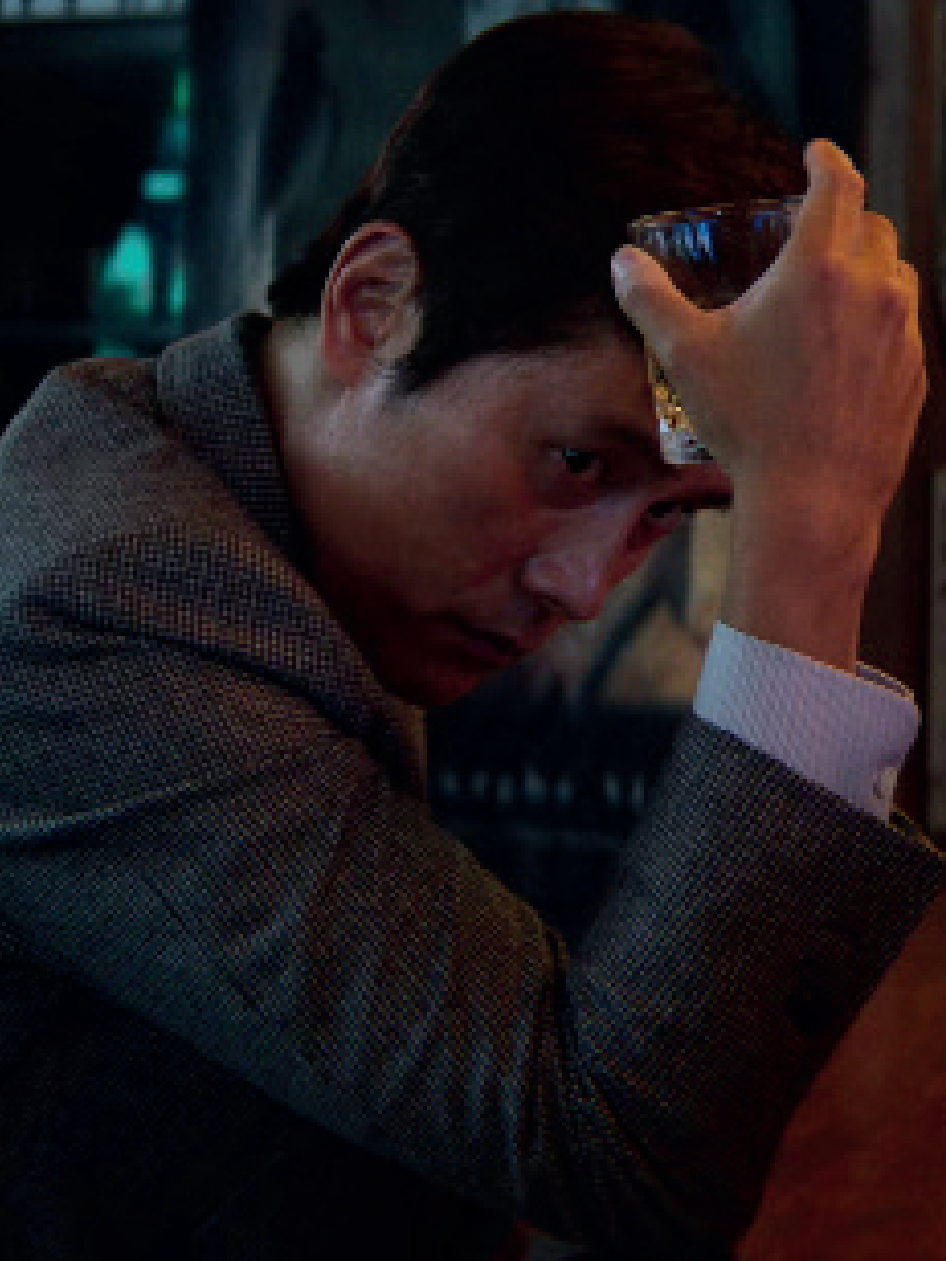
No Other Choice zit slim in elkaar en biedt dus heel wat stof tot overpeinzing. Zo weerspiegelen alle doelwitten van Man-su een aspect van zijn eigen persoonlijkheid en zijn daden. Het eerste slachtoffer weerspiegelt Man-su’s verslechterende relatie met zijn eigen vrouw. In de scènes met de schoenverkoper wordt zijn vaderschap in vraag gesteld, en in de laatste intense actie ontdekt hij de leegheid van een luxebestaan in eenzaamheid. Lieven Trio benoemt de

daden van de werkzoekende als een Freudiaanse daad van zelf-verachting. Elk slachtoffer leert hem iets over zichzelf, maar tegelijkertijd verliest hij bij het uitschakelen van deze mannen een deel van zijn ziel.

Niet alleen inhoudelijk is deze film sterk, maar ook visueel is het een waar genot. De camera glijdt bezwerend en slim doorheen de verschillende decors. De regisseur werkte met precies ingekaderde shots, waarin personages op de achtergrond te vinden zijn of over het beeld heen worden geplaatst. Hij schuwt het niet om vanuit verschillende standpunten te filmen: vanuit de hoogte of laag bij de grond, waarbij de camera gracieus van het ene niveau naar het andere beweegt, van close-up naar een totaal uitzoemend overzichtsbeeld. De montage van de filmbeelden wordt door sommige recensenten uiterst eigenzinnig genoemd; andere merken dan weer op dat deze manier van beelden samenstellen op de filmschool bestudeerd zou moeten worden. Zelf werden we door de creatieve beeldvoering vlot in het verhaal getrokken.

DUCHESSE
DE BOURGOGNE

ESTABLISHED



Bij het belichten van de scènes werd gewerkt met krachtige ledlampen om de beelden voller en rijker aan kleuren te maken. Vooral bij de avondscènes vallen de verschillende, donkere tinten blauw en zwart en alle gradaties daartussen op. Het geeft de filmbeelden iets glads, maar ook iets licht betoverend sprookjesachtigs mee. Tegelijkertijd straalt dit in sommige scènes een sterke symboliek uit. In de openingsbeelden knuffelt de hoofdrolspeler zijn gezin. Het is een zomerse dag, ideaal voor een barbecue. De knuffel duurt ongeveer dertig seconden, terwijl het licht in de scène langzaam (eerst op de achtergrond) verkleurt tot een grijs, onheilspellend voorteken. Parks film bevat een esthetiek die we als film liefhebbers alleen maar kunnen bewonderen. Een schoonheid waarop Charlie Chaplin, Buster Keaton en Alfred Hitchcock ongetwijfeld jaloers zouden zijn geweest.

Park baseerde zijn film op de roman *The Ax* uit 1997 van de Amerikaanse schrijver Donald E. Westlake (1933–2008), die in 2005 als Le Couperet werd verfilmd door de Grieks-Franse politieke filmmaker Konstantinos Gavras (1933), beter bekend als Costa-Gavras. Park kon twintig jaar lang aan zijn versie sleutelen, schaven en zwoegen, maar hij kreeg het project moeilijk van de grond. Aanvankelijk was het een Amerikaans project, maar om het financieel rond te krijgen moest hij dus noodgedwongen terug naar Zuid-Korea.

“Ik heb doorheen de jaren met zoveel mensen over mijn ideeën voor deze film gepraat en allemaal vertelden ze me hoe actueel de thematiek was”, zegt Park Chan-wook in De Standaard. “Daar trok ik me aan op. De angst om je job te verliezen is van alle tijden.”

Nu we deze bespreking beëindigen, beseffen we dat een sollicitatiebrief misschien niet meer zal volstaan, mochten we ooit nog op de arbeidsmarkt terechtkomen.

Tom D’hauwer



LA GRAZIA

Bouwstenen van een oeuvre

De openingsbeelden van *La Grande Belleza*, de film die Paolo Sorrentino in 2014 de Oscar voor beste buitenlandse film opleverde, zijn niet alleen geniaal, ze vormen een synthese van zijn hele oeuvre. Een vrouwelijk koor brengt sacrale muziek, het hedendaags-klassieke lied *I Lie* van David Lang, terwijl zonovergoten standbeelden en verstilde monumenten op de Janiculum-heuvel in Rome het scherm vullen. Japanse toeristen maken foto's van het adembenemende uitzicht, tot een van hen letterlijk bezwijkt onder de overweldigende schoonheid en dood neervalt. Na dit verheven en gewijde moment volgt een

van de meest iconische montages uit de moderne cinema: Jep Gambardella viert op een dakterras zijn 65ste verjaardag. Op een pompende discobeat, het uitstekend gekozen *Far L'Amore* van Bob Sinclar, geeft de high society zich over aan drank en oppervlakkig plezier, het is een bont gezelschap van dwergen, strippers, verlopen aristocraten en opzichtige mensen met een abonnement bij de plastische chirurg.

Jep zelf stapt plots uit de dans, een moment van verstillings, trekt aan zijn sigaret en kijkt verveeld en schijnbaar arrogant naar de chaos rond zich. De vulgaire vluchtigheid van



het moderne leven vecht met de grote schoonheid van de hoogstaande cultuur.

Ouderdom is een centraal thema bij Sorrentino, de aftakeling van het eigen lichaam in confrontatie met de schoonheid van de jeugd. Meteen doet dit denken aan de hilarische scène uit *Youth*, waarin de krasse knarren Harvey Keitel en Michael Caine in het zwembad van een kuuroord geconfronteerd worden met de naakte pracht van Miss Universe.

Maar Sorrentino gaat verder dan enkel het lichamelijke: hij focust evenzeer op de twijfels die bij het verstrijken van de jaren toenemen over de invulling van het eigen leven. De personages worden melancholisch van de existentiële leegte: naarmate de dood nadert, scherpt het besef van de on vervulde verlangens aan.

Het zijn gewichtige thema's die andere cineasten nopen naar depressieve beschouwingen; Sorrentino tackelt ze met een tragikomische ironie. Bijzondere personages wandelen voorbij, kijken even in de camera en

verdwijnen opnieuw. Absurde gesprekken over dagdagelijkse zaken worden niet geweerd. Deze spelen zich vaak af in weelderige decors in prachtige paleizen of andere historische locaties.

En dan hebben we de grootste troef van Sorrentino nog onvermeld gelaten: de acteur die niet alleen gestalte geeft aan Jep Gambardella, het centrale personage uit *La Grande Bellezza*, maar in vele andere prenten van de regisseur in kwestie het hoofdpersonage vertolkt: Tony Servillo. Met een oogopslag of een vage glimlach kan hij meer bereiken dan andere acteurs met een hele monoloog. Hij lijkt niet op Bill Murray, maar hij heeft een gelijkaardige acteerstijl.

La Grazia bevat alle bovenstaande kenmerken, van de mijmering over het voorbijglijden van het leven met de droogkomische mimiek van Tony Servillo, over de barokke decors met opmerkelijke nevenfiguren en de meest onverwachte muzikale kaders. En meer dan ooit tevoren: oneliners die je dagen blijven achtervolgen.



De regisseur

Het leven van Paolo Sorrentino, geboren op 31 mei 1970 in Napels, is getekend door een tragische wending toen hij 16 jaar was. Zijn beide ouders kwamen om het leven door koolmonoxidevergiftiging in hun buitenverblijf, terwijl Paolo op dat moment niet aanwezig was omdat hij een voetbalwedstrijd bijwoonde. Dit trauma en zijn ontsnapping daaraan (zijn 'geluk') zijn bepalend geweest voor zijn latere, diep persoonlijke filmwerk.

Naast de reeds vermelde films vallen ook de biografische portretten van politici op, zoals *Il Divo* (2008) over Giulio Andreotti en *Loro* (2018) over Silvio Berlusconi. *The Hand of God* (2021) was dan weer een uiterst persoonlijke en autobiografische film over zijn jeugd in Napels en de tragische dood van zijn ouders. Intussen maakte hij ook furore met de stijlvolle en controversiële HBO/Sky-reeksen *The Young Pope* (2016), met Jude Law en het vervolg *The New Pope* (2026-2020).

Het verhaal

La Grazia volgt de laatste zes maanden van de ambtstermijn van Mariano De Santis, een fictieve, ietwat starre president van Italië. Hij staat bekend als 'Cemento armato' (gewapend beton) vanwege zijn voorzichtige en onbuigzame politieke stijl.

In de galmende, eenzame zalen van het presidentieel paleis worstelt de rouwende weduwnaar met zijn naderende pensioen en zijn persoonlijke nalatenschap. Voor zijn vertrek moet hij drie zware knopen



doorhakken: het al dan niet goedkeuren van een controversiële euthanasiewet (waarin zijn dochter Dorotea een leidende rol speelde) en het beoordelen van twee delicate gratieverzoeken voor moordenaars.

Naast deze zware politieke en ethische dilemma's kampt De Santis met een obsessie uit zijn privéleven. Hij is ervan overtuigd dat zijn overleden vrouw hem veertig jaar geleden ontrouw is geweest, wat leidt tot ietwat tragikomische pogingen om de identiteit van de vermeende minnaar te achterhalen. Ondertussen probeert hij de steeds groter wordende afstand tot zijn kinderen te over-

bruggen en zoekt hij zijn toevlucht in – voor een president – ongebruikelijke muziek, zoals hiphop.

Waar zijn politieke leven gekenmerkt wordt door het afwegen van feiten en wetten, leert De Santis door zijn persoonlijke en existentiële twijfels heen wat menselijkheid werkelijk inhoudt. De film draait om de zoektocht naar 'genade' (la grazia). Dit omvat zowel juridische gratie en vergeving als het loslaten van het verleden en het accepteren van je eigen menselijke feilbaarheid. Uiteindelijk gunt de president zichzelf de genade om niet perfect te hoeven zijn.





De puzzelstukken

Bovenstaande samenvatting van de plot lijkt een rechtlijnig, in opeenvolgende stappen opgebouwd verhaal te suggereren, maar niets is minder waar. *La Grazia* bestaat uit losse, soms tegenstrijdige scènes, toevallige ontmoetingen, sporadische mijmeringen en brokjes melancholie. Een beetje zoals het leven zelf. Neem nu het hoofdpersonage: de statige president tijdens de laatste maanden van zijn regeerperiode is een vat vol tegenstrijdigheden. Hij is verstandig genoeg om zijn bijnaam te nuanceren: *“Ik ben gewapend beton, maar zelfs beton krijgt scheuren als de grond eronder verdwijnt.”*

“Genade is niet het zuiveren van het verleden, het is het aanvaarden van de imperfectie.”

Zijn politieke stijl lijkt star en onwrikbaar, toch loopt hij de hele tijd te twijfelen aan elke mogelijke beslissing. Een veertig jaar oude obsessie met het vermeende overspel van zijn

overleden vrouw is ronduit kinderachtig, zijn overpeinzingen als hij tussen haar klederen rondloopt zijn onverwacht ontroerend. De jonge, knappe ambassadrice van Litouwen die tijdens een formeel staatsbezoek schaamteloos en opmerkelijk direct duidelijk maakt dat ze een gigantisch boontje heeft voor hem, weekt enkel een spontane lach los.

Ouder worden betekent dat de verantwoordelijkheid voor de kinderen wegvalt. Meer zelf, die begint in omgekeerde richting te werken. President De Santis lijkt te doen waar hij zin in heeft, zijn dochter Dorotea moet hem bij de les houden. Sigaretten lijken voor Sorrentino een minimale daad van burgerlijke ongehoorzaamheid, ook Jude Law moet als paus in *The New Pope* in het Vaticaan op zoek naar plaatsen om er eentje op te steken. Komt daar bovenop nog het bizarre gesprek over het niet inhaleren van de joint. Ook in *La Grazia* komen we de paus tegen, niet de traditionele kerkvorst, maar een ongrijpbare figuur met rastakapsel die op een motor rondrijdt. Het is maar een van de vele opmer-



kelijke figuren die de film bevolken. Zo is er ook een gewichtloze astronaut in een ruimtestation die in absolute eenzaamheid begint te huilen, om vervolgens hardop te lachen om zijn eigen verdriet. Of een oude vriendin van de president die functioneert als een soort sfinx; zij weet met wie zijn overleden vrouw destijds vreemdging, maar weigert het hem koppig te vertellen, wat zijn paranoia alleen maar voedt. Daarnaast zijn er ook geïsoleerde taferelen die het verhaal een bevreemdend karakter geven, zoals de tragikomische, visueel prachtige scène waarin een bezoekend staatshoofd in een immense stortbui letterlijk fysiek vecht met een opwaaiende rode loper; president De Santis kijkt toe, zijn mimiek werkt perfect.

Fellini

Sorrentino wordt met zijn overdaad, bizarre personages en dromerige sequenties vaak vergeleken met die andere Italiaanse grootmeester Federico Fellini (1920-1993). Beide cineasten tonen een grote fascinatie (en lichte walging) voor de hogere klasse, de jetset en intellectue-







len. Ze tonen het cynisme en de leegte achter de glitter en glamour. Ook bij Fellini vinden we een charismatische hoofdfiguur, dikwijls gestalte gegeven door Marcello Mastroianni, die fungeert als een tragikomische, melancholische gids, zoals in *La Dolce Vita* (1960).

Maar ook vormelijk lopen er onmiskenbare parallellen: beide regisseurs zijn meesterlijke stilisten. Ze blinken uit in theatraal camerawerk en weelderige esthetiek, hun focus op weemoed, decadentie en de zoektocht naar zingeving heeft vaak Rome als mythisch decor.

Vorm en inhoud zijn één in *La Grazia*. De immense, barokke zalen benadrukken de nietigheid en de isolatie van de president. De composities zijn strak, geometrisch en zorgvuldig uitgedacht. De personages zijn vaak gecentreerd in overweldigend grote ruimtes geplaatst, wat de emotionele afstand en morele zwaarte accentueert. De camera glijdt met vloeiende, trage bewegingen (tracking shots) door de paleisgangen. Dit geeft de film een bijna koninklijke, maar ook beklem-

mende dynamiek. Als visuele metafoor voor de technologische kilte en leegte struint er zonder duidelijke verklaring een mechanische robothond door de monumentale, galmen-de zalen van het paleis. Net als in de klassieke Italiaanse schilderkunst speelt Sorrentino met een sterk contrast tussen licht en donker. De felle lichtbanen die door hoge paleisramen snijden, contrasteren met de diepe schaduwen in de hoeken van de kamers.

Receptie en pers

De receptie van *La Grazia* in de Belgische en internationale pers was overwegend zeer lovend, waarbij critici de film prezen als een van Paolo Sorrentino's meest mature en beheerste werken. De film beleefde zijn première op het Filmfestival van Venetië, waar hoofdrolspeler Toni Servillo de prestigieuze Coppa Volpi voor beste acteur in de wacht sleepte. Hoewel enkele critici opmerkten dat Sorrentino zijn kenmerkende, uitgesproken barokke 'sexy' stijl ietwat heeft ingeruild voor soberheid, werd deze evolutie juist geprezen als een indrukwekkende, melancholische re-



flectie op ouderdom en de eenzaamheid van de macht. Zijn typische surrealistische kwinkslagen (de zogenaamde 'Sorrentismes' zoals een paus op een motorfiets) zijn nog steeds aanwezig, maar overschaduwen het verhaal ditmaal niet.

De Belgische kwaliteitsmedia reageerden enthousiast op de release van de film. Dave Mestdach schrijft in Knack Focus: *"Alles in La Grazia ademt controle – en precies daardoor sluipt er doorvoelde melancholie binnen. La Grazia is wellicht Sorrentino's minst sexy film, maar ook zijn meest mature. Een fraai verpakt werk over macht als last, twijfel als deugd en traagheid als verzet."*

Ruben Aerts noteert in De Standaard: *"Met La Grazia levert Paolo Sorrentino eindelijk nog eens een grand cru af."*

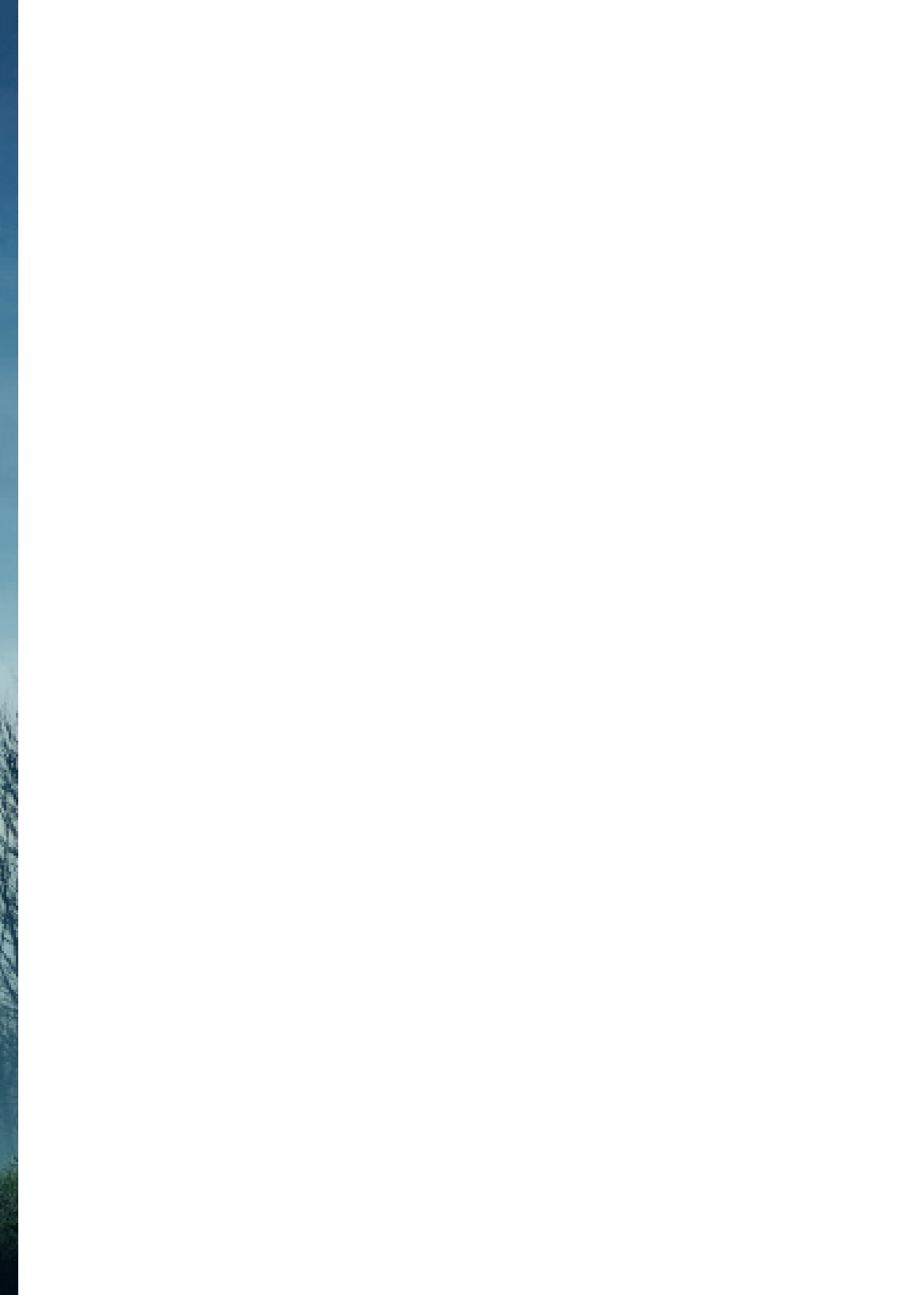
En Joost Broeren vat de algemene teneur samen in Het Parool: *"Paolo Sorrentino maakt met het politieke, melancholische La Grazia zijn beste film sinds La Grande Belleza."*

Zelf ben ik sinds *La Grande Belleza* fan, maar ik vind *La Grazia* zijn beste.

Walter Goedemé







Drive me mad.

Margot Robbie
Jacob Elordi

Wuthering Heights

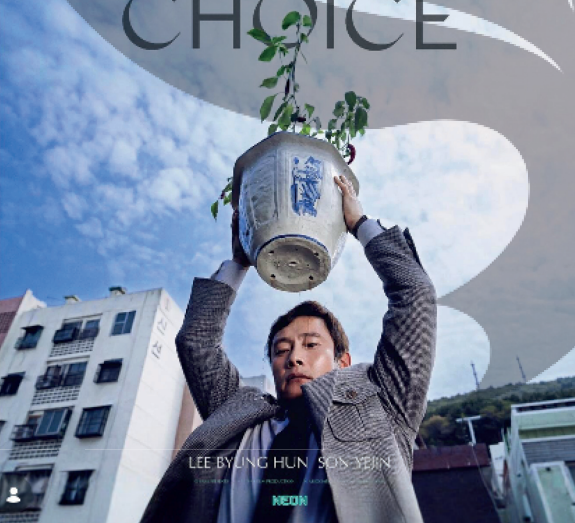
A Film by Emerald Fennell
ONLY IN CINEMAS
Valentine's Day

juste une illusion



A FILM BY
PARK CHAN-WOOK

NO OTHER CHOICE



LEE BYUNG HUN · SON YEEN

NEON

La Grazia

