

Filmkritiek in Vlaanderen. De filmrecensies van Patrick Duynslaegher
(*Focus Knack*) kritisch bekeken

Masterproef tot het verkrijgen van de
graad van Master in de Filmstudies en Visuele Cultuur
voorgedragen door **Sophia Van Keer**

Promotor: Prof. dr. Roel Vande Winkel

Medebeoordelaar: Prof. dr. Patrick Cattrysse

Inhoudstafel

❖ Bibliografie.....	2
❖ Abstract.....	6
❖ Inleiding.....	7
▪ Inhoud en vorm.....	12
▪ Stijl.....	17
▪ Opbouw.....	24
▪ Waardeoordeel en argumentatietechniek.....	27
▪ Beschrijving en interpretatie.....	33
▪ Evaluatie.....	34
❖ Besluit.....	36
❖ Bijlagen.....	39

Bibliografie

I. Werken

Abel, Richard, *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology*, 2 vol., Princeton, 1988.

Aumont, Jacques, Michel Marie, *L'analyse des films*, Parijs, 1988.

Bekius, Willem, *Werkboek journalistieke genres*, Bussum, 2003.

Bobker, Lee R., *Elements of Film*, New York, 1969.

Boonstra, H. T., "van waardeoordeel tot literatuuropvatting", *de gids*, 147, 4 (1979): 243-253.

Bordwell, David, Kristin Thompson, *Film Art: an introduction*, New York, 1990.

Bosma, Peter, *Filmkunde: een inleiding*, Nijmegen, 1991.

Brandt, E., "Argumentatie in literaire dagbladrecensies: een ideaalmodel", *Tijdschrift voor Taalbeheersing*, 16(1994): 127-135.

Cadbury, William, Leland Pogue, *Film Criticism. A Counter Theory*, Ames, 1982.

Dalton Blades Jr., Joseph, *A Comparative Study of Selected American Film Critics, 1958-1974*, New York, 1976.

Debrabandere, Peter F. A., Een stilistische beschrijving van de tekstsoort recensie, *Tekstlinguïstiek*, 29(1988): 33-53.

Debrabandere, Peter F. A., Een structurele analyse van de tekstsoort recensie, *Aspecten van tekstwetenschappelijk onderzoek*, 15(1988): 9-52.

De Jong, Martien, *Over kritiek en critici. Facetten van de Nederlandstalige literatuurbeschuwing in de twintigste eeuw*, Tiel, 1977.

de Kuyper, Eric, "Voor kijkers en recensenten", *Skrien*, Amsterdam, 99(1980): 13-19.

De Moor, Wam, *De kunst van het recenseren van kunst*, Bussum, 1993.

Duynslaegher, Patrick, "THE TOWERING INFERNO", *Knack*, Brussel, 5, 15(1975): 17.

Duynslaegher, Patrick, "EFFICIENT", *Knack Weekend*, 19, 8(1989): 5-6.

- Duynslaegher, Patrick, "GRANDIOOS", *Knack Weekend*, 19, 10(1989): 5.
- Duynslaegher, Patrick, "MONOTOON", *Knack Weekend*, 19, 10(1989): 5.
- Duynslaegher, Patrick, *Knack's filmencyclopedie*, Roeselare, 1993.
- Duynslaegher, Patrick, *Blik op zeven*, Zellik, 1995.
- Duynslaegher, Patrick, "GÊNANT", *Weekend Knack*, 26, 17(1996): 87.
- Duynslaegher, Patrick, "REVOLUTIONAIR", *Knack Weekend*, 26, 13(1996): 156.
- Duynslaegher, Patrick, "STROEF", *Weekend Knack*, 26, 17(1996): 87.
- Duynslaegher, Patrick, "TROOSTELOOS", *Weekend Knack*, 26, 10(1996): 129-130.
- Duynslaegher, Patrick, "VERBLUFFEND", *Weekend Knack*, 26, 11(1996): 188.
- Geeraert, Katrijn, *Filmkritiek in literaire tijdschriften tussen 1963 en 1978*, Leuven, 2005.
- Giannetti, Louis, *Understanding Movies*, New York, 1996.
- Gould Boyum, Joy, Adrienne Scott, *Film as Film: critical responses to film art*, Boston, 1971.
- Haberski, J. Raymond, *It's only a movie! Films and critics in American culture*, Lexington, 2001.
- Kael, Pauline, *Deeper into Movies*, Boston-Toronto, 1973.
- Kauffmann, Stanley, *A World on Film. Criticism and comment*, New York, 1966.
- Kracauer, Siegfried, *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt, 1974.
- Mast, Gerald, Marshall Cohen, *Film Theory and criticism. Intro Readings*, New York – Londen, 1974.
- Muysoms, Marleen, *Literatuur. Het oordeel van de recensent. Inhoudsanalyse van de literaire perskritieken in de Vlaamse dagbladpers*, Leuven, 1990.
- Nichols, Bill, *Movies and Methods. An Anthology*, Londen, 1976.
- Olyslagers, Patrick, *Profiel van de Vlaamse filmcriticus*, Leuven, 1991.

- Overduin, Boudewijn, *Rapporteren. Het schrijven van rapporten, nota's, scripties en artikelen*, Utrecht, 1986.
- Perkins, V. F., *Film as Film. Understanding and Judging Movies*, Harmondsworth, 1972.
- Renkema, Jan en Wim Daniëls, "Tekst en effect. De recensie", *Vonk*, 20, 3(1981): 22-31.
- Röpcke, Jo, "Weer een heel grote Buñuel", *Knack*, 2, 50(1972): 94.
- Rymenans, Rita, "Ingeblikt: (recensie van) indrukken uitdrukken", *Vonk*, Antwerpen, 20, 5(1981): 49-51.
- Schellens, Peter Jan, Gerard Verhoeven, *Argument en tegenargument*, Leiden, 1988.
- Segers, J., *De filmrecensie in de Belgische kranten*, Leuven, 1957.
- Stegert, Gernot, *Filme rezensieren in Presse, Radio und Fernsehen*, München, 1993.
- van Belle, William, *Tekstsamenhang en tekstanalyse. Een inleiding in de structuur van conversaties en van betogende teksten*, 1987.
- van Belle, William, *Tekst en argument. Een pragmalinguïstische benadering*, Leuven, 1993.
- van Deel, Tom, *Recensies*, Amsterdam, 1980.
- van de Kreeke, Carolien, *De filmrecensie: de opbouw van een structuur en stijlmodel gekoppeld aan een onderzoek naar de hedendaagse situatie in Vlaanderen*, Leuven, 1998.
- van der Haar, Paul, *Recensientengids. Handleiding voor het schrijven van een aanschafinformatie-tekst, gids voor recensenten van de Lectoraat Informatiedienst van het Nederlands Bibliotheek en Lectoraat Centrum*, Den Haag, 1987.
- Van de Vel, Vicky, *Filmdistributie en exploitatie in België*, Antwerpen, 2000.
- van den Berk, Tjeu, *Het filmgesprek: een manier om beelden ter sprake te brengen*, Kampen, 1994.
- Wiegand, Herbert Ernst, "Nachdenken über Wissenschaftliche Rezensionen. Anregungen zur Linguistischen Erforschung einer wenig erforschten Textsorte", *Deutsche Sprache*, 11(1983): 122-137.

II. Elektronische bronnen

K.U.T.: online filmtijdschrift, <<http://kutsite.com/interview>>, 2008.

III. Interviews

Duynslaegher, Patrick, Hoofdredacteur *Focus Knack*, Brussel, vrijdag 13 juni 2008.

“Filmkritiek in Vlaanderen. De filmrecensies van Patrick Duynslaegher kritisch bekeken”, Universiteit Antwerpen, 2008.

Sophia Van Keer

In dit artikel worden de filmrecensies van filmrecensent en huidig hoofdredacteur van *Focus Knack* Patrick Duynslaegher, bestudeerd vanuit verschillende invalshoeken. Een eerste invalshoek is geconstrueerd rond de globale wetenschappelijke literatuur over recensies. De definitie, evolutie en functie van de recensie fungeert als basisprincipe voor de tekstuele analyse. De context en de evolutie van de filmkritiek is de tweede invalshoek. Naast het verband met de historiek van de filmkritiek, wordt ook de link gelegd met de situatie van de huidige filmkritiek in Vlaanderen. Een derde invalshoek betreft de filmtheorie. De invloed van de auteurpolitiek op de huidige filmkritiek is cruciaal voor het bestuderen van filmrecensies en toont een evolutie aan van filmrecensies met een overwegend subjectief geladen inhoud. Een vierde invalshoek wordt gevormd door de historische context van het weekblad *Knack*. De onderzoeksresultaten bevestigen de stellingen dat er geen vaste definitie bestaat rond de inhoud of vorm van filmrecensies en dat de recensie een meer onderhoudende functie heeft verworven. Tevens wordt bekrachtigd dat de filmrecensie slechts een klein aandeel heeft binnen de filmkritiek. Tenslotte zorgt, volgens dit onderzoek, de huidige liberale positie van de filmrecensent ervoor dat diens eigen mening een centrale factor wordt in de hedendaagse filmrecensies.

Inleiding

Het volgende betoog behandelt het thema van filmrecensies in Vlaanderen. Dit thema valt binnen het ruime veld van de filmkritiek. Wie die literatuur bestudeert verneemt al gauw dat er veel onenigheid bestaat onder auteurs zoals Bekius, De Moor, Stegert, Boonstra, Brandt, Wiegand of Debrabandere omtrent de recensie als tekstsoort. Deze auteurs betwisten namelijk het feit dat de recensie een deel is van de filmkritiek en dat het een journalistiek genre zou zijn.¹ De filmkritiek wordt zelfs meermaals verweten geen exacte wetenschappelijke discipline te zijn.² Men dient hier wel rekening te houden met het verschil tussen een recensie in een dag- of weekblad of krant en een recensie in een wetenschappelijk tijdschrift dat meestal veel uitgebreider is en als uitgangspunt de filmanalyse heeft.³ In de wetenschappelijke literatuur bestaat er dus geen consensus wat betreft de inhoud of vorm van een recensie.⁴ Deze problematiek impliceert echter niet dat het onmogelijk is een recensie aan een analyse te onderwerpen op basis van wetenschappelijke bronnen, zoals zal blijken uit deze uiteenzetting.

De filmrecensies van Patrick Duynslaegher bieden hierbij een interessante casestudy dankzij de ironisch-sarcastische ondertoon, de radicale uitspraken en provocerende opinievorming. Duynslaegher is namelijk sinds 2000 de hoofdredacteur van *Focus Knack*, maar is zijn carrière begonnen als filmrecensent voor de filmrubriek in het weekblad *Knack* in 1972 onder het toezien oog van zijn mentor-filmcriticus Jo Röpcke (1928-2007).⁵ Naast filmrecensent was Röpcke ook docent aan het RITS en presentator van het filmmagazine *Première* op de

¹ E. Brandt, *Argumentatie in literaire dagbladrecensies: een ideaalmodel*, Tijdschrift voor Taalbeheersing, 16, 4(1994): 134; Herbert Ernst Wiegand, *Nachdenken über Wissenschaftliche Rezensionen. Anregungen zur linguistischen Erforschung einer wenig erforschten Textsorte*, Deutsche Sprache, 11(1983): 136; Willem Bekius, *Werkboek journalistieke genres*, Bussum, 2003: 133-134; Gernot Stegert, *Filme rezensieren in Presse, Radio, und Fernsehen*, TR-Praktikum, bd 8, München, 1993: 12, 22, 58, 183; Carolien van de Kreeke, *De Filmrecensie. De opbouw van een structuur- en stijlmodel gekoppeld aan een onderzoek naar de hedendaagse situatie in Vlaanderen*, Leuven, 1998: 19, 34.

² Stegert, 1993: 22; Eric de Kuyper, *Voor kijkers en recensenten*, Skrien, 99(1980): 15-16; Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analyse des films*, Parijs, 1988: 4, 29.

³ Stegert, 1993: 58; Wiegand, 1983: 136.

⁴ Stegert, 1993: 15; van de Kreeke, 1998: 29.

⁵ Patrick Duynslaegher, *Knack's Filmencyclopedie: 1000 films*, Roeselare, 1993: 1; Patrick Duynslaegher, *Blik op zeven*, Zellik, 1995: 1; zie interview met Patrick Duynslaegher vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1; K.U.T.site online filmtijdschrift, "homo criticus criticus: K.U.T. interviewt Patrick Duynslaegher [Knack]" [online], *K.U.T.site*, dagelijkse update, beschikbaar op <http://kutsite.com/interview/interview.php?id=925> [geraadpleegd op 2 juni 2008].

toenmalige BRT.⁶ Door dit drukke werkschema had hij nood aan een assistent en zo groeide Duynslaegher na het vertrek van Röpcke bij *Knack* uit tot misschien wel de meest controversiële filmrecensent van Vlaanderen, die dankzij zijn vernietigende recensies de bijnaam ‘Puynslaegher’ kreeg.⁷ Duynslaegher zelf was bereid na telefonisch contact om zijn medewerking te verlenen aan dit onderzoek onder de vorm van een interview (zie Bijlage 1). Dit gesprek had plaats op vrijdag 13 juni 2008 op de redactie van *Focus Knack* en duurde ongeveer twee uur. De meeste vragen hadden als uitgangspunt het gegeven van de filmrecensie en het bredere veld van de filmtheorie en de filmkritiek.

De recensies die Duynslaegher schreef tussen 1972 en 2000 worden dus onderworpen aan een kritische analyse. Deze filmjournalist schreef maar liefst meer dan 5000 filmrecensies.⁸ Deze besprekingen werden gebundeld in het verzameld werk *Knack's Filmencyclopedie* uit 1993.⁹ Het lezen van deze recensies biedt een meerwaarde aan het onderzoek, omdat Duynslaegher zelf in het voorwoord reeds aangeeft dat hij regelmatig aanpassingen heeft doorgevoerd aan deze teksten.¹⁰ De oorspronkelijke versies van de filmrecensies zijn terug te vinden in de tijdschriften *Knack*, *Weekend Knack* en *Focus Knack* die integraal bewaard worden in het archief van de erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience in de stad Antwerpen. Alle recensies zijn geschreven over een periode van drie decennia: de jaren '70, '80 en '90. Om die reden werd het eenvoudiger om het onderzoek toe te spitsen op enkele publicatiejaren per decennium. Zo werden slechts de meest interessante en leesbare recensies geselecteerd na het lezen van alle besprekingen uit de jaren 1972, 1975, 1985, 1989, 1995 en 1996. Bij de selectie voor de uiteindelijke analyse werd rekening gehouden met het criterium van Duynslaeghers spraakmakende schrijfstijl. De recensies met de meest kenmerkende elementen werden gepubliceerd in 1975, 1989 en 1996. Uit het jaar 1975 werd de recensie voor de film *The Towering Inferno* (John Guillermin) gekozen voor verdere analyse. Uit het jaar 1989 werden de besprekingen voor *The Accused* (Jonathan Kaplan), *Rain Man* (Barry Levinson) en *The*

⁶ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

⁷ K.U.T.site online filmtijdschrift, “homo criticus criticus: K.U.T. interviewt Patrick Duynslaegher [Knack]” [online], *K.U.T.site*, dagelijkse update, beschikbaar op <http://kutsite.com/interview/interview.php?id=925> [geraadpleegd op 2 juni 2008].

⁸ Duynslaegher, 1993: 1.

⁹ Dit werk omvat slechts een selectie van deze 5000 filmrecensies. In de publicatie werden uiteindelijk 1000 recensies opgenomen. Duynslaegher, 1993: 1.

¹⁰ Duynslaegher, 1993: 1.

Adventures of Baron Munchausen (Terry Gilliam) geselecteerd. Tenslotte bleven nog de filmrecensies van vijf films uit 1996 over om te bestuderen. Dit zijn *Mighty Aphrodite* (Woody Allen), *Toy Story* (John Lasseter), *Casino* (Martin Scorsese), *Lisa* (Jan Keymeulen) en *Dead Man Walking* (Tim Robbins) geworden. Bij de selectie werd rekening gehouden met een variatie aan films van diverse genres. Tevens geeft deze verzameling recensies een chronologisch overzicht van het oeuvre van Duynslaegher en biedt de optie om recensies te analyseren vanuit verschillende tijdsperiodes. Tenslotte werden precies deze recensies geselecteerd, die het meest representatief waren om de kernbegrippen uit het onderzoek rond recensies te illustreren.

In dit onderzoek staat de probleemstelling centraal die peilt naar de mogelijkheid om bepaalde stijlkenmerken en patronen te koppelen aan een filmrecensent aan de hand van een kritische analyse van zijn filmrecensies. De acht meest kenmerkende elementen of aspecten van een recensie zullen toegepast worden op deze recensies. Deze aspecten worden één voor één besproken en geïllustreerd door het gebruik van recensiecitaten. Deze acht elementen zijn de inhoud en vorm, stijl, opbouw, het waardeoordeel, de argumentatietechniek, beschrijving, interpretatie en evaluatie in een recensie.¹¹ Na een tekstuele analyse als methodologie wordt het mogelijk om de globale stijlkenmerken van Duynslaegher in kaart te brengen. Om het oeuvre meer stilistisch te contextualiseren dringt zich een vergelijking op met andere nationale en internationale filmrecensenten en filmcritici zoals Jo Röpcke (*Knack*), Jan Temmerman (*De Morgen*), Stanley Kauffmann (*The New Republic*) en Pauline Kael (*The New Yorker*). Een selectie uit het verzameld werk van Kauffmann en Kael leverde vergelijkingsmateriaal op voor dit onderzoek in de vorm van twee filmrecensies. De eerste werd gepubliceerd door *The New Yorker* op 1 januari 1972 naar aanleiding van *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick).¹² Deze recensie werd geselecteerd na het lezen van Kaels oeuvre in haar verzameld werk met als titel *Deeper into Movies* uit 1973.¹³ Het lezen van het volledige verzamelde werk van Kauffmann uit 1966 leverde de tweede recensie op voor de

¹¹ Jan Renkema, Wim Daniëls, *Tekst en effect: de recensie*, Vonk, 20, 3(1990): 28-29; William van Belle, *Tekst en argument. Een pragmalinguïstische benadering*, Leuven, 1993: 70-83; Boudewijn Overduin, *Rapporteren. Het schrijven van rapporten, nota's, scripties en artikelen*, Utrecht, 1986: 32, 137; Stegert, 1993: 57; Paul van der Haar, *Recensientengids. Handleiding voor het schrijven van een aanschafinformatie-tekst, gids voor recensenten van het Nederlands Bibliotheek en Lektuur Centrum*, Den Haag, 1987: 15; Wam De Moor, *De kunst van het recenseren van kunst*, Amsterdam, 1993: 40, 43-44, 56.

¹² Pauline Kael, *Deeper into Movies*, 1973: 373.

¹³ Kael, 1973: 373.

film *Mon Oncle* (Jacques Tati) die gepubliceerd werd in *The New Republic* op 8 december 1958.¹⁴ Bij de selectie van deze twee recensies werden eveneens dezelfde criteria gehanteerd zoals leesbaarheid, gewichtigheid en stilistisch kenmerkend voor de recensent. De leesbaarheid van sommige recensies laat immers te wensen over. De inhoud van sommige teksten is moeilijker te reconstrueren omwille van inktvlekken of door het inbinden van de verschillende edities. Elf recensies werden dus in totaal voor dit onderzoek onderworpen aan een tekstuele en stilistische analyse.

Verder is het noodzakelijk een antwoord te formuleren op de onderzoeksvragen die als een rode draad doorheen het betoog zullen lopen. Deze vragen omvatten de problematiek rond het theoretisch kader van filmrecensies en filmkritiek. Een eerste onderzoeksvraag staat stil bij de reeds vernoemde conventionele kenmerken van de recensie en de uiteenlopende opinies die in het bronnenmateriaal te vinden zijn. Het doel is dan op basis hiervan de recensie als tekstsoort te definiëren en aan te tonen op welke wijze de recensie een onderdeel kan zijn van de filmkritiek. Deze vraag laat ook plaats om toe te spitsen op de functie van recensies en de evolutie van deze functie. Een tweede onderzoeksvraag betreft de verhoudingen van filmcritici in het Vlaamse perslandschap. Bekend is dat bijvoorbeeld Jan Temmerman als recensent het entertainmentgehalte van een film als een waardig criterium beschouwt.¹⁵ Duynslaegher legt de lat hoger door zich te distantiëren van de commerciële aspecten die tot de receptie van het filmgebeuren behoren. De vraag is dan op welke manier Duynslaeghers mentaliteit en filmvisie zich reflecteert in zijn recensies. Een derde vraag spitst toe op de problematiek van het gehalte aan en de verhouding van objectieve informatie ten opzichte van subjectieve informatie in een recensie. Als recensent is het bijna onmogelijk een voorkeur of afkeur voor een bepaald genre of een bepaalde acteur, actrice of regisseur uit te sluiten bij het eindoordeel over een film. Men kan zich dan afvragen welk aandeel die voor- of afkeur heeft bij de evaluatie. Hierbij moet men ook rekening houden met de invloed van de auteurpolitiek als ordeningsprincipe binnen het theoretisch kader van de filmtheorie op de hedendaagse filmkritiek.¹⁶ Een vierde onderzoeksvraag zoomt in op de historische context van

¹⁴ Stanley Kauffmann, *A World on Film. Criticism and comment*, New York, 1966: 42-44.

¹⁵ K.U.T.site online filmtijdschrift, "homo criticus criticus: K.U.T. interviewt Jan Temmerman" [online], *K.U.T.site*, dagelijkse update, beschikbaar op <http://kutsite.com/interview/interview.php?id=1691> [geraadpleegd op 2 juni 2008].

¹⁶ Raymond J. Haberski, *It's only a movie! Films and critics in American culture*, Lexington, 2001: 103-104, 122; Joseph Dalton Blades Jr., *A Comparative Study of Selected American Film Critics, 1958-1974*, New York, 1976: 105-135; Bill Nichols, *Movies and Methods. An Anthology*, Londen, 1976: 530-532; Lee R. Bobker,

Duynslaegers recensies die verschenen zijn in *Knack*, *Weekend Knack* en *Focus Knack*. Het weekblad *Knack* is doorheen de jaren sterk veranderd. Het beleid van een weekblad bepaalt zonder twijfel grotendeels de inhoud. De jarenlange carrière van Duynslaeger als recensent impliceert tevens een evolutie in schrijfstijl die samenhangt met de transformaties van *Knack* en de evolutie van de filmkritiek. In deze laatste onderzoeksvraag staat daarom het profiel en het imago van het blad *Focus Knack* centraal en de daarbij horende rol van Duynslaeger als belangrijkste recensent wiens stem vereenzelvigd is met *Knack*.

Voor het onderzoek naar filmrecensies is het bronnenmateriaal vrij karig. Noemenswaardige werken zijn de meer thematische van Bekius, De Moor en Stegert.¹⁷ Daarnaast zijn er enkele auteurs die een kleine bijdrage leverden onder de vorm van artikels in diverse tekstwetenschappelijke Nederlands en Duitse tijdschriften zoals Boonstra, Brandt, Debrabandere en Wiegand.¹⁸ De inhoud van deze werken is gebundeld terug te vinden in de meer recente licentiaatverhandeling van Carolien van de Kreeke die verder bouwt op reeds verricht onderzoek rond dit thema.¹⁹

De resultaten rond het onderzoek naar de filmkritiek zijn verzameld door auteurs als Cadbury en Pogue, Dalton Blades Jr. en Haberski.²⁰ Bij dit thema specialiseren de werken zich voornamelijk per land. Zo spitst Abel zich meer toe op de evolutie in de Franse filmkritiek.²¹ Specifiekere kritiek wordt gegeven door de critici zelf in hun werken met verzamelde recensies geschreven door Pauline Kael of Patrick Duynslaeger.²² De

Elements of film, New York, 1969: 269; Peter Bosma, *Filmkunde: een inleiding*, Nijmegen, 1991: 208; Gerald Mast, Marshall Cohen, *Film Theory and criticism. Intro Readings*, New York-Londen, 1974: 229, 511; Louis Giannetti, *Understanding Movies*, New York, 1996: 445; Joy Gould Boyum, Adrienne Scott, *Film as Film: critical responses to film art*, Boston, 1971: 53-56.

¹⁷ Bekius, 2003: 133-137; De Moor, 1993: 23-165; Stegert, 1993: 12-229.

¹⁸ Peter F. A. Debrabandere, *Een structurele analyse van de tekstsoort recensie*, Aspecten van tekstwetenschappelijk onderzoek, 15(1988): 9-47; Peter F. A. Debrabandere, *Een stilistische beschrijving van de tekstsoort recensie*, Tekstlinguïstiek, 29(1988): 33-53; Brandt, 1994: 127-135; Wiegand, 1983: 122-136; H. T. Boonstra, *Van waardeoordeel tot literatuuropvatting*, de gids, 142, 4(1979): 244-252.

¹⁹ van de Kreeke, 1998: 34-43, 49-128.

²⁰ William Cadbury, Leland Pogue, *Film Criticism. A Counter Theory*, Ames, 1982: 39-275; Haberski, 2001: 102-187; Dalton Blades Jr., 1976: 9-135.

²¹ Richard Abel, *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology*, vol. 1, Princeton, 1907-1939: 35, 137.

²² Duynslaeger, 1993: 47-492; Kael, 1973: 373.

licentiaatverhandelingen van Muysoms, Geeraerts en Olyslagers gaan dieper in op de globale evolutie en historiek van de filmkritiek.²³

Het gebied van de meest invloedrijke filmtheorieën werd het best beschreven door Bobker, Nichols en Mast.²⁴ Voor de meer gespecialiseerde lectuur kan men best de werken van filmtheoretici zoals Kracauer en Bordwell raadplegen.²⁵

Met deze bronnen als basis zal het mogelijk zijn om in de volgende uiteenzetting op een kritische wijze de filmrecensies van Duynslaegher te analyseren, deze tekstueel te contextualiseren en de niches in het onderzoek aan te vullen. Deze niches verwijzen naar de hedendaagse functie van de recensie, de posities van Vlaamse filmcritici en de invloed van zowel het beleid van het publicerend blad als de invloed van de opleiding(en) van de betreffende recensent op zijn stilistiek.

²³ Katrijn Geeraert, *Filmkritiek in literaire tijdschriften. Onderliggende opvattingen in filmkritieken in Vlaamse literaire tijdschriften tussen 1963 en 1978*, Leuven, 2005: 18-19; Patrick Olyslagers, *Profiel van de Vlaamse filmcriticus*, Leuven, 1991: 25-129; Marleen Muysoms, *Literatuur. Het oordeel van de recensent. Inhoudsanalyse van de literaire perskritieken in de Vlaamse dagbladpers*, Leuven, 1990: 11-127.

²⁴ Mast, Cohen, 1974: 103-511; Bobker, 1969: 231-276; Nichols, 1976: 530-583.

²⁵ Siegfried Kracauer, *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt, 1974: 9-249; David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: an introduction*, New York, 1990: 20-367.

Inhoud en vorm

Voor de tekstsoort recensie bestaat er nu eenmaal geen consensus omtrent de definitie en de precieze kenmerken. In de wetenschappelijke literatuur zijn de meeste auteurs zoals Brandt, Wiegand, De Moor, Stegert en Debrabandere het er wel over eens dat de inhoud van de recensie bestaat uit een deel informatie waaronder dan de beschrijving van het verhaal valt en een deel evaluatie waarin aan de hand van diverse criteria een waardeoordeel wordt gevormd omtrent de geanalyseerde film.²⁶ Onderzoek verricht door Debrabandere heeft uitgewezen dat 60 percent van een recensie bestaat uit het informatieve aspect.²⁷ In *Knack* werd het aandeel van de beschrijvingen ook onderzocht. Hierbij kon van de Kreeke aantonen dat dit weekblad 32,3 percent besteedt aan het descriptieve element.²⁸ Daaronder vallen de vermelding van regisseur, acteurs, producers en narratieve analyses. Het gaat hierbij over antwoorden op de vragen wie de film maakte, waar en wanneer. Volgens Muysoms valt de recensie uiteen in twee onderdelen. Een onderdeel met betrekking tot de tekstinterne elementen en een onderdeel met betrekking tot de tekstexterne elementen.²⁹ Elementen zoals personages, thema, structuur en stijl zijn tekstintern.³⁰ Elementen zoals invloeden, oeuvre, ontstaan, titel, distributie, receptie, vergelijkingen en referenties zijn dan weer tekstextern.³¹

De gemiddelde recensie heeft een oppervlakte van ongeveer 289,8 vierkante centimeter.³² Maximum twee pagina's met een A3-formaat zijn in elke editie voorbehouden voor de filmrecensies. Die oppervlakte wordt netjes verdeeld over vijf tot zes recensies per week. *Focus Knack* valt uiteen in drie aparte delen. Het eerste deel bevat de reportages, interviews en obligate lijstjes die erg typerend zijn voor weekbladen. Een tweede deel bevat een wekelijks overzicht van de televisieprogramma's. Een derde deel tenslotte bevat de rubrieken

²⁶ Debrabandere, *Aspecten van tekstwetenschappelijk onderzoek*, 1988: 9; Brandt, 1994: 127, 129; Wiegand, 1983: 123, 128; Renkema, Daniëls, 1990: 22; Aumont, Marie, 1988: 9; Bekius, 2003: 133; Bosma, 1991: 166; Bobker, 1969: 234, 239; Stegert, 1993: 25, 28, 58; van der Haar, 1987: 15; De Moor, 1993: 43-44; van de Kreeke, 1998: 36; Olyslagers, 1991: 114.

²⁷ Debrabandere, *Aspecten van tekstwetenschappelijk onderzoek*, 1988: 9.

²⁸ van de Kreeke, 1998: 77.

²⁹ Muysoms, 1990: 25-26.

³⁰ Muysoms, 1990: 25.

³¹ Muysoms, 1990: 26.

³² Muysoms, 1990: 116.

waaronder de recensies voor de nieuwste releases van films, albums, tentoonstellingen en games (multimedia). Op deze twee pagina's staat telkens één film centraal. Deze film krijgt de meeste aandacht onder de vorm van een extra grote foto of *still* uit de film. Deze afbeelding is steeds aanzienlijk groter dan de andere foto's. De foto is altijd voorzien van een bijschrift waaruit men soms de opinie van de recensent reeds kan opmaken. Het bijschrift zelf vermeldt de namen van afgebeelde acteurs of de titel van de film met daaronder een korte commentaar van de recensent. Die commentaar is zeer vaak dankzij plaatsgebrek samengebond in één krachtige zin die men kan zien als de synthese van de meer uitgebreide evaluatie. Het bijschrift is gedrukt in een hoek van de afbeelding in witte letters of zwarte letters, afhankelijk van het donkere of lichte coloriet in de achtergrond. De overige recensies zijn niet altijd voorzien van een foto. Onder de foto van de grootste recensie die de lezer kan bekijken bovenaan op de linkerpagina, bevindt zich de titel van de recensie die meestal op een ironische wijze de film samenvat. Deze titel is vet gedrukt in zwarte letters op een witte achtergrond, net als de overige tekst. De letters van deze titel zijn groter gedrukt dan de eigenlijke tekst van de recensie. Onder deze titel bevinden zich nog enkele zinnen (niet vet gedrukt) die verder bouwen op de recensietitel. Dit deel wordt afgesloten door een zwarte stippellijn. Onder de lijn komt dan de filmtitel in rode letters met daarnaast het aantal bijhorende sterren als resultaat van de evaluatie. Het maximum aantal is vier en elke ster die volledig zwart gekleurd is, staat symbool voor een positieve score. De precieze betekenis van dit sterrenstelsel wordt later in het betoog toegelicht. Op de volgende alinea komt dan opnieuw in vet gedrukte letters de naam van de regisseur en daarachter volgen op dezelfde hoogte de namen van de acteurs en actrices in niet vet gedrukte letters. Dit deel wordt afgesloten met een rode stippellijn en vanaf de volgende alinea volgt dan de eigenlijke tekst van de recensie met aan het einde de naam van de recensent in vet gedrukte letters. Bij de overige analyses vervalt de extra recensietitel met bijhorende commentaar en eventueel de foto met bijhorend bijschrift. De lay-out laat zich opmerken door de kleuren wit, zwart en rood. Deze rode kleur wordt in *Focus Knack* gelinkt aan de rubriek 'bioscoop' waaronder de recensies vallen. Deze rubriek wordt aangeduid met een klein rood vierkant in de linkerbovenhoek van de eerste pagina met aansluitend een rechthoek met daarin het woord 'BIOSCOOP' in zwarte letters op een witte achtergrond. De rubriek 'boek' krijgt bijvoorbeeld nog de kleur groen toegewezen en de rubriek 'pop' waarin de albumreleases worden besproken, kleurt oranje. Toen men in 1972 het weekblad *Knack* oprichtte, werd helemaal

achteraan een plaats vrijgehouden voor de filmrubriek onder de naam ‘filmspiegel’.³³ Onder deze naam werden dan vijf tot zes recensies per week verdeeld over drie verticale kolommen. De stukjes tekst worden van elkaar gescheiden door middel van een fijn zwart streepje. De recensies worden gepubliceerd in drie delen. Het eerste deel bestaat uit de filmtitel in hoofdletters en vet gedrukt. Het tweede deel begint op de volgende alinea en bevat cursief gedrukt de namen van regisseur, acteurs en actrices. Af en toe wordt daar de naam van de componist of fotograaf aan toegevoegd. Tenslotte volgt de recensie die ongeveer 35,5 vierkante centimeter aan oppervlakte in beslag nam. Helemaal rechts onderaan de pagina worden de initialen van Patrick Duynslaegher vermeld. De letters zijn vet gedrukt. In *Knack* werden er ook enkele pagina’s plaats gelaten voor reportages, verslagen of uitgebreide interviews in verband met het recentste filmnieuws. Deze onderdelen werden gerekend tot de cultuurpagina’s. Wanneer de rubriek verhuisde naar *Weekend Knack*, veranderde opnieuw de lay-out. De titel van de rubriek werd kortweg ‘FILM’ met daaronder ‘DOOR PATRICK DUYNSLAEGHER’. Elke recensie wordt voorzien van een eigen titel in hoofdletters en cursief gedrukt. De recensies bleven verdeeld over verticale kolommen, maar de vermeldingen van regisseur en diens meer werden aan het einde van de tekst cursief meegegeven. Aan het einde van elke tekst krijgt de lezer vooreerst het aantal sterren te zien, gevolgd door de filmtitel vet gedrukt en tussen aanhalingstekens, om te eindigen met de opsomming van de namen. De afbeeldingen werden willekeurig verspreid over de twee beschikbare pagina’s en voorzien van een bijschrift. Rechts onderaan kon de lezer dan in een grijs blok de ‘top 10’ van de week bekijken. Deze grijze zone vermeldde eerst de rangnummer die de film innam in de lijst, daarna volgde de filmtitel en daarna een synthese met vermelding van filmgenre, evaluatie en eventuele noemenswaardige feiten. Duynslaegher bleef jarenlang de enige recensent van het weekblad.³⁴

De recensie kent zijn oorsprong in de revue, een soort theater waarin men op satirische wijze politieke thema’s in het daglicht plaatste.³⁵ De ontstaansgeschiedenis van de recensie loopt tevens parallel met die van het medium film.³⁶ Alleen is de vorm, inhoud en functie doorheen de jaren sterk geëvolueerd. Olyslagers meent dat vanaf 1907 namelijk de analyse van de

³³ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

³⁴ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

³⁵ Olyslagers, 1991: 2.

³⁶ Olyslagers, 1991: 2-15.

esthetiek van een film op internationaal vlak meer centraal stond in het veld van de filmkritiek.³⁷ In 1969 beweerde Bobker trouwens dat “A criticism written without personal feeling is not worth reading. It is the capacity for making good or bad art a personal matter that makes a man critic”.³⁸ Die eigen inbreng van de auteur vormt dus het subjectieve aandeel van de recensie. De meeste auteurs zijn het erover eens dat die een zekere nieuwswaarde moet hebben om gepubliceerd te kunnen worden.³⁹ Daarnaast spelen geschiktheid, bevattelijkheid, kritische houding, bekendheid en plaatselijk belang een grote rol.⁴⁰ Volgens Duynslaegher moet een recensie de volgende eigenschappen hebben: goed leesbaar, onderhoudend en voorzien van een geheel eigen kritische visie.⁴¹ In dit opzicht was Dave Mestdach, de huidige hoofdrecensent van Focus Knack, volgens Duynslaegher dan ook de meest geschikte journalist om de fakkel van hem over te nemen.⁴² Daarnaast wordt de assistentie gevraagd van andere recensenten. Hun hulp is nodig omdat het onmogelijk is voor één persoon om alle persvisies en bijkomende interviews bij te wonen en af te ronden die in één week georganiseerd worden. Het inzetten van diverse filmjournalisten is eventueel een middel om de kwaliteit van de recensies te verhogen.⁴³ Andere middelen hiervoor zijn het aantal recensies dat hoger ligt dan het normale gemiddelde (drie tot vier per week) en de variatie in het soort van films.⁴⁴ Door het gamma zo breed mogelijk te houden, zullen commercieel gezien meer lezers hun gading vinden. Duynslaegher vindt het zelfs belangrijk om een evenwicht te behouden tussen het selecteren van de meer cinefiele film en de commerciële film, wanneer men beslist welke exemplaren in aanmerking komen voor een analyse. Na het verzamelen van informatie, gaat de recensent aan de slag. De filmvisie van de recensent zal ook zijn recensiegedrag bepalen.

³⁷ Olyslagers, 1991: 2-5.

³⁸ Bobker, 1969: 231.

³⁹ Stegert, 1993: 16; Vicky Van de Vel, *De filmdistributie- en exploitatie in België*, Antwerpen, 2000: 26.

⁴⁰ Muysoms, 1990: 20.

⁴¹ Olyslagers, 1991: 99.

⁴² Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

⁴³ Muysoms, 1990: 35.

⁴⁴ Muysoms, 1990: 35.

Stijl

Als enige recensent werd de stem van Duynslaegher vereenzelvigd met het blad *Knack* en kreeg hij de kans om zijn eigen opinie en schrijfstijl te ontwikkelen tijdens zijn carrière. Hij schreef immers ook teksten voor andere bladen en tijdschriften zoals *Variety*, *Sight and Sound*, *Vrij Nederland*, *De Filmkrant*, *Man* en *Filmfan*.⁴⁵ Verder werd hij ook als Belgische correspondent ingeschakeld voor de *International Film Guide*.⁴⁶ Alvorens een carrière uit te bouwen bij *Knack* onder leiding van Jo Röpcke, heeft Duynslaegher verschillende studierichtingen aangevat. Zijn interesse voor kunst spoorde hem aan om in het secundair het programma van het artistiek humaniora aan te vatten.⁴⁷ Deze studies bracht hij tot een goed einde en daarna koos hij voor de richting Plastische Kunsten aan de Brusselse Hogeschool Sint-Lukas.⁴⁸ Eveneens in Brussel trachtte hij nog verder te studeren aan het RITS dat deel uitmaakt van de Erasmushogeschool en focust op audiovisuele kunsten.⁴⁹ Zelfs een diploma Pers- en Communicatiewetenschappen aan de Vrije Universiteit Brussel (VUB) heeft Duynslaegher overwogen te behalen.⁵⁰ Deze hogere studies werden echter keer op keer beëindigd en dat maakt van hem een autodidact op het gebied van filmjournalistiek. In een interview laat de hoofdredacteur wel weten dat zijn artistieke opleiding in het humaniora hem heeft geholpen om een visuele ingesteldheid te ontwikkelen.⁵¹ Die ingesteldheid stimuleerde hem later om (bewegende) beelden te analyseren, interpreteren en evalueren. Om de passie voor het filmmedium te doen toenemen, was de ontmoeting met Röpcke en diens invloed van cruciaal belang. De fascinatie voor de beeldende kunsten zoals de schilderkunst en bouwkunst

⁴⁵ Duynslaegher, 1993: 1.

⁴⁶ Duynslaegher, 1993: 1.

⁴⁷ K.U.T.site online filmtijdschrift, “homo criticus criticus: K.U.T. interviewt Patrick Duynslaegher [Knack]” [online], *K.U.T.site*, dagelijkse update, beschikbaar op <http://kutsite.com/interview/interview.php?id=925> [geraadpleegd op 2 juni 2008].

⁴⁸ K.U.T.site online filmtijdschrift, “homo criticus criticus: K.U.T. interviewt Patrick Duynslaegher [Knack]” [online], *K.U.T.site*, dagelijkse update, beschikbaar op <http://kutsite.com/interview/interview.php?id=925> [geraadpleegd op 2 juni 2008].

⁴⁹ K.U.T.site online filmtijdschrift, “homo criticus criticus: K.U.T. interviewt Patrick Duynslaegher [Knack]” [online], *K.U.T.site*, dagelijkse update, beschikbaar op <http://kutsite.com/interview/interview.php?id=925> [geraadpleegd op 2 juni 2008].

⁵⁰ K.U.T.site online filmtijdschrift, “homo criticus criticus: K.U.T. interviewt Patrick Duynslaegher [Knack]” [online], *K.U.T.site*, dagelijkse update, beschikbaar op <http://kutsite.com/interview/interview.php?id=925> [geraadpleegd op 2 juni 2008].

⁵¹ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

is doorheen de jaren intact gebleven. Duynslaegher is een fan van het werk van kunstenaars als Mark Rothko (1903-1970) en Francis Bacon (1909-1992).⁵² Frank Lloyd Wright (1867-1959) en Mies van der Rohe (1886-1969) behoren dan weer tot zijn favoriete architecten.⁵³ Daarnaast is hij een fervent liefhebber van componisten zoals Cole Porter (1891-1964) of Frank Sinatra (1915-1998) en auteurs zoals George Simenon (1903-1989) en Vladimir Nabokov (1899-1977) boeien hem ten zeerste.⁵⁴ Zo blijkt ook uit een antwoord van Duynslaegher tijdens het interview: “De onlangs overleden regisseur Sydney Pollack bijvoorbeeld heeft van die meer commerciële films gemaakt, maar toch goede! Dat waren van die degelijke commerciële thrillers of drama’s. Nu is het eerder infantiel amusement. Een soort van variatie op games als het ware...M. Night Shyamalan is bijvoorbeeld wel goed als regisseur, die is tenminste nog bezig met mise-en-scène. De leesbaarheid van de actie, daar gaat het om, respect voor de montage zoals bij Spielberg. Er moet toch een zekere spatio-temporele logica aanwezig zijn?”⁵⁵ De bewondering voor de literatuur, die nog het dichtst aanleunt bij het medium film, met in het bijzonder die van Simenon verraadde reeds een voorkeur voor de genres melodrama en thriller.

Met een audiovisuele expertise kon Duynslaegher aan de slag bij *Knack* in 1972. Het schrijven van recensies moest hij echter op autodidactische wijze leren beheersen. Dat maakt hem uniek in Vlaanderen als filmjournalist. Andere recensenten zoals Jan Temmerman (De Morgen) zijn immers wel hoog geschoold. Temmerman heeft dan weer een licentiaatdiploma in de Criminologie en de Moraalwetenschappen en is Kandidaat in de Rechten.⁵⁶ Dat kan betekenen dat hij het filmmedium bijvoorbeeld op een andere, misschien meer filosofische manier, zal bekritisieren. Aanvankelijk schreef Duynslaegher zelfs onder Röpckes naam.⁵⁷ *Knack* draagt als onafhankelijk weekblad een vrije en kritische meningsuiting hoog in het vaandel.⁵⁸ Het blad staat bekend om zijn journalisten met scherpe pen en om zijn

⁵² Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

⁵³ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

⁵⁴ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

⁵⁵ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

⁵⁶ K.U.T.site online filmtijdschrift, “homo criticus criticus: K.U.T. interviewt Jan Temmerman” [online], *K.U.T.site*, dagelijkse update, beschikbaar op <http://kutsite.com/interview/interview.php?id=1691> [geraadpleegd op 2 juni 2008].

⁵⁷ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

⁵⁸ Olyslagers, 1991: 82.

wetenschappelijk getinte teksten. Voor Duynslaegher blijkt het van groot belang te zijn om bij Focus Knack eveneens een liberaal getint beleid te behouden: “Andere bladen zijn daar heel schijnheilig in. Een blad als Humo bijvoorbeeld, om nu maar geen naam te noemen, die geven een film twee sterren, om die film dan toch als slecht te bestempelen! Men moet toch zijn onafhankelijkheid bewaren! Voor sommigen is het een dilemma, anderen proberen compromissen te sluiten. Ik heb er bijvoorbeeld geen probleem mee om in hetzelfde nummer een interview met Angelina Jolie te publiceren en haar film toch negatief te beoordelen, daarom hoef je die film toch niet goed te vinden?...Ik ga helemaal niet beweren dat ‘dé film’ op zich slecht is, maar we passen onze mening niet aan aan die van de lezer. Het valt de lezers bijvoorbeeld op dat Dave Mestdach grote kaskrakers durft af te kraken, maar ik steun hem daarin. Hij blijft altijd zeer kritisch, dat kan ik erg appreciëren.”⁵⁹ *Focus Knack* houdt zelf graag het entertainmentgehalte hoog en spitst ook toe op de popcultuur. In die zin wil het blad graag een Vlaamse variant zijn op het Amerikaanse tijdschrift *Entertainment Weekly*.⁶⁰ Daarbuiten moet men in het achterhoofd houden dat een krant of blad vroeger meer verbonden werd aan een politieke strekking, dat is in het hedendaagse perslandschap minder het geval.⁶¹ Het medium film werd toen ook meer gebruikt om maatschappelijke standpunten duidelijk te maken aan het publiek. Het leek wel een didactische functie te hebben. Duynslaegher zegt hierover: “...film was vroeger wel een weerspiegeling van de maatschappij. Er was een verschil tussen berichtgeving in een katholieke krant en een linkse krant. Nu draait het meer om een persoonlijke mening, onafhankelijk van een politiek strekking. Die strekking was vroeger dominant. De katholieken hebben film ook gebruikt om zieltjes te rekruteren, net als de socialistische hoor! Men schreef dus vanuit een bepaalde context. Film had dan ook een maatschappelijke impact, veel meer dan nu. Er was echt een strijd om het meeste invloed. Die kritiek is nu veel individueler geworden. Bij de filmcritici was er ook een grotere cinefiele gedrevenheid, er was nog geen commerciële druk”.⁶²

Deze filmvisie en zijn onafhankelijke kritische opinie heeft Duynslaegher weten te verwerken in zijn recensieteksten. Gemiddeld neemt het schrijven van een recensie voor hem tussen 30

⁵⁹ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

⁶⁰ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

⁶¹ J. Segers, *De filmrecensies in de Belgische kranten*, Leuven, 1957: 114, 150; Bosma, 1991: 174; Muysoms, 1990: 127; Boonstra, 1979: 246.

⁶² Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

en 120 minuten in beslag.⁶³ Na een persvisie vindt Duynslaegher het nuttig om de film even “te laten bezinken”, omdat het schrijven van een tekst dicht tegen de deadline inspirerend werkt voor hem.⁶⁴ Zijn ironische, satirische en soms sarcastische schrijfstijl valt te illustreren aan de hand van een stilistische analyse van zijn bespreking van *The Towering Inferno* (John Guillermin, 1975). Deze recensie staat immers bol van de beeldspraak, een instrument dat Duynslaegher graag lijkt toe te passen om zijn opinie kracht bij te zetten. Men kan stellen dat de rijke woordkeuze eerder poëtisch is. De ironische toon is een vorm van humor die dienst lijkt te doen als wapen om zowel een positieve als negatieve recensie te relativieren of te ridiculiseren.

De recensie voor *The Towering Inferno* werd gepubliceerd in *Knack* op 9 april 1975 (zie Bijlage 2).⁶⁵ Het laatste woord van de eerste zin vat meteen de essentie van de film waarrond ook de recensie geconstrueerd is: vuur. Dit woord dat ook onrechtstreeks in de titel zit dankzij het woord “inferno” (dit betekent hel), wordt het uitgangspunt voor de toegepaste beeldspraak. Duynslaegher meent namelijk in de tweede zin dat Hollywood zich gestort heeft op “deze hete materie”. Die zin is voor interpretatie vatbaar, omwille van deze twee woorden en vooral dankzij de combinatie ervan. Op twee manieren kan men immers de zin begrijpen. Ten eerste kan de woordgroep verwijzen naar het hoofdthema en dus het feit dat er een gebouw vuur vat. Ten tweede kan de woordgroep refereren aan het thema dat een ‘hot issue’ is binnen de traditionele Hollywoodgenres. Duynslaegher weet dus een zinspeling toe te passen die humor bevat dankzij een ironische ondertoon in het adjectief “hete”. Zulke stijlfiguur noemt men allusie.⁶⁶ Rampenfilms gooien altijd wel hoge ogen op commercieel vlak, die vaak steunen op de sensationele spectaculaire beelden van de ramp zelf en de relaties tussen de betrokken personages. Een goede lezer kan uit deze zin opmaken dat Duynslaegher het niet begrepen heeft op dit genre omwille van de “sensatiegerichte” beelden. In de volgende zin geeft hij nog een reden mee die een indicatie geeft van welke doelgroep de makers volgens hem willen bereiken. In de daaropvolgende zin zijn drie elementen belangrijk. Het eerste element is het woordje “barbecue van vedetten”, die zinspeelt op de personages of de steracteurs van de film die omkomen in de brand en dus als het ware op de barbecue (door

⁶³ Olyslagers, 1991: 94.

⁶⁴ Olyslagers, 1991: 94.

⁶⁵ Patrick Duynslaegher, *THE TOWERING INFERNO*, *Knack*, 5, 15(1975): 17.

⁶⁶ Wiegand, 1983: 122, 124; van Belle, 1993: 63.

het vuur) geroosterd worden. Deze woordgroep is dus opnieuw een allusie. Het tweede deel is geen stijlfiguur, maar hierin wordt expliciet gebruik gemaakt van het woord “vlammen”. Het derde element bevat de woordgroep “met een *star* op iedere verdieping”. Het is zeer onwaarschijnlijk dat in de film wel degelijk op elke verdieping van het torengebouw een steracteur stond, dit deel kan men dus interpreteren als een overdrijving of als de stijlfiguur hyperbool.⁶⁷ Duynslaegher verwerkt er opnieuw humor in, die ironisch en zelfs satirisch aandoet. Hij stelt de hele situatie grootser voor dan ze werkelijk is en geeft zo een indicatie van zijn eigen ongelooft in de *mise-en-scène* van de prent. Daarna heeft hij het nog over een “suspensefilm gebouwd op de hedendaagse architectuur,...”, wat men als allusie kan beschouwen op het feit dat de film volledig geconstrueerd is rond het decor van een wolkenkrabber. In deze zin wordt dus niet meer de nadruk gelegd op de ramp, maar wel op het decor en de setting. Duynslaegher gebruikt hiervoor wel precies dezelfde stijlfiguur: de hyperbool. Daarna evalueert hij nog even kort de verteltechniek en het scenario. Bij de bespreking van dit laatste aspect gebruikt hij de stijlfiguur zeugma.⁶⁸ Dit betekent dat hij eenzelfde werkwoord dat men op twee verschillende manieren kan interpreteren, verder uitwerkt in één zin.⁶⁹ Over het scenario beweert hij dat het “zoals bij alle rampenfilms overbodige ballast is en hier en daar met de slachtoffers mee uit de ramen gegooid wordt”. Duynslaegher wil dus zeggen dat het scenario niet veel om het lijf heeft. De slachtoffers van de ramp worden uit de ramen van het torengebouw gegooid in de film, omdat ze “overbodige ballast” zijn. Daar voegt hij aan toe dat het scenario ook overboord wordt gegooid of zo lijkt het toch. Het scenario wordt dus vergeleken met de slachtoffers in die zin dat ze allebei “overbodige ballast” zijn. Het scenario is ballast voor de producers en de slachtoffers zijn ballast voor het gebouw. Met een ironische en zelfs satirische ondertoon en veel overdrijving (hyperbool) van de situatie, beëindigt Duynslaegher zijn recensie. Indien men deze tekst vergelijkt met later werk, wordt het duidelijk hoezeer hij aanvankelijk aandacht besteedde aan het narratieve aspect van een film. Pas later zal Duynslaegher vergelijkingen met andere films uitdiepen en vele andere formele elementen bespreken in zijn recensies. Een uitgewerkte analyse van dit fenomeen komt later in dit betoog aan bod.

⁶⁷ van de Kreeke, 1998: 110.

⁶⁸ van de Kreeke, 1998: 110, 128.

⁶⁹ Van Belle, 1993: 63.

Na een tekstuele analyse dringt zich een vergelijking op met een buitenlandse recensente die Duynslaegher graag vermeldt in zijn lijst van beste filmcritici. Pauline Kael is een Amerikaanse filmjournaliste die jarenlang verbonden was aan het magazine *The New Yorker*.⁷⁰ In het interview zegt hij vol lof over haar: “Kael vind ik persoonlijk heel goed. Ze vertegenwoordigt niet dé filmkritiek in Amerika natuurlijk, maar in België is er niemand van dat niveau. Ze schreef voor *The New Yorker*. Het zijn vooral enkele individu’s die erg sterk staan. Ik lees heel vaak buitenlandse kranten en het niveau is zeker heel hoog in Amerikaanse kranten. Bijvoorbeeld in de *New York Times* of *The Chicago Sun Times*. Ze staan ook dichter bij de industrie. David Danby is een groot figuur. Ook Roger Ebbott van *The Chicago Sun Times*, toch een groot blad in Chicago, is erg goed. Hij heeft een grote cinefiele kennis en weet die over te brengen naar de lezer”.⁷¹ De recensies van Kael werden gebundeld in haar werk *Deeper into Movies* uit 1973.⁷² Het betreft haar oeuvre dat gepubliceerd werd in *The New Yorker* tussen september 1969 en maart 1972.⁷³ Kael verwierf naambekendheid door haar recensies, maar was niet altijd even populair. Haar stijl is net als die van Duynslaegher erg subjectief als critica, maar op een andere manier. In de Verenigde Staten bestaat er nog altijd meer censuur rond scènes waarin expliciet geweld en seks getoond worden.⁷⁴ Seksueel, politiek of religieus geladen thema’s blijven nu eenmaal taboe in de Amerikaanse maatschappij. Dankzij deze context tracht Kael vaak het standpunt in te nemen van de kijker en wil ze diens mogelijke gevoelens te verwoorden, waar journalisten zoals Stanley Kauffmann eerder een expliciet oordeel geven over zulke thema’s.⁷⁵ Haar recensies bevatten om die reden emotionele passages over het gedrag en de verwachtingen van de kijker.⁷⁶ Kael lijkt dus meer rekening te houden met verkoopbaarheid van het magazine en denkt commerciëler. Film blijkt voor haar een zeer persoonlijke ervaring te zijn, iets wat Duynslaegher minder kan appreciëren in haar werk. Ze staat daarnaast ook bekend om haar gedetailleerde descriptieve aanpak van acteerprestaties en haar vragen naar de intenties van de

⁷⁰ Kael, 1973: 15; Dalton Blades Jr., 1976: 45-47; Bobker, 1969: 276.

⁷¹ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

⁷² Kael, 1973: 15.

⁷³ Kael, 1973: 15.

⁷⁴ Dalton Blades Jr., 1976: 69.

⁷⁵ Dalton Blades Jr., 1976: 69, 91.

⁷⁶ Dalton Blades Jr., 1976: 51.

regisseur.⁷⁷ In die zin is ze schatplichtig aan de filmtheorie van André Bazin die beweerde dat het de taak was van de criticus om de onderliggende ideologieën in films op te sporen en bloot te leggen.⁷⁸ Kael staat erg kritisch tegenover bepaalde genres die ze steevast ‘trash’ of afvalfilms noemt.⁷⁹ Voorbeelden hiervan zijn *Planet of The Apes*, *The Manchurian Candidate* en *The Thomas Crown Affair*.⁸⁰ Zowel Duynslaegher als Kael bewonderen het oeuvre van regisseur Stanley Kubrick.⁸¹ Voor zijn bespreking van *A Clockwork Orange*, benoemde Duynslaegher deze film tot “één van de meest invloedrijke films aller tijden” in *Knacks Filmencyclopedie*.⁸² Kael koos als titel voor haar recensie van deze film voor ‘Stanley Strangelove’ (zie Bijlage 3).⁸³ Een woordspeling die nog zeer neutraal haar mening weergeeft en niet zo humoristisch en ironisch werkt als de titels van Duynslaegher. De titel van Kael legt de link tussen de flamboyante stijl van de film en die van de regisseur. Het is dan ook een allusie op een andere film van Kubrick, namelijk *Dr. Strangelove*. Ze bespreekt erg descriptief het thema dat volgens haar te herleiden valt tot seks en brutaliteit, noemt de film een “porno-violent sci-fi comedy” en de regisseur “a clean-minded pornographer”.⁸⁴ Daarna volgt nog een analyse van het hoofdpersonage. Eindigen doet Kael met een vraag: “How can people go on talking about the dazzling brilliance of movies and not notice that the directors are sucking up to the thugs in the audience?”.⁸⁵ Het lijkt wel alsof Kael zich zorgen maakt om de impact en invloed op jongeren uit het bioscooppubliek. Dit is een gegeven waaraan Duynslaegher zich niet zal vergapen. Hij weigert zich aan te passen aan de mening van het publiek en volgt gewoon zijn eigen visie en oordeel. In zekere zin zijn beide recensenten wel vergelijkbaar in stijl. Allebei sluiten ze aan bij de overwegend subjectieve filmkritiek, buiten het feit dat Kael zich daarbij af en toe laat leiden door haar emoties. Men kan stellen dat haar

⁷⁷ Dalton Blades Jr., 1976: 47, 60.

⁷⁸ Giannetti, 1996: 160; V. F. Perkins, *Film as Film. Understanding and Judging Movies*, Harmondsworth, 1972: 30-59; Bosma, 1991: 197-199; Cadbury, Pogue, 1982: 39-40; Olyslagers, 1991: 25-40.

⁷⁹ Dalton Blades Jr., 1976: 55.

⁸⁰ Dalton Blades Jr., 1976: 55.

⁸¹ Duynslaegher, 1993: 100-101; Kael, 1973: 373.

⁸² Duynslaegher, 1993: 101.

⁸³ Kael, 1973: 373.

⁸⁴ Kael, 1973: 373.

⁸⁵ Kael, 1973: 373.

filmvisie dan wel controversieel is, maar toch houdt ze zich in wanneer ze het heeft over taboethema's. Duynslaegher kan in zekere zin op een meer vrije manier zijn mening formuleren, terwijl Kael nog steeds rekening houdt met het publiek.

Opbouw

Na een analyse wat betreft vorm en inhoud van de recensie en de poëtische en creatieve schrijfstijl van Duynslaegher, is het tijd om de constructie of structuur te bespreken. Een globaal tekstschema van een recensie bestaat niet. Al zijn er diverse auteurs die grotendeels dezelfde mening zijn toegedaan dat de tekst van een recensie een informatief gedeelte bevat en een gedeelte waarin het waardeoordeel wordt geveld.⁸⁶ Dit laatste deel heeft een persuasief karakter en zonder de lezer te willen overtuigen, tracht men daarin argumenten aan te brengen die de positieve of negatieve evaluatie kunnen staven.⁸⁷ Recensent Eric de Kuyper waarschuwt wel voor het feit dat de informatie zo objectief mogelijk moet weergegeven worden.⁸⁸ Verder geeft hij aan dat men als recensent rekening moet houden met twee verschillende media: film en literatuur.⁸⁹ Deze twee media probeert de recensent met elkaar te verzoenen.

Volgens Wam De Moor bestaat de opbouw van een recensietekst uit een introductie, een beschrijving, een interpretatie, een oordeel en een afsluitend deel.⁹⁰ De Moor duidt op het belang van de coherentie tussen deze onderdelen.⁹¹ Opvallend voor hem zijn de clichés die kenmerkend zijn voor de introductie van een recensie. Zo begint de recensent vaak met een citaat, anekdote, een situering in het oeuvre, een te snel oordeel of een inhoudelijke inleiding.⁹² Volgens Paul van der Haar bestaat de structuur eveneens uit vijf delen, maar hij

⁸⁶ Debrabandere, *Aspecten van wetenschappelijk onderzoek*, 1988: 9; Brandt, 1994: 127, 129; Wiegand, 1983: 123-128; Renkema, Daniëls, 1990: 22; Aumont, Marie, 1988: 9; Bekius, 2003: 133; Bosma, 1991: 166; Bobker, 1969: 234-239; Stegert, 1993: 25, 28, 58; van der Haar, 1987: 15; De Moor, 1993: 43-44; van de Kreeke, 1998: 36; Olyslagers, 1991: 114.

⁸⁷ Brandt, 1994: 127; Rita Rymenans, *Ingeblikt: (recensie van) indrukken uitdrukken*, Vonk, 20, 5(1991): 49-50; van Belle, 1987: 89; van de Kreeke, 1998: 36, 41; Segers, 1957: 149.

⁸⁸ de Kuyper, 1980: 14.

⁸⁹ de Kuyper, 1980: 15.

⁹⁰ De Moor, 1993: 56.

⁹¹ De Moor, 1993: 43-44, 56.

⁹² De Moor, 1993: 57.

benoemt ze op een andere manier. Hij onderscheidt de titelbeschrijving, inhoudsbeschrijving en thema op basis van de uitgeversinformatie, een bespreking van de vormaspecten, overige elementen en een beargumenteerd waardeoordeel.⁹³

Wanneer men Duynslaegers teksten ter hand neemt, is het mogelijk patronen te herkennen in de structuur en op basis hiervan een tekstschema op te stellen. Voor de recensie van de Vlaamse film *Lisa* (Jan Keymeulen, 1996) gebruikte Duynslaegher de titel ‘stroef’ (zie Bijlage 4).⁹⁴ In zijn eerste zin vermeldt hij dadelijk een (negatief) waardeoordeel en twee vergelijkingen met andere films. Deze zin is een goede weergave voor de aanpak van Duynslaegher die meteen het obligate descriptieve aspect combineert met de mededeling van een waardeoordeel. Hij begint dan ook vaak ‘in medias res’. Op die manier tracht hij de aandacht van de lezer vast te houden. In de volgende zinnen kan de recensent niet voorbijgaan aan de inhoudsbeschrijving en het thema. Dit deel was in zijn vroegere recensies veel uitgebreider. Zijn carrière loopt dan ook parallel met die van de filmkritiek.⁹⁵ In het laatste deel van de tekst interpreteert hij deze inhoud en geeft nog enkele argumenten voor de negatieve evaluatie. In de laatste zin merkt de lezer het woordje ‘stroeve’ op uit de titel. Een synthese van deze recensiestructuur komt grotendeels overeen met het vooropgesteld schema van van der Haar, al vloeien de verschillende onderdelen wel in elkaar over. Soms durven deze onderdelen wel eens onderling van volgorde te wisselen.

De vraag is of andere recensenten zoals Kael of Stanley Kauffmann deze trend aanhouden. Indien men opnieuw haar bespreking analyseert naar aanleiding van *A Clockwork Orange*, is de introductie van Kael meteen een opsomming van thema’s (zie Bijlage 3). Daarna bespreekt ze het filmgenre en tracht de film te situeren in het oeuvre van Kubrick. Pas daarna volgt er meer uitleg over het narratieve aspect (inhoudsbeschrijving) en de regisseur. Kael eindigt met een analyse van het hoofdpersonage en een stijlanalyse waarin ze de mogelijke identificatie van de kijker betreft. In de besprekingen van Kael is het dus eenvoudiger om de diverse onderdelen van elkaar te onderscheiden. Dit geeft aan het geheel telkens een meer objectieve toets, alhoewel ze vaak haar mening laat doorschemeren. Haar opinie zal Kael minder exploiteren of cultiveren dan Duynslaegher. Kael besteedt dus veel aandacht aan de

⁹³ van der Haar, 1987: 15.

⁹⁴ Patrick Duynslaegher, *STROEF*, Weekend Knack, 26, 17(1996): 87.

⁹⁵ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1; Duynslaegher, 1993: 1; Bosma, 1991: 167-217.

inhoudsbeschrijving en de aangehaalde thema's. Een bespreking van de vormaspecten blijft beperkt en argumenten voor de weergave van een waardeoordeel zijn minder expliciet aanwezig. Toch is het tekstschema van van der Haar van toepassing op haar recensies.

Kauffmann was jarenlang filmcriticus en journalist bij het Amerikaanse magazine *The New Republic*.⁹⁶ De recensies die hij schreef tussen 1958 en 1965 zijn verzameld in *A World on Film. Criticism and Comment* uit 1966.⁹⁷ Hij stond bekend om zijn erudiete en gedetailleerde kritiek op films.⁹⁸ Hij sluit meer aan bij Duynslaegers schrijfstijl, omdat beide recensenten subjectieve beoordelaars zijn. Kauffmann deinst er namelijk niet voor terug om taboeonderwerpen te bespreken.⁹⁹ Hij bezit net als Duynslaegher ook een grote cinefiele kennis. Zo vergelijkt hij de beelden van de film *Last Year at Mariënbad* (1961, Alain Resnais) met de schilderkunst van Picasso en met de stroming van het surrealisme.¹⁰⁰ Verder besteedt hij aandacht aan zowel stijl, inhoud en in het bijzonder aan het scenario.¹⁰¹ Daarbij maakt Kauffmann graag gebruik van filmwetenschappelijke termen uit het vakjargon. In zijn recensie voor de film *Mon Oncle* (1958, Jacques Tati) licht hij eerst de bekendheid toe van Tati (zie Bijlage 5).¹⁰² De lezer krijgt vervolgens enkele vergelijkingen voorgeschoteld. Een voorbeeld hiervan is die met de film *Modern Times* van Charles Chaplin uit 1936. Daarna volgen nog enkele beschrijvingen van beelden. Kauffmann eindigt met de wens "...wished he would make a finished film" en meent dat het de film ontbreekt aan goede verhaallijnen. Kauffmann maakt zijn recensies zeer persoonlijk door in de ik-vorm te schrijven.¹⁰³ Net als Kael besteedt hij dus aandacht aan de inhoudsbeschrijving en de vormaspecten, maar hij geeft een beter beargumenteerd waardeoordeel weer. In dit opzicht zijn Duynslaegher en Kauffmann aan elkaar gelijk. Beide recensenten nemen deel aan het subjectief debat rond filmkritiek. Het tekstschema van van der Haar is dus ook toepasbaar op het oeuvre van Kauffmann, al lijkt die een bespreking van de 'overige elementen' wel eens over te slaan.

⁹⁶ Kauffmann, 1966: 9.

⁹⁷ Kauffmann, 1966: 9; Olyslagers, 1991: 35.

⁹⁸ Dalton Blades Jr., 1976: 80-91.

⁹⁹ Dalton Blades Jr., 1976: 69.

¹⁰⁰ Dalton Blades Jr., 1976: 80.

¹⁰¹ Dalton Blades Jr., 1976: 91.

¹⁰² Kauffmann, 1966: 42-44.

¹⁰³ Kauffmann, 1966: 43-44.

Belangrijk voor de teksten van Duynslaegher is dat hij steeds een invalshoek weet te vinden, waarrond hij zijn tekst opbouwt.

Waardeoordeel en argumentatietechniek

In dit hoofdstuk is het interessant om te weten aan welke aspecten van film de recensent waarde hecht en op welke manier hij dan argumenten aanhaalt om deze waarden te beoordelen. De vraag is welke soort van argumenten Duynslaegher het meest inzet om een film te evalueren. Deze twee aspecten zijn grotendeels sterk afhankelijk van de filmvisie van de recensent. Boonstra werkte een schema uit dat de mogelijke visies in grote lijnen weergeeft en dienst doet als ordeningsprincipe voor het bepalen van de inhoud van een recensie.¹⁰⁴ De essentie van het schema is toepasbaar op het oeuvre van Duynslaegher. In eerste instantie pijlt Boonstra naar de verhoudingen die de recensent het meest begeisteren en beïnvloeden bij de evaluatie. Daarvoor neemt de auteur als uitgangspunt de verhouding van de recensent tot een ander aspect betreffende de film. Globaal genomen onderzoekt Boonstra diverse verhoudingen van de recensent tot het werk of object (de film), tot de auteur of regisseur, tot de werkelijkheid, de film als autonoom geheel, de verhouding tot de kijker, tot het oeuvre van de regisseur en tot de vergelijkingen met andere films.¹⁰⁵ In theorie lijkt Boonstra ervan uit te gaan dat slechts één piste geldt per recensent. In de praktijk focust Duynslaegher echter op verschillende relaties.

In de eerste plaats tracht hij de film als autonoom geheel te beschrijven en te analyseren.¹⁰⁶ Een bewijs hiervan is het feit dat Duynslaegher aanvankelijk zeer diep ingaat op de narratieve aspecten van een film. Dit doet hij bijvoorbeeld al bij de bespreking voor *The Towering Inferno* waarbij de volledige recensie in het teken staat van de gebeurtenissen in de film (zie Bijlage 2). Duynslaegher stemt zelfs zijn woordkeuze af op de titel en het verhaal door het gebruik van metaforische referenties. De recensie begint met de synthese van het verhaal in de eerste zin. Daarna wordt deze synthese verder uitgewerkt. Heel typerend voor het oeuvre van Duynslaegher is zijn grote interesse voor de mise-en-scène of encenering. De manier waarop een regisseur omgaat met beelden en een scenario visueel vertaalt naar het scherm boeit hem mateloos. Kenmerkend voor deze visie is immers de aandacht voor compositie en stijl.

¹⁰⁴ Boonstra, 1979: 244, 245.

¹⁰⁵ Boonstra, 1979: 245-248.

¹⁰⁶ Boonstra, 1979: 248.

Duynslaegher wist tijdens zijn carrière een voorliefde te ontwikkelen voor het werk van regisseurs zoals Brian De Palma en Martin Scorsese.¹⁰⁷ In een interview voegde hij daar ook Tim Burton en M. Night Shyamalan aan toe.¹⁰⁸ Volgens hem zijn deze mensen wel degelijk bezig met mise-en-scène, zoals ook al Alfred Hitchcock daar aandacht voor vroeg.

Een tweede verhouding betreft die van de recensent tot andere werken.¹⁰⁹ Hierbij gaat de recensent na in welk opzicht de film traditioneel is of avant-gardistisch en in hoeverre deze uitblinkt in originaliteit.¹¹⁰ Na een analyse kan men dan referenties en vergelijkingen met andere films betrekken in het discours. Het aantal aangehaalde verwijzingen is natuurlijk afhankelijk van de parate kennis per recensent. Niet alleen de kennis van de filmgeschiedenis speelt hierbij een rol, maar ook de kennis van bepaalde genres, Hollywood en het sterrendom.¹¹¹ Duynslaegher geeft zelf toe dat het hedendaagse filmwereldje vooral draait rond de *celebrity* en diens status binnen Hollywood.¹¹² Deze visie valt te illustreren aan de hand van de recensie voor *The Accused* (zie Bijlage 6).¹¹³ In deze bespreking verwijst Duynslaegher naar de vorige film waarin de producers Stanley R. Jaffe en Sherry Lansing betrokken waren. Hij legt zelf de link met de toon van deze twee films die volgens hem feministisch aandoet. Op het einde van de recensie vergelijkt hij ook de “brutale energie” van *The Accused* met die van de oudere B-films onder de regie van dezelfde Jonathan Kaplan. In de meer recente besprekingen zijn veel meer referenties terug te vinden. Deze evolutie wijst op Duynslaeghers groeiende kennis van het medium en de grondigere analyse die daaruit voortkomt. Het is daarbovenop een manier voor de recensent om zijn kennis te delen met de lezer. De vergelijkingen worden aanvankelijk meer uitgewerkt zoals bij de bespreking voor

¹⁰⁷ Duynslaegher geeft in *Knack's Filmencyclopedie* herhaaldelijk veel sterren aan films geregisseerd door Scorsese en De Palma. Vooraan verklaart hij dit fenomeen door zijn eigen criteria in een lijst weer te geven. Naast maatschappelijke en culturele betekenis, is de cinematografische kwaliteit van groot belang als criterium. Duynslaegher geeft hierbij enkele voorbeelden van regisseurs. Naast Scorsese en De Palma noemt hij ook Coppola en Almodovar. Duynslaegher, 1993: 1, 56, 88, 103;

¹⁰⁸ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

¹⁰⁹ Boonstra, 1979: 248.

¹¹⁰ Boonstra, 1979: 248.

¹¹¹ Bobker, 1969: 239; De Moor, 1993: 24-25; Geeraert, 2005: 18-19.

¹¹² Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

¹¹³ Patrick Duynslaegher, *EFFICIENT*, Knack Weekend, 19, 8(1989): 5-6.

Dead Man Walking die verschillen toont met *In Cold Blood* uit 1967 (zie Bijlage 7).¹¹⁴ Later in het oeuvre van Duynslaegher blijft het aantal referenties stijgen en worden ze eerder terloops vermeld in plaats van uitgewerkt. Dat is het geval in de bespreking voor *The Adventures of Baron Munchausen* waarin Duynslaegher referenties herkent naar “Jules Verne, Edgar Allen Poe, Walt Disney, Cervantes, Brueghel en Goya” die hij gewoon opsomt (zie Bijlage 8).¹¹⁵

Een derde visie onderzoekt de verhouding van de recensent tot de auteur en diens intenties en persoonlijkheid.¹¹⁶ De favoriete regisseurs van Duynslaegher werden reeds vermeld. Vaak vraagt hij zich hardop af wat de boodschap is van een film. Daarnaast stopt hij tevens allerlei biografische elementen in zijn besprekingen in verband met de regisseur en zoekt hij duidelijk naar parallellen. Zo is Tim Robbins de levensgezel die zijn vrouw regisseert in *Dead Man Walking*. Woody Allen is voor hem een “vreemde eend in de bijt” door thema’s als adoptie te verwerken in zijn film *Mighty Aphrodite* (zie Bijlage 9).¹¹⁷ Zelf heeft de regisseur ook kinderen geadopteerd, maar kwam daarna in opspraak door te trouwen met zijn eigen dochter. Duynslaegher vat de film samen in één woord, “gênant” en vraagt zich hardop af wat er met Allen aan de hand is. De titel van de bespreking van *Casino* verradt de voorliefde van Duynslaegher voor Scorsese: “VERBLUFFEND”(zie Bijlage 10).¹¹⁸ In de eerste zin weet hij al referenties te maken naar de locaties van andere films van Scorsese die graag de criminaliteit in de buurt van *Little Italy* op het scherm brengt. In het tweede deel van die zin geeft hij mee dat de Italiaan Scorsese daar geboren is. Deze visie die toespitst op de regisseur, valt verder te illustreren door fragmenten waarin Duynslaegher karakteristieke eigenschappen van een regisseur linkt aan de stijl van diens films. De persoonlijkheid van de regisseur beïnvloedt als het ware de stijl van zijn films. In de recensie voor *The Adventures of Baron Munchausen* duidt Duynslaegher graag op het “gekke brein” van regisseur Terry Gilliam die met het gezelschap Monty Python enkele komedies maakte waarin vooral de absurde en provocerende humor centraal stond. Duynslaegher lijkt dus de schijnbare gekheid en hilariteit

¹¹⁴ Patrick Duynslaegher, *TROOSTELOOS*, Weekend Knack, 26, 10(1996): 129-130.

¹¹⁵ Patrick Duynslaegher, *GRANDIOOS*, Knack Weekend, 19, 10(1989): 5.

¹¹⁶ Boonstra, 1979: 247.

¹¹⁷ Patrick Duynslaegher, *GÊNANT*, Weekend Knack, 26, 17(1996): 87.

¹¹⁸ Patrick Duynslaegher, *VERBLUFFEND*, Weekend Knack, 26, 11(1996): 188.

van Gilliam in diens chaotische en “extravagante” filmstijl te herkennen en omgekeerd. Daarnaast tracht hij de intenties van de regisseur ook te interpreteren.

Een vierde visie onderzoekt de verhouding van de recensent tot de werkelijkheid.¹¹⁹ Deze visie laat zich typeren via de manier waarop de film een afspiegeling is van de realiteit of een zeker engagement toont of het debat rond moreel gevoelige thema's aanwakkert.¹²⁰ In *Rain Man*, de film rond autisme, weet Duynslaegher door zijn woordkeuze zijn mening te verantwoorden omtrent het thema en de vertolking van Dustin Hoffman (zie Bijlage 11).¹²¹ Hij gebruikt hiervoor woorden zoals “humane road movie”, “Hollywoodse visie op een raadselachtig gedragssyndroom”, “monomane glansrol”, “idiot savant”, “odyssee”, “monotoon en repetitief”, “niet sentimenteel, zelden aangrijpend” en “humorvolle benadering”. Uit deze woorden kan men vaststellen dat Duynslaegher de vertolkingen wel kan appreciëren, maar dat de makers het thema van autisme misbruiken om de melodramatische toon uit te melken. Toch valt bij hem de humoristische aanpak in de smaak die leidt tot een niet al te sentimentele film rond een zwaar taboeonderwerp naar Hollywoodiaanse traditie (een mentale handicap). Voor *The Accused* maakt Duynslaegher dan weer gebruik van cynische bewoordingen om zijn mening in te kleden. Zo noemt hij *The Accused* “een serieuze film over verkrachting” implicerend dat er als het ware een komedie zou bestaan over dit soort onderwerpen. Verder merkt hij op dat “de rechtszaak de makers in staat stelt om een aantal vooroordelen omtrent verkrachting te ontzenuwen”. Bovendien schrijft hij nog “zonder overdreven veel gepreek” en “het sensationele onderwerp”. De aanpak van Kaplan wordt in tegenstelling tot die in *Rain Man* dus geprezen omwille van het feit dat de makers het zware thema niet gebruiken om enkel emoties op te wekken bij het publiek door de sentimentele toer op te gaan. Dezelfde interpretatie valt op te maken uit de recensie voor *Dead Man Walking*. Voor deze film gebruikt Duynslaegher de termen “zeker geen simplistische aanklacht tegen de doodstraf”. Hij meent dat de regisseur “een zeldzaam serene bijdrage in het debat rond de doodstraf” wil brengen en besluit dat het een film is die “de problematiek van misdaad, schuld en straf vanuit alle mogelijke hoeken ontleedt en de toeschouwer dwingt om zijn eigen oordeel over gerechtigheid zoniet te herzien, dan toch flink in vraag te stellen”. Volgens Duynslaeghers opinie brengt de regisseur dus het debat op gang rond de doodstraf, een heikel

¹¹⁹ Boonstra, 1979: 246.

¹²⁰ Boonstra, 1979: 246.

¹²¹ Patrick Duynslaegher, *MONOTOON*, Knack Weekend, 19, 10(1989): 5.

thema in de Verenigde Staten, door zowel argumenten pro als contra in de film te verwerken. Duynslaegher houdt dus vooral rekening met filmvisies die als uitgangspunt de verhoudingen tussen recensent en regisseur, werk en werkelijkheid hebben en de film als autonoom geheel evalueren wat betreft het schema van Boonstra.

Met deze filmvisies in het achterhoofd, wordt het eenvoudiger om te begrijpen welke elementen aandacht krijgen bij het weergeven van een waardeoordeel voor Duynslaegher. Het waardeoordeel zelf wordt het meest uitgesproken over de cameravoering, de belichting, het geluid of de kleuren.¹²² Hiervoor moet de recensent argumenten aanbrengen. De recensie is immers een soort van betoog waarbij de recensent stellingen naar voren schuift.¹²³ Die stellingen zal hij dan in de recensie bevestigen, ontkennen of in twijfel trekken.¹²⁴ Er bestaat eigenlijk geen consensus omtrent het aantal of het soort argumenten voor recensies. Toch geeft Carolien van de Kreeke in haar licentiaatverhandeling een opsomming van de belangrijkste argumentatiesoorten: mimetisch, emotioneel, moreel, structureel, intentioneel, vernieuwend en traditioneel.¹²⁵ Op basis van deze soorten is het mogelijk na te gaan welke argumentatietechniek Duynslaegher toepast. Een indicatie is steeds het analyseren van het woordgebruik en meer bepaald van de werkwoorden. Zo bestaat er wel consensus over welke woorden er gebruikt worden om bepaalde persuasieve effecten te bereiken. Indien men ten eerste mimetische argumenten wil aanbrengen, doelt de recensent op de waarheidsgetrouwe weergave van de beelden in de film.¹²⁶ De laatste uit de recensie voor de film *Casino* van Scorsese illustreert dit gegeven (zie Bijlage 10). Zo schrijft Duynslaegher: “Enerzijds demonstreert de regisseur in zijn mise-en-scène en zijn montage een ongelooflijk technisch brio – de cinematografische virtuositeit is bijna duizelingwekkend – maar anderzijds ziet alles wat voor de camera gebeurt er ook authentiek uit.” In deze zin is het werkwoord “demonstreren” van groot belang. Hij legt het initiatief bij de regisseur die volgens hem “een ongelooflijk technisch brio” heeft. Duynslaegher gebruikt hier ook superlatieven om zijn opinie te staven: “ongelooflijk” en “virtuositeit”. In het laatste deel van de zin verwijst hij naar de waarheidsgetrouwe en dus mimetisch hoogstaand niveau van de film via het woord

¹²² van de Kreeke, 1998: 84.

¹²³ van Belle, 1987: 76.

¹²⁴ van Belle, 1987: 76.

¹²⁵ van de Kreeke, 1998: 59.

¹²⁶ van de Kreeke, 1998: 59.

“authentiek”. Ten tweede is het mogelijk om emotionele argumenten aan te brengen.¹²⁷ Dit zal Duynslaegher niet gemakkelijk doen, toch zal hij dit soort van argumenten toepassen, indien de film zelf de bedoeling heeft om emoties uit te lokken bij het publiek. Zo gebruikt hij specifieke bewoordingen bij de recensie van *Dead Man Walking*. De scènes waarin de doodstraf wordt voltrokken, noemt hij “aangrijpend”. De vertolking van Sean Penn is “akelig” en de flashbackstructuur werkt voor niet “onthullend of beklemmend”. Morele en intentionele argumenten gebruikt Duynslaegher indien het thema erom vraagt.¹²⁸ Over *The Accused* schrijft hij dat het een film is die graag de vooroordelen omtrent verkrachting wil ontzenuwen. De recensietitel “efficiënt” doet alleen maar vermoeden dat Duynslaegher de intenties van de makers steunt. Structurele argumenten worden aangebracht indien men de technische aspecten positief of negatief wil evalueren.¹²⁹ Een voorbeeld is opnieuw de laatste zin uit de recensie voor *Casino*. Argumenten aanbrengen die verwijzen naar de avant-gardistische of traditioneel gezinde elementen van een film worden zelden gebruikt.¹³⁰ Toch wist Duynslaegher enkele argumenten van dit soort toe te passen in zijn recensie voor de film *Toy Story* (zie Bijlage 12).¹³¹ De recensietitel is trouwens “revolutionair”. Duynslaegher wijst op de “briljante computergrafiek”, de “verbazende driedimensionele look” en “het echte wonder dat bestaat uit hoeveel ziel de plastic figuurtjes bezitten”. Dankzij de superlatieven zoals “briljant” en “verbazend” het avant-gardistisch niveau van de film apprecieert.

Voor het waardeoordeel dient men sinds de jaren '80 ook rekening te houden met een grotere invloed van de auteurpolitiek die door filmtheoreticus Andrew Sarris voor het eerst werd vertaald vanuit de *Cahiers du Cinéma* en uitwerkte naar het Amerikaans model.¹³² Deze theorie is gebaseerd op het vroegere Hollywoodsysteem waarbij men typische stijlkenmerken begon te onderscheiden bij bepaalde regisseurs en hen daarom als auteurs van hun films begon te beschouwen.¹³³ Men kan het beschouwen als een ordeningsprincipe om de filmgeschiedenis in categorieën onder te brengen, want het intelligente cinemapubliek had nu

¹²⁷ van de Kreeke, 1998: 59.

¹²⁸ van de Kreeke, 1998: 59.

¹²⁹ van de Kreeke, 1998: 59.

¹³⁰ Van de Kreeke, 1998: 59.

¹³¹ Patrick Duynslaegher, *REVOLUTIONAIR*, Knack Weekend, 26, 13(1996): 156.

¹³² Dalton Blades Jr., 1976: 105-135; Haberski, 2001: 103, 122; Nichols, 1976: 530.

¹³³ Nichols, 1976: 531-532.

eenmaal de mogelijkheden van het filmmedium ontdekt.¹³⁴ Pas in de jaren '80 werd de impact van de auteurpolitiek duidelijk, wanneer films werden geïdealiseerd omwille van de regisseur.¹³⁵ Na deze trend kwam het cinemapubliek wel los van deze soort filmkritiek. Er ontstond toen een Carthesiaanse esthetiek.¹³⁶ Dit betekent dat het rationalisme toenam bij het publiek en dat de esthetiek nu beargumenteerd werd.¹³⁷ Het publiek kon dus zelf kiezen waardoor het zich liet meeslepen in de cinema. Recensenten maken zich nu nog schuldig aan deze theorie. Ze zijn eraan schatplichtig, omdat ze soms teveel de nadruk leggen op de regisseur als auteur van een film. Verder is het ook een soort van marketingstrategie geworden waarvan men in de geschreven pers handig gebruik maakt.¹³⁸ Zo kondigt men bijvoorbeeld aan dat 'de nieuwe Tarantino' heel goed is. Het gevaar schuilt erin dat deze theorie zorgt voor subjectivisme van de filmkritiek en dat is nu net een strategie die *Focus Knack* promoot.¹³⁹ Duynslaegher maakte zich ook vaak schuldig aan het positief recenseren van een film die door één van zijn favoriete regisseurs werd gemaakt.

Beschrijving en interpretatie

De descriptie van filmbeelden en de interpretatie ervan hangt samen met een vorig deel rond schrijfstijl dat reeds besproken werd. Wanneer Duynslaegher immers een filmverhaal beschrijft past hij humor (ironie en satire) toe in tegenstelling tot zijn voorganger Röpcke die eerder op een sobere manier en door middel van woorden uit de volkstaal (archaïsch taalgebruik) een verhaal beschreef.¹⁴⁰ Duynslaeghers beschrijvingen zijn voornamelijk poëtisch dankzij de stijlfiguren. De interpretatie van deze objectieve feiten uit het scenario, zijn afhankelijk van Duynslaeghers visie op het filmmedium. In een interview beweerde hij dat film een deel is van de cultuurindustrie.¹⁴¹ Recensent Louis Delluc geloofde dat film

¹³⁴ Haberski, 2001: 102; Tom van Deel, *Recensies*, Amsterdam, 1980: 113.

¹³⁵ Haberski, 2001: 130.

¹³⁶ Cadbury, Pogue, 1982: 275; Haberski, 2001: 187.

¹³⁷ Cadbury, Pogue, 1982: 275.

¹³⁸ Van de Vel, 2000: 26-37.

¹³⁹ Rymenans, 1991: 49-51; Martien J. G. De Jong, *Over kritiek en critici. Facetten van de Nederlandstalige beschouwing in de twintigste eeuw*, Tiel, 1977: 114, 118; Tjeu van den Berk, *Het filmgesprek: een manier om beelden ter sprake te brengen*, Kampen, 1994: 26; Olyslagers, 1991: 82.

¹⁴⁰ Jo Röpcke, *Weer een heel grote Buñuel*, *Knack*, 2, 50(1972): 94.

¹⁴¹ Olyslagers, 1991: 103.

eerder slechts artistiek plezier was.¹⁴² Kracauer wees er dan weer op dat het een onderdeel is van de kapitalistische maatschappij en dat men maar moest proberen om te film te ontdoen van zijn mythische status.¹⁴³ Duynslaegher repliceert tijdens het interview nog: “Het is een verzameling van allerlei dingen, van esthetische, politieke en maatschappelijke aspecten! Het is ook een manier om taboes vanuit verschillende manieren te bekijken en heeft te maken met tendenzen. Vroeger zei men: film is behalve kunst ook een industrie. Dat aspect was toen nog onontgonnen gebied. Nu is het omgekeerd, maar dat is ook een slingerbeweging. Er zijn wel recensenten die teveel met economie bezig zijn, teveel met winst bezig zijn.”¹⁴⁴ Duynslaegher besteedt echter weinig aandacht aan het scenario in tegenstelling tot zijn Amerikaanse collega Kauffmann. Vaak verweeft hij zulke beschrijvingen al met een waardeoordeel.

Evaluatie

Na een stilistische, inhoudelijke en tekstuele analyse van de inhoud en vorm, opbouw, stijl, waardeoordeel en argumentatietechniek, beschrijving en interpretatie, is het noodzakelijk het belangrijkste aspect van de recensie te behandelen: de evaluatie. *Focus Knack* staat bekend om zijn hoog aantal negatieve kritieken. Een onderzoek van van de Kreeke uit 1998 wees uit dat dit aantal kritieken in Knack ligt op 13,6 percent.¹⁴⁵ Dit aantal is daarna alleen maar gestegen.¹⁴⁶ Men kan het bijna als een handelsmerk gaan beschouwen van dit weekblad. De evaluatie wordt zoals reeds vermeld aangegeven door middel van het sterrenstelsel of puntensysteem.¹⁴⁷ In *Focus Knack* is het maximum aantal vier.¹⁴⁸ Wanneer een film geen enkele ster krijgt, wordt deze als slecht beschouwd door de recensent.¹⁴⁹ Twee sterren betekent dat het een goede film is.¹⁵⁰ Drie sterren geven aan dat het een zeer goede film is en

¹⁴² Olyslagers, 1991: 5-8; Abel, 1988: 137.

¹⁴³ Kracauer, 1974: 9, 11, 249; Bosma, 1991: 191.

¹⁴⁴ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

¹⁴⁵ van de Kreeke, 1998: 87.

¹⁴⁶ van de Kreeke, 1998: 87; Duynslaegher, 1993: 47-492.

¹⁴⁷ Hetzelfde puntensysteem werd sinds de oprichting van Knack in 1972 gehanteerd, maar werd niet altijd weergegeven bij de recensies omwille van de wisselende lay-out. Duynslaegher, 1993: 5-6.

¹⁴⁸ Duynslaegher, 1993: 5.

¹⁴⁹ Duynslaegher, 1993: 5.

¹⁵⁰ Duynslaegher, 1993: 5.

wanneer een film de maximale score van vier sterren haalt, is de prent uitmuntend.¹⁵¹ Duynslaegher was niet vatbaar voor verdere commentaar omtrent het ontstaan van dit systeem.¹⁵² Als hoofdredacteur vindt hij dit gewoon een kwestie van schijnheiligheid tegen te gaan en niet enkel als verlengde van de distributeur te fungeren.¹⁵³ Daarbij hoort eveneens de problematiek omtrent de consequenties van de auteurpolitiek van Sarris. Lezers van *Focus Knack* verwijten echter sommige recensenten ervan te deconstructieve recensies te publiceren die te weinig voorzien zijn van gegronde argumenten.¹⁵⁴ Duynslaegher vindt dat dit alleen getuigt van een kritische houding en brengt weinig in tegen het feit dat hij De Palma of Scorsese keer op keer de hemel inprijst: “De waarde van auteurs blijft toch interessant! Ik zal het met een boutade zeggen: de slechtste film van De Palma is beter dan de beste van Ron Howard”.¹⁵⁵ Het ligt ook niet helemaal aan de recensenten. Er bestaat nu eenmaal geen consensus over de criteria om films te evalueren. Het gevaar bestaat, omdat deze bestaande criteria niet objectief zijn, dat men opnieuw vervalt in een soort van subjectivisme. Men kan elke criterium namelijk naar eigen hand zetten. De meest gangbare criteria zijn: structuur, esthetiek, expressie, realisme, cognitief, emotie, moraal en vernieuwing.¹⁵⁶ Deze elementen werden reeds in voorgaand betoog besproken.

¹⁵¹ Duynslaegher, 1993: 6.

¹⁵² Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

¹⁵³ Olyslagers, 1991: 82.

¹⁵⁴ van de Kreeke, 1998: 128.

¹⁵⁵ Zie interview met Patrick Duynslaegher op vrijdag 13 juni 2008 in Bijlage 1.

¹⁵⁶ Renkema, Daniëls, 1990: 24; Peter Jan Schellen, Gerhard Verhoeven, *Argument en tegenargument. Analyse en beoordeling van betogende teksten*, Groningen, 1994: 203.

Besluit

Het voorgaand betoog zoomt in op het fenomeen van filmrecensies en de context ervan binnen de theorie van de filmkritiek. Als casestudy wordt gebruik gemaakt van het oeuvre van Patrick Duynslaegher, de huidige hoofdredacteur van *Focus Knack* sinds 2000. Het onderzoek bestaat uit een kritische analyse van negen recensies uit 1975, 1989 en 1996 en twee vergelijkende recensies van Pauline Kael en Stanley Kauffmann. De resultaten van de analyse werden verwerkt in diverse vragen die als invalshoek fungeerden voor een interview met de betrokken recensent. De meest belangrijke auteurs betreffende het wetenschappelijk onderzoek naar recensies zijn Brandt, De Moor, Bekius, Stegert en Debrabandere. Dankzij hun werken was het mogelijk de meest essentiële aspecten van de recensie te achterhalen. Deze aspecten vormden tevens de basis voor de voorgaande uiteenzetting.

De elementen die het meest voorkomen in de literatuur betreffen de inhoud en vorm, de stijl, de opbouw, het waardeoordeel en de argumentatietechniek, de beschrijving en interpretatie, en de evaluatie. Met deze elementen als uitgangspunt was het mogelijk een antwoord te formuleren op de onderzoeksvragen die als globale leidraad dienst deden. De eerste onderzoeksvraag betrof de definitie, functie en evolutie van de filmrecensie. Voorgaand onderzoek wees uit dat de recensie oorspronkelijk een grotere impact had. Deze invloed loopt ook parallel met die van het medium film. De functie van film lijkt dan weer te evolueren van didactisch naar zuiver entertainend. Zo moet volgens Duynslaegher een goede recensie leesbaar, onderhoudend en geschreven zijn vanuit een kritische attitude.

Een tweede onderzoeksvraag spitst toe op de posities van Vlaamse filmcritici. Deze posities hebben een transformatie ondergaan. Aanvankelijk was de recensent namelijk verbonden met het blad of de krant waarvoor hij werkte. Het blad of de krant in kwestie had zich dan aangesloten bij een politieke strekking. Alle publicaties werden dan vanuit die context geschreven, zo ook de recensies. Na een tijd had deze politieke context minder greep op de samenleving en op de geschreven pers. De posities van critici werden veel liberaler en individueler. Elke recensent kon vanaf dat moment zijn eigen stijl ontwikkelen. Om de kwaliteit van een recensie hoog te houden, is het belangrijk een hoog aantal recensies te publiceren en zoveel mogelijk recensenten in dienst te hebben. De selectie van een waaier aan diverse soorten films is hiervoor ook een pluspunt. Hier schiet misschien *Knack* in zijn oorspronkelijke vorm wat te kort door Duynslaegher als enige recensent aan te stellen. Dit wordt duidelijk gemaakt in zijn besprekingen die soms erg schommelen qua niveau. Bij de

voorselectie geeft Duynslaegher toe dat *Focus Knack* een evenwicht zoekt bij het recenseren van zowel cinefiele als commerciële films. De artistieke opleidingen die Duynslaegher zonder succes heeft aangevat hebben hem toch een visuele ingesteldheid opgeleverd. Deze ingesteldheid kwam hem van pas als recensent bij het analyseren van beelden en komt hem nu als hoofdredacteur van pas bij het samenstellen en beoordelen van de lay-out. Duynslaegher heeft als filmjournalist een heel eigen en herkenbare stijl. Zo maakt hij graag gebruik van humor (ironie) en poëtische beschrijvingen aan de hand van stijlfiguren zoals allusies en hyperbolen. Voor de opbouw van zijn teksten zijn de schema's van De Moor en van der Haar toepasbaar op zijn oeuvre. Duynslaegher hanteert geen vaste volgorde voor de afzonderlijke onderdelen van zijn teksten en begint regelmatig 'in medias res'.

Een derde onderzoeksvraag be vraagt de hoeveelheid aan objectieve en subjectieve elementen in een recensie. Hier moet men rekening houden met de invloed van de auteurpolitiek. Onbewust heeft deze filmtheorie ervoor gezorgd dat recensenten konden vervallen in een soort van subjectivisme. Duynslaegher meent dan weer dat men net die onafhankelijkheid als recensent moet exploiteren. Aanvankelijk bleef deze recensent langer stilstaan bij het narratieve (objectieve) aspect van een film, later kreeg de interpretatie en het waardeoordeel (subjectief) een groter en explicieter aandeel in zijn recensies. Daarbij houdt Duynslaegher rekening met de verhoudingen van zichzelf als recensent tot de regisseur, tot de film als autonoom geheel en tot de werkelijkheid. Deze filmvisies geven voor hem de doorslag bij de eindexamen. Het soort argumenten die hij het meest in beschouwing neemt zijn de mimetische en de avant-gardistische of traditionele. Deze argumentsoorten komen overeen met de criteria die Duynslaegher een oordeel helpen vellen over een film. Zo peilt een mimetisch argument naar de geloofwaardigheid. Die waarheidsgetrouwe elementen hangen uiteraard samen met de cinematografische kwaliteit van een film. Duynslaegher zal altijd belang hechten aan de kwaliteit van het geluid, de kleuren, de belichting en de cameravoering, maar hij let vooral op de waarde van de mise-en-scène. Traditionele of avant-gardistische argumenten hangen dan weer samen met de criteria rond maatschappelijke en culturele waarden van een film.

De vierde en laatste onderzoeksvraag zoomt in op de historische context van het blad *Knack*. Het is uitgegroeid van een politiek geladen blad naar een blad bestaande uit drie volwaardige onderdelen. *Focus Knack* is daarvan de jongste met een heel breed gamma aan lectuur rond cultuur en entertainment. *Knack* is ook doorheen de jaren een aantal keer veranderd van lay-out. Het blad schijnt nog steeds een liberaal beleid aan te hangen en dit weerspiegelt zich in

de gepubliceerde artikels. *Knack*, *Weekend Knack* en *Focus Knack* lijken hun spraakmakende opinies als handelsmerk te bestempelen.

De eerste lacune in het voorgaand betoog betreft het aantal geanalyseerde recensies. Verder onderzoek naar de niet-geselecteerde recensies van Duynslaegher in vergelijking met de besprekingen van andere recensenten, zouden meer resultaten opleveren en de kwaliteit van het onderzoek nog verbeteren. Zo is het bijvoorbeeld mogelijk om nog meer toe te spitsen op de hedendaagse situatie bij *Focus Knack* en de huidige functie van Duynslaegher als hoofdredacteur en recensent van dvd's. Meer vergelijkingen met nationale en internationale recensenten vormen een tweede lacune. Een derde en laatste niche in het onderzoek hangt samen met het ontstaan van *Knack*. Een grondigere studie van de historiek van *Knack* zou meer onderzoeksresultaten kunnen opleveren in verband met de context van de gepubliceerde filmrecensies.

Bijlage 1

Interview met Patrick Duynslaegher, vrijdag 13 juni 2008, Brussel.

(Opname: Sophia Van Keer)

1. U bent nu reeds meer dan drie jaar hoofdredacteur van *Focus Knack*, maar bent begonnen als filmrecensent bij *Knack* in 1972. U hebt de filmrubriek van Jo Röpcke overgenomen. Wat heeft hij u concreet bijgebracht over film en het recenseren van films?

PD: “Ja, ik ben hoofdredacteur sinds 2000, dat is dus intussen al acht jaar! Hij heeft me niets geleerd over het recenseren zelf, maar wel een passie en interesse voor film. Hij had een enorme gedrevenheid, was er permanent mee bezig. Naast persvisies bekeek hij ook nog andere films. Het programma *Première* verscheen op donderdag, de persvisies op dinsdag en woensdag. Het feit dat je professioneel met film kon bezig zijn, film als job dat heeft hij mij geleerd, niet het schrijven, dat was ook niet de sterkste kant van Jo Röpcke! Het recenseren leerde ik als autodidact.”

2. Hoe is die rubriek in *Knack* ontstaan, heeft Röpcke daarvoor gezorgd?

PD: “Nee, die rubriek bestond al toen in 1972, men heeft hem dan gevraagd om die te verzorgen. Hij had veel werk. Hij doceerde ook nog aan het RITS, daarom vroeg hij mijn medewerking. Ik heb dan een tijd zelfs onder zijn naam geschreven. Pas op, die teksten werden herschreven, er kwam redactiewerk aan te pas. Ik werd dus eigenlijk zijn assistent dankzij toeval en een samenloop van omstandigheden.”

3. Verschilde jullie visies op film en zo ja, in welke zin?

PD: “Die filmvisie was toen nog volop in ontwikkeling. Ik was vanaf het begin wel radicaler, hij was gematigder. Dat ging ook gepaard met een andere stijl die hij gewoon was van op de televisie. Men was of moest toen nog veel diplomatischer zijn. Echte kritiek werd verpakt als ironie. Ik was eerder provocerend, schreef vanuit een zekere intuïtie en heb die stijl daarna geëxploiteerd. Wie sterk provokeert, valt toch op!” (denkt na) “Film polariseert de mensen immers, als er discussies waren. Mensen waren toen heel erg gepassioneerd door film. Dat kwam minder voor in de literaire wereld. Begin jaren '60, jaren '70 mobiliseerde film werkelijk het debat. Vooral met betrekking op de grote thema's. Bijvoorbeeld het anti-rakettendebat in *The Day After*. Zoiets had een grote impact, maar ook thema's zoals seks.

Heel die seksuele revolutie! Film doorbrak bepaalde taboes en haalde politiek-maatschappelijke thema's aan." (pauzeert)

"Met de komst van het internet is er geen controle meer over beelden en televisie was preuts. Ingmar Bergman bijvoorbeeld was artistiek en een regisseur die de man-vrouwverhoudingen aansneed en alles wat je mocht bespreken vanaf de jaren '60, '70. Bijvoorbeeld het Watergate-schandaal in de Hollywoodfilm *All the President's Men* of mei '68 met de Vietnam-problematiek, dat kwam ook voor in westerns, maar met een directer engagement. Sommige films behandelden ook thema's uit de privésfeer. Men ontdekte via film de effecten van drugs, LSD, noem maar op en over Amerika als land. Film gaf dus veel informatie aan de kijker."

4. U hebt een tijd aan het Sint-Lukas en aan de VUB gestudeerd, hebben die studies nog invloed gehad op uw werk als recensent en in welke zin zijn ze nuttig geweest om een visie te creëren op het medium film?

PD:"Mijn studies aan de VUB zijn helemaal niet nuttig geweest! Sint-Lukas wel! Het was een artistieke opleiding en daar werd mijn interesse opgewekt voor beelden. Ik werd wel gevormd in het kijken naar beelden dankzij het bestuderen van schilderkunst en architectuur. Twee dingen die me nu nog altijd interesseren en die parallel lopen met film. Vorm in film is heel belangrijk, niet de literaire achtergrond, wel het gevoel voor beeldvorming. Ik heb Grafiek gestudeerd, die richting ziet er nu helemaal anders uit, maar toch moesten we affiches ontwerpen enzo, ik was visueel ingesteld. Pas op, mijn kennis is niet groot, maar ik had er wel belangstelling voor. Nu vertaalt zich dat in de vraag: Hoe ziet een blad eruit bijvoorbeeld? De lay-out, daar let je wel op, de vorm blijft belangrijk."

5. Wat was uw taak als filmrecensent bij *Knack* en hoe is die geëvolueerd?

PD:"Wel dat is heel simpel. Er was elke week een bespreking van de nieuwste films, dat domein film is erg uitgebreid. Ik kreeg dus een grote vrijheid. Bijvoorbeeld door interviews. Filmkritiek dat groeide toen in de jaren '60, die kritiek was erg relatief. Die kritiek onderging een evolutie, net als ik als journalist. Er was relatief weinig kritiek. Die interviews, naar LA gaan voor een interview, dat is pas begonnen in de jaren '80."

6. Vroeger was u bijna de enige filmrecensent die gekoppeld was aan *Knack*, was dat een voordeel?

PD:”Het was zeker een voordeel om de enige te zijn. Je kon je stempel doordrukken, je wordt echt vereenzelvigd met het blad. De hele discipline van kritiek is wel subjectief. Je moet die dan vermengen met informatie en die informatie moet waar zijn. Je krijgt een reactie als persoon en daar doe je dan iets mee. Je moet het wel op de spits drijven. Je moet het overdrijven. (citeert Jean Cocteau) Je moet je mening gewoon cultiveren.”

7. In uw recensies begon u zelf ook meer het accent te leggen op vorm en stijl en minder op de narratie? Vanwaar die verandering?

PD:”Is dat zo? (kijkt verbaasd) Waarschijnlijk was die visie ook nog in ontwikkeling, maar naarmate je meer schrijft, voel je je wat meer vrij. Je moet gewoon je weg daarin vinden.”

8. Wat me opviel bij de analyse van de recensies zijn enkele verschillen: zo gebruikte Röpcke meer woorden uit de volkstaal en zijn z'n recensies meer descriptief, ze verwoorden minder een uitgesproken mening. Is dit een algemene trend binnen de filmkritiek dat recensies vroeger een meer adviserende/informerende functie hadden en nu meer onderhoudend moeten zijn?

PD:”Misschien is dit geen antwoord op je vraag, maar film was vroeger wel een weerspiegeling van de maatschappij. Er was een verschil tussen berichtgeving in een katholieke krant en een linkse krant. Nu draait het meer om een persoonlijke mening, onafhankelijk van een politiek strekking. Die strekking was vroeger dominant. De katholieken hebben film ook gebruikt om zieltjes te rekruteren, net als de socialisten hoor! Men schreef dus vanuit een bepaalde context. Film had dan ook een maatschappelijke impact, veel meer dan nu. Er was echt een strijd om het meeste invloed. Die kritiek is nu veel individueler geworden. Bij de filmcritici was er ook een grotere cinefiele gedrevenheid, er was nog geen commerciële druk. Het draait nu allemaal meer om de sterrencultus, het zijn de celebrities die de pagina's beheersen.” (pauzeert en gaat dan ongestoord verder) “Vroeger waren recensies en een interview. Die recensie werd geschreven onder druk van de *celebrities*. Sommige media doen nog aan serieuze berichtgeving over film zoals Knack, zoals De Standaard en vroeger ook Het Laatste Nieuws. Welke film had een prijs gewonnen en waarom, dat stond vroeger in Het Laatste Nieuws hé! Terwijl het nu gaat om wie welke jurk draagt en zelfs dat niet, het draait om de *celebrities!*”

9. Na enige tijd kwam er een bijlage bij *Knack* onder de naam *Télé-Knack* die toespitste op televisieprogramma's en de vertoning van films op televisie die u dan recenseerde. Hoe is die bijlage ontstaan?

PD: "Knack wilde gewoon zo snel mogelijk de concurrentie aangaan met de televisiebladen. Men kocht *Knack* en dan apart een blad voor de televisieprogramma's. Later kon men *Knack* kopen en moest men geen apart meer kopen, het was een volledig pakket."

10. Die bijlage is dan verdwenen of werd uitgebreid en naast *Knack*, kwam er ook *Weekend Knack* waarin wekelijks twee of meer nieuwe films werden besproken. Hoe en waarom is *Weekend Knack* ontstaan?

PD: "Ik vrees dat dat eigenlijk gedictieerd werd vanuit de reclamewereld. Bepaalde reclame die verscheen in *Knack*, moest verschijnen onder een andere vorm. In het begin ging de verkoop moeizaam, maar sinds Tessa Vermeiren het roer heeft overgenomen, is het werkelijk uitgegroeid tot een sterke titel met advertenties en dat was positief voor de uitgeverijen natuurlijk."

11. Vroeger heette de rubriek van *Knack* en *Weekend Knack* gewoon "film" (1996), terwijl men in 1975 nog interviews en verslagen had, gevolgd door de filmrecensies met een sterrenstelsel in de rubriek "Filmspiegel". Dat is nu anders, waarom?

PD: "Ere wie ere toekomt, Rik Van Cauwelaert wou absoluut een televisiebijlage. Terwijl *Weekend Knack* een heel eigen identiteit heeft gekregen, was *Télé-Knack* nooit volwaardig. Daarom kwam er een derde pijler die ook volwaardig is: *Focus Knack*. Een magazine dat niet alleen over televisie gaat, maar ook over de populaire cultuur, wat de jongeren interesseert. Na enkele maanden heeft Rik Van Cauwelaert dan gevraagd om hoofdredacteur te worden en dat was een grote uitdaging. Dat klinkt heel cliché, maar het was wel heel zo. Ik was zeer verbaasd over die vraag, maar het bleek zeer boeiend te zijn en heel anders dan het recenseren. Film zou toch dominant zijn in het blad, vandaar dat ze mij vroegen als hoofdredacteur. Het was de bedoeling om er een entertainmentmagazine van te maken en dat is ook gelukt. Het is een volledig pakket waarbij domeinen moesten afgebakend worden. Er is namelijk een overvloed aan informatie. Men moet keuzes maken, maar het is allemaal organisch gegroeid. Als er nu iets gebeurt in de sport, kan men dat bijvoorbeeld toespitsen op televisie, film of muziek of de showbusiness, maar er is ook dvd." (neemt een *Focus Knack* vast) "Eigenlijk valt *Focus* uiteen in drie grote luiken, dat is nog altijd zo. Het middelste deel

zijn natuurlijk de televisieprogramma's, vooraan zitten de reportages en achterin de rubrieken over games enzovoort. Er is dus wel degelijk een verdeling van de informatie over *Knack*, *Weekend Knack* en *Focus Knack*. (bladert ongestoord voort) "Een heel leuk rubriekje is bijvoorbeeld "voorgelezen" die de link legt naar entertainment, maar toch een heel eigen DNA heeft net als *Focus*. We proberen een Vlaamse variant te zijn op *Entertainment Weekly*. We kunnen dus ook thema's die buiten dat veld vallen toch binnen die context van entertainment plaatsen en er iets over schrijven. Dat is juist zo boeiend, altijd actueel, maar toch steeds de nadruk op entertainment."

12. De redactie breidde al snel uit, vroeger gaf het meer de indruk van teamwork te zijn. Er staat immers de vermelding 'selectie van de cultuurredactie', nu gaat het meer om verschillende recensenten die een individuele specialisatie lijken te hebben binnen de cinema. Hoe gebeurt die verdeling en de voorselectie? Is dit ten dienste van de kwaliteit van *Focus*?

PD:"Wel, onze hoofdrecensent is vooral Dave Mestdach. Het is toch de bedoeling om thuis dvd's te kunnen bekijken en ook naar persvisies te gaan. Ik wil ook zelf graag blijven schrijven, een opinie geven. Dat doe ik dan via de dvd-rubriek. Op die manier kan men zich profileren. Tegenwoordig komen er echter veel meer films uit! Een persoon kan dat niet meer aan! Het is niet meer mogelijk om van de ene locatie naar de andere te gaan. Die locaties liggen vaak ook te ver uit elkaar. Daarom vullen andere recensenten ook aan. Men moet ook beschikbaar zijn natuurlijk. Samen met Dave Mestdach bespreken we wat er uitkomt en overleggen we met de redactie wat er mogelijk is. We proberen naast de commerciële film, ook de cinefiele film te behandelen. Als Spielberg een nieuwe film uitbrengt, zullen we die dus ook recenseren. Sommige dingen ontsnappen natuurlijk toch. Er komen twaalf tot veertien films uit per week. Daarom is het belangrijk om samen de actualiteit door te nemen. Het zijn niet altijd de beste films die worden gerecenseerd. Hier vinden we bijvoorbeeld Tim Burton erg goed, hij is een belangrijk regisseur. Als echter op hetzelfde moment de nieuwe Reygadas en de nieuwe *Batman* uitkomen, waarvoor ga je dan? Je moet afwegen en rekening houden met de interesse van de lezer. Pas op, dat wil niet zeggen dat je je mening moet aanpassen aan die van de lezer!"

13. *Focus Knack* staat bekend om zijn streng puntensysteem. Hoe is dit systeem ontstaan?

PD: "Dat is een hele evolutie! Andere bladen zijn daar heel schijnheilig in. Een blad als *Humo* bijvoorbeeld, om nu maar geen naam te noemen, die geven een film twee sterren, om die film dan toch als slecht te bestempelen! Men moet toch zijn onafhankelijkheid bewaren! Voor

sommige is het een dilemma, andere proberen compromissen te sluiten. Ik heb er bijvoorbeeld geen probleem mee om in hetzelfde nummer een interview met Angelina Jolie te publiceren en haar film toch negatief te beoordelen (geen sterren), daarom hoeft je die film toch niet goed te vinden? Ik zou ook veel liever een Nicole Kidman op de cover zetten en in hetzelfde nummer haar film positieve kritiek geven, maar dat is nu eenmaal de realiteit van het maken van een blad. In een ideale wereld zou men eerst de film bekijken en daarna het interview doen. Indien je de film dan slecht vindt, kan je het interview overslaan, maar dat is dus niet mogelijk. Je moet de twee samen doen.” (kijkt teleurgesteld)

14. Kan u een definitie geven voor het medium film en vindt u nog altijd dat film een deel is van de cultuurindustrie, is het slechts artistiek plezier zoals Louis Delluc ooit beweerde of is het onderdeel van de kapitalistische maatschappij zoals Kracauer beweerde?

PD: “Heb ik dat ooit gezegd? (kijkt verlegen) Wel film is al die dingen! Het is een verzameling van allerlei dingen, van esthetische, politieke, maatschappelijke aspecten! Het is ook een manier om taboes vanuit een verschillende manieren te bekijken en heeft te maken met tendenzen. Vroeger zei men: film is behalve kunst ook een industrie. Dat aspect was toen nog onontgonnen gebied. Nu is het omgekeerd, maar is ook een slingerbeweging. Er zijn wel recensenten die teveel met economie bezig zijn, teveel met winst bezig zijn.”

15. Peter Bosma beweert in zijn werk dat de taak van de criticus veranderd is sinds de komst van de geluidsfilm. Moet de criticus slechts een esthetisch oordeel geven over een film of zijn er meer mogelijkheden?

PD: “Esthetiek moet natuurlijk ruim gezien worden, dat is wat film als taal zo uniek maakt.”

16. Voor u is een filmrecensie slechts een deel van de filmkritiek. In de jaren '60 werd het onderscheid meer afgebakend tussen filmkritiek, filmtheorie en filmanalyse, wat is voor u het verschil tussen deze drie?

PD: “Wel eigenlijk spreekt het voor zich hé? Filmtheorie is de theorie over film. Analyse doet men bijvoorbeeld via dvd of montage. Bij kritiek moet men rekening houden met een niet-professioneel publiek, het is geen filmtheorie of filmkritiek! Je moet het gewoon zo interessant mogelijk houden.”

17. Filmkritiek is geen exacte wetenschap omdat het subjectief getint is en er bestaat geen consensus rond enige beoordelingscriteria, wat is filmkritiek dan wel? Eric de Kuiper beweert dat de enige mogelijke vorm van kritiek de impressionistische filmkritiek is?

PD: “Die uitspraak vind ik wel goed ja, want impressionistisch impliceert ook subjectief.”

18. Is er een verschil in filmkritiek tussen België en bijvoorbeeld VSA, is men daar professioneler of is de kritiek van een hoger niveau met critici als James Agee, Stanley Kauffmann en recenter Pauline Kael?

PD: “Omdat je nu namen noemt. Kael vind ik persoonlijk heel goed. Ze vertegenwoordigt niet dé filmkritiek in Amerika natuurlijk, maar in België is er niemand van dat niveau. Ze schreef voor *The New Yorker*. Het zijn vooral enkele individu’s die erg sterk staan. Ik lees heel vaak buitenlandse kranten en het niveau is zeker heel hoog in Amerikaanse kranten. Bijvoorbeeld in de *New York Times* of de *Chicago Sun Times*. Ze staan ook dicht bij de industrie. David Danby is een groot figuur. Ook Roger Ebbott van de *Chicago Sun Times*, toch een groot blad in Chicago is erg goed. Hij heeft een grote cinefiele kennis en weet die over te brengen naar de lezer.”

19. In *Cahiers du Cinéma* beschreef Andrew Sarris reeds de auteurstheorie. Dit betekent dat sommige regisseurs als auteur worden beschouwd zoals Hitchcock en Welles die herkenbare stijlkenmerken (patronen, motieven, structuur) in hun films introduceren. In hoeverre domineert deze filmtheorie de huidige toestand in de filmkritiek?

PD: “Andrew Sarris heeft natuurlijk die *Cahiers du Cinéma* vertaald en de theorie uitgewerkt naar Amerikaans model. Dat leverde een ongelooflijk boek op. Ik heb dat boek en heb het gelezen. Het is opgebouwd volgens categorie. Hollywoodcinema is natuurlijk belangrijk. Vroeger werkte dat met het Hollywoodsysteem waarin de regisseur werd gebruikt als schakel, als auteur van een film. Die theorie had een grote invloed. Kijk maar naar Godard. Veel regisseurs gingen na hem dingen doen die ze daarvoor nooit zouden gedurfd hebben. Het is van belang voor de algemene praktijk. De kritiek is dat het een gemakkelijk systeem is, gebaseerd op merites en waarin men soms overdrijft. Toch is het ook een soort ordeningsprincipe. Men kan de filmgeschiedenis ook indelen aan de hand van de categorie scenaristen of volgens gelijkaardige thema’s. Ik heb onlangs nog eens *The Godfather*-trilogie bekeken van Coppola en die fotografie van Pakula komt overeen met die van Coppola.

Eigenlijk is auteurspolitiek een betere term. Daar zit politiek in, men zet de theorie immers naar eigen hand.”

20. Ergens sluit u zich ook aan bij deze theorie door uw adoratie voor regisseurs als Brian De Palma of Martin Scorsese, terwijl u beweert dat u zich graag wil afzetten tegen de filmkritiek? Hoe laat u die twee met elkaar rijmen?

PD: “De waarde van auteurs blijft interessant. Ik zal het met een boutade zeggen: de slechtste film van De Palma is beter dan de beste van Ron Howard.”

21. U meent dat u onafhankelijk wil zijn van het gedrag van distributeurs door ook negatieve kritieken te geven op films, in hoeverre houdt u dan rekening met het consumentengedrag?

PD: “Ik ga helemaal niet beweren dat dé film op zich slecht is, maar we passen onze mening niet aan aan die van de lezer. Het valt de lezers bijvoorbeeld op dat Dave Mestdach grote kaskrakers durft af te kraken, maar ik steun hem daarin. Hij blijft altijd zeer kritisch, dat kan ik erg appreciëren. De onlangs overleden regisseur Sydney Pollack bijvoorbeeld heeft van die meer commerciële films gemaakt, maar toch goede! Dat waren van die degelijke commerciële thrillers of drama’s. Nu is het eerder infantiel amusement. Een soort van variatie op games als het ware. *Pirates of the Caribbean* bijvoorbeeld, dat vind ik echt zeer slecht! Dat zegt men soms, ja maar, die special effects zijn toch indrukwekkend, maar dat interesseert mij niet. M. Night Shyamalan is bijvoorbeeld wel goed als regisseur, die is tenminste nog bezig met mise-en-scène. De leesbaarheid van de actie, daar gaat het om, respect voor de montage zoals bij Spielberg. Er moet toch een zekere spatiotemporele logica aanwezig zijn?”

22. Heeft u buiten een passie voor film nog appreciatie voor andere kunsten? Welke en kunt u enkele favoriete kunstenaars opsommen?

PD: “Van kunstenaars vind ik bijvoorbeeld Mark Rothko heel goed, maar ik ben ook een fan van Francis Bacon. In de literatuur kunnen auteurs zoals R. Chandler, George Simenon en Nabukov me wel boeien. Architectuur vind ik ook zeer interessant! Zeker mensen zoals Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe en Neutra. (enthousiast en ironisch) Wil je muziek ook weten? Muziek ook? Frank Sinatra! En ook Cole Porter, die heeft ook voor films schitterende muziek gemaakt.

23. Slotvraag: Welke film heeft u laatst gezien die u goed vond?

PD: (na lang nadenken) “*3:10 To Yuma*. Een schitterende western.”

Bedankt voor uw tijd. PD: “Dat is zeer graag gedaan.”

Bijlage 2

Filmrecensie van Patrick Duynslaegher, 9 april 1975, replica

Bron: Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen, *The Towering Inferno*, KNACK 1975 II.

DIRTY MARY, CRAZY LARRY

van John Hough met Peter Fonda, Susan George, Adam, Vic Morrow, Fred Daniels, Roddy McDowall; fotografie: Mike Margulis; muziek: Jimmy Haskell.

John Hough, regisseur van enkele onbenulijge griezelfilms toont zich met deze actie-film over een nooit ophoudende en steeds maar gewelddadiger wordende auto-



achtervolging een ongeïnspireerde namaker van een dozijn „on the road pictures”. De films die hij nadrukkelijk, maar met vette effecten citeert, *Easy Rider* en *The Sugarland Express*, waren stuk voor stuk interessanter dan deze verdacht moraliserende vrijheidsfilm, waarin Peter Fonda (onbegrijpelijk dat die jongen soms voor een acteur doorgaat) slechts een vage schim van zijn vroegere kontestatiefilms uitbeeldt.

BREAKOUT

van Tom Gries, met Charles Bronson, Robert Duvall, Jill Ireland, Randy Quaid, John Huston; fotografie: Lucien Ballard; muziek: Jerry Goldsmith.

Routine avonturenfilm, op het model van een onmogelijk geachte ontsnapping. De onderhoudende pogingen van Charles Bronson om een onschuldig veroordeelde uit een Mexikaanse gevangenisburcht te halen, nemen het grootste deel van de film in beslag. De achtergrond en motivatie, die aan een komplot op economische en politieke schaal doet denken, offert Gries daar spijtig genoeg aan op. In de carrière van deze onderschatte regisseur 'n belangloos intermezzo. De Belgische filmverdeling blijft weer eens in gebreke door twee recente en interessante Tom Gries films, *Journey through rosebud* en *The Migrants* voor het publiek verborgen te houden.

THE TOWERING INFERNO

van John Guillermin, met Steve McQueen, Paul Newman, William Holden, Faye Dunaway, Fred Astaire, Susan Blakely, Richard Chamberlain, Jennifer Jones, Robert Vaughn, Robert Wagner.

Op de luisterlijke inhuldignacht van de grootste wolkenkrabber ter wereld vuur. Met het vertrouwd entoesiasme stortte Hollywood zich op deze hete materie om er een superproduktie rond te weven die de trotse moeder van iedere brandweerman een hart onder de riem houdt. Een barbecue van vedetten, een torengedebouw in vlammen, met een

star op iedere verdieping. Luxueus gemaakt, met een uiterste zorg voor de speciale effecten en actie (gedraaid door suksesproducer Irwin Allen himself), is *The Towering Inferno* een suspensfilm gebouwd op de hedendaagse architectuur, een torengedebouw 138 verdiepingen, een stalen, glazen monument van efficiëntie en rationele leefbaarheid, dat door een luttel accidentje herschapen wordt in een verticale verschrikkingsdoolhof. Een oerklassieke maar doeltreffende verteltechniek betreft de angstige toeschouwer nauw bij de halsbrekende toeren die de geliefkoosde helden uitvoeren, alle verwachtingen worden in een zelfde op sensatie beluste richting geleid, namelijk naar de vraag: wie komt er levend uit? Het scenario is zoals bij alle rampenfilms overbodige ballast en wordt hier en daar met de slachtoffers mee de ramen uitgegoid.

LE AVVENTURE DI PINOCCHIO

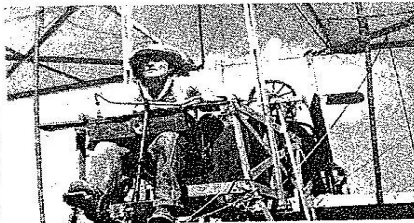
van Luigi Comencini, met Nino Manfredi, Gina Lollobrigida, Lionel Stander, Vittorio De Sica, Andrea Balestri; fotografie: Armando Nannuzzi.

De tot een speelfilm gekondenseerde televisieserie die Comencini enkele jaren geleden voor de RAI realiseerde. Het voor de Italianen heilig kinderboek wordt door Comencini omgezet in een sociaal geëngageerd verhaal, waarin Pinocchio een vitale vrijheid inkarneert die botst met de onpersoonlijke en onvervulde volwassen wereld. Comencini maakt er een dubbele geschiedenis van die aan de sermoen moraal van het Collodi origineel een totaal andere betekenis geeft. Er is een mislukte opvoeding van de marionet door de fee, maar een gelukje, namelijk die van de vader door zijn zontje.

KID BLUE

van James Frawley, met Dennis Hopper, Warren Oates, Peter Boyle, Ben Johnson, Lee Purcell, Janice Rule; fotografie: Billy Williams.

Eigenijdse, ironische en weemoedige western, waarin het leven en het gedrag in een opkomende en veranderende stad op een picareske, onverwachte manier geschilderd



wordt. Anti-held van het verhaal is een outlaw die tot bezinning komt, en weer terug wil naar de bestaande, geordende maatschappij. De klassieke oppositie in de western, de beschaving (stad, wet, industrie enz.) versus de wildernis (individualisme, natuur, zelfkennis), is ook in *Kid Blue* de inzet, al suggereert Frawley wel voldoende dat het verschil tussen die twee werelden en instellingen als het op de praktijk aankomt, niet zo hemelsbreed is.

P.D. ■

af
l
d
r
e
n
d
e
ij
le
n
at
jn
te
e-
k-
rd
al
li-
dt
er
le
id
ht

Bijlage 3

Filmrecensie van Pauline Kael, 1 januari 1972, replica

Bron: Katholieke Universiteit Leuven, *Stanley Strangelove*, Deeper into Movies, 1973: 373-378.

Stanley Strangelove

Literal-minded in its sex and brutality, Teutonic in its humor, Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange* might be the work of a strict and exacting German professor who set out to make a porno-violent sci-fi comedy. Is there anything sadder — and ultimately more repellent — than a clean-minded pornographer? The numerous rapes and beatings have no ferocity and no sensuality; they're frigidly, pedantically calculated, and because there is no motivating emotion, the viewer may experience them as an indignity and wish to leave. The movie follows the Anthony Burgess novel so closely that the book might have served as the script, yet that thick-skulled German professor may be Dr. Strangelove himself, because the meanings are turned around.

Burgess's 1962 novel is set in a vaguely Socialist future (roughly, the late seventies or early eighties) — a dreary, routinized England that roving gangs of teen-age thugs terrorize at night. In perceiving the amoral destructive potential of youth gangs, Burgess's ironic fable differs from Orwell's *1984* in a way that already seems prophetically accurate. The novel is narrated by the leader of one of these gangs — Alex, a conscienceless schoolboy sadist — and, in a witty, extraordinarily sustained literary conceit, narrated in his own slang (Nadsat, the teen-agers' special dialect). The book is a fast read; Burgess, a composer turned novelist, has an ebullient, musical sense of language, and you pick up the meanings of the

strange words as the prose rhythms speed you along. Alex enjoys stealing, stomping, raping, and destroying until he kills a woman and is sent to prison for fourteen years. After serving two, he arranges to get out by submitting to an experiment in conditioning, and he is turned into a moral robot who becomes nauseated at thoughts of sex and violence. Released when he is harmless, he falls prey to his former victims, who beat him and torment him until he attempts suicide. This leads to criticism of the government that robotized him — turned him into a clockwork orange — and he is deconditioned, becoming once again a thug, and now at loose and triumphant. The ironies are protean, but Burgess is clearly a humanist; his point of view is that of a Christian horrified by the possibilities of a society turned clockwork orange, in which life is so mechanized that men lose their capacity for moral choice. There seems to be no way in this boring, dehumanizing society for the boys to release their energies except in vandalism and crime; they do what they do as a matter of course. Alex the sadist is as mechanized a creature as Alex the good.

Stanley Kubrick's Alex (Malcolm McDowell) is not so much an expression of how this society has lost its soul as he is a force pitted against the society, and by making the victims of the thugs more repulsive and contemptible than the thugs Kubrick has learned to love the punk sadist. The end is no longer the ironic triumph of a mechanized punk but a real triumph. Alex is the only likable person we see — his cynical bravado suggests a broad-nosed, working-class Olivier — and the movie puts us on his side. Alex, who gets kicks out of violence, is more alive than anybody else in the movie, and younger and more attractive, and McDowell plays him exuberantly, with the power and slyness of a young Cagney. Despite what Alex does at the beginning, McDowell makes you root for his foxiness, for his crookedness. For most of the movie, we see him tortured and beaten and humiliated, so when his bold, aggressive punk's nature is restored to him it seems not a joke on all of us but, rather, a victory in which we share, and Kubrick takes an exultant tone. The look in Alex's eyes at the end tells us that he isn't just a mechanized, choiceless sadist but prefers sadism and knows he can get by with it. Far from being a little parable about the dangers of soullessness and the horrors of force, whether employed by individuals against each other or by society in "conditioning," the movie becomes a vindication of Alex, saying that the punk was a free human being and only the good Alex was a robot.

The trick of making the attacked less human than their attackers. »

you feel no sympathy for them, is, I think, symptomatic of a new attitude in movies. This attitude says there's no moral difference. Stanley Kubrick has assumed the deformed, self-righteous perspective of a vicious young punk who says, "Everything's rotten. Why shouldn't I do what I want? They're worse than I am." In the new mood (perhaps movies in their cumulative effect are partly responsible for it), people want to believe the hyperbolic worst, want to believe in the degradation of the victims — that they are dupes and phonies and weaklings. I can't accept that Kubrick is merely reflecting this post-assassinations, post-Manson mood; I think he's catering to it. I think he wants to dig it.

This picture plays with violence in an intellectually seductive way. And though it has no depth, it's done in such a slow, heavy style that those prepared to like it can treat its puzzling aspects as oracular. It can easily be construed as an ambiguous mystery play, a visionary warning against "the Establishment." There are a million ways to justify identifying with Alex: Alex is fighting repression; he's alone against the system. What he does isn't nearly as bad as what the government does (both in the movie and in the United States now). Why shouldn't he be violent? That's all the Establishment has ever taught him (and us) to be. The point of the book was that we must be as men, that we must be able to take responsibility for what we are. The point of the movie is much more *au courant*. Kubrick has removed many of the obstacles to our identifying with Alex; the Alex of the book has had his personal habits cleaned up a bit — his fondness for squishing small animals under his tires, his taste for ten-year-old girls, his beating up of other prisoners, and so on. And Kubrick aids the identification with Alex by small directorial choices throughout. The writer whom Alex cripples (Patrick Magee) and the woman he kills are cartoon nasties with upper-class accents a mile wide. (Magee has been encouraged to act like a bathetic madman; he seems to be preparing for a career in horror movies.) Burgess gave us society through Alex's eyes, and so the vision was deformed, and Kubrick, carrying over from *Dr. Strangelove* his joky adolescent view of hypocritical, sexually dirty authority figures and extending it to all adults, has added an extra layer of deformity. The "straight" people are far more twisted than Alex; they seem inhuman and incapable of suffering. He alone suffers. And how he suffers! He's a male Little Nell — screaming in a straitjacket during the brainwashing; sweet and helpless when rejected by his parents; alone, weeping, on a bridge; beaten, bleeding, lost in a rainstorm; pounding his head on a floor and crying for death. Kubrick pours on the hearts and flowers; what is done to Alex

is far worse than what Alex has done, so society itself can be felt to justify Alex's hoodlumism.

The movie's confusing — and, finally, corrupt — morality is not, however, what makes it such an abhorrent viewing experience. It is offensive long before one perceives where it is heading, because it has no shadings. Kubrick, a director with an arctic spirit, is determined to be pornographic, and he has no talent for it. In *Los Olvidados*, Buñuel showed teen-agers committing horrible brutalities, and even though you had no illusions about their victims — one, in particular, was a foul old lecher — you were appalled. Buñuel makes you understand the pornography of brutality: the pornography is in what human beings are capable of doing to other human beings. Kubrick has always been one of the least sensual and least erotic of directors, and his attempts here at phallic humor are like a professor's lead balloons. He tries to work up kinky violent scenes, carefully estranging you from the victims so that you can *enjoy* the rapes and beatings. But I think one is more likely to feel cold antipathy toward the movie than horror at the violence — or enjoyment of it, either.

Kubrick's martinet control is obvious in the terrible performances he gets from everybody but McDowell, and in the inexorable pacing. The film has a distinctive style of estrangement: gloating closeups, bright, hard-edge, third-degree lighting, and abnormally loud voices. It's a style, all right — the movie doesn't look like other movies, or sound like them — but it's a leering, portentous style. After the balletic brawling of the teen-age gangs, with bodies flying as in a Western saloon fight, and after the gang-bang of the writer's wife and an orgy in speeded-up motion, you're primed for more action, but you're left stranded in the prison sections, trying to find some humor in tired schoolboy jokes about a Hitlerian guard. The movie retains a little of the slangy Nadsat but none of the fast rhythms of Burgess's prose, and so the dialect seems much more arch than it does in the book. Many of the dialogue sequences go on and on, into a stupor of inactivity. Kubrick seems infatuated with the hypnotic possibilities of static setups; at times you feel as if you were trapped in front of the frames of a comic strip for a numbing ten minutes per frame. When Alex's correctional officer visits his home and he and Alex sit on a bed, the camera sits on the two of them. When Alex comes home from prison, his parents and the lodger who has displaced him are in the living room; Alex appeals to his seated, unloving parents for an inert eternity. Long after we've got the point, the composition is still telling us to appreciate its cleverness. This ponderous tech-

nique is hardly leavened by the structural use of classical music to characterize the sequences; each sequence is scored to Purcell (synthesized on a Moog), Rossini, or Beethoven, while Elgar and others are used for brief satiric effects. In the book, the doctor who has devised the conditioning treatment explains why the horror images used in it are set to music: "It's a useful emotional heightener." But the whole damned movie is heightened this way; yes, the music is effective, but the effect is self-important.

When I pass a newsstand and see the saintly, bearded, intellectual Kubrick on the cover of *Saturday Review*, I wonder: Do people notice things like the way Kubrick cuts to the rival teen-age gang before Alex and his hoods arrive to fight them, just so we can have the pleasure of watching that gang strip the struggling girl they mean to rape? Alex's voice is on the track announcing his arrival, but Kubrick can't wait for Alex to arrive, because then he couldn't show us as much. That girl is stripped for our benefit; it's the purest exploitation. Yet this film lusts for greatness, and I'm not sure that Kubrick knows how to make simple movies anymore, or that he cares to, either. I don't know how consciously he has thrown this film to youth; maybe he's more of a showman than he lets on — a lucky showman with opportunism built into the cells of his body. The film can work at a pop-fantasy level for a young audience already prepared to accept Alex's view of the society, ready to believe that that's how it is.

At the movies, we are gradually being conditioned to accept violence as a sensual pleasure. The directors used to say they were showing us its real face and how ugly it was in order to sensitize us to its horrors. You don't have to be very keen to see that they are now in fact desensitizing us. They are saying that everyone is brutal, and the heroes must be as brutal as the villains or they turn into fools. There seems to be an assumption that if you're offended by movie brutality, you are somehow playing into the hands of the people who want censorship. But this would deny those of us who don't believe in censorship the use of the only counterbalance: the freedom of the press to say that there's anything conceivably damaging in these films — the freedom to analyze their implications. If we don't use this critical freedom, we are implicitly saying that no brutality is too much for us — that only squares and people who believe in censorship are concerned with brutality. Actually, those who believe in censorship are primarily concerned with sex, and they generally worry about violence only when it's eroticized. This means that practically no one raises the issue of the possible cumulative effects

of movie brutality. Yet surely, when night after night atrocities are served up to us as entertainment, it's worth some anxiety. We become clockwork oranges if we accept all this pop culture without asking what's in it. How can people go on talking about the dazzling brilliance of movies and not notice that the directors are sucking up to the thugs in the audience?

[January 1, 1972]

Pleasing and Punishing

Hospital jokes are like Polish jokes: they're sick, and dumb as hell, and they all have the same point, but you can't help laughing at them. *The Hospital*, written by Paddy Chayefsky and directed by Arthur Hiller, is mostly one big hospital joke, and, terrible as it is in just about every way, it's one of the few enjoyable new movies. Low comedy, to be sure, but funny and lively. If one took the movie's social observations too seriously, it would be easy to be offended by the way the community-action groups who are picketing the hospital are presented. And Chayefsky cheats on the very material that gets laughs by introducing a lunatic posing as a staff doctor in order to account for much of the confusion and the killing incompetence we've been laughing at. This is false to why we laugh: probably everyone in the theatre knows that no madman is necessary to account for the foul-ups and neglect and bureaucratic impersonality in a big-city hospital. However, the movie is an exaggeration of what we know or have heard or suspect — the way farces about the Army or other institutions are — and the nut on the loose is an acceptable convention of this genre, though the director, pedestrianly sane, doesn't do too well by this nut. But the silly movie has enough verve to ride right over its weaknesses. Chayefsky uses his doctor-hero (George C. Scott) to lecture us with what sound suspiciously like the author's sentiments. And the author throws in some antique dramaturgy: the doctor is in a suicidal crisis and requires Diana Rigg, as a cool kook, to restore him to himself — and to potency.

378

an
lir
is
is
an
try
ne
be
so
so
kn.
goe
hoi

7
ing
bit
nin
on
che
pre
wh
to |
wor
that
moc
ther
tries
ence
If t
tenc
sym
of d
K
rect
inno
to h
and
some

Bijlage 4

Filmrecensie van Patrick Duynslaegher, 24 – 30 april 1996, replica

Bron: Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen, *STROEF*, KNACK 1996 IV

Aphrodite van Woody Allen met Woody Allen, F. Murray Abraham, Mira Sorvino, Helena Carter, Olympia Dukakis, Rapaport, Peter Weller.

LJK

Deze film van de jonge regisseur Cédric Klapisch („Le Péril Jeune”) is een hieke, afwisselend vrom melancholische kron het leven in de multi- Parijse wijk Bastille. ge heldin heeft haar kat n. Alle burens, kennis- zelfs onbekenden hel- ar bij haar speurtocht, apisch toelaat om met en tederheid een bonte personages te observe- elk op hun manier aan zaamheid proberen te pen. „Chacun cherche t” is aardig, maar heeft l om het lijf: de film spronkelijk opgezet als tfilm; je voelt duide- de makers hun anek- materiaal tot over het nt hebben moeten rek- t is echter vooral de le naïviteit die soms



van *Miramax* over- hebruikt misdaad en passie in de goktempels van Vegas. Met Robert De Niro en Sharon Stone.

4 *Strange Days*, hyperki- nische SF thriller van Kathryn Bigelow over doledraard technovoyeurisme aan de vooravond van de 21ste eeuw.

chreeftool, het oscar-winnend scenario van deze *Jane Austen* vertolkt door An Isc.

9 *Leaving Las Vegas*, Ni- cola Cage drinkt zich dood in de Amerikaanse gokmetropool in deze aangrijpende bedrags- ludie van de Brit Mike Figgis.

10 *Chacun cherche son chat*, zie Bespreking.

op de zenuwen werkt.

• *Chacun cherche son chat* van Cédric Klapisch met Garance Clavel, Zinedine Soualem, Renée Le Calm, Olivier Py.

STROEF

Je zou de nieuwe Vlaamse film „Lisa” wat oneerbiedig een kruising tussen „Les Nuits Fauves” en „Cliffhanger” kunnen noemen, al suggereert die combinatie een energie en een fel, die ver te zoeken zijn in dit debuut van Jan Keymeulen. De heldin is een jong meisje dat ontgoochelingen in de privé- sfeer compenseert en overwint door het beklimmen van de

Dobbelaere en Kamerling in „Lisa”: liefde en alpinisme.

Matterhorn. Haar Brusselse ro- mance met een muziekstudent moet menige hindernis over- winnen, maar het is vooral de aids-doem die de ontluikende liefde in de kiem dreigt te smoren. Het vriendelijkste wat je over „Lisa” kunt zeggen, is dat de vergezochte idylle en de gekunstelde parallel tussen liefde en alpinisme nooit echt ridicul wordt, maar zowel vi- sueel als dramatisch is het alle- maal bijzonder simplistisch, banaal en braaf. Het ontbreekt deze stroeve film aan zin voor risico en avontuur.

• „Lisa” van Jan Keymeulen, met Veerle Dobbelaere, Antonie Kamerling, Marc Gato, Gene Bervoets.

• PATRICK DUYNSLAEGHER



Bijlage 5

Filmrecensie van Stanley Kauffmann, 8 december 1958, replica

Bron: Katholieke Universiteit Leuven, *My uncle, Mr. Hulot*, A World on film. Criticism and comment, 1966: 42-44.

a rich gravy poured over everything, not remotely as delicately right as the Asquith-Howard *Pygmalion*. It is at its worst in the heavy handling of Stanley Holloway's musical numbers. Presumably, too, Cukor is responsible for miscasting Wilfred Hyde White, a good actor, as Pickering, who should be more staunch, blunt, courtly. Was John Williams not available?

The songs by Alan Jay Lerner and Frederick Loewe, excepting the servants' banal "Poor Professor Higgins" litany, still sound pretty and clever. Lerner's screenplay spells out the last bit of suggestive transition that his stage version had retained.

Despite all reservations expressed, I must make clear that this fantastically successful show has been converted into a generally entertaining film. But—as against the play from which it was taken—the word "great" has, as usual, been too generously applied. Only Harrison's performance deserves the highest praise. His first name has never seemed more apt.

My Uncle, Mr. Hulot

(December 8, 1958)

One of the latter-day staples of the "art" movie houses is Jacques Tati's 1953 film, *Mr. Hulot's Holiday*. Its revivals attract large audiences, many of whom apparently know it by heart; the laughter of the *aficionado* who is seeing a film for the third or fourth time has its own possessive quality. Tati has now released *My Uncle, Mr. Hulot*, and it seems to me that the faults that marred the first film have proliferated in the second.

Certain achievements must be credited to Tati, which explain his hard-core devotees. He is the only performer I know of in sound films (possibly excepting Cantinflas) who is attempting to recapture the immensely more imaginative and abstract comedy of silent days. As his own director, he has extraordinary visual taste and a strong sense of design; some of the shots in this new film are as startling as salon photographs or French posters. As coauthor of his own script, he shows powers of invention and distillation. But for myself, I kept feeling all through *Hulot 1*, which I saw again recently, that I ought to be laughing more than I was, and with *Hulot 2*, I was for long stretches quite bored.

The chief trouble with *Mr. Hulot* is that he has no more character

right
heavy
too,
actor,
John

ing the
y and
transi-

at this
lly en-
aken—
- Only
t name

, 1958)

ouses is
; attract
part; the
or fourth
y *Uncle*,
the first

plain his
und films
pture the
days. As
ong sense
g as salon
script, he
lf, I kept
at I ought
is for long
e character

than a circus clown, and his films do not tell stories about him, they merely accrete scenes in which he appears. But, oddly, many of the scenes that amused me most in these two films didn't even concern him—scenes like the confusion on the train platforms at the very opening of No. 1 or a game that some boys play in No. 2. (They hide behind a fence, and one of them whistles when someone walks by; if the passer-by turns his head as he walks and collides with the lamp-post on the corner, the boy who whistled scores a point.)

No. 1 told of Hulot's various contretemps at a seaside resort, after which he simply got in his beetle-car and went home. In No. 2 he is the bumbling brother-in-law of a rich industrialist. Hulot lives in the garret of a quaint old house while his sister and her husband live in a large modern house which is dizzyingly mechanized—top, bottom, and outside. Their young son is fonder of his grasshopper uncle than he is of his efficient father. Thus we have the familiar argument of the superiority of the curlicue to the clean angle, of comfortable disorder to oppressive antisepsis, and (I suppose) of the soul to the brain. It is *Modern Times* and *A Nous la Liberté* warmed over, but not quite.

The picture ends with the departure of Hulot as father and son are brought together by the father's learning to be peccably human. But Hulot has not brought them together; he is unaware, seemingly, of any trouble between them—indeed, unaware of anything in the world around him. He does not (as Chaplin did) express antipathy to an enslaving system. On his two expeditions into offices, he is anxious to serve but is swamped with accident; at the film's end he leaves on another job, still anxious to serve. For all we know, Hulot is eager to make good and have a push-button house just like his brother-in-law's.

Hulot is used by Tati, as actor and director, as a creature of silhouettes; there is never a close-up of him, and his facial expressions count for little. Crippled for us both as character and personality, Hulot is further hampered not only by a lack of story but by the picture's lack of focus on him, as well as by the way he is allowed to leak into it at the beginning and out of it at the end. The film is about ten minutes along before we meet him, he shares screen time fairly evenly with his relatives throughout (which may be generous but is poor art), and a couple of minutes before the end, he simply leaves the picture, he doesn't exit. The laws of the theater are not academic;

they grow out of audience need. Tati violates them and leaves us unsatisfied.

As writer, Tati is fertile but not thorough. Effects are repeated without variation. For example, there is a street cleaner who turns from conversation to sweep away rubbish, only to turn back for another comment just before his brush moves. The first and second times, it's funny; we can predict it thereafter, and it is never worked into Hulot's adventures (as Keaton or Langdon would have done).

All through the picture there are unfulfilled ideas. The rich couple have invited guests, and when the buzzer sounds, the husband pushes the button on the veranda that releases the front gate. In a long shot we see the newcomer in what looks like a fez, seemingly holding out a rug. The husband tells the rug peddler to leave, but he peddler remains in the gateway, gesticulating. This is continued for about thirty seconds, then it's discovered that the peddler is in fact the lady from next door in smart cloche and large shawl, and all we can think is, "Why did she stand so long in the gateway?" Chaplin would have had the angry husband tell the peddler to leave, the husband would then have gone about his business, and the wife would have discovered the error and apologized and invited the neighbor in, the husband would have returned to see the supposed peddler in his garden (back view, legs concealed by hedge) and would have gone up and kicked him in the seat. Thus the initial comic situation would have been developed and concluded. As is, it's just an idea—fizzled.

Only two strands are woven to a conclusion: the whistle-and-collision gag, which accidentally unites father and son, and the theme of the concierge's teen-age daughter, who adores Hulot. Every morning as she waits by the door for a sight of him, he touches her nose affectionately. At the end, when he's leaving, she appears in long hair, tight dress, and high-heeled shoes—transformed. He is embarrassed, and touches her mother's nose, instead. More of this, more of progress, would have eliminated the episodic lumpiness of the film and might have made it a comedy of exceptional quality.

Tati is a composer of striking pictures, a perceiver of the potentially comic in the everyday, a performer with a witty style. But, even more with the second Hulot picture than with the first, I found myself wishing that he would now make a finished work out of the stimulating notes he has jotted down on film.

The H

painter:
novels,
produc
may ne
translat
translat
irreconc
jackets

Still,
painting
this ger
life and
named
and the
ways ex
ignoring

The
and the
good T
present
cessful.

seeming
predilec
such, w
adaptio
has att
remains
of them
to me,

plete ei
render
sequen
luxurio
the car
leads t

Filmrecensie van Patrick Duynslaegher, 22 februari 1989, replica

Bron: Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen, EFFICIENT, KNACK 1989 II

FILM

DR PATRICK DUYNSLAEGHER

al borde de
vicio van Pe-
met Carmen
andreas, Fer-
lieta Serrano.

k/romantische
to the Mob
me zijn liefde
Kitsch nog-
p. Zijn gang-
stokraten van
t wie hij mid-
afie en weel-
stig de spot



lob:
van
gen.

z, met gefri-
getooid in een
erobe, is een
jwoont in een
aleis op Long
der tot boven
net prijzen van
z, maar toch
en gewoon be-
man gemold
ffia-baas Tony
heeft ze er
n en trekt met
r een beschei-
wer East Side.
s heeft echter
r gezet en laat
os, terwijl ook
g komt vallen.
is de slungel-
e „Fed” die het

allemaal nog wat ingewikkelder maakt door verliefd te worden op de vrouw die hij moet schaduwen. De onvoorspelbare intrige beleeft haar ontknoping in de duurste en meest smakeloze suite van het „nouveau riche”-paradijs Miami, waarvan de pastelkleurtjes ons de oren uitkomen.

Volgens de normen van Demme („Something Wild”, „Melvin and Howard”) is dit een conventioneel opgebouwde film, die echter wel barst van de kleine verrassingen, waaronder een bijzonder inventieve score van David Byrne en vele excentrieke details. Michelle Pfeiffer („Scarface”) is bijzonder goed gecast als de maffia-schone die alles al heeft meegemaakt, maar toch haar onschuld bewaarde. Mercedes Ruehl is heel geestig als Tony's jalouse echtgenote Connie: een furie op het oorlogspad, die bijna bezwijkt onder het gewicht van haar juwelen en haar kapsel.

★ ★ ★ **Married to the Mob** van Jonathan Demme, met Michelle Pfeiffer, Matthew Modine, Dean Stockwell.

EFFICIENT

Ondanks alle heibel in Amerika is „The Accused” niet veel méér dan een verbeterde TV-film, gemaakt om achteraf een debat te organiseren. Het is een serieuze film over verkrachting, waarmee het producersduo Stanley R. Jaffe en Sherry Lansing kennelijk boete doet voor de anti-feministische sensibeleit van hun vorige hit, „Fatal Attraction”.

Een jonge vrouw wordt achterin een duistere kroeg op een speelkastje verkracht door drie stoere types, terwijl de overige klanten juichend toekijken. Jodie Foster brengt een krachtige vertolking (ze wéét het, en hoopt



Jodie Foster en Kelly McGillis in „The Accused”, een serieuze film over verkrachting.

van de Academy-leden hetzelfde) als de vrijgevochten Sarah, die door de aanranding getraumatiseerd wordt en vastbesloten is de schuldige toeschouwers voor de rechtbank te dagen. Kelly McGillis is de assistente van de openbare aanklager die met de zaak wordt belast, en haar cliënte het respect wil geven dat ze van het gerechtelijk apparaat niet krijgt.

Deze twee vrouwen, die totaal tegengestelde levenswaarden huldigen, leren elkaar waarderen en vernemen in de loop van het proces ook meer over zichzelf. Foster ontdekt de doelloosheid van haar bestaan; McGillis beseft dat haar professionele gedrevenheid ook een alibi is om echte emoties te vermijden.

De rechtszaak stelt de makers van de film in staat om een aantal vooroordelen omtrent verkrachting te ontzenuwen (het slachtoffer was dronken, ze gebruikt drugs en heeft een strafregister: dus heeft ze het zelf gezocht...), en snijdt vooral het thema aan van kollektieve schuld en verantwoordelijkheid. Het positieve is dat dit allemaal gebeurt zonder overdreven veel gepreek.

De regie van Jonathan Kaplan is behoorlijk efficiënt, maar geïnspireerd is toch nog iets anders. Ondanks het sensationele onderwerp bezit „The Accused” zelden de brutale energie van de vroegere B-films van deze regisseur, die hiermee zijn eerste groot kassukses heeft gemaakt.

★ ★ ★ **The Accused** van Jona-

II
6882
KNACK
Brew: KNACK

Bijlage 7

Filmrecensie van Patrick Duynslaeger, 6 maart 1996, replica

Bron: Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen, *TROOSTELOOS*, KNACK 1996

III

ontwikkeling, vernieuwde logica en continuïteit. De vroegrijdige ondergrondse ontploffing van één van de kernkoppen zorgt voor een van de meest memorabele en (hopelijk) surrealistische speciale effecten van de laatste tijd.

*** „Broken Arrow” van John Woo, met John Travolta, Christian Slater, Samantha Mathis.

TROOSTELOOS

In zijn tweede regie blijft de Amerikaanse acteur Tim Robbins zelf buiten beeld, maar stimuleert hij levensgezellin Susan Sarandon en Sean Penn tot misschien wel de beste vertolkingen uit hun toch al indrukwekkend palmares. „Dead Man Walking” is zeker geen simplistische aanklacht tegen de doodstraf. Het is integendeel een film die de problematiek van misdaad, schuld en straf vanuit alle mogelijke hoeken ontleedt en de toeschouwer dwingt om zijn eigen oordeel over gerechtigheid zoniet te herzien, dan toch flink in vraag te stellen. Robbins doet dit met een waar gebeurd verhaal dat zuster Helen Prejean in haar gelijknamige boek beschreef. Sean Penn is de jonge arrogante boef Matthew Poncelet die in zijn dodencel in de staatsgevangenis van Louisiana zijn executie afwacht. Susan Sarandon is zuster Helen, een katholieke non, die eerst in de (gedeeltelijke) onschuld van de veroordeelde man gelooft en voor een herziening van het vonnis ijvert. Als dat mislukt, aanvaardt ze op verzoek van de moordenaar om hem spiri-

Sarandon en Penn in „Dead Man Walking”: krachttoer.



tueel bij te staan tijdens zijn pijnlijke tocht naar de executie. Robbins brengt een zeldzaam serene bijdrage in het debat rond de doodstraf. Hij toont zeer gedetailleerd de bureaucratische obscuriteit van de rituele moord begaan door de staat, maar minstens even aan-

grijpend is het troosteloos verdriet en de onmacht van de nabestaanden van de slachtoffers.

Penn is akelig als de moordenaar-verkrachter zonder berouw. Liefst zou je hem verafschuwen, maar dankzij Penns subtiele vertolking ga je zelfs deze onmens als een slachtofer-▶

TOP 10

1. Heat: magistraat misdaadepos van Michael Mann waarin Robert De Niro en Al Pacino voor het eerst samen het beeld vullen.
2. Seven: briljante, huiveraangwekkende doemfilm van David Fincher.
3. Peter Greenaway: de hele maand maart vertoont het Brussels Filmmuseum de favoriete films en het eigenzinnig oeuvre van deze allegorische beeldende Britse estheet.
4. Broken Arrow: zie bespreking.
5. Leaving Las Vegas: Nicolas Cage drinkt zich dood in de gokmetropool in Nevada in

- deze aangrijpende gedragsstudie van de Brit Mike Figgis.
6. Dead Man Walking: zie bespreking.
7. Sense and Sensibility: steractrice Emma Thompson schreef ook het scenario van deze onberispelijke Jane Austen verfilming die ook de proteusear-favoriet is.
8. Wallace & Gromit are back: het nieuwe plasticine-estijl van Britse animator Nick Park is een donker satirisch en hypermenselijk mysterie verhaal.
9. Festival van de Fantastische Film: zie kader.
10. Viewpoint: Documentairey Now: zie Vana.

(vervolg recensie)

► fer van omstandigheden zien. De prestatie van Sarandon is zo mogelijk nog een grotere krachttoer. Zonder de geringste manipulatie brengt ze haar medevoelen over, en overtuigt ze ons ervan dat zelfs het meest verachtelijk individu recht heeft op een beetje liefde en bijstand.

Hoe verdienstelijk „Dead Man Walking” ook is, het is zeker geen cinematografische creatie van het kaliber van „In Cold Blood”. Toch moet je onvermijdelijk aan deze *Truman Capote*-verfilming denken, ook al omdat *Scott Wilson*, een van de twee moordenaars uit deze klassieker uit 1967, nu de bijrol speelt van de kapelaan. Net als in „In Cold Blood” onthult Robbins stukje bij beetje de afschuwwekkende misdaad waar het allemaal om begonnen is, maar erg onthullend of beklemmend werkt die flashbackstructuur niet. Het verschil tussen „Dead Man Walking” en „In Cold Blood” is het verschil tussen fors docudrama en een filmisch geïn-

spireerde reconstructie van een schokkende moordzaak. Zie interview met Tim Robbins in Knack nr. 9, en interview met Susan Sarandon in dit nummer op p. 12.

** „Dead Man Walking” van Tim Robbins, met Susan Sarandon, Sean Penn, Robert Prosky, Raymond J. Barry, R. Lee Erney.

STROEF

De comeback-film van de Vlaamse cineast *Emile Degelin* loopt over van de goede bedoelingen, maar dat is zowat het aardigste wat je van „De Ooggetuige” kan vertellen. Anders dan zwemmen kun je filmmaken dus wel degelijk verleren. Toen Degelin meer dan tien jaar geleden zijn scenario „De Ooggetuige” niet geproduceerd kreeg, werkte hij het script om tot een roman. Hij had het daar beter bij gelaten, want de filmversie blijft altijd een stroeve didactische illustratie van de pijnlijke revalidatie van een blinde jonge man die door een operatie het gezicht terugkrijgt. Geïnteresseerden in deze problematiek

lig drama gaan kijken. Degelin had klaarblijkelijk evenveel problemen om weer te leren filmen dan zijn protagonist om te leren zien.

● „De Ooggetuige” van Emile Degelin, met Annick Christiaens, Roger van Hool, Pieter Embrechts.

PLAT

Het gaat met bekende Nederlanders niet anders dan met BV's: ze willen allemaal vroeg of laat een filmpje maken. Zo ook *Paul de Leeuw*, die met dit „Filmpje!” aan al het afschuwwekkende wat de Hollandse cinema de laatste jaren heeft afgescheiden een absoluut misbaksel toevoegt. Ik kan me alleen uitspreken over de eerste veertig minuten, want toen hield ik de opeenstapeling van stompzinnigheid, platheid en krampachtige geestigheid wel voor bekeken. Zelfs voor een filmrecensent zijn sommige offers toch te veel.

● „Filmpje!” van Paul de Leeuw, met Paul de Leeuw, Rijk de Gooijer, Olga Zuiderhoek.

VARIA

De *Studio Skoop* in Gent pakt

point: Documentary”. Hoogtepunten uit het hoofdprogramma: „Nico-Icon”, een portret van sixties-icoon *Christa Päffgen*, een van de beeldschone androgyne verschijningen in de *Andy Warhol*-menagerie; „Unzipped”, een onthullende en vinnige reportage-collage van de flamboyante New Yorkse ontwerper *Isaac Mizrahi*, vervaardigd door zijn ex-vriend *Douglas Keene*; „From the Journals of Jean Seberg”, de fascinerende deconstructie, door *Mark Papaport*, van het tragische leven en de cultstatus van de actrice *Jean Seberg*. In het Nieuwpoortteater zijn voorts in het bijprogramma „Human Rights Watch” videodocumenten te zien waarin menselijk onrecht wordt gerapporteerd; de sectie „Nieuw(s) uit Vlaanderen” belicht recent werk van Vlaams talent. Een viertal korte en halflange films van de Russische filmmaker *Alexander Sokourow* ronden het gevarieerd programma af.

Info: (09) 225.08.45.

PATRICK DUYNslaegHER

Bijlage 8

Filmrecensie van Patrick Duynslaegher, 8 maart 1989, replica

Bron: Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen, GRANDIOOS, KNACK 1989 III vol. 1

GRANDIOOS

„The Adventures of Baron Munchausen” is de nieuwste overrompelende fantazie die ontsproot aan het gekke brein van ex-Monty Python Terry Gilliam. De legendarische „leugenbaron” is een ideale inspiratiebron voor een regisseur die alles groots en extravagant ziet.

Om een door de Turken belegerde stad te redden, trommelt de baron zijn oude gezellen weer op. Hun exploten brengen hen naar de maan, in de krater van een vulkaan en op een stormachtige oceaan waar ze door een walvis opgeslokt worden. In een aaneenschakeling van buitensissige beelden op een grandioze schaal voert Gilliam ons binnen in een andere dimensie: een wereld van toverkunst, illuzie en trompe-l'œil.

Dit overdonderend menu wordt geserveerd zonder maatgevoel; het staat in scherp contrast met de benepen televisie-esthetiek van negentig procent van de wereldproductie. Heel wat personages en figuranten verliezen letterlijk hun hoofd in deze anti-rationele film. De meeslepende triomfantelijke score in het klassieke idioom is van Michael Kamen. Zie interview met Terry Gilliam in dit nummer.

*** „The Adventures of Baron Munchausen” van Terry Gilliam, met John Neville, Sarah Polley, Eric Idle, Robin Williams, Oliver Reed, Valentina Cortese, Sting, Jonathan Price.

MONOTOON

„Rain Man” is een humane „road movie”, een verbeterde versie van de ziekte-van-de-week-film op de televisie. Deze 25 miljoen dollar dure Oscar-favoriet brengt een bijzonder Hollywoodse visie op een raadselachtig gedragssyndroom, en schenkt Dustin Hoffman een monomane glansrol.

De jonge autoverkoper Charlie Babitt (Tom Cruise) verneemt dat hij onterfd is door zijn vader die drie miljoen dollar nalaat

zijn daghem in p...
er ook al...
begaafd...
zijn wisk...
menaal...
cijfers en...
matie.

Uitera...
een bet...
zou „Ra...
Oscar-n...
lën?”. I...
de cynis...
kelijk de...
exploite...
Las V...
vechten...
zijn aut...
De v...
akteur...
culeus.

**Dusti...
in „R...
sentie...
aangt**

bij v...
echte...
stunt...
word...
toon...
bruu...
van...
bied...
vert...
kom...
de v...

KNACK WEEKEND 18 maart 1989

ZEVEN DAGEN

FILM

DOOR PATRICK DUYNLAEGHER

ry Gilliam, met John Neville, Sarah Polley, Eric Idle, Robin Williams, Oliver Reed, Valentina Cortese, Sting, Jonathan Price.



„The Adventures of Baron Munchausen”: een wereld van toverkunst, illuzie en trompe-l'œil.

MONOTOON

„Rain Man” is een humane „road movie”, een verbeterde versie van de ziekte-van-de-week-film op de televisie. Deze 25 miljoen dollar dure Oscar-favoriet brengt een bijzonder Hollywoodse visie op een raadselachtig gedragssyndroom, en schenkt Dustin Hoffman een monomane glansrol.

De jonge autoverkoper Charlie Babitt (Tom Cruise) verneemt dat hij onterfd is door zijn vader die drie miljoen dollar nalaat



aan zijn oudere broer Raymond (Dustin Hoffman), van wiens bestaan hij niet eens op de hoogte was. Ray zit als een autistische „idiot savant” opgesloten in een inrichting. Charlie ontvoert hem om de erfenis in te palmen; in een oude Buick cabriolet uit '49 rijdt het tweetal van Cincinnati naar Los Angeles.

Problemen zijn er bij de vleet, omdat de uitsluitend op zichzelf gerichte Ray zich tegen de buitenwereld barricadeert door eendeloos dezelfde rituelen te herhalen; de geringste afwijking van

**Dusti...
in „R...
sentie...
aangt**

bij v...
echte...
stunt...
word...
toon...
bruu...
van...
bied...
vert...
kom...
de v...

Filmrecensie van Patrick Duynslaegher, 24 -30 april 1996, replica

Bron: Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen, GENANT, KNACK 1996 IV

McFadden, J.S. Duffy, Clare Higgins.

NAARGEESTIG

Jammer dat de zeldzame Italiaanse films, die nog in ons land worden uitgebracht, zo weinig voorstellen. „L'Amore Molesto” is een pretentieuus psychologisch raadsel over een jonge vrouw die terugkeert naar Napels, om er de geheimzinnige dood van haar moeder te onderzoeken. Officieel pleegde de zeventigjarige vrouw zelfmoord, maar de manier waarop — ze werd nagevoelg naakt aangetroffen in zee en droeg alleen erotische lingerie — vervult Delia met schaamte. Terwijl haar speurtocht moeizaam vordert, onttraft regisseur Mario Marone de dubbelzinnige relatie tussen moeder en dochter en geeft hij gestalte aan de verwrongen verbeelding van zijn heldin. De heetische sfeer van een grijs, verregend Napels, draagt aardig bij tot de naargeestige sfeer van deze gefolterde zielethriller waarin allerlei lugubere personages in het traumatisch verleden van de heldin wroeten.

• „L'Amore Molesto” van Maria Martone met Anna Bonaiuto, Angela Luce, Peppe Lanzetta.

GENANT

Wat bezield... Woody Allen... toch? Drie jaar nadat hij met de adoptie dochter van vriendin Mia Farrow ging aanpakken en door Farrow werd beschuldigd van ongewenste intimiteiten met een aantal jongere exemplaren in haar rijke adoptie-kroost, trakteert hij zichzelf



op de hoofdrol in een komedie over ouderschap, adoptie en de romance tussen een verschrompelde intellectueel en een fris jong blaadje. Het genante is hoe moreel hoogstaand hij eruit te voorschijn komt en hoe denigrerend hij doet over iedereen die niet zijn niveau haalt, dat van vermoedende middle brow geestigheid. Allen en Helena Bonham-Carter (in de ondankbare rol van de afgewezen echtgenote) spelen een Newyorks echtpaar dat een kind adopteert met een verbazend hoog IQ. De nieuwsgierige Allen gaat op zoek naar de biologische moeder. Dat blijkt een domme, vulgaire porno-actrice te zijn, die luistert naar de toepasselijke artiestennaam Judy Cum. Zoals vertolkt door Mira Sorvino (oscar beste actrice in een bijrol) is deze amazone met het schrille stemmetje een nieuwigheid in Allens benepen universum: ze straalt ongecomplexeerde seksualiteit uit, wars van enige neurotische ondertoon. Allen kan maar niet geloven dat hij iets gemeen heeft — een zoon — met deze prostituee en wringt zich in allerlei bochten om haar te redden van haar degradierend bestaan.

De formele vondst van de film is dat Allen de komische perikelen laat doorbreken door een klassiek Grieks koor aangevoerd door F. Murray Abraham. Getooid in antieke mas-

Allen en Bonham Carter in „Mighty Aphrodite”: komedie over ouderschap.

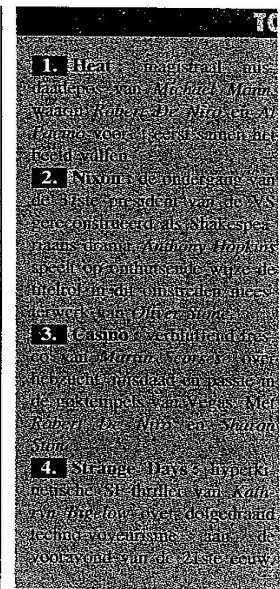


kers en gewaden en gefilmd in een amfiteater, geeft dit gezelschap voortdurend commentaar op de actie, waar schuwt en vermaant het de klungciende held en helpt het hem uiteindelijk met een deus ex machina uit de nood. Deze interactieve structuur is minder origineel dan het lijkt: Allen gebruikte al een soortgelijk truukje in zijn toneelstuk „Play It Again, Sam”, waarin de held bij zijn romantische verzuchtingen raad krijgt van het spook van Humphrey Bogart.

• „Mighty Aphrodite” van Woody Allen, met Woody Allen, F. Murray Abraham, Mira Sorvino, Helena Bonham Carter, Olympia Dukakis, Michael Rapaport, Peter Weller.

VROLIJK

De tweede film van de jonge Franse regisseur Cédric Klapisch („Le Pêril Jeune”) is een sympathieke, afwisselend vrolijke en melancholische kroniek van het leven in de multiculturele Parijse wijk Bastille. De jonge heldin heeft haar kat verloren. Alle burens, kennissen en zelfs onbekenden helpen haar bij haar speurtocht, wat Klapisch toelaat om met humor en tederheid een bonte galerij personages te observeren die elk op hun manier aan hun eenzaamheid proberen te ontsnappen. „Chacun cherche son chat” is aardig, maar heeft niet veel om het lijf: de film was oorspronkelijk opgezet als een kortfilm; je voelt duidelijk hoe de makers hun anekdotisch materiaal tot over het breekpunt hebben moeten rekenen. Het is echter vooral de geveinsde naïviteit die soms



op de zenuwen werkt. • „Chacun cherche son chat” van Cédric Klapisch met Garance Clavel, Zinedine Soualem, Renée Le Calm, Olivier Py.

STROEF

Je zou de nieuwe Vlaamse film „Lisa” wat oneerbiedig een kruising tussen „Les Nuits Fauves” en „Cliffhanger” kunnen noemen, al suggereert die combinatie een energie en een rit die ver te zoeken zijn in dit debuut van Jan Keymeulen. De heldin is een jong meisje dat ontgoochelingen in de privésfeer compenseert en overwint door het beklimmen van de

Dobbelare en Kamerling in „Lisa”: iefde en alpinisme.



FILM

VERBLUFFEND

In zijn nieuwste film „Casino” verlegt *Martin Scorsese* zijn aandacht van het geboefte van *Little Italy*, de New Yorkse wijk waar hij opgroeide, naar het gokparadijs in de woestijn. We krijgen in dit epos de driftige kroniek geschilderd van de geschiedenis en transformaties die plaatsgrepen in Las Vegas in de jaren zeventig en vroege jaren tachtig. Scorsese schreef het scenario samen met *Nicholas Pileggi*, met wie hij al samenwerkte voor „*Goodfellas*”; ook nu weer dienden echt bestaande figuren en ware gebeurtenissen als basis voor de film. Hij vertelt in dit flamboyante fresco over de gokindustrie het brutaal verhaal van twee boezemvrienden en de vrouw die een wig tussen hen drijft. Scorsese-acteur bij uitstek *Robert De Niro* is de casinomanager met onderwereldconnecties; *Sharon Stone* is de gewezen prostituee met wie hij trouwt, maar die

hij niet kan temmen en die zijn ondergang bewerkstelligt; *Joe Pesci* is de opvliegende boef die zichzelf niet in toom kan houden en in de meest spraakmakende scène het hoofd van een verrader in een bank-schroef vermorzelt. Een helehoel mensen zal de pest hebben aan „Casino”: niet alleen zijn de hoofdpersonen vreselijke mensen, er is niets dat ze doet uitstijgen boven hun hebzucht, razernij, jaloezies en wreedaardigheid. Maar niemand zal kunnen loochenen dat dit het werk is van een meester-filmmaker en een verbluffend complex opgebouwde film zoals weinigen het hem zullen nadoen. Zoals Las Vegas de Amerikaanse droom in het kwadraat voorstelt, zo is ook „Casino” de Scorsese-stijl ten top gedreven. Enerzijds demonstreert de regisseur in zijn mise-en-scène en zijn montage een ongelofelijk technisch brau — de cinematografische virtuositeit is

bijna duizelingwekkend —, maar anderzijds ziet alles wat voor de camera gebeurt er ook authentiek uit. Zie bespreking in Knack.

**** „Casino” van *Martin Scorsese*, met *Robert De Niro*, *Sharon Stone*, *Joe Pesci*, *James Woods*, *Alan King*, *Kevin Pollak*.

Maar zelfs dit eerste verhaal in IMAX zit nog altijd geteld in non-fictie. Het scenario is gebaseerd op de ervaringen van de heroïsche vliegers die in de jaren twintig in Andes voor de eerste postjes zorgden. Het soon

Stone in „Casino”: flamboyant fresco.



VERPLEETEREND

De veertig minuten durende productie „*Wings of Courage*” is de eerste speelfilm, met sterren in de hoofdrollen, gedraaid op het grootbeeldformaat IMAX, een oorspronkelijk Canadees procédé dat tot nog toe gereserveerd was voor stichtende documentaires over fotogenieke knaagdieren en onstuimige natuurwonderen.

Filmrecensie van Patrick Duynslaegher, 8 maart 1989, replica

Bron: Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen, *MONOTOON*, KNACK 1989 III vol. 1

...y Gil-
zugen-
narratie-
e alles

n belem-
melt n
weer en
hen ter
van r-
mach-



ron
eld van
ompe-

door een
n. In een
uitenissi-
grandioze
ns binnen
: : een we-
illuzie en
rwijzingen
lgar Allen
Cervantes,

id menu
der maat-
cherp kon-
n televisie-
ig procent
aktie. Heel
figuranten
in hoofd in
m. De mee-
ijke score in
is van Mi-
terview met
nummer.
entures of
n" van Ter-

18 maart 1989

I I I I I

DOOR PATRICK DUYNSLAEGHER

ry Gilliam, met John Neville, Sa-
rah Polley, Eric Idle, Robin Wil-
liams, Oliver Reed, Valentina
Cortese, Sting, Jonathan Price.

MONOTOON

"Rain Man" is een humane
„road movie", een verbeterde
versie van de ziekte-van-de-
week-film op de televisie. Deze
25 miljoen dollar dure Oscar-fa-
voriet brengt een bijzonder Hol-
lywoodse visie op een raadse-
lachtig gedragssyndroom, en
schenkt *Dustin Hoffman* een mo-
nomane glansrol.

De jonge autoverkoper Char-
lie Babbit (*Tom Cruise*) verneemt
dat hij onterfd is door zijn vader
die drie miljoen dollar nalaat

zijn dagelijkse routine brengt
hem in paniek. Verrassingen zijn
er ook als Charlie de eenzijdige
begaafdheid van Ray ontdekt :
zijn wiskundig genie en zijn feno-
menaal geheugen voor letters,
cijfers en allerlei nutteloze infor-
matie.

Uiteraard maakt deze odyssee
een beter mens van Cruise (waar
zou „Rain Man" anders al die
Oscar-nominaties vandaan ha-
len?). De in geldnood verkeren-
de cynische jongen, die aanvan-
kelijk de gaven van zijn reisgezel
exploiteert in de casino's van
Las Vegas, gaat uiteindelijk
vechten om het hoederecht over
zijn autistische broer.

De vertolking van kameleon-
akteur *Dustin Hoffman* is meti-
culeus, één uur lang geestig en



*Dustin Hoffman en Tom Cruise
in „Rain Man": niet
sentimenteel, maar zelden
aangrijpend.*

bij vlagen geïnspireerd. Als we
echter ontdekken dat het een
stunt is die nergens heen leidt,
wordt het allemaal erg mono-
toon en repetitief. Alhoewel de
bruske overgang in het gedrag
van Charlie moeilijk te slikken is,
biedt de sobere, terughoudende
vertolking van Cruise een wel-
kom contrast met de enerveren-
de variaties van Hoffman op één

menten dat de broers een kon-
takt hebben (als Charlie Ray
leert dansen, of als hun hoofden
elkaar raken). In zulke scènes
vinden ze de innige band uit hun
kinderjaren terug; er is een poe-
tisch moment van revelatie als
Charlie in zijn jeugdherinnerin-
gen graaft en de betekenis van de
titel „Rain Man" aan het licht
komt.

„Rain Man" van *Barry Le-*
vinson, met *Dustin Hoffman*,
Tom Cruise, *Valeria Golino*.

BEKLEMMEND

De „serial killer" uit „The Ro-
sary Murders" moet de katholieke
kerk geen goed hart toedragen,
want zijn slachtoffers zijn stee-
vast priesters en nonnen van een
parochie in Detroit. Wie nu
denkt dat dit de premisse is voor
een heiligschennend bloedbad,
heeft het verkeerd voor: deze
door de Amerikaanse misdaad-
auteur *Elmore Leonard* geschre-
ven thriller is een vrij ernstige ex-
ploratie van de dilemma's waar-
mee een ruimdenkend priester
wordt gekonfronteerd.

Donald Sutherland, voor de ge-
legenheid getooid met grijze ha-
ren die wijsheid moeten suggere-
ren, is een priester die onwettige
kinderen doopt en huwelijken in-
zegt tussen uitgetreden non-
nen en ateïsten. Wat hem natu-
tuurlijk in konflikt brengt met
zijn omvangrijke superieur, ver-
tolkt door een bulderende *Char-
les Durning*.

Sutherland heeft in de biecht-
stoel een paar vitale gegevens
opgevangen over de moorde-
naar, maar het biechtgeheim be-
let hem hierover te spreken. Om-
dat de politie kennelijk met de
duimen zit te draaien terwijl de
lijken zich opstapelen (na num-
mer acht raakte ik de tel kwijt),
besluit hij zelf de dader te ont-
maskeren. Het speurwerk van de
zwartrok verloopt in een beklem-
mende sfeer, en regisseur *Fred
Walton* maakt optimaal gebruik



Bijlage 12

Filmrecensie van Patrick Duynslaegher, 27 maart – 2 april 1996, replica

Bron: Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen, *REVOLUTIONAIR*, KNACK 1996 III

REVOLUTIONAIR

Voor de eerste volledig met de computer vervaardigde lange animatiefilm sloegen *Walt Disney Pictures* en de *Pixar* computer-animatiestudio de handen in elkaar. Het resultaat: een baanbrekend experiment en technisch revolutionaire film die de toekomst van het medium grondig zal beïnvloeden.

„Toy Story” is een sprookje over speelgoed, dat tot leven komt zodra er geen mensen in de buurt zijn. De film speelt zich af in een keurig huisje in de *suburbs*. De held Woody (stem van *Tom Hanks*) is een ouderwetse cowboy en het favoriete speelding van zijn zesjarige baasje. Tenminste tot hij van zijn troon wordt gestoten door een elektronisch gadget, de forse, zwaar bewapende *space ranger* Buzz Lightyear (stem van *Tim Allen*). De twee rivalen moeten uiteindelijk hun geschillen opzijzetten om het hoofd te bieden aan een sadistisch joch, Sid, dat een kick krijgt van het mutileren van speelgoed en beschikt over een menagerie van schizoïde speelkameraadjes.

Het verbazende van „Toy Story” is niet in de eerste plaats de briljante computergrafiek en de verbazende driedimensionale look. Nee, het echte

„Toy Story” is een baanbrekend experiment.

wonder is hoeveel ziel deze plastic figuurtjes bezitten en hoeveel warmte en gevoel de ogenschijnlijk kille computertechnologie in de handen van de juiste tovenaars kan genereren.

Zie interview met *John Lasseter* in *Knack* deze week.

*** „Toy Story” van *John Lasseter* met stemmen van *Tom Hanks*, *Tim Allen*, *Wallace Shawn*, *Don Rickles*, *Annie Potts*.

SNEDIG

Elmore Leonard schreeuwt om verfilming. Toch werd nog geen enkele van zijn romans omgezet in een bevredigende film. Dat is met „*Get Shorty*” niet anders. De snedige dialogen komen recht uit de gelijknamige bestseller, maar de film mist de vaart, de gevatheid en de ingenieuze structuur, die het boek tot de spreekwoordelijke *pageturner* maakten.

Het ligt zeker niet aan hoofdrolspeler *John Travolta*, die perfect de droogkomische toon van Leonard vat. Het is vooral regisseur *Barry Sonnenfeld* („*The Addams Family*”, „*Addams Family Values*”), die er weinig van bakt en aan het verbaal vuurwerk geen enkele visuele punch toevoegt.

Travolta is *Chili Palmer*, een woekeraar uit Miami die naar Los Angeles gaat om er een schuld te vereffenen, er bezwijkt voor de attractie van de filmkolonie en zijn ware roe-

er na gelog het zi ren d tings gen. veerd mengi lust, schulk en suc Uitein mer e verhae nog a wijl h met d zeker de filr ken zi wil m ons ci moder weinig maar i bouw d soonlij ting. I volta : aardige person „Pulp baarlijl van gl gladde Maar c geïnspi een g die haa heeft, louche die „k „Grote People’ de filr

