

‘Wat is Europa? Een denken dat nooit tevreden is’ (Paul Hazard, 1946)
De Europese cinema (her)leeft

François Stienen Film is de beste uitdrukking van Europese identiteit in deze eeuw, aldus Wim Wenders, voorzitter van de European Film Academy. Dat roept meteen de vraag op wat Europa is, en of er zoiets als een Europese cinema bestaat. En als die Europese cinema bestaat, hoe verhoudt hij zich dan tot zijn Amerikaanse evenknie?

Schrijven over de Europese cinema begint met de vraag: bestaat er überhaupt een Europese cinema? Het antwoord op die vraag is net zo onzeker en avontuurlijk als een *roadmovie* over de geschiedenis van de filmkunst. Begonnen in 1895 in Parijs behoorden eerst de Fransen en daarna de Duitsers tot de echte filmpioniers, voordat de Amerikanen met Hollywood – zoals bekend door joodse immigranten uit Centraal- en Oost-Europa opgezet – het stokje overnamen.

Voor het afbakenen en omschrijven van de hedendaagse Europese cinema geldt in feite hetzelfde probleem als voor het duiden van wat anno 2007 onder ‘de Europese cultuur’ verstaan dient te worden. Europa is met vallen en opstaan op weg een politieke en economische eenheid te worden, maar de rijkgeschakeerde lappendeken aan nationale culturen laat zich moeizaam schikken tot een voor iedereen hanteerbaar en geloofwaardig patroon.

De grote Europese kunststromingen uit het

verleden als de gotiek, de renaissance en de barok waaierden met een welhaast ritmische regelmaat uit over het gehele continent, bezielde door eenzelfde inspiratie en her en der vergelijkbare sporen achterlatend. Deze gedeelde gevoeligheid, een soort snaar die pas dan weer een herkenbare toon laat klinken wanneer ze krachtig doch gevoelvol bespeeld wordt, lijkt tekenend voor de Europese eenheid.

De behoefte aan nieuwe, culturele inspiratie is overal in Europa voelbaar. En misschien moet de filmkunst daarin het voortouw nemen. Immers: ‘*European art and language par excellence is cinema. There has been no better expression of European identity in this century than European cinema*’, aldus Wim Wenders, voorzitter van de European Film Academy (EFA). Aan de Europese filmmakers de nobele taak om in de eenentwintigste eeuw voor de Europese cultuur een nieuw scenario te schrijven.

Laag marktaandeel

Ogenschijnlijk staat de Europese film-industrie er momenteel goed voor. Er wordt op dit continent meer gefilmd dan waar ook ter wereld. Bij elkaar opgeteld produceerden de landen van de Europese Unie in 2005 maar liefst 798 films, en dat waren er ongeveer honderd meer dan in de Verenigde Staten. Ook de Europese markt is met 457,2 miljoen mensen (cijfers 2004) beduidend groter dan de Amerikaanse, met 295 miljoen inwoners. De Amerikanen gaan met z'n allen wel vaker naar de film, gemiddeld 4,7 keer per jaar, tegenover de Europeanen gemiddeld 'slechts' 1,95 keer per jaar.

Aan het aantal films dat de Europese landen jaarlijks gezamenlijk produceren ligt het dus niet. Het grote probleem is dat een beperkt aantal mensen die films ook daadwerkelijk gaat zien, al zijn de cijfers van de laatste jaren iets bemoedigender. De Europese films hadden in 2005 in het eigen Europa qua bezoekersaantallen een gezamenlijk marktaandeel van rond de 25 procent, waarbij Frankrijk met 9,6 procent het beste scoort, vóór respectievelijk Engeland (4,2 procent), Duitsland (3,1 procent) en Italië (2,9 procent). Incidenteel zijn er uitschieters, zoals in 2004 in Denemarken, waar dat jaar maar liefst 32 procent van de bezoekers een 'eigen' Deense filmproductie bezocht. Ter vergelijking: in Nederland schommelt het marktaandeel van Nederlandse films al jaren zo rond de 10 procent.

Maar nog steeds kiest het Europese bioscoop-publiek in groten getale voor het Amerikaanse product. Rond de 70 procent van alle Europeanen die jaarlijks een bioscoop bezoeken, zien films van Amerikaanse makelij. In Nederland ligt dit aantal gemiddeld zelfs rond de 80 procent. Tegenover deze penetratie van Amerikaanse films in de Europese markt staat een verbijsterende, vrijwel totale afwezigheid van Europese films in Amerikaanse bioscopen. In 1986 lag dat aandeel nog rond de 6 procent,

in 1994 was het teruglopen naar 0,75 procent. Amerikanen zien dus geen Europese films. En over de oorzaken daarvan lees je eigenlijk nooit iets.

Bij de Amerikaanse dominantie in de Europese bioscopen kan het dus ook niet bevreemden dat jaar in, jaar uit de top 20 van bestbezochte films uitsluitend uit Amerikaanse films bestaat. Met de aantekening dat het in een aantal gevallen om een Brits-Amerikaanse coproductie gaat, zoals bij de absolute nummer een van 2005, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, die maar liefst 41 miljoen Europeanen naar de bioscoop lokte. Hierbij valt op, dat veel van de succesvolste films tot het genre van de fantasy of sciencefiction behoren, een type film dat in Europa amper gemaakt wordt.

De succesvolste, puur Europese productie uit 2005 was de Franse surfkomedie *Brice de Nice*, die naast Frankrijk alleen in Franstalig België en Canada te zien was. Opvallend succesvol in 2005 was de Duits-Italiaanse coproductie *Der Untergang*, die verspreid over 2004 en 2005 bijna 10 miljoen Europese bezoekers trok.

Europa tegen Hollywood

In de meeste publicaties waarin het thema 'de Europese cinema' aan bod komt, draait het steevast uit op een analyse van de tegenstelling – zeg maar de diepe kloof – tussen Europa en Amerika, oftewel tussen de Europese cinema en Hollywood. Een antagonisme dat beeldende kwalificaties oplevert in pakkende begrippenparen: Hollywood tegenover de Europese cinema is als commercie versus staatsubsidie, entertainment versus kunst, toegankelijkheid versus geslotenheid, voorspelbaarheid versus onnavolgbaarheid, lichtvoetigheid versus zwaarmoedigheid en ga zo nog maar een tijdje door. Een voor een doorgeslagen generalisaties, want in de VS is een sterke groep *independents* actief, en aan Europese kant wordt platvloerse bagger geproduceerd.

Maar toch, in Hollywood-films draait het volgens velen vrijwel uitsluitend om actie en sentimentele romantiek, in de Europese cinema meer om bewustwording en tragische liefdes. Europese filmmakers zouden eerder uitdrukking geven aan hun gevoelens en ideeën, zonder echt acht te slaan op wat het publiek wil. Amerikaanse producenten onderzoeken eindeloos wat het publiek wil, en bekommeren zich niet of nauwelijks om de kunstzinnige overtuigingen van de makers.

Hoe diep het verschil wel zit, blijkt tevens uit de volgende, scherpzinnige woorden van de Amerikaanse cineast Paul Schrader: *'American movies are based on the assumption that life presents you with problems, while European films are based on the conviction that life confronts you with dilemma's – and while problems are something you solve, dilemma's cannot be solved, they're merely probed.'* Films geven, vaak onbewust, uitdrukking aan de dieper liggende politiek-culturele overtuigingen van een land. En zoals bekend liggen aan weerszijden van de Atlantische Oceaan werelden van verschil.

Er gaapt een diepe kloof tussen de Europese cinema en Holly- wood

Film als culturele uiting

De tegengestelde opvattingen en benaderingswijzen bleken ook begin jaren negentig tijdens de befaamde GATT-onderhandelingen (GATT = General Agreement on Tariffs and Trade) onoverbrugbaar. De Amerikanen wilden audiovisuele producten, waaronder films, als commerciële producten behandelen, wat vooral de Fransen pertinent weigerden. Voor hen zijn films culturele uitingen die je niet aan het marktmechanisme dient te onderwerpen. Uiteindelijk werd gekozen voor een aparte status, waarmee een nakende, trans-Atlantische handelsoorlog voorkomen werd.

De gerenommeerde publicist Martin Dale verwoordde, mede naar aanleiding van de GATT-verwikkelingen, de tegenstelling op wel zeer boude wijze. Meteen in de eerste alinea van het eerste hoofdstuk van zijn toch als objectieve studie bedoelde publicatie *The movie game* valt te lezen: *'Making a movie is as expensive as producing a private jet, and ultimately must be paid for by the public. This can be achieved through a democratic system, involving the "tyranny of the box office", or an "aristocratic" model, whereby the state decides what films to make, and the taxpayer foots the bill. America has chosen the former model, Europe the latter.'*

Dales suggestie dat Europese regeringen beslissen over welke films er gemaakt worden, is net zo absurd als de illusie dat de Amerikaanse overheid zich verre houdt van de inhoud van films. Nergens is de filmkeuring zo actief en almachtig als juist in en rond Hollywood.

Maar met zoveel schijnbaar onoverbrugbare tegenstellingen zou je je kunnen afvragen of er wel sprake is van eenzelfde product. Het filmmateriaal is hetzelfde, de cast en crew hebben dezelfde functies en ook de vertoningsplekken zijn gelijk – al worden Amerikaanse films vrijwel altijd in multiplexen vertoond en de Europese in veel kleinschaligere filmtheaters –, maar de intenties van de makers zijn aller-

minst identiek te noemen. Wellicht is het beter om in het vervolg gewoon twee verschillende noemers te gaan hanteren, en op te houden met het eindeloos vergelijken van elkaars cinema. *Star wars* is niet zozeer een ander genre, maar eerder een totaal ander product dan een film als *Das Leben der Anderen*, die in 2006 de prijs voor beste Europese film won.

Amerikaanse wereldhegemonie

Terwijl de gezamenlijke Europese filmproductie blijft stijgen, en de Europese filmhistorie daarnaast een onuitputtelijke bron van inspiratie kan bieden, is de impact hiervan op de rest van de wereld vrijwel nihil. De economische dominantie van de Amerikanen drukt alle niet-Amerikaanse filmproducties naar de zijlijn, weg van het centrum van de media-aandacht en weg van de doeken in de grotere bioscopen.

Amerikaanse mediaconglomeraten blijven vooralsnog ongestoord in Europa en overal elders ter wereld de dienst uitmaken. Dat de macht van deze concerns al verder reikt dan menigeen kan bevroeden, is onderdeel van hun uitgekende strategie. Volgens Dale zouden de zogenoemde ‘*seven sisters of the Motion Picture Association of America (MPAA) – Warner, Disney, Paramount, Universal, Columbia, Fox and MGM – whose interests extend from micro-chips to french fries*’ wel eens de natie-staten van de toekomst kunnen zijn.

In *The undeclared war* schetst ook David Puttnam een darwinistisch beeld van de strijd om de wereldhegemonie in de bioscopen, die al zo’n honderd jaar gaande is. Geld noch middelen heeft Hollywood gespaard om aan de top te komen en te blijven, daarbij altijd trouw ondersteund door opeenvolgende Amerikaanse regeringen. Hoezo geen staatssteun?

Film is het populairste en tevens meest propagandagevoelige medium en de politieke betrokkenheid – vooral van imperiale regimes

als het huidige Amerika – is altijd groter dan menigeen denkt, vermoedt of wenst toe te geven. De Europese cultuur – inclusief de Europese film – zal haar eigen koers moeten gaan volgen en dus onder de huidige Amerikaanse dominantie vandaan zien te komen.

Europese samenwerking

Wat kan Europa tegenover de Amerikaanse hegemonie stellen? In de eerste en voorname plaats zal ze een onafhankelijker en strijdbaarder houding dienen in te nemen, op politiek zowel als op filmgebied. Incidenteel klinken er stemmen in die richting, zoals toen de voormalige Duitse minister van cultuur Julian Nida-Ruemelin bij de opening van het prestigieuze filmfestival van Berlijn in 2001 pleitte voor een vergaande samenwerking tussen Europese landen, met als doel hun filmindustrieën te beschermen tegen de Amerikaanse overheersing in de bioscoop. Ten tijde van de GATT-controverse bleek dat ook veel filmmakers de mening waren toegedaan dat overheidssubsidie de enige manier is waarop een Europese cinema in stand kan worden gehouden.

Wat de potentiële kracht van Europa kan zijn, blijkt wanneer de Europese landen wél gezamenlijk een vuist maken, zoals toen de Europese vliegtuigindustrie het Airbusproject lanceerde, dat vanuit het niets in vijftien jaar uitgroeide tot een gelijkwaardige concurrent van het voorheen almachtige Amerikaanse Boeingconcern.

Nik Powell, de voormalige voorzitter van de European Film Academy (EFA), stelt in het voorwoord van *The state of European cinema* dat in de filmindustrie iets vergelijkbaars denkbaar en haalbaar is. Alleen zal Europa zijn financiële filmbudgetten dan moeten bundelen, en beduidend minder films moeten gaan maken: in plaats van de huidige 800 slechts 200. Voor zo’n tegenoffensief zou daarnaast op zijn minst

een miljard dollar beschikbaar moeten zijn. Powell zegt er meteen bij dat hij geen idee heeft waar dat geld vandaan moet komen en dat het politiek waarschijnlijk (nog) niet haalbaar is binnen de EU. Het alternatief is volgens hem dat Europa gewoon doorgaat met waar het volgens hem het beste in is: 'Het maken van kleine films die onze brede en rijke culturele diversiteit verbeelden.'

De meeste Europese films zijn tegenwoordig wel al coproducties, waar twee of meer landen bij betrokken zijn. Ze worden in vrijwel alle gevallen gemaakt met steun van Europese fondsen als Media en Eurimages. Het prestigieuze Media-programma, dat begon in 1990, is aan zijn vierde cyclus toe. Onlangs gaven het Europese Parlement en de Raad hun goedkeuring aan Media 2007, dat van 1 januari 2007 tot 31 december 2013 loopt en dat verspreid over die periode een totaal budget van 755 miljoen ter beschikking heeft. Speerpunten zijn onder meer 'de distributie en promotie van Europese audiovisuele werken' en 'digitalisering'.

Eurimages werd in 1989 opgericht en is een fonds voor de coproductie, distributie en uitzending van Europese speelfilms en documentaires. Er nemen 27 landen deel aan

het fonds, dat beschikt over een jaarlijks budget van circa 20 miljoen euro. Tot op heden heeft Eurimages de coproductie van ruim 900 speelfilms en documentaires ondersteund. Dit zijn niet alleen films voor het grote publiek, maar ook films die de culturele diversiteit van de Europese cinema tot uitdrukking brengen.

Na wat opstartproblemen is het principe van de coproductie dus uiteindelijk een panacee voor de Europese filmindustrie gebleken, waar

De Europese film moet onder de Amerikaanse dominantie vandaan zien te komen

steeds meer successen mee geboekt worden. Voorbeelden hiervan zijn films als de Spaans/Frans/Italiaanse coproductie *Mar adentro* (2004), die in 2005 de Oscar won voor beste niet-Engelstalige film en *Paradise Now* (2005), die met geld van Eurimage en de inbreng vanuit vijf landen – Nederland, Duitsland, Frankrijk, Palestina en Israël – tot stand kwam. De term 'europudding' hoor je dan ook niet meer.

Film maker als kunstenaar

Een van de belangrijkste (Europese) vernieuwingen op filmgebied was niet van technische aard, maar had te maken met de positie van de regisseur. Bedoeld is het idee dat de regisseur van een film de camera hanteert, zoals de schrijver van een boek zijn pen.

Dit lumineuze inzicht werd voor het eerst verwoord door de Franse filmmaker en -criticus Alexandre Astruc in een gerucht makend artikel uit 1948, gepubliceerd in het Franse

François Stienen

is freelancefilmjournalist,
essayist en tekstschrijver

tijdschrift *Ecran français*. Hij omschreef daarin de ontwikkeling van de filmkunst als volgt: 'Na een periode als succesvolle kermis-attractie, een amusementsgebeuren analoog aan de theaterrevue en een middel om de beelden van een era vast te leggen, is ze langzamerhand een beeldtaal geworden.'

Met deze ontdekking kreeg de filmmaker voor het eerst de status van autonoom kunstenaar, van iemand die film gebruikt voor de uitdrukking van zijn diepste gedachten en emoties. De theorie is bekend geworden onder de naam *politique des auteurs*, oftewel de auteurstheorie, en werd in de jaren vijftig en zestig enthousiast opgepikt en uitgedragen door de actiefste en succesvolste generatie filmmakers die de Franse cinema heeft voortgebracht en die onder de naam Nouvelle Vague furore zou maken. Tot de groep behoorden grote namen als François Truffaut, Jean-Luc Godard en Eric Rohmer.

Eruit springend als een van die zeldzame momenten in de geschiedenis van de filmkunst, toen een nieuwe benadering als leidraad werd genomen door regisseurs in vrijwel alle Europese landen, heeft de auteurstheorie eigenlijk nog niets aan zeggingskracht ingeboet. Kijkend naar het werk van de belangrijke Europese filmmakers van dit moment, zou men hen als de kinderen van dat tijdperk kunnen bestempelen.

Films zo divers als de schrijnend-realistische drama's van de Belgische gebroeders Dardenne (*La promesse*), de felgekleurde melodrama's van de Spanjaard Pedro Almodóvar (*Hable con ella*), de bitterzoete meesterwerkjes van de Fransman François Ozon (*Le temps qui reste*) en de integere films van de Italiaan Nanni Moretti (*La stanza del figlio*) geven aan dat de Europese cinema diverser en rijker is dan ooit. Het zijn stuk voor stuk regisseurs die het soort films maken dat ze zelf graag zouden willen zien, in plaats van zich al te zeer te bekommeren

over wat het publiek het liefst zou willen zien. En ze lijken daarbij minder aan hun eigen nationaliteit gebonden te zijn dan aan een internationale, Europese filmgemeenschap.

De eerste vragen die een Amerikaan stelt: 'Hoeveel heeft de film gekost en wat heeft hij opgebracht?' De eerste vragen die een Europeaan stelt: 'Wie heeft de film gemaakt en waar gaat hij over?' Laten we die uitgangspunten vasthouden en de Europese cinema zal (her)leven.

Literatuur

- Finney, A. (1996) *The state of European cinema: a new dose of reality*. New York: Cassell.
Elsaesser, Th. (2005) *European cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
Puttnam, D. (1997) *The undeclared war: the struggle for control of the world's film industry*. Londen: HarperCollins.
Dale, M. (1997) *The movie game: the film business in Britain, Europe and America*. Londen: Cassell.

Internetbron

www.obs.coe.int (European Audiovisual Observatory).