

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN

FACULTEIT SOCIALE WETENSCHAPPEN
DEPARTEMENT COMMUNICATIEWETENSCHAP

HET HIERNAMAALS IN DE SPEELFILM

Een cultuur-historische inhoudsanalyse over
het beeld van het leven na de dood in de speelfilm

Promotor : Prof. Dr. W. HESLING
Verslaggever : K. VAN DEN VONDER

VERHANDELING
aangeboden tot het verkrijgen van
de graad van Licentiaat in de
Communicatiewetenschappen
door
Eva LAMONT

academiejaar 2004-2005

Inhoud

VOORWOORD	1
INLEIDING	2
I. SPEELFILMS OVER HET HIERNAMAALS	4
0. Inleiding	4
1. <i>Der Müde Tod</i> van Fritz Lang (1921)	7
1.1. Belangrijke productieaspecten	7
1.2. Receptie van de film	8
2. <i>A Matter Of Life And Death</i> van Powell & Pressburger (1946)	9
2.1. Belangrijke productieaspecten	9
2.2. Receptie van de film	10
3. <i>Bröderna Lejonhjärta</i> van Olle Hellbom (1977)	11
3.1. Belangrijke productieaspecten	11
3.2. Receptie van de film	11
4. <i>Heaven Can Wait</i> van Warren Beatty (1978)	13
4.1. Belangrijke productieaspecten	13
4.2. Receptie van de film	13
5. <i>Beetlejuice</i> van Tim Burton (1988)	15
5.1. Belangrijke productieaspecten	15
5.2. Receptie van de film	16
6. <i>Ghost</i> van Jerry Zucker (1990)	17
6.1. Belangrijke productieaspecten	17
6.2. Receptie van de film	17
7. <i>City Of Angels</i> van Brad Silberling (1998)	19
7.1. Belangrijke productieaspecten	19
7.2. Receptie van de film	19
8. <i>What Dreams May Come</i> van Vincent Ward (1998)	21
8.1. Belangrijke productieaspecten	21
8.2. Receptie van de film	21
9. <i>Wandafuru Raifu</i> van Hirokazu Kore-eda (1998)	23
9.1. Belangrijke productieaspecten	23
9.2. Receptie van de film	23

II. ELEMENTEN VAN HET LEVEN NA DE DOOD BINNEN DE FILM	25
0. Inleiding	25
1. Het sterven	25
1.1. Opvattingen rond de dood	25
1.1.1. De dood als maatschappelijk fenomeen	25
1.1.2. Toepassing in de speelfilm	27
1.2. Aanvaarden van het slachtoffer	37
1.2.1. De dood als vooruitzicht	37
1.2.2. Toepassing in de speelfilm	39
1.3. Verwerkingsproces van de nabestaanden	45
1.3.1. Leven met de dood	45
1.3.2. Toepassing in de speelfilm	47
2. De begeleiding naar het hiernamaals	52
2.1. Historische en religieuze achtergrond	52
2.2. Toepassing in de speelfilm	53
2.2.1. Het gezicht van de boodschapper	53
2.2.2. Persoonlijke band of afstandelijke relatie?	67
2.2.3. Overledenen of entiteiten op zich?	71
3. De reis naar het hiernamaals	74
3.1. Historische en religieuze achtergrond	74
3.2. Toepassing in de speelfilm	75
3.2.1. Toeval of fatalistische benadering?	75
3.2.2. Patronen binnen het verloop	80
3.2.3. Grens tussen leven en dood	88
4. Tussen leven en dood: de schaduwzone	92
4.1. Historische en religieuze achtergrond	92
4.2. Toepassing in de speelfilm	93
4.2.1. Concreet uitzicht	93
4.2.2. Tijdelijk verblijf of eeuwigheid?	96
5. De voorstelling van het hiernamaals	98
5.1. Historische en religieuze achtergrond	98
5.2. Toepassing in de speelfilm	101
5.2.1. Duidelijke contouren of vage mist: invloed van fantasie van het slachtoffer	101

5.2.2. Bewoners van het hiernamaals	110
5.2.3. Hemel of hel: invloed van manier van leven en sterven	114
5.2.4. Nieuwe eigenschappen	117
5.2.5. Contact met lotgenoten	120
5.2.6. Contact met de nabestaanden en wereld die men achterlaat	123
 III. BESLUIT: TYPOLOGIE VAN HET HIERNAMAALS IN DE SPEELFILM	 128
 IV. REFERENTIELIJST	 136
 V. FILMOGRAFIE	 144
 VI. BIJLAGEN	 146

VOORWOORD

Voor ik met het zwaardere werk begin, wil ik graag even enkele mensen bedanken die, bewust of onbewust, hebben bijgedragen tot het totstandkomen van deze eindverhandeling.

Eerst en vooral had ik graag mijn promotor, prof. dr. W. Hesling, bedankt om mij te steunen in de keuze van mijn onderwerp en voor de professionele richtlijnen die hij mij gaf tijdens het uitwerken van deze thesis. Zijn frisse aanpak, zijn enthousiasme en zijn persoonlijk contact met zijn studenten hebben mijn licentiejaren een flinke boost gegeven.

Verder ook een grote dankjewel aan Frank De Groote van het Mediacentrum voor het verschaffen van *Der Müde Tod* van Fritz Lang, aan de mensen van het Filmarchief in Brussel voor de vele persmappen en aan videotheek Video Corner in Kessel-Lo voor hun ruime filmaanbod.

Tot slot mijn ouders, die me de kans gegeven hebben deze studie te beginnen en – gelukkig – ook af te maken, mijn vrienden die mee films gekeken hebben, me gesteund hebben in die ene moeilijke periode en mijn tekst nagelezen hebben, mijn kotgenoten voor de onvoorwaardelijke steun en de enthousiaste aanmoedigingen en ten slotte mijn vriend die op tijd en stond achter mijn veren zat om aan het werk te gaan, mijn nachtelijke computeravontuurtjes en mentale crashes door de vingers zag en mij op zaken wees die ik zelf nooit zou gevonden hebben. Bedankt allemaal!

INLEIDING

"Ik wil niet onsterfelijk worden door mijn werk, ik wil onsterfelijk worden door niet dood te gaan," heeft Woody Allen ooit gezegd (Van der Burg, J., 19.05.2004, z.p.).

De mens heeft sinds zijn ontstaan altijd al een buitengewone fascinatie gehad voor het leven na de dood. Hij weigert te aanvaarden dat zijn bestaan zomaar abrupt ten einde komt wanneer hij sterft, wat tot uiting komt in een brede waaier aan opvattingen van de mens over het hiernamaals. Sinds de oertijd al speelt de omschrijving en de voorstelling van deze wereld na de dood een meer dan cruciale rol in de verschillende wereldgodsdiensten en de persoonlijke zingeving. Men kan zelfs stellen dat het geloof in het leven na de dood de belangrijkste pijler binnen de religie is, dat religies volledig rond dit thema zijn opgebouwd. Het is voor een godsdienst dan ook van belang een duidelijk, welomschreven en concreet beeld van dit hiernamaals te scheppen en zo het geloof te verstevigen.

Doorheen de tijd zijn er dan ook ontelbare afbeeldingen, schilderijen, tekeningen en andere kunstwerken geproduceerd die de dood en het hiernamaals op een bepaalde manier weergeven, afhankelijk van de tijdsgeest, religie of overtuiging. De moderne ontwikkeling van de beeldcultuur in acht genomen, kan men verwachten dat ook de filmsector op dit vlak niet kan achterblijven. Bewegende beelden hebben het immers voor een groot deel overgenomen van de klassieke beeldende kunst en kunnen als geen ander een levendig en realistisch beeld scheppen van een bepaalde omgeving of een bepaald idee. Zoals de mens tot het einde van de 19de eeuw het leven na de dood schetste met potlood of met verf en kwast, zo zal hij het nu kunnen schilderen met een filmcamera. Sindsdien hebben verschillende voorstellingen van het hiernamaals het witte doek gesierd.

Wat in dit werk onder meer van belang is, is de vergelijking tussen beide media. Het zijn natuurlijk verschillende types van beeldvorming, maar het is absoluut niet ondenkbaar dat de manier waarop het hiernamaals in beeld gebracht wordt in de speelfilm gelijkenissen vertoont met de uitbeelding ervan via andere beeldende kunsten doorheen de geschiedenis. Een mix van de cultuur-historische studie van de opvattingen rond en voorstellingen van het leven na de dood en een inhoudsanalytische en filmtechnische studie van verschillende speelfilms lijken de juiste basis om een typologie op te stellen die de verschillende manieren van het in beeld brengen van het hiernamaals omvat. De verschillende visies op het hiernamaals komen ongetwijfeld in zekere mate aan bod in de speelfilm en zullen tot op zekere

hoogte gerelateerd zijn aan een bepaalde tijdsgeest of een bepaald klimaat binnen de samenleving.

Het onderwerp van deze eindverhandeling wekte mijn interesse in de eerste plaats omdat het een belangrijke cultuur-historische en maatschappelijke achtergrond heeft en ons misschien wat meer kan vertellen over de mens en hoe hij tegenover de samenleving staat. Het hiernamaals is immers in eerste instantie een creatie van de mens. Zo brengt dit werkstuk film en sociale wetenschappen als het ware samen in één thema en vormt bijgevolg een prima sluitstuk voor een opleiding Communicatiewetenschappen. Dat er nooit eerder iets over het onderwerp geschreven werd, is bizar in tijden als deze, waarin opnieuw aandacht wordt geschonken aan nieuwe vormen van zingeving en religie, en waarin de dood en het leven dat erop volgt geregeld aan bod komt in de film. Recente cinemasuccessen zoals *City of Angels* (1998) en *What Dreams May Come* (1998) tonen immers aan dat de menselijke fascinatie voor het hiernamaals nog niet uitgedoofd is en er nog steeds nood is aan een concrete voorstelling ervan. Dit alles vormt een extra motivatie om dit onderzoek uit te voeren.

De probleemstelling kan dus als volgt worden omschreven: bestaan er daadwerkelijk overeenkomsten tussen de klassieke en de moderne beeldvorming rond het hiernamaals en zullen deze een voldoende basis bieden voor het creëren van duidelijk te onderscheiden types? Met andere woorden: is het überhaupt mogelijk een typologie van voorstellingen van het hiernamaals in de film op te stellen? In dit inhoudsanalytisch onderzoek wordt dus toegespitst op enkele films die een bepaalde visie menen te schetsen op hoe het hiernamaals eruit zou zien en deze worden met schilderijen en afbeeldingen met hetzelfde thema vergeleken. Enerzijds is dus een grondige maar beknopte studie van de opvattingen rond het hiernamaals door de eeuwen heen en binnen verschillende godsdiensten en culturen aan de orde. Op basis daarvan kunnen de voorstellingen in de speelfilm in een breder kader geplaatst worden, wat uiteindelijk tot een overzichtelijke, thematische typologie moet leiden. Verder is het ook niet onbelangrijk om de te bespreken speelfilms in hun ruimere maatschappelijke context te plaatsen, zodat externe factoren mee in rekening kunnen gebracht worden. Het is belangrijk hierbij de band met de schilderkunst en andere films nooit uit het oog te verliezen. Daarom zal ik dit werk beginnen met een kort overzicht van de productie- en receptiegeschiedenis van negen geselecteerde films.

I. SPEELFILMS OVER HET HIERNAMAALS

0. Inleiding

Zoals wel vaker gebleken is, heeft het maatschappelijke klimaat altijd al een enorme impact gehad op Hollywood en de films die er gemaakt worden om het publiek te onderhouden. De Tweede Wereldoorlog is allesbehalve een uitzondering op deze regel en vormt hier dus een perfect voorbeeld van (Schubert, L., 22.09.1997). De dood is een thema dat de wereld van de cinema steeds aangesproken heeft, maar met deze periode van algemene onrust en onzekerheid, en bovendien het plotse overlijden van ontelbare jonge mensen, kwam er de plotse nood om de kijker een beeld van het leven na de dood aan te bieden. De oorlog van 1940 - 1945 leidde bijgevolg tot een indrukwekkende serie films die de nabestaanden van de gesneuvelden met een dergelijk beeld trachtten te troosten (Duynslaegher, P., 14.11.1990, p.161). Door de kijker in volle oorlogstijd een blik te bieden op de hemel waar de doden verder blijven bestaan, stelde men het publiek immers op zijn gemak. Dit is alvast één van de verschillende redenen uit de maatschappelijke context waarom hiernamaalsfilms zo'n overweldigend succes kennen. Nu zijn er verschillende types te onderscheiden binnen de films die een beeld van het hiernamaals trachten te schetsen, op basis van hun genre en voorstellingsvorm.

Zo kan men op een aantal films duidelijk de categorie 'geestenfilms' kleven. Oorspronkelijk is dit een type film dat rond de Tweede Wereldoorlog vooral op humoristische en romantische manier werd aangepakt. De geesten waren niet bedoeld om het bioscooppubliek angst aan te jagen, maar om hen – in het gezelschap van of in contact met gewone stervelingen – te entertainen (Dirks, T., 2005). De komische aspecten van deze films komen vaak voort uit het feit dat de geesten onzichtbaar of slechts voor één persoon zichtbaar zijn en dat ze niet in staat zijn op een fysieke manier invloed uit te oefenen op de omgeving rondom hen (Groves, T., 01.11.2000). Voorbeelden hiervan zijn *Topper* (1937), *Blithe Spirit* (1945), *Wonder Man* (1945) en *The Ghost And Mrs. Muir* (1947). Tegenwoordig komt het geestenthema ook in science-fiction, fantasy en horrorfilms aan bod. Vaak proberen geesten de fouten die ze in hun leven hebben gemaakt alsnog recht te zetten, of ze trachten, wanneer ze vermoord werden, hun nabestaanden hierover in te lichten en het kwaad dat hen aangedaan werd weer goed te maken (*Ghost Film*, 2005). Bekende recentere geestenfilms binnen deze genres zijn o.a. *Poltergeist* (1982), *Beetlejuice* (1988),

Ghost (1990), *The Sixth Sense* (1999), *Sleepy Hollow* (1999) en *The Others* (2001). Whoopi Goldberg tracht in een interview met De Standaard, naar aanleiding van haar rol in *Ghost* (1990), deze stroom van geesten- en hiernamaalsfilms te verklaren:

“(…) Ik vermoed omdat mensen willen weten wat hen te wachten staat en dat ze stiekem plannen maken. Ze dromen van een wereld waar het er anders aan toe gaat dan in degene waarin wij ons bevinden. Een plaats waar de slechte wordt gestraft” (Butstraen, R., 22.11.1990, p.21).

Volgens Tony Goldwyn, één van haar tegenspelers in de film, is het echter toevallig dat dit soort films allemaal rond dezelfde periode in de bioscoop te zien zijn. Hij beweert dat deze trend van voorbijgaande aard is (Tits, J., 16.11.1990, p.32). Het tegendeel wordt echter bewezen door het grote aantal geestenfilms dat na *Ghost* in de bioscoopzalen terecht kwam.

Op de interesse in het bestaan van een leven na de dood heeft Hollywood sinds de jaren veertig ook enthousiast gereageerd met een lange lijst ‘engelenfilms’. Engelen hebben steeds een belangrijke plaats ingenomen in het fantasy-genre en films met een bovennatuurlijk karakter (Dirks, T., 2005). De melodramatische reeks van romantische en supernaturalistische films uit de jaren ’40 en ’50 bracht klassiekers als *A Guy Named Joe* (1944), *It’s A Wonderful Life* (1946), *The Bishop’s Wife* (1947), *Heaven Only Knows* (1947) en *Angels In The Outfield* (1951) voort. Dit zijn allemaal producties die het traditioneel erg goed doen tijdens de kerstdagen dankzij hun uitgesproken ‘feel-good’ karakter. Tegenwoordig wordt er echter niet meer op een seizoen gekeken en heeft men in de filmindustrie ontdekt dat het hiernamaals op financieel vlak een heel interessant onderwerp blijkt te zijn (De Coninck, R., 15.07.1998, z.p.). *Always* (1989), *Almost An Angel* (1990), *The Prophecy* (1995), *Michael* (1996), *City Of Angels* (1998) en *Dogma* (1999) zijn recente engelenfilms die samen de voorbije twee decennia heel wat geld in het laadje brachten.

De laatste jaren, en dan vooral rond 1998 – het jaar van *City Of Angels*, *What Dreams May Come* en *Meet Joe Black* – is er sprake van een echte Hollywoodtrend om het hiernamaals op allerlei mogelijke manieren op het publiek los te laten, hetzij in de vorm van engelen of geesten, hetzij op een andere, alternatieve wijze. Die extreme belangstelling voor het leven na de dood wordt onder andere in verband gebracht met het toen naderende millenniumeinde – het ‘fin de siècle’-gevoel – en de vergrijzing van de gigantische ‘baby boom’-generatie, die dan voor het eerst echt met hun eigen sterfelijkheid werd geconfronteerd (Temmerman, J., 18.12.1998, z.p.). Uit de lange lijst van films die in meerdere of mindere mate over het hiernamaals

handelen, selecteerde ik negen films op basis van relevantie en verscheidenheid in type, genre en productiejaar. *Der Müde Tod* (1921), een stomme film uit de beginjaren van het filmtijdperk, als model voor de film over dood en hiernamaals uit het begin van de 20ste eeuw; *A Matter Of Life And Death* (1946), om de impact van de Tweede Wereldoorlog op de voorstelling van het hiernamaals aan te tonen; *Bröderna Lejonhjärta* (1977), een Zweedse jeugdfilm gebaseerd op het bekende kinderboek van Astrid Lindgren, om het onderscheid te maken tussen de voorstelling van het leven na de dood voor kinderen en voor volwassenen; *Heaven Can Wait* (1978), een remake van de komische familiefilm *Here Comes Mr. Jordan* (1941) om het thema 'reïncarnatie' aan te kaarten; *Beetlejuice* (1988), een typisch Burtoniaanse, macabere maar humoristische geestenfilm, om 'dood' en 'hiernamaals' binnen het genre van de zwarte humor te situeren; *Ghost* (1990), een typische 'feel good movie' met een vleugje spanning, om de revival van de melodramatische romantiek uit de jaren '40 te vertegenwoordigen; *City Of Angels* (1998), een romantisch melodrama dat gebaseerd is op *Der Himmel Über Berlin* (1987) van Wim Wenders, om de specifieke rol van de engel als afgevaardigde van God te duiden; *What Dreams May Come* (1998), een fantastische benadering van de wereld na de dood, die omwille van zijn expliciete onderwerp niet kan ontbreken in deze eindverhandeling; en tot slot *Wandafuru Raifu* (1998), een Japanse mengeling tussen fictie en realiteit, om de typische Hollywoodfilm een alternatief te bieden. Een korte samenvatting van de productie en receptie zou een handig overzicht moeten bieden van deze negen films. Een beknopte inhoud en een beschrijving van de achtergronden van de filmmakers zijn terug te vinden in bijlage.

1. *Der Müde Tod* van Fritz Lang (1921)

1.1. Belangrijke productieaspecten

Hoewel *Der Müde Tod* een zeer ambitieus project was, blijkt het toch een lowbudget productie te zijn. Lang lost dit echter mooi op door het gebruik van heel eenvoudige sets en door vooral de fysieke eigenschappen van de acteurs naar voor te halen, zoals duidelijk het geval is bij acteur Bernard Goetzke die de rol van de Dood voor zijn rekening neemt. Bovendien maakt Lang vaak gebruik van licht en schaduwen om bepaalde aspecten binnen het frame te benadrukken en om aan het beeld een dynamische rand toe te voegen. Het scherm wordt vaak opgedeeld in lichte en donkere partijen, zodat het beeld in een deel van het frame wordt gevangen (Koller, M., 01.05.2001). Met deze technieken tracht Lang zijn obsessie voor het Noodlot visueel uit te drukken: de personages worden vaak overschaduwd door de enorme sets, ze worden er bijna door gevangengenomen en gereduceerd tot geometrische elementen van het decor. De schaduwen benadrukken vaak de dreigende vormen van hun omgeving (Jenkins, S., 1981, p.51). Door het toepassen van deze eenvoudige en vooral goedkope technieken krijgt de film toch een artistiek hoogstaande kwaliteit mee, wat het lowbudget element enigszins verdoezelt. Men kan wel zeggen dat de montagetechnieken geminimaliseerd zijn in het voordeel van het camerawerk en de decors.

Lang gebruikt zelden een bewegende camera, maar dit is nooit storend omdat het gecompenseerd wordt door zijn sterk visuele inzicht. De speciale effecten die in de film gebruikt worden, zijn naar moderne standaarden erg eenvoudig en rusten op de Méliès-stijltrucjes uit de allereerste filmjaren. Ook de inbreng van de ‘set designers’ is hierbij van belang: ondanks de eenvoud van de decors creëren ze toch het juiste gevoel bij de verschillende periodes die in de drie verhaallijnen aan bod komen. De verschillende types van sets werden dan ook door drie verschillende mensen ontworpen. Zo werd het kerkhof uit het Duitse verhaal gekenmerkt door de abstracte stijl die Walter Röhrig ook toepast in *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), zo zijn de strakke lijnen in de Venetiaanse en Perzische periode afkomstig van Hermann Warm en bouwde Robert Herlth de fantastische visie op het oude China (Koller, M., 01.05.2001). Bovendien zijn de kostuums en kunstobjecten in de film historisch correct en gebaseerd op museumstukken (Jensen, P., 1969, p.27).

1.2. Receptie van de film

Der Müde Tod mag nu dan wel als één van de meest invloedrijke producties uit het tijdperk van de Duitse stomme film gezien worden, het onmiddellijke succes na de Duitse release in 1921 bleef uit. In eerste instantie was de film zelfs zowel bij de pers als bij het publiek een flop. Toen er in de Verenigde Staten een herwerkte en ingekorte versie in de bioscopen kwam onder de naam *Destiny* of *Between Two Worlds* en de film in andere Europese landen wél met applaus onthaald werd, bracht men *Der Müde Tod* opnieuw uit in Duitsland en Frankrijk en werd het alsnog een commercieel succes.

In de meeste recensies wordt *Der Müde Tod* bestempeld als een mijlpaal in de filmgeschiedenis, een ‘must see’ voor elke film liefhebber en een inspiratiebron voor hedendaagse filmmakers. Vooral de invloed van de film op latere producties, zoals *The Thief Of Baghdad* (1924), wordt benadrukt. Ook wordt er vaak melding gemaakt van Lang’s fascinatie voor de dood en zijn speciale belichtingstechnieken die dit thema vormgeven. Fritz Lang, en *Der Müde Tod* in het bijzonder, zijn een dankbaar onderwerp voor filmstudies en diepgaande analyses, zo blijkt uit het rijke literatuuraanbod.

2. *A Matter Of Life And Death* van Powell en Pressburger (1921)

2.1. Belangrijke productieaspecten

De productie van *A Matter Of Life And Death* begon op de dag dat de Japanners zich overgaven in de Tweede Wereldoorlog en hiermee de oorlog beëindigden. Voor Powell en Pressburger zich terug zouden gaan focussen op andere, nieuwe thema's, moesten ze eerst nog een film maken in opdracht van de Britse overheid (Salwolke, S., 1997, p.131). Ze werden verzocht iets te doen aan de Brits-Amerikaanse relaties die in het naoorlogse westerse landschap een problematische omvang begonnen te krijgen (Beerekamp, H., 10.07.1996, z.p.). Aan de basis van het verhaal lag een nieuwsbericht uit een Duitse krant dat melding maakte van een Britse piloot die uit zijn vliegtuig was gevallen en zijn val zou overleefd hebben. Pressburger voegde in het script het element van de hemel en de fout van de afgevaardigde toe, maar Powell was hier eerst niet enthousiast over, omdat hij geen zin had om een fantasiefilm te maken. Powell wou altijd een zekere binding met de realiteit behouden, dus het was pas nadat ze besloten hadden dat de piloot een hersenbeschadiging had opgelopen en daardoor hallucinaties van de hemel kreeg, dat hij toestemde met het scenario. Vervolgens konden ze de juiste acteurs beginnen te verzamelen: de meesten hadden al eerder meegewerkt aan een film van *The Archers* en waren meteen bereid mee te werken; de actrice die het meisje June speelt, Kim Hunter, vonden ze dankzij de hulp van Alfred Hitchcock.

De film *A Matter Of Life And Death* was de grootst opgevatte productie binnen de Britse cinema sinds de versie van *The Thief Of Baghdad* uit 1940 (waar Michael Powell eveneens aan meewerkte als regisseur). Zoals bij *The Archers* de gewoonte was, werd de 'look' van de film eerst zorgvuldig uitgewerkt alvorens aan de productie te beginnen. Zo werden er 46 gedetailleerde schetsen, 24 series van architecturale tekeningen en zelfs schaalmodellen en miniaturen gemaakt om de scènes die in de hemel plaatsvonden te creëren. Het allergrootste decorstuk, en in die tijd zelfs het grootste ooit gemaakt, was de enorme roltrap die de overledenen naar de hemel bracht (Salwolke, S., 1997, p.132). Het was zo een overweldigend element in de set dat de trap zelfs een naam kreeg: Ethel. Ze telde 266 treden van zes meter breed, woog 85 ton en het team van productiedesigner Alfred Junge deed er drie maanden over om haar te bouwen (Smets, J., 27.03.2002, z.p.).

Verder is het nog interessant te vermelden dat de karakters van de twee centrale personages in de film, piloot Peter en dokter Reeves, gebaseerd zijn op die van The Archers zelf. Zo lijkt Peter het meest op Pressburger: beiden geloven in de kracht van woorden en fantasie, terwijl dokter Reeves en Powell meer met de visuele ervaring bezig zijn. Reeves wil Peter's ervaringen in de hemel stoelen op een reële basis (hij ziet Peter's belevenissen in de zwart-witwereld als hallucinaties die het gevolg zijn van een hersenbeschadiging), net zoals Powell wel bereid is in fantastische settings te werken op voorwaarde dat ze hun grondslag in de realiteit hebben (Salwolke, S., 1997, pp.137-138).

2.2. Receptie van de film

Zoals op voorhand eigenlijk een beetje verwacht werd, was de Britse pers allesbehalve mild voor *A Matter Of Life And Death*, ondanks de technische originaliteit en de stevige narratieve structuur. Over het algemeen beschouwden ze het als een sensationele film die nergens over ging en vooral het fantasie-element kende geen succes bij de critici, die in die periode een meer realistische inslag verwachtten van de Britse film. De film had onder de titel *Stairway To Heaven* meer succes in de Amerikaanse bioscoopzalen.

In veel recensies is men het erover eens dat het oorspronkelijke doel van de film – de historische band tussen Groot-Brittannië en de Verenigde Staten benadrukken en de relatie tussen beide landen ophemelen – niet bereikt is. Door de ironische opmerkingen in de rechtszaal over Britse en Amerikaanse stereotiepen worden de verschillen tussen beide naties net benadrukt en verstevigd (Salwolke, S., 1997, pp.133 & 138). Verder is men vooral lovend over de indrukwekkende decors en het vernieuwende gebruik van kleur bij het overvloeien van het blauwige métallic van de zwart-witwereld in de hemel naar de felle TechniColor op aarde (Sicher, J., 19.04.1998, p.22).

3. *Bröderna Lejonhjärta* van Olle Hellbom (1977)

3.1. Belangrijke productieaspecten

Omdat de film bijzonder weinig financiële middelen ter beschikking had, werd er vooral gebruik gemaakt van buitenopnamen en van bestaande gebouwen in plaats van decors. Bovendien waren de weinige rekwisieten en kostuums niet erg gedetailleerd. De regisseur richtte echter zijn aandacht niet op deze gebreken, maar verstoopt ze in het donkere, sombere geheel. Enkele belangrijke effecten missen echter wel hun uitwerking: de ‘matte paintings’ zijn van ondermaatse kwaliteit en ook de amateuristische voorstelling van de draak Katla is bij momenten lachwekkend. Toch won Olle Hellbom met *Bröderna Lejonhjärta* een ‘Guldbagge’, de Zweedse versie van de Oscar (*The Brothers Lionheart*, 2004).

3.2. Receptie van de film

Over de film zijn heel weinig recensies te vinden die niet in het Zweeds zijn geschreven. *Bröderna Lejonhjärta* was dan ook vooral in het thuisland een geweldig succes. Een Engelstalige recensent merkt op dat dit misschien kan liggen aan de specifieke Zweedse cultuur en waarden die aan bod komen in de film: zo meent hij dat de film, die in Zweden als ‘familiefilm’ wordt bestempeld, in andere landen misschien meer als een film voor volwassenen zal worden beschouwd omwille van de gewaagde thematiek. De meeste kinderen zijn immers niet gewend bij het begin van de film al geconfronteerd te worden met de dood van de jonge hoofdpersonages. In Zweden zijn ze er echter van overtuigd dat kinderen – die overigens veel intelligenter zijn dan sommigen wel denken – weten dat er slechte dingen kunnen gebeuren met hen en dat ze erop attent moeten gemaakt worden dat ook kinderen kunnen sterven, ook al verdienen ze dit niet. Zij zouden de eerlijkheid van de film appreciëren.

Verder bevat de film ook verschillende gewelddadige scènes, waarin mensen doorboord worden met pijlen en van hun paard gestoten worden met zwaarden, maar doordat er nooit bloed aan te pas komt en de dodelijke actie steeds vanuit een veilig standpunt wordt gefilmd, komt de jonge kijker nooit rechtstreeks in contact met de dood. Bovendien wordt er heel sterk de nadruk op gelegd dat Jonathan, de oudste van de broertjes Leeuwenhart, gruwet bij de gedachte aan geweld en zich liever niet in het

heetst van de strijd op het slagveld bevindt. Ook de donkere omgevingen die vaak in nachtelijke duisternis of een dichte mist gehuld zijn, zijn niet meteen het decor voor een vrolijke, zorgeloze kinderwereld. Olle Hellbom drukt de jeugd als het ware met hun neus op de realiteit en dat komt soms hard aan (*The Brothers Lionheart*, 2004).

4. *Heaven Can Wait* van Warren Beatty (1978)

4.1. Belangrijke productieaspecten

Het enige productiedetail dat over deze film terug te vinden is, betreft de financiële middelen voor het tot stand komen ervan. Warren Beatty en Buck Henry beschikten over een aanzienlijk grotere som geld voor het draaien van *Heaven Can Wait* dan de makers van het origineel, *Here Comes Mr. Jordan* (1941) (de film van Beatty is bijna een directe kopie van deze klassieker van Alexander Hall en is niet rechtstreeks gebaseerd op *Heaven Can Wait* uit 1943, die wel een gelijkaardig onderwerp heeft, maar qua verhaallijn geen enkele overeenkomst vertoont met zijn naamgenoot uit 1978). Bijgevolg slaagden zij erin een meer gepolijste versie van het verhaal af te leveren en konden ze enkele aspecten ervan een nieuw laagje geven (Scheib, R., 1990).

4.2. Receptie van de film

Bij de schrijvende pers werd *Heaven Can Wait* behoorlijk kritisch aangepakt. In de eerste plaats heeft men gemengde gevoelens over de acteerprestaties van Beatty zelf: de één vindt dat hij in zijn rol als sympathieke dwaas een goed gevoel opwekt bij de kijker (*Heaven Can Wait*, 01.02.2004), dat hij in de hoedanigheid van hoofdrolspeler, regisseur, producer en scenarist zelfs geweldig werk aflevert (Brussat, F. & Brussat, M.A., 2004) en de ander beweert dan weer dat hij niet meteen het beste van zichzelf geeft. Verder is er ook kritiek op de montage die hier en daar wat slordig is en de belichting en dramatische effecten die af en toe wat overdreven zijn. De sterke verhaallijn zou echter voldoende kunnen opwegen tegen deze gebreken (Eastman, M., 26.04.2001). Verder is men doorgaans wel lovend over de acteerprestaties van de andere personages. Vooral Jack Warden, die Joe's persoonlijke coach speelt en rechtstreeks in contact komt met de overleden quarterback, krijgt positieve commentaar (*Heaven Can Wait*, 01.02.2004).

Het Amerikaanse publiek echter reageert eenzijdig enthousiast op de film. De redenen hiervoor zijn eigenlijk evident: buiten het feit dat het verhaal heel charmant gepresenteerd wordt, raakt *Heaven Can Wait* ook een onderwerp aan dat in die periode erg populair was binnen de Amerikaanse cultuur. Over het leven na de dood

verschenen een hele stroom boeken, films, theaterstukken, televisieprogramma's, kranten- en tijdschriftartikels,... noem maar op. De stilte rond één van de allerlaatste sociale taboes was voorgoed doorbroken. Mensen begonnen steeds meer openlijk te praten over de dood en vragen zich luidop af wat erna zou komen. Films waarin een beeld getoond wordt van deze wereld, worden bijgevolg met veel gejuich onthaald (Brussat, F. & Brussat M.A., 2004). Bovendien werd de film genomineerd voor de Oscar voor Beste Film, Beste Bewerkte Scenario, Beste Cinematografie, Beste Art Direction (deze werd ook effectief gewonnen), Beste Acteur (Beatty), Beste Mannelijke Bijrol (Warden) en Beste Vrouwelijke Bijrol (Cannon) (Scheib, R., 1990).

5. *Beetlejuice* van Tim Burton (1988)

5.1. Belangrijke productieaspecten

Hoewel *Pee-Wee's Big Adventure* (1985) geen geweldige kaskraker was, werd hij toch een commercieel succes en dit was voor Warner Brothers genoeg om Tim Burton, die ondertussen toch enige bekendheid verworven had, de kans te geven nog een film te maken voor hen. Het *Batman*-project (1989) lag al enige tijd op tafel bij Warner Bros., maar omdat Burton nog maar één echte film op zijn repertoire had staan, wilde de studio *Batman* nog niet meteen aan zo'n kersverse regisseur geven. Ze besloten hem eerst een andere film te laten maken, op basis van een script van Michael McDowell: *Beetlejuice*. Burton, die liever wat afstand nam van romantische komedies en avonturenfilms, was meteen gewonnen voor dit ietwat bizarre verhaal dat zich voornamelijk in een fantastische wereld afspeelde (Keppens, H., 2001, p.22).

Zijn liefde voor speciale effecten en extravagant setdesign kwamen er prima tot hun recht. Hij maakte vooral gebruik van ouderwetse manieren om het publiek te foppen: zo werden een aantal scènes gefilmd met spiegeleffecten in plaats van de tegenwoordig meer ingeburgerde 'blue screen'. Ook werd er veel aandacht besteed aan make-up effecten: op sommige draaidagen moesten de hoofdrolspelers vaak uren achter de make-up tafel doorbrengen. Ten slotte werd er ook veel tijd gestoken in de zeer uiteenlopende decors: de expressionistisch ogende gangen van het hiernamaals, de woestijnachtige planeet die zich buiten het huis van de Maitlands bevindt, het miniatuurmodel van het stadje Winter River, ... (Fleming, S., 2003).

Met een budget van 13 miljoen dollar en de hulp van 'visual effects consultant' Rick Heinrichs, 'visual effects supervisor' Alan Munro, cameraman Thomas Ackerman en vooral productiedesigner Bo Welch slaagde Burton erin met de nodige artistieke vrijheid een mooie film te maken. "A comic version of *The Exorcist* – from the dead people's point of view," noemt Burton het. Veel van de acteurs zoals Alec Baldwin, Michael Keaton, Geena Davis en Winona Ryder hebben via deze film behoorlijk wat bekendheid verworven (Keppens, H., 2001, p.22).

5.2. Receptie van de film

De film was niet alleen een commercieel succes in de filmzalen (hij bracht meer dan 9 miljoen dollar op in de eerste drie weken na de release), maar ook bij de pers werd hij over het algemeen goed ontvangen. Op de 'Website for the Recently Deceased' spreekt men over een unieke komische fantasie met een bovennatuurlijke knipoog naar alle voorgaande geestenfilms en prijst men de rol van Michael Keaton (Beetlejuice zelf), die het juiste evenwicht tussen angstaanjagend en ronduit hilarisch perfect weet te vinden (Fleming, S., 2003).

Ook Bill Hagen van The San Diego Union-Tribune is lovend over Keaton, die volgens hem zijn beste filmrol sinds *Night Shift* (1982) speelt en bewijst dat hij in de rol van Beetlejuice een eerste klasse komedieacteur is. Bovendien prijst hij ook Baldwin, Shadix, O'Hara, Ryder, Jones en Sidney voor hun voortreffelijk acteertalent (Hagen, B., 13.04.1988, z.p.). Het scenario is ongestructureerd en kent geen regels, heeft sterke oneliners en grappige, maar vooral erg absurde situaties, die een beetje getemperd worden door de warme en geloofwaardige rollen van Baldwin en Davis. Ook de vele verrassende speciale effecten en gekke kostuums en make-up van de wachtende doden in het hiernamaals (een in twee gezaagde goochelaarsassistente, een platgewalste man aan de wasdraad, een man met een geklemd kippenbotje in zijn keel,...) krijgen een hoofdrol in de vele recensies (Kempley, R., 30.03.1988, z.p.).

Er zijn natuurlijk critici die het niet zo begrepen hebben op Burton's regie, de leuke ideeën uit het script niet genoeg ontwikkeld zien in de film of Keaton's rol te oppervlakkig vinden (Canby, V., 08.05.1988, z.p.), maar dit zijn uitzonderingen binnen een doorgaans positieve ontvangst.

6. *Ghost* van Jerry Zucker (1990)

6.1. Belangrijke productieaspecten

Tijdens de productie van *Ghost* moesten er nogal wat keuzes gemaakt worden door de filmploeg. Zo stond Patrick Swayze, die door scenarist Bruce Joel Rubin werd aangeraden voor de rol van Sam, niet bovenaan het verlanglijstje van regisseur Zucker (andere voorgestelde acteurs waren Harrison Ford, Tom Hanks en Tom Cruise). Hij was niet enthousiast over de keuze van de acteur omdat Swayze volgens hem niet paste in het beeld dat hij in gedachten had van Sam. Uiteindelijk kwam Zucker echter tot het inzicht dat Swayze toch het talent bezat om deze rol op zijn manier in te vullen, aangezien zijn personage eerder moest reageren dan interageren. Verder was Rubin in de eerste plaats niet erg tevreden over de keuze van de studio's voor regisseur Jerry Zucker omdat het zijn eerste drama zou worden (voor *Ghost* regisseerde Zucker enkel komische films) en Rubin was bezorgd dat hij de film een verkeerde toon zou meegeven. Van zijn kant was Zucker dan weer erg sceptisch over Rubins script, wat toch voor enkele spanningen tussen beide heren zorgde, maar deze leidden er dan weer toe dan het scenario tot in de puntjes werd bijgeschaafd. Na negentien herwerkingen kwamen ze eindelijk tot het finale script dat hen later een Oscar zou opleveren (Milligan, K., 2002).

6.2. Receptie van de film

Deze film wordt zeer uiteenlopend becommentarieerd door de pers. Critici die *Ghost* negatief benaderen, hebben het vooral over de stereotiepe, christelijke weergave van het leven na de dood, wat tot uiting komt in de voorstelling van de hel door kwaadaardige, zwarte schaduwen en de hemel door onduidelijke engelachtige begeleiders en verre lichtgekleurde velden. De slechten worden gestraft en de goeden worden beloond, waardoor de film duidelijk elke mogelijk controversie uit de weg wil gaan (Scheib, R., 1991). In diezelfde lijn ligt de commentaar op het Disney-achtige einde waarin Sam, omringd door een gouden lichtkrans, verdwijnt in een horizon van mistig, verblindend licht (What they said at the time..., 1990, p. 296).

Over de acteerprestaties is men doorgaans wel positief: ze komen realistisch over en slagen erin de verschillende personages op een vloeiende manier te verbinden

met het scenario (Kempley, R., 13.07.1990). Vooral de prestatie van Whoopi Goldberg wordt veelvuldig geprezen: wanneer zij ten tonele verschijnt, krijgt de film plots de vaart die hij in het begin wat moet missen. Hoewel sommigen betwijfelen of haar Oscar wel verdiend was, is ze perfect gecast en zet ze een heel menselijk, grappig personage neer met voldoende emotionele diepte en evenwicht (What they said at the time..., 1990, p.296). Ook de filmmakers krijgen redelijk goede commentaren.

Hoewel *Ghost* geen perfecte film is, slaagt hij er met zijn verschillende genres (komedie, thriller, drama, romance) wel in een zeer ruim publiek aan te spreken (Hakari, A.J., 2001).

7. *City Of Angels* van Brad Silberling (1998)

7.1. Belangrijke productieaspecten

Bij het filmen van *City Of Angels* werd er op de allerkleinste details gelet. Zo komt uit het feit dat de engelen niet echt zichtbaar zijn voor de mensen voort dat zij ook geen schaduwen hebben. Dit zorgde wel voor wat problemen bij het filmen van Nicholas Cage in sommige scènes, zoals in het ziekenhuis, waar hij omringd wordt door schaduwen. Door de moderne technieken van zachte kleurbelichting en door het monteren van verschillende beelden slaagden de filmmakers er echter in Cage schaduwloos door de film te laten schrijden. Vervolgens besliste cinematograaf John Seale dat de engelen een lichtbron op zichzelf vormden en dus voortdurend een soort zwak licht zouden uitschijnen. Hiervoor werd een speciale lamp gebruikt die over of onder de lens van de camera werd geplaatst, waardoor niet alleen Cage's ogen beter uitkwamen, maar het probleem met de schaduwen ook gereduceerd werd. Hij zag er als het ware eeuwig jong uit, zoals het een echte engel betaamt. Wanneer hij later in de film sterfelijk wordt, verdwijnt dit licht en wordt hij plots omgeven door harde schaduwen.

Er werd gebruik gemaakt van een groot aantal verschillende locaties in de buurt van Los Angeles, zoals een strand in Malibu, de Main Public Library van San Francisco en een vakantiehuisje aan Lake Tahoe. Eén van de meest indrukwekkende locaties was een wolkenkrabber met 38 verdiepingen in het centrum van L.A., waar tijdens de film Seth en Messinger uitkijken over de stad. Voor deze scène werd gebruik gemaakt van een enorm complexe 'crane shot' die de skyline van L.A. vanachter de schouders van de twee mannen moest omvatten en vervolgens een diepe duik naar de snelweg beneden hen moest maken. Deze kraantechniek werd ook toegepast bij alle andere hoge plaatsen van waaruit de engelen over de stad uitkijken (Calhoun, J., 01.05.1998).

7.2. Receptie van de film

City Of Angels wordt binnen zijn genre van melodramatische romance als een goede film bestempeld. Als 'remake' van *Der Himmel Über Berlin* van de Duitse regisseur Wim Wenders, zijn vergelijkingen met deze film natuurlijk niet uit te sluiten. Over het

algemeen heeft de pers geen goed gevoel over Amerikaanse remakes van buitenlandse films, maar deze keer is het blijkbaar toch behoorlijk goed gelukt. Silberling heeft enkele van de meer meditatieve, spirituele elementen en de uitdieping van de engelencultuur uit *Der Himmel Über Berlin* grotendeels weggelaten en het romantische aspect wat meer uitgediept om aan de meer geldende Amerikaanse normen te voldoen, maar dit doet geen afbreuk aan het uiteindelijke resultaat. Ook het einde, met de verrassende dood van Maggie, verschilt compleet van het origineel. Bovendien heeft Dana Stevens' script met Meg Ryan en Nicholas Cage twee goed uitgewerkte protagonisten die een complexe dynamiek weten te veroorzaken (Berardinelli, J., 1998).

De acteurs krijgen goede punten: Meg Ryan speelt een rol die haar op het lijf geschreven is en komt overtuigend over als hartchirurge. Naar aanleiding van haar rol volgde ze immers een team van hartchirurgen gedurende enkele weken om zich beter te kunnen inleven (Miller, L., 10.04.1998). Ze brengt een goede mix van kwetsbaarheid en kracht, die duidelijk te zien is in de overgang van haar manier van handelen: eerst wordt ze geleid door haar hoofd, later door haar hart (Leong, A., 1998). Nicholas Cage, hoewel hij soms niet echt in zijn rol lijkt te passen, is goed als de observerende, wachtende toeschouwer met zijn gemoedelijke, expressieve gezicht die als een echte beschermengel over Maggie waakt (Berardinelli, 1998).

Over het algemeen wordt *City Of Angels* beschouwd als een zeer behoorlijke prent, met beperkte aandacht voor het spirituele en genoeg romantiek zonder een echte 'tearjerker' te zijn (Miller, L., 10.04.1998). De film stijgt zelfs uit boven het gemiddelde Hollywood melodrama, maar heeft wel het typische Amerikaanse kenmerk van de kijker alles op een serveerblaadje aan te bieden en weinig aan de interpretatie over te laten. De structuur volgt de typische narratieve vorm van een romantische komedie, zodat het verhaal vrij voorspelbaar is (op het einde na dan), en had eigenlijk veel meer kunnen bereiken (Leong, A., 1998).

8. *What Dreams May Come* van Vincent Ward (1998)

8.1. Belangrijke productieaspecten

De belangrijkste elementen uit deze film zijn ongetwijfeld het productiedesign en de speciale effecten, waarvoor beroep werd gedaan op verschillende bedrijfjes zoals Manex Visual Effects, Pacific Ocean Post, Digital Domain, Illusion Arts, CIS en Cinema Production Services, Inc. De voornaamste effecten van de film zitten in de scènes waarin Chris' hiernamaals wordt afgebeeld: The Painted World. Deze wereld lijkt wel uitsluitend gemaakt te zijn uit penseelstreken en verf in onaardse felle kleuren. Wanneer een acteur door dit landschap loopt, moet de omgeving dus reageren alsof ze van verf gemaakt is. Regisseur Vincent Ward wilde hiervoor een combinatie van klassieke en moderne technieken gebruiken en maakte opnames zowel op locatie als in de studio. De meeste scènes werden opgenomen in het Glacier National Park in Montana. Eerst werd de acteur in zijn natuurlijke omgeving gefilmd en werden er oranje merktekens aangebracht in elk shot. Vervolgens werd de acteur met computertechnieken verwijderd uit het beeld en werden de oranje markers gebruikt op de camerabewegingen na te bootsen in een 3D-omgeving. Hierna creëerde men met behulp van een lasertechnologie een soort wolk van pixels waarmee alle 3D informatie van het landschap waar de scène was opgenomen, gereconstrueerd kon worden. Met Photoshop en Motion Paint ging men vervolgens aan de slag om de penseelstreken en verschillende kleuren aan te brengen in het geheel en ten slotte werd de acteur terug in het beeld geplaatst (*How'd they do those effects?*, z.d.).

8.2. Receptie van de film

What Dreams May Come werd overal wel wat op dezelfde manier ontvangen: zo is men over het algemeen extreme lovend over het productiedesign en het gebruik van de speciale effecten, maar kan men weinig positiefs bedenken over alle andere aspecten van de film. Zo zou de film een gebrek aan spanning hebben en een veel te traag tempo hebben waardoor het lijkt alsof de personages niet meteen ergens dringend moeten zijn of iets belangrijks te doen hebben in het verhaal. Hierdoor is het moeilijk om als kijker betrokken te geraken bij het verhaal. Verder spelen de acteurs met extreem overdreven emoties, waardoor ze een groot stuk menselijkheid missen en

waardoor je je als kijker ook niet gemakkelijk met hen kan identificeren (*What Dreams May Come*, 1998).

De acteerprestaties worden ook danig onder vuur genomen. Zo ziet men Robin Williams liever niet in serieuze rollen (zoals ook wel in *Good Will Hunting* uit 1997), waarin hij te vaak een betweterige leraarrol op zich neemt. Verder lijkt Max von Sydow niet echt op zijn plaats en zet Cuba Gooding Jr. een heel ondermaatse prestatie neer sinds zijn Oscarwinnende rol in *Jerry Maguire* (1996) (Davis, N.K., z.d.). Chris' echtgenote Annabella Sciorra slaagt er met haar transformatie van levendige jonge vrouw naar neerslachtige weduwe wel in een geloofwaardig personage neer te zetten.

Het productiedesign is eigenlijk het enige wat deze film staande houdt, want van het scenario moet *What Dreams May Come* het blijkbaar ook niet hebben. De echte ster van de film zijn de kleurrijke, imaginaire beelden, ontworpen door productiedesigner Eugenio Zanetti en gefilmd op Fuji Velvia film (Leong, A., 1998 & Yapp, N., 02.10.1998). Zo wordt bijvoorbeeld het beeld van de met hoofden van wanhopige zielen geplaveide vloer van de hel gezien als een meesterwerkje met een duidelijke knipoog naar Dante's *Inferno* en bovendien één van de krachtigste beelden uit de film. Het unieke visuele karakter van *What Dreams May Come* houdt de film staande (Davis, N.K., z.d.).

Tot slot wordt er in twee recensies ook een vergelijking gemaakt met de film *Ghost* (1990) van Jerry Zucker. James Berardinelli zet vooral het overeenkomstige thema in de verf: zowel *What Dreams May Come* als het melodrama van Patrick Swayze en Demi Moore wijzen erop dat de liefde niet eindigt na de dood, maar juist sterker wordt (Berardinelli, J., 1998). Een ander brengt dan weer naar voor dat in de twee films een heel ander beeld van het hiernamaals wordt getoond: in *Ghost* gaat het vooral over wat Patrick Swayze wel en niet kan doen als geest (door muren lopen, niet gezien worden door de levenden, voorwerpen verplaatsten door concentratie), terwijl in *What Dreams May Come* veel meer de nadruk op de visuele omgeving van het leven na de dood wordt uitgewerkt (Davis, N.K., z.d.).

9. *Wandafuru Raifu* van Hirokazu Kore-eda (1998)

9.1. Belangrijke productieaspecten

De film is een combinatie van fictie en realiteit, van speelfilm en documentaire. Tijdens de voorbereiding van het script van *Wandafuru Raifu* werden immers 500 echte mensen – geen acteurs – geïnterviewd over welke herinnering zij zouden meenemen naar het hiernamaals. Uit deze beelden werden uiteindelijk dertien mensen geselecteerd die, naast enkele acteurs (waaronder de begeleiders), een rol kregen in de film. De andere getuigenissen zijn eveneens gebaseerd op de verhalen van de overige geïnterviewden. De interviews werden ook in echte documentairstijl gefilmd: de geïnterviewde, die achter een tafeltje zit, wordt frontaal gefilmd met een statief en de interviewer is enkel hoorbaar via een off-screen stem (*After Life: een Japanse visie op het tussenbestaan. Herinneringen: bouwstenen van de identiteit*, z.d.).

Het idee voor de film is ontstaan uit twee herinneringen van regisseur Kore-eda zelf. Zo zat hij enkele jaren voor hij *Wandafuru Raifu* maakte alleen in de montagekamer wat stukjes film te bekijken, toen hij plots bedacht hoe het zou zijn om scènes uit zijn eigen leven te bekijken en wat hij hiervan zou vinden. Dat hij de film op souvenirs van echte mensen is gaan baseren, heeft te maken met zijn eigen herinneringen van zijn grootvader. Die werd seniel toen hij nog een kleine jongen was en na een tijdje herkende hij zelfs zijn eigen gezicht niet meer, zodat Kore-eda dacht dat mensen alles vergeten wanneer ze sterven. Met zijn film wil hij aantonen dat herinneringen heel belangrijk zijn voor onze identiteit en ons zelfgevoel (Bear, L., 07.09.1999).

9.2. Receptie van de film

Deze Japanse film wordt eensluidend zéér positief beoordeeld: alle recensenten zijn laaiend enthousiast over de originaliteit van het script en de buitengewone creativiteit van het concept van fictie gemengd met documentaire. Vooral het feit dat de film je iets biedt om langer over na te denken, valt zeer in de smaak (Scott, D., 2001). Door de combinatie van fictie en non-fictie krijgt *Wandafuru Raifu* een heel eerlijk, oprecht en menselijk karakter. De spontaneïteit van de geïnterviewden zou immers niet kunnen nagespeeld worden door de beste acteurs (*After Life: een Japanse visie op het*

tussenbestaan. Herinneringen: bouwstenen van de identiteit, z.d.). Matt Langdon prijst de eenvoud en het beperkte gebruik van techniek in vergelijking met andere hiernamaalsfilms, zoals de opgesmukte kleurenpracht in *What Dreams May Come* of het schitterende zwart-wit in *A Matter Of Life And Death*. Het is duidelijk de bedoeling van de regisseur de meer intellectuele kant van het concept te tonen en zo maakt hij de film sterker via de verbeelding van de kijker zelf dan dat zou lukken met overweldigende speciale effecten (Langdon, M., z.d.).

II. ELEMENTEN VAN HET LEVEN NA DE DOOD BINNEN DE FILM

0. Inleiding

Om een globaal beeld te scheppen van hoe het leven na de dood concreet wordt voorgesteld in de speelfilm, kunnen we het thema van het hiernamaals best opsplitsen in enkele logische, relevante elementen. Deze zullen via een inhoudelijke, filmische en cultuur-historische analyse in combinatie met elkaar duidelijkheid kunnen scheppen omtrent het onderwerp van deze thesis. De aspecten die ik achtereenvolgens zal bespreken met betrekking tot mijn negen uitgekozen films zijn het sterven zelf, de begeleiding naar het hiernamaals, de reis naar het hiernamaals, de schaduwzone tussen leven en dood en ten slotte de concrete voorstelling van het hiernamaals zelf. Op basis van deze elementen zal het uiteindelijk mogelijk zijn om in een algemeen besluit een compacte typologie van de filmische beeldvorming van het leven na de dood voor te stellen.

1. Het sterven

1.1. Opvattingen rond de dood

1.1.1. De dood als maatschappelijk fenomeen

Wat de dood betreft is de mens een grote uitzondering onder alle levende wezens. Hij is namelijk de enige die weet dat hij ooit zal sterven en is dus ook in staat zich daar mentaal tegen te verzetten (Hick, J., 1977, p.54). De dood is echter een thema waar geen enkel mens ooit omheen kon, omdat het in feite even belangrijk is als het leven zelf. Zoals de geboorte het begin is van het leven, is de dood het einde ervan. Het is dus voor de hand liggend dat de dood een zeer belangrijke plaats inneemt in de samenleving. Net zoals alle andere belangrijke aspecten van het leven, is ook de benadering van de dood en het sterven doorheen de tijd onderhevig aan maatschappelijke veranderingen. De manier waarop men tegenover de dood staat en hoe men ermee omgaat, hangt dus sterk af van de sociaal-culturele context en het maatschappelijke klimaat van een bepaalde periode in de geschiedenis.

Zo was de dood al van in de oertijd een verschijnsel dat de mens bezighield en fascineerde. Overleden Neanderthalers werden 250.000 jaar geleden al met uitgebreide rituelen en ceremonies begraven en ook de Egyptenaren, de Grieken en de Romeinen zagen de dood als een cruciaal ogenblik in een mensenleven. De gestorvenen werden met eerbied behandeld en de dood werd op publieke wijze benaderd: zij stond als het ware midden in het leven en werd niet genegeerd. Deze houding wordt perfect verwoord in de populaire Latijnse uitdrukking ‘Memento mori’: denk eraan dat je zal sterven (Groen, M., 1998). De dood was immers onmiddellijk en overal aanwezig in de samenleving, zodat er openlijk over gepraat werd. Zo zouden Romeinse keizers meteen na hun aanstelling al een grafsteen uitkiezen, om op elk moment voorbereid te zijn op hun mogelijke dood. Vaak werd de dood als iets nobels gezien en was ze sterk vervlochten met de religie. Wanneer men in het leven de goden goed gediend had, zou men immers een mooie dood tegemoet gaan (*Art and Death*, 2003). Ook aan het begin van de Middeleeuwen had men weinig angst voor de dood, aangezien het geloof in God de gelovige zou beschermen. De *Ars Moriendi* of ‘de kunst van het sterven’, een bestseller gedurende twee eeuwen, leerde de gelovige immers hoe hij aan de verleidingen van de duivel kon weerstaan (goddeloosheid, wanhoop, ongeduld, ijdelheid en hebzucht) en werd hem door een engel de deugden van het leven aangeleerd: geloof, hoop, geduld, bescheidenheid en vrijgevigheid (Pollefeys, P., 1998). Deze open cultuur rond de dood begon echter langzaam uit te doven met de intrede van de pest in de Middeleeuwen: de allesverwoestende epidemie eiste miljoenen levens op en zorgde voor een groeiende angst voor de (zwarte) dood, wat zich manifesteerde in verschillende morbide voorstellingen van pratende lijken, door wormen weggevreten kadavers en skeletten. Het was rond de 14de eeuw dat de ‘Black Death Art’ begon door te breken: de eenvoudige, religieus getinte afbeeldingen van de dood maakten plaats voor meer beangstigende en afschrikwekkende beelden. Ook trok de Protestantse Reformatie de traditionele ideeën rond de dood en de aanpak van de *Ars Moriendi* in twijfel. Deze sfeer bleef als een donkere wolk over de westerse samenleving hangen tot in de 19de eeuw, toen de mens terug begon te geloven in zijn onsterfelijkheid en een leven na de dood (*Art and Death*, 2003).

In die periode verhoogde de welvaart en de medische kennis, en ontwikkelde zich ook de medische wetenschap, waardoor laboranten verschillende vaccins konden ontwikkelen. Deze ontwikkeling zorgde ervoor dat de mens langer in leven kon blijven en sterfgevallen dus minder frequent werden. De dood verschoof hierdoor

meer en meer naar de privé-sfeer, waardoor ook de betekenis van de Kerk in het stervensproces stilaan afnam. Niet de dood, maar het leven zelf kwam steeds meer in het middelpunt van de samenleving te staan (Groen, M., 1998). In de 20ste eeuw kan men spreken van een gehele privatisering van het sterven: de sfeer rond de dood is de voorbije decennia veel persoonlijker geworden. Door de professionalisering van het maatschappelijke leven in de jaren '50 werd de zorg voor het dode lichaam door de familie helemaal overgenomen door de begrafenisondernemer: het lijk werd niet meer thuis bewaard tot de begrafenis, maar in een mortuarium. Een totale maatschappelijke kentering kwam er in de jaren '60, wanneer de individuele persoon veel belangrijker werd dan het collectieve en op die manier de maatschappelijke context perfect weerspiegelde in de benadering van de dood. Ook de secularisering, of het loskoppelen van Staat en Kerk, zorgde voor een gewijzigd beeld: vroeger volgde een goede dood op een voorbeeldig christelijk leven, nu kon men waardig sterven wanneer men een lang en goed gevuld leven had geleid. Bidprentjes werden niet langer door de priester beschreven met een afstandelijk en uniform gebed, maar door de familieleden zelf met een zelf geformuleerde en intieme boodschap voor de overledene, waarin ze hem persoonlijk toespreken (Bleyen, J., 2005, z.p.).

Het verschil in benadering van de dood komt dus voort uit veranderende levenswijzen en de wetenschappelijke en technologische vooruitgang van de voorbije honderd jaar, waardoor de gemiddelde leeftijd van de mens sterk gestegen is en men in één mensenleven minder vaak van dichtbij te maken krijgt met de dood (Hick, J., 1977, pp.79-80). Maar hoe verschillend de mens de dood door de eeuwen heen ook heeft benaderd, één overeenkomst is er altijd geweest: de mens bezit een zekere waardigheid en behoudt deze ook na de dood. Bijgevolg zal er altijd aandacht zijn voor de dood en het dode lichaam, en zal men het met eenzelfde waardigheid benaderen (Toynbee, A. e.a., 1969, p.61). En hoe je het ook draait of keert: de dood zal steeds een constante zijn in eender welke samenleving, haar negeren is tot nu toe nog niemand gelukt.

1.1.2. Toepassing in de speelfilm

De dood wordt dus al lange tijd als een gevreesd begrip beschouwd. Mensen zijn bang om te sterven, omdat ze dan voorgoed afscheid moeten nemen van hun dierbaren en omdat ze niet weten wat erna met hen zal gebeuren. Dit taboe rond de dood wordt in

de speelfilm op diverse manieren aangepakt: sommige filmmakers gebruiken humor of romantiek om het thema wat lichter te maken, anderen geven het net een zwaarmoedige toon om de dood en alles wat ermee te maken heeft niet te bagatelliseren. Ook in de negen films die ik geselecteerd heb voor deze eindverhandeling wordt de dood op verschillende wijzen benaderd.

Veel romantische drama's vatten de dood als iets overkomelijks op. Ze trachten aan te tonen dat liefde en dood dicht bij elkaar liggen en dat de liefde vaak een reden is om de dood in de ogen te kijken. Zo is het in de meeste films het geval dat de ene helft van een koppel sterft en de andere met het verdriet achterblijft. In *Der Müde Tod* wordt de jongen meegenomen door de Dood en wil het meisje er alles aan doen om hem terug te halen, omdat zij hem niet kan missen. Zij meent immers dat de liefde sterker is dan de dood (deze woorden bereiken haar via de bijbel die op een tafeltje bij de apotheker ligt) en dat haar liefde zal volstaan om hem te redden uit het hiernamaals. Uiteindelijk offert zij haar eigen leven op om haar geliefde in de dood te vervoegen, waaruit blijkt dat liefde ook na de dood blijft voortbestaan. Dit aspect van de film vertoont zeer concrete gelijkenissen met Shakespeare's *Romeo en Julia*, waarin ook Julia zich overgeeft aan de dood bij het zien van haar overleden geliefde. Ook zij verkiest de dood boven het moeten missen van zijn liefde tot het einde van haar leven en zij hoopt zich opnieuw met Romeo te kunnen verenigen in het leven na de dood. *A Matter Of Life And Death* draagt een gelijkaardige boodschap uit: wanneer de rechtszaak over Peter en June's liefde voor elkaar ten einde loopt en de jury niet overtuigd is door de traan van June die dr. Reeves hen aanbiedt als bewijsstuk, wordt June zelf erbij gehaald. De verdediger van de tegenpartij vraagt haar Peters plaats in de hemel in te nemen, als teken van haar liefde voor hem. Wanneer blijkt dat zij zelfs bereid is haar leven op te offeren voor haar geliefde, blokkeren alle hemelse mechanismen. De grote roltrap komt tot stilstand en het verliefde koppel mag samen terugkeren naar de aarde. Hun liefde is immers sterker dan de wetten van de hemel en gaat in tegen de dood van één van hen. In *Heaven Can Wait* krijgt de liefde tussen Joe en Betty eveneens een tweede kans, hetzij via een vreemde omweg. Hoewel Joe het lichaam van Leo Farnsworth – waar Betty verliefd op was geworden – moet verlaten, is hun liefde toch sterk genoeg om verder te kunnen leven na Joe's dood als Leo. Wanneer Joe immers zijn nieuwe lichaam betreedt, slaagt hij er dankzij een heel eenvoudig zinnetje en een bekende blik in zijn ogen toch in Betty duidelijk te maken dat hij nog steeds dezelfde persoon is, maar dan in een andere verpakking en hun liefde laait weer probleemloos op. Sams liefde voor Molly in *Ghost* wordt na zijn

dood alleen maar sterker. Het is pas wanneer hij haar voorgoed moet verlaten, dat Sam beseft hoe graag hij haar eigenlijk ziet en zijn liefde voor haar geeft hem de kracht en het vuur om haar te beschermen tegen elk dreigend gevaar. Meer dan ooit wil hij haar nu aanraken en liefhebben, net nu het niet meer kan. Gelukkig slaagt Sam erin het medium Oda Mae Brown te overtuigen via haar lichaam nog één keer in contact te treden met zijn geliefde, zodat hij tevreden naar de hemel kan vertrekken. Het is bovendien de liefde die Seth ertoe drijft zijn onsterfelijkheid op te geven voor Maggie, de vrouw van zijn leven in *City Of Angels*, en hiermee dus toegeeft liever te sterven dan de liefde van een vrouw te moeten ontberen. Wanneer het uiteindelijk Maggie en niet Seth is die komt te sterven, zorgen zijn warme gevoelens voor haar er voor dat zij toch blijft verder leven in zijn gedachten en in zijn manier van leven (hij gaat naar dezelfde supermarkt en koopt dezelfde peren als Maggie). Ook in *What Dreams May Come* is de link tussen de liefde en de dood prominent aanwezig. Chris, de toegewijde vader en echtgenoot, kan niet genieten van zijn leven na de dood alvorens hij zijn vrouw Annie heeft gered uit het ondraaglijke bestaan dat ze leidt sinds haar zelfmoord. Hun liefde voor elkaar blijft ook na de dood gloeien – dat zien we duidelijk wanneer Chris als onzichtbare geest zijn vrouw bezoekt in haar eigen huis en Annie zijn aanwezigheid kan voelen in haar hele lichaam – en zorgt er uiteindelijk voor dat de twee geliefden terug herenigd worden. Zelf zijn ze zodanig overtuigd van elkaars liefde, dat ze hun leven zelfs een tweede kans willen bieden en terugkeren naar de aarde, waar ze elkaar opnieuw leren kennen. De thema's liefde en dood hebben altijd al dicht bij elkaar gelegen, omdat de overledene bijna altijd de geliefde van een ander is, maar ook omdat men door de dood de liefde van een ander moet ontberen. Ofwel gelooft men dat de liefde na de dood blijft verder leven, ofwel ziet men het als het definitieve einde van de fysieke liefdesrelatie. Waar zelfs de verste afstanden twee geliefden niet uit elkaar kunnen houden, kan de dood dit immers wel. Veel literatuur en theaterstukken werden doorheen de tijd geïnspireerd door beide thema's. Vooral de drama's van Shakespeare tonen aan dat de combinatie van liefde en dood een dankbaar onderwerp voor artistieke cultuuruitingen is.

De sfeer die de regisseur rond de dood creëert, is echter in elke film anders. Ook al is men er meestal van overtuigd dat de liefde sterk genoeg is om de dood te kunnen minimaliseren, toch zorgt dit niet steeds voor zorgeloze taferelen. Zo heerst er in *Der Müde Tod* veelal een dreigende, zwaarmoedige en beangstigende sfeer rond de dood, die in deze film gepersonifieerd wordt in de gedaante van een grote, obscure man met een lang, zwart gewaad. Wanneer de Dood voor het eerst verschijnt in de film, staat

hij in het midden van een kruispunt, met een kale weg achter hem, zodat de aandacht sterk op hem gevestigd wordt. Dit wordt versterkt door zijn pikzwarte gewaad en hoed die schril afsteken tegen de bijna witte achtergrond: de cameraman filmde tegen het



fig 1: De Dood op het kruispunt

licht in, zodat de Dood meer wegheeft van een silhouet. Bovendien wordt hij gefilmd vanuit een licht kikkerperspectief waardoor hij nog groter en imposanter lijkt en dit geheel komt erg intimiderend en beangstigend over. Door het expliciete gebruik van make-up ziet de Dood er met zijn bleke gezicht en donkere ogen en

wenkbrauwen ook echt als één van de doden uit. Hij heeft voortdurend dezelfde strenge, bijna emotieloze uitdrukking op zijn gezicht en beweegt met trage, plechtige gebaren. De dorpsbewoners zijn bang voor de komst van deze man en kijken hem met schrik in de ogen aan, zij weten immers waarvoor hij komt. De Dood is dus duidelijk iets dat gevreesd wordt door de mensen. Ook de dreigende, vaak klassieke muziek en het opvallende gebruik van donkere schaduwen en sterke contrasten zorgen er voor dat de hele film een dramatisch, angstaanjagend kantje krijgt. De iris-shot, een speciale interpunctietechniek die vooral gebruikt werd in de vroege filmjaren, leidt dit effect mee in de hand (Hesling, 2005, z.p.): hierbij zoomt de camera als het ware in op een bepaald detail door middel van een zwart beeld met een ronde uitsparing. Naarmate de cirkel zich langzaam opentrekt, krijgt de kijker de omgeving en de actie van de scène te zien en kan hij het detail in het geheel plaatsen. Deze techniek wordt gebruikt om de aandacht van de kijker ergens op te vestigen. De donkere, angstaanjagende sfeer rond de dood in deze film is duidelijk afkomstig uit de 'Dark Ages', toen een beklemmend angstgevoel rond de dood gecreëerd werd en deze ook zo werd voorgesteld in verschillende schilderijen en afbeeldingen uit die periode, zoals onder meer het geval is op *Triomf Van De Dood* van Pieter Breughel. Op dit 16de eeuwse schilderij is de dood duidelijk een allesverwoestende kracht,



fig 2: fragment uit Triomf van de Dood van Pieter Breughel

die de mensen angst inboezemt en de dreigende sfeer van de late Middeleeuwen uitademt.

In andere films wordt de dood veel menselijker benaderd en heerst er een serene, ernstige sfeer rond het heengaan, waarbij de nadruk vooral wordt gelegd op het verdriet van de nabestaanden. Deze films zijn meer beïnvloed door het modernere, meer realistische beeld rond de dood. In *Bröderna Lejonhjärta* wordt de dood opgevat als een onderdeel van het leven, als een noodzakelijk kwaad, waarbij vooral het afscheid nemen van dierbaren als pijnlijk wordt ervaren. Deze vervelende gedachte wordt verzacht door Jonathans verhalen over de wereld van Nangijala, waar je na de dood terecht komt en waar je geen besef van tijd hebt, zodat het niet lang duurt eer je opnieuw verenigd bent met je geliefden. De fantasie slaagt er in de in eerste instantie beangstigende gedachte aan de dood te temperen en zo aanvaardbaar te maken voor het hoofdpersonage Karel, die zelf op sterven ligt en dus voortdurend nadenkt over de dood. Een mogelijke verklaring hiervoor is de specifieke opvoeding omtrent de dood die de Zweedse kinderen meekrijgen: zij leren er immers op een open en volwassen manier over praten. Dit fenomeen zou historisch te verklaren kunnen zijn: zo zouden in vroegere tijden mensen die in kleine, gesloten gemeenschappen leefden veel realistischer en nuchterder denken over de dood. Zij wisten dat ze ooit gingen sterven en maakten zich er niet druk om. Dit komt voort uit het feit dat men zich in zulk een stabiele, gesloten gemeenschap een onderdeel van een grotere leefgemeenschap voelde waarin de dood zowel een aangelegenheid van die gemeenschap als van de persoon zelf was. Zo stierf men in een kleine gemeenschap omringd door vrienden en familieleden, maar ook door de pastoor, de dokter en andere dorpsbewoners (Hick, J., 1977, pp.81-82). Door de lage bevolkingsdichtheid in Zweden (op sommige plaatsen wonen slechts 20 inwoners per km², in vergelijking met 335 inwoners per km² in België) leven de mensen er in dorpen die ver van elkaar af gelegen zijn, waardoor het gemeenschapsgevoel aangescherpt wordt. Veel meer dan in de grote steden ontwikkelen de bewoners er een persoonlijke band met elkaar die neigt naar die van de leefgemeenschappen van eeuwen geleden. De houding die ze er ontwikkelden tegenover de dood zou dus mogelijk zijn wortels hebben in de leefomstandigheden tijdens de Middeleeuwen.

In *Ghost* wordt vooral het verdriet van Molly op een serene manier in beeld gebracht: zij heeft immers haar zielsverwant verloren en ziet geen zin meer in het leven zonder hem. We zien haar voortdurend in close-ups wegdromen en terugdenken aan hoe het was toen Sam nog leefde, met een intense droefheid op haar gezicht en

een afwezige, verwarde blik in haar ogen. Haar leven werd sinds de moord volledig overhoop gehaald en ze heeft tijd nodig om het verlies te verwerken. Ze wordt hierdoor echter belemmerd door de dreiging van haar eigen dood, wat de film in zekere zin een thrilleraspect bezorgt. In feite balanceert de film tussen romantiek en spanning, wat vooral tot uiting komt in de achtergrondmuziek: tijdens de romantische, rustige scènes weerklinken de tonen van het tijdloze *Unchained Melody* van de Righteous Brothers, maar wanneer het gevaar weer opduikt krijgen we dreigende muziek te horen die het naderen van de dood aankondigt. De dood wordt in deze film echter niet angstaanjagend voorgesteld en baadt eigenlijk nog in de wat ouderwetse christelijke sfeer van de jaren '50, waarin de goede beloond werd en de slechte gestraft. Wanneer je jezelf je hele leven lang goed gedragen hebt, hoef je je geen zorgen te maken over je dood. Bij de kleinste misstap echter vergaat het je veel minder goed. Goed leven staat hier dus gelijk aan een mooie, bijna heldhaftige dood, misdadigers echter hebben redenen om te sidderen en te beven voor het einde van hun leven.

In *City Of Angels* heerst er voortdurend een kalme, ingetogen sfeer rond het overlijden. Naast de dood van Maggie zien we ook in het begin van de film iemand sterven. In het ziekenhuis waar Seth geruime tijd rondwaart, zien we hoe een klein meisje op de operatietafel door hem wordt weggehaald. Dit alles gebeurt alsof het de normaalste zaak van de wereld is en ook het meisje lijkt alles rustig op te vatten. Het geheel komt hierdoor erg realistisch over. De dood van het meisje wordt hier beschouwd als een medisch verschijnsel en speelt zich af binnen de vier muren van de operatiezaal. De privé-sfeer die hierdoor ontstaat, is een duidelijk bewijs van de individualistische ontwikkelingen binnen de samenleving van de laatste decennia.

Het kan ook allemaal iets dramatischer verlopen, zoals het geval is in *What Dreams May Come*, waarbij Chris' vrouw op korte tijd haar hele gezin verliest. Annie bevindt zich immers nog midden in het rouwproces voor haar kinderen, wanneer ze ook haar man kwijtraakt, en komt hierdoor in een zware depressie terecht. Anders dan in *Ghost* staat Annie nu niet meer open om al haar verdriet te verwerken en gelooft ze er niet in dat zij nog ooit gelukkig kan worden. Hierdoor krijgt de film een erg zwaarmoedig karakter dat de nadruk legt op de noodlottigheid van de situatie: Annie vindt de kracht en de moed niet meer om haar leven verder te zetten en besluit zelfmoord te plegen om zichzelf te bevrijden van haar verdriet en pijn. Ze komt hierdoor echter in een wereld terecht waarin ze dubbel zo hard met haar wanhoop geconfronteerd wordt en heeft uiteindelijk hulp van buitenaf nodig om echt uit haar

lijden verlost te worden. Deze film toont duidelijk een zekere angst voor de dood, maar vooral voor haar gevolgen: de eenzaamheid, het onbegrip en de onzekerheid. Het is nog steeds een onderwerp waar wij als mens het fijne niet van weten, waar we te weinig kennis over hebben om er ons een duidelijk beeld over te vormen en waar we volledig ondergeschikt aan zijn. Door de individualisatie moet de mens meer en meer zelf zin geven aan het leven en de dood en zijn eigen betekenis eraan geven. Dit gevoel dat men er alleen voor staat kan voor sommige mensen enorm confronterend zijn en bij gebrek aan bijstand en professionele begeleiding kan het mensen letterlijk tot de waanzin drijven.

Uiteraard wordt er niet altijd zo dramatisch met het thema omgegaan. In heel wat films wordt de dood eerder als een fait-divers beschouwd, iets wat nu eenmaal gebeurt, maar daarom de gang van zaken nog niet hoeft te verstoren. Dit is onder andere het geval in *A Matter Of Life And Death*, waar de aandacht vooral gevestigd is op het romantische aspect (de liefde tussen een Brit en een Amerikaanse) en het psychologische aspect (dokter Reeves die ervan overtuigd is dat Peters ervaringen in de hemel berusten op hallucinaties ten gevolge van een hersenbeschadiging). Het gaat zelfs zo ver dat wanneer dokter Reeves omkomt in een motorongeluk, hier amper aandacht aan wordt besteed. June meldt het slechte nieuws aan Peter met tranen in de ogen, maar nog geen minuut later is het overlijden van de arme man weer helemaal vergeten en loopt hij zelf vrolijk rond in de hemel om Peter te verdedigen in zijn rechtszaak. Geen rouwproces, geen begrafenis, niets. Wanneer Peter verneemt dat hij eigenlijk dood had moeten zijn en in de hemel zou moeten blijven, reageert hij natuurlijk verontwaardigd, maar er is niets in hem dat laat uitschijnen dat hij angst heeft voor de dood of zijn eigen sterven ernstig neemt. Met zijn passie voor poëzie en zijn typisch gevatte Britse humor lacht hij zijn noodlot voortdurend weg. Het is niet de dood die hem angst inboezemt, maar wel het feit dat hij van zijn geliefde zou gescheiden worden. In deze film wordt de dood meer voorgesteld als een eeuwig reisje naar een ander werelddeel. De luchtige manier waarop de regisseurs het thema 'dood' in deze film benaderen, is duidelijk een gevolg van de Tweede Wereldoorlog die nog maar net achter de rug was toen de film in de zalen kwam. *A Matter Of Life And Death* heeft immers niet enkel een politieke opdracht (de relaties tussen de U.S.A. en Groot-Brittannië nieuw leven in blazen), maar ook een sociale: vele mensen verloren in de oorlog hun zoon, man of vader en zaten met honderden vragen over waar hun overleden familielid naartoe zou gaan na de dood. Meestal waren ze niet op de hoogte van de omstandigheden waarin de soldaat stierf en konden ze de dode geen

laatste groet meer brengen. Dat maakte het voor hen moeilijk om hun dood te aanvaarden. Deze film toont hen echter het antwoord op al hun vragen. De hemel heeft in deze film een specifiek militair karakter (enkel oorlogsslachtoffers komen door de hemelpoort naar binnen), zodat de nabestaanden van de gesneuvelden zich meteen aangesproken voelen en zich kunnen identificeren met de personages. Het feit dat er een leven na de dood wordt geportretteerd, waar alle legerpersoneel terecht komt, biedt de achtergebleven familieleden een enorme steun waardoor het voor hen makkelijker wordt om de dood van hun aanverwanten te verwerken. De poëzie en de gevatte opmerkingen van hoofdpersonage Peter zorgen eveneens voor een troostend element: de dood wordt in zekere mate geminimaliseerd en blijkt niet zo erg te zijn als men wel zou denken.

Ook in *Heaven Can Wait* komt de dood niet als iets bedreigends naar voren, aangezien de nadruk niet op het sterven zelf ligt, maar eerder op het leren leven met een ander lichaam. Doordat Joe terecht komt in het lichaam van een rijke, arrogante zakenman die niet zo populair is bij de doorsnee milieuactivist, krijgt hij het met zijn eigen zachte karakter erg moeilijk om zich in zijn nieuwe rol in te leven. De rechtstreekse gevolgen van Joe's dood komen eigenlijk amper aan bod in de film. Wanneer Joe en Mr. Jordan op hun zoektocht naar een geschikt lichaam terecht komen in de badkamer van Leo Farnsworth, die zonet vergiftigd werd door zijn vrouw en secretaris, gedragen de acteurs zich heel onverschillig tegenover de moord. Dit komt natuurlijk omdat zij baat hebben bij de dood van Farnsworth: Joe heeft immers een vervanglichaam nodig dat nog maar net gestorven is, zodat diens dood nog niet werd opgemerkt door de buitenwereld. De dood wordt dus zelfs als iets positiefs ervaren, als een middel om een doel te bereiken. Aan het leven van de zakenman dat daardoor verloren is gegaan, besteden de personages geen aandacht. Deze aanpak kan zijn wortels hebben in de gekte rond het hiernamaals die heerste in de jaren '70. In die periode werd het taboe en de stilte rond de dood immers langzaam aan doorbroken en begonnen mensen meer en meer openlijk te praten over de dood. Men eiste enkele duidelijke, bevredigende antwoorden op de vele vragen die men had over de dood en wat erna kwam. Een film die handelt over dit onderwerp, werd bijgevolg op veel gejuich onthaald (Brussat, F. & Brussat M.A., 2004). Om de massa wat te sussen en gerust te stellen, zouden de filmmakers er dus voor gekozen kunnen hebben om de dood op onverschillige wijze voor te stellen. Ook het thema van reïncarnatie dat in deze film subtiel wordt aangehaald, past prima binnen het klimaat van spiritualisme en het zoeken naar andere, meer bevredigende religies in deze periode. Vele

westerlingen bekeerden zich in die tijd immers tot één van de oosterse godsdiensten, waarbinnen ze het gevoel hadden hun leven beter zin te kunnen geven dan via het christelijke geloof.

Nog meer onverschilligheid komen we tegen in *Beetlejuice*, waarin Tim Burton de dood eigenlijk als een soort macabere grap opvat. In deze fantastische film wordt geen enkele vorm van humor geschuwd om met de dood te spotten. Ook de hoofdpersonages zelf tillen er niet zo zwaar aan dat zij om het leven kwamen bij een dom auto-ongeluk. Ze maken zich eerder zorgen over de indringers die in hun huis komen wonen en hun gedachten zijn meer bij allerlei manieren en trucjes om de familie Deetz daar weg te jagen, zodat ze hun rustige leventje als geesten kunnen verder zetten. Wanneer de Maitlands net ontdekken dat ze verongelukt zijn en verbaasd in het Handboek voor de Recent Overledenen bladeren, zijn ze wel even geschrokken en zijn ze wat bang over wat hen nu allemaal te wachten staat. Ze zijn echter al gauw over de eerste schrik heen, doordat ze meteen overvallen worden door een reeks vreemde gebeurtenissen die al hun aandacht opeisen. In de wachtkamer naar het hiernamaals wordt de dood op een grappige en ietwat bevreemdende manier voorgesteld door allerlei misvormde figuren die op gruwelijke wijze om het leven gekomen zijn. De dood wordt in deze film dus allesbehalve ernstig genomen. Humor is in deze tijden immers een populaire manier om met het nog steeds fragiele onderwerp ‘dood’ om te gaan: door ermee te spotten kan men de angst voor het onbekende overwinnen of verdringen. Aangezien men niet weet wat er zich achter de dood schuilhoudt, wil men dit gapende gat met grappen en grollen opvullen, om de mensen gerust te stellen en de onzekerheid erover weg te lachen. Het kan ook dienen om de dood als aspect van het leven te relativiseren, er minder serieus mee om te gaan, de zwaarmoedige sfeer die er vaak rond heerst te doorbreken, zodat sterven een meer aannemelijke zaak wordt waar we niet bang voor hoeven te zijn. Het kan mensen net aanzetten om er op een meer open manier over te praten: grapjes over de dood kunnen het leed immers verzachten. Populaire media spelen hier handig op in, met stripreeksen als G. Raf Zerk van uitgeverij Dupuis over de perikelen van een grafdelver, of televisiereeksen zoals *Six Feet Under* waarin het reilen en zeilen van een hele familie begrafenisondernemers op een komische manier in beeld wordt gebracht.

Een combinatie van sereniteit en onverschilligheid zien we in *Wandafuru Raifu*, waar de doden niet verschillen van de levenden en zich in een heel herkenbare omgeving bevinden. De overledenen worden er beleefd ontvangen en krijgen zelfs een

‘innige deelneming’ van hun interviewers te horen. De dood wordt er als een normale zaak beschouwd en de doden worden er op een heel rationele, bureaucratische, bijna emotieloze manier ‘verwerkt’. Er heerst voortdurend een kalme, vredige sfeer, niemand is gehaast en er wordt aandachtig naar iedereen geluisterd. Men stelt de doden meteen op hun gemak en zorgt ervoor dat ze zich snel thuis voelen. De begeleiders proberen hun doden zo goed mogelijk te begrijpen, maar bewaren toch een zekere afstand. De dood is in deze film iets wat iedereen overkomt, jong en oud, man en vrouw, en wordt dan ook met de nodige relativering benaderd. Ook hier wordt het publiek enigszins getroost met de gedachte dat het leven na de dood prima geregeld is. Het tussenstation verschilt immers amper van het leven op aarde en er wordt alles aan gedaan om het verblijf van de doden zo aangenaam mogelijk te maken. Dat de overledenen hun eigen hiernamaals kunnen samenstellen aan de hand van hun allermooiste herinnering, stelt ook het publiek gerust dat zij na hun dood niet zomaar in een zwart gat terecht komen en eindeloos lang rondtollen in de onmetelijke ruimte. Zij krijgen een vaste bestemming die ze zelf naar believen mogen invullen en dit is wat mensen op één of andere manier ook verwachten van de dood. De verwachtingen worden dus ingelost en het publiek kan opgelucht ademhalen. De dood is niet zo verschrikkelijk als men wel zou denken, is de boodschap.

We kunnen dus besluiten dat het sterven zeker niet altijd op dezelfde manier wordt voorgesteld en dat hier verschillende redenen voor kunnen zijn. Meestal zorgt de voorstelling van de dood in deze speelfilms voor een troostend effect: mensen hebben het nodig om gerust gesteld te worden omtrent de gevolgen van hun sterfelijkheid. Ze willen te horen krijgen dat de dood geen eindpunt in het leven is, dat men niet voor niets heeft geleefd en dat alle ellende en zorgen van het aardse leven uiteindelijk kunnen vergeten worden. Dit gebeurt ofwel door een luchtige, humoristische aanpak waarin de filmmakers de dood en alles wat er rond hangt minimaliseren of relativeren, ofwel door een oprechte, serene voorstelling die het publiek kan troosten met geruststellende beelden. De vroegere dramatiek die de dood omsluisde, zien we in de hiernamaalsfilm zelden terug.

1.2. Aanvaarden van het slachtoffer

1.2.1. De dood als vooruitzicht

We weten nu hoe de dood als een belangrijk thema in de maatschappij is ingebed en hoe mensen er doorheen de geschiedenis over het algemeen tegenover stonden. De dood valt niet weg te denken uit de samenleving en verdiende door de eeuwen heen bijgevolg veel aandacht. Veel persoonlijker en concreter wordt het echter wanneer men zijn eigen dood in de ogen kijkt, wanneer het eigen leven in gevaar is. Hoe staan mensen tegenover hun eigen sterfelijkheid en hoe bereiden ze zich voor op hun dood? Zal men zomaar akkoord gaan met het einde van zijn leven? Pas wanneer de dood heel dichtbij is, zal de mens er zich werkelijk zorgen over beginnen te maken en mits de nodige bijstand en steun al dan niet tot een toestand van aanvaarding komen.

In de Middeleeuwen was het de gewoonte dat de mensen thuis stierven, in het midden van de hele gemeenschap. Bij gebrek aan medische verzorging en geneesmiddelen lag de zorg voor de zieken in handen van de familie en de meest nabije dorpsgenoten, wiens aanwezigheid het afscheid draaglijk moest maken. Ook het geloof speelde hierin een belangrijke rol: het lijden werd immers eveneens verzacht door het geloof in een leven na de dood. Om dit zo aangenaam mogelijk te maken, moest men voor zijn dood van alle zonden bevrijd zijn, wat door de Kerk werd opgedrongen via het kopen van allerlei aflaten. Uit protest voor deze corrupte praktijken ontstond in de 16de eeuw het Protestantisme, dat ervoor pleitte dat de dood en het sterven in stilte en eenzaamheid werden beleefd. Sindsdien kwam de dood meer en meer in de persoonlijke sfeer terecht en werd de stervende slechts door een kleine groep naaste familieleden en vrienden bijgestaan. Veel later, in de 20de eeuw, kwamen stervensbegeleiding en levenskwaliteit volledig op de voorgrond te staan. De zorg voor de stervenden, de zieken en de ouderen werd echter een taak van dokters en verpleegkundigen in plaats van de familie omwille van de sterke ontwikkeling van de medische wetenschappen en de gezondheidszorg. De stervenden worden tegenwoordig in hun laatste uren bijgestaan in een ziekenhuis waar ze afgeschermd zijn van de buitenwereld en de familie. We gaan dus stilaan naar een totale privatisering van de dood, waarbij stervenden via volslagen onbekenden hun naderende dood leren aanvaarden in plaats van via hun naaste familieleden (Groen, M., 1998). Bovendien wordt de mens door de ontwikkelingen binnen de geneeskunde en de verbeterde levensomstandigheden van de laatste honderd jaar pas op een veel

later moment geconfronteerd met zijn eigen dood dan vroeger het geval was. Doordat de kindersterfte zeer sterk is afgenomen, komen jonge mensen veel minder in aanraking met de dood en is het vandaag daarom veel moeilijker voor hen om zich bewust te worden van hun eigen sterfelijkheid. De meeste mensen komen de dood pas tegen wanneer ze bejaard en afgeleefd zijn, waardoor het voor volwassenen en jongeren veel pijnlijker is om de eigen dood door ziekte te zien naderen of in hun omgeving een jongere te zien omkomen bij een ongeval. Bijgevolg komt de dood van een kind dan ook veel harder aan dan vroeger, toen kindersterfte een ingecalculeerd fenomeen was (Hick, J., 1977, p79-81).

Het beste hedendaagse voorbeeld van het aanvaardingsproces vinden we bij een persoon die zich in een terminale fase van zijn leven bevindt door een slepende ziekte zoals kanker. Deze mensen worden op een bepaald moment in hun leven geconfronteerd met het plotse en naderende einde ervan, meestal veel vroeger dan men zelf verwacht had, waardoor men in een psychologische wervelwind terecht komt. Doordat ze het slechte nieuws meestal enkele weken, maanden of zelfs jaren voor hun effectieve sterfdag te weten komen, krijgen ze de kans zich er enigszins op voor te bereiden. Het is die afschuwelijke mededeling, niet de dood zelf, die hen angst inboezemt. Volgens psychologe Ann Devoogdt en naar analogie met de bevindingen van specialiste in stervensbegeleiding Elisabeth Kübler-Ross, reageert iedereen verschillend op zijn dood: sommigen aanvaarden het, waardoor ze hun rust terugvinden en ook hun dierbaren zich beter bij het slechte nieuws kunnen neerleggen. Anderen blijven zich er hevig tegen verzetten en hopen tot op het allerlaatste moment dat zij toch nog gered zullen worden. Zij zullen hun dood dus nooit aanvaarden. De meeste mensen hebben immers veel tijd nodig om het nieuws te verwerken en voor sommigen is er nu eenmaal niet genoeg tijd meer voor kopzorgen. Hoe je je eigen dood benadert, hangt echter veel af van je persoonlijkheid en hoe je als mens in het leven stond. Je sterft zoals je geleefd hebt, wordt wel eens gezegd. Bovendien word je overvallen door een enorme mengeling van emoties: mensen worden boos, verdrietig, gaan het sterven ontkennen en protesteren er tegen. Ieder beleeft zijn dood dus op zijn eigen manier. Uiteindelijk zijn de meeste mensen redelijk nieuwsgierig naar hun dood en willen ze die zo intens mogelijk meemaken. Ze worden hierin bijgestaan via een goed uitgewerkte service van palliatieve zorgen, die echter nog maar 25 jaar jong is (Lesage, A. & Van Moerkerke, B., 19.07.2003).

1.2.2. Toepassing in de speelfilm

Een kwestie die we in het echte leven nooit te weten zullen komen, maar in films over de dood wél aan bod kan komen, is de houding van de overledene tegenover zijn dood nadat hij overleden is. In de meeste gevallen kan men zich immers niet voorbereiden op zijn dood, omdat deze erg plots kan opduiken door een ongeval, een hartstilstand of een natuurramp. We kunnen er wel over nadenken en ons proberen voor te stellen hoe we het zouden vinden als ons leven van de ene op de andere dag beëindigd wordt, maar echt weten hoe het achteraf voelt, kan niemand ons navertellen. Daarom proberen sommige van de films over het hiernamaals ons een beeld te geven van hoe de doden, die door plotse omstandigheden om het leven kwamen, hun lot proberen te aanvaarden.

Er zijn films waarin men zijn lot zonder problemen onder ogen ziet en men de dood gewillig aanvaardt, nadat men van de eerste verwarring is gekomen. Zo ligt Karel in *Bröderna Lejonhjärta* zich eerst wel zorgen te maken in zijn ziekenbed: hij is bang voor de dood en wil niet sterven. Als het echter eenmaal zo ver is, denkt hij er eigenlijk al niet meer over na. Wanneer hij aankomt in Nangijala, is hij immers niet meer ziek en voelt hij zich meteen gelukkig omdat hij terug bij zijn geliefde broer kan zijn. In de film wordt het aspect van het sterven dus eigenlijk al snel achterwege gelaten: nadat Karel de voordelen van Nangijala heeft ontdekt, wordt er naar deze wereld eigenlijk niet meer gerefereerd als ‘het leven na de dood’. Deze aanpak wordt volgens mij gebruikt om de vrij directe en volwassen wijze waarmee de Zweedse kinderen met de dood worden geconfronteerd in deze film enigszins te compenseren met een geruststellend beeld ervan. Wanneer je sterft, verlies je inderdaad je geliefden en dat is een pijnlijke en schokkende ervaring, maar de film verzekert je dat zij allemaal op je staan te wachten aan de andere kant. De schoonheid en de rust van de natuur in Nangijala maken van het hiernamaals een plaats waar je niet bang voor hoeft te zijn. Kinderen die op deze manier in contact gebracht worden met de dood, zullen er volgens mij veel beter mee kunnen omgaan en zullen op die manier in hun later leven ook meer openstaan voor een open dialoog over het onderwerp en een groter relativiseringsvermogen ontwikkelen. Karel, die in de film zijn lot aanvaardt zoals het is en zichzelf leert om zich geen zorgen te maken over de dood, is een goed voorbeeld voor de jeugdige kijkers en kan ongetwijfeld een hart onder de riem steken van jonge terminale patiëntjes.

Ook in *Beetlejuice* hebben de Maitlands er niet veel tijd voor nodig om hun nieuwe manier van leven te aanvaarden, hoewel het soms wel lijkt alsof ze niet anders kunnen dat het te accepteren. In het begin, wanneer ze via het ‘Handboek voor de Recent Overledenen’ te weten komen dat ze om het leven zijn gekomen in het auto-ongeluk, zijn ze vooral verbaasd en begrijpen ze de situatie niet. Ook wanneer blijkt dat hun huis wordt overgenomen door vreemde mensen en ze het zelf niet meer kunnen verlaten, hebben ze het toch even moeilijk. Eigenlijk maken ze zich meer zorgen om de onmiddellijke gevolgen van hun dood dan om hun dood op zich. Ze hebben, in tegenstelling tot de slachtoffers in de andere films, niemand achtergelaten in de wereld van de levenden, ze bevinden zich alle twee in hetzelfde schuitje en hoeven hun geliefde dus niet te missen. Dit is toch wel een belangrijk element in het aanvaardingsproces. Ze worden in eerste instantie trouwens te veel overdonderd door ongeloof en verrassing om zich echt zorgen te maken over de onmiddellijke gevolgen. Ze ondergaan hun lot, maar blijven ongetwijfeld nog met honderden vragen zitten waar ze niet meteen een antwoord op zullen krijgen. Hun eigen dood bewust aanvaarden, daar krijgen ze door de razendsnelle opeenvolging van gebeurtenissen in deze film niet eens de tijd voor. We zien wel dat de Maitlands zich hardnekkig willen vastklampen aan hun rustig kabbelende leventje: vreemde mensen in hun huis willen ze zo snel mogelijk aan de deur zetten zodat ze hun woonst weer volledig voor zich alleen hebben. Om dit doel te bereiken, gebruiken ze de meest extreme afschrikmechanismen die ze zich als geesten kunnen veroorloven, maar wanneer deze niet blijken te werken (integendeel, ze maken het enkel erger), geven Barbara en Adam het op en leggen ze zich bij de situatie neer.

In *City Of Angels* zien we twee mensen sterven: het kleine meisje in het ziekenhuis en Maggie. Het meisje gaat spontaan met Seth mee, ze verzet zich niet en aanvaardt haar lot. De dood boezemt haar geen angst in, want zij wordt er naartoe geleid door een vriendelijke, knappe man die haar geïnteresseerd vraagt naar haar leukste moment op aarde. Seth belooft haar dat ze haar moeder snel weer terug zal zien, wat haar gerust stelt. Zij heeft geen reden om haar lot niet te aanvaarden, want het lijkt haar niet onaangenaam. Vooral de aanwezigheid van het ziekenhuis en de dokters die zich in de buurt van de stervende ophouden, duiden op een belangrijke invloed van de laatste jaren waarin de dood zich verplaatst heeft naar de medische sector. Wanneer het kleine meisje sterft op de operatietafel, wordt ze omringd door chirurgen en verpleegkundigen, terwijl haar ouders er veel verder van af staan. De film is een mooi voorbeeld van deze recente maatschappelijke ontwikkelingen: de

plaats van de familie in het stervensproces wordt langzaam aan overgenomen door medisch personeel en de dood wordt hierdoor hermetisch afgesloten van de buitenwereld. Ook Maggie accepteert haar dood bijna meteen, wanneer Seth vlak na het ongeval naast haar komt zitten. Seths ex-collega komt haar ophalen en ze is klaar om met hem mee te gaan, ze is er gerust in en heeft geen angst meer voor de dood.

De mensen die in *Wandafuru Raifu* aankomen in het tussenstation voelen zich in het begin wat onwennig, maar naarmate de tijd vordert, voelen ze zich steeds meer op hun gemak en aanvaarden ze hun lot. Ze staan er eigenlijk nogal onverschillig tegenover, het lijkt alsof het leven gewoon verdergaat op een andere plaats en ze maken zich niet echt zorgen om wat er zal volgen. De meesten stellen zich dan ook geen vragen bij de hele gang van zaken, namelijk het uitkiezen van één enkele herinnering. Enkel Iseyu verzet zich tegen het systeem (hij wil niet kiezen), en dus tegen zijn dood-zijn. In principe heeft Iseyu, net als de begeleiders in het tussenstation, meer tijd nodig om zijn dood te verwerken. Het zal bij hem langer duren dan bij de andere overledenen eer hij een herinnering heeft gevonden die hij de moeite waard vindt om tot in het oneindige te herbeleven. Hiermee wordt duidelijk aangetoond dat iedereen op een andere manier reageert op zijn eigen dood en afhankelijk hiervan meer of minder tijd nodig heeft om het te aanvaarden. De rebelse houding van Iseyu zien we immers ook vaak terug bij terminale patiënten die hun naderende dood negeren, ontkennen of als onbestaande beschouwen. Andere overledenen in de film hebben dan weer meteen een duidelijk, vastomlijnd beeld van hun dood in gedachten en hebben de voorstelling van hun hiernamaals al uitgemaakt nog voor hun dood, zoals het oude, demente vrouwtje dat bloesems en bladeren verzamelt. Zij is het prototype van de patiënt die zich bij zijn nakende dood neerlegt en er op een heel natuurlijke, rustige en vertrouwde manier over spreekt en mee omgaat.

Soms duurt het dus even alvorens de aanvaarding optreedt. In *Ghost* valt het Sam wel erg zwaar dat Molly hem niet meer kan zien en dat hij niet meer met haar kan praten. Maar eigenlijk heeft zij het er moeilijker mee dan hijzelf: terwijl Molly zich opsluit in haar huis om haar verdriet te verwerken, vertoeft Sam steeds in haar



fig 3 & 4: Sam is na zijn dood voortdurend aanwezig in Molly's huis en kijkt toe hoe ze met Carl praat

buurt om haar met zijn onzichtbare aanwezigheid troost te bieden. Voor de kijker is Sam echter wel perfect zichtbaar en zien we hem door Molly's huis lopen alsof hij nog leefde. Hij wordt dus niet doorschijnend gemaakt om op een geest te lijken, wat soms een beetje verwarrend is. In scènes waar hij naast Molly staat terwijl zij met iemand anders aan het praten is, moet je hem dus eigenlijk weg denken. Wanneer Sam na een tijdje ontdekt dat hij door muren en deuren kan wandelen en door middel van concentratie voorwerpen kan laten bewegen, begint hij zelfs wat plezier te krijgen in zijn geestenbestaan. In het begin, wanneer Sam net na zijn dood overgoten wordt door een felle lichtstraal en fonkelende sterren, zien we wel dat Sam het nog niet aanvaardt om naar de hemel te gaan. Hij weet namelijk diep van binnen dat hij nog een opdracht te vervullen heeft: hij moet zijn vriendin behoeden voor haar eigen dood. Voor hij dit gedaan heeft, kan hij nog geen afscheid van haar nemen en blijft hij op aarde rondwaren als een onzichtbare geest om haar te beschermen tegen het dreigende gevaar. Het is dus pas helemaal op het einde van de film, wanneer de dreiging is uitgeschakeld en hij er zeker van is dat Molly geen gevaar meer loopt, dat Sam zijn lot volledig accepteert en hij naar de hemel kan vertrekken. Deze situatie is vergelijkbaar met de natuurlijke reflex van mensen om, na het bekomen van de eerste schok die volgt op het horen van het slechte nieuws, een hele waslijst op te stellen van zaken die men nog wil doen voor men sterft. Vaak zullen ze dan keuzes moeten maken en zullen ze uiteindelijk enkel de belangrijkste dingen gaan selecteren. Na dit afwegingsproces houden ze de allergrootste essentie van het leven over en in het geval van Sam is dit het waarborgen van het welzijn van zijn geliefde. Enkel en alleen om die reden zal hij nog wat langer op aarde vertoeven en kan hij zijn dood niet aanvaarden eer hij deze opdracht tot een goed einde gebracht heeft. Eenzelfde verschijnsel zien we terug bij kankerpatiëntjes die hun idool willen ontmoeten of nog een laatste keer naar een pretpark willen gaan voor ze dood gaan. Wanneer deze laatste wens ingewilligd is, hebben ze het gevoel dat ze vredig kunnen sterven. Deze problematiek wordt perfect aan de kaak gesteld op een hedendaagse manier door de Nederlandse hiphopformatie Osdorp Posse in hun nummer *Wat zou je doen?*, waarin flarden van een tekst die geschreven werd door een kankerpatiënt werden verwerkt (zijn laatste wens was een nummer rappen met de Osdorp Posse, maar hij overleed enkele dagen voor de opnames, waardoor het nummer een hommage werd aan hem en zijn lotgenoten. De tekst van het nummer is terug te vinden in bijlage).

Ook Joe in *Heaven Can Wait* kan zijn dood niet meteen aanvaarden. Wanneer hij na zijn fietsongeval in de witte wolkenwereld terecht komt, weigert hij te geloven

dat hij dood is. Hij denkt dat hij aan het dromen is en wil tegen de wil van zijn begeleider in terugkeren naar de aarde. Joe vat immers de ernst van de situatie niet: hij wil wat muziek spelen voor de wachtende mensen en haalt een goocheltrucje uit met zijn begeleider, die zichzelf geen raad meer weet met deze lastige passagier. Hij moet zijn overste Mr. Jordan erbij halen om Joe ervan te helpen overtuigen dat hij echt dood is en het duurt even voor Joe de woorden van Mr. Jordan goed en wel beseft: "This is a place that comes after life and after dreams". Wanneer hij te weten komt dat zijn dood een vergissing van de begeleider is en hij alsnog mag terugkeren naar de aarde, hetzij in een ander lichaam, is hij behoorlijk kieskeurig. Hij wil een lichaam dat zo goed mogelijk lijkt op het zijne, dat voldoende getraind is om er alsnog de Superbowl mee te spelen, waaruit blijkt dat hij zijn dood nog niet aanvaard heeft. Er wordt immers vaak gezegd dat wanneer mensen voor het eerst met hun eigen dood geconfronteerd worden, ze meteen aan de meest futiele zaken denken (Lesage, A. & Van Moerkerke, B., 19.07.2003). Zo denkt Joe meteen aan een football-wedstrijd, terwijl er in het leven nog zoveel meer belangrijke dingen zijn. Hij probeert zijn nieuwe leven zo goed en zo kwaad mogelijk te doen lijken op zijn oude leven, hij wil er geen afstand van nemen. Het zal dan ook duren tot het einde van de film, wanneer hij weer in het lichaam van een footballspeler zit, eer hij zijn lot volledig kan accepteren. Joe is dus een perfect voorbeeld van iemand die zijn dood met ongeloof benadert en er alles aan doet om zichzelf te doen geloven dat het allemaal maar een droom is, dat het niet werkelijk is. Hij ontkent de feiten.

In *Der Müde Tod* komt dit aspect enkel op het einde van de film enigszins naar voor. Het meisje zal pas na al haar pogingen om haar geliefde te redden haar eigen dood als het enige redmiddel kunnen aanvaarden. Het verschil is dat zij op voorhand weet dat zij zal sterven (ze beslist er zelf over) en zich dus nog voor haar dood bij haar lot neerlegt. Zij heeft dus de tijd om de voor- en nadelen af te wegen en te beslissen wat het belangrijkste is in haar leven: samenzijn met haar verloofde. Zo besluit ze dat, wanneer zij de jongen niet terug tot leven kan wekken zonder de dood van een onschuldige baby op haar geweten te hebben, ze hem dan maar beter in de dood kan vergezellen.

Andere films tonen echter dat niet iedereen zich zomaar kan verzoenen met de wetenschap zich nooit meer onder de levenden te kunnen mengen. In *A Matter Of Life And Death* is Peter verontwaardigd over de gang van zaken: hij is door een fout in de hemel van een gewisse dood gered en heeft daardoor de kans gekregen verliefd te worden op een Amerikaans meisje. Hij vindt het hierdoor onterecht dat hij gestraft zou

moeten worden voor een hemelse blunder, door in de hemel te moeten blijven. Hij zal dan ook sterk in de verdediging gaan om zijn gelijk te halen en in leven te blijven. Hij zit voortdurend met de meer praktische aspecten van het hele gebeuren in zijn hoofd. Uiteindelijk werpt Peters protest vruchten af en zijn het de wetten van de liefde die de wetten van de hemel overtreffen. Soms kan het protest van een patiënt dat voortkomt uit ultieme levensvreugde en strijdlust ook in het echte leven leiden tot het overwinnen van een slepende ziekte. Het is immers al vaker gebeurd dat mensen die met al hun macht vechten tegen de dood genoeg energie in zich hebben om hun sterfdag nog even uit te stellen. Deze houding is echter sterk afhankelijk van het karakter van de stervende: Peter is een poëet, een levensgenieter en laat zich door een hemelse fout niet zomaar van de wijs brengen. Ook hij zal ervoor vechten zijn gelijk te halen en de dood op een afstandje te houden. Mensen die deze kwaliteiten niet in zich hebben, zullen eerder de neiging hebben zich aan het lot te onderwerpen en geen moeite te doen om de situatie te veranderen. Zij leggen zich neer bij hun dood.



fig 5: Zolang Chris zijn eigen dood niet aanvaardt, blijft Albert wazig

Wanneer Chris uit *What Dreams May Come* net dood is en kennismaakt met zijn begeleider Albert, ziet hij hem slechts heel wazig. Dit blijft zo tot Chris zich bewust wordt van zijn eigen dood. In zijn hiernamaals aangekomen, ervaart hij een gelijkaardige situatie: de omgeving bestaat volledig uit verf en deze zal pas opdrogen en een echt landschap worden, wanneer hij zijn hiernamaals volledig aanvaard heeft. Na een tijdje slaagt Chris hier ook in. We kunnen dit beeld koppelen aan het feit dat hoe dichter mensen bij het aanvaarden van hun eigen dood komen, hoe duidelijker hun beeld ervan wordt. Wanneer de dood onafwendbaar is en men zich er stilaan bij leert neerleggen, zal men in zijn hoofd een steeds duidelijker omljnd beeld van de dood vormen. Sommige terminale patiënten gaan zelfs boeken lezen en films bekijken die het thema aansnijden, omdat ze meer en meer geïnteresseerd geraken in wat er zal volgen. Maar langs de andere kant heeft Chris zijn eigen dood en die van zijn vrouw helemaal niet aanvaard: hij wil op zoek gaan naar Annie en op het einde van de film wil hij samen met haar opnieuw geboren worden, terugkeren naar de aarde en opnieuw beginnen, waaruit blijkt dat hij zijn hiernamaals nog niet accepteert.

Het duurt dus meestal even voor het slachtoffer in kwestie zich bewust wordt van zijn nieuwe situatie en deze al dan niet aanvaardt. Zo verschillend als dit in de echte wereld het geval is bij mensen die hun dood zien naderen, zo verschillend reageren ook de filmpersonages na hun dood op het einde van hun leven. De speelfilm heeft de kracht om de gedachten van mensen na hun plotse dood te kunnen weergeven en doet dit dus naar analogie met de werkelijkheid.

1.3. Verwerkingsproces van de nabestaanden

1.3.1. Leven met de dood

Naast het besef van zijn eigen dood, onderscheidt de mens zich nog op een andere manier van de dieren: al vanaf zijn prille bestaan heeft hij zich steeds over de lijken van zijn soortgenoten ontfermd en deze op één of andere wijze opgeruimd, hetzij door ze te begraven, hetzij door ze te verbranden. De historische vondsten die dit bewijzen zijn de wortels van de speciale vorm van respect die mensen nog steeds hebben tegenover de betekenis van de dood. Bovendien tonen ze aan dat de mens zijn dood niet als het einde van het bestaan beschouwde, maar dat hij geloofde in een hiernamaals, in een leven na de dood. Zo begroeven de Neanderthalers, die ongeveer 250.000 jaar geleden onze planeet bevolkten, voedsel en stenen werktuigen samen met hun doden. Hun jongere neefjes die 25.000 jaar geleden leefden, de Cro-Magnons, voegden ook wapens en sieraden toe en besmeerden hun doden met rode oker. In latere periodes wordt er melding gemaakt van dode lichamen die in de houding van een ongeboren kind in het graf gelegd werden, van vrouwen en slaven die samen met hun stamhoofd als offer werden begraven en van indrukwekkende stenen constructies die als grafkamer voor de dode werden opgetrokken. De kostbare voorwerpen waarmee ze begraven werden, dienden voor hun leven na de dood (Hick, J., 1977, p.54). Van alle volkeren uit de geschiedenis hebben waarschijnlijk de Egyptenaren het meeste aandacht besteed aan hun doden: ze bouwden piramiden voor hun farao's die gevuld werden met schilderijen, meubels, juwelen, voedsel en drank om hen een zo aangenaam mogelijk voortbestaan te bezorgen. Het dode lichaam werd met de grootste zorg behandeld, gebalsemd en gemummificeerd en aan deze handelingen werden indrukwekkende ceremonies gekoppeld. Hun geloof in de hergeboorte na de dood werd de drijvende kracht achter al hun begrafenisrituelen (*Oude ideeën over het hiernamaals*, z.d.).

Ook in de Middeleeuwen was er sprake van een vast dodenritueel, vooral dan bij de hogere standen. Veel van de rituele handelingen werden zelfs door de dode zelf uitgevoerd: hij stelde orde op zaken, besliste over de verdeling van zijn goederen, schonk vergiffenis aan zijn vijanden en zegende zijn kinderen. Nadat de stervende vervolgens absolutie werd verleend door een priester en bewierookt en met wijwater gezegend was, kon hij met een gerust hart wachten op zijn dood (Hick, J., 1977, p.82). Na zijn dood werd er vervolgens een wake gehouden bij het lijk, thuis of in de kerk, waarop een dodenmis en de begrafenis volgden. Het was in die tijd overigens gebruikelijk om een jaar lang te rouwen en in de tussentijd werden nog verschillende herdenkingsmissen georganiseerd. Men geloofde immers dat het aantal herdenkingsmissen het zielenheil van de dode ten goede zou komen en de duur van zijn verblijf in het vagevuur zou inkorten. In de late Middeleeuwen werd het zelfs een gewoonte om de priester een offer in de vorm van geld aan te bieden om de eindbestemming van de dode veilig te stellen (van der Zeijden, A., 1990, pp.35-39).

Doch niet enkel de manier waarop mensen omgaan met hun doden is veranderd doorheen de tijd, maar ook de manier waarop de nabestaanden hun verdriet verwerken. Terwijl het vandaag niet zo vanzelfsprekend is om als nabestaande uitgebreide, emotionele gevoelens te tonen, kende men in de 18de eeuw wel al een hele rouwcultus rond de overledene. In rouwbrieven uit die tijd werden zowel de emoties van de nabestaanden als ideeën van troost en berusting toegevoegd en deze brieven gaven een zeer persoonlijke en emotioneel geladen indruk. Vooral in de periode van de Romantiek worden de nabestaanden aangemoedigd om hun verdriet ruimte te gunnen en zich niet in te houden. Rouwbrieven tussen 1850 en het begin van de jaren '60 van de vorige eeuw echter leggen vooral de nadruk op de berusting en trachten het verdriet te matigen, wat de trend van gevoelsbeheersing uit die tijd mooi weergeeft. Ook begrafenis toespraken en condoléancebrieven werden kort en sober gehouden, men stond immers afwijzend tegenover het openlijk uiten van emoties als gevolg van de rationaliseringstendens. Het is pas vanaf de jaren '60 dat de dood zich terug bevrijd heeft uit zijn verdrongen positie en men opnieuw nood krijgt aan een persoonlijke invulling van zijn gevoelsuitingen. De verwoording ervan blijft echter hangen op een sober en beheerst niveau, maar probeert afstand te nemen van standaarduitdrukkingen en cliché's, waardoor het voor mensen steeds moeilijker wordt hun gevoelens op gepaste wijze tot uitdrukking te brengen (van der Zeijden, A., 1990, pp.90-109).

Net zoals mensen met het zicht op de dood in verschillende fases het einde van hun leven leren aanvaarden, hebben ook de nabestaanden een aantal stappen die ze

kunnen doorlopen om hun verdriet te verwerken. Zo zullen ze in de eerste plaats de werkelijkheid van het verlies moeten leren aanvaarden. Sommige mensen zijn met verstomming geslagen, kunnen enkel huilen of zijn woedend over het onrechtvaardige toeslaan van het noodlot. Anderen ontdoen zich van elke mogelijke vorm van emotie en behouden een zekere afstand tegenover het slechte nieuws. Wanneer de dood echter heel plots opduikt, is het normaal dat men zich de periode die op het overlijden volgt gaat gedragen alsof er niets gebeurd is. Men verwacht dat de persoon in kwestie nog elk moment kan opduiken en handelt hier nog steeds naar. Wanneer deze eerste stap niet doorlopen wordt, zullen de nabestaanden blijven steken in de ontkenning. Als tweede stap is het belangrijk de pijn van het verlies te ervaren en te aanvaarden. Indien men deze pijn geforceerd gaat verlichten of minimaliseren, zal het rouwproces onnodig uitgerekt worden. Het is dus belangrijk de pijn niet te ontwijken, maar er recht doorheen te gaan. Deze pijn manifesteert zich in huilbuien en lichamelijke pijnscheuten, maar ook in agressie, opstandigheid en schuldgevoelens. Vervolgens is het de bedoeling dat de nabestaanden hun leven leren aanpassen aan de nieuwe omstandigheden en een nieuw leven zonder de overledene leren opbouwen. Zo moeten zij ook leren een reëel beeld van de overledene te vormen, hem niet gaan idealiseren, maar de negatieve en positieve kanten blijven onthouden. Sommige rouwenden doen dit door zich te identificeren met de dode: ze nemen bepaalde interesses, gewoonten en waarden over waardoor hij voor eeuwig blijft leven in hun handelingen. Het rouwproces kan echter pas afgesloten worden wanneer de overledene een nieuwe plaats krijgt toegewezen in het leven en men opnieuw van het leven leert te houden (Keirse, M., 1996, pp.21-33).

1.3.2. Toepassing in de speelfilm

Ook in de speelfilm wordt vaak uitvoerig aandacht besteed aan de achterblijvers. In *Der Müde Tod* heeft het meisje het er erg moeilijk mee dat de Dood haar geliefde zomaar meeneemt. Ze weigert hem te verliezen en heeft er alles voor over om hem terug te krijgen. Ze is duidelijk bang voor de Dood: haar donker opgemaakte, expressieve ogen en haar felle bewegingen en gebaren tonen een voortdurend gevoel van angst en wanhoop, emoties die sterk benadrukt worden door het gebruik van close-ups, maar haar liefde voor de jongen is sterk genoeg om die angst te overwinnen. Na veel smeken en aandringen, krijgt ze van de Dood nog drie kansen

om haar geliefde te redden. Ook in de andere werelden heeft het meisje een vastberaden blik in de ogen, ze is tot alles bereid om haar geliefde te redden, maar haar pogingen mislukken allemaal. Gelukkig is de Dood mild en staat hij haar toe een ongeschonden leven in te ruilen tegen het leven van haar vriend. Het meisje zet alles op alles om een leven te vinden, haar zoektocht wordt gedreven door haar vurigheid en haar liefde voor de jongen, maar ze kan niemand overtuigen. Het meisje weigert ten slotte de dood van haar geliefde te verwerken en neemt haar verdriet mee in de dood. We krijgen in de film niet te zien dat het meisje op één of andere manier troost of steun vindt bij vrienden of familie. Eigenlijk vindt ze deze enkel in zekere mate bij de Dood zelf, die haar troost met de kansen die hij haar aanbiedt om haar overleden geliefde terug tot leven te wekken. Maar hij geeft haar ijdele hoop, aangezien de dood iets definitiefs is en er uiteindelijk niet op teruggekomen kan worden. Hij laat haar dus eigenlijk in de waan dat haar vriend nog niet echt dood is, waardoor ze de werkelijkheid niet onder ogen kan zien. Ze bespaart zichzelf in eerste instantie de pijn van het verlies door te geloven dat ze hem nog kan redden. Het is pas op het einde van de film, wanneer ze letterlijk geconfronteerd wordt met zijn dode lichaam, dat ze zijn dood kan aanvaarden en haar beslissing neemt. Zo plaatst ze zichzelf in het nieuwe leven van haar geliefde, namelijk het leven dat volgt op de dood, waar ze haar pijn mee naartoe neemt.

In *Bröderna Lejonhjärta* heeft Karel het er wel moeilijk mee dat Jonathan, zijn sterke, gezonde grote broer, onverwacht sterft vóór hem. Hij gaat zich na Jonathans dood afvragen of zijn verhalen over Nangijala wel echt waar zouden zijn, want hij twijfelt er eerst nog aan. Wanneer er echter een witte duif in Karels raam komt zitten, is hij ervan overtuigd dat dit een teken van Jonathan is en nu gelooft Karel ten volle in het bestaan van Nangijala. Hij weet nu dat Jonathan veilig is en hij heeft zelf ook geen schrik meer om te sterven. Weten dat Jonathan gelukkig is, is voor Karel genoeg om zijn verdriet te verwerken. Karel heeft zijn broer dus een plaatsje gegeven in het hiernamaals waar hij het zelf zo vaak over gehad heeft en vindt hierdoor troost en rust.



fig 6: Witte duif in het raam

In *Ghost* ligt het allemaal iets complexer. Omdat Sams dood zo plots en onverwacht komt, heeft Molly het er heel moeilijk mee om haar verdriet te verwerken. Wanneer Sam net vermoord is, knielt

Molly bij hem neer en barst ze in tranen uit: ze voelt zich hulpeloos, verloren en alleen, want ze is haar zielsverwant kwijt. De pijn komt bij haar heel scherp opzetten, ze kan het gewoon niet geloven dat ze haar Sam voor eeuwig zal moeten missen. Ze heeft veel tijd nodig om van de schok te bekomen en wordt hierin gesteund door Sams beste vriend en collega Carl, die zijn kans mooi ziet om Molly te versieren. Hij komt haar dus regelmatig bezoeken en biedt haar een schouder om op te huilen. Bovendien vertelt hij haar voortdurend over mooie herinneringen aan Sam en dit helpt haar wel. Zo behoudt ze een reëel beeld van hem, leert ze openlijk met haar verdriet omgaan en het niet te minimaliseren. Ze vindt veel troost bij Carl, maar ze blijft Sam wel missen. Met Carl praat Molly eigenlijk niet expliciet over haar verdriet en de omstandigheden van Sams dood. De kijker krijgt voornamelijk troostende beelden te zien, maar de gevoelens zelf worden niet letterlijk uitgesproken. Desondanks probeert ze haar leven terug in de plooi te krijgen en verder te gaan. Tegen dat ze in contact komt met het medium Oda Mae Brown, heeft ze het hele voorval al wat verwerkt, ze heeft geleerd haar leven zonder Sam terug op te bouwen en vindt het behoorlijk vervelend dat iemand haar probeert te overtuigen dat Sam nog aanwezig is op aarde. Wanneer ze echter merkt dat Oda Mae het echt serieus met haar meent en haar dingen vertelt over Sam die enkel zij konden weten, begint ze haar toch te geloven. Door het contact dat ze via het medium met Sam heeft, krijgt ze terug kracht. Ze put er energie uit en het geeft haar de moed om naar de politie te stappen om Sams moordenaar aan te geven. Het is echter pas helemaal op het einde, wanneer ze Sam via Oda Mae heeft kunnen aanraken en wanneer ze samen het gevaar hebben kunnen uitschakelen, dat Molly echt afscheid kan nemen van Sam. Op dit moment, wanneer Molly Sam letterlijk heeft kunnen loslaten, neemt ze eigenlijk ook in haar hoofd definitief afscheid van haar geliefde en komt het verwerkingsproces tot een einde.

Van Seths verwerkingsproces in *City Of Angels* krijgen we niet zo veel te zien, omdat Maggie pas op het einde van de film sterft. Net na het ongeval, wanneer Seth Maggie vindt, is hij in paniek. Terwijl Maggie heel kalm blijft, is hij radeloos en woedend op zijn collega-engel die haar komt ophalen. We zien wel dat hij na haar dood nog in het huisje aan Lake Tahoe vertoeft, waar hij Maggie's gewoonten overneemt. Hij gaat ook naar dezelfde supermarkt als zij en koopt er dezelfde peren als zij deed. De geur ervan doet hem onherroepelijk aan haar denken en ze zullen altijd een symbool zijn voor Maggie's ongedwongen, vrolijke karakter. Dit is een onderdeel van het identificatieproces waarbij de dode een nieuwe plaats krijgt toegewezen in het leven van de nabestaande en zo eeuwig blijft voort leven in zijn handelingen. Hoewel

hij intens droevig is, weet hij zijn verdriet toch te relativëren, hij blijft er kalm onder. Waarschijnlijk is dit omdat hij als ex-engel weet waar de doden naartoe gaan en dit stelt hem gerust. Tegelijk met zijn rouwproces moet Seth ook nog eens wennen aan zijn nieuwe leven als mens: zo kan hij zichzelf troosten met de gedachte dat hij nog veel dingen te ontdekken heeft.

Annie heeft het erg moeilijk mee om met het verlies van haar hele gezin om te gaan in *What Dreams May Come*. Toen haar kinderen om het leven kwamen bij een auto-ongeluk, had ze haar man waarmee ze samen het verdriet kon verwerken, maar ook dat liep niet van een leien dakje. Ze geraakte in een diepe depressie en moest tot rust komen in een psychiatrische instelling, en ook haar relatie met Chris kreeg het hard te verduren. Toch slaagden ze er beiden in hun leven opnieuw op te bouwen en hun carrières weer nieuw leven in te blazen, zij als kunstenares en hij als kinderarts. Dit is een beeld dat zeer bekend is binnen de literatuur rond het rouwen en het omgaan met de dood van een dierbare, en in het bijzonder de dood van een kind. Professor Manu Keirse van de faculteit Geneeskunde aan de K.U. Leuven verwoordt deze ervaringen perfect in het volgende citaat:

Ook ouders die een kind verliezen, kunnen heel verschillend treuren om dit verlies. Het kan lijken alsof ze elk een ander iemand verliezen. Ze kunnen in hun verdriet vreemden lijken voor elkaar, alsof ze geen echte band hebben. Het verdriet kan tussen hen een kloof creëren waarover ze niet bij elkaar kunnen geraken. Op andere momenten of bij anderen kan het verlies van het kind hen ook zeer dicht bijeenbrengen en de relatie veel inniger maken dan voorheen. Mensen kunnen elkaar verliezen in het verdriet en op een bepaald moment elkaar terugvinden (Keirse, M., 1996, p.13).

Ook Chris en Annie reageren elk op hun eigen manier op de dood van hun kinderen: Chris probeert het leven positief te bekijken, terwijl Annie meer naar de duistere kant wordt getrokken, geen fut meer in zich heeft en ten slotte in een depressie geraakt. In de film wordt overigens uitdrukkelijk vermeld dat hun relatie op een bepaald moment op een bijzonder laag pitje staat: wanneer Annie wordt opgenomen in een psychiatrische instelling, lijken beide geliefden ontzettend ver van elkaar verwijderd te zijn. Ze lijken elk in een andere wereld te leven en kunnen niet goed communiceren met elkaar. Langzaam aan komt Annie toch uit haar diepe put geklauterd, maar wanneer ze enkele jaren later echter ook haar man uit haar leven ziet gerukt worden, wordt het haar allemaal wat te veel. Ze stort weer helemaal in, kan zich niet concentreren op haar werk en vindt geen kracht meer om haar eigen leven staande te houden. Bovendien lijkt het of ze helemaal alleen op de wereld achterblijft, ze krijgt geen steun van vrienden of familie, zoals in *Ghost* het geval was. Chris, die voor hij

naar zijn hiernamaals vertrekt nog even kan ronddwalen in de wereld van de levenden, kijkt angstig toe en probeert Annie hardnekkig duidelijk te maken dat hij nog steeds leeft in haar gedachten en haar omgeving. Zo oefent hij ook echt invloed uit op wat ze doet: hij fluistert haar woorden in haar oor die ze buiten haar wil ook echt opschrijft en als hij tegen haar praat wanneer ze buiten in een park zit, wordt ze zelfs gek van de stemmen in haar hoofd en smeekt hem ermee op te houden. Annie ziet zichzelf niet meer in staat al dat verdriet in zich op te nemen, ze weigert haar situatie te aanvaarden en pleegt in al haar wanhoop zelfmoord. Hiermee is ze echter nog niet van al haar zorgen af, want ze maakt van haar eigen hiernamaals een hel doordat ze zichzelf de schuld geeft van al het onheil in haar leven. Het is nu aan Chris om als een echte psychiater zijn vrouw te redden uit haar persoonlijke onderwereld. Het is pas wanneer Chris voldoende op haar ingepreikt heeft, dat zij hem begint te herkennen en zichzelf kan bevrijden uit haar lijden en haar verwerkingsproces tot een einde komt. Op het einde van de film komen Chris en Annie terug dicht bij elkaar te staan en krijgt hun relatie een tweede kans. Ze kunnen moed en kracht putten uit hun gezamenlijk beleefde ervaringen, de dood van hun kinderen en hun korte verblijf in het hiernamaals, en zo vinden ze elkaar weer terug aan het begin van een nieuw leven.

Ook het verwerkingsproces van de nabestaanden kan dus op verschillende manieren verlopen in de film. Terwijl in sommige films dit aspect niet eens ter sprake komt of er alleszins heel los wordt overgegaan, gaan personages uit andere films dan weer door een ware hel om zich door de vele emoties die vrijkomen na het sterven van een geliefde te worstelen. Net als het aanvaarden van de eigen dood is het verwerken van andermans dood een heel persoonlijke ervaring die door iedereen anders ingevuld wordt.

2. De begeleiding naar het hiernamaals

2.1. Historische en religieuze achtergrond

Om de reis naar het hiernamaals te vergemakkelijken, worden de doden vaak vergezeld door een soort van reisleader, een begeleider die de weg naar het leven na de dood kent en de dode er zo veilig en snel mogelijk naartoe tracht te brengen. In de monotheïstische godsdiensten, zoals het christendom, het jodendom en de islam, wordt deze taak vaak ingevuld door engelen en dit is dan ook het meest gebruikte beeld van hiernamaalsbegeleiders in onze cultuur. Bevindt je eindbestemming zich echter in de hel, dan zijn het duivels of demonen die je meenemen en doof zijn voor elke vorm van protest. Ze escorteren je zonder medelijden naar het land zonder hoop (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, p.366). Deze bewoners van gene zijde zijn gekend in verschillende religies en nemen een belangrijke plaats in de voorstelling van hun hiernamaals in. De engelen die we vandaag kennen, met hun lange witte gewaden, grote vleugels, blonde krullende haren en een aureool boven het hoofd, hebben hun wortels in een ver verleden. Over het algemeen kennen we engelen – die hun oorsprong hebben in de Hebreeuwse cultuur – dus als blank en rimpelloos, hun gelaat is perfect en hun voorkomen zeer ordelijk. Het zijn rustige, zachtmoedige en ook serieuze figuren die bovendien behoorlijke muzikanten zijn. Maar zo eenduidig is dit beeld door de eeuwen heen nooit geweest. De engelen hebben immers verschillende taken te vervullen: vooreerst zijn ze boodschappers van God, die Zijn woord gaan verkondigen aan allerlei profeten. Zo kreeg ook de maagd Maria bezoek van een engel, Gabriël, die haar kwam vertellen dat ze zwanger was. Vervolgens houdt de engel zich bezig met het eren van de Almachtige Schepper en het opvolgen van zijn bevelen. Ten slotte en vooral eigenlijk is de engel een strijder die de oorlog tegen duivels en demonen aangaat, waarvan aartsengel Michaël het beste voorbeeld is. De engelen maakten ook een evolutie door van stoffelijke naar volstrekt geestelijke, onzichtbare wezens. Zowel in het Oude als in het Nieuwe Testament zijn echter geen verklaringen opgetekend omtrent het ontstaan van deze hemelse schepsels, hun aanwezigheid was als het ware vanzelfsprekend. Zijn vleugels ontving de christelijke engel rond de 5de eeuw na Christus (voordien was de associatie met heidense Romeinse afbeeldingen te groot), maar hun geslachtloosheid dook pas rond 500 na Christus op, hoewel de meeste engelen een overwegend mannelijk uitzicht behielden. Vanaf de late Middeleeuwen werd de engel echter vooral gezien als begeleider van de

ziel van de overledenen naar het hiernamaals. In de Renaissance werden ze meer en meer afgebeeld als kleine, mollige baby-engeltjes, die geïnspireerd werden door de afbeelding van Cupido, het hulpje van de Romeinse god van de liefde, en nog wat later kregen de engelen veelal vrouwelijke trekjes. Vandaag de dag wordt eigenlijk nog enkel het beeld van de beschermengel gehuldigd, op aanraden van paus Johannes-Paulus II, die in het jaar 2000 de gelovigen nog aanmaande hun gebeden tot deze schepsels te richten (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, pp.280-305).

Doorheen de geschiedenis doken er wel nog een aantal andere begeleiders op: zo werden de Grieken door Hermes, zoon van Zeus, met zijn gevleugelde voeten naar de onderwereld begeleid en de Romeinen door Heracles of Hercules. Bij de Germanen zijn het de Walküren, de jonge, knappe dienstmaagden van oppergod Odin, die over het slagveld dwalen en de uitkomst van de strijd bepalen. Zij kiezen de gewonden uit die ze meenemen naar het Walhalla. Vanaf de Middeleeuwen tot de dag van vandaag is het echter Magere Hein die ten tonele verschijnt, als een afstammeling van één van de vier apocalyptische ruiters, met zijn lange zwarte cape en zeis, om de zielen van zij die ten dode zijn opgeschreven op te halen (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, pp.367-369).

2.2. Toepassing in de speelfilm

2.2.1. Het gezicht van de boodschapper in de speelfilm

In de meeste hiernamaalsfilms wordt er melding gemaakt van een soort boodschapper, een afgevaardigde die de – al dan niet nobele – opdracht krijgt de doden te begeleiden naar het hiernamaals. In de meeste religieuze opvattingen is dit dus de taak van een engel die gezonden is door een hogere macht. Toch worden deze tussenpersonen zelden uitgebeeld zoals de engelen door de eeuwen heen in de beeldende kunst verschenen: de geslachtloze wezens met lange witte gewaden, blonde lokken, onschuldige gezichten en twee witte vleugeltjes op de rug kunnen de meeste filmmakers niet bekoren. Films vallen bijgevolg vaak terug op een eigen, modernere interpretatie van deze boodschappers van God, hetzij in de vorm van een concreet figuur, hetzij in minder gedefinieerde vormen.



fig 7: Christelijk geïnspireerde engelen

De mens heeft het altijd al nodig gehad een gezicht op de Dood te plakken. Door de Dood te personifiëren en hem een menselijke vorm te geven, wordt zijn pure verschrikking enigszins verdoezeld. Zijn voorstelling is vaak gebaseerd op verschillende metaforen die meestal een bijbelse achtergrond hebben. Zo komen een groot aantal van de moderne ideeën rond de Dood recht uit de Middeleeuwen en zijn ze in die vorm nog steeds terug te vinden in literatuur, kunst en films. In *Der Müde Tod* wordt de Dood vertegenwoordigd door een grote, duistere man met een bleek, ingevallen en emotioneel gezicht, een lange zwarte jas en een staf in zijn hand.

Hij vertoont duidelijke overeenkomsten met de voorstelling van Magere Hein of Pietje de Dood, zoals we de Dood het best kennen: het lange zwarte gewaad, het gezicht van een doodshoofd en met een zeis en een zandloper in de hand. Het zwarte gewaad is afgeleid van het ornaat van de priester of monnik die



fig 8: Magere Hein

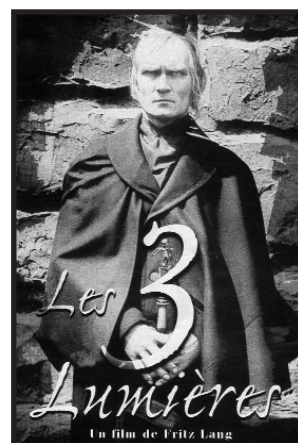


fig 9: De Dood

vroeger bij het sterfbed verscheen om de dode zijn Laatste Sacramenten toe te dienen en dit beeld wordt al gebruikt sinds de 15de eeuw. De zeis is dan weer afkomstig uit de Griekse mythologie: Chronos, de vader van Zeus die ook wel Vader Tijd werd genoemd, wordt steeds afgebeeld met een sikkel, wat net als de zeis een oogstgereedschap is. Hij zou de zielen van de zondaars oogsten zoals een boer zijn graan oogst, zonder onderscheid te maken tussen de mensen. Van het woord 'chronos' zou overigens 'corone' of 'kraai' afkomstig zijn, een dier waar de Dood in vele voorstellingen door vergezeld wordt. Het skelet of het doodshoofd is ondertussen een universeel teken voor de dood geworden en wordt bijvoorbeeld afgebeeld op flacons die giftige of dodelijke stoffen bevatten (*Art and Death*, 2003). Het symbool van de zandloper of clepsydra staat voor de beperkte tijd die de mens op aarde heeft en wordt vaak afgebeeld als attribuut van de Engel des Doods: een skelet gehuld in een zwarte cape met vleugels op zijn rug (Piperno, R., 2003). Bovendien kan de Dood in *Der Müde Tod* verschillende gedaanten aannemen: zo is hij in de drie verhalen achtereenvolgens een tuinman, een Moor en een bewaker van de Chinese keizer. Deze eigenschap is afgeleid van het beeld van de Dood als de duivel, die zich eveneens in verschillende vormen kon tonen, om de mensen te misleiden en zijn fatale doel te bereiken (*Art and Death*, 2003).

In de film verschijnt de Dood uit het niets wanneer mensen op sterven liggen en neemt hen vervolgens mee naar het hiernamaals. Op dat moment dooft er één van de vele kaarsen in de kaarsenzaal, waar elke brandende kaars een mensenleven representeert. Het is een man die voor iedereen zichtbaar is, ook voor de mensen die hij niet komt ophalen, en hij boezemt hen angst in. De mensen hebben ontzag en respect voor hem, maar durven niet te dicht in zijn buurt komen, uit vrees dat hij hen ook zal meenemen. Ze noemen hem ‘de Vreemde’. In de Middeleeuwen al werd de Dood vaak voorgesteld als ‘de Andere’, waarbij hij de karakteristieken van een vreemdeling krijgt, iets wat niet vertrouwd overkomt en dus angst en achterdocht te weeg brengt (*Art and Death*, 2003). Er valt nog een belangrijke overeenkomst op te merken met een oude Keltische opvatting van Magere Hein: zo zou hij op de Engelse eilanden met een kar vol stenen rijden waarmee hij de zielen ophaalde, waarna hij enkele stenen uit de kar gooide (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, p.369). Ook in de film stapt de Dood in een paardenkar om de ziel van de jongen op te halen en meteen hierop stapt de andere vrouw die meereed met de kar eruit. Deze vrouw staat mogelijk symbool voor de stenen uit de legende. Wanneer de Dood aankomt in het dorpje en de burgemeester een zak vol goud aanbiedt voor een lapje grond naast het kerkhof, durft deze niet te weigeren. Hij brengt altijd slecht nieuws en straalt dat ook uit, en dat is net wat hij zo moe is: hij wil niet langer mensenlevens uitdoven en zijn ondankbare werk rust zwaar op hem. Het feit dat hij het meisje toch nog de kans biedt het leven van haar geliefde te redden, duidt op zijn genadigheid en verzacht zijn zwarte aura enigszins. Die wijziging van zijn houding zien we duidelijk aan de veranderende accenten in het beeld: terwijl in het eerste deel de Dood heel sterk afgelijnd werd tegen de achtergrond zodat zijn angstaanjagende gestalte benadrukt werd, wordt de klemtoon in de kaarsenzaal en het brandende huis vooral op het meisje gelegd. De Dood gaat er met zijn zwarte



fig 10: De Dood gaat op in de achtergrond, de klemtoon ligt op het meisje

kledij bijna onzichtbaar op in de donkere achtergrond, terwijl het meisje en de baby die ze uit het brandende huis gered heeft met lichte tinten naar de voorgrond gebracht worden. Dit zou een symbool kunnen zijn voor de mysterieuze sfeer die toch nog steeds rond de dood hangt: de dood is steeds aanwezig, maar gaat zodanig op in de

achtergrond dat we hem niet opmerken tot we er zelf mee geconfronteerd worden. Hun gezichten krijgen een ‘highlight’ om in de stomme film bij gebrek aan geluid de emoties beter te laten spreken (Bordwell, D. & Thompson, K., 2003, p.191). Hij mag dan een lugubere taak hebben, ook de Dood heeft een hart en is niet bang om het te laten zien aan het meisje dat aan zijn voeten ligt en smeekt om het leven van haar man. Bovendien staat hij haar toe binnen te treden in zijn woonst achter de immense blinde muur (die waarschijnlijk ook bedoeld is om pottenkijkers op een afstand te houden) langs de lange smalle trappen en haar een blik in de kaarsenzaal toe te staan.

Het gaat er allemaal wat minder zwaarmoedig aan toe in *A Matter Of Life And Death*. Peters hemelse begeleider is immers een Fransman, die onthoofd werd tijdens de Franse Revolutie, met bijpassende klededrucht en een gek accent. Hij is één van de vele afgevaardigden waar de hemel mee bevolkt wordt, getuige zijn naam: Conductor 71. In tegenstelling tot de Dood in *Der Müde Tod* komt deze begeleider niet angstaanjagend of ontzagwekkend over, maar geeft hij de film eerder een komische toets door zijn vreemde kleren, zijn opgemaakte gezicht en zijn bizarre taaltje. Zijn fleurige kostuum past perfect bij de kleur van de bloemen en struiken uit het parkje waar Peter en June als een verliefd koppeltje van elkaars aanwezigheid genieten wanneer hij de eerste keer opduikt (hij draagt zelfs een roze roos op zijn vest). Hierdoor ziet Peter hem in eerste instantie niet eens staan en het lijkt echt alsof hij uit het niets tevoorschijn komt. Van zodra hij zich echter weer in de hemel bevindt, verliest hij zijn felle kleuren en gaat hij op in de massa. Zoals hij op aarde een opvallende buitenstaander is, zo is hij in de hemel een alledaagse werknemer en dit wordt gesymboliseerd door de overgang van kleur naar zwart-wit. Hij behoudt echter in zekere mate zijn eigenheid dankzij zijn vrolijke gelaatsuitdrukkingen, die in schril contrast staan met de uitgestreken, bijna strenge gezichten van de andere hemelbewoners. Wanneer hij verschijnt, lijkt de tijd stil te staan op aarde en kan enkel Peter hem zien en horen. June lijkt in een diepe slaap verzonken te zijn en kan niet wakker gemaakt worden. Ook Peters horloge is gestopt met tikken. Hetzelfde fenomeen vertoont zich wanneer de Conductor nogmaals opduikt bij dokter Reeves thuis. Peter kreeg van de dokter een bel die hij moest luiden wanneer hij de vreemde man opnieuw zou zien, maar er komt geen geluid uit het ding wanneer Peter alarm



fig 11: Kleurrijke kostuum van Conductor 71

probeert te slaan. Wanneer hij het tafeltennisspelletje van June en dokter Reeves wil onderbreken om hen te waarschuwen, staan zij dankzij een knap staaltje monterwerk en een snuifje ouderwetse speciale effecten stokstijf rond de pingpongtafel, het balletje zwevend in de lucht. Wat Peter ook probeert, hij krijgt hen niet



fig 12: *Het onderbroken tafeltennispartijtje*

terug in beweging en kan zijn boodschap niet duidelijk maken. De Fransman heeft dus de gave ruimte en tijd te beheersen wanneer hij zich op aarde bevindt en zorgt er zo voor dat niemand anders dan Peter hem kan zien.

Uiterlijk mag hij dan misschien niet lijken op de stereotiepe engel, zijn plotse opduiken doet wel sterk denken aan de verschijning van engelen of van de Heilige Geest, die onderwerp zijn van verschillende schilderijen. Deze engelverschijningen konden enkel door de getuige in kwestie gezien worden en slechts door hem naverteld worden, niemand anders kon ze zien. Zo zouden engelen ook opduiken op het moment dat de ziel het lichaam verlaat en dus de dood aankondigen, net zoals de Conductor opduikt om Peter te vertellen dat hij niet langer op aarde kan leven (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, p.291). Zijn taak in het verhaal bestond er oorspronkelijk in Peter op te halen op aarde nadat hij uit zijn brandend vliegtuig was gesprongen, maar door de dichte Engelse mist heeft hij hem niet tijdig kunnen lokaliseren, waardoor Peter in leven bleef. Hij is een vriendelijke, praatgrage kerel die het meteen voor Peter wil opnemen in de hemel. Hij zorgt ervoor dat hij zich kan verdedigen voor de hemelse rechtbank, maar zou hem ook graag in de hemel houden om een spelletje schaak met hem te spelen. Het lijkt vaak alsof hij Peter graag te vriend wil houden en vindt het uiteindelijk wel jammer dat hij hem terug naar de aarde moet laten gaan. Dit houdt hem echter niet tegen om dokter Reeves bij te staan in de verdediging van zijn 'cliënt'.

In *Heaven Can Wait* krijgt Joe vlak na zijn dood te maken met zijn hemelse begeleider: een klein, zenuwachtig, streng mannetje met een bril en een net maatpak dat hem op licht dwingende toon probeert duidelijk te maken dat het absoluut noodzakelijk is plaats te nemen in het grote vliegtuig, omdat anders de anderen hun reis niet kunnen verder zetten. De man is echter pas nieuw in de hemel en heeft nog niet alle kneepjes van het vak onder de knie. Dat blijkt wanneer hij de hulp inroept van

zijn overste, Mr. Jordan (gebaseerd op het personage uit *Here Comes Mr. Jordan* uit 1941), een vriendelijke, rustige en wijze oudere man die de leiding heeft over het ophalen van de doden op aarde. Beide heren vertonen eigenlijk meer overeenkomsten



fig 13: Joe's begeleider

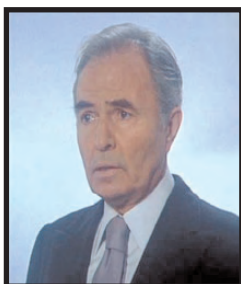


fig 14: Mr. Jordan

met Grieks-Romeinse voorstellingen van de begeleiders, wiens taak ingevuld werd door afstammelingen van de goden en er meer uit zagen als gewone mensen dan als engelen. Aangezien Joe blijft beweren dat hij helemaal niet dood hoort te zijn, spoort Mr. Jordan Joe's begeleider aan om toch maar

even na te kijken of zijn tijd al gekomen was. Wanneer blijkt dat Joe's sterfdatum pas vijftig jaar later valt, wordt duidelijk dat de begeleider een cruciale fout gemaakt heeft: hij heeft immers niet lang genoeg gewacht om te zien of Joe wel degelijk omgekomen was in het ongeluk in de tunnel, alvorens hem mee te nemen. Hij heeft dus de belangrijke regels van waarschijnlijkheid en resultaat niet nagevolgd, of zoals Mr. Jordan het zegt in de film: "Every question of life and death remains a probability until the outcome". Mr. Jordan staat er vervolgens op om Joe zo snel mogelijk terug naar de aarde te brengen en hem de tijd die hem daar nog rest te gunnen. Wanneer blijkt dat Joe's lichaam ondertussen al gecremeerd werd, wordt het de taak van Mr. Jordan en de begeleider om Joe een nieuw lichaam te bezorgen en zij doen dit met de grootste toewijding. Ze nemen Joe als het ware in bescherming en zorgen dat hij goed terecht komt op aarde. Hieruit blijkt dat zij het goed met hem menen en hem zijn geluk op aarde gunnen. Op een bepaald moment, wanneer Leo Farnsworths tijd gekomen is, zijn ze echter verplicht streng op te treden en Joe's tijdelijke lichaam weer terug te nemen. Beide heren hebben de gave om op tijd en stond op te duiken (ze zijn enkel zichtbaar voor Joe) en hem bij te staan

of advies te geven in zijn nieuwe leven. Zo geeft Mr. Jordan hem goede raad wanneer hij voor het eerst in het publiek moet verschijnen in het lichaam van Leo Farnsworth en staat hij hem bij wanneer hij zijn oude trainer probeert uit te leggen dat hij nog steeds leeft, maar in een ander lichaam zit. Net wanneer Joe zich wat comfortabel begint te voelen in zijn nieuwe



fig 15: Joe probeert zijn trainer Max te overtuigen van Mr. Jordans aanwezigheid

lichaam en verliefd wordt op Betty, krijgt hij van zijn begeleider te horen dat hij opnieuw van lichaam moet wisselen. Hij en Mr. Jordan hebben immers het ideale lichaam voor hem gevonden: een volledig getrainde quarterback die klaargestoomd is voor de Superbowl. Wanneer Joe dit lichaam vervolgens afwijst, voelt zijn begeleider zich vernederd en aan de kant geschoven. Hij had immers samen met Mr. Jordan enorm veel tijd gestoken in het zoeken naar een geschikt lichaam en vond het behoorlijk ongepast van Joe om zijn aanbod zomaar te weigeren. Ten slotte moet Joe afscheid nemen van zijn begeleiders: hij heeft nu zijn definitieve lichaam ingenomen en het zal duren tot hij echt komt te sterven eer hij hen weer ziet.

Ook in *City Of Angels* worden de doden begeleid door afgevaardigden uit de



fig 16, 17 & 18: De engelen waken over de stad van op grote hoogte in *City Of Angels*

hemel, namelijk de engelen. Zij lijken echter niet echt op het beeld dat wij hebben van een engel: het zijn dan wel integere, quasi leeftijdsloze figuren met serene, meelevende gezichten, maar ze dragen lange zwarte kleren en bezitten gewone menselijke eigenschappen (geen vleugeltjes dus). In de film zien we enkel mannen van verschillende etnische afkomst: zo is Cassiel, Seths collega-engel, een zwarte. In de engelengeschiedenis zijn zwarte engelen een grote uitzondering: de stereotiepe engel is immers een blonde, blanke verschijning. Enkel in sommige Afrikaanse kerken zijn afbeeldingen van zwarte engelen teruggevonden (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, p.282 & p.376). In deze film zou het een teken kunnen zijn dat de typische Amerikaanse ‘melting pot’ niet enkel een eigenschap van de huidige samenleving is, maar dat deze tendens wordt doorgetrokken naar de hemelbevolking. Door de grote verspreiding van het christelijke geloof over de aardbol, lopen ook in de hemel immers mensen van verschillende etnische afkomst rond. De engelen zijn allemaal gelijk aan elkaar en werken doorgaans per twee in eenzelfde gebied. Langs de buitenkant zien ze er exact uit zoals mensen, maar als engelen bezitten ze enkele speciale eigenschappen. Zo hebben ze bijvoorbeeld geen schaduw of spiegelbeeld, ze kunnen niets voelen, proeven of ruiken, ze hebben nooit dorst of honger en hoeven dus ook niet te eten of te drinken, ze worden nooit moe en slapen dus niet, ze voelen

geen pijn en kunnen niet gewond raken en bovendien zijn ze onsterfelijk, aangezien ze niet kunnen ademen.

Het is de taak van de engelen om te waken en uit te kijken over de stad en dit doen ze het liefst van op hooggelegen plaatsen zoals wolkenkrabbers, bruggen, bergen en zelfs de enorme Hollywood-letters. Deze scènes werden gefilmd van op metershoge kranen, zodat de kijker eveneens een panoramisch gezicht over de stad krijgt aangeboden en met de engelen meekijkt. Deze beelden doen sterk denken aan de wereldberoemde engeltjes van de schilder Rafaël, die van op hun wolkjes hoog in de lucht de wereld onder hen gadeslaan en zich verwonderen over de menselijke gang van zaken. Meestal lopen ze echter rond door de stad en observeren ze de mensen in hun dagdagelijkse bezigheden. Ze bevinden zich vaak in bibliotheken, waar ze over de schouders van de mensen meelesen en hun gedachten kunnen lezen. De engelen kunnen overal waar ze maar willen verschijnen en zijn onzichtbaar voor de levenden, tenzij ze zichzelf zichtbaar willen maken zodat ze ook met iedereen kunnen praten. Seth maakt hiervan gebruik om een praatje te slaan met Maggie om haar beter te leren kennen. In hun onzichtbare status kunnen ze letterlijk de rol van beschermengel op zich nemen: zo trekt een engel de aandacht van een wegdromende luchtverkeersleider om een vliegcrash te voorkomen. De beschermengel, die mensen en vooral kinderen bijstaat tijdens hun leven, kennen we al sinds ongeveer 200 na Christus, toen de eerste beelden van engelbewaarders opdoken in de geschiedenis (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, pp.287-288). De engelen leven dus in twee verschillende dimensies. Ze kunnen



fig 19: Ook de engeltjes van Rafaël verzuchten zich over het aardse leven

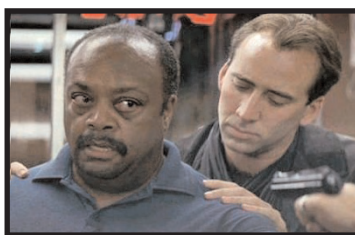


fig 20 & 21: Seth beschermt een luchtverkeersleider en een verkoper tijdens een overval in een winkel

er echter voor kiezen hun status op te geven en een mens te worden. Hierdoor verliezen ze hun onsterfelijkheid, maar kunnen ze wel genieten

van de liefde en de lichamelijke geneugten op aarde. Deze ex-engelen behouden eveneens de gave om de aanwezigheid van andere engelen op te merken en met hen te praten terwijl ze onzichtbaar zijn voor gewone mensen. Elke ochtend en avond houden ze bijeenkomsten met alle engelen op een strand en kijken ze naar de zon die opkomt of ondergaat en luisteren ze naar de muziek die de zon hierbij maakt (deze is

enkel hoorbaar voor engelen, niet voor mensen). Dit beeld vertoont enkele opmerkelijke gelijkenissen met het bekende schilderij van Georges Seurat: *Un Dimanche Après-Midi À La Grande Jatte* (1884-1886). Hoewel het onderwerp niet meteen te linken valt met dat van de film, zijn de grafische overeenkomsten niet te negeren. Zo bevinden zich op het schilderij eveneens een groot aantal figuren op een soort met gras begroeid strandje en staan of zitten de meesten onder hen gericht naar het water. Op de voorgrond en in de schaduw staan twee grote, donkere figuren die de rivier overschouwen, zoals Seth en Cassiel over de zee uitkijken. De mensen op het schilderij van Seurat richten zich naar de warme namiddagzon om een kleurtje te krijgen en te genieten van de zon op hun huid. Zo keren ook de engelen in *City Of Angels* zich naar het opkomende zonlicht en genieten op hun beurt van de hemelse melodieën die dit schouwspel teweegbrengt. Beide taferelen stralen een enorme rust



fig 22: De engelen verzamelen bij zonsopgang op een strand



fig 23: A Sunday Afternoon On The Island Of La Grande Jatte

en een vredige sfeer uit, ze doen zelfs een beetje surrealistisch en onwerkelijk aan. Verder geven ze blijk van alledaagse bezigheden: zoals de mensen op het schilderij een doorsnee dagje uit beleven, zo is het voor de engelen ook een gewoonte om op het strand te verzamelen. Filmbeelden kennen dus ook vaak invloeden van minder antieke kunstwerken.

In *What Dreams May Come* zien we een gelijkaardige verschijning: Albert, de begeleider van Chris is een jonge zwarte man, maar in

tegenstelling tot Seth is hij geheel in het wit gehuld wanneer Chris hem voor het eerst ziet (zijn klederdracht verandert echter voortdurend doorheen de film en de kleuren worden donkerder naarmate Chris dichterbij komt). Hij begeleidt Chris persoonlijk vanaf het moment dat het auto-ongeluk gebeurt. Het is een vriendelijke, rustige jongeman die veel weet over Chris en hem via flashbacks meeneemt naar herinneringen van zijn gezin en hem leert te aanvaarden dat hij gestorven is. Hij toont hem de weg naar zijn hiernamaals en eenmaal daar aangekomen legt hij hem tot in de puntjes uit hoe zijn nieuwe wereld in elkaar zit.

Later in de film blijkt dat Albert Chris' zoon Ian is, die het jonge lichaam van de al lang geleden overleden mentor van Chris heeft aangenomen, omdat hij zich daar beter in voelt. De begeleider is dus in staat een andere gedaante aan te nemen. Het feit dat Chris zijn zoon niet meteen herkent, doet denken aan het Nieuwe Testament, waarin ook Jezus na zijn verrijzenis in eerste instantie niet herkend wordt door zijn apostelen. Omdat Christus in een andere gedaante naar de aarde is weergekeerd, ontdekken zij niet meteen zijn ware gelaat. Toch oefent die 'vreemde' meteen een bepaalde aantrekkingskracht op hen uit en komt hij hen bekend voor, net zoals Chris de indruk krijgt zijn begeleider ergens van te kennen. Ten slotte kunnen ze hem, ondanks zijn andere voorkomen, toch opnieuw benaderen als hun leermeester, net zoals Chris in de film zijn zoon en dochter opnieuw als zijn kinderen benadert. Op een bepaald moment wordt de rol van Albert overgenomen door een jonge Aziatische vrouw, gekleed in het



fig 24 & 25: Chris' zoon en dochter in een andere gedaante

uniform van een stewardess. Zij moet voor een tijdje Alberts plaats innemen omdat hij afwezig is. Wanneer het meisje haar eigen hiernamaals laat zien aan Chris, krijgt hij een flashback te zien van een gesprek met zijn dochttertje over de dood. Ze zit bij een soort mobile waarvan ze zegt dat haar hiernamaals er zo mag uit zien en hij herkent meteen de omgeving waarin hij zich op dat moment met de Aziatische bevindt. De vrouw blijkt dus zijn dochttertje Marie te zijn, die net als haar broer een andere gedaante heeft aangenomen. Zijn twee kinderen hebben dus op hem gewacht na de dood om hem te ontvangen en te begeleiden in zijn nieuwe wereld. Wanneer Chris besluit om zijn vrouw te gaan zoeken in de hel, krijgt hij een derde begeleider

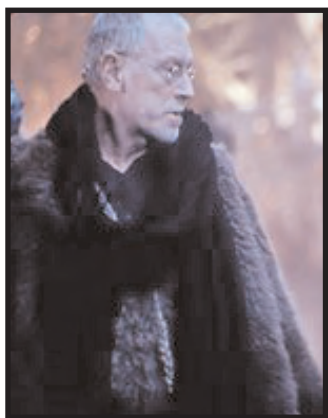


fig 26: Chris' vroegere mentor

toegewezen: zijn mentor, die het lichaam van een oude, grijze man heeft aangenomen en blijkbaar gespecialiseerd is in zaken van de onderwereld, zal hem en zijn zoon met een bootje tot bij de hel brengen. Hij waarschuwt hem wel dat het heel waarschijnlijk is dat hij zijn vrouw niet zal kunnen redden, omdat ze hem niet zal herkennen. Ook bestaat de mogelijkheid dat hij door de zwaarmoedigheid die er heerst er zelf zal achterblijven. Chris' zoon wil hem graag vergezellen om ervoor te zorgen dat hem niets kan

overkomen, maar Chris weigert zijn hulp, omdat hij meent dat dit iets is dat hij alleen moet doen. Alle drie de begeleiders vertonen menselijke eigenschappen, ze kunnen geen speciale trucjes zoals de engelen in *City Of Angels* en hoewel ze zich heel snel kunnen verplaatsen (zoals Chris uitvoerig uittest bij zijn aankomst in het hiernamaals) lijken ze toch alles op hun gemak te doen en eerder rustig rond te kuieren. Ook hier hebben de begeleiders een verschillende etniciteit – er wordt zelfs de nadruk gelegd op hun multiculturele afkomst – en zijn het zowel vrouwen als mannen, jong en oud. Net als in *City Of Angels* heeft dit ongetwijfeld te maken met de typisch gemengde culturen in de Verenigde Staten. Bovendien zou men er de nadruk op kunnen leggen dat er na de dood geen onderscheid meer gemaakt wordt in ras of geslacht, in de hemel kent men geen racisme of genderdiscriminatie en is iedereen gelijk.

De begeleiders uit het tussenstation in *Wandafuru Raifu* zien er niet alleen uit als gewone mensen, ze zijn het ook. Ze bezitten geen enkele speciale eigenschappen en verschillen in niets van de mensen die er na hun overlijden aankomen. Alles wordt er in goede banen geleid door een overste, een wat oudere man die bij het begin van elke week de taken verdeelt onder de begeleiders. Er is maar één vrouw, de 18-jarige Shiori, die er nog maar pas werkt en nog niet veel verantwoordelijkheid krijgt van de groep. Zij wordt verliefd op de andere junior van het team, Takashi, die zijn handen vol heeft met het zoeken naar een herinnering voor meneer Watanabe. Zoals alle andere doden hebben deze werknemers ooit hun belangrijkste



fig 27: De 18-jarige beginnelinge Shiori



fig 28: De rustige Takashi

herinnering uit hun leven moeten uitkiezen om verder te kunnen reizen naar hun hiernamaals. Het verschil met de anderen is dat deze mensen nooit hebben kunnen kiezen en in het tussenstation blijven werken tot ze een waardige herinnering hebben gevonden. Zo zal op het einde van de film ook Iseya achterblijven en zich bij het team voegen. Het is de taak van de begeleiders om alle overledenen te interviewen en samen met hen te zoeken naar hun mooiste herinnering. Zij blijven allemaal geduldig en beleefd luisteren naar hun verhalen en zetten soms hogere middelen in om hen binnen de week een keuze te laten maken: zo bestelt Takashi speciaal voor meneer

Watanabe de reeks videocassettes waarop zijn hele leven staat, zodat zijn geheugen misschien sneller zou terugkomen. De interviewers zijn begaan met hun 'cliënten' en proberen hen zo goed



fig 29: De hele ploeg van het tussenstation

mogelijk te begeleiden naar hun persoonlijke hiernamaals. Ook de engelen zijn stuk voor stuk afgevaardigden of zelfs werknemers van God. Zij handelen in zijn naam, krijgen opdrachten van hogerhand en moeten verantwoording aan hem afleggen. Bovendien is het ook hun taak om de doden zich zo comfortabel mogelijk te laten voelen en hen op een veilige manier te begeleiden naar het hiernamaals.

De begeleiding die Adam en Barbara in *Beetlejuice* krijgen, ziet er weer helemaal anders uit. In eerste instantie worden ze niet verder geholpen door een persoon, maar door een boek: het 'Handboek voor de Recent Overledenen'. Ze vinden dit op de salontafel wanneer ze na het ongeval terug in hun huis aankomen en merken meteen dat het daar vroeger niet lag. Wanneer ze het boek even doorbladerd hebben, ontdekken ze tot hun verbazing dat ze overleden zijn. Het boek staat immers vol informatie, tips en aanwijzingen over hoe ze zich moeten handhaven in hun nieuwe leven als geesten. Dit boek kan in feite beschouwd worden als een soort vereenvoudigde versie van een boek dat ik veelvuldig heb kunnen gebruiken voor het schrijven van deze thesis, *Handboek voor het hiernamaals*, een soort reisgids die je een blik laat werpen op alle mogelijke voorstellingen van het hiernamaals en hoe je je er dient te gedragen (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, z.p.). In de film is het letterlijk een handleiding voor de doden die hen doorverwijst naar de wachtkamer van

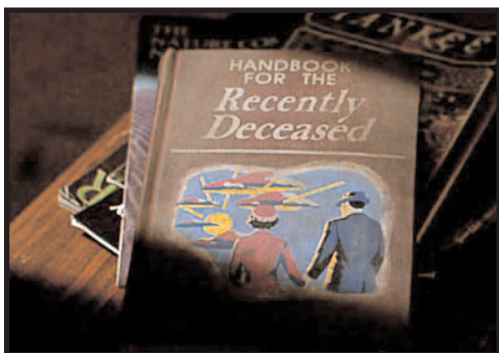


fig 30: Handboek voor de Recent Overledenen

het hiernamaals. In die wachtkamer maken de Maitlands kennis met hun sociale assistente: een kettingrokende, stokoude dame die in een klein kantoortje, volgestouwd met stapels papierwerk, alle doden ontvangt die in de wachtkamer hun beurt afwachten. Het is een vrouw die weet waar het op aan komt en die haar mannetje

kan staan in de harde zakenwereld van het tussenstation. Dit beeld kent niet meteen equivalenten in de schilderkunst of in historische opvattingen omtrent de begeleiding. Haar beeldvorming is waarschijnlijk wel geïnspireerd door de emancipatie van de vrouw en haar intrede in de bedrijfswereld van de laatste jaren. Ze legt Adam en Barbara uit dat ze een nummertje moeten trekken en achteraan aanschuiven in de rij. Wanneer blijkt dat er nog duizenden wachtenden voor hen zijn, worden de Maitlands ongeduldig en dringen bij haar aan om hen sneller verder te helpen. Het kwieke vrouwmens is echter streng



fig 31: De sociale assistente

en beveelt hen haar niet verder lastig te vallen, want ondertussen wordt ze aangeklampt door een heel footballteam dat omkwam in een vliegtuigcrash. De Maitlands moeten dus nog 125 jaar in hun eigen huis rondspoken eer ze tot het hiernamaals kunnen toegelaten worden. Wanneer de Maitlands ontdekken dat hun huis wordt ingenomen door vreemden, nemen ze het Handboek nog eens ter hand, waarin ze lezen over ene Betelgeuse, een ‘bio-exorcist’ die zich bekwaamt in het angst aanjagen van mensen. Wanneer je zijn hulp nodig hebt, hoeft je enkel drie keer zijn naam te roepen en dan verschijnt hij. Voor alle zekerheid gaan Adam en Barbara toch maar even te rade bij hun assistente alvorens actie te ondernemen en zij raadt hen ten stelligste af de hulp van deze geest in te roepen. Ze kan het hen niet verbieden, maar hoopt toch met heel haar hart dat ze het niet doen, want zij kent de negatieve gevolgen van zulk een daad. Als een echte sociale assistente probeert zij dus het koppel onder haar vleugels te nemen en hen te beschermen tegen zichzelf en Beetlejuice. Ondanks haar soms wat knorrige humeur heeft ze dus toch een groot hart en is ze begaan met de mensen die ze begeleidt. Ook wanneer de Maitlands haar ongehoorzaam zijn geweest en Beetlejuice en zijn pesterijen op hun nek hebben gehaald, blijft ze hen geduldig verder helpen.

In *Ghost* krijgen we te maken met een minder concrete voorstelling van de begeleider. Sam wordt immers vlak na zijn dood overgoten door een bundel van witte lichtstralen en fonkelende sterren, en mooie muziek roept hem naar de hemel. Hij stapt echter weg uit de lichtbundel, omdat hij voelt dat zijn taak op aarde nog niet vervuld is. Wanneer hij op het einde van de film Molly heeft kunnen redden van haar moordenaars, kan hij pas toegeven aan het licht en laat hij zich erdoor opnemen. Hij zweeft onder zachte melodische tonen langzaam naar boven, waar hij ontvangen

wordt door een dichte, witte mist waarin de contouren van andere figuren zichtbaar zijn. Zijn begeleider is dus geen persoon, maar meer een symbool: hij mag zich overgeven aan het warme licht en de prachtige melodieën van de hemel. Deze beelden zien we geregeld terug in christelijke afbeeldingen van de hemel, waarin de dode wordt opgewacht door een heel engelenkoor, zwevend op een wit wolkje, dat de meest verheven gezangen te berde brengt ter verwelkoming. De slechte personages in de film hebben het minder getroffen met hun begeleiding: nadat hun geest hun lichaam verlaten heeft, komen er kleine zwarte wezentjes uit schaduwen op de vloer gekropen. Deze krijsende schimmen lijken een beetje op geraamtes en komen recht uit de diepste krochten van de hel gekropen om de slechte geesten met zich mee te sleuren in de



fig 32 & 33: Hier wordt Carl bijna meteen na zijn dood omsingeld door zwarte skeletachtige geesten die hem vastgrijpen

zwarte vlek, die ten slotte weer verdwijnt. De dreigende muziek die ermee gepaard gaat, duidt erop dat zij niet naar een aangename plaats zullen gevoerd worden. Deze schimmen vertonen gelijkenissen met de Griekse mythologie, waar de onderwereld door soortgelijke geesten werd bevolkt. De stoffelijke lichamen van de doden worden dan wel begraven, hun geestelijke binnenkant blijft eeuwig ronddwalen in de donkere, vochtige gangen van de Hades (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, p.32).

Meestal zijn de begeleiders dus figuren met menselijke eigenschappen en vertonen hierin gelijkenissen met de beschermengelen uit de bijbel. Ze menen het doorgaans goed met de doden die ze escorteren en hebben vaak een soort kalme gelatenheid over zich om de mensen op hun gemak te stellen. De reis naar het hiernamaals moet immers een geruststellende ervaring zijn voor de overledene en dit gebeurt dus vaak in aangenaam gezelschap. De engel als vurige strijder, zoals hij in de geschiedenis vaak werd voorgesteld, zien we amper terug in de speelfilm, omdat deze een te angstaanjagend beeld weergeeft van de engelen die we doorgaans kennen als goedaardige, heilige wezens. Enkel in de film *The Prophecy* (1995) zien we beelden van hemelse oorlogen en bloedvergieten onder de engelen, waardoor deze film zowat enig in zijn genre is binnen het type van de engelenfilms.

2.2.2. Persoonlijke band of afstandelijke relatie?

De engelen die door God gezonden zijn om de doden op te halen, kregen in vroegere overtuigingen ongetwijfeld een beknopte persoonsbeschrijving van de overledene in kwestie mee, zodoende hem gemakkelijk te herkennen eens ze op aardse bodem zouden neerstrijken. Een echt persoonlijke band leken deze wezens nooit te hebben met hun 'cliënt', veel afbeeldingen tonen een zekere afstandelijkheid tussen engel en overledene. Dit kon eventueel veroorzaakt zijn door het respect dat de mens toonde voor de ontzagwekkende verschijning van de goddelijke afgevaardigde. Toch moet de dode zelf een zekere mate van vertrouwen hebben gehad in de onbetwistbare kennis van de engel, aangezien hij hem zorgeloos volgde waarheen hij hem ook bracht.

De meest persoonlijke band die we in de hiernamaalsfilms tegen komen, is deze tussen Chris en zijn begeleiders in *What Dreams May Come*, aangezien het zijn eigen kinderen zijn die hem het beste kennen. Ook zijn mentor kent hem door en door, aangezien hij Chris vroeger tijdens zijn leven ook begeleid heeft. Zijn kinderen tonen hem voortdurend flashbacks uit zijn eigen leven en proberen zijn herinneringen te sturen: zo laat Albert hem veelvuldig beelden zien van Chris' zoon Ian en doet het Aziatische meisje hetzelfde met beelden van dochtertje Marie. Ze willen hem doen inzien dat zijn kinderen ook een belangrijk element in zijn leven vormden, maar Chris is te gefocust op zijn vrouw Annie zodat hij zijn eigen kinderen vergeet op te nemen in zijn herinneringen. Daarom duurt het zo lang eer Chris inziet dat hij in zijn hiernamaals met zijn eigen zoon en dochter te maken heeft. Door hem te bestoken met flashbacks van hun eigen ervaringen met hun vader, slagen ze er uiteindelijk toch in zichzelf kenbaar te maken. Zoon en dochter geven erg veel om hun vader en willen dat hij zich op zijn gemak kan voelen in zijn nieuwe omgeving. Daarom stelt Albert voor Chris te begeleiden naar de hel waar zijn moeder zich bevindt. Hij wil alles doen om zijn vader te helpen. Chris' kinderen zijn echter begripvol voor het verdriet van hun vader en staan op het einde van de film, wanneer Annie bevrijd is uit haar lijden, dan ook toe dat hun ouders terugkeren naar de aarde om hun geluk opnieuw te beproeven.

Iets oppervlakkiger is de relatie tussen Seth en de mensen die hij ophaalt op aarde in *City Of Angels*. Hij krijgt de kans de mensen te observeren en zo een beeld te scheppen van hun persoonlijkheid, dus is hij wel enigszins op de hoogte van het karakter van de mensen die hij begeleidt. Bovendien toont hij duidelijk interesse voor hen door hen telkens te vragen wat zij het leukst vonden in hun leven. Deze informatie

schrijft hij op in een klein notitieboekje dat hij geregeld naleest, wat zijn gedrevenheid benadrukt. Hij is dus duidelijk begaan met het lot van zijn ‘slachtoffers’ en dit schept een band. Het persoonlijke karakter ervan komt tot een hoogtepunt wanneer hij – als ex-engel – afscheid moet nemen van zijn geliefde Maggie.

Ook in *Heaven Can Wait* is er sprake van een zekere mate van betrokkenheid tussen de begeleider en de begeleide. Zo voelt Joe’s hemelse afgevaardigde zich door zijn cruciale fout verantwoordelijk voor het zoeken van een geschikt lichaam dat volledig aan Joe’s vereisten voldoet, want met minder is hij niet tevreden. Hij heeft er dus spijt van dat hij Joe te vroeg heeft opgehaald op aarde en hem daardoor van zijn lichaam beroofd heeft, en wil dit op één of andere manier terug goed maken. Hij vertrouwt er dus op dat Joe zijn goede bedoelingen inziet, waardoor hij een beetje nijdig wordt wanneer die zijn zoekwerk niet apprecieert door zijn gevonden lichaam af te wimpelen. Ook Mr. Jordan is op een persoonlijke manier betrokken bij Joe’s belevenissen in andermans lichaam: hij geeft hem goede raad en tips wanneer hij in het begin wat onwennig beweegt in zijn nieuwe verpakking. Ook moet hij Joe er telkens weer op wijzen dat andere mensen niet kunnen zien dat hij steeds tegen hem staat te praten, waardoor Joe’s bedienden zich toch wat zorgen maken over diens geestelijke gezondheid. Het is ten slotte ook Mr. Jordan die Joe ervan moet overtuigen afstand te nemen van zijn lichaam als Leo Farnsworth, want zijn overredingskracht is sterker dan die van Joe’s begeleider (die immers nog maar een groentje in het vak is). Joe vertrouwt Mr. Jordan en gehoorzaamt hem wanneer dat nodig is.

Conductor 71 in *A Matter Of Life And Death* zou niet liever willen dan een persoonlijke band te ontwikkelen met Peter. Hij vindt zijn ‘slachtoffer’ meteen sympathiek en hoewel hij de ondankbare taak heeft hem naar de hemel te escorteren, wil hij er toch graag voor zorgen dat Peter nog een kans krijgt om zijn gelijk te halen en op aarde te blijven. De Fransman zit eigenlijk een beetje met een dilemma: enerzijds wil hij Peter graag helpen en hem een eerlijk proces bieden, maar anderzijds zou hij hem graag meenemen naar de hemel waar hij naar hartelust met hem kan



fig 34: Peter en Conductor 71 op de Roltrap

schaken en hem als een vriend kan beschouwen. Het lijkt alsof deze vreemde snuiter wanhopig op zoek is naar een kameraad om hem te vergezellen in de hemel. In feite komt de Conductor niet voldoende tevoorschijn in de film om een echt persoonlijke band met Peter op te bouwen, het blijft meer bij een ‘platonische’ relatie (hoewel

dit in een context die niet-liefdegerelateerd is wat gek klinkt), waardoor hij dus meer tijd zou willen krijgen om hem beter te leren kennen. Op het einde kan de Fransman echter wel afscheid nemen van hem en geeft Peter zelfs zijn schaakboek terug dat hij stiekem van hem gestolen had.

In *Beetlejuice* is de relatie van de Maitlands met hun begeleider wat afstandelijker: zij komen pas in contact met hun sociale assistente wanneer ze eerst door een onpersoonlijk boek zijn ingewijd in de wereld van de geesten. Vervolgens is de oude vrouw wel bereid hen verder te helpen, maar worden ze samen met alle andere overledenen in de wachtkamer gezet waar ze te weten komen dat het nog jaren zal duren eer ze echt binnen mogen in het hiernamaals. Ze krijgen in eerste instantie dus geen voorkeursbehandeling en worden ook niet persoonlijk door haar begeleid: iedereen moet aanschuiven bij haar kantoor, zij is de enige in haar vak en kan dus onmogelijk iedereen uitgebreid individuele aandacht geven. Toch neemt ze de Maitlands uiteindelijk in bescherming wanneer ze hoort over hun plannen om Beetlejuice in te schakelen: ze waarschuwt hen voor hem en raadt hen af hem in te roepen, tenzij het echt niet anders kan. Verder komt de sociale assistente niet genoeg aan bod om een persoonlijke band met de hoofdpersonages te ontwikkelen.

In *Der Mide Tod* kunnen we iets gelijkaardigs onderscheiden: de Dood behoudt altijd een zekere afstand tegenover zijn slachtoffers en van een persoonlijke band is er geen sprake. Iedereen ondergaat hetzelfde lot en de Dood oefent zijn beroep met een zeker fatalisme uit: mensen sterven nu eenmaal en het is zijn taak om ze op te halen. De Dood is zijn werk echter een beetje moe geworden en hierdoor krijgt het meisje de kans om dichterbij hem te geraken. Er is een duidelijk verschil te merken in de afstand tussen het meisje en de Dood, en die tussen de andere mensen en de Dood: het meisje nadert hem veel dichterbij, ze smeekt hem op haar knieën en durft hem zelfs aanraken. Hij doet voor haar een persoonlijke geste: hij geeft haar drie kansen om haar geliefde terug te winnen en wanneer zij hierin niet slaagt en zich smekend aan zijn voeten stort, geeft hij haar nog een extra kans. Wanneer zij ook hier niet in slaagt, moet de Dood echter streng zijn en kan hij haar niet helpen. Het enige wat hij kan doen om haar bij haar geliefde te brengen, is haar naast hem te laten sterven zodat zij in de dood verenigd worden. In plaats van een ander leven in te ruilen voor dat van haar geliefde, offert zij dus haar eigen leven. In principe zou de Dood hierdoor het leven van de jongeman terug moeten geven, maar hij beseft dat wanneer hij dat doet, de twee geliefden nog steeds gescheiden zouden zijn en hij aanvaardt het lichaam van het meisje. De Dood laat de ruil niet doorgaan om het meisje en de jongeman hun geluk samen te gunnen in het leven na de dood.

In *Wandafuru Raifu* is het voor de begeleiders moeilijk om een persoonlijke band op te bouwen met hun cliënten, omdat ze slechts een week de tijd hebben elkaar te leren kennen. Bovendien mogen ze zich niet te veel laten meeslepen door hun verhalen, omdat ze hun professionaliteit moeten kunnen bewaren en hen op degelijke wijze moeten kunnen bijstaan. Zij mogen hun emoties niet laten meespelen om hun werk niet te laten beïnvloeden en moeten dus voldoende afstand houden. Dat is niet zo gemakkelijk voor Shiori, die met haar gevoelens voor Takashi in de knoop ligt en dit leidt haar af van haar verantwoordelijkheden. Zo komt ze na een dagje lummelen, terwijl ze eigenlijk naar filmlocaties had moeten zoeken, bijna met lege handen thuis en wordt ze terechtgewezen door de andere werknemers. Takashi van zijn kant raakt iets te persoonlijk betrokken bij het zoeken naar een herinnering voor meneer Watanabe, wanneer hij ontdekt dat diens vrouw, Kyoko, zijn vroegere verloofde was. Hierdoor brengt hij nu al zijn tijd door bij Watanabe, waardoor hij zijn andere cliënten en Shiori verwaarloost. In eerste instantie wil hij zelfs afstand nemen van Watanabe en hem aan een andere begeleider doorgeven, maar hij zet toch door en dankzij zijn zoektocht creëert hij ook zijn eigen mooiste herinnering.

De enige film waarin de begeleiding volstrekt afstandelijk is, is *Ghost*. Als aanwijzing van waar hij naartoe moet, krijgt Sam enkel de felle lichtbundel die op hem neerdaalt, voor de rest moet hij zelf zijn weg naar het hiernamaals zoeken en wordt hij niet letterlijk bij de hand genomen. De slechte geesten hebben ook geen persoonlijke band met hun 'begeleiders', aangezien ze op zeer ruwe wijze worden meegetrokken en zich hiertegen proberen te verzetten. Ze zijn bang van hun duistere, angstaanjagende verschijning en moeten hulpeloos en met afgrijzen hun begeleiding ondergaan. Het is dan ook de enige film waarbij de begeleiding niet in de vorm van een persoon wordt uitgebeeld (de zwarte geesten hebben wel iets weg van mensen, maar zijn duidelijk een heel andere levensvorm), wat de betrokkenheid natuurlijk aanzienlijk beperkt. In de meeste films krijgt de overledene echter een min of meer persoonlijke begeleiding naar het leven na de dood en worden de personages van de begeleiders oppervlakkig tot zelfs zeer diepgaand uitgewerkt, zodat ze een belangrijke plaats in het geheel innemen. Geen enkele dode wordt dus volstrekt aan zijn lot overgelaten na zijn dood.

2.2.3. Overledenen of entiteiten op zich?

Deze tweedeling tussen de engelen is eigenlijk wat onduidelijk: enerzijds lijkt het in de bijbel of de gevleugelde boodschappers een entiteit op zich vormen die al eeuwenlang, nog voor Adam en Eva geboetseerd werden, in de hemel rondfladderen. Langs de andere kant vermeldt andere opvattingen dan weer dat alle overledenen uiteindelijk engelen worden, eens in de hemel aangekomen. Hoe het zit met de begeleidende engelen, wordt nergens eensluidend vermeld.

In *A Matter Of Life And Death*, *What Dreams May Come* en *Wandafuru Raifu* hebben de begeleiders zelf ooit op aarde geleefd als mens en hebben zij in de hemel of het tussenstation de taak gekregen de overledenen te begeleiden. Zo wordt er duidelijk vermeld dat Conductor 71 in *A Matter Of Life And Death* leefde tijdens de Franse Revolutie en dat hij in de hemel belandde toen hij onthoofd werd. Behalve het feit dat zijn hoofd nog op zijn romp staat, ziet hij er zelfs nog exact hetzelfde uit als toen: dezelfde klederdracht, dezelfde make-up en dezelfde pruik. Hij verblijft dus al sinds 1789 in de hemel om de gestorvenen op te halen op aarde. Chris' begeleiders in zijn hiernamaals van *What Dreams May Come* blijken zijn eigen kinderen te zijn die, vier jaar voor hijzelf overleed, omkwamen in een auto-ongeluk. Hij herkent hen echter niet meteen omdat ze een andere gedaante hebben aangenomen. Ook de man die Chris naar de hel begeleidt, leefde ooit op aarde als zijn persoonlijke mentor en stierf reeds vele jaren voor Chris. Hij koos ervoor in het lichaam van een oude, blanke man verder te leven, omdat hij beweert dat je je lichaam niet jonger moet maken dan het is en een oud lichaam ook zijn charmes heeft. In *Wandafuru Raifu* zijn het de mensen die na hun overlijden geen herinnering konden uitkiezen, die in het tussenstation blijven werken. Ze kijken echter nog vaak terug op hun leven op aarde, wanneer ze samen herinneringen ophalen over hun jeugd. Eén man denkt voortdurend aan zijn dochtertje dat hij achtergelaten heeft, maar dat hij jaarlijks terugziet op de Dag van de Doden. Iemand anders herinnert zich nog levendig zijn eerste sneeuw. Door deze momenten af en toe boven te halen, blijven ze toch enigszins in contact met de wereld waar ze leefden voor hun eigen overlijden.



fig 35: De begeleiders halen samen herinneringen op in de vergaderzaal

Langs de andere kant laat men uitschijnen dat er ook begeleiders zijn die zich al hun hele leven in die positie bevinden en nooit op aarde geleefd hebben, zoals de engelen in *City Of Angels*. In tegenstelling tot de opvatting dat mensen na hun dood naar de hemel gaan en engelen worden, gaat men er in deze film van uit dat de engelen nooit mensen geweest zijn, maar wel mensen kunnen worden. Seth en zijn collega's vormen een entiteit op zich en kennen enkel het engelenbestaan, tot het moment dat ze beslissen hun onsterfelijkheid op te geven voor een bestaan op aarde als mens. Dit doen ze door van op grote hoogte een sprong in de diepte te wagen en zo met een harde smak als mens op aarde te belanden. Bij Seth is de overgang tussen engel en mens duidelijk te zien aan zijn kledij: als mens draagt hij geen lange zwarte jas meer, maar een geruit hemd en jeansbroek, en op het einde van de film zelfs een heel jeanspak. Zolang ze engelen zijn, kunnen ze echter niet sterven en weten ze dus ook niet hoe het is om niet meer te leven. In de film komt immers niet naar voor of de engelen de plaats te zien krijgen waar de doden naartoe gaan. We weten enkel dat ze hen er naartoe brengen en daar achterlaten, de engelen zelf wonen dus vermoedelijk niet op dezelfde plaats. Ook Mr. Jordan en zijn hulpje uit *Heaven Can Wait* bevinden zich in eenzelfde positie, hoewel het hier niet duidelijk is of Joe's begeleider ooit op aarde geleefd heeft of niet. We weten enkel dat hij nog maar pas voor de hemel werkt, maar waar hij zich daarvoor bevond, komt niet ter sprake. Mr. Jordan, die de leiding heeft over het oppikken van de overledenen, lijkt wel een inwoner van de hemel te zijn en kent alle kneepjes van het vak. Zijn anciënniteit en wijsheid lijken hem door God zelf gegeven. Ook hier is het niet duidelijk of de twee heren zelf ook mee op en af vliegen met het vliegtuig dat de doden vervoert en dus de wereld na de dood al aanschouwd hebben. Ten slotte is er de Dood uit *Der Müde Tod*, die zijn noodlottige job in zijn eentje moet klaren en een eenzaam kluizenaarsbestaan leidt in zijn kaarsenzaal achter de muur. Hoewel het niet expliciet ter sprake komt, lijkt het duidelijk dat zijn werk nooit door een ander gedaan werd en hij dus de enige figuur is die de doden kan ophalen op aarde. Ook de sociale assistente van *Beetlejuice* heeft haar woonplaats in haar kantoortje van de wachtkamer en moet de klus alleen klaren. Zij is het tussenstation dat al het papierwerk moet verwerken en ervoor moet zorgen dat iedereen op zijn beurt toegang kan krijgen tot het hiernamaals. Er komen geen andere figuren met een gelijkaardige opdracht aan bod, waaruit we kunnen afleiden dat ook zij nooit anders geweten heeft. Zij is als het ware onvervangbaar in haar job.

Ook in de speelfilm is de onduidelijkheid rond de afkomst van de engelen dus aanwezig: sommige regisseurs kiezen ervoor de doden te laten begeleiden door

mensen die ook ooit van het aardse leven mochten proeven, anderen laten hun herkomst in het ongewisse. Wat de films wel gemeen hebben (*Ghost* buiten beschouwing gelaten), zijn de menselijke vormen die de begeleiders aannemen. Ook al weten we dus niet zeker waar ze vandaan komen, het zal alleszins van een wereld met menselijke bewoners zijn, of althans eentje waar wezens wonen die een menselijke gestalte kunnen aannemen.

3. De reis naar het hiernamaals

3.1. Historische en religieuze achtergrond

Of je de reis naar het hiernamaals nu alleen of in groep (zoals op de dag van het Laatste Oordeel of in het hindoeïsme, waar de man zijn vrouw meeneemt in de dood) aanvat, er zijn door de tijden heen verschillende manieren voorgesteld om deze trip te ondernemen. Vaak werd de reis als een vermoeiende en zware onderneming beschreven. In vele overleveringen is er sprake van een brug die moet overgestoken worden: wie er over heen geraakte, kwam in de hemel terecht, wie er af viel, ging naar de hel. In sommige gevallen werd de brug vervangen door een ladder, gebaseerd op het bijbelse verhaal van *Jacob's Ladder*, waarlangs engelen van de aarde naar de hemel klimmen en omgekeerd en waar verschillende schilderijen zich op gebaseerd hebben. De gelijknamige film uit 1990 speelt op een moderne wijze met hetzelfde onderwerp. In andere religies komt men op zijn reis naar het hiernamaals vaak een rivier tegen die moet overgestoken of afgevaren worden, zoals de rivier de Styx die naar de onderwereld van Hades leidt in de Griekse mythologie. Vanaf de 19de eeuw werd het ook mogelijk om het hiernamaals gewoon via een weg te bereiken: een breed pad leidde langs allerlei aardse geneugten, maar kwam uiteindelijk wel in de hel terecht. Een smalle, steile en rotsachtige weg zonder randanimatie leidde naar de hemel. Sinds het einde van de 19de eeuw kwamen twee routes aan bod die het dichtst aanleunen bij hedendaagse voorstellingen van de reis: ofwel kon je simpelweg door een dunne sluier van mist stappen om de hemel te betreden, ofwel zweefde je door een lange, donkere tunnel met op het einde een hemels licht, een beeld dat afkomstig is uit getuigenissen van bijna-doodervaringen. Als vervoermiddel is er de keuze uit vogels, paarden, vliegen en sprinkhanen, maar ook wolken of rookpluimen zijn prima reismiddelen. De duur van de reis kan sterk verschillen: vroeger was de tocht lang en zwaar, maar in modernere opvattingen rond het reizen naar het hiernamaals zijn die lange reistijden achter de rug en kan je al in een handomdraai op je bestemming aankomen. Dat is het gevolg van de uitvinding van modernere transportmiddelen in de 19de en 20ste eeuw: niet alleen in het leven maar ook erna kan je vliegensvlug tussen verschillende plaatsen reizen. Langs de andere kant kan het ook erg lang duren eer je als dode op je eindbestemming terecht komt: zo kan je eerst nog een tijdje doorbrengen in een wachtruimte, hetzij in je graf, hetzij in een soort vagevuur, alvorens de echte reis naar het hiernamaals wordt aangevat. Reizen binnen het

hiernamaals zelf gebeurt vaak louter door het gebruiken van je wil: je denkt aan de plaats waar je heen wil en wordt er meteen op Star Trek-achtige wijze naartoe getransporteerd (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, pp.357-370).

3.2. Toepassing in de speelfilm

3.2.1. Toeval of fatalistische benadering?

Op een dag is het zover: je gaat dood en je moet de wereld zoals je die kent verlaten. Nu zijn er twee verschillende manieren waarop die dood kan opgevat worden: ofwel is er ergens een hogere macht die beslist wanneer je tijd op aarde erop zit, ofwel hangt dit volledig van het toeval af. Verder kan er ook een onderscheid gemaakt worden naargelang je eigen invloed op dat moment en de plaats waar je heen gaat: ofwel wordt dit allemaal vastgelegd door het lot, ofwel heb je zelf nog enige vorm van inspraak in het hele gebeuren. Op basis van deze onderverdeling kan volgende tabel opgesteld worden:

	Sterfdatum ligt vast	Toevallige dood
Het lot beslist	<i>Der Müde Tod</i> <i>Heaven Can Wait</i>	<i>Bröderna Lejonhjärta</i> <i>Beetlejuice</i> <i>City Of Angels</i>
Je kiest zelf	<i>A Matter Of Life And Death</i>	<i>Ghost</i> <i>What Dreams May Come</i> <i>Wandafuru Raifu</i>

In sommige films wordt letterlijk vermeld dat je als sterveling een vastgelegde dag hebt waarop je zal dood gaan. Zo komen we in *Heaven Can Wait* te weten dat Joe vijftig jaar te vroeg werd opgepikt op aarde en nog zonder problemen de 21ste eeuw zal meemaken. Deze dag staat opgeschreven in een lange lijst met data van alle mensen op aarde en wordt geraadpleegd door de zwarte man die de passagiers van het vliegtuig incheckt, wanneer Joe blijft aandringen dat hij terug naar beneden wil omdat zijn tijd nog niet gekomen is. Deze lijst is het bewijs dat Joe gelijk heeft en op basis van dit document gaan Mr. Jordan en de begeleider dan ook op zoek naar een nieuw lichaam voor Joe, zodat hij de komende vijftig jaar nog op aarde kan doorbrengen. Zijn sterfdag is dus een vastgelegd moment waar niets aan te veranderen valt.

In *Der Müde Tod* is er eveneens een hogere macht, een God die bepaalt wanneer er een kaars uitdooft in de grote kaarsenzaal. Deze zaal is de perfecte visuele metafoor voor de menselijke kwetsbaarheid, de onomkeerbaarheid van zijn levensrichting en de genadeloze impact van het noodlot hierop (Mast, G., 1971, z.p.). Door middel van 'long shots' en speciale lichteffecten die de warme gloed van het kaarslicht benadrukken, krijgt de zaal de indruk een enorme, eindeloze ruimte te zijn waar genoeg kaarsen bij elkaar staan om de hele wereldbevolking te vertegenwoordigen. Vervolgens is het de Dood die in naam van deze godheid de persoon in kwestie gaat ophalen. We krijgen dit principe als kijker samen met het meisje uitgelegd door de Dood zelf wanneer er tijdens haar aanwezigheid een mensenleven wordt genomen. Via een primitief, maar toch professioneel uitgevoerd speciaal effect laat de Dood het vlammetje van een kaars boven zijn handen zweven, waarop het verandert in een pasgeboren baby. Wanneer de baby opnieuw een vlam wordt en de kaars



fig 36: De Dood neemt het leven van een pasgeborene

langzaam uitdooft, zien we beelden van de moeder die hysterisch zit te huilen bij het lijkje van haar kind. De Dood heeft nu de geest van het kindje in zijn bezit. Protest is uitgesloten: de dag van het onheil ligt vast en de Dood is verplicht zijn taak uit te voeren. Een gelijkaardig fatalistisch beeld vinden we terug in de Griekse mythologie, waar het leven van de mens letterlijk aan een zijden draadje hangt. De mythe van de Schikgodinnen of de Nornen verhaalt over de drie dochters van de oppergod Zeus, die samen beslissen wanneer een leven beëindigd wordt. Dit doen ze door een draad te spinnen die symbool staat voor het mensenleven (de taak van de jongste dochter, Clotho), de loop van dit leven te bepalen (de taak van de middelste dochter, Lachesis)



fig 37: De Schikgodinnen spinnen de levensdraad

en ten slotte de levensdraad met een schaar door te knippen waardoor de persoon in kwestie sterft (de taak van oudste, heksachtige dochter, Atropos). Belangrijk hierbij is dat de Olympische goden geen enkele invloed hebben op de Schikgodinnen, die de

natuurlijke orde bepalen, net zoals ook de Dood in de film zijn orders van bovenaf krijgt en de gang van zaken niet kan verstoren. Zoals de draad in deze mythe symbool staat voor het leven en het doorknippen ervan voor de dood, zo staat de kaars in *Der Müde Tod* ook symbool voor het leven en het doven ervan voor de dood. De inspiratie voor dit beeld heeft dus een ontegensprekelijke oorsprong in eeuwenoude mythologische verhalen (Blackwell, C.W. & Blackwell, A.H., 2003, pp.82-83). Net als de meeste films van Fritz Lang is dus ook *Der Müde Tod* doordrongen van het noodlot en de onmacht van de mensen om zich hiertegen te verzetten. De Dood maakt in de film echter één uitzondering voor het meisje: zij mag nog een poging wagen om haar geliefde te redden uit de dood. Maar de drie kansen die ze krijgt zijn onmogelijke opdrachten en het staat eigenlijk al van te voren vast dat zij niet zal slagen. Ook haar allerlaatste poging is gedoemd te mislukken, omdat het in de aard van de mens ligt geen enkele seconde van zijn eigen leven te willen opofferen voor een ander, het leven is hem immers veel te kostbaar. Ook al lijkt het dus of de Dood het lot voor één keer wil negeren, kan hij zich niet verzetten tegen de wil van de hogere macht die hem beveelt.

Ook in *A Matter Of Life And Death* is er in zekere zin sprake van een vastgelegde dag waarop men sterft (de Conductor vermeldt zelfs dat June 97 jaar zal worden op aarde) en zo ook voor Peter, namelijk de dag waarop hij uit zijn vliegtuig springt zonder parachute. Het is dankzij de fout van zijn begeleider dat hij toch in leven blijft. Zijn kompaan is al in de hemel aangekomen en blijft op Peter wachten aan de ingang, omdat hij er zeker van is dat hij zijn sprong niet kan overleefd hebben. Wanneer Peter niet komt opdagen, wordt er alarm geslagen in de hemel. De gang van zaken werd namelijk onderbroken en men moet onderzoeken wat er verkeerd gelopen is. Al gauw geeft Conductor 71 toe dat hij Peter niet kon vinden door de dichte mist en hem dus maar in leven gelaten heeft. Zulk een cruciale fout werd in jaren niet meer gemaakt en dus moet meteen alles op alles gezet worden om Peter alsnog op te halen en op zijn vastgelegde sterfdag naar de hemel te brengen. Doordat Peter ondertussen verliefd geworden is en weigert te moeten boeten voor andermans fouten, stuurt hij heel het hemelse systeem in de war en moet er een rechtszaak georganiseerd worden om uit te maken of er voor deze ene keer een uitzondering kan gemaakt worden op de strenge, bureaucratische regels van de hemel. Het verschil met de twee voorgaande films is dus dat Peter de macht heeft om zijn lotsbestemming te wijzigen: hij maakt gebruik van de fout van een ander om zijn eigen zaak naar voor te brengen en tegen de wetten van de hogere machten in te gaan. Hij speelt het emotionele van zijn liefde

voor June uit tegen het rationele van de strikte regels in de hemel en slaagt er met de juiste argumenten in zijn zaak te halen. Hiermee heeft hij letterlijk bewezen dat de liefde sterker is dan de dood, en dus dan het noodlot, en toont hij aan dat niet alles zomaar op voorhand moet vastgelegd worden. De mens kan dus invloed uitoefenen op zijn lotsbestemming.

In andere films wordt de dood dan weer benaderd als een gril van de natuur, als een speling van het toeval, iets wat nu eenmaal gebeurt in een mensenleven en dat op geen enkele manier te voorspellen is. Ook hier kan het slachtoffer ofwel enige vorm van grip hebben op de situatie, ofwel hulpeloos toekijken hoe hij meegenomen wordt naar het leven na de dood. Sam uit *Ghost* bevindt zich duidelijk in het eerste geval: hoewel zijn dood heel onverwachts komt (hij wordt per ongeluk vermoord door zijn overvaller, die enkel op zijn portefeuille uit is), heeft hij zijn lotsbestemming toch volledig in handen. Wanneer hem immers vlak na zijn dood de weg naar de hemel wordt aangeboden, voelt hij in zijn binnenste dat hij nog niet klaar is op aarde en stapt weg van de lichtbundel. Hij heeft de macht om zijn lot nog even uit te stellen om het leven van zijn vriendin Molly, die zonder dat ze het weet in levensgevaar verkeert, veilig te stellen. Hierdoor kan hij nog een tijdje ronddwalen op aarde in de vorm van een geest. Het is pas wanneer hij naar zijn mening klaar is om zijn leven op aarde te verlaten, dat hij zich laat opnemen door het hemelse licht.

De overledenen uit *Wandafuru Raifu* hebben ook een zekere mate van keuze: dat ze dood zijn, daar kunnen ze niets meer aan doen, maar ze krijgen wel de kans om hun hiernamaals naar hun eigen wensen in te vullen. Ze mogen een week lang nadenken over hun mooiste herinnering op aarde en nemen uiteindelijk enkel en alleen die herinnering mee na de dood. Voor de meesten is die week lang genoeg om een herinnering uit te pikken die het waard is voor eeuwig herbeleefd te worden: de één heeft zelfs al vóór de dood gekozen, de ander vindt zijn herinnering pas op het allerlaatste nippertje. De doden worden hier echter niet toe verplicht. Wanneer ze na een week nog steeds niet hebben kunnen kiezen, blijven ze in het tussenstation en krijgen ze later alsnog de kans achteraf een keuze te maken. Zij hebben dus de mogelijkheid om verschillende wegen in te slaan en zo hun eigen hiernamaals te beheersen.

In *What Dreams May Come* krijgen Chris en Annie de kans om hun leven opnieuw aan te vatten. Het verschil met *Ghost* en *Wandafuru Raifu* is dat zij al enige tijd in hun hiernamaals hebben doorgebracht wanneer ze beslissen terug te keren naar het leven op aarde en op die manier hun eigen dood voor lange tijd uitstellen. Nadat

Chris zijn vrouw gered heeft uit haar eigen onderwereld, krijgen zij immers de keuze samen met hun kinderen in het hiernamaals te blijven of elk apart terug te keren naar de aarde in een ander lichaam. Hoewel ze in het laatste geval riskeren elkaar mis te lopen, zijn ze ervan overtuigd dat zij elkaar in een ander leven evengoed zouden vinden en samen opnieuw gelukkig kunnen worden. Het grote verschil met de twee voorgaande films is dus dat zij niet alleen – al dan niet bewust – kunnen bepalen hoe hun persoonlijke hiernamaals eruit ziet, maar dat zij zelfs hun eigen dood kunnen tenietdoen. Ze hebben dus een geweldige invloed op de hogere machten en kunnen zelfs de dood, datgene waar de mens doorgaans helemaal geen macht over heeft, beheersen. De ultieme zelfbeschikking, als het ware. Deze voorstelling is enigszins te vergelijken met de theorie van de reïncarnatie die onder andere afstamt uit het hindoeïsme: bij de Hindoes zijn de hemel en de hel immers slechts een tijdelijk verblijf, waar men net als in het christendom beloond en gestraft kan worden, maar waarna men ook weer terug naar de aarde keert in een andere levensvorm. Terwijl dit in het hindoeïsme de normale gang van zaken is, moeten Chris en Annie in de film toch iets meer moeite doen om na hun verblijf in hun hiernamaals een nieuw leven op aarde te mogen beginnen, maar ze keren uiteindelijk wel terug in de vorm van twee kleine kinderen (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, pp.46-47).

Verder is het ook heel waarschijnlijk dat het slachtoffer er zich gewoon bij moet neerleggen dat hij niet langer in leven is en dat hij hier niets aan kan veranderen. Deze benadering wordt perfect geïllustreerd door de bekende Turke zegswijze, ‘De dood is als een zwarte kameel, die knielt voor ieders deur’: sterven is een noodzakelijk kwaad in ieders leven en er is niemand die eraan kan ontsnappen. Dit is onder andere het geval bij de Maitlands in *Beetlejuice*: door een toevallig ongeluk komen ze om het leven en vanaf dat moment zijn ze verplicht de aanwijzingen die ze krijgen te volgen, aangezien ze hun huis niet meer kunnen verlaten. Ze krijgen geen keuze: ze moeten de komende 125 jaar in hun eigen huis blijven rondspoken tot het eindelijk hun beurt is en ze doorverwezen kunnen worden naar het hiernamaals. Hoe die onbekende wereld eruit zal zien, komen we als kijker niet te weten en is ook voor Adam en Barbara een groot raadsel. De begeleiding van hun sociale assistente buiten beschouwing gelaten, worden ze eigenlijk volledig aan hun lot overgelaten en moeten ze zelf maar zien hoe ze die lange tijd als geesten zullen doorbrengen.

In *Bröderna Lejonhjärta* is de dood duidelijk niet iets dat je zelf in de hand hebt: terwijl Karel al maanden ziek in bed ligt en voelt dat hij niet lang meer te leven heeft, is het toch zijn gezonde, oudere broer Jonathan die eerst om het leven komt tijdens een

brand. Karel vindt het niet eerlijk, zijn broer heeft het niet verdiend en bovendien blijft hij nu ziek en alleen achter. Karel heeft geen enkele invloed op zijn lot, maar hij is wel voorbereid op zijn dood en heeft zijn angst ervoor overwonnen dankzij de verhalen van Jonathan over Nangijala. Daar aangekomen kan hij echter niet kiezen of hij in het Kersendal of in het Bramendal woont, de doden worden eigenlijk willekeurig verdeeld over beide delen van Nangijala. Op het einde van de film krijgen de broertjes echter wél de kans om hun tweede dood te bepalen. Jonathan weet immers dat er na het leven in Nangijala nog een andere wereld volgt en het is Karel die beslist om de sprong te wagen en zich dus samen met zijn broer naar die wereld, Nangilima, verplaatst door zijn eigen wil. Hier verwerven de doden in het hiernamaals dus de gave om hun eigen lot toch enigszins te bepalen, hoewel het evengoed als zelfmoord kan opgevat worden.

In *City Of Angels* ten slotte is het noodlot in volle glorie aanwezig: mensen sterven nu eenmaal en er valt niets aan te doen. Bovendien ondergaan de doden één voor één hun lot zonder tegensputteren: zo gaat het meisje in het ziekenhuis aan het begin van de film gewillig mee met Seth en maakt geen aanstalten om terug te willen lopen of zich vragen te stellen. Ook Maggie laat na het ongeval merken dat zij zich heeft neergelegd bij haar dood, terwijl Seth haar in paniek in leven probeert te houden. Zij stelt hem gerust dat ze niet bang is om te sterven, omdat ze weet dat ze naar een goede plaats gaat en laat zich vervolgens meenemen door Seths ex-collega Cassiel. Ze berust volledig in haar lot.

3.2.2. Patronen binnen het verloop

Hoe de reis naar het hiernamaals in de film verloopt, is afhankelijk van het feit of we het hiernamaals ook echt te zien krijgen of niet. In de meeste films is dat immers niet het geval, wat ervoor zorgt dat we vaak niets te weten komen over hoe de doden juist aankomen in het leven na de dood. Er zijn verschillende manieren om van het leven naar de dood te reizen, soms met de hulp van een persoon en soms op eigen houtje. De ene keer neemt de reis wat tijd in beslag en de andere keer ben je er in een vingerknip.

Laten we eerst even de films bekijken waarin we een duidelijk beeld te zien krijgen van hoe het hiernamaals eruit ziet. Dit is het geval in *A Matter Of Life And Death*, *Bröderna Lejonhjärta* en *What Dreams May Come*. De reis van Karel Leeuwenhart gaat het snelst: tussen het moment waarop hij nog ziek in zijn bed ligt

en weer ontwaakt onder een boom in het gras van Nangijala, zitten slechts enkele seconden. De overgang gebeurt echter niet bruusk, maar geleidelijk: we zien het beeld van Karel die zijn ogen sluit en rustig inslaapt heel langzaam overvloeien in het beeld van de bloesems aan de bomen van Nangijala, waarna de camera langzaam naar beneden glijdt en zich op de slapende Karel richt, die vervolgens verbaasd wakker wordt, zich uitrekt en zijn broer Jonathan even verder aan een riviertje ziet vissen. De



fig 38, 39 & 40: Overgang van Karel naar de bloesems van Nangijala

montage zorgt ervoor dat het lijkt alsof Karel heel vredig gestorven is en niets gemerkt heeft van zijn dood. Het is echter goed mogelijk dat de reis veel langer duurde dan in de film wordt aangegeven, aangezien we niet kunnen zien hoe Karel zich verplaatst heeft van zijn bed thuis naar het prachtige landschap van Nangijala.

In *What Dreams May Come* duurt het wat langer eer Chris te weten komt hoe zijn leven na de dood eruit ziet. Meteen na het ongeval wordt hij op sleeptouw genomen door zijn begeleider Albert. Alvorens ze echter naar het hiernamaals vertrekken, blijven ze nog even als onzichtbare gestalten op aarde rondwandelen: Chris en Albert kijken toe hoe het lichaam van Chris begraven wordt, hoe Annie vervolgens de familie bij haar thuis ontvangt en hoe ze met haar verdriet geen blijf weet. Nadat Chris nog enkele wanhopige pogingen heeft ondernomen om Annie duidelijk te maken dat hij nog steeds aanwezig is, neemt Albert hem mee naar zijn nieuwe thuis. Hoe ze op deze kleurrijke plek terechtkomen, krijgen we niet te zien: van het ene moment op het andere staan ze plots met hun voeten in het pasgeverfde landschap. In deze film wordt ook binnen het hiernamaals zelf gereisd. Zo wandelt Chris samen met Albert door het gigantische meer dat zich in zijn wereld na de dood bevindt: Albert loopt op het water, Chris er onder. Dit oversteken van een groot water is een beeld dat vooral in de verhalen uit het hindoeïsme terugkomt (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, p.363). Wanneer Chris te horen krijgt hoe het zijn vrouw is vergaan, wil hij haar zo snel mogelijk gaan redden, maar dit gaat niet zomaar. Albert en Chris gaan eerst op zoek naar de man die hen naar de hel wil brengen: de oude mentor van Chris die zich in de bibliotheek ophoudt. De reis gebeurt in een klein, langwerpige bootje en vertoont sterke gelijkenissen met de Griekse mythologie en de mythe van Orpheus en Eurydice:

Toen Orpheus' kersverse echtgenote Eurydice stierf ten gevolge van een giftige slangenbeet, was Orpheus ontroostbaar en besloot haar te zoeken in de onderwereld en haar terug naar de aarde te brengen. Dankzij zijn ontroerende gezangen en muziek overtuigde hij Hades en Persephone, de heersers van de onderwereld, dat zijn geliefde hem mee naar boven mocht volgen, op voorwaarde dat hij niet achterom keek. Wanneer hij echter bijna het einde van de gang bereikt had, bekreep de twijfel hem en wilde hij zeker weten of Eurydice hem wel tot boven gevolgd was, dus keek hij toch achter zich. Hierdoor brak hij zijn belofte met Hades en verdween zijn vrouw voor eeuwig terug naar de onderwereld. Dagenlang bleef hij nog rondhangen aan de oever van de rivier de Styx, maar Charon, de veerman van de onderwereld die vaak als lelijk en oud werd afgebeeld, wilde hem niet nog eens de rivier overzetten zodat hij de onderwereld nogmaals kon betreden (Facq, J., 2001 – eigen adaptatie).



fig 41: Chris en mentor in bootje

Net als Orpheus is ook Chris radeloos na de dood van zijn vrouw en onderneemt hij een reis naar de onderwereld om haar te gaan zoeken. Hij kan zijn oude mentor overtuigen om hem te begeleiden (hij neemt de rol van Charon op zich) en samen varen ze met een bootje langs een hele

reeks taferelen. Op het eind van de trip zien ze een hoop brandende scheepswrakken en wordt hun vaartuig bijna tot zinken gebracht door de drenkelingen die uit de richting van de wrakken komen aangezwommen. Ze zijn nu in de onderwereld aangekomen. Zijn veerman blijft buiten op hem wachten, terwijl Chris het huis van Annie binnentreedt om haar te redden uit haar hel. Het vergaat Chris en Annie echter veel beter dan Orpheus en Eurydice: Chris slaagt er immers wel in zijn vrouw terug naar zijn hiernamaals en later zelfs naar de aarde mee te nemen. In tegenstelling tot in *Bröderna Lejonhjärta* neemt het reizen in deze film wel degelijk tijd in beslag en zien we meestal ook hoe de reis zelf zich voltrekt.

In feite vertoont deze film in zijn geheel enorm veel gelijkenissen met een bijna-doodervaring of BDE, zoals deze beschreven wordt door getuigen (bijna acht miljoen mensen hebben al iets soortgelijks meegemaakt). Bijna-doodervaringen geven een vrij accuraat beeld van de reis naar het hiernamaals van een persoon die voor een kort moment fysiek dood is en meteen hierna weer terugkeert naar het leven. Enkele van de belangrijkste aspecten komen bijna letterlijk terug in *What Dreams May Come*. Zo menen BDE-patiënten dat hun geest het lichaam verlaat en dat ze hun eigen stoffelijke resten onder zich zien liggen. Ook Chris merkt dat hij vlak na het ongeval de gebeurtenissen kan volgen vanuit een andere positie: hij is uit zijn lichaam getreden en kijkt als buitenstaander toe hoe de hulpdiensten zich over zijn dode lichaam ontfermen. Samen met zijn begeleider Albert woont hij ook zijn eigen begrafenis bij,

waarbij hij de kist met zijn lichaam in de grond ziet verdwijnen. Vervolgens vertellen BDE-patiënten dat ze in een warme en liefdevolle plaats terecht komen waar hun reeds overleden dierbaren klaar staan om hen op te vangen. Soms zien ze ook een religieuze figuur die hen opwacht (Jezus, God of een engel). In *What Dreams May Come* wordt ook Chris opgevangen door een persoon die vertrouwd overkomt: Albert. In eerste instantie doet hij hem denken aan zijn mentor in zijn jonge jaren, maar later, wanneer hij ook zijn dochter in een andere gedaante tegen het lijf gelopen is, ontdekt hij dat het zijn zoon Ian is. Chris wordt in het hiernamaals dus opgevangen door zijn twee eerder overleden kinderen. Een vaak terugkerend beeld is dat van het leven dat voor de ogen van de BDE-patiënt voorbijflitst, zo levensecht dat het lijkt of je de herinneringen opnieuw beleeft. Zo krijgt ook Chris zijn leven opnieuw te zien in korte episodes die als flashbacks worden aangeboden door zijn kinderen. Het zijn deze korte beelden die hem langzaam zijn ogen doen openen en zijn kinderen doet herkennen. Ten slotte getuigen mensen die een bijna-doodervaring gehad hebben dat ze nadien het leven veel meer zijn gaan waarderen, dat ze zich meer gingen inzetten voor anderen en hun liefdesrelaties maximaal gingen beleven. Chris en Annie keren op het einde van de film terug naar de aarde, terug naar het leven, net zoals een bijna-doodervaring niet definitief is. Zij mochten een blik werpen op het hiernamaals om vervolgens terug naar het leven getrokken te worden. Chris kiest voor de terugkeer waar hij zich met vernieuwde kracht wil inzetten voor zijn relatie met Annie, waar hij hun relatie een tweede kans geeft. De structuur van *What Dreams May Come* is dus duidelijk te vergelijken met één lange bijna-doodervaring (*Art and Death*, 2003).

Ook in *A Matter Of Life And Death* gebeurt de overgang van leven naar dood niet zomaar in een handomdraai. Eens de overledene opgehaald is door zijn begeleider, komt hij op een enorme roltrap terecht, de ‘Stairway to Heaven’, die langs beide zijden geflankeerd wordt door reusachtige standbeelden van grote historische filosofen en wijzen zoals Plato en Aristoteles. Deze roltrap is duidelijk een moderne adaptatie van de Jacobsladder uit het christelijke geloof. Net zoals in Monty Python’s *The Meaning Of Life* (1983) worden hier de doden via een geautomatiseerde ladder naar de hemel vervoerd en kunnen de hemelse afgevaardigden er gebruik van maken om tussen de twee werelden te reizen. Wanneer de dode bovenaan de trap is aangekomen, wordt hij hartelijk ontvangen door een comité van stewardessen die hen vervolgens inchecken en met hun pas gestoomde vleugeltjes, die zelfs nog ingepakt zijn in plasticfolie, verder sturen richting hemel. Ook Peter wordt uiteindelijk via de trap naar boven geleid voor zijn proces. Opvallend hierbij is dat tijdens de reis van

zowel Peter als zijn begeleider de felle kleuren van de aarde langzaam overgaan naar de koude, métallic tinten die in de hemel gangbaar zijn. Deze kleurenfade is een belangrijk onderdeel van de reis tussen hemel en aarde en gebeurt dus niet bruusk. Wanneer we van Peter en June op het strand overschakelen naar de hemel waar de lijsten met gesneuvelden en opgehaalden worden vergeleken, zien we de rode letters en het beige papier langzaam aan hun kleur verliezen. Om van het geheel één vloeiende montage te maken, loopt de muziek zonder onderbreken door van de ene scène in de andere. Dit is de enige van de negen films waarin we de doden letterlijk zien reizen tussen leven en dood.

Bij films waarin we het concrete hiernamaals niet te zien krijgen, wordt er meestal toch een soort van overgang van het leven naar het tussenstation getoond en ook deze heeft steeds een zekere tijdsduur. Vergelijkbaar met de snelle reis van Karel in *Bröderna Lejonhjärta* is Joe's verplaatsing naar de landingsbaan in *Heaven Can Wait*. Meteen na zijn ongeval zien we hem binnenlopen in een kale, witte omgeving waar een gigantisch vliegtuig staat te wachten. Dit vliegtuig staat symbool voor de moderne transportmiddelen die de wetenschappelijke ontwikkelingen van de voorbije eeuw ons hebben verschaft. Hoe we ons op aarde verplaatsen vertoont dus sterke gelijkenissen met hoe we dat na de dood blijven doen. Terwijl Joe met grote stappen naar het vliegtuig loopt, heeft zijn begeleider moeite om hem bij te houden en drentelt wat achter hem aan tot ze aankomen bij een lange, zwijgende rij mensen die langzaam en ordelijk staan aan te schuiven om plaats te nemen in het vliegtuig, dat de doden naar het hiernamaals brengt. De reis van de aarde naar het vliegtuig wordt dus in goede banen geleid door de hemelse begeleider en verloopt redelijk vlot. Bij de ingang van het vliegtuig staat een zwarte man te wachten: hij controleert op een lijst de namen van de passagiers van het vliegtuig. Hier komt Joe's reis echter al ten einde, want hij

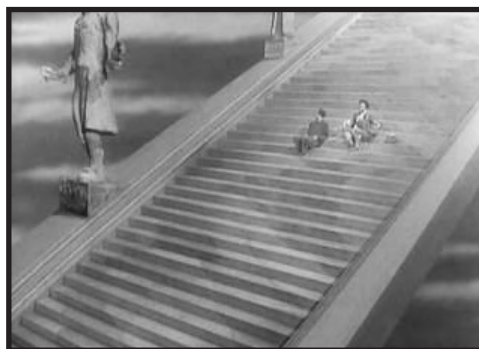


fig 42: Peter en Conductor 71 op de enorme Roltrap



fig 43: schilderij van Jacobs Ladder



fig 44 & 45: Joe wordt door zijn begeleider naar de lange rij wachtende mensen gebracht

protesteert en weigert in te stappen, omdat hij er zeker van is dat hij aan het dromen is. Hij wordt bijgevolg terug naar de aarde gebracht en ook deze reis krijgen we niet in detail te zien: van het ene moment op het andere staat Joe alweer met zijn voeten op vaste grond toe te kijken hoe zijn assen uitgestrooid worden over het kerkhof. Hoewel er dus geen hiernamaals getoond wordt in deze film, impliceert de titel van de film wel dat er een hemel is: als de hemel kan wachten, moet deze plek immers ook daadwerkelijk bestaan (M.R., 22.12.1978, z.p.).

In *Der Müde Tod* komt de reis van de doden slechts heel kortstondig aan bod. Wanneer de Dood het stukje grond naast het kerkhof heeft gekocht van de burgemeester van het dorpje en er een gigantische muur rond heeft gebouwd, lijkt het alsof hij het hiernamaals verplaatst heeft, alsof hij in elk dorp waar hij een dode moet gaan ophalen zulk een bouwsel neerzet. Dit leid ik af uit het feit dat de geesten van de doden plots allemaal tegelijk langs de buitenkant van de muur, waar het meisje als versteend zit toe te kijken, naar binnen dringen. Zij verplaatsen zich dus in de hoedanigheid van geesten en komen blijkbaar allemaal uit dezelfde richting aanwaaien. De reis die de dode maakt in het bijzijn van de Dood, komt niet aan bod in de film: eens hun kaars in de grote zaal uitgedoofd is, worden zij door hem meegenomen en daarna niet meer gezien. Wanneer het koppel iets gaat drinken in een kroeg en de Dood bij hen aan het tafeltje komt zitten, gaat het meisje even naar de



fig 46 & 47: Schimmen komen vanuit de verte het meisje tegemoet gewandeld waardoor ze verstijft van angst



fig 48: *Onze Heer Hemelvaart*

keuken. Als ze even later weer buiten komt, zijn de Dood en de jongeman verdwenen.

In *Ghost* verloopt de reis ook redelijk snel: Sam hoeft maar gewoon in de lichtbundel te gaan staan en zich door de stralen te laten opnemen in de hemel. Dit beeld doet sterk denken aan een bekende christelijke feestdag: Onze Heer Hemelvaart. Op deze dag werd Jezus op een gelijkaardige manier opgenomen in de hemel en ook de heldere lichtbundel en de dichte mist of wolken worden op vele schilderijen met dit thema afgebeeld. Sams reis naar de hemel is dus duidelijk geïnspireerd door de bijbel. Het zijn de lichtstralen die hem als een vederlichte geest transporteren naar het hiernamaals. De slechteriken vergaat het iets minder heldhaftig: zij worden door kleine zwarte wezentjes onder luid gekrijs meegesleurd in de diepte. Wanneer de doden exact aankomen in het hiernamaals, wordt niet getoond, maar het duurt alleszins niet langer dan een minuut eer er op aarde van hen geen spoor meer te bekennen is.

Ook in *City Of Angels* wordt de overledene meegenomen naar een helder licht: zijn geest staat recht uit zijn lichaam en wordt bij de hand genomen door een engel die met hem naar het hiernamaals wandelt. Zo loopt het meisje, nadat ze opgestaan is van

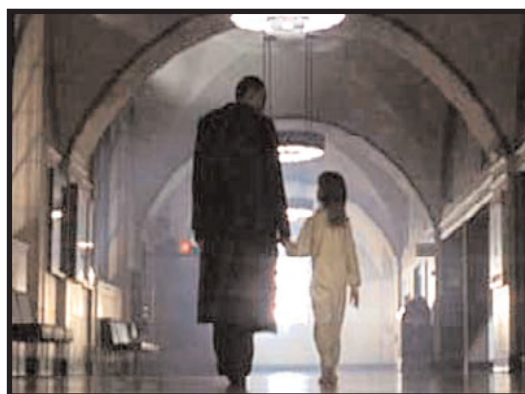


fig 49 & 50: *Seth en het meisje kijken naar het overleden lichaam van het meisje op de operatietafel en wandelen samen weg*

de operatietafel in het ziekenhuis en ze haar eigen lichaam kon zien liggen, samen met Seth door de lange donkere ziekenhuisgang, in de richting van een licht dat hen roept en afkomstig is uit een venster op het einde van de gang. Ook bij Maggie's dood wordt geïnspireerd dat Cassiel haar zijn hand reikt en met haar meewandelt naar haar nieuwe bestemming. De doden worden tijdens hun reis dus voortdurend beschermd en begeleid door een engel. Het is echter niet duidelijk of de engel met hen meegaat tot aan het hiernamaals zelf, of hen afzet net voor de ingang.

We krijgen geen beeld te zien van de reis van de overledenen naar het tussenstation van *Wandafuru Raifu* en ook niet van hun leven op aarde. De film opent meteen met een beeld van de doden die aankomen uit een dichte mist bij de ingang van het tussenstation, waar ze inchecken bij een loket en



fig 51: De overledenen komen aan in het tussenstation

doorverwezen worden naar de wachtzaal. Hun reis naar het hiernamaals duurt exact één week: dat is de tijd die ze krijgen om een geschikte herinnering uit te zoeken en deze in een studio of op locatie te laten opnemen op film. De overledenen die in het oude schoolgebouw verblijven, zijn eigenlijk slechts op doorreis. Op het einde van de week wordt hun reis pas verder gezet, wanneer ze in een klein zaaltje samenkomen om de filmvoorstelling van hun herinneringen te bekijken. Wanneer ze hun eigen herinnering op het witte doek gezien hebben, verdwijnen ze plots in het niets en blijft hun stoel in het zaaltje leeg achter. De uiteindelijke reis gebeurt dus eigenlijk in minder dan een seconde, al zien we niet of de dode in kwestie veilig aankomt in zijn hiernamaals.



fig 52: Adam en Barbara ontdekken de deur op zolder

naar de zolder van hun huis te gaan waar ze met krijt een deur op de muur moeten tekenen. Vervolgens kunnen ze met een eenvoudige toverspreuk de deur openen en er doorheen stappen, zodat ze in de kromme, kronkelende gangen van de tussenzone terecht komen. Hier aangekomen moeten ze zelf hun weg vinden naar de wachtkamer en het kantoortje van hun assistente. Hoe ze na hun geestenbestaan hun reis naar het hiernamaals verder zullen zetten, komt in de film niet aan bod. Alleszins moeten ze nog 125 jaar in de wachtzone verblijven alvorens hun dossier behandeld wordt.

We kunnen binnen dit aspect dus enkele patronen onderscheiden. Zo kunnen de doden ofwel via een bovennatuurlijk mechanisme in een handomdraai naar het

Tot slot zijn er nog de Maitlands uit *Beetlejuice* die de reis naar het tussenstation helemaal in hun eentje moeten afleggen. Gelukkig krijgen ze hiertoe de hulp van het ‘Handboek voor de Recent Overledenen’, dat hen verzoekt

hiernamaals getransporteerd worden, ofwel moeten zij een reële reis ondernemen om er te geraken. In sommige films wordt gebruik gemaakt van een fel licht waar de doden naartoe moeten gaan en dat een zekere indicatie geeft van de hemel, ofwel verdwijnen ze achter een muur naar een onbekende wereld. De reis kan te voet gebeuren of met behulp van een reismiddel, zoals een bootje, een vliegtuig of een enorme roltrap. De ene dode krijgt eerst wat rust in een tussenwereld alvorens verder te reizen naar zijn hiernamaals (gaande van vijf minuten tot 125 jaar), de ander hoeft niet te wachten en mag meteen zijn lotsbestemming tegemoet wandelen. De reis naar het hiernamaals verloopt dus op uiteenlopende manieren en met behulp van verschillende middelen, die vrijwel allemaal hun oorsprong hebben in vroegere denkbeelden rond de reis naar het hiernamaals.

3.2.3. Grens tussen leven en dood

Zoals uit het vorige puntje al bleek, komt in sommige films de grens tussen de wereld van de levenden en die van de doden duidelijk aan bod. Het gaat hier om de concrete overgang van de ene naar de andere wereld, de lijn die overschreden wordt, als het ware.

In *Der Müde Tod* en *Beetlejuice* is het een duidelijke en strikte afscheiding waar doorheen gestapt moet worden. De eerste film toont een immense blinde muur die het hiernamaals geheel omvat en die voor gewone stervelingen geen ingang biedt. De Muur is zo hoog dat de mensen die er voorbij lopen herleid worden tot kleine, dwergachtige figuren. Er overheen



fig 53: De Dood voor de gigantische Muur

klimmen is dus onmogelijk, de Muur is een onoverkomelijke hindernis. Net zoals de levenden volstrekt afgesloten zijn van de doden, kunnen ook de doden langs geen enkele weg de levenden in de gaten houden. De horizontale en verticale strepen die van onder tot helemaal boven en van links naar rechts lopen op de Muur vormen de perfecte visuele metafoor voor de oneindigheid en de ontoegankelijkheid van het lot. Enkel het meisje vindt een opening die via een lange smalle trap – die dezelfde symboliek als de Muur heeft – naar de woonvertrekken van de Dood leidt. De echte doden kunnen dankzij hun doorzichtige geestgedaante door de muur heen zweven

(Mast, G., 1971, z.p.). Deze Muur is zonder twijfel een teken van de regisseur om aan te tonen dat niemand weet wat er na de dood gebeurt, het bevindt zich voor iedereen achter een hoge muur, waar zowel de kijker als de regisseur niet achter kunnen kijken. Het blijft een mysterie dat geen enkele levende ooit zal kunnen achterhalen.

In *Beetlejuice* is er sprake van twee verschillende doorgangen: enerzijds is er de voordeur van het huis van de Maitlands, die hen niet naar hun oprit, maar naar een bevreemdende woestijnachtige omgeving brengt die deel uitmaakt van het



fig 54 & 55: Barbara in de woestijn achter de voordeur

hiernamaals. Vanaf het moment dat ze deze deur openen, worden ze in de woestijn gezogen door een ongekende kracht en moeten ze veel moeite doen om zich een weg terug te banen, terwijl ze belaagd worden

door een enorme zandworm. Vanuit de woestijn gezien is bovendien enkel de voordeur zichtbaar, de rest van het huis lijkt verdwenen te zijn. Anderzijds is er de muur op zolder, waar ze pas doorheen kunnen stappen wanneer ze er met krijgt een deur op getekend hebben. Deze poort biedt rechtstreeks toegang tot de gangen van de wachtzone tussen leven en dood, en kan enkel door overledenen betreden worden. In beide films wordt de grens tussen leven en dood dus letterlijk als een muur voorgesteld die de levenden van de doden scheidt. Deze beelden van een muur of een poort die de afscheiding tussen beide werelden vormt, vinden we ook terug in vroegere voorstellingen. Allerlei oude hemeldelen werden afgesloten door middel van monumentale toegangsdeuren: zo werd het hemelse Jeruzalem vergrendeld door twaalf enorme poorten, spreekt de Koran over zeven toegangspoorten en zou het Germaanse Walhalla er maar liefst 540 hebben. Ook de onderwereld zou een volledig ommuurde wereld zijn waarvan de toegangspoorten streng bewaakt werden door de meest afzichtelijke monsters en demonen, zoals de hellehond Cerberus die de wacht houdt bij de ingang van het Grieks-Romeinse Hades. De christelijke toegang tot de hel zou er dan weer uitzien als een opengesperde muil (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, pp.346-349).

Deze grens kan ook uitgebeeld worden door middel van een fel en helder licht dat de dode naar het hiernamaals roept. Dit beeld zien we vaak terug in verhalen over bijna-doodervaringen, waarbij mensen een transcendente en spirituele ervaring hebben terwijl ze fysiek dood zijn, alvorens terug te keren naar de wereld van de levenden. De persoon in kwestie wordt in een zwart gat gezogen en ziet vervolgens

op het einde van de tunnel een krachtig licht waar hij onherroepelijk naartoe wordt getrokken, waarna hij in een vredig en warm licht terecht komt waar zijn dierbaren hem staan op te wachten. Ook in verschillende religieus getinte afbeeldingen komt dit beeld van de tunnel met het licht terug, zoals te zien is op deze



fig 56 & 57: Voorstellingen van het licht aan het eind van de tunnel

schilderijen. Dit is het geval in *Ghost*, waar de grens tussen hemel en aarde door een bundel van fonkelende sterren en een witte gloed wordt uitgebeeld. Het is via dit licht dat Sam de stap zet van het leven naar de dood: hij zweeft via het licht langzaam naar boven, zodat hij op een bepaald moment Molly en Oda Mae onder hem ziet zitten en boven hem al een witte mist met zwarte silhouetten opduikt. De blauw-paarsige gloed geeft het geheel een speciaal bovennatuurlijk tintje. Het licht is dus niet enkel zijn



fig 58 t.e.m. 61: Sam krijgt een regen van fonkelende sterren en helder licht over zich heen en neemt afscheid van zijn leven op aarde

vervoermiddel, maar ook de afscheiding tussen hemel en aarde. Ook in *City Of Angels* wordt gebruik gemaakt van dit beeld: hier stapt Seth met het kleine meisje aan de hand door de lange donkere gang van het ziekenhuis en op het

einde van die gang zien we in de verte een helder licht. In deze film zien we echter niet hoe het meisje in het licht stapt en zo in de hemel zou terecht komen, maar het wordt wel geïnsinueerd. Zelfs in *Heaven Can Wait* krijgen we heel even een cirkelvormig fel licht in een donker beeld te zien, alvorens de film overschakelt naar de witte wolken van de landingsbaan.

Een alternatieve voorstellingswijze krijgen we te zien in *A Matter Of Life And Death*, waarin de dode van de aarde naar de hemel wordt getransporteerd door middel van een gigantische automatische roltrap, die op zich de grens tussen leven en dood

vormt. Eenmaal op de roltrap kan men ofwel blijven staan en wachten tot men boven aankomt, ofwel terug naar beneden lopen, zoals Peter in het begin deed om zo weer op aarde te belanden. De grens wordt eveneens afgebakend met behulp van kleurgebruik: de aarde baadt in prachtige felle kleuren, die op de roltrap plaats moeten ruimen voor het koude zwart-wit van de hemel. De overgangen gebeuren vaak heel subtiel door de vloeiende montage, zodat de kijker zich niet meteen bewust wordt van deze concrete grens. Dit afwisselende gebruik van zwart-wit en kleur wordt ook in *Bröderna Lejonhjärta* toegepast, maar dan omgekeerd: bij de broertjes Leeuwenhart is de aarde waarop ze eerst wonen kleurloos en grijs, wat sterk contrasteert met de heldere kleuren van de glooiende landschappen en bloeiende fruitbomen van Nangijala. Op aarde wonen ze immers in een grijze 19de eeuwse stad, waar gemakkelijk epidemieën losbarsten en huizenbrand geregeld voorkwam. Ook de broertjes worden hier van dichtbij mee geconfronteerd. Bovendien wekt de film de indruk dat ze enkel door hun moeder opgevoed worden, aangezien er geen melding gemaakt wordt van een vader. Het leven op aarde is dus geen pretje, in tegenstelling tot het prachtige land van Nangijala, waar schijnbaar geen zorgen zijn en de natuur welig bloeit, waar de mensen terug in de zorgeloze tijden van sprookjes en avonturen lijken te leven. Hier gebeurt de overgang echter veel bruusker door de korte tijdsduur van Karels reis naar het hiernamaals. In de meeste films wordt echter gebruik gemaakt van de meer gekende symbolen van de Muur of het Licht. De grens tussen beide werelden wordt echter steeds duidelijk aangegeven, zodat de kijker meteen merkt wanneer de personages zich verplaatsen van de ene naar de andere wereld.



fig 62 & 63: Aarde en Nangijala – 2 beeldjes

4. Tussen leven en dood: de schaduwzone

4.1. Historische en religieuze achtergrond

Het beeld van het vagevuur is eigenlijk slechts een laat-christelijk idee en verscheen als apart voorgeborchte pas in de late Middeleeuwen, rond de 12de eeuw na Christus. Men vond de extreme zwart-wit beschouwing van het hiernamaals eigenlijk niet eerlijk voor de overledenen die wel eens een fout hadden begaan, maar toch niet door en door slecht waren. Daarom bedacht men dus het vagevuur, waar de zondaars zouden gereinigd worden van hun schuld en waar ze zouden verblijven tussen hun dood en hun verrijzenis. Men ging er bovendien van uit dat deze periode kon ingekort worden, wanneer de nabestaanden van de dode genoeg zouden bidden voor zijn zielenheil. Op die manier werd het al behoorlijk moeilijk om nog in de hel terecht te komen: die werd gereserveerd voor de echte schurken. Om de gelovigen toch nog aan te sporen om zo goed mogelijk te leven, werden er ook speciale vagevuurstraffen verzonnen die allerm minst aangenaam waren. Daar aangekomen zouden de overledenen immers nog steeds moeite moeten doen om naar de hemel te mogen gaan. Een hedendaags overblijfsel van dit geloof in het vagevuur, is de christelijke feestdag Allerzielen, waarop we de bewoners van het vagevuur herdenken opdat ze sneller zouden kunnen doorstoten naar de hemel. De hele vagevuurgedachte, die de gelovigen dwong tot het kopen van aflaten en de Kerk als ultieme bemiddelaar tussen God en de mensen maakte, leidde echter onder andere tot de Protestantse Reformatie, die een kritiek was op de corrupte afzetterij van de Katholieke Kerk (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, pp.168-171).

Niet alleen het christelijke geloof heeft zulk een voorgeborchte. Het hindoeïsme en het Mahayana-boeddhisme uit Tibet gaan ervan uit dat de hemel en de hel slechts tijdelijke verblijfplaatsen zijn op de doortocht naar de vereniging met de oppermachtige kosmos. Bij de Hindoes bepaalt hun levenswijze op aarde of ze moeten reïncarneren in een ander lichaam en nog een leven lang op aarde doorbrengen, ofwel voor eeuwig de toestand van het 'niet zijn' mogen bereiken. De boeddhisten krijgen een soortgelijke keuze tussen reïncarneren en het Nirwana. Sommige boeddhisten kiezen liever voor een oneindig aantal keer reïncarneren om zo vaak mogelijk van het leven op aarde te mogen genieten, maar uiteindelijk bereiken ze wel allemaal ooit het Nirwana. De plaats waar ze meteen na hun dood terecht komen, is dus slecht een tussenstation waar hun volgende bestemming wordt vastgelegd (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, pp.50-52).

4.2. Toepassing in de speelfilm

4.2.1. Concreet uitzicht

In de films waarin geen beeld wordt getoond van het leven na de dood zelf, is vaak wel sprake van een soort van tussenzone waarin de dode moet wachten alvorens hij naar het echte hiernamaals mag gaan. In deze tussendimensie bevinden zich de begeleiders van de overledene die meestal eerst wat formaliteiten moeten afhandelen voordat de overledene zijn reis verder kan zetten. In het tussenstation bereiden zij hem voor op zijn verblijf in het hiernamaals.

In *Heaven Can Wait* komt Joe eerst in een soort voorkamertje van de hemel terecht dat qua uitzicht veel gelijkenissen vertoont met het klassieke beeld dat we hebben van de hemel. Het is een kale, witte ruimte met een dikke laag mist die dicht tegen de grond aan zweeft. Het enorme vliegtuig buiten beschouwing gelaten, staat er geen enkel voorwerp of gebouw in de ruimte en bovendien heerst er een beklemmende stilte, waardoor het geheel een ietwat steriele indruk opwekt. Dit gevoel wordt nog meer versterkt door de lange rij zwijgende mensen, die langzaam en bijna emotioneel het vliegtuig in schuiven onder het deskundige oog van een oude zwarte man, die voortdurend hun namen



fig 64: Een zwarte man controleert de passagiers op een lijst

controleert op een lange lijst. Dit alles gebeurt heel gedisciplineerd, waaruit we kunnen afleiden dat er strikte regels bestaan voor de organisatie van het inschepen en dat deze regels gekend zijn door de overledenen. Daarom trachten Joe's begeleider en Mr. Jordan in eerste instantie zijn protest de kop in te drukken en de kalmte en sereniteit van het aan boord gaan te behouden. Joe wordt meermaals op zachte, maar dwingende toon aangemaand in het vliegtuig te stappen. Wanneer hij echter blijft weigeren, wordt de lijst er bij gehaald en ontdekt Mr. Jordan dat Joe te vroeg werd opgehaald. Mr. Jordan blijkt dus de persoon te zijn die de leiding heeft in het tussenstation en hij wordt in zijn werk bijgestaan door Joe's hemelse begeleider. Dit tussenstation is letterlijk slechts een transitruimte waar de dode enkel moet wachten tot hij het vliegtuig kan betreden dat hem naar het hiernamaals brengt. Van zodra zijn naam gecontroleerd is op de lijst, kan hij er weer vertrekken. De overledene wordt er

dus niet ontdaan van zijn zonden, noch moet hij beoordeeld worden door een jury die hem naar de hemel of de hel doorverwijst op basis van goed of slecht gedrag op aarde.

De schaduwzone uit *Beetlejuice* ziet er volstrekt anders uit en staat in schril contrast met de monotone, egaal witte wolkenwereld waarin Joe terecht komt. Van zodra Adam en Barbara Maitland immers door hun zelfgetekende deur stappen, komen ze terecht in een wirwar van kronkelende gangen met scheve hoeken en vervormde perspectieven die doen denken aan de expressionistische beelden uit *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), wat nog eens versterkt wordt door het gebruik van zwart-wit geblokte patronen. De wachtruimte zelf, die nog het best kan vergeleken worden met de doorsnee wachtkamer bij de tandarts, wordt ingekleed met behulp van allerlei komische visuele effecten. De doden die samen met de Maitlands wachten op hun ticket naar het hiernamaals zijn immers allemaal op lugubere wijze aan hun einde gekomen, wat perfect gevisualiseerd wordt door hun overdreven make-up



fig 65: Adam en Barbara in de wachtkamer van het hiernamaals

en kostuums (waarvoor de film zelfs een Oscar won). De ruimte heeft eigenlijk veel weg van een cartoonomgeving, een animatiefilm, maar dan met echte mensen. Het kantoortje van hun ‘afterlife caseworker’, die de leiding heeft in dit bizarre wereldje, is een administratieve ramp: haar bureau is een klein eilandje temidden van een oceaan van papierwerk en metalen dossierkasten waar ze zich omringt met stapels dossiers en sigarettenrook. Met andere woorden: een echte parodie op de doorsnee westerse stadsambtenaar. Bo Welch, de productiedesigner van *Beetlejuice* omschrijft het als volgt:

“For the afterlife we wanted something vague and evasive enough to defy categorizing and invite disorientation, yet specific enough to invoke the fear that the afterlife might not be much different than real life. The result is a bureaucratic nightmare with a blizzard of paperwork where nothing really happens. The most mundane aspects of human existence when alive, follow us into the afterlife”, (Bo Welch, 1988).

In *Wandafuru Raifu* keert de sereniteit uit de wereld van Mr. Jordan terug. De doden stappen er binnen in een oud, westers ogend schoolgebouw – inclusief speelplaats en omringend parkje – in een afgelegen, landelijk gebied waar ze de komende week met hun lotgenoten zullen doorbrengen. Nadat ze zich hebben aangemeld aan een loket bij de ingang van het gebouw, worden ze doorverwezen naar



fig 66: Het oude schoolgebouw



fig 67: De wachtzaal

een wachtkamer waarna ze één voor één worden binnengeroepen in een klein, stoffig klaslokaaltje waar ze plaatsnemen achter een bureau of tafeltje en waar ze ingelicht en geïnterviewd worden door een begeleider. De doden en hun begeleiders verblijven er een beetje zoals in een internaat: ze hebben elk hun eigen kamertje met een bed en een wastafel waar ze zich geregeld kunnen terugtrekken, heel eenvoudig en zonder luxe (één man die er op de dag van de opnames piekfijn wil uitzien en zijn haar wil drogen, krijgt een beleefde boodschap via de intercom dat het niet toegelaten is elektrische apparaten aan te sluiten in de kamers). De kamers bevinden zich samen met de klaslokalen in lange gangen, waar de werknemers regelmatig door wandelen om de zaken wat in de gaten te houden. De begeleiders hebben zelf ook hun eigen vergaderlokaaltje, waar ze 's avonds samenkomen en hun vorderingen bespreken met elkaar. Aan het begin van de week overlopen ze er aan de hand van een diaprojectie hun doden van de week. Ten slotte is er in het gebouw ook een klein filmzaaltje, waar alle doden op de laatste dag onder de melancholische tonen van een fanfare naartoe wandelen, in een lange rij achter elkaar. De fanfare bestaat uit enkele van de begeleiders die gedurende de week hun stukje al intensief hebben ingeoefend. In het tussenstation, waar in de film naar verwezen wordt als 'het limbo', heerst voortdurend een rustgevende, ontspannen sfeer. Ondanks de deadline worden de overledenen toch op hun gemak gesteld en wordt er zelfs benadrukt dat ze alle tijd die ze nodig hebben, kunnen gebruiken. Overhaaste beslissingen worden lichtjes dwingend een betere richting ingestuurd, zoals bij het tienermeisje dat met haar herinnering aan de Splash



fig 68: De lange, stoffige gangen



fig 69: Het filmzaaltje waar de doden samenkomen om hun reis naar het hiernamaals aan te vangen)

Mountain (een attractie uit Disneyland) naar het hiernamaals wil vertrekken, maar zich onder invloed van Shiori herpakt en iets gedenkwaardiger uitkiest. Opvallend is dat de hele film in een soort korrelig, grijs licht baadt en dat de kleuren veel feller worden tijdens de opnames van de herinneringen, waardoor de kinderlijke vreugde van het herbeleven ervan door de overledenen sterk in de verf wordt gezet (After life, 27.11.2004, p.24).

Speciale gevallen vinden we terug bij *Bröderna Lejonhjärta*, waarin Nangijala in zeker opzicht ook als een tussenzone kan beschouwd worden tussen het leven en Nangilima. We weten echter niet of er na dit tweede hiernamaals nog een andere wereld volgt en dus gaan we ervan uit dat het hier een evenwaardige wereld betreft. Ook in *Ghost* zou je kunnen spreken van een tussenzone zolang Sam zich nog als geest op aarde bevindt. Alleen gaat het hier dan niet om een ruimtelijke plaats, maar eerder om een toestand. Het is immers pas wanneer Sam zich laat opnemen in de hemel dat hij zich echt in het hiernamaals bevindt. De periode waarin hij zich nog op aarde bevindt, kunnen we dus zien als een soort wachttijd die hij gebruikt om zijn laatste missie in dit leven te voltooien. Gedurende zijn leven als geest krijgt hij enkele handige tips van een vreemde man in de metro die blijkbaar door zelfmoord om het leven kwam en kan hij enkel communiceren met Oda Mae Brown, een medium dat niet in haar eigen krachten geloofde tot ze door Sam wordt aangesproken.

De tussenstations hebben eigenlijk altijd een zekere administratieve functie: zij dienen de overledene te begeleiden naar hun volgende leven en gebruiken hiervoor een vast stramien. Ook staat de naam van de overledene vaak ergens genoteerd in een lange lijst of hebben ze ergens een dossier met hun gegevens in of, in het geval van *Wandafuru Raifu*, een reeks videotapes met hun hele leven erop. Het tussenstation zorgt voor de al dan niet vlotte doorgang naar het hiernamaals, maar in geen van de films worden de doden zichtbaar beoordeeld door een daarvoor bevoegde persoon die op basis hiervan hun eindbestemming bepaalt.

4.2.2. Tijdelijk verblijf of eeuwigheid?

De tijd dat de doden zich in de tussenzone bevinden, is erg variabel en er valt niet echt een constante in terug te vinden. De lengte van deze periode is afhankelijk van het aantal formaliteiten dat nog dient afgehandeld te worden eer de dode mag toetreden tot het hiernamaals. Het kortste verblijf in de schaduwzone is dat van Joe in *Heaven*

Can Wait, waar hij de landingsbaan van het hemelse vliegtuig bijna meteen verlaat, van zodra Mr. Jordan ontdekt dat hij veel te vroeg is opgepikt. Hij blijft er dus zo lang de discussie omtrent de vergissing van de begeleider duurt en hij zal er pas terugkeren wanneer zijn tijd op aarde echt gekomen is. Ook Sam uit *Ghost* moet slechts enkele dagen wachten eer hij zelf kiest om toe te treden tot de hemel. Hij verblijft op aarde als geest zolang het nodig is om het gevaar dat Molly's leven bedreigt uit te schakelen. De keuze om te vertrekken uit de tussenzone ligt dus volledig bij Sam zelf, net als het geval was bij Joe. In *Wandafuru Raifu* verblijven de doden exact één week in het tussenstation. Dat is de tijd die ze krijgen om hun allermooiste herinnering uit te kiezen en deze op film op te nemen, zodat ze hem kunnen meenemen naar het hiernamaals. Deze periode is dus vastgelegd door de werknemers zelf, de dode heeft geen invloed op de duur van zijn verblijf. Hierna beslissen de doden zelf of ze al vertrekken naar hun eeuwige hiernamaals of liever nog wat tijd doorbrengen in het tussenstation. Ze krijgen dus de mogelijkheid zelf te kiezen over hun lotsbestemming, net zoals de boeddhisten kunnen kiezen tussen het 'niet zijn' van het Nirwana of terugkeren naar de aarde in een ander lichaam. Ten slotte is er nog de wachtkamer waar de Maitlands in terecht komen in Beetlejuice. Bij hun eerste bezoek aan hun sociale assistente moeten Adam en Barbara een nummertje trekken en komen ze te weten dat er zich nog een lange rij wachtenden voor hen bevindt. Nog 125 jaar zijn ze gedoemd door te brengen als geesten in hun eigen huis eer ze tot het hiernamaals toegelaten worden en deze periode wordt bepaald door het aantal wachtenden die voorrang hebben op hen, dus ook zij kunnen op geen enkele manier hun wachttijd inkorten. In vergelijking met de andere tussenstations zitten Barbara en Adam veel langer vast in hun chaotische vagevuur waardoor hun verblijf al snel een eeuwigheid lijkt te duren. Op de tijdsduur in het tussenstation staat dus duidelijk geen limiet. Soms hebben de doden de lengte van deze periode zelf in handen, maar meestal wordt hen deze van hogerhand opgelegd.

5. De voorstelling van het hiernamaals

5.1. Historische en religieuze achtergrond

De concrete ideeën van onze voorouders over het hiernamaals konden historici afleiden van deze van enkele overgebleven primitieve stammen. Zij zouden geloven in een soort van ‘ziel’, een onstoffelijk lichaam dat de dood overleeft en verder leeft in een onderwereld, het ‘schimmenrijk’. Daar verbleven ze tot ze steeds vager en vager werden, zodat ze uiteindelijk volledig zouden verdwijnen. Andere stammen geloofden dan weer dat de doden naar een andere plaats op aarde gingen, een verafgelegen oord (bij sommigen werd er gerefereerd naar ‘de eeuwige jachtvelden’) waar het in elk opzicht beter leven was dan bij de levenden. Ook de gedachte van de wedergeboorte of zielsverhuizing was bij vele stammen populair. Hoe dan ook werd de dood niet beschouwd als het definitieve einde van het menselijke bestaan, de primitieve mens had immers niet het moderne besef dat elke mens ooit moest sterven. Men ging nooit zomaar dood, er was altijd een externe reden voor, wat niet verwonderlijk was in tijden waarin de belangrijkste doodsoorzaak geweld was. Ook een gedachte aan een hemel of hel was de oerman geheel onbekend: hun lot lag immers niet in de handen van een God die een oordeel over hen zou vellen. Het geloof in een hiernamaals lag voor hen ook niet zozeer binnen een religie, dan wel in een natuurlijk aanvoelen van de aardse gang van zaken. De donkere wereld waar de doden heengingen, bevond zich onder het graf, onder de grond en had steeds een zekere band met het leven op aarde. Ook belangrijk om weten is dat de primitieve mens het bestaan van een hiernamaals als een zekerheid beschouwde en het niet in twijfel trok. De vroege Griekse opvatting over het hiernamaals vertoont sterke gelijkenissen met deze primitieve ideeën. Zo wordt in de Ilias en de Odyssee van Homerus eveneens melding gemaakt van een ‘schaduwbeeld van het lichaam’ of een zwakke dubbelganger van de dode die afdaalt naar de onderwereld, waar hij slechts een troosteloze schim van zijn eigen zelf is. Zij vertonen geen spoor van leven meer en verkommeren totaal in de duistere krochten van de wereld van Hades, god van de onderwereld. Een identiek beeld zien we terug in de ideeën rond het Hebreeuwse equivalent, de Sheol. Het voortbestaan na de dood werd in deze beschavingen dus gezien als een vreugdeloos en somber in stand houden van een levenloze en onstoffelijke schim. (Hick, J., 1977, pp.55-58).

Een uitzondering hierop bevindt zich tussen deze beide beschavingen in: bij de Egyptenaren. Een belangrijk verschil met de voorgaande opvattingen, is dat binnen de Egyptische cultuur, die als het ware doordrongen was van de dood, geloofd werd dat na de dood niet enkel de ziel of de ka bleef voortbestaan, maar ook het lichaam zelf. Deze twee konden enkel in combinatie met elkaar toetreden tot het dodenrijk. Dat is de reden waarom er zoveel zorg werd gedragen voor het overleden lichaam en het zorgvuldig gebalsemd en gemummificeerd werd. Zo kon het lichaam voor eeuwig intact blijven voor zijn leven in het hiernamaals. Het beeld van dit hiernamaals werd steeds democratischer, zodat na verloop van tijd niet enkel de vorsten, maar ook hun onderdanen de onsterfelijkheid kregen toegekend. De Egyptenaren geloofden dat elke ziel een lange en uitputtende reis moest ondernemen na de dood om te mogen verschijnen aan de troon van Osiris, de god van de onderwereld. Daar werd vervolgens zijn hart gewogen op de weegschaal van Rechtvaardigheid, in het bijzijn van 42 rechters. Bovendien moest hij kunnen bewijzen dat hij op aarde geen enkele zonde zou begaan hebben. De doortocht naar het hiernamaals was dus voor het eerst in de geschiedenis afhankelijk van het oordeel van de goden (*Oude ideeën over het hiernamaals*, z.d.).

Vlak voor de opkomst van het christendom waren het de verschillende hiernamaalsbeelden van de Hebreeuwse cultuur die de boventoon voerden. In eerste instantie maakten ze een opdeling tussen de hemel, waar de goden woonden, en de benedenwereld of Sheol, met haar donkere en lichte lagen voor de doden. Dit beeld evolueerde langzaam aan onder invloed van een apocalyptische denkwijze, waarbij de gelovigen op een bepaald moment zouden terugkeren naar de aarde, die van alle vijanden gevrijwaard was door de oppergod Yahweh. De doden zouden dus verrijzen uit Sheol, met hun lichaam herenigd worden en een nieuw leven beginnen in een paradijs op aarde. Tot slot vormden de Hebreeërs een geloof in het hiernamaals dat dicht tegen dat van de Griekse filosofen aanleunt: goede zielen zouden zich in de hemel verenigen met God en de engelen, slechte zielen bleven voor eeuwig in het duistere schimmenrijk. Zo ontstond rond de eerste eeuw voor Christus de tweedeling tussen hemel en hel zoals we die nu kennen, wat de basis vormde voor de ideeën van het christelijke geloof. Bovendien keerde men niet terug naar het stoffelijke lichaam, maar verbleef enkel de ziel van de mens in het hiernamaals. In het christendom groef men het idee van wederopstanding weer op, maar beperkte men het tot de verrijzenis van de ziel in het koninkrijk Gods aan het einde der tijden. Op deze dag, de Dag des Oordeels, zouden de zielen officieel verdeeld worden over de hemel en de hel. De

eerste christenen, die het in die tijd zwaar te verduren kregen door de christenvervolgingen van de Romeinen, hadden een grote nood aan visuele voorstellingen van het paradijs en de verdoemenis. Deze hel, waar hun vervolgers zwaar bestraft dienden te worden, werd in zeer tot de verbeelding sprekende bewoordingen beschreven en uitgebeeld in apocalyptisch getinte werken. Er wordt melding gemaakt van donkere oorden, waar de gedoemde zielen in zeeën van vuur zwemmen en aan hun voeten worden opgehangen om vervolgens geslagen, geroosterd en gekweld te worden door allerlei monsterachtige schepels. Het zijn beelden die sterk beïnvloed werden door levensopvattingen uit andere culturen en religies (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, pp.67-116).

Doorheen de geschiedenis zijn de gruwelijke bestraffingen uit de hel trouwens altijd veel levendiger en gedetailleerder beschreven dan de hemelse geneugten in het paradijs, aangezien ze meer aan de verbeelding overlieten en bovendien inspeelden op het onderliggende wraakgevoel van de christenen tegenover de Romeinse onderdrukker. De hemel, met zijn spirituele, immateriële en mystieke karakter, viel immers in veel eenvoudigere bewoordingen samen te vatten: een lieflijk landschap van rust, eenvoud en vrede waar het plezierig vertoeven was tussen een overdosis licht en witte wolkjes. De specifieke invulling van beide oorden vertoont in elke religie grote overeenkomsten, mits een eigentijdse of cultureel geïnspireerde verpakking. De hel zal zich telkens ergens diep onder de grond bevinden, de hemel op een hoger gelegen luchtlag, ergens in een parallel universum of zelfs in een goed afgeschermd gebied op aarde. In de hemel staat de barometer elke dag op mooi weer, terwijl het in de hel dagelijks ofwel bloedheet ofwel ijskoud is. Het aards paradijs kent een rijkdom aan fauna en flora, maar de meeste voorstellingen van de hemel bevatten weinig groen en decoratie: het zijn strak afgelijnde, witte, statige wolkenwerelden waar enkel een sporadische roos zich langs de hemelpoort een weg naar boven baant. In de hel verschroeit dan weer elke mogelijke levensvorm: enkel de verdoemden en de duivel kunnen blijkbaar de onmenselijke hitte verdragen (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, pp.261-274). Hoe verschillend de concrete invulling van beide onderdelen van het hiernamaals ook is, toch zal men ze steeds op basis van deze algemene kenmerken uit elkaar kunnen houden, welke religie je ook aanhangt.

5.2. Toepassing in de speelfilm

5.2.1. Duidelijke contouren of vage mist: invloed van fantasie van het slachtoffer

Er zijn over het algemeen wel redelijk wat speelfilms waarin het hiernamaals visueel aan bod komt. Vaak krijgen we een uitbeelding van de hemel te zien, zoals hij gekend is in de westerse wereld. In *A Life Less Ordinary* (1997) van Danny Boyle is het een plaats waar alles en iedereen in het wit gehuld is, van de bureau's, de zeteltjes, de dossiermappen en de kapstokken tot de engelen en de doden zelf. Hetzelfde beeld zien we in *Bruce Almighty* (2003) waar God in een volledig wit geschilderd fabrieksgebouw werkt en een flitsend wit maatpak draagt. De hemel bestaat er enkel uit een dikke laag witte mist. Ook meer antieke voorstellingen van het leven na de dood bereiken het witte doek. Zo wordt in *Gladiator* (2000) een kort fragment getoond waar Russell Crowe als Maximus door een veld van wuivende grashalmen wandelt, met zijn hand over het gras streelt en zijn vermoorde zoon en vrouw terugziet. Dit is een interpretatie van de Elysische velden, een soort paradijs uit de Grieks-Romeinse mythologie, waar enkel helden zoals Odysseus en mensen van hoge afkomst terecht kwamen. In deze wereld, waar de overledene eeuwige rust zou vinden, zou enkel geluk heersen en waaide voortdurend een zacht briesje (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, p.35).

Van de negen geselecteerde films krijgen we echter enkel in *A Matter Of Life And Death*, *Bröderna Lejonhjärta* en *What Dreams May Come* zulk een concrete voorstelling te zien. Dan zijn er nog enkele films waar wel geïnsinueerd wordt hoe het leven na de dood eruit zou zien, zoals in *Ghost* en *Wandafuru Raifu*, maar waar het niet expliciet wordt getoond. In de andere films wordt het hiernamaals niet uitgebeeld en krijgen we als kijker ook geen omschrijving van hoe het eruit zou kunnen zien. Zo weten we in *Der Müde Tod* enkel dat het hiernamaals zich achter een enorme muur bevindt, waar de doden als geesten achter verdwijnen. Het is een duistere, onbekende plek en er wordt geïnsinueerd dat de dood er voor iedereen hetzelfde uit ziet. Mannen, vrouwen, ouderen en kinderen, hen wacht allemaal hetzelfde lot. De dood en wat erop volgt wordt in de hele film omfloerst door een donker, geheimzinnig en angstaanjagend gordijn. Men weet niet hoe het leven na de dood eruit ziet en wenst er dan ook geen uitspraken over te doen. Ook in *Heaven Can Wait* zien we slechts het vliegtuig dat de doden naar hun eindbestemming brengt. Iedereen stapt in zonder zich vragen te stellen over wat er verder gaat gebeuren, men vertrekt op een trip naar het

ongewisse. De omgeving van het tussenstation verwijst al sterk naar het klassieke beeld van de hemel door de witte wolken en de vredige rust, maar of de hemel zelf er identiek uitziet, komen we als kijker niet te weten. De sociale assistente van de Maitlands laat eveneens niets los over het hoe en waarom van het hiernamaals in *Beetlejuice*. Ze weten enkel dat het heel lang duurt eer ze er binnen mogen, maar als het dan uiteindelijk zover zou zijn, weten ze niet of deze plaats wel de moeite van het lange wachten waard is. Er wordt hen geen enkele uitleg gegeven over hoe het eraan toe gaat in het hiernamaals, ze mogen niet even binnenpiepen en in de wachtkamer bevindt zich ook niemand die het hen kan vertellen. Ten slotte wordt de kijker ook in *City Of Angels* afgeschermd van de aanblik op het leven na de dood en krijgt hij enkel het heldere licht te zien waar de engel zijn doden naartoe leidt.

In *Ghost* houdt Sams reis naar de hemel wel enige insinuaties in: terwijl hij langzaam naar boven wordt getrokken, ziet hij in een witte mist een aantal zwarte silhouetten opduiken tussen de wolken. Er wordt dus blijkbaar op hem gewacht. De zachte melodieën en het warme licht doen vermoeden dat hij naar een vredige plaats wordt gebracht waar het aangenaam vertoeven is. Iets gelijkaardigs kunnen we zeggen over de plaats waar de slechteriken mee naartoe genomen worden: uit de zwarte, schichtige schimmen die hen als kleine, knokige duiveltjes meesleuren in een donkere, oneindige afgrond onder luid geschreeuw en hartverscheurend gekrijs, kunnen we afleiden dat deze sinistere figuren eerder in een hel dan in een hemel zullen terechtkomen. De dreigende, angstaanjagende muziek die ermee gepaard gaat, versterkt dit gevoel nog meer. Hoe deze hemel en hel er echter concreet uitzien, wordt niet getoond in de film. Een iets duidelijkere aanzet krijgen we te zien in *Wandafuru Raifu*, waar expliciet vermeld wordt dat het hiernamaals van de doden een voortdurend herbeleven van één enkele herinnering is. De overledenen vertellen hun begeleiders uitvoerig en zeer gedetailleerd over hun allermooiste herinnering, waarna laatstgenoemden meteen aan de slag gaan met decors, belichting en andere attributen om de omgeving waarin de herinnering plaatsvond zo minutieus mogelijk na te bouwen. Vervolgens wordt de



fig 70: De filmstudio waar de herinneringen verfilmd worden

gebeurtenis exact nagespeeld – ofwel door de doden zelf, ofwel door acteurs – en vastgelegd op film. In het filmzaaltje worden deze filmpjes dan stuk voor stuk bekeken en van zodra men zijn eigen herinnering opnieuw beleefd heeft in de filmzaal, verdwijnt men samen met dat beeld naar het hiernamaals. De kans is dus groot dat hun hiernamaals er exact hetzelfde uitziet zoals op de filmpjes, maar dit komt verder niet aan bod in de film.

Veel concretere beelden krijgen we te zien in *A Matter Of Life And Death*, dat ons een compleet overzicht geeft van de gang van zaken in de hemel. De doden komen via een enorme roltrap terecht in een grote, kale inkomruimte waar ze zich moeten aanmelden aan een desk. Alles verloopt er zeer gestructureerd en gestroomlijnd. Zo gestructureerd zelfs dat enkele recensenten er de representatie van het Nazisme in zien: een futuristisch utopia, een goed geoliede machine die een volledig georganiseerde samenleving voorstelt (Salwolke, S., 1997, p.135-136). Aan het begin van de film wordt de kijker er echter van overtuigd dat deze mogelijke invloed onbestaande is, met de woorden “Any resemblance to any other world known or unknown is purely coincidental”. Een ander opmerkelijk detail is de overgang van felle TechniColor-kleuren op aarde naar de koude monochrome zwart-wit beelden in de hemel. Dit krijgen we voor het eerst te zien wanneer het beeld van Peter, die bewusteloos aanspoelt op het strand, met een zachte fade overgaat naar de lange rijen engelenvleugeltjes en co-piloot Bob, die ongeduldig in de hemel op zijn kompaan zit te wachten, terwijl er voortdurend andere soldaten de roltrap opkomen. Door het



fig 71, 72 & 73: De zachte overgang van de TechniColor op aarde naar het groenige zwart-wit van de hemel

gebrek aan kleuren in de hemel, wordt de overvloed aan wit sterk benadrukt. De sobere decors en inrichting vertonen overduidelijk overeenkomsten met de klassieke, christelijke voorstelling van de hemel: het is een rustige, vredige, zelfs een beetje saaie plaats waar met strenge hand geregeerd wordt. Dit komt duidelijk tot uiting in de plechtige, bijna houderige bewegingen en houdingen van het hemelse personeel. Ook de engelenvleugeltjes die de doden bij de ingang krijgen, verwijzen naar de christelijke voorstelling van de doden die bij aankomst in de hemel engelen worden.

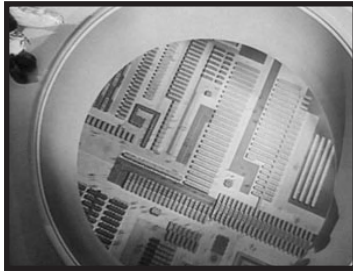


fig 74: De hemelse archieven



fig 75 & 76: De gigantische arena waar Peters rechtszaak plaatsvindt



Bovendien kan je vanuit de hemel af en toe een blik werpen op een enorm archiefsysteem dat de gegevens van de hele wereldbevolking bijhoudt: je hoeft maar even door één van de ronde gaten bij de ingang te turen naar een wat stuntelige maquette, gemaakt uit kleine rechthoekige blokjes. Het lijkt een goede, rechtvaardige wereld te zijn die echter sterk afhankelijk is van een streng wettensysteem. De rechtszaak, die in een gigantische, schijnbaar oneindige arena wordt gehouden die bevolkt wordt door miljoenen mannen en vrouwen in legeruniform, is hier een mooi voorbeeld van: Peter wordt berecht omdat hij eigenlijk dood had moeten zijn, maar nu hij verliefd geworden is op een meisje op aarde, eist hij zijn leven terug op. Gedurende de rechtszaak wordt er echter eerst drie kwartier gepraat over politieke aangelegenheden en de verschillen tussen Amerikanen en Britten. Peters tegenpartij wordt immers vertegenwoordigd door de eerste Amerikaan die geraakt werd door een Britse kogel in de Onafhankelijkheidsstrijd. Hij is bijgevolg sterk bevooroordeeld tegenover de Britten en somt een hele lijst wandaden van de Britse militaire machten doorheen de geschiedenis op. Het komt erop neer dat hij er niet op vertrouwt dat er zoiets als liefde kan bestaan tussen een Britse man en een Amerikaanse vrouw en hij maakt zich zorgen dat Peter zijn meisje zal kwetsen en in de steek laten. Het zijn dus niet alleen dokter Reeves, maar ook Peter en June zelf die de tegenpartij van hun liefde moeten overtuigen. Dit strookt dan weer helemaal niet met de christelijke opvatting, die ervan uit gaat dat de hemel een plaats is waar liefde en toewijding hoog in het vaandel gedragen worden. Het zijn echter de mensen zelf die de hemelse rechter en jury moeten overtuigen van de kracht van de liefde. De hemelse waarden die aan bod komen in de film zijn immers die van collectiviteit (als tegengestelde van het egoïstische individualisme van de romantische liefde). Georganiseerd, bureaucratisch, idealistisch, totalitair, kleurloos en theoretisch zijn de sleutelbegrippen van deze hemel, totdat Peter er het individualisme introduceert. Ook het gedrag van Conductor 71 kan in zekere zin als individualistisch beschouwd worden: hij gaat immers in tegen de gangbare normen door het voor Peter op te nemen en een rechtszaak voor hem te regelen die hem zijn gelijk kan doen krijgen (Salwolke, S., 1997, p.136). Aangezien

de hemel een creatie van Peter zelf is (zijn avonturen daar zijn immers slechts hallucinaties die hij krijgt als gevolg van een hersenbeschadiging), is de voorstelling ervan zeer sterk beïnvloed door Peters eigen fantasie. Hij projecteert bijgevolg zijn militaire carrière gedurende de Tweede Wereldoorlog op zijn beeld



fig 77: Peter, een klein stipje op het verlaten strand

van het hiernamaals: er worden dezelfde strikte regels gehanteerd als in het leger en bovendien wordt de hemel enkel bevolkt door slachtoffers van de oorlog: verpleegsters, stewardessen in legeruniform, piloten, soldaten en belangrijke staatshoofden. Peters beeld van het hiernamaals wordt dus sterk gekleurd door zijn eigen verbeelding. Belangrijk te vermelden is ook de verwarring bij het begin van de film omtrent het hiernamaals: we zien Peter van op grote hoogte bij bewustzijn komen op een immens, kaal strand, zodat hij slechts een klein stipje lijkt in een onmetelijke ruimte. Er valt in de wijde omtrek niemand te bekennen en Peter denkt dat hij in de hemel beland is (als kijker hebben we natuurlijk meteen in de gaten dat hij nog op aarde is, wat te zien is aan de heldere kleuren op het strand). Tijdens zijn verkenningstocht ontdekt hij zijn eigen schaduw, een zwarte hond en een bloot jongetje dat fluit speelt en omringd wordt door geitjes, dat hem met zijn voeten op de grond zet en duidelijk maakt dat hij nog leeft. Peter is pas helemaal overtuigd wanneer hij een vliegtuig ziet overvliegen en in de verte June ziet fietsen. Hij had in eerste instantie dus verwacht dat de hemel een strand was, een rustige uitgestrekte vlakte waar hij de tijd zou doden al wandelend tussen de duinen en luisterend naar de golven. In de echte hemel gaat het er iets drukker aan toe, door de enorme bevolkingsdichtheid, die we vooral in de rechtszaakscènes duidelijk te zien krijgen.

In *Bröderna Lejonhjärta* is het leven na de dood volledig gebaseerd op de verhalen die Jonathan erover vertelde aan zijn kleine broertje. Het lijkt wel of hij het land van Nangijala al eerder had gezien, want het ziet er exact uit zoals Karel het zich had ingebeeld. Nangijala is een prachtige wereld met een adembenemende natuur, heuvels vol fris gras en bloeiende fruitbomen, watervallen, riviertjes om in te zwemmen en te vissen, bruggetjes en gezellige, primitieve lemen huisjes met strooien daken, zonder elektriciteit of stromend water. In Nangijala verplaatsen de mensen zich

nog met paard en kar en lijken de dorpjes zo weggeplukt uit de Middeleeuwen. In deze film is de invloed van het aards paradijs of de Tuinen van Eden duidelijk merkbaar: hier geen saaie witte omgevingen zover het oog reikt, maar een overvloed aan groen en natuur, rustig kabbelende beekjes en verschillende soorten planten en dieren. Het is er in het begin erg vredig en kalm, en Karel geniet met volle teugen van de rust en



fig 78: Karel en Jonathan te paard



fig 79: De wereld van Tengil

zijn genezing. Wanneer Jonathan hem avonturen beloofde, had hij echter niet verwacht dat zij het Bramendal zouden moeten bevrijden van de tirannie van de boosaardige Tengil. In de buurt van Tengils woonplaats in het Bramendal en de grot van de draak Katla is de omgeving rotsachtig en veel grimmiger, donkerder, ruwer. Hoe dichterbij het gevaar nadert, hoe meer de omgeving dus neigt naar de typische omschrijvingen van de hel. Hoewel het Kersendal en het Bramendal in principe gelijkwaardig zijn aan elkaar, ontdekken we samen met de personages doorheen de film toch een zekere tegenstelling tussen beiden die verwijst naar de tegenpolen van hemel en hel. Het is in deze duistere wereld dat Karel leert om zijn angsten te overwinnen en zijn broer kan bijtreden in heldhaftigheid. Karel is zich al gauw bewust van een dreigend gevaar en gaat hierdoor de mensen uit Nangijala wantrouwen, want één van hen is een verrader die informatie overbrengt van het Kersendal naar het Bramendal. Hij slaagt er in zijn eentje in de bedrieger te ontmaskeren en zo Jonathan en Sofia te helpen in hun strijd tegen het kwaad. Het hiernamaals lijkt eigenlijk sterk op hoe de wereld van sprookjes wordt voorgesteld en is dus in zekere mate beïnvloed door de visie van een kind (het verhaal zelf is dan ook opgebouwd zoals een sprookje en eindigt met een happy end). Hoe Nangilima, de wereld na Nangijala, eruit ziet, krijgen we echter niet te zien.

De meest gedetailleerde en oogverblindende schets van het hiernamaals krijgen we echter te zien in *What Dreams May Come*. De prachtige visuele effecten zorgen voor een wervelende kleurenpracht en een rijk palet aan decors en achtergronden die nog nooit eerder vertoond werden in een film. In deze film ziet het hiernamaals er



fig 80 & 81: *Het hiernamaals van Chris is als een pas geverfd schilderij van zijn vrouw*

exact uit zoals de dode het wil, hij kneedt het als het ware met zijn gedachten, waardoor het leven na de dood er voor iedereen anders uit ziet. In het geval van Chris komt hij terecht in één van de schilderijen die zijn vrouw net geschilderd had: een prachtig natuurgebied, rijk aan felle kleuren en lichtschakeringen, met een flinke knipoog naar het paradijs van Adam en Eva. De vergelijking is zo treffend dat zelfs de verf nog nat is wanneer Chris arriveert. Wanneer Annie nog een paneel toevoegt aan haar schilderij, waar ze een grote boom met blauwe bloemen op schildert en deze vervolgens overgiet met water, ziet Chris in zijn hiernamaals plots dezelfde boom staan die hij nog niet eerder had gezien. Wanneer hij dichterbij komt, merkt hij dat de boom er wazig en uitgeveegd uit ziet en dat de verf langzaam verdwijnt in de grond. Dat Chris zijn hiernamaals ziet als één van de schilderijen van zijn vrouw, is niet zo vreemd aangezien



fig 82: *Chris ontdekt de nieuwe boom in het landschap*

Annie en hij zielsverwanten zijn en elkaar nodig hebben om te kunnen leven. Hun levens zijn zodanig in elkaar verstrengeld dat Annie zelfs na zijn dood aanwezig blijft. Zij vormt als het ware een onderdeel van zijn gedachten en zijn ziel. De geschilderde natuurpracht waarin Chris zich bevindt, vertoont opvallend veel gelijkenissen met het schilderij *De Hemelse Velden* van de Engelse schilder John Martin, en was ook na de film een rijke inspiratiebron voor vele kunstenaars. Een vergelijkend beeld kan je op pagina 109 vinden. Annie komt eveneens in een persoonlijk getint hiernamaals terecht, alleen ziet dit er veel donkerder en boosaardiger uit dan dat van Chris. Door haar duistere gedachten en haar zelfmoord is ze niet in staat het licht en de vreugde van het leven te zien en komt ze in de eeuwige verdoemenis van de hel terecht, waar haar hoofd samen met dat van de andere verschoppelingen de vloer als een kassei

plaveit, vergelijkbaar met de beelden die in de hel van Dante's *La Divina Commedia* worden opgeroepen. Om de nadruk op Annie's hoofd te leggen, werd haar gezicht minder smerig gemaakt dan de mensen rondom haar en werd een lichte spot op haar gericht, zodat de kijker haar meteen herkent tussen de andere



fig 84: Annie's hoofd tussen de andere verdoemden

verdoemden. De onderwereld wordt uitgebeeld door middel van brandende scheepswrakken en huilende, krijsende mensen die in de richting van Chris' bootje komen gezwommen en hem om hulp smeken terwijl ze zich aan het vaartuig proberen op te trekken en hierdoor het bootje haast doen kantelen. Het is een angstaanjagende wereld, waar zwaarmoedige, depressieve gevoelens heersen en de ziel van de



fig 84: De deprimerende omgeving van de hel waar Annie vertoeft

verdoemden geen uitweg vindt. De taferelen vertonen vele gelijkenissen met de schilderijen van Jeroen Bosch, die de meest fantasierijke en bizarre beelden van het hiernamaals, en dan vooral de hel op zijn doeken kon toveren. De existentiële angst van de Middeleeuwer voor het einde der tijden speelde

in zijn werk een grote rol en zijn afbeeldingen van de hel werden de basis voor alle daaropvolgende westerse voorstellingen ervan (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, p.194). Zowel in het schilderij als in de film wordt er veel gebruik gemaakt van grauwe, donkere tinten om de loodzware ellende die op de wereld drukt weer te geven, en het warme rood en oranje dat de verschroeide hitte van de hel symboliseert. Annie's hiernamaals, met het gespartel, de vergeefse pogingen tot ontsnapping en de wanhopige gebaren van de ongelukkigen, staat hierdoor in schril contrast met de heldere, felle kleuren uit de bloementuin van Chris, waar hij omgeven wordt door rust en schoonheid (Van Bueren, T. & Wüstefeld, W.C.M., 1999, p.11). Het is pas wanneer Chris Annie kan overtuigen, dat ook zij zich kan verplaatsen naar zijn hiernamaals en zij terug kleur en licht kan binnenlaten in haar ziel. Zij heeft in de vreemdeling immers haar man



fig.85: Rechterpaneel van Het Laatste Oordeel van Jeroen Bosch

herkend en dit fleurt haar gedachten op, wat meteen merkbaar is in haar perceptie van het hiernamaals.

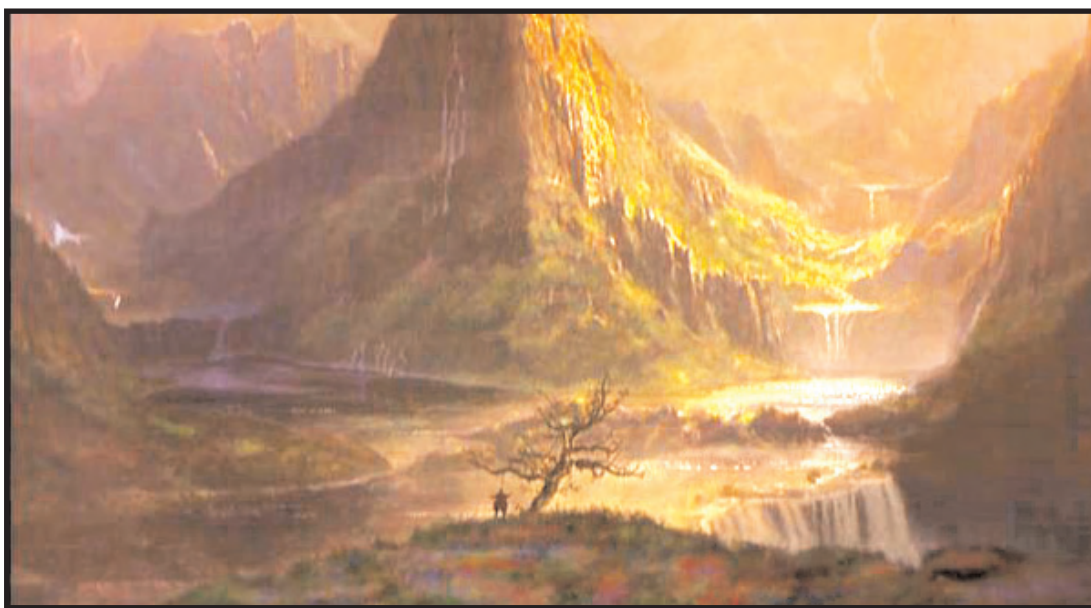


fig 86 & 87: De Hemelse Velden van John Martin (boven) en een beeld uit het hiernamaals van What Dreams May Come

Wanneer het hiernamaals dus concreet wordt afgebeeld in de film, is er steeds sprake van een vrij gedetailleerde weergave waarin verschillende aspecten van de wereld na de dood aan bod komen die we ook in de historische analyse tegenkwamen. Veel van de voorstellingen zijn immers in hun basis eenvoudig terug te brengen op de meest bekende beelden van hemel en hel. Toch is het erg waarschijnlijk dat de persoonlijke achtergrond en de eigen gedachten ook een niet te onderschatten rol spelen in de beeldvorming van dit hiernamaals: de dode bepaalt in meerdere of

mindere mate en binnen bepaalde lijnen zelf hoe zijn leven na de dood eruit ziet. Het hiernamaals is voor iedereen een persoonlijk getinte ervaring en wordt dus sterk beïnvloed door de beelden die we er gedurende ons leven van te zien krijgen.

5.2.2. Bewoners van het hiernamaals

Zoals in de meeste godsdiensten de hemel door engelen en de hel door duivels wordt bevolkt, zo heeft ook het hiernamaals zoals het uitgebeeld wordt in de speelfilm een specifieke soort bewoners. Soms is dit hiernamaals een persoonlijke plaats of dimensie waar de dode op z'n eentje woont, soms is het een wereld op zich die bestuurd wordt door een godheid en een hiërarchisch geordend systeem van allerlei begeleiders en hulpjes.

Dit laatste lijkt het geval te zijn in *A Matter Of Life And Death*, waar we een blik mogen werpen op het leven in de hemel, waar voortdurend een georganiseerde drukte heerst en heel wat verschillende mensen tewerkgesteld zijn. Zo zijn er de dames bij de ingang van de hemel die, gekleed in stewardessuniformen, de aankomende piloten vriendelijk verder helpen aan een soort desk en hen bovendien de weg naar de Coca Cola-automaat wijzen. Ze hebben eigenlijk nog het meeste weg van air-hostessen op een luchthaven. Vervolgens zijn er de verschillende 'conductors' die de doden gaan ophalen op aarde en ze via de roltrap mee naar boven brengen. Eén van hen is Conductor 71, die verantwoordelijk is voor Peter. Zoals eerder al vermeld, draagt hij een kostuum en pruik uit de tijd van de Franse Revolutie en er lopen nog wel meer van dat soort figuren rond in de hemel. We krijgen ook een dame met een lange, feestelijke jurk en een sluier te zien die zich in een aparte ruimte bevindt. Het is aan haar dat de Fransman verantwoording moet afleggen voor zijn fatale fout en toestemming gaat vragen om een rechtszaak op te starten voor Peter. Zij beslist dus



fig 88: De stewardess



fig 89: De dame



fig 90: De rechter

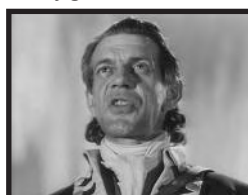


fig 91: De tegenpartij



fig 92: De rechtbank

eigenlijk of Peter al dan niet de kans krijgt zijn zaak te verdedigen en is met andere woorden in staat bevelen uit te delen aan de afgevaardigden. Wat haar verdere functie in de hemel is, komt niet echt aan bod in de film. Tijdens de rechtszaak in de enorme arena maken we kennis met de hemelse rechter: een oudere, serene man met een emotioneel gezicht, een lang wit gewaad en mooie juwelen. Op zijn hoofd draagt hij een ouderwetse, grijze rechterspruik. Deze voorzitter kan gezien worden als een goddelijke entiteit die de rechtvaardigheid vertegenwoordigt, maar er wordt nergens in de film melding van gemaakt dat hij de verpersoonlijking van God zou zijn. Zijn jury bestaat in eerste instantie uit een aantal vooraanstaande staatshoofden en militaire leiders die in het voordeel van de Verenigde Staten pleiten. Halverwege de rechtszaak vraagt dokter Reeves dan ook om een nieuwe jury, één die minder bevooroordeeld is. In de plaats komen er dan gewone mensen uit China, Rusland, Ierland, etc... Deze rechtszaak doet sterk denken aan de gang van zaken in het Egyptische hiernamaals, waar de dode voor een groep van wel 42 rechters, onder leiding van de god Osiris, komt te staan, die aan de hand van een onbetwistbaar mechanisme (een weegschaal waarop het hart wordt afgewogen) bepalen of de overledene een bestaan zonder zonden heeft geleid en de hemel mag betreden. De serene, rationele gang van zaken en het rotsvast geloof in de betrouwbaarheid van de eigen strikte regels en methoden komt rechtstreeks terug in de sfeer die de rechtszaak in de film uitademt. Ook de rechter en zijn jury zijn ervan overtuigd dat de manier waarop zij Peters geval behandelen de juiste is. Ten slotte zijn er nog de doden zelf natuurlijk: zij krijgen bij de ingang van de hemel hun voorverpakte engelenvleugeltjes en mogen in groten getale Peters rechtszaak bijwonen (de arena zit eindeloos ver volgestouwd). De doden zijn allemaal verpleegsters, piloten, soldaten, kortom: militairen, en lopen dan ook in hun uniform rond in de hemel. Het streng geordende hiërarchische systeem dat men hanteert in deze voorstelling van de hemel zien we ook terug in de religieuze geschiedenis. Zo bestond er eveneens een zeer uitgebreide ordening onder de verschillende engelen in de hemel. Men sprak toen over de negen engelenkoren: de Serafijnen, de Cherubijnen en de Tronen bevonden zich in de hoogste triade van de hemelse hiërarchie, in het midden bevonden zich de Heerschappijen, de Krachten en de Machten, en op het laagste trapje stonden de Vorsten, de Aartsengelen en de gewone Engelen. Bij deze laatste categorie, die het dichtst bij de aardse stervelingen stond en bemiddelde tussen hen en God, horen de Conductors uit de film die als enigen in staat zijn af te dalen naar de aarde en in contact te treden met de mensen (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, p.293).

In *Bröðerna Lejonhjärta* worden de dorpjes van het Kersendal en het Bramendal bevolkt door heel gewone mensen, zowel mannen als vrouwen, zowel kinderen als bejaarden, maar ook dieren krijgen er een plaatsje (zoals Grim en Fjalar, de paarden van Jonathan en Karel). In het Kersendal is het de wijze vrouw Sofia die samen met Jonathan de leiding heeft over het verzet tegen Tengil en zijn mannen. Zij woont er in een afgelegen huisje waar ze elke dag haar duiven voert en deze uitstuurt met boodschappen voor het verzet. Ze is een vriendelijke, goedhartige vrouw die in haar hart echter veel verdriet heeft omwille van de wantoestanden in het Bramendal. Bovendien is hun beste

man, Orvar, gevangen genomen door de bewakers van Tengil en opgesloten in de grot van de draak Katla. Orvar is een robuuste krijger, een



fig 93: Orvar en Sofia



fig 94: Mattias

stevig gebouwd, intelligent en strijdvaardig man die de strijd tegen Tengils mannen zal aanvoeren eens hij uit zijn gevangenschap bevrijd is. In het Bramendal krijgen Jonathan en Karel de hulp van Mattias, een oude grijze man die samen met Jonathan een tunnel graaft tussen het Kersendal en het Bramendal, dat met een hoge muur en tientallen bewakers is omringd. Ook doet hij zich voor als Karels grootvader om hem uit de klauwen van Tengil te redden. Mattias komt helaas om het leven wanneer hij een pijl in zijn borst krijgt terwijl hij één van Sofia's duiven probeert te redden. De boosaardige Tengil is de tiran die met zijn manschappen het hele Bramendal in zijn macht heeft en de bewoners ervan laat werken als slaven of levend offert aan de draak Katla, die hij onder controle houdt door middel van een speciale hoorn. De figuren uit het Kersendal lijken geen specifieke gelijkenissen te vertonen met de hemelbewoners van weleer, de draak Katla daarentegen zou recht uit de hel van een schilderij van Jeroen Bosch kunnen gekropen zijn. De hel werd immers bevolkt door de meest afzichtelijke en misvormde dieren, vaak nog met meerdere koppen, armen en vleugels. Het vuur dat uit Katla's bek komt, heeft een verlamdend effect op alle levende wezens die ermee in aanraking

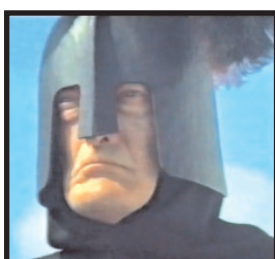


fig 95: Tengil



fig 96: Katla

komen, zoals de paarden en Jonathan zelf. Deze draak zou dus zeker niet misstaan in één van de sappige, middeleeuwse voorstellingen van de hel, waarin dit soort kwellingen schering en inslag waren.

In het hiernamaals van Chris uit *What Dreams May Come* is het heel wat rustiger: wanneer hij aankomt in zijn aards paradijs, is de eerste die hij tegenkomt de dalmatiër van het gezin. Er wordt dus geen onderscheid gemaakt tussen een mens en een dierenhiernamaals en het duurt even voor Chris wil geloven dat hij niet per ongeluk in de hondenhemel is terecht gekomen. Ook in het paradijs van de Middeleeuwen en de Renaissance kwamen immers geregeld dieren voor, zolang ze maar braaf en onschuldig waren (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, p.275). Voordien had hij echter al kennis gemaakt met zijn begeleider Albert, die hem haarfijn uitlegt hoe zijn leven na de dood in elkaar zit. Albert is dus een medebewoner van Chris' persoonlijke hiernamaals en hij is dus niet volstrekt alleen. Wanneer later blijkt dat Albert eigenlijk zijn zoon is, wordt dit al iets begrijpelijker: er wordt immers vaak gezegd dat men in het leven na de dood al zijn overleden dierbaren weer terug ziet. Zo komt het dat Chris even later ook in contact komt met zijn dochter, die zich net als zijn zoon in een andere gestalte heeft gehuld. Het duurt tot Chris op zoek wil gaan naar zijn vrouw eer hij nog iemand anders leert kennen: zijn mentor, die hem persoonlijk zal begeleiden naar de vreselijke plaats waar Annie zich bevindt. Tijdens deze reis zal hij nog meer mensen tegenkomen: zo zweven er onderweg een heleboel engelachtige figuren door de lucht en worden ze in de onderwereld lastiggevalen door drenkelingen in het water die zichzelf uit brandende scheepswrakken konden redden: de verdoemden die hun lot weigeren te aanvaarden en hopen gered te worden door deze bezoeker uit de hemel. Op het strand liggen her en der naakte lichamen die samentrekken en kronkelen onder de vele foltering van hun geest. Het hiernamaals waar Annie leeft is alleszins niet eenzaam: zij wordt er vergezeld door honderden andere verdoemden die haar leed delen en zichzelf geen uitweg zagen in het leven. Enkel wanneer Chris haar opzoekt in haar eigen huis, dat volledig vervallen en overwoekerd is door onkruid, is ze helemaal alleen.

Uit deze analyse blijkt dat in de meeste films niet het clichébeeld van de engel en de duivel wordt toegepast, maar dat men eerder gebruik maakt van alternatieve en modernere beeltenissen. In *City Of Angels* wordt de engel wel als belangrijke schakel tussen het leven en de dood gezien. Deze engelen zijn, integenstelling tot wat sommige opvattingen beweren, nooit mensen geweest en mensen kunnen dus ook niet na hun dood in engelen veranderen. Waar de engelen uit *City Of Angels* wonen, komt bovendien niet aan bod in de film, maar er wordt geïnsinueerd dat zij niet in de hemel bij de doden verblijven. Dit is eveneens het geval bij de Dood in *Der Müde Tod* (hij heeft zijn eigen woonvertrekken naast de grote kaarsenzaal en woont dus niet bij de

doden zelf), de kettingrokende assistente in *Beetlejuice*, Mr. Jordan in *Heaven Can Wait* en de begeleiders van het tussenstation in *Wandafuru Raifu*. Hun taak is immers slechts het begeleiden van de overledenen náár het hiernamaals, niet ín het hiernamaals. Bovendien wordt er in geen enkele van de negen films een expliciet beeld weergegeven van God. Dit is wel het geval in komische films zoals *Monty Python And The Quest For The Holy Grail* (1975), waar de Heer op archetypische wijze wordt afgebeeld als een getekend figuur met een lange baard die tussen de wolken woont, of *Bruce Almighty* (2003) waar God wordt voorgesteld als een zwarte man in een blits wit maatpak (Morgan Freeman). Blijkbaar houdt het gros van de filmmakers zich nog steeds aan het oeroude gebod ‘Gij zult u geen gesneden beeld maken noch enige gestalte van wat boven in de hemel, noch van wat beneden op de aarde, noch van wat in de wateren onder de aarde is’ (Exodus 20, 1-19).

5.2.3. Hemel of hel: invloed van manier van leven en sterven

Zowat in alle godsdiensten wordt er melding gemaakt van een hemel en een hel (bij de katholieken is er, zoals eerder vermeld, ook nog sprake van het vagevuur, een soort voorgeborchte tussen hemel en hel), wat impliceert dat bepaalde mensen naar een goede plaats gaan en anderen naar een slechte. In het christendom is je bestemming afhankelijk van de manier waarop je jezelf gedragen hebt tijdens het leven: ben je een goed mens geweest en heb je je gehouden aan de richtlijnen die de bijbel ons aanbiedt, dan ben je verzekerd van een plaatsje in de hemel. Heb je deze regels echter aan je laars gelapt en heb je doelbewust een aantal onvergeeflijke zonden begaan tijdens je leven, dan zijn het de brandende vuurzeeën van de hel en de drietand van de duivel in je billen die je opwachten. Nu is de vraag of dit verschil in bestemming ook in de speelfilm getoond wordt en of de slachtoffers in kwestie hun lotsbestemming uiteindelijk zelf in de hand hebben.

Over het algemeen maken de films geen onderscheid tussen een goed en een slecht hiernamaals. Meestal is het een volstrekt neutrale plaats waar alle mensen, goed of slecht, terecht komen. Dit is bijvoorbeeld het geval in *Bröderna Lejonhjärta*, waar de mensen, ondanks de opsplitsing tussen het Kersendal en het Bramendal, allemaal gelijk zijn en zich gedragen zoals ze op aarde zouden doen. Er zijn goede personen, zoals de gebroeders Leeuwenhart, Sofia, Orvar en Mattias, maar helaas wordt Nangijala ook bevolkt door minder betrouwbare figuren, zoals de waard van de

herberg die het verzet van het Kersendal verraaft, Tengil en zijn mannen en de draak Katla. Er is dus een combinatie van goed en kwaad aanwezig in het hiernamaals, verdeeld over beide dalen, maar het is niet zo dat deze onderverdeling aanvaard wordt. De goede mensen hebben immers een verzetsbeweging opgericht om het kwaad uit de weg te ruimen en de rust te laten terugkeren in Nangijala. Het kwaad dat de prachtige wereld van het hiernamaals verziekt, wordt dus niet getolereerd. Op het einde van de film zorgen de verzetslieden er voor dat het aspect van de hel simpelweg uit het hiernamaals gewist wordt. De manier waarop de broertjes aan hun einde kwamen, heeft dus ook geen invloed op hun eindbestemming, aangezien Jonathan als een echte volksheld om het leven kwam terwijl hij zijn broertje uit een brand redde en Karel in zijn bed stierf als gevolg van een slepende ziekte. Een gelijkaardig beeld schotelt *Wandafuru Raifu* ons voor: goed of slecht, iedereen krijgt toegang tot het hiernamaals. Het verschil met het leven in Nangijala, is dat de doden hier niet allemaal samen in dezelfde plaats terecht komen, maar elk afzonderlijk een hemel hebben om hun leven verder te zetten. Hun hemel is dus een behoorlijk eenzame plaats, tenzij ze een herinnering uitkiezen waarin ze zich in een drukke mensenmassa bevinden natuurlijk. Aangezien zij de invulling ervan volledig zelf kiezen door het uitpikken van hun mooiste herinnering, is er geen sprake van een onderwereld vol kwellingen, maar kunnen zij hun hiernamaals volledig naar eigen smaak inrichten. De vraag is natuurlijk in welke mate het steeds herbeleven van één en dezelfde herinnering tot in het oneindige uiteindelijk niet zal veranderen in een hel waar het er niet meer zo prettig vertoeven is.

Vaak echter wordt er enkel melding gemaakt van een hemel en niet van een hel: de hoofdpersonages van de films die hun leven na de dood tegemoet gaan hebben immers een goede inborst en gaan automatisch naar een goede plek. Er is dan geen sprake van een onderwereld waar het vuil der aarde zich verzamelt, want zulk een plaats is niet relevant voor het verloop van het verhaal. Dit is het geval in *A Matter Of Life And Death*, waar Peter, zijn piloot en dr. Reeves rechtstreeks in de hemel terecht komen. De manier waarop zij hun leven geleid hebben of de wijze waarop zij aan hun einde komen (ze zijn allen het slachtoffer van een ongeluk, hetzij in de oorlog, hetzij op de openbare weg), hebben blijkbaar geen invloed op hun bestemming, of deze wordt althans niet aangehaald in de film. Ze komen immers alledrie aan in dezelfde neutrale omgeving die we als de hemel interpreteren, waar ze niet beoordeeld worden op hun aardse handelen. Een tegenhanger ervan komt in het verhaal niet aan bod en wordt dan ook niet in beeld gebracht.

Dit in tegenstelling tot de gang van zaken in *Ghost*: in deze film krijgen we duidelijk te zien dat de schoften die zich in hun leven misdragen hebben en misdaden gepleegd hebben naar een andere plaats gevoerd worden dan de goedgehartige weldoeners. Zo wordt Sam, die zijn hele leven al een brave lummel was, het steeds goed voorhad met de mensen en bovendien een warm gevoel van liefde koesterde jegens Molly, met veel poeha naar een schitterende witte wolkenwereld getransporteerd. De zachte muziek, het heldere licht en de vredige sfeer wijzen erop dat Sam de hemel mag betreden. De manier waarop hij om het leven kwam (hij werd op brutale wijze vermoord), heeft geen duidelijke invloed op zijn bestemming. Zijn verraderlijke collega Carl en de huurling die hij inschakelde om Sam te overvallen en vervolgens ook Molly om het leven te brengen, is een veel minder genadig lot gegund. Zij worden gestraft voor hun wandaden en worden zonder medelijden door afzichtelijke wezentjes meegesleurd naar de donkere dieptes van de hel, waar zij eeuwig voor hun fouten zullen boeten. Deze film is dus een sterke aanhanger van de christelijke zienswijze: de goeden worden beloond, de slechten worden bestraft.

Iets gelijkaardig krijgen we te zien in *What Dreams May Come*, hoewel de materie hier veel complexer wordt uitgelegd en het christelijke gedachtegoed op tijd en stond gemixt wordt met invloeden uit Oosterse religies. In deze film legt men de nadruk op de invloed van de manier van sterven van het slachtoffer op de eindbestemming. Zo kwamen Chris en zijn beide kinderen om het leven bij een auto-ongeluk (in het geval van Chris kwam dit dan nog eens omdat hij uitgestapt was uit zijn wagen om de chauffeur in de auto voor hem te gaan helpen), terwijl Annie er zelf voor koos zichzelf het leven te benemen. Ondanks het feit dat Annie in haar leven misschien geen enkele zonde begaan heeft, wordt zij door haar zelfmoord en haar wanhopige gedachten toch naar een soort hel gestuurd, terwijl Chris een mooi leven na de dood krijgt voorgeschoteld in zijn geverfde wereldje. Mensen die tijdens hun leven dus geen levensvreugde bezitten en het licht niet kunnen zien, worden hiervoor gestraft en zullen hun wanhoop en ellende voor eeuwig blijven beleven in de onderwereld. Wanneer Chris het nieuws van Annie's zelfmoord te horen krijgt van Albert, is hij echter woedend. Hij kan maar niet begrijpen dat zelfmoordenaars bestraft moeten worden, aangezien ze de hand aan zichzelf slaan om zich net te bevrijden uit de onhoudbaarheid van het leven en de radeloosheid waarmee zij geconfronteerd werden. In plaats van verlost te worden uit hun lijden, krijgen ze die als een mokerslag dubbel en dik in hun gezicht terug. Hoewel het niet de gewoonlijke gang van zaken is, zal Chris er door zijn onvoorwaardelijke liefde voor zijn vrouw

toch in slagen haar te redden van de eeuwige kweiling waartoe ze veroordeeld is. Een zelfde soort onterechte doorverwijzingen naar de hel komen we ook in de vroeg-christelijke hiernamaalsovertuigingen tegen: zo verdwijnen baby's die voor hun doopsel al sterven zonder pardon naar de onderwereld, omdat ze tijdens hun leven nog niet waren opgenomen in de genade van de Heer. Ook buitenechtelijke kinderen die geaborteerd werden kwamen in de hel terecht (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, p.94).

5.2.4. Nieuwe eigenschappen

Engelen krijgen vleugels en geesten worden onzichtbaar. Een beeld dat soms terugkeert in de films is dat de dode in het hiernamaals wordt uitgerust met allerlei bovennatuurlijke eigenschappen die hij in het gewone leven niet bezat. Zo veranderen de doden in *Der Müde Tod* in doorzichtige geesten die, via een eenvoudig speciaal effectje, zonder problemen door de immense muur heen kunnen vliegen. Meer speciale eigenschappen komen in deze film echter niet aan bod, omdat de doden zelf slechts heel even in beeld komen. In de meeste films echter krijgen de doden een soort van geestenstatus: ze worden onzichtbaar voor de levenden, het zijn immers slechts de zielen van de overledenen die blijven ronddwalen, hun stoffelijke lichaam lieten ze achter op aarde en zou weggroten in het graf onder de grond. Voor de rest bezitten ze echter niet veel noemenswaardige bijkomende eigenschappen. Dit is ook gedeeltelijk het geval in *Heaven Can Wait*, waarin Joe er nog steeds als een gewone mens uit ziet, met het verschil dat hij – zolang hij niet verhuisd is naar een ander lichaam – onzichtbaar is geworden voor de levenden. Het is immers enkel zijn geest die nog op aarde rondzweeft en die wordt pas terug zichtbaar als hij zich genesteld heeft in een omhulsel. Bijgevolg kan hij in de tussentijd verdwijnen en verschijnen waar en wanneer hij maar wil en door deuren stappen zonder ze open te doen. Zolang hij geen lichaam heeft gevonden kan niemand hem horen of zien en dat is in eerste instantie een vreemde ervaring voor Joe.

Sommige geesten slagen er echter wel in zich zichtbaar te maken voor bepaalde mensen, zoals de Maitlands in *Beetlejuice*. Ze ontdekken dit van zodra de nieuwe bewoners hun intrek nemen in het huis en dochter Lydia de enige is die het gestommel op zolder gaat onderzoeken. Het is dan ook enkel via Lydia dat ze hulp van de buitenwereld krijgen om het gevecht tegen Beetlejuice aan te gaan. De Maitlands

bezitten wel één gek kantje: ze kunnen hun gezicht omvormen tot de meest lugubere grimassen door hun lippen volledig over hun hoofd heen te trekken. Van dit soort trucjes heeft Beetlejuice zelf een kist vol: hij kan zichzelf veranderen in een gigantische slang of andere afzichtelijke gedaantes aannemen, hij kan zijn hoofd uit zijn romp vijzen en zichzelf heel klein maken zodat hij in de miniatuurstad, die Adam gebouwd heeft, kan rondlopen. Fantasie is immers een thema dat Tim Burton heel letterlijk neemt en er bijgevolg alle mogelijke uitersten van wil verkennen. Doden die zich op zulke afstotelijke manieren tonen aan de levenden, zijn echter een puur verzinsel van de speelfilm en zien we niet terug in de verschillende religieuze voorstellingen.



fig 97, 98 & 99: Visuele trucjes à la Burton

Iets gelijkaardigs als de Maitlands overkomt Sam in *Ghost*. Meteen na zijn dood kan hij zijn eigen lichaam zien liggen in Molly's armen: hij is dus enkel nog maar een geest die uit zijn eigen dode lichaam is gekropen en van op een afstandje kan toekijken hoe de zaken verder verlopen op aarde. Hij is niet alleen onzichtbaar, maar ook niet meer hoorbaar en tastbaar voor de levenden en bovendien kan hij niet meer gewond geraken, omdat hij al dood is. Sam kan door muren, deuren en metrostellen heen zweven en kan in eerste instantie geen fysieke invloed meer uitoefenen op voorwerpen: hij grijpt er gewoon doorheen. Wanneer hij dit voor de eerste keer meemaakt, zien we hem zijn arm door Molly's voordeur steken, waarop zijn lichaam de kleur van de deur begint op te slurpen. Het lijkt wel alsof Sams lichaam uit dezelfde materie als de deur begint te bestaan. Wanneer hij zijn arm terugtrekt, verdwijnt echter



fig 100: Sam merkt dat hij door deuren heen kan stappen...



fig 101: ... en hoe hij voorwerpen kan laten bewegen

ook de kleur. Het duurt tot hij van een man in het metrostation leert zich met al zijn krachten te concentreren op een leeg colablikje eer hij weer vat krijgt op de dingen. Eens hij dit wat onder de knie begint te krijgen, vraagt dit natuurlijk om wat typische geestengrapjes: zo jaagt hij zijn overvaller schrik aan door met zijn onzichtbare vingers ‘boo’ op een aangeslagen badkamerspiegel te schrijven en vervolgens het woord ‘murderer’ te laten verschijnen op Carls computer. Tijdens een séance van medium Oda Mae ontdekt hij dat zij de enige is die hem wél kan horen, maar niet kan zien. Hij merkt er bovendien op dat hij soms kan horen wat andere mensen denken. Ook leert hij langzaam aan hoe hij mensen kan aanraken, porren, omver duwen en neerslaan. Ten slotte slaagt hij er zelfs in zijn geest te verplaatsen in het lichaam van Oda Mae, waardoor hij ook met Molly in contact kan komen.

Ook in *City Of Angels* treden de doden uit hun lichaam: de geest, die er exact hetzelfde uitziet als de persoon die hij was toen hij nog leefde, wandelt samen met de engel naar het hiernamaals, terwijl het lichaam achterblijft op aarde. Dit beeld is eveneens afkomstig uit bekende getuigenissen van mensen met een bijna-doodervaring: zij zouden hun stoffelijke lichaam verlaten en het onder zich zien liggen (*Art and Death*, 2003). In *A Matter Of Life And Death* zien de doden er eveneens identiek uit zoals toen ze nog leefden, met het verschil dat, eens ze officieel in de hemel arriveren, ze een paar vleugeltjes krijgen voor op hun rug. Of ze hier ook daadwerkelijk mee kunnen vliegen, is niet duidelijk. Het beeld werd gewoon klakkeloos overgenomen van de christelijke engelenbeelden, zonder de benodigde speciale effecten die nodig zijn voor het realistische gebruik van deze vleugeltjes op voorhand in rekening te brengen.

In *Bröderna Lejonhjärta* behouden de doden eveneens hun menselijke eigenschappen, maar in plaats van in geesten te veranderen, krijgen ze er enkele nuttige vaardigheden bij. Wanneer Karel aankomt in Nangijala, is hij niet meer ziek: het hiernamaals heeft een genezende werking op hem. Dit is ook het geval in de hemelen van alle grote religies: je krijgt er meteen een energiek jong lichaam en je blijft er eeuwig jong (Derksen, G. & van Mousch, M., 2004, p.278). Bovendien kan Karel plots zwemmen en paardrijden, dingen die hij voorheen niet kon. In tegenstelling tot in de andere films, zijn de doden in het hiernamaals nog steeds sterfelijk en kunnen ze gewond geraken: er sneuvelen ontelbare mensen in de strijd tegen Tengil en ook Jonathan en de paarden raken verlamd door het vuur van de draak Katla. Wanneer je in het ene hiernamaals sterft, ga je echter gewoon naar het volgende. Deze gang van zaken lijkt een beetje op de Boeddhistische opvatting dat je

eindeloos lang kan blijven reïncarneren in een nieuw lichaam zonder ooit echt dood te gaan.

Ook Chris behoudt zijn menselijk uitzicht in *What Dreams May Come*, alleen kan hij wel plots enorm snel lopen. Hij houdt zelfs een loopwedstrijdje met zijn begeleider Albert en samen zweven ze letterlijk over het gras. Dit komt doordat Chris in zijn hiernamaals alles kan wat hij maar kan bedenken. Sommige doden, zoals zijn kinderen en zijn mentor, zijn bovendien in staat een andere gedaante aan te nemen: respectievelijk die van een jonge zwarte man, een Aziatisch meisje en een oude, grijze man. In de hel herkent Chris zijn vrouw Annie meteen, omdat ze uiterlijk nog niets veranderd is voor hem.

Over het algemeen zien de doden er dus nog steeds hetzelfde uit zoals op aarde, maar krijgen ze soms enkele toegevoegde eigenschappen of vaardigheden. Vaak zijn dit eigenschappen die ze als levende altijd al graag zouden bezitten, zoals door muren wandelen en andermans gedachten lezen. Ze leren deze nieuwe functies meestal slechts stap voor stap kennen en het duurt soms even voor ze deze goed en wel onder de knie hebben. Deze eigenschappen zijn doorgaans verzinsels die hun oorsprong niet in de religie hebben, maar in de levendige fantasie van schrijvers en filmmakers.

5.2.5. Contact met lotgenoten

Wanneer de mensen na hun dood in een andere wereld of andere dimensie terecht komen, is het niet onwaarschijnlijk dat zij elkaar op een bepaald moment tegen het lijf zullen lopen, op voorwaarde dat de doden zich tijdelijk of definitief in een gezamenlijke ruimte bevinden. De doden kunnen in die ruimte één of andere vorm van contact met elkaar te hebben: meestal visueel, soms ook auditief en in één zeldzaam geval zelfs instinctief. In de christelijke hemel zouden de doden op die manier, via een soort van telepathie, met elkaar kunnen communiceren. Hun omhulsels en dus ook hun stembanden bleven immers achter op aarde.

In *Der Müde Tod* komen de doden maar heel even aan bod, wanneer ze met z'n allen door de immense muur heen zweven. Hoewel het niet expliciet vermeld wordt, lijkt het er wel op dat zij elkaar minstens kunnen zien. Horen en voelen is een andere zaak, aangezien ze geen geluid maken en voltrekt doorzichtig zijn. Peter kan echter – hoewel hij eigenlijk niet echt dood is – volop communiceren met zijn begeleider en alle bewoners van de hemel in *A Matter Of Life And Death*. Alle doden kunnen elkaar

zien en horen in de hemel wanneer ze aankomen via de grote roltrap. Zo baant een groepje piloten zich al lachend en grappend een weg naar de balie waar ze ingecheckt worden. Wanneer dr. Reeves na zijn ongeval ook arriveert in de hemel, laat hij er geen gras over groeien en neemt meteen contact op met Bob, Peters co-piloot, en Conductor 71 om zijn verdediging in de rechtszaak te regelen. Samen kunnen zij ook met Peter praten wanneer die zich in één van zijn hallucinaties bevindt. Het leven gaat dus eigenlijk zijn gewone gang in het land van de doden en iedereen kan er rustig met iedereen praten, zoals ook de juryleden en de rechter in de rechtszaak. Ook in *Bröderna Lejonhjärta* gaat het leven in Nangijala er op net dezelfde manier als op aarde aan toe. Karel kan er iedereen zien, horen en voelen, kortom: het is eigenlijk gewoon een nieuwe wereld waar de doden na het leven in samenkomen. Wanneer Joe aankomt in het tussenstation van *Heaven Can Wait*, kan hij de mensen die écht dood zijn zien inschepen in het grote vliegtuig. Hij heeft echter geen contact met deze mensen, het lijkt zelfs alsof ze hem niet eens opmerken. Ze praten niet en vertonen geen enkele emotie, waardoor het lijkt alsof ze Joe gewoon schaamteloos negeren. Met zijn begeleider en Mr. Jordan kan Joe wel praten, zij zijn zelfs de enige mensen waarmee hij contact kan hebben zolang hij geen vervanglichaam heeft. Adam en Barbara kunnen in de wachtkamer van *Beetlejuice* gezellig een praatje slaan met de andere wachtende doden en hun begeleidster in haar kantoortje. Ook met Beetlejuice zelf hebben ze normaal contact (voor zover dit met zulk een abnormaal figuur al mogelijk is). Voor de doden zijn ze dus gewoon zichtbaar en hoorbaar, maar zij kunnen hen enkel zien in de wachtkamer en niet daarbuiten, in hun eigen huis, want daar zijn ze de enige geesten. In *Ghost* gaat het er weer een tikje anders aan toe: Sams lotgenoten zijn wel zichtbaar, hoorbaar en tastbaar voor elkaar, maar zij herkennen elkaar als geesten die tussen de levende mensen lopen. De eerste dode die Sam na de moord tegen komt, is een oudere man in het ziekenhuis die hem met zijn neus op de feiten duwt. Terwijl deze ervaring hem eigenlijk nog verwarder maakt, wordt hij helemaal wakker geschud door de psychopathische man in het metrostation. Sam wordt plots door hem aangevallen terwijl hij van een rustig ritje op de metro geniet en de man probeert hem op nogal agressieve wijze duidelijk te maken dat hij geen indringers in zijn territorium duldt, en dat Sam maar naar een andere plaats moet gaan. Wanneer hij de man voor een tweede keer tegen komt, is zijn houding iets minder vijandig en leert hij Sam zelfs hoe hij voorwerpen kan aanraken en verplaatsen door middel van concentratie. Zo slaagt Sam er onder zijn aanmoedigen in een leeg blikje weg te trappen. Ook Carl en Sanchez (de man die Carl inhuurde om Sam te

overvallen) kunnen Sam heel even zien vlak na hun dood, net voor ze weggesleurd worden naar de onderwereld. Sam slaagt er zelfs nog in even iets te zeggen tegen Carl.

In *City Of Angels* komt dit aspect niet aan bod, omdat de film gericht is op de wereld van de engelen en niet die van de doden. Er wordt wel getoond dat de engelen met elkaar kunnen communiceren en dat ex-engelen de aanwezigheid van andere engelen in de kamer kunnen aanvoelen. Zo begint Mr. Messinger tegen Seth te praten, wanneer hij merkt dat die zich in zijn ziekenhuiskamer bevindt. Omdat hij weet dat engelen enkel in de buurt komen wanneer het einde van zijn leven zou naderen, spreekt hij hem aan om hem ervan te overtuigen dat zijn tijd nog niet gekomen is. De doden in *What Dreams May Come* kunnen elkaar wel zien en horen, maar zijn soms niet meteen herkenbaar voor elkaar. Zo verschijnen Chris' kinderen in een andere gedaante voor hem en het duurt even voor hij hun ware identiteit ontdekt heeft. Hetzelfde gebeurt ook bij Annie: in haar hel ziet zij Chris niet zoals wij hem als kijker op het scherm te zien krijgen, want ook zij herkent haar levenspartner in eerste instantie niet. Ze heeft eveneens tijd nodig om zijn echte gedaante te kunnen onderscheiden en heeft hiervoor de hulp en de troostende woorden van Chris nodig. Chris kan bovendien tijdens zijn reis van zijn hiernamaals naar dat van zijn vrouw verschillende figuren zien die in de lucht zweven of op de grond kruipen: hij ziet de engelachtige mensen boven het meer vliegen en de gekwelde zielen in de hel kronkelen en lijden. Tot slot kunnen ook de doden in *Wandafuru Raifu* elkaar zonder problemen zien, ze bevinden zich immers in hetzelfde gebouw en kunnen tussen de interviews met de begeleiders door met elkaar praten. Het leven in het tussenstation verschilt bijna niet van dat op aarde, dus de doden gaan met elkaar om zoals ze op aarde zouden gedaan hebben.

In elke film is er dus sprake van een bepaalde mate van contact tussen de doden. Zij beschouwen elkaar vaak als lotgenoten en kunnen elkaar tips of uitleg geven over de gang van zaken in het leven na de dood. Soms bieden ze elkaar zelfs een zekere vorm van steun en troost, in andere gevallen leiden ze elkaar door de nieuwe wereld. De doden zijn kort na hun dood alleszins nooit alleen en merken vrijwel meteen op dat er meerdere mensen zijn die in hetzelfde schuitje zitten.

5.2.6. Contact met de nabestaanden en de wereld die men achterlaat

Ten slotte kan er een onderscheid gemaakt worden tussen films waarin de doden nog enige vorm van contact hebben met hun nabestaanden en die waarin ze volledig afgesloten zijn van de wereld van de levenden, en films waarin de dode nog kan terugkeren naar de aarde en die waarin ze voor eeuwig gedoemd zijn in het hiernamaals te vertoeven. Zo getuigen vroeg-christelijke opvattingen van de Dag des Oordeels waarop de doden na een eeuwenlang verblijf in de hemel collectief terugkeren naar de aarde, die omgevormd werd tot het Koninkrijk Gods, en gunnen de boeddhistische en hindoeïstische godsdiensten hun gelovigen de kans in een ander lichaam een nieuw leven op aarde aan te vangen.

Contact met de wereld die de doden achterlaten, zien we terug in *A Matter Of Life And Death*, *Heaven Can Wait*, *Beetlejuice*, *Ghost* en *What Dreams May Come*. Zo kan Bob, Peters co-piloot in *A Matter Of Life And Death*, vanuit de hemel een persoonlijke boodschap voor Peter meegeven met Conductor 71: er is communicatie via een omweg tussen de dode en de levende. De Conductor kan op aarde echter enkel praten met Peter, niet met de andere levenden en Peter is ook de enige levende die hem kan zien. De doden komen dus enkel nieuws uit de wereld van de levenden te weten via de begeleiders die voortdurend heen en weer reizen tussen de hemel en de aarde. In *Heaven Can Wait* slaagt Joe erin in het lichaam van Leo Farnsworth zijn oude footballtrainer te laten begrijpen dat hij nog leeft, maar dan in een ander lichaam. Zo kan alleen hij met hem als Joe en niet als Leo communiceren. Wanneer hij op het einde van de film echter overgeplaatst wordt naar zijn definitieve lichaam, verdwijnt Mr. Jordan en vergeet Joe alles wat hij voordien heeft meegemaakt, wat voor heel wat verwarring zorgt bij de oude trainer. Uiteindelijk komen Betty en Joe toch terug samen, doordat Betty hem herkent via een heel eenvoudig zinnetje dat de nieuwe Joe op exact dezelfde manier als de oude Joe uitsprekt. In *Beetlejuice* doen de Maitlands vergeefse pogingen om de nieuwelingen af te schrikken en weg te jagen, maar ze kunnen niet gezien worden door de familie Deetz. Ontgoocheld sluiten ze zichzelf dan maar op op zolder, waar ze na een tijdje toch ontdekt worden door dochter Lydia: zij is de enige op aarde die Adam en Barbara kan zien en met hen kan praten. *Beetlejuice* echter is, eens



fig 102: Lydia Deetz is de enige die de Maitlands kan zien

opgeroepen in de wereld van de levenden, voor iedereen zichtbaar, ook voor de familie Deetz die door hem danig in het nauw gedreven worden. Ook in *Ghost* is er contact tussen de doden en de levenden: Sam ontdekt tijdens één van zijn zwerftochten als geest door de stad dat hij zichzelf kan kenbaar maken aan een medium, Oda Mae Brown. Zij bezit de gave om met de doden te communiceren, maar wist van zichzelf niet dat ze deze gave bezat. Het probleem is dat zij Sam enkel kan horen, maar niet kan zien. Voelen kan ze hem enkel wanneer hij haar een tik geeft of wanneer hij met zijn geest in haar lichaam kruipt. Via het lichaam van Oda Mae kan Sam Molly nog een laatste maal aanraken. Hij moet echter via het medium met haar communiceren en moet zijn eigen woorden dus door Oda Mae laten nazeggen, wil hij iets bereiken in de levende wereld. In *What Dreams May Come* kan Chris, zolang hij zich nog op aarde bevindt vlak na zijn dood, nog invloed uitoefenen op zijn vrouw die alleen achtergebleven is. Hij probeert tot haar te spreken, hij fluistert woorden in haar oor en wil haar omarmen. Hoewel zij hem niet letterlijk kan horen, merken we wel dat zij reageert op deze acties van Chris: ze schrikt op, stopt haar oren dicht, staat recht en roept wild om zich heen dat hij haar met rust moet laten, omdat ze het verdriet niet aankan. Ook kan hij haar in stukjes en beetjes delen van woorden doen opschrijven op



fig 103 & 104: Chris praat zachtjes tegen de treurende Annie en legt zijn hand op de hare terwijl ze zijn woorden opschrijft

een blad papier: Annie's lichaam wordt gedeeltelijk overgenomen door Chris' geest wanneer ze de woorden opschrijft die hij haar voorzegt. Van zodra Chris naar zijn hiernamaals vertrekt, ziet hij zijn vrouw niet terug tot het moment dat zij zelf ook dood is en hij haar kan gaan opzoeken. Deze communicatie tussen doden en levenden zien we slechts oppervlakkig terug bij de oudste Hebreeuwse hiernamaalsgedachten: zo kon je te weten komen of je nabestaanden goed zorg droegen voor je nagedachtenis, waardoor je naar de lichtere delen van de onderwereld mocht verhuizen. Waren ze je op aarde al lang vergeten, dan moest je verplicht doorschuiven naar de duistere onderste lagen van Sheol. Over rechtstreekse communicatie tussen de twee werelden is echter in geen enkele opvatting sprake (Derksen, G. & van Mousch,

M., 2004, p.68). Dat er contact is tussen hemel en aarde, is dus niet voor de hand liggend.

In *Der Müde Tod* is er immers geen sprake van contact: eens de jongen is meegenomen door de Dood, kan hij niet meer communiceren met zijn geliefde. De wereld van de doden is volledig afgesloten van die van de levenden (ze worden letterlijk van elkaar gescheiden door een torenhoge muur), behalve wanneer zij als geesten door de muur binnenzweven in het hiernamaals en het meisje doodsbang toekijkt terwijl ze tegen de muur wordt aangedrukt van angst. Maar ook dit contact is betwistbaar, omdat deze ervaring van het meisje wordt voorgesteld als een hallucinatie, net zoals het beeld van het bierglas dat in een zandloper verandert tijdens haar ontmoeting met de Dood in de kleine dorpskroeg. Hiermee toont de Dood, net zoals Magere Hein dat doet in de verhalen, dat de tijd van de jongeman op aarde opgebruikt is. De insinuatie van haar waanbeelden wordt uitgebeeld door middel van een wazige lens die als een dronkeman over de tafel heen zwalpt, waarbij het meisje dan ook nog eens naar haar hoofd grijpt en moeite heeft zich staande te houden. Over het algemeen is het dus



fig 105: Het meisje begint alles wazig te zien wanneer de Dood zijn bierglas in een zandloper doet veranderen

onmogelijk dat een levende een dode kan zien. *Wandafuru Raifu* toont een gelijkaardig beeld: eens de doden binnengestapt zijn in het tussenstation, hebben ze geen enkel contact meer met de buitenwereld, de plaats waar ze vandaan komen lijkt zelfs niet meer te bestaan. Een kleine uitzondering komen we wel tegen in het verhaal van één van de begeleiders, wanneer hij over zijn dochtertje praat dat hij op driejarige leeftijd heeft achtergelaten op aarde, maar dat hij eenmaal per jaar opnieuw kan zien op de Dag van de Doden. Of op deze dag de doden voor even terug naar de aarde mogen om met hun nabestaanden te praten, of ze slechts een blik mogen werpen op de aardse bezigheden van hun familieleden, is niet duidelijk. Ook in *City Of Angels* zien we de doden niet praten met de levenden, omdat het in deze film de engelen zijn die de hoofdrol spelen. Zij kunnen de levenden uiteraard wel zien, aangezien zij over hen en de stad waken als echt beschermengelen. Wanneer ze het zelf willen, kunnen ze zich ook zichtbaar maken en zich mengen onder de gewone mensen. In *Bröderna Lejonhjärta* vertelt Jonathan dat wanneer Karel zou sterven, hij als een witte duif zou terugkeren naar de aarde en zijn grote broer zou komen bezoeken. Wanneer het echter

Jonathan is die als eerste om het leven komt, verschijnt er even later inderdaad een witte duif op Karels vensterbank en hij voelt meteen Jonathans aanwezigheid. Hij ziet in de duif een symbool voor Jonathan en leidt uit dit teken af dat alles goed met hem gaat. Het contact tussen beide werelden is dus niet altijd even concreet.

Zoals in vele Oosterse religies geloofd wordt, zou men eventueel na zijn dood kunnen terugkeren naar de aarde, hetzij als zichzelf, hetzij in een andere gedaante. Dit is echter enkel het geval in *What Dreams May Come*, waarin sprake is van een letterlijke wedergeboorte: de doden kunnen er blijkbaar voor kiezen opnieuw geboren te worden op aarde. Op het einde van de film blijken Chris en Annie voor deze optie gekozen te hebben en we zien beelden van hen als kinderen, spelend met een bootje op het meer. Dit eindbeeld vertoont vele gelijkenissen met de allereerste beelden die we te zien krijgen in de film, waar Chris en Annie elkaar voor het eerst leren kennen, varende met hun eigen, levensgrote boot op een meer. Ze merken elkaars aanwezigheid op wanneer ze per ongeluk tegen elkaar aan varen. In hun tweede leven leren ze elkaar opnieuw kennen op een gelijkaardige manier: hun speelgoedbootjes varen eveneens tegen elkaar op. Zij krijgen dus een tweede kans om samen een gelukkig leven te leiden.

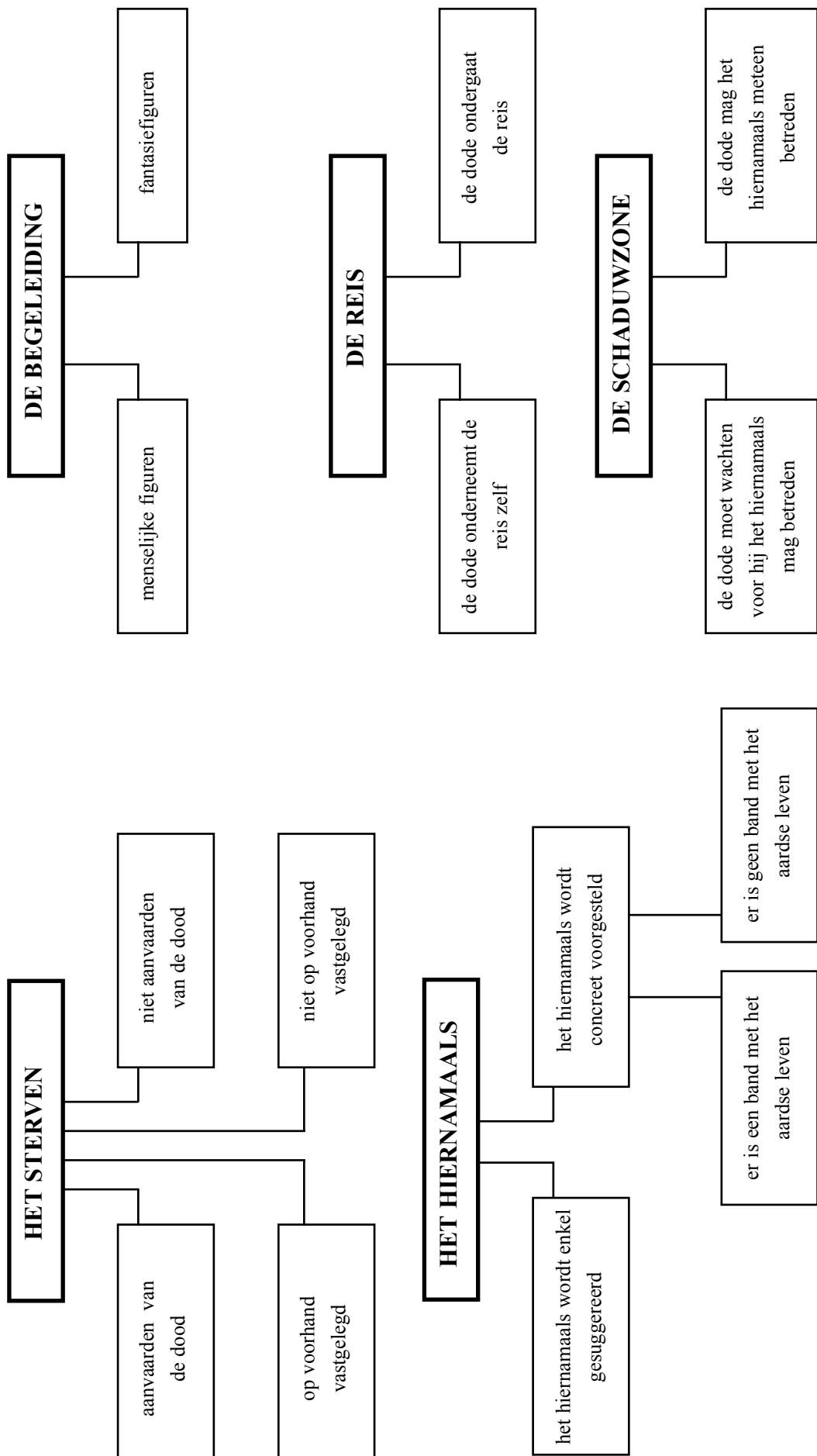
In alle andere films is de mogelijkheid om terug te keren naar het leven vrijwel onbestaande. Zo kunnen de doden in *Der Müde Tod* in principe niet terug levend worden, hun dood-zijn is definitief. Er wordt echter op het eerste gezicht een uitzondering gemaakt voor de jongen: zijn geliefde krijgt van de Dood een aantal kansen om hem terug te laten leven, maar deze pogingen zijn in feite gedoemd om te mislukken. Zij slaagt er niet in het leven van de drie mannen uit de drie verhalen van de Dood te redden en kan dus ook haar verloofde niet weer tot leven wekken. Wanneer ze uiteindelijk de kans krijgt het ongeschonden leven van een baby in te ruilen tegen dat van haar vriend, bedenkt ze zich en grijpt haar laatste kans niet. Het is dus eigenlijk op voorhand al beslist dat de jongen niet uit de Dood zal terugkeren. Ook in *A Matter Of Life And Death* is het voor de doden niet gebruikelijk om heen en weer te reizen tussen hemel en aarde. Peter kan echter wel terugkeren, omdat hij per abuis in leven gelaten is en van deze hemelse fout gebruik wil maken om zijn leven te behouden. Bijgevolg keert hij nadat hij zijn rechtszaak heeft gewonnen (lees: nadat hij zijn hersenoperatie overleefd heeft) terug naar de aarde. Ook June bevindt zich heel even op de Roltrap naar de hemel om haar liefde voor Peter te bewijzen, maar mag nadien meteen weer terugkeren naar haar leven. Co-piloot Bob en dr. Reeves daarentegen blijven zoals alle andere doden voor eeuwig in de hemel. In *Brøderna*

Lejonhjärta kunnen de doden niet terug maar wel vooruit, naar een tweede hiernamaals waar het leven nog mooier is. Nangijala is echter volledig afgesloten van de vorige wereld. Ook in *Wandafuru Raifu* is terugkeren onmogelijk: de overledenen zullen voor eeuwig hun ene uitgekozen herinnering herbeleven en nooit meer terugkeren naar de aarde. Het enige beeld dat ze in het tussenstation nog kunnen zien van hun leven op aarde, zijn de massa's videobanden waar elke minuut van hun leven op staat opgeslagen. De doden uit *Heaven Can Wait* kunnen normaalgezien ook niet terugkeren: Joe is een uitzondering omdat hij door een vergissing te vroeg werd weggehaald op aarde. Hij krijgt dus als enige de kans om – weliswaar in een ander lichaam, aangezien het zijne al gecremeerd werd – terug te keren naar het leven op aarde. Op die manier kan hij als ‘dode’ in zijn tijdelijke lichaam de wereld gewoon blijven volgen als Joe. In deze tussenfase heeft hij zowel contact met de gewone stervelingen als met Mr. Jordan en zijn begeleider. Ook in *Beetlejuice* bevinden de Maitlands zich in zo’n tussenzone waarin ze nog 125 jaar lang naar hartelust op aarde kunnen blijven rondspoken, maar ze hebben wel een serieuze beperking: ze kunnen enkel binnen de muren van hun eigen huis rondlopen. Daarbuiten wacht hen immers een vervaarlijk woestijnmonster dat hen achterna jaagt tot ze weer veilig achter de voordeur van het huis zijn verdwenen. Daarom trekken ze zich terug op de zolder van hun huis, waar ze blijven wonen om ongewenste gasten te verjagen. Hetzelfde overkomt Sam in *Ghost*: ook hij brengt nog een tijdje door op aarde omdat hij er nog een opdracht te vervullen heeft. Hij moet zijn vriendin Molly immers nog waarschuwen voor het dreigende gevaar dat haar boven het hoofd hangt. Ondertussen kan Sam zonder problemen ieders levenswandel op aarde observeren zonder gezien te worden. Wanneer hij eenmaal opgenomen is in de hemel, kan hij vermoedelijk niet meer terugkeren naar de aarde, aangezien hij uitgebreid afscheid neemt van Molly en Oda Mae Brown. In *City Of Angels* kunnen de doden ook niet terugkeren, maar de engelen kunnen er wel voor een leven op aarde kiezen: wanneer ze de keuze voor zichzelf gemaakt hebben, kunnen ze de sprong wagen en hun leven, dat vanaf dan niet meer oneindig lang zal duren, verder zetten als mens. Reïncarneren of terugkeren vanuit de dood naar het leven is dus slechts voor een heel beperkt aantal mensen weggelegd in de speelfilm. Oosterse films met het hiernamaalsthema zouden hier echter een heel ander beeld tegenover kunnen leggen, maar dat onderzoeksveld laat ik open voor een ander.

III. BESLUIT: TYPOLOGIE VAN HET HIERNAMAALS IN DE SPEELFILM

Dat het hiernamaals en de concrete voorstelling ervan niet enkel voor eeuwenoude creatieve zielen, maar ook voor moderne beeldenkunstenaars een inspirerend onderwerp blijkt, is ondertussen wel duidelijk geworden. Het thema heeft zijn aantrekkingskracht dus nog lang niet verloren. Uit het voorgaande kunnen we immers opmaken dat er enkele belangrijke lijnen te trekken zijn tussen vroegere afbeeldingen en de films van vandaag die het leven na de dood behandelen. Of de hedendaagse filmregisseurs zich bewust gebaseerd hebben op de vroegere voorstellingen, kunnen we niet met zekerheid zeggen, maar het is merkbaar dat ze er zeker op één of andere manier door geïnspireerd werden. Dit werd in de tekst ruimschoots aangetoond aan de hand van verschillende vergelijkingen tussen beide media. De invloed van de cultuur-historische context, die onderdeel van de probleemstelling vormde, is bijgevolg niet te negeren.

Hoe dit beeld zich doorheen de geschiedenis heeft gevormd, was bovendien sterk afhankelijk van het maatschappelijke klimaat dat op een bepaald moment heerste in de samenleving. Socio-culturele ontwikkelingen zetten hun stempel op de wijze waarop de mensen het thema dood gingen benaderen en deze tendens zet zich verder in de speelfilm. Zo kunnen we *A Matter Of Life And Death* onmogelijk loskoppelen van de Tweede Wereldoorlog, zo moeten we de luchtige aanpak van *Heaven Can Wait* en *Beetlejuice* plaatsen in een individualistische tendens waarin men naar humor greep om de dood te kunnen vatten, en zijn *City Of Angels* en *What Dreams May Come* duidelijke gevolgen van het naderende millenniumeinde en de nood aan een persoonlijke invulling van het leven na de dood. De kijker willen troosten met het idee dat de dood niet het ultieme einde is, lijkt de overkoepelende gedachte te zijn die achter al deze hiernamaalsfilms schuilgaat. Wat er met de mens gebeurt na zijn dood, is immers steeds één van de grootste religieuze vraagstukken geweest, waar elke godsdienst telkens met alle middelen voorhanden een bevredigend antwoord op trachtte te verzinnen. Zo krijgt tegenwoordig dus ook de speelfilm een belangrijke maatschappelijke rol te vervullen: hij dient de mensen met beelden van een hiernamaals een antwoord op hun vragen te bieden en hen gerust te stellen wanneer de dood een reële bedreiging vormt. En dat doet hij op verschillende manieren.



Het schema op de vorige pagina is een poging om al mijn bevindingen samen te vatten in een compacte typologie van de elementen die de voorstelling van het hiernamaals in de speelfilm bepalen. Hier volgt een woordje uitleg bij de typologie.

De benadering van het **sterven** in de films is afhankelijk van een aantal factoren. Een eerste belangrijke tweedeling bestaat uit het feit of de dood aanvaard wordt of niet. Zo kan enerzijds het slachtoffer zijn eigen dood zelf aanvaarden op verschillende manieren. Hij kan het meteen accepteren en er verder niet bij stil staan, zoals het geval was in *Bröderna Lejonhjärta* en *City Of Angels*. Sommigen moeten echter eerst bekomen van hun verbazing, verwarring en ongeloof, maar leggen zich uiteindelijk wel bij de feiten neer, zoals we zagen bij *Beetlejuice*, *Wandafuru Raifu* en *Ghost*. Het andere uiterste is dan natuurlijk dat het slachtoffer zijn dood weigert te aanvaarden en zich er hevig tegen verzet. Voorbeelden hiervan zijn Joe uit *Heaven Can Wait*, wiens plotse dood door zijn begeleider veroorzaakt werd, Peter uit *A Matter Of Life And Death*, die de liefde gebruikt om zijn plaatsje op aarde terug op te eisen, en Chris uit *What Dreams May Come*, die samen met zijn vrouw terugkeert naar de aarde om hun leven nog een kans te gunnen. Het meisje uit *Der Müde Tod*, die zelf voor de dood kiest, is een geval apart: zij onderneemt eerst allerlei pogingen om haar geliefde uit de dood te redden om dan te besluiten dat haar eigen dood de enige manier is om bij hem te kunnen zijn. Anderzijds is er ook sprake van een verwerkingsproces van de nabestaanden, waarbij zij de dood van het slachtoffer al dan niet aanvaarden. Zo staat men ook in de ene film eerder onverschillig tegenover de dood, zoals in *A Matter Of Life And Death* en *Heaven Can Wait*, in de andere film heeft men er heel wat meer moeite mee, maar slaagt men er toch in het verdriet dat de dood met zich meebrengt op één of andere manier te verwerken, zoals in *Der Müde Tod*, *Bröderna Lejonhjärta*, *Ghost* en *City Of Angels*. Er zijn ook films waarin men de dood van een geliefde pertinent weigert te aanvaarden en zich ertegen verzet, zoals het geval is bij Chris in *What Dreams May Come*: hij aanvaardt niet enkel zijn eigen dood, maar ook die van zijn vrouw niet en gaat haar zoeken om terug te kunnen keren naar de aarde. Beide uitersten, het wel aanvaarden en het niet aanvaarden van de dood, kunnen op verschillende manieren uitgebeeld worden. Zo kan men gebruik maken van een dramatische, angstaanjagende en dreigende sfeer rond de dood (*Der Müde Tod*) of eerder een luchtige, humoristische aanpak gebruiken om de dood die men al dan niet aanvaardt wat te minimaliseren of te relativiseren (*A Matter Of Life And Death*, *Heaven Can Wait* en *Beetlejuice*). Het vaakst grijpt men echter terug naar een oprechte, serene en vooral serieuze sfeer die het geheel een troostend, geruststellend karakter geeft.

Aanvaarden of niet aanvaarden van de dood hangt dus niet vast aan een bepaalde stijl of genre, maar kan op diverse wijzen tot uiting gebracht worden. Bovendien kunnen we ons afvragen of de dood op voorhand vastligt of niet, wat ons tot de volgende tweedeling leidt. Hieronder verstaan we het volgende: ofwel ligt de sterfdag van het slachtoffer al lang vast en is het een hogere macht die erover beslist wanneer hij wordt opgepikt op aarde (*Der Müde Tod*, *Heaven Can Wait* en *A Matter Of Life And Death*), ofwel valt deze dag op een louter toevallig moment zonder invloed van buitenaf (*Bröderna Lejonhjärta*, *Beetlejuice*, *City Of Angels*, *Ghost*, *What Dreams May Come* en *Wandafuru Raifu*). Langs de andere kant houdt deze tweedeling ook in dat enerzijds het noodlot over dit moment of de plaats waar de dode naartoe gaat beslist (*Der Müde Tod*, *Heaven Can Wait*, *Bröderna Lejonhjärta*, *Beetlejuice* en *City Of Angels*) en anderzijds de dode zelf invloed heeft op het moment waarop hij opgehaald wordt of de plaats waar hij heengaat (*A Matter Of Life And Death*, *Ghost*, *What Dreams May Come* en *Wandafuru Raifu*). Het element van het noodlot is dus een niet te onderschatten factor in de hele doodsopvatting van de film.

Eens men het leven verlaten heeft, krijgt de dode het gezelschap van een soort **begeleider** die hem de weg zal wijzen naar het hiernamaals. Zo kan de dode bij de hand genomen worden door een figuur met volstrekt menselijke trekken, die er langs buiten identiek uitzien als de mensen die op aarde rondlopen, zoals de werknemers van het tussenstation in *Wandafuru Raifu*. Deze begeleiders kunnen eventueel bepaalde engeleneigenschappen bezitten, zoals het serene gezicht en de onsterfelijkheid van Seth in *City Of Angels* of de witte kledij van Albert, de begeleider van Chris in *What Dreams May Come*. Deze menselijke begeleiders hebben steeds een tamelijk persoonlijke band met de doden die ze begeleiden. Hun afkomst kan verschillen: sommigen zijn ooit zelf mens geweest en werden na hun dood begeleiders (*A Matter Of Life And Death*, *What Dreams May Come* en *Wandafuru Raifu*). Anderen zijn nooit een mens geweest, maar vormen een op zichzelf staande entiteit, zoals de engelen in *City Of Angels*. Bij een heel aantal begeleiders is de afkomst echter onduidelijk en komen we deze niet te weten in de film (*Der Müde Tod*, *Heaven Can Wait*, *Beetlejuice*). Veel minder persoonlijk is de band tussen de dode en zijn begeleider indien het op fantasie gebaseerde figuren zijn. De zwarte geesten die in *Ghost* met de slechteriken aan de haal gaan en gebaseerd zijn op de schimmen uit de onderwereld, noch de fonkelende sterretjes die Sam omringen bij zijn vertrek naar het hiernamaals hebben een afstandelijke relatie met de doden. Zij hebben geen menselijke vormen en leiden een eigen leven. Deze aspecten zijn belangrijk voor het

beeld van de begeleider dat in de film naar voor komt en konden ons dus evenzeer iets vertellen over de plaats waar de doden naartoe zullen gebracht worden.

Vervolgens vertrekt de dode met zijn begeleider op zijn **reis** naar het hiernamaals. Hij kan deze reis enerzijds volledig zelf ondernemen, waarbij hij zichzelf al wandelend (zoals in *Der Müde Tod*, *Beetlejuice*, *City Of Angels* en *Wandafuru Raifu*) of via een soort voertuig dat door iemand anders bestuurd wordt moet verplaatsen van de ene wereld naar de andere (met een bootje zoals in *What Dreams May Come*, een vliegtuig zoals in *Heaven Can Wait*, een roltrap zoals in *A Matter Of Life And Death*), Anderzijds ondergaat hij de verplaatsing zonder er zelf iets voor te moeten doen, hij wordt dan als het ware automatisch van de ene naar de andere plaats geflitst door middel van een vernuftig systeem (*Bröderna Lejonhjärta*, *Ghost* en *What Dreams May Come*). In dit laatste geval arriveert de dode op zijn bestemming in een vingerknip, nog voor hij het beseft. In andere films is de overledene zich meer bewust van een zekere reisduur of moet hij gedurende een bepaalde periode in een tussenstation wachten eer hij zijn reis mag verder zetten. Alleszins is het tijdens zijn reis noodzakelijk dat hij de grens tussen de twee werelden ‘oversteekt’. Die grens kan uitgebeeld worden als een muur (*Der Müde Tod*) of een poort (*Beetlejuice*), door een sluier van licht waar men doorheen stapt (*Ghost*, *City Of Angels*) of een verandering in kleur (van kleur naar zwart-wit in *A Matter Of Life And Death* of van zwart-wit naar kleur in *Bröderna Lejonhjärta*).

De overledene kan dus ofwel meteen toetreden tot het hiernamaals, ofwel, zoals eerder vermeld, kan het zijn dat hij eerst een poosje in een soort **schaduwzone** moet vertoeven eer hij tot het hiernamaals wordt toegelaten. Die tussenzone heeft meestal een puur administratieve functie, waarbij de naam van de dode wordt gecontroleerd op een lijst (*Heaven Can Wait*) of zijn dossier eerst moet behandeld worden alvorens hij kan doorverwezen worden (*Beetlejuice*). Soms moeten er nog enkele voorbereidingen getroffen worden voor een aangenaam verblijf in het leven na de dood (*Wandafuru Raifu*) of moet de dode gewoon aanschuiven en zijn beurt afwachten (*Heaven Can Wait*). Deze ruimte kan eruit zien als een voorkamertje van de hemel, met hetzelfde kale, witte interieur, als een doorsnee wachtkamer met stoelen, tijdschriften en andere wachtenden of als een soort hotel waar de doden hun toelating tot het hiernamaals afwachten. De duur van het verblijf in het tussenstation is afhankelijk van de taken die er uitgevoerd moeten worden: soms duurt het net lang genoeg om in het reismiddel te kunnen stappen, soms duurt het enkele dagen om de voorbereidingen te treffen en in één enkel geval zit de dode er zelfs voor honderden jaren vast.

Wanneer er in de film een tussenstation wordt voorgesteld, is de kans groot dat de kijker het **hiernamaals** zelf niet te zien krijgt. We kunnen de films dus ook onderverdelen op basis van het feit of het hiernamaals concreet wordt voorgesteld of dat het bestaan ervan enkel gesuggereerd wordt, zoals het geval is in *Der Müde Tod* (het zit ergens achter de grote muur), *Heaven Can Wait* (de landingsbaan van het vliegtuig geeft al een indicatie van de hemel), *Beetlejuice* (Adam en Barbara moeten nog 125 jaar wachten eer ze er binnen mogen), *Ghost* (we zien al een glimp van de witte, heldere wolkenwereld waar Sam mee naartoe wordt genomen), *City Of Angels* (Seth wandelt met het meisje in de richting van het licht en verdwijnt) en *Wandafuru Raifu* (de doden nemen hun mooiste herinnering op film mee naar hun hiernamaals). Waar het hiernamaals wel expliciet in beeld gebracht wordt, zien we de hemel ofwel als een kale, witte, eerder saaie plaats ergens hoog in de lucht die enkel te bereiken is via een enorme roltrap zoals in *A Matter Of Life And Death*, ofwel als een soort aards paradijs met een rijkdom aan bloemen, planten en dieren zoals in *Bröderna Lejonhjärta* en *What Dreams May Come*. Enkel in deze laatste film wordt er eveneens een beeld geschept van de hel, die een duistere plaats vol vuur, modder en krijsende mensen is. Binnen deze concrete voorstellingen kan echter nog een onderverdeling gemaakt worden: het hiernamaals kan al dan niet nog een zekere band hebben met het leven op aarde. Is deze band aanwezig, dan kan de invulling ervan beïnvloed worden door de persoonlijke achtergrond van het leven op aarde van de dode, zoals het geval is bij Peters hiernamaals in *A Matter Of Life And Death* (de hemel als een strikte, militaire hiërarchie). Is er geen link met het aardse leven, dan is het de persoonlijke fantasie die het hiernamaals volledig aankleedt, zoals in *What Dreams May Come* Chris in een schilderij van zijn vrouw rondloopt en Karel in *Bröderna Lejonhjärta* in de sprookjeswereld waarover zijn broer hem zo vaak vertelde. De bewoners van het hiernamaals kunnen als engelen in de typische, strakke hiërarchie van de hemel wat afstandelijk en irreëel lijken, terwijl de mensen in Nangijala en de begeleiders van Chris' hiernamaals voor ons aardbewoners heel bekend en vertrouwd overkomen. Ook het voorkomen van de doden zelf kan veranderen: ofwel behouden ze hun gewone lichaam van op aarde, ofwel ontvangen ze allerlei nieuwe eigenschappen: ze worden doorzichtige of onzichtbare geesten (*Der Müde Tod*, *Beetlejuice* en *Ghost*), ze kunnen van gedaante veranderen (*What Dreams May Come*), ze kunnen via hun gedachten voorwerpen laten bewegen (*Ghost*), als ze ziek stierven, krijgen ze in het hiernamaals een jong en gezond lichaam (*Bröderna Lejonhjärta*) of ze kunnen door middel van hun geest alle vaardigheden verwerven die ze maar wensen (*What Dreams May*

Come). Bovendien heeft in sommige films de manier waarop de doden zich op aarde hebben gedragen een invloed op hoe hun hiernamaals eruit ziet: slecht gedrag leidt naar de hel, goed gedrag naar de hemel zoals in *Ghost*. In *What Dreams May Come* is het de manier waarop ze aan hun einde kwamen die het uitzicht van het leven na de dood bepaalt: Annie, die zelfmoord pleegde, wordt naar de onderwereld verbannen, terwijl Chris en de kinderen, die omkwamen in een auto-ongeluk, hun eigen vrolijke hiernamaals mogen creëren. Meestal echter is er geen band tussen het gedrag op aarde en het uitzicht van het hiernamaals. Verder heeft de tweedeling tussen een link met het aardse leven of geen link met het aardse leven ook impact op het aspect 'contact'. Zo kunnen de doden in de meeste films met hun lotgenoten communiceren zoals ze dat op aarde zouden doen, maar in andere films kunnen ze elkaar enkel zien of horen, zoals in *Der Müde Tod* wordt geïnsinueerd, of zelfs alleen elkaars aanwezigheid intuïtief aanvoelen. Ook met de nabestaanden op aarde kunnen de doden nog contact hebben, soms rechtstreeks zoals in *Beetlejuice*, maar vaker langs één of andere omweg: via een boodschapper (*A Matter Of Life And Death*) of een medium (*Ghost*), via telepathie of aanvoelen (*What Dreams May Come*), in een ander lichaam (*Heaven Can Wait*) of via hallucinaties van de levenden (*Der Müde Tod*). Langs de andere kant zijn er dan weer films waarin de doden volledig afgescheiden zijn van de levenden op aarde en er helemaal geen contact mee kunnen hebben, zoals in *Bröderna Lejonhjärta* en *Wandafuru Raifu*. Tot slot wordt de dode af en toe de mogelijkheid geboden terug te keren naar de aarde: in *What Dreams May Come* door de wedergeboorte van Chris en Annie, in *Heaven Can Wait* door Joe in het lichaam van een andere man en in *A Matter Of Life And Death* door Peter als gevolg van een hemelse blunder. Ook kan de dode in de vorm van een geest nog op de aarde blijven ronddwalen, wat het geval is in *Beetlejuice* en *Ghost* (in *Der Müde Tod* zien we de geesten van de overledenen ook nog even zweven, maar zij lijken niet te beseffen dat zij zich op aarde bevinden, aangezien zij de aanwezigheid van het meisje niet eens opmerken of negeren). Wanneer het hiernamaals echter een hermetisch afgesloten wereld is waar niemand uit kan ontsnappen, is terugkeren naar het leven op aarde onmogelijk. Dit wordt geïnsinueerd in *Bröderna Lejonhjärta*, *City Of Angels* en *Wandafuru Raifu*. Het is dus mogelijk om bij elke film met betrekking tot de voorstelling van het hiernamaals een zekere opdeling te maken tussen elementen die een band met het leven op aarde hebben en elementen die deze band niet hebben.

Met behulp van een cultuur-historische en inhoudanalytische aanpak ben ik er dus in geslaagd een bevredigende typologie omtrent de voorstelling van het

hiernamaals in de speelfilm op te stellen en enkele belangrijke verbanden te leggen met historische opvattingen en beelden uit de schilderkunst. Nu is het enkel afwachten hoe de mens zijn ideeën rond het leven na de dood in de toekomst tot uiting zal brengen bij de introductie van nieuwe visuele media.

IV. REFERENTIELIJST

- Absalom, D. (z.d.). *Star Archive: Michael Powell (1905-1990)*. Cambs: z.u. [26.03.2005, z.u.: <http://www.britishpictures.com/stars/Powell.htm>].
- Bear, L. (07.09.1999). *Hirokazu Koreeda on "Wandafuru raifu (After Life)"*. Film Scouts LLC [03.04.2005, Film Scouts LLC: <http://www.filmscouts.com/scripts/interview.cfm?File=hir-kor>].
- Beerekamp, H. (10.07.1996). A Matter of Life and Death. *NRC Handelsblad*, z.p.
- Berardinelli, J. (1998). *City of Angels*. ReelViews [02.04.2005, ReelViews: http://www.movie-reviews.colossus.net/movies/c/city_angels.html].
- Berardinelli, J. (1998). *What Dreams May Come*. ReelViews [02.04.2005, ReelViews: http://movie-reviews.colossus.net/movies/w/what_dreams.html].
- Bergfelder, T. (2003). *Junge, Alfred (1886-1964)*. London: British Film Institute [26.03.2005, British Film Institute: <http://www.screenonline.org.uk/people/id/458352/>].
- Bezerra, L. (z.d.). *Biographie Erich Pommer*. Frankfurt: Deutsches Filminstitut [25.03.2005, Deutsches Filminstitut: <http://www.deutsches-filminstitut.de/dt2tp0117.htm>].
- Blackwell, C.W. & Blackwell, A.H. (2003). *Mythologie voor Dummies*. Pearson Education Benelux.
- Bleyen, J. (2005). *De dood in Vlaanderen. Opvattingen en praktijken na 1950*. Leuven: Davidsfonds.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2003). *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Brennan, S. (2004). *Buck Henry*. Coral Springs, Florida: AEC One Stop Group, Inc. [30.03.2005, AEC One Stop Group, Inc.: <http://www.allmovie.com/cg/avg.dll>].
- Brennan, S. (2005). *Eduardo Serra Biography*. New York: AEC One Stop Group, Inc. [02.04.2005, AEC One Stop Group, Inc.: <http://movies.yahoo.com/shop?d=hc&id=1800292317&cf=biog&intl=us>].
- Brennan, S. (2005). *Vincent Ward Biography*. New York: AEC One Stop Group, Inc. [02.04.2005, AEC One Stop Group, Inc.: <http://movies.yahoo.com/shop?d=hc&id=1800026760&cf=biog&intl=us>].
- Brussat, F. & Brussat, M.A. (2004). *Heaven Can Wait*. Spirituality and Health Publishing, Inc. [30.03.2005, Spirituality and Health Publishing, Inc.: http://www.spiritualityhealth.com/newsh/items/moviereview/item_7294.html].

- Butraen, R. (22.11.1990). Whoopi Goldberg gelooft eigen leugens in Ghost. *De Standaard*, p.21.
- Byrne, B. (21.12.1997). *Pioneer Studio Mogul, Dawn Steel, Dies*. E! Entertainment Television, Inc. [01.04.2005, E! Entertainment Television, Inc.: <http://www.eonline.com/News/Items/0,1,2272,00.html>].
- Calhoun, J. (01.05.1998). *Celestial navigantion: DP John Seale explores the City of Angels*. New York: Primedia Business Magazines & Media Inc. [03.04.2005, Primedia Business Magazines & Media Inc.: http://lightingdimensions.com/mag/lighting_celestial_navigation_dp/].
- Canby, V. (08.05.1988). 'Beetlejuice' is pap for the eyes. *The New York Times*, z.p.
- Coogan, M.D. (1999). *Oude ideeën over het hiernamaals*. Z.u. [05.03.2005, z.u.: <http://members.lycos.nl/seatiq/newpage2.html>].
- Cornille, C. (1997). *De wereldgodsdiens ten over schepping, verlossing en leven na de dood*. Leuven: Davidsfonds.
- Davis, N.K. (z.d.). *What Dreams May Come*. Cornell: Cornell University [02.04.2005, Cornell University: <http://www.nicksflickpicks.com/whatdrms.html>].
- De Coninck, R. (15.07.1998). Hollywood schept hemels veel poen in hiernamaals. *Gazet van Antwerpen*, z.p.
- Delbol, H. (1996). *Eerste begraafplaatsen*. Z.u. [05.03.2005, z.u.: <http://users.pandora.be/harald.delbol/boek/013begraafplaatsen.html>].
- Derksen, G. & van Mousch, M. (2004). *Handboek voor het hiernamaals. Reizen naar hemel en hel*. Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen.
- Dirks, T. (2005). *Supernatural films*. Greatest Films [21.03.2005, Greatest Films: <http://www.filmsite.org/supernatfilms.html>].
- Dirks, T. (2005). *Fantasy Films with Angels*. Greatest Films [21.03.2005, Greatest Films: <http://www.filmsite.org/fantasyfilms2.html#angelfilms>].
- Doherty, T. (1999). *About Richard Matheson*. Tom Doherty Associates, LLC [02.04.2005, Tom Doherty Associates, LLC: http://www.tor.com/sites/what_dreams/matheson.html].
- Duynslaegher, P. (14.11.1990). Sociologie. *Knack*, p.161.
- Eastman, M. (26.04.2001). *Can it? Can it really?* Brisbane, CA: Epinions, Inc. [30.03.2005, Epinions, Inc.: http://www.epinions.com/content_20190432900].
- Erickson, H. (2005). *Jerry Zucker Biography*. New York: AEC One Stop Group, Inc. [31.03.2005, AEC One Stop Group, Inc.: <http://movies.yahoo.com/shop?d=hc&id=1800014418&cf=biog&intl=us>].

- Facq, J. (2001). *Orpheus en Eurydice*. Joeri Facq [21.04.2005, Joeri Facq: <http://www.oudheid.be>].
- Fleming, S. (2003). *About the production...* Z.u. [15.03.2005, z.u.: <http://www.recentlydeceased.com/production1.html>].
- Ford, L. (14.02.2002). *Producer Barnet Bain – What Dreams May Come*. Beverly Hills, CA: Lukeford.net [02.04.2005, Lukeford.net: http://www.lukeford.net/profiles/profiles/barnet_bain.htm].
- Giesen, L. (z.d.). *Ongeschreven geschiedenis*. ARC Nederland [05.03.2005, ARC Nederland: <http://www.historie.roermond.net/overkwartier/beesel/beeselgeschied.htm>].
- Groen, M. (1998). *Toepassing van euthanasie in het ziekenhuis en de verpleegkundige rol hierbij*. Amsterdam: AZ Amsterdam [22.04.2005, AZ Amsterdam: <http://home.scarlet.be/~hen1805/euthanasie.euthart9.htm>].
- Groves, T. (01.11.2000). *Giving up the ghost: spirits, ghosts and angels in mainstream comedy films*. Melbourne: La Trobe University [21.03.2005, La Trobe University: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reviews/rev1100/tgbr11a.htm>].
- Hagen, B. (13.04.1988). Innovative ‘Beetlejuice’ tweaks ghost tales deliciously. *The San Diego Union-Tribune*, z.p.
- Hakari, A.J. (2001). *Ghost*. Wisconsin: Adam J. Hakari [31.03.2005, Adam J. Hakari: <http://www.ajhakari.com/g/ghost.html>].
- Hesling, W. (2005). *Slides van het vak Filmgeschiedenis: Capita Selecta*. Leuven: K.U. Leuven.
- Hick, J. (1977). *Dood en eeuwig leven*. Helmond: Helmond b.v.
- Jackson, M. & McDermott, A. (2004). *The Tim Burton Collective: Biography*. Z.u. [31.03.2005, z.u.: <http://www.timburtoncollective.com/bio.html>].
- Jensen, P.M. (1969). *The cinema of Fritz Lang*. London: A. Zwemmer Limited; New York: A.S. Barnes & Co.
- Kay, L. (2005). *Dana Stevens*. Z.u. [01.04.2005, z.u.: <http://www.billandted.org/stevens.html>].
- Kempley, R. (30.03.1988). Great Goblins! It’s ‘Beetlejuice’! *The Washington Post*, z.p.
- Kempley, R. (13.07.1990). ‘Ghost’. *The Washington Post*, z.p.
- Keppens, H. (2001). *Tim Burton: meester van het macabere* [Licentiaatsthesis]. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven.

- Koller, M. (01.05.2001). *Destiny*. Melbourne: Senses of Cinema Inc. [25.03.2005, Senses of Cinema Inc.: <http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/01/14/destiny.html>].
- Langdon, M. (z.d.). *After Life*. Z.u. [03.04.2005, z.u.: <http://www.geocities.com/mattl66/afterlife.html>].
- Lesage, A. & Van Moerkerke, B. (19.07.2003). *Christiana Verbeek. De dood aan de deur*. Brussel: Vlaamse Liga Tegen Kanker [22.04.2005, Vlaamse Liga Tegen Kanker: <http://www.tegenkanker.net/detail.asp?id=201>].
- Leong, A. (1998). *City of Angels Movie Review*. MediaCircus [02.04.2005, MediaCircus: <http://users.aol.com/aleong1631/cityofangels.html>].
- Leong, A. (1998). *What Dreams May Come Movie Review*. MediaCircus [02.04.2005, MediaCircus: <http://www.mediacircus.net/whatdreams.html>].
- Mast, G. (1971). *A short history of the movies*. New York: Pegasus.
- Miller, L. (10.04.1998). "*City of Angels*". New York: Salon Media Group, Inc. [02.04.2005, Salon Media Group, Inc.: <http://dir.salon.com/ent/movies/1998/04/10city.html>].
- Milligan, K. (2002). *Ghost*. Toronto, Ontario: Told You So Productions [31.03.2005, Told You So Productions: <http://www.toldyouso.net/search/details.cfm?tblDVDReview.RMovieName=Ghost>].
- Moody, G. (z.d.). *Eduardo Serra*. Z.u. [02.04.2005, z.u.: http://theoscarsite.com/whoswho8/serra_e.htm].
- M.R. (22.12.1978). Hemeldeur op een kier. *De Standaard*, z.p.
- Newell, D. (22.01.2002). *Academy presents Award of Commendation to Rune Ericson*. Beverly Hills: Academy of Motion Picture Arts and Sciences [30.03.2005, Academy of Motion Picture Arts and Sciences: <http://www.oscars.org/press/pressreleases/2002/02.01.22.html>].
- Nice, J. (z.d.). *Allan Gray*. Norfolk: z.u. [26.03.2005, z.u.: <http://www.powellpressburger.org/Reviews/Gray/Gleason.html>].
- Paterson, J. (2005). *Maurice Jarre - classics old and new*. South Queensferry: Jim Paterson [31.03.2005, Jim Paterson: <http://www.mfiles.co.uk/Composers/Maurice-Jarre.htm>].
- Piperno, R. (2003). *Memento Mori*. Rome: Roberto Piperno [21.04.2005, Roberto Piperno: <http://www.romeartlover.it/Mememori.html>].
- Pollefeys, P. (1998). *As I am so thou shalt be*. Patrick Pollefeys [21.04.2005, Patrick Pollefeys: <http://www.geocities.com/ppollefeys/main.htm>].

- Prince, P. (z.d.). *Director: Vincent Ward*. Symonds St. Auckland: The Sweet Shop New Zealand [02.04.2005, The Sweet Shop New Zealand: http://www.thesweetshop.tv/director_vincent.html].
- Rossberg, O. & Rogers, C. (2001). *Wim Wenders*. Wim Wenders Productions [01.04.2005, Wim Wenders Productions: http://www.wim-wenders.com/bio/wim_wenders_bio.htm].
- Salwolke, S. (1997). *The films of Michael Powell and the Archers*. London: The Scarecrow Press Inc., Lanham, Md.
- Scheib, R. (1991). *Ghost*. Z.u. [31.03.2005, z.u.: <http://www.moria.co.nz/fantasy/ghost.htm>].
- Scheib, R. (1990). *Heaven Can Wait*. Z.u. [30.03.2005, z.u.: <http://www.moria.co.nz/fantasy/heavencanwait78.htm>].
- Scheuer, J. (2004). *Lang, Fritz*. New York: Ghost Sailors [25.03.2005, Ghost Sailors: <http://www.jscheuer.com/lang.htm>].
- Schubert, L. (22.09.1997). *Bringing the Dead to Life : Scores for Romantic Supernatural Films of the 1940s*. Los Angeles: Society for American Music [21.03.2005, Society for American Music: <http://www.american-music.org/publications/bullarchive/schubert.htm>].
- Schultz, R. (z.d.). *Jerry Zucker*. Z.u. [31.03.2005, z.u.: <http://hem.passagen.se/mdev/Zaz/interv.htm>].
- Scott, D. (2001). *Afterlife*. Scott David Foutz [03.04.2005, Scott David Foutz: <http://www.foutz.net/movies/afterlife.shtml>].
- Sicher, J. (19.04.1998). Fantastique chromatique. *Le Monde*, p.22.
- Sloboda, S. (2005). *Bruce Joel Rubin*. All Movie Guide, LLC [31.03.2005, All Movie Guide, LLC: <http://movies.msn.com/celebs/celeb.aspx?mp=b&c=273218>].
- Smets, J. (27.03.2002). TV-film: A matter of life and death. *Knack*, z.p.
- Staedeli, T. (z.d.). *Giuseppe Becce*. Z.u. [25.03.2005, z.u.: <http://www.cyranos.ch/smbecc-e.htm>].
- Steeman, A. (2005). *Adam Greenberg*. Rotterdam: Albert Steeman Productions [31.03.2005, Albert Steeman Productions: <http://www.beer1.freeler.nl/PaginasDoPh/greenbergadam.htm>].
- Temmerman, J. (18.12.1998). Het paradijs is een nat schilderij. *De Morgen*, z.p.
- Tits, J. (16.11.1990). Acteurs worden meestal schromelijk overbetaald. *Het Belang van Limburg*, p.32.
- Toynbee, A. e.a. (1968). *Denken over de dood*. Utrecht/Antwerpen: A.W. Bruna & Zoon.

- Van Bueren, T. & Wüstefeld, W.C.M. (1999). *Leven na de dood: Gedenken in de late Middeleeuwen*. Turnhout: Brepols.
- Van der Burg, J. (19.05.2004). *Woody Allen heeft geluk gehad*. Het Parool, z.p. [14.03.2005, Het Parool online: <http://www.parool.nl/film/2004/recensies/051904-anythingelse.html>].
- Visseaux, E. (2005). *Maurice Jarre*. Z.u. [31.03.2005, z.u.: <http://www.visseaux.org/jarrem.htm>].
- Weaver, T. (2005). *Biography for Howard W. Koch*. Internet Movie Database Inc. [31.03.2005, Internet Movie Database Inc.: <http://www.imdb.com/name/nm0462322/bio>].
- Weaver, T. (2005). *Biography for Richard Matheson*. Internet Movie Database Inc. [02.04.2005, Internet Movie Database Inc.: <http://www.imdb.com/name/nm0558577/bio>].
- Welch, B. (1988). *Beetlejuice: production information*. Z.u., z.p. < afkomstig uit de officiële persmap van de film Beetlejuice >.
- X. (1990). What they said at the time... *Monthly Film Bulletin*, vol. 57 (nr. 681), p.296.
- X. (1997). *Wonderen en mysteries: leven na de dood*. Lisse: Zuid Boekproducties.
- X. (1998). *What Dreams May Come*. Movie Geek Central [02.04.2005, Movie Geek Central: <http://www.moviegeek.homestead.com/files/whatdreams.htm>].
- X. (2001). *Olle Hellbom*. Duisburg: Atlas Film + Medien AG [29.03.2005, Atlas Film + Median AG: <http://www.atlas-film.de/afm/regie/hellbom.htm>].
- X. (07.11.2001). *Jack Cardiff – Early Life*. London: British Film Institute [24.03.2005, British Film Institute: <http://www.bfi.org.uk/features/cardiff/biog.html>].
- X. (2001). *Michael Kamen*. K-Man Corporation [02.04.2005, K-Man Corporation: http://www.lukeford.net/profiles/profiles/barnet_bain.htm].
- X. (2003). *Art and Death*. Monstrous.com [21.04.2005, Monstrous.com: http://death.monstrous.com/art_and_death.htm].
- X. (27.11.2004). *After life*. Arte Magazine, (nr. 49), p.24.
- X. (2004). *Heaven Can Wait*. The Jujube [30.03.2005, The Jujube: <http://archive.thejujube.com/H/heavencanwait.html>].
- X. (2004). *John Seale – Director of Photograpy*. Warner Bros. Entertainment Inc. [01.04.2005, Warner Bros. Entertainment Inc.: http://harrypotter.warnerbros.com/bios/seale_full.html].

- X. (2004). *Lilly Kilvert*. Universal Studios [01.04.2005, Universal Studios: <http://www.thestoryofus.net/kilvert.html>].
- X. (29.09.2004). *Ronald Bass*. Santa Monica, CA: Baseline Filmtracker [02.04.2005, Baseline Filmtracker: <http://www.screenwritersutopia.com/modules.php?name=ScribeContent&pa=showpage&pid=2734>].
- X. (2004). *The Brothers Lionheart*. Stomp Tokyo [15.03.2005, Stomp Tokyo: <http://www.badmovieplanet.com/unknownmovies/reviews/rev333.html>].
- X. (2005). *Alfred Junge Biography*. Z.u. [26.03.2005, z.u.: <http://www.britmovie.co.uk/biog/j/005.html>].
- X. (2005). *Brad Silberling Biography*. New York: AEC One Stop Group, Inc. [01.04.2005, AEC One Stop Group, Inc.: <http://movies.yahoo.com/shop?d=hc&id=1800020873&cf=biog&intl=us>].
- X. (2005). *Biography for Danny Elfman*. Internet Movie Database Inc. [31.03.2005, Internet Movie Database Inc.: <http://www.imdb.com/name/nm0000384/bio>].
- X. (2005). *Biography for Emeric Pressburger*. Internet Movie Database Inc. [26.03.2005, Internet Movie Database Inc.: <http://www.imdb.com/name/nm0696247/bio>].
- X. (2005). *Biography for Eugenio Zanetti*. Internet Movie Database Inc. [02.04.2005, Internet Movie Database Inc.: <http://www.imdb.com/name/nm0952968/bio>].
- X. (2005). *Biography for Hirokazu Koreeda*. Internet Movie Database Inc. [03.04.2005, Internet Movie Database Inc.: <http://www.imdb.com/name/nm0466153/bio>].
- X. (2005). *Biography for Michael Powell*. Internet Movie Database Inc. [26.03.2005, Internet Movie Database Inc.: <http://www.imdb.com/name/nm0003836/bio>].
- X. (2005). *Biography for Thea von Harbou*. Internet Movie Database Inc. [25.03.2005, Internet Movie Database Inc.: <http://www.imdb.com/name/nm0902376/bio>].
- X. (2005). *Biography for Warren Beatty*. Internet Movie Database Inc. [30.03.2005, Internet Movie Database Inc.: <http://www.imdb.com/name/nm0000886/bio>].
- X. (2005). *Bo Welch's Milestones*. Hollywood.com, Inc. [31.03.2005, Hollywood.com, Inc.: <http://www.hollywood.com/celebs/detail/celeb/188844>].
- X. (2005). *Charles Roven*. Internet Movie Database Inc. [01.04.2005, Internet Movie Database Inc.: <http://www.imdb.com/name/nm0746273/>].
- X. (2005). *Fritz Arno Wagner Biography*. New York: AEC One Stop Group, Inc. [25.03.2005, AEC One Stop Group, Inc.: <http://movies.yahoo.com/shop?d=hc&id=1800091483&cf=biog&intl=us>].

- X. (2005). *Ghost Film*. Ann Arbor: All Media Guide, LLC [21.03.2005, All Media Guide, LLC: <http://video.barnesandnoble.com/search/glossary.asp?userid=UI7QPT8BFB&CAT=1005877&TRM=1007234>].
- X. (2005). *Informatie over artiest 'Björn Isfält'*. Filminfo [30.03.2005, Filminfo: <http://www.filmkeuze.nl/cgi-bin/loader?/cgi-bin/pm/art-6ac637.html>].
- X. (2005). *Jack Cardiff Biography*. Z.u. [26.03.2005, z.u.: <http://www.britmovie.co.uk/biog/c/007.html>].
- X. (2005). *Masayuki Akieda*. Internet Movie Database Inc. [03.04.2005, Internet Movie Database Inc.: <http://www.imdb.com/name/nm0015316/>].
- X. (2005). *Shiho Sato*. Internet Movie Database Inc. [03.04.2005, Internet Movie Database Inc.: <http://www.imdb.com/name/nm0766261/>].
- X. (2005). *William A. Fraker's Milestones*. Hollywood.com, Inc. [30.03.2005, Hollywood.com, Inc.: <http://www.hollywood.com/celebs/detail/celeb/197725>].
- X. (z.d.). *After Life: een Japanse visie op het tussenbestaan. Herinneringen: bouwstenen van de identiteit*. Brussel: Limen/IANDS Flanders [26/02.2005, Limen/IANDS Flanders: <http://users.pandora.be/limen/limensite/cultuurafterlife.html>].
- X. (z.d.). *Alfred Junge*. Glasgow: Glasgow University [26.03.2005, Glasgow University: <http://www.powell-pressburger.org/Reviews/Junge/Alfred01.html>].
- X. (z.d.). *De wereld van Astrid Lindgren: Biografie*. Z.u. [30.03.2005, z.u.: <http://www.astridlindgren.nl/>].
- X. (z.d.). *How'd they do those effects?* ComSwiki [02.04.2005, ComSwiki: <http://minnow.cc.gatech.edu/dvfx/85>].
- X. (z.d.). *Overview of Dave Grusin's Musical Career*. Z.u. [30.03.2005, z.u.: http://www.grusin.net/dave_grusin_s_musical_career.htm].
- X. (z.d.). *Oude ideeën over het hiernamaals*. Lycos Tripod [05.03.2005, Lycos Tripod: <http://members.lycos.nl/seatiq/newspage2.html>].
- X. (z.d.). *Paul Sylbert*. Z.u. [30.03.2005, z.u.: http://theoscarsite.com/whoswho6/sylbert_p.htm].
- Yapp, N. (02.10.1998). *What Dreams May Come – Review*. Dallas, Texas: Cinema Blend [02.04.2005, Cinema Blend: <http://www.cinemablend.com/review.php?id=461>].
- Yared, G. (z.d.). *Biography*. Z.u. [01.04.2005, z.u.: <http://www.gabrielyared.com/flashsite/index2.htm>].

V. FILMOGRAFIE

De films die mij in meerdere of mindere mate inspireerden voor het schrijven van deze thesis:

A Guy Named Joe (1944), Victor Fleming, USA
A Life Less Ordinary (1997), Danny Boyle, UK/USA
A Matter Of Life And Death (1946), Michael Powell & Emeric Pressburger, UK
AfterLife (2003), Edward Nyankori, USA
Almost An Angel (1990), John Cornell, USA
All Dogs Go To Heaven (1989), Don Blutch & Gary Goldman, UK/Ierland
All Of Me (1984), Carl Reiner, USA
Always (1989), Steven Spielberg, USA
American Werewolf In London (1981), John Landis, USA/UK
Angels In The Outfield (1951), Clarence Brown, USA
Angels In The Outfield (1994), William Dear, USA
Audrey Rose (1977), Robert Wise, USA
Batman (1989), Tim Burton, USA
Beetlejuice (1988), Tim Burton, USA
Blithe Spirit (1945), David Lean, UK
Bröderna Lejonhjärta (1977), Olle Hellbom, Zweden
Bruce Almighty (2003), Tom Shadyac, USA
Charley And The Angel (1973), Vincent McEveety, USA
Cien Gritos De Terror (1964), Ramón Obón, Mexico
City Of Angels (1998), Brad Silberling, USA/Duitsland
Das Kabinett des Doktor Caligari (1920), Robert Wiene, Duitsland
Date With An Angel (1987), Tom McLoughlin, USA
Defending Your Life (1991), Albert Brooks, USA
Delivering Milo (2001), Nick Castle, USA
Der Himmel Über Berlin (1987), Wim Wenders, Duitsland
Der Müde Tod (1921), Fritz Lang, Duitsland
Dogma (1999), Kevin Smith, USA
Dona Flore E Seus Dois Maridos (1976), Bruno Barreto, Brazilië
Down To Earth (2001), Chris & Paul Weitz, USA/Duitsland/Canada
Dragonfly (2002), Tom Shadyac, USA/Duitsland
Flatliners (1990), Joel Schumacher, USA
Fluke (1995), Carlo Carlei, USA
Frankenweenie (1984), Tim Burton, USA
Fright (1956), W. Lee Wilder, USA
Ghost (1990), Jerry Zucker, USA
Gladiator (2000), Ridley Scott, USA/UK
Good Will Hunting (1997), Gus Van Sant, USA
Heaven Can Wait (1978), Warren Beatty, USA
Heaven Only Knows (1947), Albert S. Rogell, USA
Here Comes Mr. Jordan (1941), Alexander Hall, USA
Het Leven Na Mevrouw De Nijs (2001), Patrick Minks, Nederland
Hideaway (1995), Brett Leonard, USA
Hollywood-Monster (1987), Roland Emmerich, Duitsland
I Married An Angel (1942), W.S. Van Dyke, USA
In Weiter Ferne, So Nah! (1993), Wim Wenders, Duitsland
It's A Wonderful Life (1946), Frank Capra, USA
Jack Frost (1997), Michael Cooney, USA
Jack Frost (1998), Troy Miller, USA
Jacob's Ladder (1990), Adrian Lyne, USA
Jerry Maguire (1996), Cameron Crowe, USA

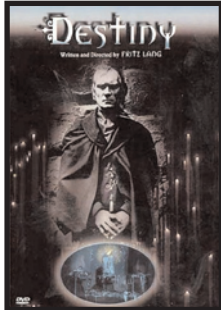
Jian Gui (2002), Oxide Pang Chun & Danny Pang, UK/Hong Kong/Thailand/Singapore
Kamen (1992), Aleksandr Sokurov, Rusland
K-Pax (2001), Ian Softley, USA/Duitsland
Lilya 4-Ever (2002), Lukas Moodysson, Denemarken/Zweden
Meet Joe Black (1998), Martin Brest, USA
Michael (1996), Nora Ephron, USA
Monty Python And The Holy Grail (1975), Terry Gilliam & Terry Jones, UK
Monty Python's The Meaning Of Life (1983), Terry Gilliam & Terry Jones, UK
My Life Without Me (2003), Isabel Coixet, Canada/Spanje
Night Shift (1982), Ron Howard, USA
Northfork (2003), Michael Polish, USA
Oh! Heavenly Dog (1980), Joe Camp, USA
Orphée (1949), Jean Cocteau, USA
Pee-Wee's Big Adventure (1985), Tim Burton, USA
Poltergeist (1982), Steven Spielberg, USA
Sleepy Hollow (1999), Tim Burton, USA
Solaris (2002), Steven Soderbergh, USA
Switch (1991), Blake Edwards, USA
The Bishop's Wife (1947), Henry Koster, USA
The Canterville Ghost (1944), Jules Dassin & Norman Taurog, USA
The Crow (1994), Alex Proyas, USA
The Devil's Advocate (1997), Taylor Hackford, USA/Duitsland
The Discovery Of Heaven (2001), Jeroen Krabbé, Nederland
The Ghost And Mrs. Muir (1947), Joseph L. Mankiewicz, USA
The Frighteners (1996), Peter Jackson, Nieuw-Zeeland/USA
The Heavenly Kid (1985), Cary Medoway, USA
The Lion King (1994), Roger Allers & Rob Minkoff bij Disney, USA
The Mummy (1999), Stephen Sommers, USA
The Others (2001), Alejandro Amenábar, USA/Frankrijk/Spanje
The Preacher's Wife (1996), Penny Marshall, USA
The Prophecy (1995), Gregory Widen, USA
The Sixth Sense (1999), M. Night Shyamalan, USA
The Thief Of Baghdad (1924), Raoul Walsh, USA
The Wraith (1986), Mike Marvin, USA
Topper (1937), Norman, Z. McLeod, USA
Truly Madly Deeply (1991), Anthony Minghella, UK
Wandafuru Raifu (1998), Hirokazu Kore-eda, Japan
Wings Of Fame (1990), Otakar Votocek, Nederland
What Dreams May Come (1998), Vincent Ward, USA
Wonder Man (1945), H. Bruce Humberstone, USA

VII. BIJLAGEN

In deze bijlagen vind je telkens de productiegegevens, een korte inhoud en een bondige omschrijving van de achtergronden van de filmmakers van de negen geselecteerde films. Zij zijn een belangrijke aanvulling bij de thesis, aangezien het vaak nuttig kan zijn de verhaallijn en de geschiedenis van de filmmakers te kennen om de analyse beter te kunnen vatten. Oorspronkelijk maakten deze bladzijden deel uit van het tekstgedeelte, maar omwille van de scheve verhoudingen tussen het inleidende informatiegedeelte en het concrete analysegedeelte, werden ze in overleg met de promotor verplaatst naar de bijlagen, waar ze nog steeds hetzelfde doel beogen: de lezer voorzien van essentiële achtergrondinformatie. Helemaal achteraan bevindt zich de tekst van het nummer van Osdorp Posse waarvan melding wordt gemaakt op p.185.

Bijlage 1. Der Müde Tod – 1921

1. Productiegegevens



Regie: Fritz Lang

Productie: Erich Pommer

Scenario: Fritz Lang en Thea von Harbou

Distributie: Transit Film GmbH

Land van herkomst: Duitsland

Speelduur: 105 minuten

2. Samenvatting

Een jong, gelukkig koppel is met een paardenkoets op weg naar het dorp, wanneer de koetsier wordt tegengehouden door een mysterieuze man met een lang, donker gewaad: de Dood. In het dorp aangekomen, koopt de Dood in ruil voor een hoop goud een stuk grond van de burgemeester vlak naast het kerkhof, waar hij een gigantische blinde muur rond bouwt. Wanneer de Dood het jonge koppel even later vergezelt in een café, krijgt het meisje een hallucinatie: ze ziet het bierglas van de Dood veranderen in een zandloper. Nadat ze van de schrik bekomen is, is de Dood verdwenen samen met haar verloofde. In paniek loopt ze hen achterna en komt bij de grote muur terecht, waar ze plots honderden schimmen ziet passeren: hier moet ze haar verloofde kunnen terugvinden. Via een lange, smalle trap komt ze bij de Dood, die haar meeneemt naar een grote zaal vol brandende kaarsen: elke kaars staat voor een mensenleven en wanneer een kaars uitdooft, sterft er ook een mens op aarde. Wanneer het meisje de Dood smeekt haar verloofde terug te geven, geeft hij toe dat hij zijn werk moe is en biedt haar drie kansen om de jongen terug te brengen. Hij vertelt het meisje drie op zichzelf staande verhalen binnen drie verschillende tijdsvakken, waarin zij steeds een jongeman het leven moet redden van een tiran: in het Bagdad van de Kaliefen, in het Italië uit de Renaissance en in het oude China. Ze krijgt dus drie kaarsen die ze het doven moet beletten. Lukt het haar één kaars brandende te houden, dan krijgt zij haar verloofde terug. Ze faalt echter tot driemaal toe, zodat de drie kaarsen uitdoven en ze het leven van haar geliefde niet kan redden. De Dood heeft echter medelijden en wil het meisje nog een laatste kans geven: hij stelt

voor dat zij hem een ongeschonden leven brengt om de plaats van de jongeman in te nemen. Het meisje begint als bezetene te zoeken, maar ze kan niemand overtuigen ook maar één seconde van zijn leven af te staan. Net wanneer ze de moed wil opgeven, krijgt ze toch nog een kans: in het dorp staat een huis in brand, maar alle bewoners kunnen tijdig ontsnappen. Enkel een hulpeloze baby blijft achter in de vlammen. Het meisje loopt naar binnen om hem te redden en op hetzelfde moment verschijnt de Dood om het leven in ontvangst te nemen. Het meisje kan het echter niet over haar hart krijgen een onschuldig leven op te offeren en biedt zichzelf aan om zich in de dood bij haar geliefde te voegen, waar ze voor eeuwig samenzijn.

3. Achtergrond van de filmmakers

3.1. Fritz Lang, de regisseur en scenarist

Fritz Lang wordt in 1890 geboren in Wenen en als de zoon van een architect begint hij aan een opleiding architectuur aan de Technische Hogeschool in Wenen, maar op twintigjarige leeftijd verlaat hij zijn ouderlijke huis om de wereld rond te trekken. Na een tussenstop van een jaar in Parijs is hij echter gedwongen terug naar Oostenrijk te keren bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog (Jensen, P.M., 1969, pp.9-10). Hij begint met scenarioschrijven in het veldhospitaal, terwijl hij herstelt van de wonden die hij aan het front als luitenant had opgelopen. Na de oorlog, nadat hij in 1920 huwde met de bekende scenariste Thea von Harbau, begint Lang samen te werken met producer Erich Pommer en maakt zijn regisseursdebuut *Halbblut* voor de Decla Bioscop Company.

Zijn eerste succesvolle poging is *Der Müde Tod* (1921), die een enorme invloed heeft op *The Thief Of Baghdad* (1924) van scenarist Douglas Fairbanks, een belangrijke figuur binnen de United Artists van Charles Chaplin en D.W. Griffith. Succesfilms als *Dr. Mabuse* (1922), *Die Niebelungen* (1924), *Metropolis* (1927) en *M* (1931), de eerste Duitse geluidsfilm, vormen Langs Duitse periode. In 1934 verhuist hij na het tekenen van een contract bij Metro-Goldwyn-Mayer naar Hollywood, waar hij de volgende twintig jaar films zal maken, en laat zich een jaar later ook naturaliseren als Amerikaans staatsburger. Terwijl zijn Duitse films voor hun tijd erg vernieuwend zijn, moeten ze het wel hebben van studiosets, monumentale architectuur en expressionistische mechanismen. Zijn Amerikaanse films echter

worden gekenmerkt door een meer volwassen Hollywood stijl. Zijn temperament en dictatoriale aanpak op de set leiden echter tot artistieke verschillen met de producers, wat in 1956 leidt tot zijn vertrek uit Hollywood.

Naar eigen zeggen gebruikt hij het medium film om zijn persoonlijke fascinatie voor wreedheid, angst, horror en dood te ontdekken. Zijn stijl wordt daarom gekenmerkt door grootschalige decors en opvallende visuele composities en geluidseffecten. Lang houdt zich voornamelijk bezig met de duistere kant van de menselijke natuur: wraak, geweld en de criminele geest (Scheuer, J., 2004).

3.2. Thea von Harbou, Langs vrouw en co-scenariste

Thea von Harbou, geboren in 1888 in het Duitse Tauberlitz, weet veel van haar Duitstalige scenario's via haar echtgenoot Fritz Lang op het witte doek te krijgen en schrijft samen met hem het script voor *Der Müde Tod*. Wanneer zij in 1932 echter lid wordt van de NSDAP of de Nazi-partij, scheidt Lang – die zich sterk afzet tegen de Nazi's – van haar en vlucht naar de Verenigde Staten. Op het einde van de Tweede Wereldoorlog zit von Harbou voor korte tijd in de gevangenis, maar sinds haar vrijlating stort ze zich weer volop in de filmindustrie. Het succes dat ze voor de oorlog had, komt echter niet meer terug en haar carrière komt ten einde in de late jaren '50 (*Biography for Thea von Harbou*, 2005).

3.3. Erich Pommer, de producer

Geboren in het Duitse Hildesheim in 1889, moet ook Erich Pommer zijn dienstplicht vervullen in de Eerste Wereldoorlog. Wegens zware verwondingen mag hij in 1915 echter al weer naar huis waar hij zijn eigen productiefirma Decla Bioscop opricht. In 1923 neemt Erich Pommer de leiding over de UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) in Berlijn. Hij produceert er de Duitse klassiekers *Metropolis* (1927), *Faust* (1926) en *Der Blaue Engel* (1930), waarmee hij Marlene Dietrich internationale bekendheid schenkt. Wanneer de Nazi's aan de macht komen in Duitsland vlucht hij echter naar Parijs en later naar Hollywood. Na de Tweede Wereldoorlog keert hij terug naar Duitsland om daar de filmindustrie nieuw leven in te blazen. Zijn hart ligt echter in de Verenigde Staten waar hij vanaf 1956 weer films gaat produceren (Bezerra, L., z.d.).

3.4. Giuseppe Becce, de componist

Deze van oorsprong Italiaanse filmcomponist (1877-1973) speelt een belangrijke rol in de ontwikkeling van de filmmuziek. Hij ontwikkelt zijn talenten vooral binnen de Duitse film van de jaren '20 en '30, te beginnen met *Richard Wagner* (1913) van Oskar Messter (waar hij zelf ook in acteert). In de jaren '20 wordt Becce het hoofd van het muziekdepartement van de UFA in Berlijn. Hij is in die tijd één van de weinige mensen die de komst van de geluidsfilm als positief ervaren, hij ziet er immers meteen de voordelen van in:

“Together with the development of the sound film, the development of the cinema music will walk hand in hand, because the sound film will help to create the style of the film music for which all serious composers are already trying to get” (Becce 1929).

In de jaren '30 bereikt Becce via de toen erg populaire ‘mountain films’ zijn creatieve hoogtepunt: met zijn dramatische muziek vat hij de dreiging en de schoonheid van de bergen perfect samen. Nadien blijft hij met veel enthousiasme muziek schrijven voor talloze speelfilms en documentaires (Staedeli, T., z.d.).

3.5. Fritz Arno Wagner, de cinematograaf

Fritz Arno Wagner (1889-1958) is tot en met 1933 samen met Karl Freund één van de belangrijkste Duitse cameramannen. Hij begint zijn carrière in de filmwereld bij Pathé en wordt ‘newsreel’ cameraman in New York. In 1919 keert hij terug naar Berlijn waar hij als cameraman bij Decla Bioscop wordt aangenomen en een sleutelrol speelt in de expressionistische beweging. Zo werkte hij mee aan verschillende films van Fritz Lang, zoals *Der Müde Tod*, *M* (1931) en *Das Testament Des Dr. Mabuse* (1933), maar ook enkele Duitse klassiekers uit de expressionistische periode zoals *Nosferatu* (1922) en *Madame Dubarry* (1919) (*Fritz Arno Wagner Biography*, 2005).

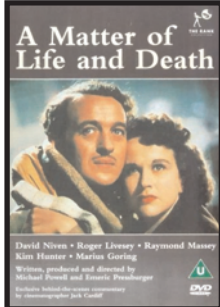
3.6. Robert Herlth, Walter Röhrig en Hermann Warm, de productiedesigners

Robert Herlth (1893-1962) is één van de meest opmerkelijke ‘production designers’ in Duitsland. Hij wordt samen met Walter Röhrig (1897-1945) door de UFA ingehuurd

in 1920, waarvoor ze samen de decors voor *Der Letzte Mann* (1924) en *Faust* (1926) ontwerpen. Walter Röhrig en Hermann Warm (1889-1976) werken naast *Der Müde Tod* ook mee aan de beroemde film van Robert Wiene, *Das Kabinett Des Dr. Caligari* (1919). Het verschil in stijl tussen de films geeft dus een beeld van de individuele technieken van Lang en Wiene: waar Lang een strikte en duidelijk afgebakende structuur opbouwt, maakt Wiene meer gebruik van een abstracte wereld (Jensen, P.M., 1969, p.33).

Bijlage 2. A Matter Of Life And Death - 1921

1. Productiegegevens



Regie: Michael Powell en Emeric Pressburger

Productie: Michael Powell en Emeric Pressburger

Scenario: Michael Powell en Emeric Pressburger

Distributie: Carlton Home Entertainment Region 2

Land van herkomst: Verenigd Koninkrijk

Speelduur: 104 minuten

2. Samenvatting

De Tweede Wereldoorlog loopt ten einde en de Britse piloot Peter Carter is op weg naar huis na een laatste missie. Onderweg wordt zijn vliegtuig echter genadeloos geraakt door vijandig geschut en zijn co-piloot Bob raakt dodelijk gewond. Hij is, wil hij niet levend verbranden, gedoemd een dodelijke sprong te maken. Alvorens uit zijn vliegtuig te springen, heeft hij echter nog een radiogesprek met June, een lid van het Amerikaanse Women's Army Corps die hem tevergeefs probeert te redden. Ondertussen verschijnt Bob in de Hemel, een kale witte ruimte waar hij via een enorme roltrap binnenkomt. Hij wordt er vriendelijk ontvangen door een delegatie stewardessen, maar wil de Hemel niet betreden voor zijn maat Peter ook is gearriveerd. Peter heeft zijn sprong echter op wonderbaarlijke wijze overleefd en spoelt aan op een verlaten strand, waar hij toevallig June tegen het lijf loopt. De twee herkennen elkaar meteen en worden stapelverliefd op elkaar. Dan blijkt dat er een foutje in de Hemel is gebeurd: de afgevaardigde die Peter zou moeten ophalen, raakte de weg kwijt in de dichte mist, waardoor Peter bleef leven. Wanneer deze ietwat gek geklede Fransman, Conductor 71, Peter toch nog wil gaan ophalen, protesteert deze: hij is immers verliefd geworden op een meisje op aarde en wil haar niet alleen achterlaten. June is bezorgd om hem, want zij kan de Conductor niet zien en vreest dat Peter een ernstige hersenbeschadiging heeft opgelopen bij zijn val. Zij schakelt meteen de dorpsarts, Dr. Frank Reeves, in om hem te onderzoeken. Ondertussen blijft Peter hallucinaties krijgen: de Fransman komt hem vertellen dat hij zijn zaak mag verdedigen in de rechtbank van de Hemel. Hij moet echter eerst kiezen wie hem zal

verdedigen. Dr. Reeves besluit dat het noodzakelijk is Peter te opereren voor de rechtszaak plaatsvindt, maar komt om bij een verkeersongeluk terwijl hij op weg is naar het ziekenhuis. Peters keuze is nu snel gemaakt: de dokter zal hem verdedigen in de rechtbank. Op het moment dat Peter onder narcose gebracht wordt op de operatietafel, verschijnen Dr. Reeves en de Fransman en zij halen hem weg uit het ziekenhuis. Ze komen in een enorme arena vol soldaten, verpleegsters en militaire leiders terecht, waar de rechtszaak zal plaatsvinden. De tegenpartij wordt echter verdedigd door de eerste man die geraakt werd door een Britse kogel in de Amerikaanse Onafhankelijkheidsstrijd en is daardoor erg bevooroordeeld. Het proces mondt hierdoor uit in een politiek debat over de verschillen tussen Britten en Amerikanen, en of een Amerikaans meisje wel van een Britse man kan houden. Uiteindelijk overtuigt Dr. Reeves de jury en de rechter van June's liefde voor Peter door hen een traan van June te tonen, die over haar wangen rolde terwijl ze naar haar geliefde in de operatiezaal keek. Tot slot wordt ook June erbij gehaald en moet zij bewijzen dat ze van Peter houdt door zijn plaats in de Hemel in te nemen. Ondanks Peters protest gaat ze toch op de roltrap staan, maar deze blijft haperen en Peter en June worden weer verenigd, want hun liefde is sterker dan de dood.

3. Achtergrond van de filmmakers

3.1. Michael Powell en Emeric Pressburger, de regisseurs, scenaristen en producers

Michael Powell (1905-1990) wordt geboren in het Engelse Kent en wordt gedeeltelijk in Zuid-Frankrijk, waar zijn ouders een hotel hebben, opgevoed. Als jongeman is hij al gefascineerd door films en komt zo in 1925 terecht op de set bij de Ierse regisseur Rex Ingram tijdens het maken van diens film Mare Nostrum (1926). Hij werkt zich verder op via allerlei jobs bij de Engelse studio's Denham & Pinewood en was zelfs een tijdje cameraman voor Alfred Hitchcock (*Biography for Michael Powell*, 2005). Na verloop van tijd komt hij in contact met de Hongaarse immigrant Emeric Pressburger (1902-1988), die een carrière als journalist achter de rug had in Hongarije en als filmmaker bij de UFA in Duitsland, waarmee hij samen onder de naam The Archers een aantal van de interessantste films van de jaren '40 en '50 schrijft en produceert. Pressburger blinkt uit in zijn opmerkelijk begrip van de Britten, hun taal

en hun gewoonten, dankzij zijn positie van buitenstaander. Hij wordt zelfs gezien als meer Brits dan de Britten zelf, omdat hij expliciet voor de Britse nationaliteit gekozen heeft (*Biography for Emeric Pressburger*, 2005).

De samenwerking tussen beide heren wordt stopgezet in 1957 en *The Archers* worden ontbonden, maar ze blijven elk afzonderlijk nog films maken. De carrière van Powell komt in de jaren '60 echter op catastrofale wijze aan haar einde wanneer zijn laatste film, *Peeping Tom* (1960), met de grond gelijk gemaakt wordt door de pers. Zijn reputatie, en die van *The Archers*, wordt gelukkig hersteld door regisseurs als Martin Scorsese en Francis Ford Coppola die grote fans zijn van zijn films en deze weer respectabel maken bij de critici. Powell wordt zelfs aangenomen als adviseur in de Zoetrope Studio's van Coppola (Absalom, z.d.).

3.2. Allan Gray, de componist

De Oostenrijkse Allan Gray wordt in 1902 geboren onder de naam Josef Zmigrod. Via zijn muzikale opleiding en zijn pianolessen bij verschillende bekende pianisten, komt hij rond de jaren '20 terecht in de Berlijnse kunstwereld, waar hij in de Deutsches Theater Kompanie samenwerkt met producer Max Reinhardt. Eind 1931 wordt hij opgemerkt door de UFA en zo kan hij zich al snel één van de belangrijkste Duitse filmcomponisten noemen. Wanneer rond 1936 het politieke klimaat in Duitsland en Oostenrijk grimmiger wordt, vlucht hij naar Groot-Brittannië, waar zijn carrière haar hoogtepunt kent. Hij komt in contact met Michael Powell tijdens de Tweede Wereldoorlog, die hem inschakelt voor de soundtrack van een kort propagandafilmpje, *The Volunteer* (1943), en dit is het begin van een lange samenwerking met *The Archers*. Zijn soundtrack voor *A Matter Of Life And Death* wordt onder andere geprezen voor de mooie, etherische pianomelodieën en zijn sobere arrangementen (Nice, J., z.d.).

3.3. Jack Cardiff, de cinematograaf

Jack Cardiff (1914-...) brengt zijn jeugd reizend tussen verschillende theaters in Groot-Brittannië door en samen met zijn ouders, die vaudeville artiesten zijn, doet hij af en toe wat filmwerk als figurant. Als kleine uk heeft hij zelfs rolletjes in de

speelfilms *My Son, My Son* (1918), *Billy's Rose* (1922), *The Card* (1922) en *Tiptoes* (1927). Wanneer hij de school verlaat als 14-jarige, krijgt hij een jobje als stagiair bij de film *The Informer* (1928), waar hij zijn passie voor het werk achter de camera ontwikkelt en besluit om cinematograaf te worden. Zijn werk in die hoedanigheid omvat wel zes decennia: *The Last Days Of Pompeii* (1935) is de eerste film waar hij als cameraman aan meewerkt en met *The Dance Of Shiva* (1998) sluit hij zijn carrière af (*Jack Cardiff – Early Life*, 07.11.2001). Tussen de jaren '40 en '70 regisseert hij zelf ook enkele films, maar deze zijn niet erg succesvol. *A Matter Of Life And Death* is Cradiffs eerste echte langspeelfilm als cinematograaf, waarin hij Michael Powells aanmoediging om zijn creativiteit ten volle te benutten ten zeerste apprecieert, en sindsdien is hij in de filmwereld gekend als één van de voornaamste TechniColor-experts (*Jack Cardiff Biography*, 2005).

3.4. Alfred Junge, de productiedesigner

De Duitser Alfred Junge (1886-1964) studeert eerst kunst in Duitsland en Italië alvorens zijn carrière als productiedesigner aan te vatten. Nadat hij een 15-tal jaren sets heeft ontworpen voor de Gorlitz Stadttheater en de Berlijnse Staatsopera, wordt ook hij tewerkgesteld bij de UFA studio's in Berlijn van 1920 tot 1926. Niet lang hierna verhuist hij naar Engeland, waar hij in de jaren '40 aan het hoofd komt te staan van het 'art department' van de Britse MGM studio's en frequent begint samen te werken met Michael Powell en Emeric Pressburger (*Alfred Junge*, z.d.). Bij *The Archers* kent Junge zijn grootste artistieke successen in de jaren '40, vooral dan met *A Matter Of Life And Death*, waarvoor hij de enorme roltrap die naar de Hemel leidt en de gigantische rechtszaal laat ontwerpen en bouwen. Ook het Oscarwinnende *The Black Narcissus* (1947) heeft hij op zijn naam staan. Michael Powell noemt hem "probably the greatest art director that films have ever known" (Bergfelder, T., 2003).

Bijlage 3. Bröderna Lejonhjärta - 1977

1. Productiegegevens



Regie: Olle Hellbom

Productie: Olle Hellbom

Scenario: Astrid Lindgren

Distributie: Svensk Filmindustri AB

Land van herkomst: Zweden

Speelduur: 102 minuten

2. Samenvatting

Karel Lejon is een klein jongetje dat al maanden ziek in bed ligt en voelt dat hij niet lang meer te leven heeft. Om de pijn wat te verzachten, vertelt zijn grote broer Jonathan hem verhalen over Nangijala, de wereld waar hij na zijn dood terecht zal komen en waar hij de hele dag door avonturen zal beleven. Maar hoe mooi die wereld er ook uit zal zien, Karel is bang om te sterven en zijn broer te moeten missen. Het toeval zorgt er echter voor dat het niet Karel, maar Jonathan is die het eerst naar Nangijala vertrekt: wanneer het huis van de broertjes Lejon in brand staat, redt Jonathan het leven van zijn kleine broer – die hij Kruimel noemt – maar komt zelf om. Karel is ontroostbaar nu zijn broer hem verlaten heeft, maar het duurt niet lang eer hij zich bij hem voegt. In Nangijala, met het Kersendal en het Bramendal, verdwijnen alle problemen als sneeuw voor de zon: Karel is niet langer ziek en kan plots zwemmen en paardrijden. Maar het is niet allemaal peis en vree in het hiernamaals. In het Bramendal is de kwaadaardige Tengil aan de macht, die van de inwoners slaven heeft gemaakt en de mannen één voor één offert aan Katla, een afzichtelijke draak, die alleen Tengil gehoorzaamt door middel van een speciale hoorn. Bovendien heeft hij Orvar, de leider van het Kersendal, gevangen genomen en ook hij zal genadeloos aan Katla gevoerd worden waardoor ook het Kersendal onder zijn bewind zal komen. Met de hulp van Sofia, een vriendelijke, wijze vrouw die vanuit het Kersendal met haar witte postduiven actie onderneemt tegen het dictatoriale bewind, gaan Jonathan en Karel de strijd aan tegen Tengil en de draak. Al gauw blijkt echter dat Jonathan gezocht wordt door de mannen van Tengil en hij moet onderduiken in de kelder van Mattias, een oude man in het Bramendal. Samen zijn ze al

dagen lang bezig een tunnel te graven naar het Kersendal om zo ongezien tussen de twee dalen te kunnen reizen. Zo verzamelen Jonathan en Karel genoeg informatie over Orvar om hem te kunnen bevrijden uit de grot van Katla, waarna een verschrikkelijke strijd losbarst tussen de mensen en Tengils mannen. Hoewel er vele slachtoffers vallen, waaronder Mattias, slagen Jonathan en Karel erin Tengil en Katla te verslaan en keert de rust weer in Nangijala. Helaas is Jonathan tijdens het gevecht met de draak verlamd geraakt door Katla's bloed en zal hij niet lang meer te leven hebben. Karel overwint echter zijn angst en doet voor zijn broer wat die lange tijd geleden ook voor hem gedaan had: hij neemt hem op zijn rug en springt in een afgrond, waardoor ze in het vredige land van Nangilima terechtkomen en zich terug bij Mattias kunnen voegen.

3. Achtergrond van de filmmakers

3.1. Olle Hellbom, de regisseur en producer

Olle Hellbom (1925-1982) is afkomstig uit Stockholm en staat bekend als de filmregisseur en producer van een 20-tal Astrid Lindgren-verfilmingen. Hij begint zijn carrière als journalist, maar gaat vanaf 1952 samenwerken met producer Olle Nordemars bij zijn productiefirma Artfilm. In datzelfde jaar ontvangt hij voor zijn filmpje *Döderhultare* in Cannes de prijs voor de Beste Kortfilm. In 1957 brengt hij *Mästerdetektiven Lever Farligt*, naar een scenario van Astrid Lindgren, uit. Dit betekent het begin van een lange filmvriendschap die de Zweedse kindercinema wereldfaam en internationaal aanzien bezorgt. Hellbom kan immers als geen ander met kinderen voor de camera werken en zorgt ervoor dat zij nooit hun natuurlijkheid en hun ongeunstelde charme verliezen. Bovendien weet hij steeds de juiste acteurs te casten om de bekende Lindgren-personages vorm te geven. Bekende films uit zijn repertoire zijn naast *Bröderna Lejonhjärta* ook *Tjorven*, *Båtsman Och Moses* (1965), *Pippi Långstrump* (1969) en *Rasmus På Luffen* (1981) (Olle Hellbom, 2001).

3.2. Astrid Lindgren, de scenariste

Astrid Lindgren wordt op 14 november 1907 geboren in een boerengezin in het Zweedse Vimmerby. Eerst werkt ze een tijdje als secretaresse, maar na de komst van

haar twee kinderen – aan wie ze voor het slapengaan zelf verzonnen verhaaltjes vertelt – begint ze haar carrière als schrijfster. Na wat zoeken naar de juiste uitgever komt ze in 1946 via een aantal jeugdliteratuurwedstrijden bij uitgeverij Rabén & Sjögren terecht, waar ze in eerste instantie als redactrice werkt. In 1970 gaat ze met pensioen, maar ze blijft verder kinderboeken schrijven tot in 1992, tien jaar voor haar dood. Ze brengt in totaal een tachtigtal boeken op de markt waarvan meer dan 80 miljoen exemplaren verkocht worden in 76 landen. Ze herwerkt vele van haar boeken zelf naar scenario's voor speelfilms of televisiereeksen (De wereld van *Astrid Lindgren: Biografie*, z.d.).

3.3. Björn Isfält, de componist

De Zweedse Björn Isfält (1942-1997) schrijft de muziek voor verschillende Zweedse films, waaronder de Astrid Lindgren-verfilmingen van *Bröderna Lejonhjärta*, *Rasmus På Luffen* (1981) en *Ronia Rövardotter* (1984). De soundtrack van *Bröderna Lejonhjärta*, die hij samen met Lasse Dahlberg schrijft, wordt omschreven als een stroom van 'tristesse', die meestal amper hoorbaar is en voortdurend sombere muziek speelt (*The Brothers Lionheart*, 2004). In 1993 verwerft Isfält internationale bekendheid met zijn muziek voor *What's Eating Gilbert Grape* van de Zweed Lasse Hallström, met onder andere Johnny Depp en Leonardo DiCaprio (*Informatie over artiest 'Björn Isfält'*, 2005).

3.4. Rune Ericson, de cinematograaf

Cinematograaf Rune Ericson, die onder andere instaat voor het camerawerk van *Bröderna Lejonhjärta* en *Ronia Rövardotter* (1984), krijgt in 2002 een Award of Commendation van de Academy of Motion Picture Arts and Sciences voor zijn baanbrekend werk in de ontwikkeling van het Super 16mm filmformaat voor speelfilms. Meer dan dertig jaar lang heeft hij gewerkt aan de verbetering van dit formaat, dat sinds de jaren '70 al voor een 500-tal films gebruikt is. Het geeft de camera een extreme mobiliteit zodat de productiekosten gedrukt en de opnametijd ingekort kunnen worden, zonder verlies van beeldkwaliteit. Deze technologie, met Ericson als pionier, heeft vooral gezorgd voor een enorme ontwikkeling van de lowbudget sector (Newell, D., 22.01.2002).

Bijlage 4. Heaven Can Wait - 1978

1. Productiegegevens



Regie: Warren Beatty

Productie: Warren Beatty en Buck Henry

Scenario: Warren Beatty

Distributie: Paramount Pictures

Land van herkomst: U.S.A.

Speelduur: 101 minuten

2. Samenvatting

Joe Pendleton is quarterback van een belangrijk football-team dat met zijn hulp afstevent op de Superbowl. Hij is in topconditie en acht zijn kansen om de wedstrijd te winnen erg groot, tot het moment dat hij een verkeersongeluk krijgt: hij fietst in een tunnel frontaal op een inhalende vrachtwagen. Wanneer hij zijn ogen weer opent, is hij niet meer in de tunnel, maar bevindt hij zich in een bevreemdende witte omgeving waar hij begeleid wordt door een gehaaste, zenuwachtige man in een deftig pak. Hij brengt hem tot bij een soort vliegtuig waar een lange rij mensen staat aan te schuiven om in te stappen. Joe meent echter dat hij aan het dromen is en weigert het vliegtuig te betreden. Wanneer Mr. Jordan, zijn overste, erbij gehaald wordt, ontdekken ze dat Joe's tijd nog niet gekomen is en dat de overrijverige nieuweling hem te vroeg heeft opgepikt op aarde. Hem terug naar beneden brengen is echter onmogelijk, want Joe's lichaam werd ondertussen al gecremeerd. Mr. Jordan en Joe's begeleider moeten dus op zoek naar een ander lichaam waar Joe tijdelijk plaats in kan nemen, tot ze een geschikt lichaam gevonden hebben. Zo komt hij terecht in het lichaam van Leo Farnsworth, een rijke zakenman die zonet door zijn vrouw en secretaris vergiftigd werd in zijn eigen badkamer. Dit levert verwarrende en grappige taferelen op wanneer zijn moordenaars merken dat hij nog leeft. Het is immers Joe die zich nu in dat vreemde lichaam bevindt en hij gedraagt zich voor buitenstaanders dus nogal vreemd. Maar het lichaam van Farnsworth bevalt Joe eigenlijk helemaal niet en hij spoort zijn hemelse begeleiders aan een beter, fitter lichaam te vinden waarmee hij hoe dan ook de Superbowl nog kan spelen. Ondertussen echter slaagt Joe erin verliefd te worden

op Betty, een Brits meisje dat hem als Mr. Farnsworth kwam smeken zijn project om haar dorpje met de grond gelijk te maken, af te blazen. Wanneer Mr. Jordan uiteindelijk een geschikt lichaam voor Joe gevonden heeft, moet hij het lichaam van Leo Farnsworth bijgevolg met tegenzin verlaten. Gelukkig kan hij Betty nog een tip geven die ervoor zorgt dat zij, wanneer Joe zich even later in het lichaam van een andere bekende quarterback van zijn oude team bevindt, hem opnieuw herkent en opnieuw verliefd wordt op hem in zijn nieuwe lichaam.

3. Achtergrond van de filmmakers

3.1. Warren Beatty, de regisseur, scenarist, producer en hoofdrolspeler

Warren Beatty wordt geboren als Henry Warren Beaty in Richmond, Virginia op 30 maart 1937. Zijn moeder, die vroeger toneellerares was, zorgt ervoor dat Warren en zijn zus de honger naar succes met de paplepel naar binnen krijgen. Warren onderbreekt zijn universitaire studies al snel voor een acteeropleiding bij de legendarische Stella Adler en komt zo op Broadway terecht, met *A Loss Of Roses* als zijn eerste performance. Zijn eerste filmrol echter krijgt hij in *Splendor In The Grass* (1961), maar de pers weigert hem als acteur serieus te nemen. Het duurt tot 1967 eer hij werkelijk de faam ontvangt die hij verdient met *Bonnie And Clyde* van Arthur Penn. In de periode die op deze film volgt, produceert en regisseert Beatty enkele van de belangrijkste Hollywoodfilms van die tijd, zoals *McCabe And Mrs. Miller* (1971), *Shampoo* (1975), *Heaven Can Wait* en *Reds* (1981), waarvoor hij na vele nominaties eindelijk de Oscar voor Beste Regisseur wint. Gedurende de jaren '80 verdwijnt Beatty als het ware van het scherm, om in 1987 terug te komen met *Ishtar*, de meest rampzalige filmcatastrofe van dat decennium, en hij zet deze trend van flops verder met elke volgende film tot 2001 (*Biography for Warren Beatty*, 2005).

3.2. Buck Henry, de co-producer

Buck Henry Zuckerman (1930-...) is naast producer ook acteur, scenarist en regisseur van vele Amerikaanse filmproducties. Hij is echter vooral bekend voor zijn televisiewerk voor *That Was The Week That Was* (1964-1965), *Get Smart* (1965-1970)

en *Captain Nice* (1967). Bovendien is hij een frequente gast in het NBC-programma *Saturday Night Live*. Sinds zijn scenario voor *The Graduate* in 1967 is hij één van de meest gevraagde scenaristen van Hollywood. Samen met Warren Beatty wordt hij in 1978 genomineerd voor de Oscars met *Heaven Can Wait*, waarin hij het rolletje van de kersverse hemelse begeleider speelt, die Beatty te vroeg komt oppikken op aarde. Zijn werk staat vooral bekend om zijn uitzonderlijk droge en gevatte humor en satire die hij toepast in zijn scenario's, de rollen die hij speelt en de projecten die hij regisseert (*Buck Henry*, 2004).

3.3. Dave Grusin, de componist

Doorheen de jeugd van componist Dave Grusin (1934-...) is muziek altijd een constant aanwezig element geweest via de inspiratie en aanmoediging van zijn ouders, die beide zeer getalenteerde klassieke muzikanten zijn. Wanneer hij afstudeert aan de Universiteit van Colorado met een pianodiploma, komt hij echter in de mainstream, populaire muziek terecht bij het televisieprogramma *The Andy Williams Show*. Ondertussen begint hij zelf ook muziek op te nemen en werkt mee aan verschillende jazzplaten. Het is pas vanaf het midden van de jaren '60 dat hij muziek begint te componeren voor films, zoals *The Heart Is A Lonely Hunter* (1968) en *Winning* (1969). Ondertussen blijft hij echter werkzaam in de jazzwereld om zijn brood te kunnen verdienen en in 1976 richt hij een eigen productiefirma op met zijn vriend Larry Rosen: Grusin Rosen Productions. In de jaren '70 slaagt hij erin een gemiddelde van drie films per jaar van een gepaste soundtrack te voorzien en in 1978 wordt hij beloond voor zijn harde werk met een Oscarnominatie voor *Heaven Can Wait*, waarmee hij zijn meest charmante filmcompositie aflevert (*Overview of Dave Grusin's Musical Career*, z.d.).

3.4. William A. Fraker, de cinematograaf

William A. Fraker (1932-...) wordt als wees door zijn tante en grootmoeder opgevoed en weet op 14-jarige leeftijd al dat hij cameraman wil worden. Hiertoe volgt hij de opleiding Cinema-Television aan de University of Southern California en gaat bij zijn afstuderen in 1950 meteen aan de slag als redacteur bij verschillende televisieproduc-

tiehuizen. In 1954 krijgt hij zijn eerste echte camerajob bij de ABC-serie *The Lone Ranger*. Vervolgens werkt hij zeven jaar lang bij de opnames van *The Adventures Of Ozzie And Harriet* (ABC) waar hij van ‘second assistant director’ naar ‘camera operator’ promoveert. In 1967 mist hij zijn kans om *Bonnie And Clyde* te filmen en maakt in plaats hiervan zijn ‘director of photography’-debuut bij *Games* (1967). Vanaf dit moment krijgt zijn carrière een stevige duw in de rug: hij mag een tijdje meewerken aan *One Flew Over The Cuckoo’s Nest* (1975) en mag enkele scènes filmen voor *Close Encounter Of The Third Kind* (1977) van Steven Spielberg. Bovendien ontvangt hij tussen 1977 en 1985 zes Oscarnominaties, waaronder één voor *Heaven Can Wait* (*William A. Fraker’s Milestones*, 2005).

3.5. Paul Sylbert, de productiedesigner

De in 1928 geboren Paul Sylbert, tweelingbroer van productiedesigner Richard Sylbert, start zijn carrière als ontwerper bij de New York City Opera Company en als televisieregisseur. De eerste keer dat hij als productiedesigner in de aftiteling verschijnt, is bij de film *Without Each Other* (1962). Andere bekende films waar hij naast *Heaven Can Wait* aan meewerkt zijn *One Flew Over The Cuckoo’s Nest* (1975), *Kramer Vs. Kramer* (1979) en *Resurrection* (1980) (*Paul Sylbert*, z.d.).

Bijlage 5. Beetlejuice - 1988

1. Productiegegevens



Regie: Tim Burton

Productie: Michael Bender, Richard Hashimoto en Larry Wilson

Scenario: Michael McDowell, Warren Skaaren en Larry Wilson

Distributie: Warner Brothers

Land van herkomst: U.S.A.

Speelduur: 92 minuten

2. Samenvatting

Het rustige leventje van Barbara en Adam Maitland wordt op een dag bruut verstoord wanneer ze tijdens een tochtje met de auto in een rivier belanden en verdrinken. Op het eerste zicht lijkt er echter niets aan de hand: ze klimmen uit het water en wandelen terug naar huis alsof er niets gebeurd is. Maar wanneer ze in hun huis aankomen, merken ze dat er iets niet pluis is. Zo vinden ze op de salontafel plots een boek, getiteld 'Handbook for the Recently Deceased', waarin hen uitgelegd wordt hoe ze als pas overledenen moeten handelen. Via de aanwijzingen in het boek komen ze terecht in een soort wachtkamer, waar ze kennismaken met hun sociale assistente die hen via een hoop papierwerk naar het hiernamaals moet leiden. Helaas zijn er nog enkele duizenden wachtenden voor hen en zullen ze nog 125 jaar in hun eigen huis moeten rondspoken alvorens ze dit hiernamaals mogen betreden. Het koppel moet dus terugkeren naar hun huis, waar ze ontdekken dat ze geen spiegelbeeld meer hebben en wanneer ze hun huis proberen te verlaten, komen ze in een bevreemdende woestijnachtige omgeving terecht waar ze verjaagd worden door enorme wormachtige monsters. Ze beseffen nu dat ze echt dood zijn en trachten zich daar zo goed en zo kwaad mogelijk naar aan te passen, tot het moment dat er nieuwe bewoners in hun huis komen: de familie Deetz. Vader Charles is een businessman uit New York, moeder Delia is een hautain en pretentieuze wicht dat zich bezighoudt met het maken van de meest afzichtelijke beeldhouwwerken, en Lydia is hun depressieve dochter wiens kijk op het leven even zwart is als haar kledij. De Maitlands zien met lede ogen aan hoe de Deetz hun huis volledig herinrichten en besluiten hen weg te jagen door

middel van allerlei klassieke geestentrucjes. Zo ontdekken ze dat Lydia de enige is die hen wel kan zien en zij wil de Maitlands maar al te graag helpen. Maar haar hulp alleen is niet genoeg om de Deetz – die bij het opmerken van de aanwezigheid van geesten in hun huis meteen dollartekens in hun ogen krijgen – te verjagen en dus roepen de Maitlands, tegen alle waarschuwingen van hun ‘case worker’ in, de hulp van Beetlejuice (geschreven als ‘Betelgeuse’) in door drie maal zijn naam te roepen. Beetlejuice, een gek geklede, vulgaire moppen tappende en vooral kwaadaardige, venijnige geest, noemt zichzelf een ‘freelance bio-exorcist’ en zet de meest extreme middelen in om niet alleen de Deetz te verjagen, maar ook de Maitlands zelf uit de weg te ruimen om te kunnen trouwen met Lydia. Uiteindelijk slaagt Lydia erin haar vrienden en haar eigen familie te redden van de verschrikkelijke Beetlejuice, en kunnen de Maitlands hun vredig geestenbestaan weer verderzetten.

2. Achtergrond van de filmmakers

2.1. Tim Burton, de regisseur

Als kind is Tim Burton (1958-...) al een creatief talent dat zich bezig houdt met tekenen, schilderen en films kijken. Op school doet hij het niet geweldig en daarom gaat hij na zijn middelbare schooltijd in 1976 naar de California Institute of the Arts, opgericht door Disney, waardoor hij na zijn opleiding als animator aan de slag kan bij de Disney Studio's en meewerkt aan de film *The Fox And The Hound* (1981). In eerste instantie is het een goede manier om brood op de plank te krijgen, maar Burtons talent wordt er niet ten volle benut en hij verveelt zich er al snel te pletter. Wanneer hij overgeplaatst wordt en ‘conceptual artist’ wordt, krijgt hij de kans zelf figuren te ontwerpen, maar Burtons duistere, soms macabere stijl past niet binnen het Disney-patroon en dus worden zijn schetsen niet gebruikt.

Al snel begint hij aan zijn eigen projecten te werken en komt zo in contact met zijn idool Vincent Price (1911-1993). Samen met hem verwezenlijkt hij de live-action kortfilm *Frankenweenie* (1984), die niet in de Amerikaanse bioscopen gedraaid wordt en slechts kortstondig op VHS te verkrijgen is, maar wel het begin van zijn regisseurscarrière betekent. De film wordt echter opgemerkt door horrorauteur Stephen King, die hem aanraadt aan een afgevaardigde van Warner Brothers en via via krijgt hij geregeld dat Burton de film *Pee-Wee's Big Adventure* (1985) als zijn eerste

langspeelfilm bij hen mag maken. Na het onverwachte succes van deze productie duurt het drie jaar eer Burton een script krijgt aangeboden dat hem ligt: *Beetlejuice*. Door het nog grotere succes van deze film, krijgt Burton meteen het aanbod van Warner Bros. om de bekende comic *Batman* te verfilmen in 1989. Met zijn opbrengst van meer dan 205 miljoen dollar is dit financieel gezien één van de meest succesvolle films die de studio ooit gemaakt heeft. Tim Burton maakt van zijn verworven bekendheid gebruik om een heel persoonlijk project uit te voeren: *Edward Scissorhands* (1990) is Burtons eerste film waar hij de volledige creatieve controle over heeft als scenarist, regisseur en producer. Vanaf dan wordt hij eindelijk serieus genomen als artiest.

Met *The Nightmare Before Christmas* (1993) ziet hij eindelijk zijn droomproject gerealiseerd, en vele blockbustersuccessen volgen: *Mars Attacks!* (1996), *Sleepy Hollow* (1999), zijn remake van *Planet Of The Apes* (2001), *Big Fish* (2003) en *Charlie And The Chocolate Factory*, die dit jaar uitkomt (Jackson, M. & McDermott, A., 2004).

2.2. Danny Elfman, de componist

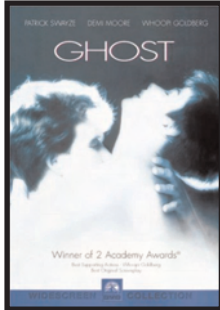
Wanneer Danny Elfman (1953-...) als zoon van een Air Force piloot opgroeit in Los Angeles, is hij absoluut nog niet met muziek bezig. Het duurt tot de jaren '70 wanneer hij met zijn broer Richard in Parijs is en hij de groep Mystic Knights of Oingo-Boingo opricht voor Richards regisseursdebuut *The Forbidden Zone* (1980). Terwijl Elfman muziek blijft componeren voor eclectische rockband, ontmoet hij Tim Burton en er ontstaat een hechte vriendschap tussen hen. Zo maakt hij zijn eerste orkestrale soundtrack voor *Pee-Wee's Big Adventure* (1985) en ontstaat er een echt partnerschap tussen Burton en Elfman (*Biography for Danny Elfman*, 2005). Ook de muziek van Burtons *Beetlejuice*, *Batman* (1989), *Edward Scissorhands* (1990), *The Nightmare Before Christmas* (1993), *Mars Attacks!* (1996), *Sleepy Hollow* (1999), *Planet Of The Apes* (2001), *Big Fish* (2003) en *Charlie And The Chocolate Factory* (2005) is van Elfmans hand. Bij *Beetlejuice* (1988) maakt hij met zijn orkestraal geluid een heel alternatieve en vernieuwende soundtrack die in groot contrast staat met de toen heersende rockhype (Keppens, H., 2001, p.23).

2.3. Bo Welch, de productiedesigner

Na zijn opleiding begint Bo Welch te werken als architect in Los Angeles en wordt vervolgens set designer bij de Universal Studio's. Hij werkt eerst freelance als 'art director' bij producties als *Mommie Dearest* (1981), *Swing Shift* (1984) en *Violets Are Blue* (1986) en krijgt zelfs een Oscarnominatie voor *The Color Purple* (1985) van Steven Spielberg. In 1987 wordt hij voor het eerst in de aftiteling van de film *The Lost Boys* vermeld als productiedesigner en een jaar later al werkt hij mee aan Tim Burtons *Beetlejuice*. Ook wint hij een BAFTA Award voor het Beste Productie Design voor zijn werk aan Burtons *Edward Scissorhands* (1990). Bovendien haalt hij nog enkele Oscarnominaties binnen met *A Little Princess* (1995), *The Birdcage* (1996) en *Men In Black* (1997) van Barry Sonnenfeld en voor diezelfde regisseur verzorgt hij het productiedesign van *Wild Wild West* (1999) en *Men In Black II* (2002). In 2003 debuteert hij als regisseur met *Dr. Seuss' The Cat In The Hat* (Bo Welch's Milestones, 2005).

Bijlage 6. Ghost - 1990

1. Productiegegevens



Regie: Jerry Zucker

Productie: Howard W. Koch

Scenario: Bruce Joel Rubin

Distributie: Paramount Pictures

Land van herkomst: U.S.A.

Speelduur: 128 minuten

2. Samenvatting

Sam en Molly zijn een perfect gelukkig koppeltje dat net een enorme loft voor een prijsje op de kop kon tikken en enthousiast begint aan de verhuis en de inrichting. Sam heeft een goedverdienende job bij een bank waar hij met plezier samen met zijn vriend en collega Carl werkt. Op een avond, wanneer Sam en Molly terugkeren van een avondje uit, loopt het echter mis: het koppel wordt overvallen en Sam wordt neergeschoten. Terwijl Molly radeloos bij zijn lijk achterblijft, merkt Sam dat hij uit zijn eigen lichaam gestapt is en zichzelf op straat in Molly's armen kan zien liggen. Hij probeert haar aan te spreken, haar te tonen dat hij er nog is, maar zij ziet of hoort hem niet meer... hij is een geest geworden. In de dagen die volgen brengt Sam zijn tijd door bij Molly, hij kijkt hoe zij haar verdriet verwerkt en wil graag haar helpen. Op één van zijn omzwervingen door de stad komt hij te weten dat zijn dood geen ongeluk was: zijn eigen collega Carl zit achter de moord. Hij beseft dat Molly hierdoor in groot gevaar verkeert, aangezien Carl haar sinds Sams dood geregeld komt opzoeken om haar steun te bieden. Wanneer hij van een lotgenoot in de metro leert hoe hij voorwerpen kan verplaatsen en mensen kan aanraken wanneer hij zich voldoende concentreert, probeert hij contact te krijgen met Oda Mae Brown, een medium dat hem in contact kan brengen met Molly. Oda Mae slaagt erin Molly naar de politie te sturen om de moordenaar van Sam aan te geven, maar zij geloven haar niet wegens het criminele verleden van Oda Mae. Sam jaagt de moordenaar zoveel schrik aan met zijn geestentrucjes, dat hij doodsbang de straat op loopt en onder een auto terecht komt. Sam ziet de geest van de man uit zijn lichaam treden, maar in plaats

van het fonkelende witte licht dat hij zelf te zien kreeg toen hij stierf, wordt de man meegenomen door krijsende zwarte schimmen. Ondertussen wint Oda Mae steeds meer het vertrouwen van Molly en brengt haar geregeld in contact met Sam, zodat ze uiteindelijk samen Carl in de val kunnen lokken en Molly kunnen bevrijden van het dreigende gevaar. Nu Sams laatste opdracht op aarde afgelopen is, moet hij voorgoed afscheid nemen van Molly, waarna hij door een regen van fonkelende sterren wordt opgenomen in de hemel.

3. Achtergrond van de filmmakers

3.1. Jerry Zucker, de regisseur

Jerry Zucker wordt geboren op 11 maart 1950 in Milwaukee, Wisconsin met een actrice/lerares als moeder en een vastgoedhandelaar als vader. Hoewel hij niet graag naar school gaat, studeert toch verder aan de University of Wisconsin in Madison en geeft hij een jaar les in de middelbare school. In 1969 richt hij met zijn broer David en vriend Jim Abrahams het toneelgezelschap The Kentucky Fried Theatre op in Madison. Omdat ze geen geweldige performers zijn, maar toch graag in de entertainmentsector willen werken, verhuizen ze met hun gezelschap naar Los Angeles en schrijven samen hun eerste film, *The Kentucky Fried Movie* (1977), die geregisseerd wordt door John Landis (Schultz, R., z.d.). Deze film zet de standaard voor het toekomstige Zucker-genre: parodieën op bestaande films die gespeeld worden door acteurs met een uitgestreken gezicht en massa's cameo's van bekende acteurs bevatten in de stijl van drie moppen per minuut. Drie jaar later regisseren ze samen als team de komedie *Airplane!* (1980), waarna ze elk hun eigen weg gaan: David regisseert *The Naked Gun* (1988), Abrahams zit in de regisseursstoel bij *Big Business* (1988) en *Hot Shots* (1991), en Jerry zelf waagt zich aan het bovennatuurlijke romantische drama *Ghost*, waar een Oscar voor Beste Vrouwelijke Bijrol voor Whoopi Goldberg aan vast hing. Zucker voelt zich duidelijk op zijn gemak bij dit genre en brengt in dezelfde lijn *First Knight* (1995) met Sean Connery en Richard Gere uit (Erickson, H., 2005).

3.2. Bruce Joel Rubin, de scenarist

Bruce Joel Rubin (1943-...) brengt veel van zijn tijd al reizend door naar Griekenland, Indië, Tibet en Nepal, waar hij zich verdiept in de cultuur en de religie, en vooral de dood en het leven daarna hem gaat interesseren. Na een tijd vestigt hij zich in Los Angeles waar hij de scenario's schrijft van de films *Brainstorm* (1983) en *Deadly Friend* (1986). In 1990 schenkt hij de wereld twee briljante scenario's: de eerste is *Jacob's Ladder* van regisseur Adrian Lyne, waarin Tim Robbins schittert als Vietnamveteraan die achtervolgd wordt door herinneringen uit zijn kindertijd en de oorlog, en de film bevat Rubins favoriete thema's van leven en dood. Het tweede script is dat van *Ghost*, een romantisch drama met Patrick Swayze en Demi Moore over de interactie tussen het leven en de dood, dat hem een Oscar voor Beste Scenario oplevert. Verder schrijft hij nog de scenario's voor *Deceived* (1991), *My Life* (1993), *Deep Impact* (1998) en *Stuart Little 2* (2002) (Sloboda, S., 2005).

3.3. Howard W. Koch, de producer

Howard W. Koch (1916-2001) begint zijn filmcarrière bij Universal, maar stapt al snel over naar 20th Century Fox waar hij als 'second assistant director' meewerkt aan *The Keys Of The Kingdom* (1944). Na vele films als assistent bundelt hij met Aubrey Schenck en Edwin Zabel hun krachten tezamen en sluit een deal met United Artists voor een reeks van drie films, te beginnen met de western *War Paint* (1953). Het succes van deze reeks opende nieuwe perspectieven en onder de naam Bel-Air Productions gingen ze verder bij UA. Samen met Schenck produceert Koch nog enkele televisieseries zoals *Maverick*, *Hawaiian Eye*, *Cheyenne* en *The Untouchables*. Tussen 1961 en 1964 is Koch vice-president bij de Sinatra Productions en is hij executive producer van onder andere *The Manchurian Candidate* (1962). In 1964 wordt hij het productiehoofd van Paramount, twee jaar later richt hij echter een eigen productie-unit op die op geregelde basis levert aan Paramount. In 1990 krijgt Koch de Jean Hersholt Humanitarian Award bij de uitreiking van de Oscars (Weaver, T., 2005).

3.4. Maurice Jarre, de componist

De Fransman Maurice Jarre (1924-...) wordt na zijn studies aan het Conservatorium van Parijs muzikaal directeur van het Théâtre National Populaire, waar hij samenwerkt met bekende schrijvers zoals Albert Camus, Jean Cocteau en Harold Pinter. Hij begint zijn filmcarrière in Frankrijk waar hij de originele soundtrack van een veertigtal films componeert. Hij is gekend als een pionier als het aankomt op het gebruik van elektronische en traditionele muziekinstrumenten in zijn soundtracks (Visseaux, E., 2005). Enerzijds is hij bekend omwille van zijn vruchtbare samenwerking met regisseur David Lean, wiens epische films *Lawrence Of Arabia* (1962) en *Doctor Zhivago* (1965), maar ook *Ryan's Daughter* (1970) en *A Passage To India* (1984) gesierd worden door Jarre's klassieke composities. Anderzijds componeert hij ook de muziek bij verschillende recentere films zoals *Fatal Attraction* (1987) en *Ghost*, waarbij hij veelvuldig gebruik maakt van synthesizers, zoals in de herwerking van het originele thema *Unchained Melody*. Opvallend is hoe hij zijn stijl weet te veranderen en aan te passen aan de tijd en de stijl van film maken gedurende de verschillende decennia (Paterson, J., 2005).

3.5. Adam Greenberg, de cinematograaf

De Pool Adam Greenman groeit op in Israël en wordt cameraman voor 'newsreels' en documentaires in 1961. Tot hij naar Los Angeles verhuist in 1980 maakt hij zo'n 120 korte documentaires en als genaturaliseerd Amerikaans staatsburger wordt hij een actief lid van de American Society of Cinematographers in 1990. Greenberg krijgt tijdens zijn carrière ASC-nominaties voor *Ghost* en *Terminator 2: Judgement Day* (1992), voor deze laatste krijgt hij ook een Oscarnominatie. Andere films waar hij achter de camera staat zijn onder andere *Sister Act* (1992), *First Knight* (1995), *Rush Hour* (1998) en *Collateral Damage* (2002) (Steeman, A., 2005).

Bijlage 7. City Of Angels - 1998

1. Productiegegevens



Regie: Brad Silberling

Productie: Charles Roven en Dawn Steel

Scenario: Dana Stevens en Wim Wenders (origineel)

Distributie: Warner Brothers

Land van herkomst: U.S.A./Duitsland

Speelduur: 114 minuten

2. Samenvatting

Hartchirurge Maggie trotseert elke dag met de fiets het verkeer in Los Angeles om op haar werk te geraken. Op een dag, wanneer ze er niet in slaagt een patiënt in leven te houden, begint ze zich vragen te stellen over zichzelf en haar beroep. Is ze wel in staat het leven van zovele mensen in de hand te hebben? Dan duikt plots de engel Seth op in het ziekenhuis. De engelen kijken voortdurend uit over de stad, komen samen op een groot strand bij zonsopgang en zonsondergang en verschijnen in de buurt van iemand die op sterven ligt en begeleiden hem of haar dan naar de hemel. Ze zijn echter enkel zichtbaar voor de gewone sterveling indien ze dit echt willen. Al gauw valt Seths oog op de knappe Maggie en wordt meteen betoverd door haar. Hij achtervolgt haar een tijdje om haar te leren kennen, zit haar soms uren aan te staren met zijn uitgestreken, meelevende gezicht en besluit ten slotte zich zichtbaar te maken voor haar. Maggie begint, ondanks het feit dat ze een verloofde heeft, langzaam aan verliefd te worden op Seth. Ze beleven samen tedere momenten, alleen kan Seth als engel Maggie niet voelen, ruiken of proeven. Wanneer ze hem bij haar thuis uitnodigt voor een etentje, ontdekt ze echter wat voor iemand Seth werkelijk is: bij het groenten snijden, snijdt hij per ongeluk in zijn vinger. Of beter gezegd: door zijn vinger, want er komt geen bloed aan te pas, Seth is niet gewond. Maggie is helemaal in de war, ze wordt boos op hem en jaagt hem haar appartement uit. Ondertussen heeft Seth echter een man leren kennen in het ziekenhuis, Mr. Messinger, die blijkbaar vroeger zelf een engel was. Hij vertelt Seth hoe hij ervoor kan kiezen een sterfelijke mens te worden door de sprong in het onbekende te wagen. Seth, die dit als een manier ziet om Maggie's liefde terug voor zich te winnen,

maakt al snel zijn beslissing en springt van een enorme stelling. Wanneer hij zijn ogen weer opent en de smaak van bloed in zijn mond proeft, is hij door het dode heen. Hij gaat meteen naar Maggie om haar het goede nieuws te vertellen en uiteindelijk worden ze opnieuw een koppel. Wanneer ze echter samen naar het weekendhuisje van Maggie's oom gaan, slaat het noodlot toe: Maggie wordt aangereden door een vrachtwagen. Seth kan haar nog net op tijd vinden, maar ziet zijn collega-engel al aankomen. Hij moet haar meenemen. En zo sterft Maggie in Seths armen en blijft hij alleen achter op de wereld.

3. Achtergrond van de filmmakers

3.1. Brad Silberling, de regisseur

Brad Silberling (1962-...) gaat als zoon van een televisieproducer studeren aan de UCLA Film School. Een jaar voor zijn afstuderen, in 1986, begint hij echter al te werken als productieassistent bij een kinderprogramma. Wanneer hij hierna een kortfilmje schrijft en regisseert, trekt hij de aandacht van de Universal Studio's en televisieproducer Steven Bochco, die hem een job aanbiedt als regisseur van verschillende televisieseries (*L.A. Law*, *Doogie Howser*, *NYPD Blue* en *The Byrds Of Paradise*). Op die manier komt hij in contact met Steven Spielberg en mag diens productie *Casper* (1995) regisseren. Deze film kent een ongelooflijk succes aan de kassa's, waardoor Silberling de kans krijgt een meer serieus project aan te vatten. Hij stort zich op een remake van *Der Himmel Über Berlin* (1987) van Wim Wenders: zijn *City Of Angels* wordt een echte kaskraker. Na zijn filmsuccessen legt Silberling zich weer toe op het televisiewerk en leert zo actrice Rebecca Schaeffer kennen, waarmee hij een relatie begint. Deze komt echter abrupt ten einde wanneer Schaeffer wordt vermoord door een gestoorde fan, maar deze tragedie leidt wel tot een prachtige film, *Moonlight Mile* (2002), die als de beste productie uit het hele oeuvre van Silberling wordt beschouwd (*Brad Silberling Biography*, 2005).

3.2. Wim Wenders, originele scenarist

Als zoon van een chirurg wordt Wim Wenders in 1945 geboren in het Duitse Düsseldorf. Hij studeert geneeskunde, filosofie en schilderen, werkt een tijdje als

graveerder en bezoekt regelmatig de Cinématique française in Parijs. Wanneer hij in 1967 terugkeert naar Duitsland, werkt hij kortstondig bij de Berlijnse afdeling van United Artists en gaat vervolgens terug studeren aan de Hogeschool voor Film en Televisie in München. Tussen 1967 en 1970 schrijft hij filmkritieken voor het tijdschrift Filmkritik en de Süddeutsche Zeitung, en maakt ondertussen een reeks kortfilms. Zijn professionele carrière begint in 1971 met de film *The Goalkeeper's Fear Of The Penalty Kick*, dat gebaseerd is op een boek van Peter Handke. Wim Wenders richt ook een aantal productiebedrijven op: Filmverlag der Autoren in 1971, Wim Wenders Produktion in 1974, Road Movies Film Produktion in 1976 en Gray City, Inc. te New York in 1981. Terwijl hij via deze bedrijven films produceert en regisseert, wordt hij één van de belangrijkste figuren in de nieuwe Duitse cinema in de jaren '80. In 1984 stapt hij uit de Filmverlag der Autoren en wordt deel van de Akademie der Künste in Berlijn. Met zijn film *Der Himmel Über Berlin* (1987), waar Silberlings *City Of Angels* op gebaseerd is, wint hij de prijs voor de Beste Regisseur op het Festival van Cannes. In de jaren '90 blijft hij enthousiast films en documentaires maken en wint hij nog verschillende prijzen en titels voor zijn werk. Vanaf 1993 gaat hij zelf ook les geven op de Hogeschool voor Film en Televisie waar hij zelf gestudeerd heeft. Sindsdien maakt hij nog films als *The End of Violence* (1997), de muziekdocumentaire *Buena Vista Social Club* (1999) en *The Million Dollar Hotel* (2000) (Rossberg, O. & Rogers, C., 2001).

3.3. Dana Stevens, scenariste

Dana Stevens groeit op in Phoenix, Arizona en volgt een toneelopleiding aan de University of California, Los Angeles. Haar eerste filmscenario is dat van *Blink* (1994), geregisseerd door Michael Apted. In 1998 volgt het script van de kaskraker *City Of Angels* (een herwerking van *Der Himmel Über Berlin* uit 1987) en een jaar later dat van de Kevin Costner-film *For Love Of The Game* (1999). Ook *Life Or Something Like It* (2002) van Stephen Herek is van haar hand. Tussen 1988 en 1996 speelt ze zelf ook een paar rolletjes, maar deze blijven beperkt tot een klein aantal redelijk onbekende films. De voorbije jaren is ze bezig met een script voor een film over het leven van John Lennon en kabbelt haar carrière rustig voort (Kay, L., 2005).

3.4. Charles Roven en Dawn Steel, producers

De New Yorkse Dawn Steel (1946-1997) werkt eerst in de merchandisingafdeling voor het magazine Penthouse, alvorens ze in 1984 productiechef wordt bij Columbia, waar ze successen als *Flashdance* (1983), *Top Gun* (1986) en *Fatal Attraction* (1987) in de bioscoopzalen brengt. In 1987 wordt ze zo de eerste vrouw die aan het hoofd komt van een grote filmstudio en produceert in die hoedanigheid de bekende romance *When Harry Met Sally* (1989). Ze speelt hierdoor een belangrijke rol in de verdediging van de vrouwenrechten in de filmbusiness. Samen met haar man, Charles Roven, richt ze ten slotte het productiehuis Atlas Entertainment op dat instaat voor het succes van *Fallen* (1998) en *City Of Angels*. Ze sterft op 51-jarige leeftijd aan een hersentumor na twee jaar ziekte (Byrne, B., 21.12.1997).

Charles Roven is de producer van enkele bekende films zoals *Cadillac Man* (1990), *Final Analysis* (1992), *Twelve Monkeys* (1995), *City Of Angels*, *Three Kings* (1999), *Scooby-Doo* (2002) en *Bulletproof Monk* (2003). Hij 'acteert' ook in een drietal documentaires die gemaakt werden rond enkele van zijn films (*Charles Roven*, 2005).

3.5. Gabriel Yared, de componist

De Libanees Garbriel Yared (1949-...) houdt zijn rechtenstudies op twintigjarige leeftijd voor bekeken en begint te werken als professionele muziekcomponist. Hij werkt als componist of producer met namen als Françoise Hardy, Charles Aznavour, Gilbert Bécaud en Mireille Mathieu. In 1980 zet hij zijn eerste stappen in de filmwereld met zijn soundtrack voor de film *Sauve Qui Peut La Vie* van Jean-Luc Godard. Sindsdien krijgt zijn carrière een vaart en schrijft hij muziek voor Jean-Jacques Beineix, Robert Altman, Jean-Jacques Annaud en vele anderen. Hij wint zelfs een Oscar, een Golden Globe én een Grammy Award voor Anthony Minghella's *The English Patient* (1996) en krijgt Oscarnominaties voor *The Talented Mr. Ripley* (1999) en *Cold Mountain* (2003). Bovendien is hij de grondlegger van de Pléiade Academy die jonge componisten steunt in de productie en promotie van hun werk (Yared, G., z.d.).

3.6. John Seale, cinematograaf

John Seale (1942-...) is één van de meest getalenteerde cinematografen in de Amerikaanse filmindustrie met een succesvolle en vaak gelauwerde carrière van zo'n 25 jaar. De film *The English Patient* (1996) levert hem een karrenvracht aan prijzen op: een Oscar, een award van de British Academy of Film and Television Arts en de award voor Cinematograaf van het Jaar op de Europese Film Awards, de American Society of Cinematographers én de Los Angeles, Chicago, Boston en Florida Film Critic Association. Andere prijzenkanonnen zijn *Careful, He Might Hear You* (1983), *Goodbye Paradise* (1983), *Children Of A Lesser God* (1986), *Rainman* (1988) en *Gorillas In The Mist* (1988). Andere bekende films waarbij Seale achter de camera staat zijn *Dead Poet's Society* (1989), *City Of Angels*, *The Talented Mr. Ripley* (1999), *Harry Potter And The Sorcerer's Stone* (2001) en *Cold Mountain* (2003) (*John Seale – Director of Photography*, 2004).

3.7. Lilly Kilvert, de productiedesigner

Lilly Kilvert studeert aan het Bard College in New York , waar ze kunst, fysica en fotografie volgt. In de late jaren '70 stapt ze de filmwereld binnen als ontwerpster bij *Alambrista!* (1977), *The Scenic Route* (1978) en *Rockers* (1978). Als productiedesigner wordt ze genomineerd voor een Oscar voor haar werk bij *Legends Of The Fall* (1994) en *The Last Samurai* (2003). Op haar palmares staan verder nog *City Of Angels*, *The Siege* (1998), *Heartbreakers* (2001) en *Hart's War* (2002) (*Lilly Kilvert*, 2004).

Bijlage 8. What Dreams May Come – 1998

1. Productiegegevens



Regie: Vincent Ward

Productie: Barnet Bain en Stephen Simon

Scenario: Ronald Bass

Distributie: PolyGram Filmed Entertainment

Land van herkomst: U.S.A.

Speelduur: 113 minuten

2. Samenvatting

Het leven van Chris Nielsen, een gelukkig getrouwde kinderarts met twee kinderen, wordt op een dag stevig door elkaar geschud wanneer zijn kinderen alle twee omkomen bij een auto-ongeluk. Nog erger wordt het wanneer hij enkele jaren later zelf wordt aangereden terwijl hij het slachtoffer van een botsing in een tunnel probeert te helpen. Chris komt terecht in een andere wereld, waar hij begeleid wordt door Albert, een jonge zwarte man, die hem uitlegt dat hij in zijn eigen hiernamaals terecht gekomen is. Chris' hiernamaals ziet er echter exact uit als één van de prachtige schilderijen van zijn vrouw Annie en dat mag vrij letterlijk genomen worden, want de verf in zijn wereld is nog nat. En die zal nat blijven tot Chris aanvaard heeft dat hij gestorven is, vertelt Albert hem. Terwijl Chris geniet van zijn nieuwe uitzicht en de omgeving langzaam leert manipuleren via zijn eigen gedachten, merkt hij dat zijn dochter ook aanwezig is in zijn wereld onder een andere gedaante. Ondertussen gaat het op aarde niet zo goed met Annie: ze gaat, door de dood van haar man en kinderen, door een zware depressie en besluit zelfmoord te plegen om zich bij haar gezin te kunnen voegen. Daar gaat het echter mis, want zelfmoordenaars krijgen geen keuze in het hiernamaals, ze gaan rechtstreeks naar de Hel waar ze voor eeuwig rusteloos moeten leven, wetende dat hun zonden niet vergeven zullen worden. Wanneer Chris dit nieuws te horen krijgt van Albert, staat zijn besluit vast: hij moet en zal als een echte Orpheus zijn vrouw gaan redden uit de onderwereld en haar meenemen naar zijn eigen hiernamaals. Hij kan Albert overtuigen de 'tracker', een oude wijze man, op te sporen die hen via een lange reis met een bootje naar de hel kan brengen. Chris wil de

reis graag alleen maken, maar wanneer Albert erop aandringt hem te vergezellen, ontdekt Chris dat het zijn eigen zoon is die hem al die tijd al begeleidde en staat hem toe met hem mee te reizen. In de Hel aangekomen, merkt Chris al snel dat het niet zo eenvoudig is om Annie uit haar marteling te bevrijden en moet uiteindelijk kiezen om alleen terug te gaan naar de Hemel of voor eeuwig bij haar blijven in het vuur en de wanhoop van de Hel. Uiteindelijk slaagt hij er na lang praten toch in haar te overtuigen en te bevrijden uit de Hel en besluiten ze hun leven een nieuwe kans te geven door te reïncarneren op aarde.

3. Achtergrond van de filmmakers

3.1. Vincent Ward, de regisseur

De Nieuw-Zeelandse filmmaker Vincent Ward (1956-...) maakt een voorspoedig filmdebuut in 1984 met *Vigil*, de eerste film uit zijn land die getoond wordt tijdens het filmfestival van Cannes (Brennan, S., 2005). Ward wordt erkend als één van de meest artistieke en visionaire filmmakers van vandaag en zijn werk wordt overal geapprecieerd, van Cannes tot in de Academy. Hij regisseert onder andere *The Navigator: A Mediaeval Odyssey* (1988), *What Dreams May Come* en *Map Of The Human Heart* (1993) en schrijft het scenario van *Alien³* (1992). Voor de visuele effecten in *What Dreams May Come* wint hij een Oscar en de film wordt ook genomineerd in de categorie Beste Productie Design. Hij is niet enkel sterk als visueel regisseur, maar ook als acteur in *Leaving Las Vegas* (1995) en *One Night Stand* (1997). Zijn cinematografisch oog voor uitgerekte panorama's, spannende actiescènes en aangrijpende visuele verhaallijnen gecombineerd met zijn kracht als verhalenverteller maken van Vincent Ward één van de interessantste regisseurs van het moment (Prince, P., z.d.).

3.2. Richard Matheson, de schrijver

Richard Matheson (1926-...), geboren in Brooklyn, is al een auteur wanneer hij nog een kind is: zijn verhaaltjes en gedichten worden gepubliceerd in de Brooklyn Eagle. Als fan van fantasieverhalen maakt hij zijn officiële schrijversdebuut in 1950 met het

kortverhaal *Born Of Man And Woman*, dat verschijnt in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*. In die periode brengt hij een groot aantal horror-, fantasie- en mysterieverhalen uit. Het is vanaf 1956 dat hij in de filmwereld belandt: hij herwerkt zijn boek *The Shrinking Man* naar het filmscenario voor *The Incredible Shrinking Man* (Weaver, T., 2005). Matheson wordt één van de belangrijkste schrijvers van de 20ste eeuw genoemd en zijn werk heeft vele andere auteurs beïnvloed. Bovendien schrijft hij mee aan een heel aantal televisieseries, zoals *The Twilight Zone*, *Night Gallery* en enkele episodes van *Star Trek*. Hij schrijft ook het script voor verschillende van Roger Cormans Edgar Allen Poe-films, zoals *House Of Usher* (1960), *The Pit And The Pendulum* (1961) en *The Raven* (1963), en het scenario van Steven Spielbergs eerste film *Duel* (1971). Tegenwoordig staat hij echter vooral bekend om zijn boek *What Dreams May Come* uit 1978, die de inspiratie vormde voor de gelijknamige film uit 1998 (Doherty, T., 1999).

3.3. Ronald Bass, de scenarist

Ronald Bass (1942-...) begint al te schrijven wanneer hij als zesjarige ziek in bed ligt. Hij geeft zijn plannen om schrijver te worden echter op wanneer zijn leraar Engels uit de middelbare school zijn roman *Voleur* niet voor publicatie vatbaar acht. In plaats daarvan gaat hij studeren aan de Harvard Law School en werkt verschillende jaren in het entertainmentrecht. Zijn eeuwige schrijfmicrobe zorgt er echter voor dat hij zijn puberschrijfsels weer boven haalt in 1978 en herwerkt tot de roman *The Perfect Thief*. Hij geeft zijn rechtscarrière op en gaat aan de slag voor 20th Century Fox waarvoor hij de scenario's van *Target* (1985), *Black Widow* (1987) en Francis Ford Coppola's *Gardens Of Stone* (1987) schrijft. In 1988 wint hij een Oscar voor Beste Originele Scenario voor zijn script van *Rain Man*. Sindsdien volgen er enkel grootschalige films met een indrukwekkende cast: *Sleeping With The Enemy* (1991) met Julia Roberts, *When A Man Loves A Woman* (1994) met Meg Ryan en *Dangerous Minds* (1995) met Michelle Pfeiffer. Met Julia Roberts blijkt hij een goede filmische band te hebben, want enkele jaren later schrijft hij ook nog *My Best Friend's Wedding* (1997) en *Stepmom* (1998), beiden enorme commerciële successen. Tussendoor herwerkt hij ook nog het boek van Richard Matheson naar het scenario van *What Dreams May Come*. In totaal maakt Bass een honderdtal scripts voor televisieprojecten en speelfilms (Ronald Bass, 29.09.2004).

3.4. Barnet Bain en Stephen Simon, de producers

Barnet Bain groeit op als joodse jongen in een klein dorpje in het noorden van Quebec. Na zijn turbulente schooltijd wordt hij uitgenodigd door producer Reg Daugherty van de National Film Board of Canada om bij het televisiestation van de campus te gaan werken. Vervolgens gaat hij studeren aan de University of Westminster Film School in Londen, waar hij film en fotografie volgt, en ondertussen wat studentenjobjes doet om zijn onkosten te kunnen betalen. Hij werkt daarna even als adverteerder in New York, tot hij bij Warner Brothers aan de slag mag met het script van *Jesus* (1979) voor producer John Heyman. In 1982 verhuist hij naar Los Angeles, waar hij zijn joodse vrouw leert kennen. De eerste echte film die hij produceert, is de TV-film *The Conspiracy Of Fear* (1996). Hierdoor komt hij in contact met producer Stephen Simon (1965-...), die een korte carrière als advocaat achter de rug heeft, waarmee hij het productiehuis Metafilmics opricht om uitsluitend spirituele films te maken. Metafilmics wil mainstream, populair entertainment maken over spirituele onderwerpen. In 1998 mondt dit uit in het box office-succes *What Dreams May Come* met Robin Williams (deze film brengt zo'n 70 miljoen dollar op). Eigenlijk hadden de film liever met de helft van het geld en zonder speciale effecten gemaakt, dit zou hetzelfde publiek en meer winst opleveren volgens hen (Ford, L., 14.02.2002). In het jaar 2000 maken Bain en Simon de allereerste Hollywoodfilm die enkel en alleen via het Internet wordt verspreid, *Quantum Project*, en maken ze een film rond het leven van Linda McCartney: *The Linda McCartney Story* (2000). Momenteel werken ze aan de verfilming van het bekende boek *The Celestine Prophecy* van James Redfield.

3.5. Michael Kamen, de componist

Hij wordt geboren in New York City op 15 april 1948 en bezit als kind al een grote dosis muzikaal talent. Terwijl hij studeert aan de New York High School of Music and Art, richt hij een fusion-band van klassiek en rock op: de New York Rock and Roll Ensemble. Via zijn band komt hij in contact met Leonard Bernstein die hem binnenleidt in de wereld van het symfonisch arrangeren en componeren. In deze eerste jaren houdt hij zich vooral bezig met het schrijven van balletten, maar ook filmmuziek (voor *The Next Man* in 1976) en popmuziek (hij werkt mee aan het album *The Wall*

van Pink Floyd) schuwt hij niet. Sindsdien heeft hij een plaatsje tussen de voornaamste filmcomponisten en schrijft hij de muziek voor wel 70 films en televisieshows, waaronder de *Lethal Weapon*- en *Die Hard*-films, *Robin Hood: Prince Of Thieves* (1991), *Mr. Holland's Opus* (1995), *100 Dalmations* (1996), *What Dreams May Come*, *The Iron Giant* (1999) en *X-Men* (2000). Bovendien schrijft hij ook enkele popklassiekers voor artiesten als Bryan Adams, Sting, Rod Stewart, David Bowie en Eric Clapton. Hij is eveneens de man die symfonische arrangementen schreef bij het repertoire van de band Metallica (*Michael Kamen*, 2001).

3.6. Eduardo Serra, de cinematograaf

De internationaal erkende Portugees Eduardo Serra (1943-...) heeft verschillende producties van hoge kwaliteit op zijn naam staan en heeft hier ook meerdere prijzen voor gewonnen (Brennan, S., 2005). Hij woont in Parijs sinds zijn 19 jaar en begint zijn carrière als cameraman bij het historische drama *1789* (1974) van Ariane Mnouchkine en *Black And White In Color* (1976) van Jean-Jacques Annaud. Via enkele andere Franse regisseurs verwerft hij langzaam maar zeker bekendheid en staat achter de camera bij films als *Map Of The Human Heart* (1993), *Le Parfum d'Yonne* (1994), *L'Amour Conjugal* (1995) en *Jude* (1996). Hij krijgt voor *The Wings Of The Dove* (1997) zijn eerste Oscarnominatie voor zijn prachtige camerawerk, dat de schoonheid en het exotische karakter van Venetië en de drukke straten en schitterende interieurs van het oude Londen perfect uitdrukt. In *What Dreams May Come* krijgt hij de kans de fantastische werelden van hemel en hel in beeld te brengen en zijn schilderachtige creaties hiervan behoren tot zijn mooiste werk. Verder is hij nog bekend van films als *Passion Of Mind* (2000), *Unbreakable* (2000) en *Girl With The Pearl Earring* (2003) (Moody, G., z.d.).

3.7. Eugenio Zanetti, de productiedesigner

De Argentijn Eugenio Zanetti (1949-...) is niet enkel productiedesigner, maar ook theater- en operaregisseur van meer dan veertig producties, een voortreffelijke schilder en schrijver van twee toneelstukken. Zijn carrière strekt zich uit over bijna dertig jaar en drie continenten. Hij is een erkende artiest met buitengewone en

veelzijdige kwaliteiten. Hij werkt onder andere mee aan films als *The Truce* (1974), *Camila* (1984), *Flatliners* (1990), *Last Action Hero* (1993), het Oscarwinnende *Restoration* (1995), *What Dreams May Come* en *The Haunting* (1999) (*Biography for Eugenio Zanetti*, 2005).

Bijlage 9. Wandafuru Raifu - 1998

1. Productiegegevens



Regie: Hirokazu Kore-eda

Productie: Masayuki Akieda en Shiho Sato

Scenario: Hirokazu Kore-eda

Distributie: Artistic License

Land van herkomst: Japan

Speelduur: 118 minuten

2. Samenvatting

In een kantoortje, dat eerst grondig gepoetst werd door een paar mensen, komt directeur Nakamura de doden die de voorbije week gevallen zijn verdelen onder zijn werknemers. Deze overledenen komen vervolgens langzaam binnendruppelen in het oude gebouw en melden zich aan bij een loket, waarna ze doorgestuurd worden naar een wachtzaal. Hierna worden ze één voor één uitgebreid geïnterviewd. Eerst leggen de begeleiders hen uit hoe het systeem juist in elkaar zit: de doden krijgen een week de tijd om één herinnering die ze van hun leven hebben, uit te kiezen. Die herinnering wordt vervolgens in een echte filmstudio zo realistisch mogelijk nagemaakt en met dit filmpje gaan ze ten slotte naar hun eigen persoonlijke hemel. De overledenen moeten dus beginnen graven in hun eigen verleden en worden hierbij geholpen door de begeleiders. 's Avonds bespreken deze begeleiders – die in het tussenstation werken omdat zij geen herinnering van hun leven konden uitkiezen – de vorderingen van hun 'cliënten' en proberen hier en daar hun keuzes nog wat bij te sturen. Zo is er een tienermeisje dat als herinnering graag haar tripje naar Disneyland wil kiezen, maar ze kan omgepraat worden door Shiori (de enige vrouw onder de begeleiders) en kiest uiteindelijk voor een herinnering aan hoe ze als klein meisje met haar hoofd op de schoot van haar moeder lag. Verder is er ook een dement oud vrouwtje dat al leeft in de herinnering van een negenjarige: ze verzamelt bloesems, bladeren, eikels, ... en kiest dan ook voor de herinnering van vallende kersenbloesems toen ze negen was. Er zitten echter twee probleemgevallen tussen: meneer Watanabe, die van zichzelf vindt dat hij geen boeiend leven heeft gehad en geen herinnering kan kiezen die hem is

bijgebleven, en Iseya, een jonge twintiger die niet wil kiezen, die tegen de gang van zaken wil ingaan. Om meneer Watanabe te helpen, bestelt zijn begeleider Takashi een reeks videobanden waarop zijn hele leven te bekijken is. Aan de hand daarvan zal hij een herinnering moeten uitkiezen. De derde dag van de week is aangebroken en de begeleiders beginnen stilaan locaties te zoeken voor de opnames. Takashi heeft ondertussen echter ontdekt dat hij, toen hij zelf nog leefde, de verloofde was van meneer Watanabe's vrouw Kyôko en heeft het er moeilijk mee hem te blijven begeleiden. Shiori, die verliefd geworden is op Takashi, vindt het niet leuk dat hij zoveel tijd doorbrengt met meneer Watanabe. Ondertussen wordt er echter al druk gewerkt aan de decors voor de opnames en uiteindelijk begint het echte filmen. Op de allerlaatste dag worden alle overledenen begeleid naar een klein filmzaaltje, waar ze één voor één hun herinneringen te zien krijgen en meteen verdwijnen naar hun persoonlijke hiernamaals. Ondertussen bekijkt Takashi samen met Shioru de videoband met Kyôko's herinnering en merkt dat hij er deel van uit maakt. Dit maakt hem zodanig gelukkig, dat nu ook weg wil met de herinnering van zijn geluk van dat moment. Ondanks het tegensputteren van Shiori, die ook graag in zijn herinnering wil blijven, wordt Takashi's filmpje opgenomen en ook hij verdwijnt naar het hiernamaals. De volgende dag komt er een nieuwe lichting doden aan en begint het hele schema weer opnieuw, maar dan zonder Takashi en mét Iseya, die uiteindelijk geen herinnering kon kiezen en bijgevolg in het tussenstation blijft werken.

3. Achtergrond van de filmmakers

3.1. Hirokazu Kore-eda, de regisseur en scenarist

Kore-eda wordt geboren in Tokyo in 1962 en wil eerst romanschrijver worden, maar bedenkt zich na zijn afstuderen aan de Waseda University in 1987 en wordt regieassistent bij TV Man Union. Zijn eerste regie-ervaring doet hij op met *Lessons From A Calf* (1991) – met de omvangrijke Japanse titel *Mou Hitotsu No Kyouiku - Ina Shogakkou Haru Gumi No Kiroku* – en met zijn eerste echte speelfilm *Maboroshi No Hikari* (1995), die gebaseerd is op een Japanse roman, wint hij zijn eerste prijzen in Venetië en Chicago. De basisthema's van zijn oeuvre zijn geheugen, dood en verlies en het mengen van documentaire met fictieve verhaallijnen (*Biography for Hirokazu Koreeda*, 2005). Zo maakt hij in 1996 de televisiedocumentaire *Without Memory* over

een man die zijn korte termijngeheugen kwijtraakte door een fout in het ziekenhuis en in 1998 volgt de beklijvende film *Wandafuru Raifu* over het leven na de dood op basis van herinneringen. Daarna maakt hij nog twee films: *Distance* (1999) en *Dare Mo Shiranai* (2001). Kore-eda staat ook bekend om zijn talent om een indringend beeld te scheppen van mensen die op de rand van de Japanse samenleving leven, zoals in zijn reportage over de eerste Japanse homo die in het publiek bekendmaakte dat hij aids had (*After Life: een Japanse visie op het tussenbestaan. Herinneringen: bouwstenen van de identiteit*, z.d.).

3.2. Masayuki Akieda en Shiho Sato, de producers

Deze jonge producers hebben nog niet veel films op hun palmares staan en bijgevolg zijn er geen biografieën van te vinden. Akieda werkt naast *Wandafuru Raifu* (1998) ook mee aan Kore-eda's *Distance* (1999) en Sato produceerde onlangs de verfilming van de Japanse science fictioncomic *Shura Yukihome* (2003) (Masayuki Akieda, 2005 & Shiho Sato, 2005). Ook over de componist Yasuhiro Kasamatsu, de cinematografen Masayoshi Sukita en Yutaka Yamasaki en de productiedesigners Hideo Gunji en Toshihiro Isomi valt, naast hun medewerking aan *Wandafuru Raifu*, niet voldoende te vertellen.

Bijlage 10. Osdorp Posse – Wat zou je doen?

Soms heb je wel eens van die dingen dat je denkt “da’s raar”
Zo gebeurt het je nooit, zo twee keer achter elkaar
Zoals dit jaar, we kregen op een dag een brief te lezen
van een meisje die schreef: “Mijn vriend is niet te genezen
Hij heeft kanker, z’n linkerbeen is al geamputeerd,
maar de kanker was al uitgezaaid, dus hij crepeert
Hij heet Sander, hij houdt van Nederhop als geen ander,
maar hij heeft niet zo lang meer, niemand die dat verandert
Dus nu hebben wij; zijn vrienden; nog een laatste verzoek
Dat is: mag Sander een keer in de studio op bezoek?
Misschien kan hij een stukje rappen of iets zeggen op cd,
want daar maak je hem voor ons gevoel onsterfelijk mee.”
Ik zei: “O.K., laat hem maar wat schrijven, volgende week
kan hij dan meedoen aan een nieuwe O.P.-studiotake
Sander vond dat wel tof, dus ik dacht: “Die komt gewoon”
maar voor dat het zover was ging alweer de telefoon
Het was zijn vriendin weer, ze zei: “Moet je horen,
Sander is net overleden dus die afspraak gaat niet door en
hij heeft nog wel een tekst gemaakt, die stuur ik wel op”
Ik zei: “gecondoleerd, ik draag nog wel een nummer aan hem op”
En ik dacht: “Wat een lullig en een triest verloop,
om zo jong te moeten sterven aan een ziekte zonder hoop”
Ik wou wel schrijven hierover, maar ik wist niet wat
Want alles wat ik kon bedenken leek zo simpel en plat

Want ik dacht: Oh wat zou ik doen als ik wist dat
ik zelf nog geen twee weken meer te leven had?
Zou ik mijn geld op zuipen en neuken in een sjiek bordeel?
Of zou ik heroïnespuitend bungeejumpen? Weet ik veel!
Toen kreeg ik Sander zijn tekst en die zei juist relaxed:
“Ga jij dan helemaal los? Dan ben je eerder de klos!
Ik kom er door en krijg de kracht van boven of opzij
Ik weet alleen,” zei hij, “Oh de kracht komt naar mij!”

Wat zou je doen als jij wist dat
je door kanker nog geen maandje meer te leven had?
Wat zou je doen als je niets kan doen?
Ga jij wanhopig door het lint of hou je je fatsoen?
Wat zou je doen als iemand tegen je zei:
“Het einde komt nabij, maar schrijf je straks een nummer voor mij?”
Wat zou je doen als er geen hoop meer blijkt?
Wat kan je dan nog zeggen zonder dat het onzin lijkt?

Vlak na dit alles kwam er opeens weer een bericht
Het ging om Willem van Magnifiosie, het gezicht
van een jongerencentrum waar wij vaak optraden
en waar Willem altijd kookte, dat was niet te versmaden!
Maar wat bleek? Ook Willem was door kanker afgetaaid
De ziekte was bij hem al door zijn hele lijf gezaaid
Hij had nog maar een paar weken en daarom zei hij:
“Ik wil nog een keer wat drinken met de O.P. d’r bij”
Dus wij gingen snel naar Lisse om met Willem te praten
En het voelde wel vreemd toen we daar zo zaten
en te weten dat je hem dan voor de laatste keer ziet
Maar Willem hield zich ijzersterk en toonde geen verdriet

Het werd zelfs nog gezellig en het bier ging vlot
We praatten over leuke dingen, maar ook over het lot
Ik vertelde hem van Sander en zijn laatste tekst
Ik zei: "Ik moet een nummer schrijven, maar dat gaat niet best
Want hoe het ook loopt, het eindigt steeds in een knoop
want kanker is en blijft een ziekte zonder enige hoop
Toch, ondanks alle pijn moet zo'n nummer wel goed zijn
en niet depressief, want verdriet zal er genoeg zijn"
En toen zei Willem zonder na te denken:
"Oh, schrijf gewoon maar de waarheid, dat is wat je kunt schenken!"
Een nummer over kanker vraagt niet om een happy end
Maar ik eindig toch met "blij dat ik jou heb gekend"

Wat zou je doen als jij wist dat
je door kanker nog geen maandje meer te leven had?
Wat zou je doen als je niets kan doen?
Ga jij wanhopig door het lint of hou je je fatsoen?
Wat zou je doen als iemand tegen je zei:
"Het einde komt nabij, maar schrijf je straks een nummer voor mij?"
Wat zou je doen als er geen hoop meer blijkt?
Wat kan je dan nog zeggen zonder dat het onzin lijkt?
Deze is voor Sander en Willem, en alle lotgenoten.
Rust in vrede

Uit: *Tegenstrijd* - Osdorp Posse (2003)