

FRANCIS FORD COPPOLA

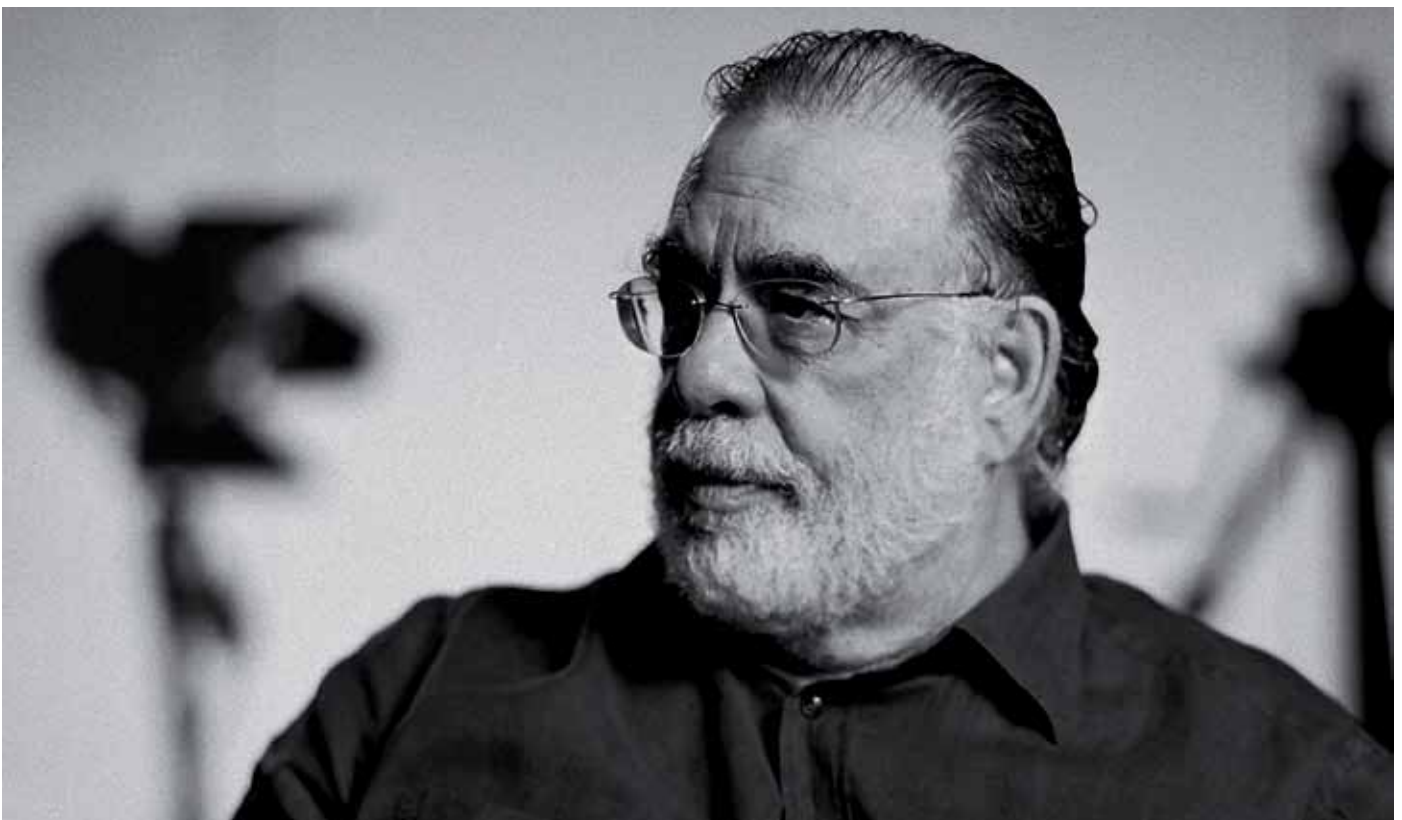
De avontuurlijke outsider

“Ik ben altijd een avonturier geweest die niet bang was om risico’s te lopen,” zegt Francis Ford Coppola, “mijn filosofie is dat het enige risico is je leven te verspillen en te sterven met ‘ik wou dat ik dit gedaan had’. Ik heb altijd alles gedaan wat ik wou en ik blijf dat doen”. Ondanks het megasucces van THE GODFATHER kreeg de maker van APOCALYPSE NOW niets zomaar op een schoteltje aangeboden. Maar hij bleef vechten en pakt na twee kleine films uit met het experimentele TWIXT. — IVO DE KOCK

De filmtaal ontstond tijdens de stomme filmperiode dankzij experimenten van mensen die zaken uitprobeerden zonder te weten wat ze deden. De omslag kwam er toen het nieuwe medium de kermisattractie achter zich liet om de groeiende verveling bij het publiek tegen te gaan. Zo ontstonden de concepten entertainment en publieksgerichtheid. Na 15 à 20 jaar werd film onder invloed

van Amerikaanse ondernemers een industrie. Mensen die er geld aan verdienden begonnen de pioniers te vragen niet meer te experimenteren omdat ze geld wilden verdienen en (dus) geen risico’s wilden nemen. Daar liep het volgens Francis Ford Coppola (°1939) fout. “Risico’s zijn essentieel voor elke kunst,” zegt de maker van THE OUTSIDERS, RUMBLE FISH, GARDENS OF STONE en DRACULA, “wanneer je geen risico’s neemt kan je toch niet verwachten iets moois en

origineels te maken? Spreek je vandaag een producent aan met iets dat nog niet is gedaan, dan smijt hij je buiten want hij wil altijd opnieuw dezelfde film die werkt, lees: geld oplevert”. Kunst moet voor Coppola niet opbrengen: “Kunstenaars verdienen vroeger ook geen geld, ze werkten voor een mecenas of hadden een andere job. Ik maak films en niemand moet me vertellen wat ik moet doen. Maar ik verdien mijn geld in de wijnindustrie”. Die houding maakte het hem



FRANCIS FORD COPPOLA



APOCALYPSE NOW

mogelijk om experimentele (ONE FROM THE HEART), persoonlijke (THE COTTON CLUB), originele (PEGGY SUE GOT MARRIED) en kleine (TETRO) films te maken. Films die moeilijk te marketen zijn maar wel een thema hebben: privacy in THE CONVERSATION, opvolging en erfenis in de THE GODFATHER-trilogie, moraliteit in APOCALYPSE NOW, megalomanie in TUCKER, idealisme in THE RAINMAKER, onsterfelijkheid in DRACULA, kinderlijkheid in JACK, geheugen in YOUTH WITHOUT YOUTH en familie in TETRO. Films ook waar creativiteit de motor en emoties de onderstroom zijn van melancholische verhalen over de strijd tegen vergankelijkheid en vergetelheid. Dat Coppola een man met een passie én een missie is bleek tijdens een publieksontmoeting op het festival in Deauville waar hij uitvoerig op elke vraag antwoordde. En jonge filmmakers die afgunstig naar Amerikaanse cineasten keken counterde: “Het is in de V.S. niet makkelijker, misschien zelfs moeilijker, dan in Frankrijk waar je ten minste een ministerie van cultuur hebt en tal van vormen van ondersteuning. In Amerika is er niets van dat alles. Geen subsidies, geen minister van cultuur, geen stimulerend klimaat”.

Hoe was je relatie met Marlon Brando?

FRANCIS FORD COPPOLA: Toen ik eind jaren 50 in New York theater studeerde keken we op naar Tennessee Williams, Elia Kazan, Arthur Miller én Marlon Brando. Hij was een ster op toneel en in films. “Zag je hem in *The Teahouse of the August Moon* (Daniel Mann) het Japanse personage Sakini spelen?” vroegen we elkaar. Uiteraard wou ik hem ontmoeten toen ik in de film begon. Als scenarist werkte ik aan de Carson McCullers-adaptatie *Reflections in a golden eye* en het leek me zo’n film voor Brando dat ik zijn naam suggereerde. Ik was toen jong en onbelangrijk en dus werd er niet naar mij geluisterd. Uiteindelijk speelde Brando wél in John Hustons film. Toen ik het scenario van THE CONVERSA-

“Ik maak films en niemand moet me vertellen wat ik moet doen. Maar ik verdien mijn geld in de wijnindustrie”.



ONE FROM THE HEART

TION schreef, leek de hoofdrol me iets voor hem maar hij wees het aanbod af. Wat niet belette dat ik opnieuw met het oog op THE GODFATHER aan hem dacht. Maar Brando had het verkorven in Hollywood na Gillos Pontecorvo’s *Queimada*; zijn reputatie was naar de haaien. De eerste keer dat ik hem live zag was tijdens de opnames van *Mutiny on the bounty* van Lewis Milestone, die ik als student bijwoonde. Ik was serieus onder de indruk. Daarom wou ik hem casten als Don Vito Corleone. Uiteindelijk kon ik de producenten overtuigen. Het was leuk werken met hem. Die samenwerking verliep zonder veel woorden. Brando hield er van dat ik *props* naar de set bracht: een sigaar of een stukje Italiaanse kaas. Toen ik hem een kat gaf begon hij het dier te strelen. Hij wist altijd wel iets creatiefs te doen met wat ik aandroeg.

Brando was niet alleen een uitstekende acteur maar ook een mooie man die op zijn 25ste reeds beroemd was. Hij was er zich van bewust dat hij indruk maakte en dat besef weerspiegelde zich in zijn persoonlijkheid. Het bepaalde de manier waarop hij zich gedroeg en kleurde zijn aura. Ik was ook jong toen ik in de spotlights stond maar ik had het gevoel altijd in de problemen te zitten. Er werd gespot met APOCALYPSE NOW en ONE FROM THE HEART, men omschreef me als een megalomaan of een gevaarlijke dwaas. Mijn carrière was geen pad dat leidde naar succes, *I failed myself in success*, van mislukkingen sukkelde ik in successen.

Waarom eindigde THE GODFATHER II met een flashback?

F. F. COPPOLA: Aangezien THE GODFATHER II het huwelijk was tussen twee periodes, waarbij het hoofdpersonage telkens 30 jaar oud was, vertelde ik het verhaal van een man en zijn zoon op dezelfde leeftijd. Het was de bedoeling die twee periodes samen te brengen met die die we nog kenden van THE GODFATHER I, de periode waar iedereen nog in leven was. Er is nog een andere verklaring. Omdat de eerste film zo succesvol was wilden de producenten een tweede film. Ik niet. Het idee was om op het einde van de tweede film Brando terug te brengen, wat interessant zou zijn omdat hij in deze film door Robert De Niro werd gespeeld. We hadden een scène die speelde in de jaren 40 en de hele familie samenbracht; Michael kondigde aan dat hij naar



TWIXT

de Marines ging. Het leek ons leuk daarvoor Al Pacino en Brando samen te brengen. Aangezien ik de producent was probeerde ik een deal te sluiten met Brando maar die was boos omdat hij aan de eerste film niets had verdiend. Ik moest ook met alle andere acteurs van 'dode' personages een deal sluiten en zij vroegen veel geld. Maar iedereen ging uiteindelijk akkoord en zou terugkomen om die laatste scène op te nemen. Brando bleef tegensputteren; tot op het laatste moment wist ik niet of hij zou komen. Net voor we moesten starten vernam ik dat hij niet kwam. Ik herschreef de scène en maakte er Brando's verjaardag van; we toonden hem niet omdat hij er gewoonweg niet was.

Je pionierde met video bij ONE FROM THE HEART en je drie laatste films zijn in HD gedraaid. Hoe sta je tegenover digitale cinema?

F. F. COPPOLA: Mijn dochter Sofia wil alleen maar filmen op pellicule. Ik begrijp dat jonge regisseurs zich willen inschrijven in de grote filmtraditie ook al leven ze in een tijdperk waar het langzaam onmogelijk wordt om nog filmpellicule te kopen. Hoe jammer het ook is, over 5 jaar worden de meeste films digitaal opgenomen. Omdat ik oud ben wil ik alles van het digitale formaat leren, dus al mijn recente films zijn digitaal: YOUTH WITHOUT YOUTH, TETRO en TWIXT. Ook in de toekomst zal ik uitsluitend werken met deze nog dagelijks verbeterende technologie. De Duitse Aeroflex-producent maakt nu een digitale camera: de Alexa. Hun CEO vertelde me dat ze er zo'n 300 per jaar van produceren. Op mijn vraag hoeveel gewone camera's er nog gemaakt worden zei hij: geen enkele. De overgang van fotochemische naar digitale cinema is belangrijk omdat we van een mechanische assemblage van shots naar de compositie van beelden gaan. Voor het eerst is film zoals muziek, je kan componeren met beelden zoals je met harmonie en de ruimtelijke aspecten

van muziek kan componeren. Het gaat dus om een gigantisch verschil dat grote gevolgen zal hebben voor de cinematografische expressie, het is als de uitvinding van een nieuwe basis waarop geluid en beeld worden samengebracht. We staan aan het begin van een prachtige nieuwe periode in de evolutie van cinema en de enige rem daarop zijn zakelijke belangen. Film brengt geld op en de mensen die het geld controleren willen niet dat het verandert, dat het vrij is, omdat ze niet weten wat dat betekent voor hun business.

Hoe bewust ben je van de impact van de beelden in APOCALYPSE NOW?

F. F. COPPOLA: Ik ben verlegen en voel me niet comfortabel bij te belangrijk zijn. Daarom hou ik, net zoals Brando, zo van kinderen. Ze geven er niet om of je belangrijk bent of niet; ze spelen gewoon met je. Het is moeilijk om over mezelf te denken in termen die meer zijn dan een man die wat films gemaakt heeft. Al weet ik natuurlijk wel dat films invloed hebben. Het probleem met anti-oorlogsfilms is dat de beelden pro-oorlog zijn omdat ze oorlog opwindend en spannend maken. Om een echt anti-oorlogsverhaal te vertellen moet je in Libië of Irak zijn waar een familie zich klaarmaakt voor het huwelijk van de dochter, ze eten verzamelen en er niets slechts gebeurt. Maar wanneer je personages laat schieten en er doden vallen hebben de beelden de neiging geweld en oorlog te promoten. Om echt een anti-oorlogsfilm te maken moet het een vredige film zijn die positieve dingen toont zonder de opwinding van geweld.

Heeft de Franse cinema je beïnvloed?

F. F. COPPOLA: Mijn generatie bevond zich in een bijzondere situatie. In de late jaren 50 had je nog de 'groten' van het klassieke Hollywood: Ford, Wyler, Vidor, Wilder, ... Tegelijkertijd was er de invloed van de nieuwe wereldcinema, de Franse Nouvelle Vague, de naoorlogse Italiaanse (neorealistische) films, het werk van Bergman

“We staan aan het begin van een prachtige nieuwe periode, de enige rem daarop zijn zakelijke belangen”.



TETRO

en Dreyer, de Japanse traditie. We werden gesandwichd tussen het Amerikaanse studio-systeem, een schitterende traditie die de wereld beïnvloedde, en de films uit Europa en Japan. We waren dubbel opgewonden. We wilden zijn zoals de Franse cineasten – vrij op het vlak van vorm en inhoud – maar tegelijk behoorden we tot de Amerikaanse traditie. Alle filmmakers van mijn generatie profiteerden van die invloed. Vandaag zit het leven in de onafhankelijke cinema want de mainstream industrie maakt alsmaar opnieuw dezelfde film. Ofwel is het een sequel en dan is het echt dezelfde film; ofwel noemen ze het geen sequel en blijft het toch dezelfde film. Er zijn nog maar twee, drie type films. Er is geen diversiteit of drama meer. Wat niet belet dat er bij de *indies* jonge filmmakers zoals Paul Thomas Anderson, David O. Russell en Wes Anderson zijn en andere cineasten zoals Woody Allen en Steven Soderbergh die de onafhankelijke traditie in leven houden. Ook al is er geen geld te verdienen. Frankrijk heeft serieuze troeven voor filmmakers. Het beschikt over het meest enthousiaste, cinefiele publiek ter wereld en over steunmaatregelen die filmmakers ten goede komen. Mijn dochter wil een persoonlijke cineaste zijn en het systeem past haar als gegoten. Zelf ben ik liever mijn eigen baas, iemand die zelf geld verdient, dan dat ik met de hoed rondga om middelen te verzamelen. Ik ben wel trots op mijn kinderen omdat ze de familietraditie eren en persoonlijke films maken i.p.v. met actiefilms rijk te willen worden.

Waarom werd je eigenlijk cineast?

F. F. COPPOLA: Ik had altijd een goede verbeelding, was een eenzaam jongetje dat naar vele scholen ging en nooit vrienden had. *I was the kid that everybody ignored*. Ik was wel goed met technologie en omdat ik dacht dat er in het filmdepar-

tement vele meisjes zaten koos ik voor film. Mijn oudere broer August nam me onder zijn hoede. Hij sleepte me mee naar films en liet me kennismaken met Jean-Paul Sartre. Ik werd wie ik was door nabootsing; ik wou zijn zoals mijn broer en imiteerde hem. Hij wou schrijver worden, ik ook. In zekere zin was hij een vader voor mij.

Met je nieuwe film TWIXT speel je in op de 3D-rage.

F. F. COPPOLA: Toen ik anderhalf jaar geleden op een festival was sprak iedereen over *Avatar* en 3D. Dat boeide me want als jonge filmliefhebber was ik erg in 3D geïnteresseerd. Vooral in de jaren 50 leidde dat tot leuke films maar er zijn nog andere periodes in de filmgeschiedenis waar men gepoogd heeft om kijkers met 3D opnieuw naar de zalen te lokken. Dat lukte nooit. Hitchcock heeft een meesterlijke 3D-film gemaakt, *Dial M for Murder*, die nooit op die manier is vertoond. Ik kan me niet voorstellen dat dat mooie en nog altijd jonge medium niets anders dan 3D kan vervangen, een reeds verscheidene keren toegepaste truc. Het deed me nadenken over wat cinema nog niet gedaan heeft. Zo kwam ik uit bij live cinema. Omdat films nu digitale files zijn kan je nu monteren voor je publiek, net zoals vroeger componisten mee op tournee trokken met muzikanten omdat ze alleen maar betaald werden om te dirigeren. Volgens mij is een van de weinige interessante nieuwe wegen die film kan inslaan *live performance*. Met fotografie en film zijn er kunsten ontstaan die dingen doden door ze vast te leggen. Foto's en films zijn opnamen, ze zijn niet echt. Het is opmerkelijk dat toneel zoals film probeert te worden; ik zie amper nog een toneelstuk waar geen gebruik wordt gemaakt van projecties en beelden. Misschien kan film meer zoals theater worden, kunnen beide kunsten naar elkaar groeien en een kunst ontwikkelen



THE CONVERSATION

die levendiger is. Ik vind het interessant om te bedenken dat film iets is dat voor een publiek kan worden uitgevoerd. Wanneer ik TWIXT toon kan ik door dat te doen als operadirigent er elke avond een unieke ervaring van maken. Dat idee lag aan de basis van TWIXT. De filmtitel is een archaisch woord dat verwijst naar *in between*, tussen. Tussen droom en ontwakken, tussen dag en nacht, tussen goed en kwaad; we zijn vaak tussen twee dingen in. Het verhaal schrijft zich in in een gothic traditie, de traditie van de door Baudelaire ontdekte Edgar Allen Poe. TWIXT is een ongewone film die moeilijk te catalogeren valt. Het is deels een gothic romance, deels een persoonlijke film, deels een lowbudget Corman-productie. Het is een kleine, ongewone film waar ik van hou.

Hoe zie je jezelf evolueren?

F. F. COPPOLA: Ik heb drie kleinere films opgenomen en nu wil ik een grotere film maken. Omdat ik liever zelf scenario's schrijf dan boeken te adapteren draaide ik die drie films als een voorbereiding op iets groters. De film waaraan ik zo lang werkte, MEGALOPOLIS, was utopisch, ging over een tijd waarin we allemaal opwindende dingen deden. We draaiden de film toen de aanval op de Twin Towers plaatsvond en het was moeilijk om daarna nog een utopische film in New York te maken. De deuren stonden nooit open voor mij. Ik maakte THE CONVERSATION en de twee GODFATHERS in een tijdspanne van twee jaar. Maar toen ik aan APOCALYPSE NOW begon, wou niemand me helpen. Ik moest de film zelf financieren door alles wat ik bezat, met inbegrip van mijn wijngaarden, in te zetten. Op dat moment was Vietnam nog onontgonnen terrein en financiers dachten dat niemand zin had in een film over die traumatische gebeurtenis. APOCALYPSE NOW was de eerste Vietnamfilm maar het duurde zo lang om hem gemaakt te krijgen dat *The Deer Hunter* eerst uitkwam. We werkten ook aan een western met een schitterende schrijver uit San Francisco; niemand wou de film maken ook al was ik bekend. Ik speelde de optie kwijt, Eastwood nam over en scoorde met *Unforgiven*.