

**FATHER DAMIEN
AUTHENTIEK RELIGIEUS PORTRET**

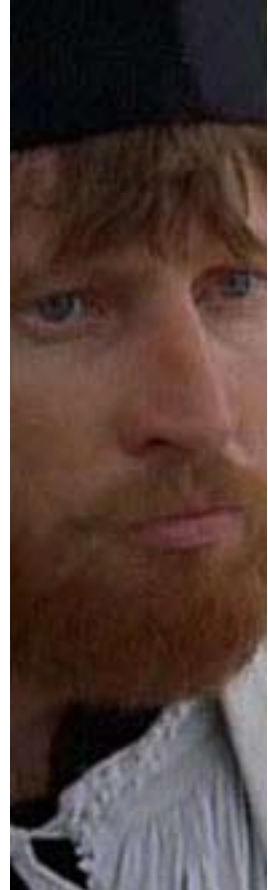
SYLVAIN DE BLEECKERE

MEN(S)TIS 2009



Inhoud

1 Een tweeledig biografisch fragment	5
De schuld van de 'haole'	5
Molokai	6
'Ka pa pupuile'	7
Jozef De Veuster wordt pater Damiaan	8
Van Ninde in België tot Honolulu in Hawaiï	8
Herinneringen	10
Film en biografie	11
2 Een Belgische ERA-productie	12
Het vinden van een goed concept	12
De filosofie van authenticiteit en onafhankelijkheid	12
De bijzondere locatie	13
De casting	13
De opnames	14
De postproductie	15
3 Regisseur Paul Cox	16
Fotografie als job, film als hobby	16
Oorlogskind	17
Illuminatie	17
Het humane portret	18
Vincent en Damiaan	19



4 De cinematografie	20
Een lineaire en eenvoudige vertelling	20
Een sterk opende parallelmontage	20
Het panoramische blikveld	20
De travelling	21
Veelzijdige belichting van het hoofdkarakter	21
De klankband	22
5 Religieuze betekenisruimte	24
'As music in the tree'	24
De heerser	24
Buigen	25
Oceaan en pali	26
Locatie	27
Gesel	28
Eenzaamheid	29
Kruis	30
Tegenwind	31
In de kamer van de macht	32
Altaar	33
Heilige Geest	34



De openingscène – de volledige Engelse titel is Molokai : The Story of Father Damien ; in Vlaanderen werd de film uitgebracht met de titel Damiaan – plaatst de toeschouwer midden in de actie. De film neemt geen aanloop, heeft geen tijd voor een inleiding. Dat hoeft ook niet. De twee personages krijgen ook geen inleiding op de dramatische feiten die in hun leven ingrijpen.

De toeschouwer ziet een opgroeiend inheems meisje angstig weglopen. Enkele blanke ruiters zitten haar achterna. Ze heet, zo blijkt nadien, Maulani. Ze tracht zich te verbergen voor haar achtervolgers. Een andere blanke man ziet wat er zich afspeelt. Uit zijn reactie kunnen we aflezen dat hij al eerder een gelijkaardig tafereel heeft gezien. Hij handelt onopvallend, maar direct: hij verbergt het angstige meisje. Speurhonden verraden haar schuilplaats. Neen, ze heeft niemand bestolen, laat staan vermoord. De volgende sequentie toont dat de mensenjagers ambtenaren zijn van de Hawaïaanse Gezondheidsraad. Ze verdenken de vrouw ervan, melaats te zijn. Niet voor rechters, maar voor dokters wordt Maulani gevoerd. Zij onderzoeken haar en beslissen dat ze dient afgevoerd te worden naar Molokai. De regering van Honolulu wil immers door middel van haar segregatiepolitiek de ontembare en verwoestende ziekte indijken.

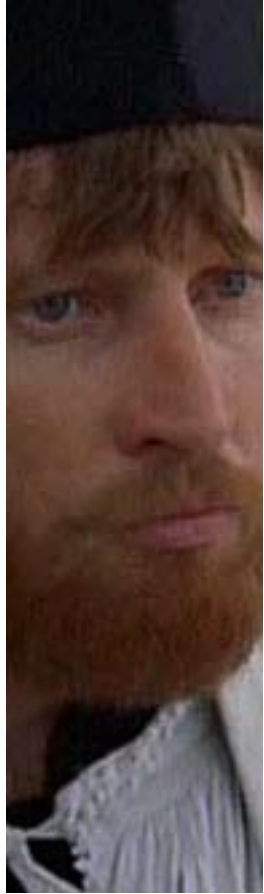
Met het openingstafereel valt de toeschouwer binnen in een tweevoudige geschiedenis in wording. Er is de geschiedenis van de jonge blanke man die Maulani de schuilplaats wijst, en er is de geschiedenis van Maulani. In het eerste geval gaat het om een concreet individu, in het tweede geval om een heel volk. De jonge, blanke man heeft immers een concrete naam en geschiedenis. Hij heet Jozef De Veuster, een westerling van Europa. Van de inheemse Maulani weten we weinig of niets persoonlijks. Dat hoeft ook niet. Zij vertegenwoordigt immers de Hawaïaanse bevolking die het slachtoffer is van de ongeneeslijke ziekte die melaatsheid heet. De twee biografische lijnen, de individuele en de collectieve, zullen elkaar kruisen op het Hawaïaanse eiland Molokai.



1 Een tweeledig biografisch fragment

De schuld van de 'haole'

Via het personage van Maulani zet de film de toeschouwer direct op het spoor van de melaatsheid. Deze ziekte treedt op als een belangrijk hoofdpersonage, aanwezig in de beelden van de talrijke zieke lichamen. Bij het begin van de film, anno 1872, bereikt de geschiedenis van de melaatsheid een dramatisch hoogtepunt. Dan heeft de ziekte al een hele tijd op de eilanden van Hawaï als een spook rondgedwaald. Voor het eerst toonde ze haar afschuwelijk gezicht rond 1840. Haar eerste bekende slachtoffer zag toen de eerste zichtbare tekens op zijn lichaam verschijnen. Het is was niemand minder dan Naea, een Hawaïaanse edelman, een chef uit de suikerstad op het eiland Maui. Hij was de vader van koningin Emma, de weduwe van koning Kamehameha IV. Omdat men meende dat de man lepra had gekregen via zijn Chinese kok, kreeg de vreemde en ongeneeslijke ziekte op Hawaï de namen 'mai alii', de ziekte van de edelen, en 'mai pake', de Chinese ziekte. Op advies van een Duitse dokter legde de aangetaste Naea zichzelf huisarrest op. Na zijn dood echter verspreiden zijn dienaren zich over de eilanden, en met hen de ziektekiemen.





De melaatse Hawaïanen gaven de blanken – de ‘haole’ – de schuld van hun ziekte. De inheemse indiaanse mensen hadden geleerd dat de blanke kolonisten allerlei nieuwe en dodelijke ziektes van overzee hadden meegebracht. Aldus was in hun ogen de lepra het moordwapen van de blanke indringers tegen de autochonen. Zo predikte in die tijd een zekere Kaona een gewelddadige opstand tegen blanke eigendommen. Hij herhaalde dat de ‘haole’ alle ellende voortbrachten: lepra, geslachtsziekten, drankzucht,... De man werd aangehouden, gek verklaard en opgesloten.

De medische wetenschap zocht natuurlijk verwoed naar een verklaring van de vreemde, ongeneeslijke en dodende ziekte. De overgrote meerderheid van de dokters brachten de lepra direct in verband met een immoreel, want losbandig seksueel gedrag. Volgens hen veroorzaakte en verspreidde ongebreidelde seks afstotelijke ziekten als syfilis, gonorrhoe en lepra. Syfilis bereikte met lepra haar vierde en laatste stadium. Met die voorstelling van de lepra-aandoening zou ook de melaatse pater Damiaan op een pijnlijke wijze worden geconfronteerd. Een belangrijke scène in de film is daaraan gewijd.

Molokai

In 1865, vijftig jaar nadat Naea de zichtbare tekenen van de lepra bij zichzelf vaststelde, was de epidemie al uitgegroeid tot staatsvijand nummer één. Op 3 januari van dat jaar, dit is op de dag waarop Damiaan zijn vijftigste verjaardag vierde, stemde het parlement een ‘Akte ter bestrijding van de verspreiding van lepra’. Die bepaalde dat de Gezondheidsraad onder voorzitterschap van de blanke minister van binnenlandse zaken snel een isolatie-oord voor melaatsen moest oprichten. En de Raad diende ook op een drietal kilometer van de hoofdstad Honolulu een hospitaal voor verdachte gevallen te bouwen. Die twee bepalingen zouden weldra dramatisch ingrijpen op het leven van zowel de Hawaïanen als de Vlaamse missionaris Damiaan.

Vrij snel duidde de Gezondheidsraad het schiereiland Kalaupapa op het eiland Molokai aan als de meeste geschikte plek voor de afzondering van de melaatsen. De lokale bevolking protesteerde hevig, want de bewoners kwamen onder druk te staan om hun huis en grond te verkopen. Er was echter geen terugweg mogelijk. De lepra stelde de wet. De bevolking verhuisde naar het plaatsje Halawa of trok naar het dorp Kalaupapa. Dat behoorde nog niet tot de leprozerie en dus was het voor de melaatse bannelingen verboden terrein.

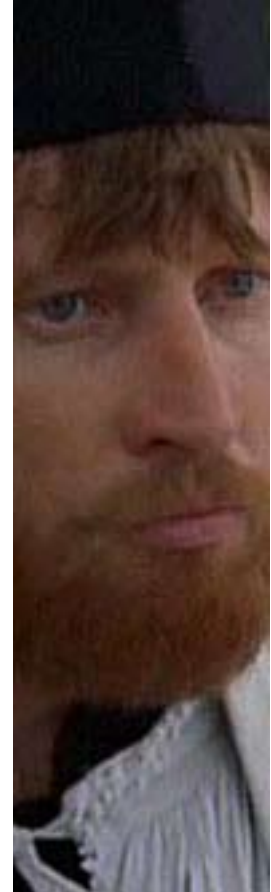
Het schiereiland beantwoordde perfect aan de gestelde eisen. Het vormde een driehoek. Aan twee van de drie zijden bewaken woelige zeegolven de plek. De zee heeft er een sterke stroming. Schepen kunnen er zelfs niet aanleggen. M.a.w. de zee sluit Kalaupapa hermetisch af. Aan de derde kant houdt een stenen reus de wacht, de ‘pali’, zijnde de 600 meter hoge en steile klippenwand. Ofschoon van een buitengewone, natuurlijke en wilde schoonheid, oogt deze plaats als een ideale, natuurlijke gevangenis. Het enige kleine, onherbergzame pad is voor gezonde mensen zeer moeilijk en bij slecht weer zelfs levensgevaarlijk te begaan. In Damiaans tijd konden de melaatsen het pad niet gebruiken en wie er toch aan dacht via dat pad op de vlucht slaan, zou boven direct zijn herkend en stante pede zijn neergeschoten.

'Ka pa pupuile'

In mei 1873, de maand waarin de katholieke missie van Honolulu de beslissing nam om een priester naar de melaatsten te zenden, woonden er op het schiereiland vijfhonderd patiënten en tweehonderd gezonde mensen. Wegens het alsmaar strenger wordende opsporingsbeleid van de Gezondheidsraad, groeide de melaatse bevolking er zienderogen. In de periode dat Damiaan op Molokai verbleef, kwamen er wekelijks veertig bannelingen bij. Het sterftcijfer lag ongeveer even hoog. Cijfers leren dat er op 19 maart 1888 749 melaatsen in de leprozerie verbleven. Toen was Damiaan al vijftien jaar werkzaam op Molokai. Er was geen enkele verpleger of dokter om hem bij de verzorging van de doodzieke mensen te helpen.

Vóór de komst van Damiaan waren er weinig of geen voorzieningen voor zoveel hulpbehoevenden. Door de snelle en onnatuurlijke aangroei liep de situatie er compleet uit de hand. De toestand nam hallucinante proporties aan. Dat bleek bijvoorbeeld uit het ooggetuigenverslag van twee missionarissen die Molokai hadden bezocht. Tijdens een bijeenkomst op 4 mei 1873 te Wailuku met de bisschop en enkele van hun collega's, onder wie Damiaan, beschreven de twee paters wat ze hadden gezien. Vooral pater Auber Bouillon wond er geen doekjes om. Het karakter van de melaatsen verandert, zo vertelde hij. De uitzichtloze situatie vervult hen met wanhoop. Morele normen schrappen ze, leven losbandig en zoeken een vluchtig fysiek of sadistisch genot. Het banningsoord kreeg dan ook de bijnaam 'Ka pa pupuile', het gekkenhuis. Pater Auber bevestigde waarom Molokai toen over de tong reedt. Er deden twee gezegden de ronde. Het eerste luidde: "Aole hanawai makea wahi", d.i. "een plaats zonder wet", en het tweede gezegde was al even duidelijk: "Na kanaka kuu wale aku no i ka uhane", zijnde "de plaats waar mensen hun ziel opgaven en stierven". En pater Aubert voegde er aan toe: "Ze sterven zonder bijstand". Er waren ook slachtoffers die, zolang ze enigszins konden, nog trachtten iets van hun leven te maken. Vooral zij hadden morele en geestelijke hulp nodig. Op die mensonterende situatie diende de kerk in te gaan. Iemand diende af te dalen 'in de hel'.

Anno 1998, het jaar van de opnames van de film, was Kalaupapa nog bewoond door de laatste generaties lepralijders. Als kind werden ze nog naar Molokai verbannen. Maar sinds lepra met antibiotica kan worden genezen, is de wet op de segregatie, ingevoerd tijdens Damiaans verblijf op Hawaï, in 1969 afgeschaft. De huidige bewoners van Kalaupapa zijn nu allemaal 65-plussers. Ze zijn vrije mensen, ze kunnen wonen waar ze willen en reizen naar de bestemming die ze prefereren. Ze blijven er echter vrijwillig. Zolang ze kunnen, wonen ze zelfstandig in hun charmante bungalows. Wie hulpbehoevend wordt, verhuist naar het kleine ziekenhuis. Als enige bewoners van de plek houden ze deze bijzondere plaats in ere. Er liggen immers overal graven, ook Damiaan vond er zijn laatste rustplaats. Om als figuranten te kunnen meespelen in de film, zagen de echte, maar nu genezen lepralijders er niet melaats genoeg uit. In de tijd van Damiaan bestonden er immers geen geneesmiddelen, de zieken hadden een erg vervormd gelaat en verminkte ledematen. Nadat ze aan de make-up tafel waren gepasseerd, zagen de huidige genezen melaatsen, samen met de andere figuranten, op de set eruit als de melaatsen uit Damiaans tijd. Op die manier verbindt hun verschijning op het scherm de hele film met de mensen voor wie Damiaan zijn leven heeft gegeven, met Damiaan zelf en met de geest van die wonderlijke plaats.





Jozef De Veuster wordt pater Damiaan

Introduceert het openingstafereel van *Damiaan* de melaatsheid als het anonieme hoofdpersonage, het stelt eveneens het menselijk hoofdpersonage voor. Dat gebeurt bijna terloops. De jonge, gezonde blanke volwassen man is bezig een huis te bouwen. Zonder aarzelen biedt hij een schuilplaats aan het vluchtende meisje. Meer tonen de beelden niet. Toch bevatten ze een grote waarheid over de film die volgt. *Father Damien* evoceert niet het hele leven van Jozef De Veuster, zelfs niet van Jozef De Veuster als pater Damiaan. De film schildert enkel een biografisch fragment, het verblijf van Damiaan op Molokai. Wat eraan voorafgaat, komt bijna niet expliciet aan de orde, en zeker niet in beeld. Het biografisch uitgangspunt van de film bestaat erin dat alles wat voorafgaat, zijn zin en betekenis krijgt in de gebeurtenissen die zich op Molokai afspelen.

Wanneer Damiaan in beeld komt, is hij nog maar drieëntwintig jaar. Achter hem ligt al een bewogen geschiedenis, en van deze die gaat komen, heeft hij nog geen enkel vermoeden.

Van Ninde in België tot Honolulu in Hawaï

Jozef De Veuster ziet het levenslicht in Ninde, een gehucht van Tremelo, op 3 januari 1840. Hij is zowel een winterkind als een nieuwjaarskind. Zijn vader heet Frans. Van 's morgens tot 's avonds is de man in de weer met de uitbouw van zijn kleine graanhandelsbedrijf. Cato Wouters, de moeder van de pasgeboren Jef, werkt zich uit de naad om het grote gezin dat nu al zeven kinderen telt, staande te houden in een tijd waar het overleven nog een grote dagelijkse strijd vormde. En wanneer haar kleinste vier jaar is geworden, baart ze nog een achtste kind, een meisje met roepnaam Marieke. De kleine Jef heeft twee oudere zussen: Eugénie werd geboren in 1825 en Constance kwam ter wereld in 1828. In deze twee oudere zussen, allebei tienermeisjes, vindt de kleine dreumes Jef zijn tweede moeders. In 1842 treedt de zestienjarige Eugénie binnen in de kloosterorde van de urselinen. Weldra gaat ze als zuster Alexis van het Heilig Hart in Nederland les geven. Wanneer in 1846 klooszuster Eugénie een bezoek brengt aan haar ouders te Tremelo, is haar zestienjarige broer Jef danig onder de indruk van haar verschijning.

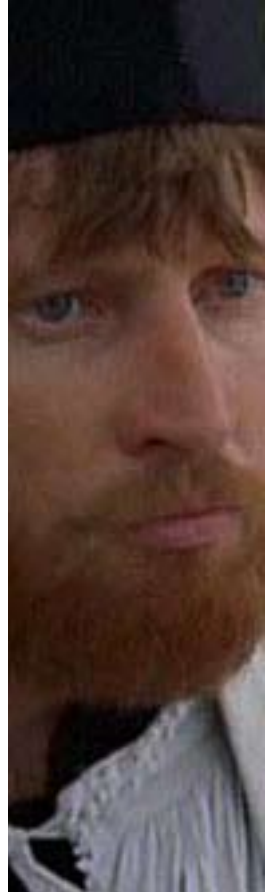
De komst van zijn geliefde zus toont Jef de weg naar het klooster, maar die weg is nog bezaaid met heel wat hindernissen. Eerst gaan zijn zus Pauline en zijn broer Auguste hem nog voor. Deze laatste kiest voor de vrij jonge en bloeiende Franse congregatie van de Heilige Harten van Jezus en Maria, kortweg de picpussen genoemd. Al die kloosterroepingen drijven de ouders van Jef bijna tot wanhoop. Het kost immers heel wat geld en er is mankracht nodig in het bedrijf. De ouders van Jef investeerden graag in de studies van hun kinderen, maar door kloosterling te worden, brachten hun kinderen hen weliswaar meer sociaal aanzien, economisch gezien leverde dit hen helemaal niets op. Gedreven door economische nood, besluiten de ouders de handige en dynamische Jef niet te laten studeren. Hij zou thuis meehelpen zodat op termijn de toekomst van het bedrijf verzekerd zou blijven. Maar zo eenvoudig loopt het lot niet. Jef die alleen maar lagere school heeft gelopen, eist in april 1858 zijn recht op studeren

op. Zijn ouders geven toe en ze sturen hem naar de Waalse Ecole Commerciale in Braine-le-Comte. In het hem volkomen vreemde Frans moet hij allerlei vakken onder de knie krijgen. Hij is echter leergierig en wil zijn achterstand zo snel mogelijk inhalen.

In de zomer van 1858 is het dan zover: na een lang gesprek met zijn jongere zus Pauline die al novice is en na een vakantieverblijf bij zijn broer Auguste, broeder Pamphile, in het klooster van Leuven, is hij zeker van zijn religieuze roeping. Op 3 januari 1859, op zijn negentiende verjaardag, treedt hij al in bij de picpussen. Hij kiest als kloosternaam Damiaan, naar de Heilige Damiaan uit de 4^{de} eeuw. Jef had over hem gehoord via zijn moeder Cato. Zij had de gewoote haar kinderen verhalen voor te lezen uit een groot boek met heiligenlevens. Eén van die verhalen handelde over de tweeling Cosmas en Damiaan, allebei artsen die veel goeds deden en samen de marteldood stierven.

Damiaan die niet eens beschikte over een diploma middelbaar onderwijs, geeft zijn oversten te kennen dat hij niet alleen kloosterling, maar ook priester wil worden. Maar dat betekent Latijn studeren. Met de hulp van onder andere zijn broer Pamphile klaart hij de klus op een jaar tijd. In 1861 legt hij al zijn eeuwige kloostergeloften – armoede, gehoorzaamheid, kuisheid – af.

In de herfst van 1863 neemt het leven van de novice Damiaan een heel onverwachte wending. Zijn broer Pamphile is pas priester gewijd en staat op het punt als missionaris te vertrekken naar Hawaï in de Stille Oceaan. Enkele dagen voor diens afreis wordt hij echter ernstig ziek. Onmiddellijk stelt de energieke Damiaan voor de plaats van zijn broer in te nemen. Ook al is zijn opleiding tot het priesterschap nog niet voltooid, toch krijgt Damiaan de toestemming om naar Hawaï te vertrekken. Dat gebeurt op 8 november 1863. Dan vaart vanuit de Duitse hanzestad Bremen de driemaster R.W.Wood af met aan boord de jonge pater Damiaan om na een behouden vaart, op 19 maart 1864 in Honolulu aan te meren. Op die dag kan de tevreden en enthousiaste Damiaan niet vermoeden, dat hij nooit meer naar zijn verre moederland en zijn familie zou terug keren en dat hij op het eiland Molokai als melaatse missionaris zou sterven op 15 april 1889.





Herinneringen

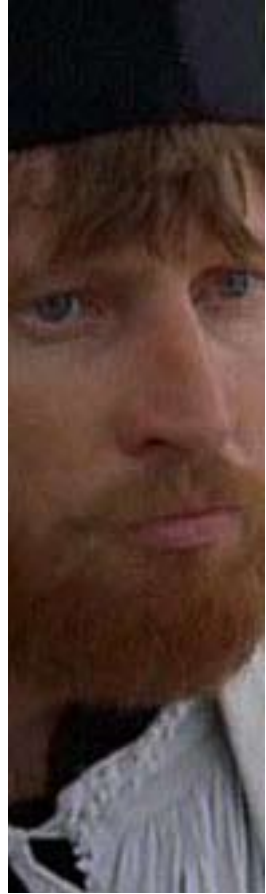
In de film komt één scène voor waarin Damiaan over zijn thuis in Tremelo spreekt. De blanke en zieke Williamson vraagt er Damiaan hoe het komt dat hij missionaris is geworden. De priester denkt even na en antwoordt: “Mijn zuster. Ik was de jongste, erg groot en onhandig. Zij beschermde mij tot ik mezelf kon beschermen. Ik hield veel van haar. Zij werd een non en ze is gestorven door zieken te verzorgen tijdens een tyfusedepidemie.” En die herinnering brengt een andere voort. In zijn jeugd, aldus Damiaan, brak op zeker ogenblik een cholera-epidemie uit. Er zwierven dakloze ouders en kinderen rond op het platteland. Zijn moeder nam er enkele in huis en gaf hen te eten. Een maand daarna, stierf zijn kleine zuster, nog een baby, aan cholera.

Zijn zuster-non over wie Damiaan spreekt in de film, is Eugénie. Zij stierf in april 1854 aan tyfus, de besmettelijke ziekte die ze had opgelopen toen ze, tegen alle advies in, een ziek meisje op het vormsel voorbereidde. Zijn baby zusje over wie Damiaan het eveneens heeft, is Marieke. In de winter van 1847-1948 heerste er in West-Europa wegens de aardappelziekte een moordende hongersnood. Arme bedelaars zwierven overal rond op zoek naar etensresten. Zo verspreidde zich gemakkelijk de dodelijke cholera-epidemie. Damiaans moeder, Cato, legde iedere dag de etensresten op de vensterbank. Op een winterse decemberdag klopte een uitgehongerd gezin op de deur. De kinderen stonden blootvoets in de ijzige modder. Cato liet het straatarme gezin even binnen om bij het vuur hete soep te komen drinken en dan weer snel te verdwijnen in de kille nacht. Twee dagen later kreeg Marieke koorts. Op kerstavond stierf het kleine kind. Het was één van de eerste slachtoffers van cholera die ook Ninde niet onbezocht had gelaten. Damiaan die toen bijna achttien was, herinnerde zich het voorval zeer levendig.

In dezelfde dialoogscene met Damiaan en Williamson bekent Damiaan nog dat tijdens zijn priesterstudies vooral het Latijn en de theologie hem veel zweet hebben gekost. Die grote inspanningen stonden in het teken van één enkel doel: in de wereld iets goeds doen in het kader van het missionaire werk van de katholieke Kerk. Tijdens zijn studies had hij geleerd dat missiewerk tot doel heeft mensen die nog als ‘wilden’ leven te beschaven en tot voorbeeldige kerkgangers om te vormen. Ook was hem geleerd dat bij dat werk de protestantse zendelingen zijn natuurlijke concurrenten en vijanden zijn. Maar reeds tijdens zijn eerste dagen in Honolulu begreep Damiaan dat de inheemse bevolking helemaal geen ‘wilden’ waren. Hij zag dat ze geen juwelen droegen, schamel gekleed waren en graag een bloem op hun hoed staken. Hij begreep dat ze niet uit waren op geld en bezit, dat ze goede mensen waren. En zeer snel begreep hij dat niet het heidendom en het protestantisme zijn grote vijanden zouden worden, maar wel de melaatsheid, iets waarover hij tijdens zijn studies geen tittel of jota had gehoord. Wie de film Damiaan ziet, dient dan ook te beseffen dat voor Damiaan de reis naar de melaatsenkolonie op Molokai, een reis was naar het onbekende. En het was voor hem terzelfder tijd een reis naar de hel.

Film en biografie

De historica Hilde Eynikel behaalde aan de KU Leuven een doctoraatstitel in de moderne geschiedenis met een zeer grondige studie van de nooit eerder uitgeplozen archieven over Jozef De Veuster bij de paters picpussen te Leuven. Ze ontdekte dat de “brave pater” Damiaan in werkelijkheid een zeer sterke persoonlijkheid was geweest. Haar academische studie redigeerde ze tot het zeer leesbare en lijvige boek *Damiaan. De definitieve biografie* (1997). Het onderzoek en het boek van Eynikel liggen aan de basis van de Damiaanfilm. De beroemde scenarist John Briley – Oscarwinnaar voor zijn scenario van de film *Gandhi* (1982) van Richard Attenborough – baseerde inderdaad zijn script op de historische, objectieve gegevens die Eynikel aan het licht heeft gebracht. Van de 400 bladzijden tellende biografie behandelen meer dan tweehonderdvijftig bladzijden het leven van Damiaan op Molokai. De film van scenarist Briley en regisseur Cox brengen juist dat belangrijk biografische deel tot leven op het filmdoek.





2 Een Belgische ERA-productie

De film *Father Damien* schrijft Belgische en zeker Vlaamse filmgeschiedenis. Dat is in de eerste plaats te danken aan het kleine, maar deskundige en vooral creatieve Vlaamse productiehuis ERA Films van Tharsi Vanhuysse en Grietje Lammertyn.

Het vinden van een goed concept

De voorgeschiedenis van de film begint bij het idee, het concept, van de film. Concreet zag ERA in het studiewerk van Hilde Eynikel stof voor een boeiende film. De gebeurtenissen in 1995 gaven aan die eerste aanzet een positieve impuls. De zaligverklaring van pater Damiaan te Brussel genoot een enorme internationale belangstelling. Voor het verslaan van die plechtigheid in aanwezigheid van paus Johannes-Paulus II waren er zo een 460 geaccrediteerde journalisten komen opdagen. Dat sterkte het vermoeden van ERA dat over de figuur van Damiaan een speelfilm met een internationale uitstraling kon worden gemaakt. ERA besliste de hand aan de ploeg te slaan. Binnen het bedrijf richtten Tharsi Vanhuysse en Grietje Lammertyn de dochtergenootschap CVBA-Damien op om voor dat specifieke project privé-investeerders te kunnen aantrekken.

De filosofie van authenticiteit en onafhankelijkheid

Eens het concept op tafel, koos ERA voor een duidelijke projectfilosofie. De producenten wilden vooral een film met een zo groot mogelijke authenticiteit. De film diende recht te doen aan de historische waarheid. De figuur van Damiaan mocht niet geschonden worden. Om die ambitie te kunnen realiseren, wist het productiehuis ERA dat het nergens de controle mocht verliezen over het project. Daarom schreef het de eigen onafhankelijkheid hoog in het vaandel. In concrete termen: in alles vrij blijven tegenover de grote Hollywoodstudio's die zeker brood zouden zien in het project, maar ook vrijheid tegenover kerkelijke instanties. ERA aanvaardde welbewust geen financiering van enige kerkelijke instantie.

Gewapend met zijn sterke visie wist het op relatief korte tijd een gezonde financiering te vinden voor de grootste Belgische filmproductie ooit. Het stelde immers een degelijk investeringsmemorandum op. Dat bestaat uit een beschrijving van het project en een heldere toelichting van de financiering. Het betreft hier een risico-investering met, in het beste geval, een estimatie van nul. Dat betekent dat de investeerder het risico aanvaardt dat hij zijn kapitaal kan verliezen of op termijn zonder interest kan terug krijgen. Of de film een succes zal zijn en enige winst zal opleveren, dat kan namelijk niemand vooraf garanderen. Mede dank zij Alex Verbaere van de Generale Bank, vond ERA het overgrote deel van dat bedrag bij prive-investeerders, hoofdzakelijk bij Vlaamse industriëlen, Kinopolis Film Distribution van de Kinopolis Group inbegrepen.

Het budget werd berekend op 10,1 miljoen dollar. Dit is het bedrag van een

middelgrote Hollywoodproductie. Door een goede budgetcontrole kon ERA de productie uiteindelijk onder het geraamde bedrag houden.

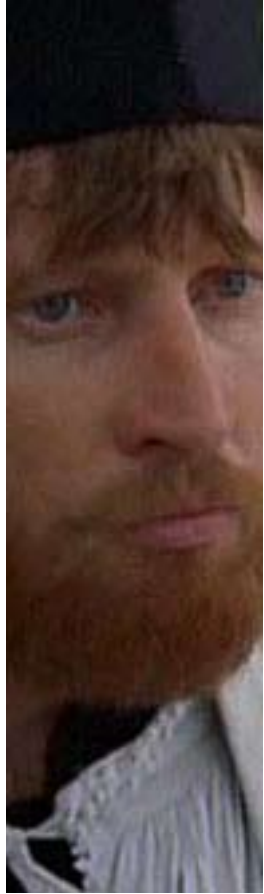
De bijzondere locatie

De ambitieuze keuze om nergens anders te filmen dan op het schiereiland Kalaupapa, gelegen op het eiland Molokai, volgt uit de projectfilosofie van de authenticiteit. Na heel wat onderhandelingen verwierf de productie de unieke toestemming om op de beschermde site een filmset te bouwen. Om de opnames in juni 1998 volgens plan te kunnen aanvatten, vormde ERA een Art Department dat vanaf maart aan de slag ging. Onder leiding van de production designer Jan Petitjean en art director Joris Mertens werd er een gemengd werkteam gevormd: voor de helft mensen van hier, de andere helft mensen uit Hawaï. Hun werk was bijzonder moeilijk en delicaat. Bij het planten van een boom bijvoorbeeld mocht de nieuwe grond niet vermengd worden met de aanwezige grond. Voor iedere plaatsing van een object was een toestemming vereist. De productie diende er zich toe te verbinden, achteraf alles precies in de oorspronkelijke toestand te herstellen. Concreet: geen lavasteen mocht worden verplaatst want het kon een graf- of offersteen zijn, verankeren van gebouwen in de grond was uitgesloten, dus maar alles vast sjoorden.

Een belangrijk element van de filmset is een kerk, gemaakt naar het model van de door Damiaan zelf gebouwde Philomena-kerk. Dat gebouw is door het voortdurend onderhoud te mooi voor de film. De filmkerk kan vernauwd of verbreed worden volgens de noden van de opnames. Behalve deze kerk, bestaat de set uit nog 5 houten huisjes. Alle bouwmaterialen werden per boot aangevoerd. Behalve de bouw van de set zelf, moest ERA ook zorgen dat men op Molokai aan een filmploeg van ongeveer 40 personen onderdak kon geven. Het productiehuis heeft met dit doel een tiental schamele huisjes gehuurd. Het heeft ze gerestaureerd en ze voorzien van douches en een frigo. De hele onderneming was op tijd klaar. Terwijl aan de set werd getimmerd, zette ERA een alweer andere wezenlijke stap naar de concrete realisatie van de film.

De casting

Een perfecte locatie, een geschikte set voorzien van alle decors en rekwisieten, dat alles levert nog geen film op. Al deze plastische, maar dode elementen komen pas tot hun recht wanneer er acteurs in verschijnen die de personages tot leven brengen. Met de hulp van de casting director Patsy Pollock uit Londen zocht ERA naar de meest geschikte acteurs. Ook hier bleef ERA trouw aan zijn authenticiteitsfilosofie. Geen superster in de hoofdrol bijvoorbeeld, want dan speelt die zich via het historisch personage in de kijker en verdwijnt Damiaan naar het tweede plan. Dus ging men op zoek naar een onbekend gezicht op het scherm en kwam met uit bij de jonge Australische acteur David Wenham. De casting director had hem overtuigend zien spelen in de bij ons onbekende Australische film *The Boys*. Wenham nam de uitnodiging voor een screentest gretig aan. Maar hij had een tegenspeler: Linus Roache, een Britse acteur die bij het cinefiele publiek meer bekendheid geniet wegens zijn lovende vertolkingen in de films *Priest* en





Wings of the Dove. Tot enkele weken voor de opnames was er twijfel over wie van de twee men zou nemen. In laatste instantie moet de producent, in nauw overleg met de ervaren regisseur, de moeilijke knoop doorhakken. Op basis van proefopnames, screentests en een grote dosis intuïtie, gevoed door de betrokkenheid met de historische Damiaan, koos ERA voor David Wenham. Deze acteur heeft zich zeer ernstig voorbereid op de opnames. Hij las alles wat hij kon vinden over Damiaan, maar wat hem het meest geholpen heeft, daarover getuigt hij zelf het volgende:

“De beste voorbereiding was evenwel het drie weken lange verblijf op Kalaupapa voor het draaien begon. De confrontatie met de natuur tekent hier iemand. Ruwheid en zachtheid gaan hand in hand. Dit dode land leeft en er hangt hier een merkwaardig soort vergevingsgezindheid. Dat leerde ik ook uit het contact met de patiënten. In een vroeger ziektestadium dingen die dagelijks fysiek en emotioneel door de hel. Zij overleefden en nu is hun leven een getuigenis van de kracht van de menselijke geest. Dankzij hun getuigenis besef ik goed hoe groot de inzet van pater Damiaan was voor zijn medemensen. Hij offerde alles op voor de anderen. Dank zij die drie weken kon ik me goed in mijn personage inleven en kreeg ik vertrouwen in het filmproject. Mijn favoriete scènes zijn die met de patiënten. Dan heb ik niet het gevoel te acteren. Ik hoop dat de film vooral hun goedkeuring zal wegdragen.” (De grote Parade, DS, 22 juli 1998, p. 5)

Een hoofdpersonage zonder omringende nevenpersonages lijkt op een vaas zonder bloemen. In deze historische film over Damiaan zijn er verschillende belangrijke nevenpersonages. ERA heeft de casting daarvan internationaal samengesteld en daarbij vooral uitgekeken naar acteurs die goed zijn in karaktervertolking. Aldus reisde er een internationale schare van acteurs op de set van Molokai. Daartoe behoren zowel Hollywoodsterren als Kris Kristofferson en Peter O’Toole alsook de Nieuw-Zeelander Sam Neil, wereldbekend wegens zijn karakterrol in *The Piano*. Ook de Britse Shakespearespelers Leo McKern, Sir Derek Jacobi en Tom Wilkinson zijn van de partij. De jonge Australiërs Aden Young, Kate Ceberano en de Zuid-Afrikaanse Alice Krige geven hen versterking, terwijl bekende Vlaamse sterren als Dirk Roefthoofd, Michaël Pas en Jan Declair hun ster laten schijnen in kleine, maar betekenisvolle rollen.

De opnames

Als de producent erin is geslaagd de lange weg van de financiering en de concrete voorbereiding zonder enig schrammetje af te leggen, begint voor hem pas de grote beproeving van de opnames. Alles en iedereen moet op het juiste uur op de juiste plaats aanwezig zijn. Iedere dag vliegen de meeste acteurs en figuranten van het plateau naar het lagere gelegen schiereiland Kalaupapa. Een korte vlucht van zeven minuten, maar wel noodzakelijk. Dat vraagt een serieuze organisatie waarvan niets te zien is in de film, behalve natuurlijk dat zonder dat vele werk achter de schermen er geen enkel filmbeeld op het doek zou kunnen verschijnen.

Over het draaien van de film is er een documentaire – een ‘making of’ – gemaakt: *Damiaan, the Making of Molokai*. Regisseur: Walter Ooms, productie: Paradigma, Ninovenseteenweg 87A, 9320 Erembodegem. Duur: 45 min.

De postproductie

Zijn de opnames volgens plan goed verlopen, dan breekt de tijd aan van de postproductie. ERA heeft deze helemaal in Brussel gehouden. Omdat het hier een opdrachtfilm betreft, krijgt de regisseur eerst enkele weken tijd om de director's cut te maken. De regisseur laat zich hierbij bijstaan door een monteur. Die eerste montage is zeker nog niet de afgewerkte film: de klankband ontbreekt nog en de montage van de beelden zelf is evenmin al tot in de puntjes afgewerkt.

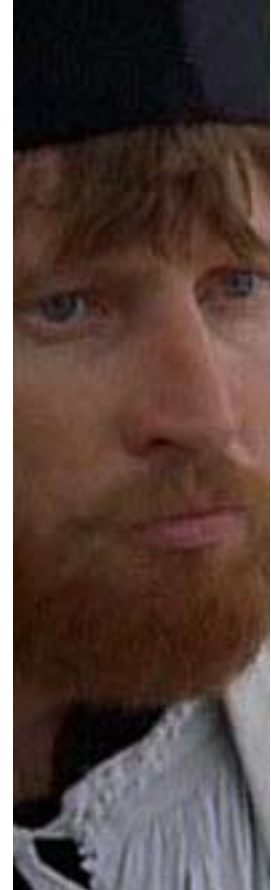
De director's cut dient voor de eerste screenings van de film in wording. Daarbij speelt de producent weer een hoofdrol. Hij kijkt of wat hij ziet, beantwoordt aan zijn verwachtingen. Hij toetst dan zijn eigen mening aan de reacties van enkele mensen uit het filmmilieu die hij ook voor een screening heeft geïnviteerd. In het geval van *Damiaan* heeft ERA ook de mening van enkele jonge kijkers gevraagd.

Als evaluatie van de director's cut besliste ERA-producent om een nieuwe monteur aan te stellen met de opdracht aan het ritme van de film nog wat te sleutelen. Na de afwerking van deze tweede montage, belegde ERA een samenkomst met de regisseur om tot een vergelijk te komen. Het gevolg daarvan was dat enkele opgenomen scènes niet in de definitieve versie worden bewaard. Dat geldt bijvoorbeeld voor de scène waarin Jan Declair als bisschop Köckemann optreedt.

Ondertussen had ERA ook een goed zicht gekregen op de probleempjes die naar een oplossing vroegen. Bij een historische film met een epische allure kan de toeschouwer wel eens een probleem van herkenning ervaren: wie is wie en wat gebeurt wanneer? Om de herkenbaarheid van de beelden te vergroten, besliste ERA om terug beroep te doen op scenarist Briley. Er kunnen immers nog bijkomende dialogen worden voorzien via de klankband en de voice-off techniek. Aldus is Briley in Brussel in de montagekamer komen werken.

Eens de definitieve montage vastligt, begeleidt de producent nog de postsynchronisatie die inhoudt dat bepaalde dialogen opnieuw ingesproken worden in een geluidsstudio. Sommige acteurs krijgen een oproep om hun eigen teksten over te doen. Is de klankband ook klaar, dan volgt het proces van de mixage in de mixing studio Cinéberti, een zeer kostelijk, want hoogtechnologisch proces. In deze studio ziet de nulkopie of moederkopie eindelijk het levenslicht. Op dat ogenblik bestaat de film echt.

Ondertussen heeft de producent alweer wat anders aan zijn hoofd. De aanmaak van het promotiemateriaal: de affiche, de persnota, maar ook de trailer die de film in de bioscoop aankondigt. Het vastleggen van de release-datum is een cruciale beslissing: de dag en de plaats van de wereldpremière met enkele weken voordien een persvisie. Daar de film in het Engels is opgenomen, voorziet ERA dat er voldoende tijd overblijft om de film te laten ondertitelen en voor de Franse versie in Parijs een dubbing te laten maken. De wereldpremière van *Damiaan* gebeurde in Metropolis, Antwerpen, op woensdag 10 maart 1999.





3 Regisseur Paul Cox

Uit de voorstelling van het werk dat producent ERA heeft gepresteerd, blijkt dat de film *Father Damien* een opdrachtfilm is. Dat betekent echter geenszins dat de bijdrage van regisseur Paul Cox secundair zou zijn. Het tegendeel is het geval. ERA heeft juist voor de Australische cineast gekozen wegens zijn artistieke faam.



Fotografie als job, film als hobby

Cox is geboren in 1940 in Venlo, Nederland. Als ongelukkige huisduif zette hij in 1963 een zeer grote stap in de wijde wereld. Hij nam de boot naar Australië. In 1995 koos hij Australië als zijn nieuw vaderland. Hij verdiende er goed zijn kost met fotografie. Maar zijn hobby was filmen. Hij experimenteerde en ontwikkelde als autodidact geleidelijk zijn eigen filmtaal. Na vele kortfilms en documentaires waagde hij zich aan een eerste film: *Illuminations* (1974). In 1975 richt hij dan een eigen productiehuis op met dezelfde titel: *Illuminations*.

In 1981 krijgt hij internationale erkenning met de film *Lonely Hearts*, een romantische komedie over een ongewoon koppel, een theatrale pianostemmer en een verlegen kantoormeisje. Typische en zeer gewaardeerde Coxfilms zijn: *Man of Flowers* (1983), *Cactus* (1986) en *A Woman's Tale* (1991). Voor deze film kreeg Cox tijdens het International Flanders Film Festival anno 1992 de grote prijs.

Hij draaide in 1970 een documentaire over Calcutta en in 1987 beleefde *Vincent: The Life and Death of Vincent van Gogh*, zijn wereldpremière. De film is een poëtische evocatie van de wereld van de grote Nederlandse schilder met wiens werk en leven Paul Cox zich verwant voelt.

In 1997 toont Cox een nieuwe zijde van zijn cinematografische talent. Dan realiseert hij zijn film *Four Million House Guests* uit. Geen gewone bioscoopfilm, want een IMAX-3D film. Deze 45' durende familieprent oogst wereldwijd grote lof voor zijn picturale rijkdom. De regisseur brengt er een visuele ode aan de vele zichtbare en vooral onzichtbare bewoners van een zomerhuis gedurende twee weken. De film introduceert de toeschouwer in de wonderen van de wereld die hij denkt het best te kennen: zijn huis.

In 1996 wordt Cox uitgeroepen tot de beste Australische regisseur.

Oorlogskind

Paul Cox is een oorlogskind. In zijn recent boek *Reflections. An autobiographical journey* (1998) opent hij het eerste hoofdstuk met de volgende zin:

“My first memory goes back to a rainy day in Holland. The city in ruins” (p. 11)

Voor zijn documentaire *A Journey with Paul Cox* baseert Gerrit Messiaen zich op de autobiografie van Cox zelf. De film opent met zwart-wit beelden van een plat gebombeerde Hollandse stadswijk tijdens de Tweede Wereldoorlog. Cox heeft zijn kindertijd en jeugd inderdaad doorgebracht midden het oorlogspuin. Een sterke oorlogsherinnering gaat terug op een gebeurtenis toen hij vier jaar oud was. Duitse soldaten met grote, lederen laarsen marcheerden het huis van het gezin Cox binnen. Het beeld van de dreigende laarsen is sindsdien niet meer uit Cox' herinnering geweken.

In het blikveld van de kleine Paul liet de oorlog nog op een andere manier onuitwisbare sporen na. Toen na de oorlog er een tijd aanbrak om het oorlogspuin op te ruimen, ervoer de opgroeiende jongen dat oorlog in het gezin niet voorbij was. Emotioneel bleef het puin in beeld. Pauls vader, Wim, was een bekwaam fotograaf, maar de oorlog had zijn natuurlijke levensvreugde voor altijd gebroken. De oorlog had hem in zijn diepste wezen geraakt, zijn gemoed en zijn blik kregen een donkere tint. Hij werd agressief en prikkelbaar. Pauls moeder, Else Cox-Kuminack, wist echter haar gezin met zes kinderen bijeen te houden.

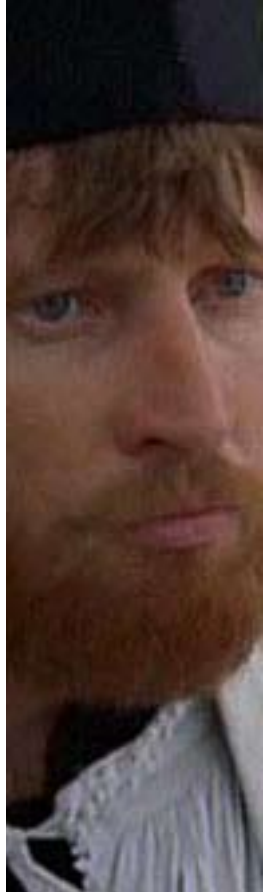
Van zijn vader leerde Paul het beroep van fotograaf, van zijn moeder leerde hij de menselijke goedheid en waardigheid. In zijn films vloeien die visuele en die emotionele levensstromen samen.

Illuminatie

Cineast Paul Cox begrijpt niet dat men oorlogsfilm kan draaien. Oorlogsfilm ziet hij als prenten die graag vechtende mannen ophemelen en tot helden verheffen. Daarvan distantieert hij zich in alle duidelijkheid: “Ik streef naar realiteit, geen glamourisering.” Maar wat is realiteit?

In *Reflections* vertelt hij een belangrijk biografisch moment waar voor hem een heel andere wereld openging dan die van de destructieve oorlog.

Op een dag nam zijn vader hem mee voor een lange wandeling. Via een landweg kwamen ze in een groot woud. De bomen stonden er dicht bij elkaar. Een grote, eerder donkere en mysterieuze ruimte omhulde hen. Zijn vader leerde hem de naam van iedere boom of plant en van elk dier. Voor al die namen had hij weinig gehoord. Zijn ogen waren helemaal in de ban van het mysterie dat zich vanuit zijn eigen kracht en dynamiek toonde. Wat het kind vooral boeide, waren de zachte wind die in de bladeren speelde, de zingende vogels, de wolken en vooral het licht. In zijn eigen woorden herinnert zich de





volwassen Paul Cox dat moment als volgt:

“Then suddenly, a strong shaft of light when the sun burned through the clouds. It illuminated the forest, penetrated the soil and took my breath away. Deep down I felt that I was witnessing something very special that would never leave me.” (p. 20)

Deze kinderlijke beleving en ontdekking van dat licht boetserde Paul Cox' geest. Toen werd de latere fotograaf en filmregisseur in hem geboren. Die beleving verwerkt hij ook letterlijk in zijn film. *A Woman's Tale* over de laatste levensmaanden van een oude, zieke dame eindigt met de woorden van het stervende hoofdpersonage die letterlijk aan de licht-ervaring van Cox zelf zijn ontleend. Ook in *Cactus* herinnert de blind wordende Colo dat 'sudden light in the forest'. Het 'licht in het woud' is eveneens een belangrijk beeldmotief in de Vincent van Gogh-film.

De oorlog aan de ene kant, het woud met het invallende licht aan de andere kant. Twee verschillende werelden. Paul Cox wijdt zijn leven en zijn werk als kunstenaar aan de tweede wereld. Deze kent het zacht en onthullende licht dat het rijke leven in de natuur - woud – openbaart. Cox wil met het beeldend licht van die wereld het puin van destructieve oorlogswereld wegvegen. Hij zoekt 'illuminatie' in plaats van verduistering. De illuminatieve kunst van Cox is een levenskunst.

Het humane portret

Het is geen wonder dat Cox met zijn films de illuminatie tegelijkertijd opzoekt in beelden van de natuur en in het portret van mensen die een diepe band hebben met het helende licht. In zijn films schildert hij geen "helden" uit de grote geschiedenis: regeerders, generaals, koningen, baronnen. Zijn kindertijd heeft hem geleerd welke destructieve wereld dergelijke helden graag voortbrengen. Door het voorbeeld van zijn moeder heeft hij leren de waarde zien van de kleine helden van het menszijn. Die helden bij wie het licht van de menselijkheid schittert, zijn in het blikveld van Cox gewone mensen die in hun dagelijkse doen een diep levenslicht uitzenden.

Bij Cox kunnen ook kunstenaars dat licht reflecteren. Daarbij denkt hij vooral aan het voorbeeld van Vincent Van Gogh. Door niemand gezien of gewaardeerd tijdens zijn leven, ver weg van de grote geschiedenis, wist de schilder in zijn eenzaamheid een grootmoedig mens te zijn. Hij had oog voor wevers, koolmijnwerkers, boeren. Diens intense gevoeligheid met het zonnelicht leidde Vincent naar zijn schilderijen waarmee hij de wereld 'lichter' wou maken.

Zo ook Cox. Hij wil met zijn films over de ware helden van menselijkheid een beetje licht brengen. Met het licht-beeld een deeltje toevoegen aan de realiteit, terwijl destructie, oorlog, geweld, voor hem de ir-realiteit zijn: de ir-realiteit van de donkere laarzen die het spelende kind op de vloer van het huis als een mier dreigen te vertrappen.

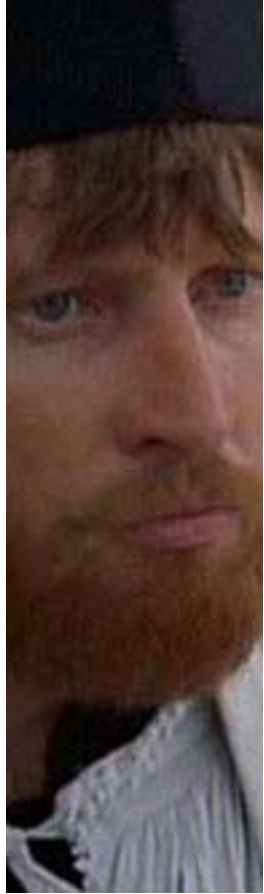
Als beeldend kunstenaar wil het oorlogskind Paul Cox de toeschouwers het sterke licht van de realiteit laten ervaren. Met de film *Damiaan* gebeurt dat voor het eerst in zijn werk via het portret van een historische figuur wiens leven en werk op een unieke manier in het teken van de illuminatie heeft gestaan. Na lectuur van het script begreep Paul Cox dat deze opdrachtfilm zich op een natuurlijke wijze zou kunnen invoegen in zijn oeuvre.

Vincent en Damiaan

Vanuit zijn eigen visie en werk heeft Paul Cox direct de band en de gelijkenis gezien tussen Vincent Van Gogh en Jozef De Veuster, alias pater Damiaan. Vooreerst waren ze tijdgenoten van elkaar, ook al hebben ze elkaar nooit ontmoet en wisten ze van elkaars bestaan niet af.

In het jaar 1886 ontdekte Damiaan dat hij melaats was geworden. In datzelfde jaar schreef Vincent Van Gogh zich in in de Antwerpse Kunstacademie. Hij werd echter vrij snel doorgestuurd als iemand die onbekwaam was om te leren schilderen. Toen had hij reeds zijn nu beroemd werk *De Aardappeleters* geschilderd. Wanneer Damiaan op Molokai sterft in 1889, moet de van eenzaamheid zieke Vincent zich laten opnemen in de psychiatrische inrichting van Saint Rémy. Een jaar later overlijdt hij na een zelfmoordpoging.

Damiaan en Vincent waren allebei mensen met een persoonlijk en diep geloof dat hen inspireerde om in hun werk het hart en de geest van de mens te verlichten. Daarvoor voerden ze allebei en elk op hun terrein een bijna onmenselijke strijd tegen onbegrip en eenzaamheid. Het is dan ook een interessant gegeven om te zien dat Paul Cox hoofdacteur Wenham als de jonge Damiaan de fysieke trekken van Vincent Van Gogh, bekend van zijn zelfportretten met rosse baard, heeft gegeven. Het portret op de affiche, afgedrukt op de kaft van dit boekje, bevestigt dat. Toen acteur Michaël Pas op de set voor het eerst acteur Wenham als Damiaan ontmoette, dacht hij: "Hij lijkt wel op Van Gogh". (De Standaard Magazine, 26 februari 1999, p. 20)





4 De cinematografie

Een lineaire en eenvoudige vertelling

Alle energie, alle inspiratie van ERA Films en van Paul Cox zijn zichtbaar geworden in de concrete filmbeelden. Op het eerste zicht lijkt de film erg eenvoudig. *Father Damien* is inderdaad geen complexe film. Hij vertelt op een lineaire manier een in ruimte en tijd afgelijnd verhaal. Geen onderbrekingen van de vertelling via de inlas van flashbacks. De film bestaat uit een mooie schildering van taferelen die elkaar opvolgen. Wie echter goed kijkt, ontdekt dat eenvoud geen hinder is voor visuele rijkdom. Paul Cox is erin geslaagd zijn visuele muze te beheersen en ten dienste te stellen van de schildering van een filmportret dat recht doet aan de man en diens werk. De filmesthetische kwaliteiten van de film enten zich op die consequente houding van de regisseur.

Een sterk opende parallelmontage

Over de openende parallelmontage is al eerder gesproken. Ze komt sterk over. De twee componenten van de montage zijn het vluchtige meisjes Maulani en de ruiters van de Gezondheidsraad. Via die achtervolging laat de regisseur het hoofdpersonage zijn intrede doen. Dank zij deze dramatische opening introduceert Cox de toeschouwer direct in het drama dat zich aan het voltrekken is en stelt hij de twee hoofdpersonages voor: via Maulani het hoofdpersonage van de verwoestende ziekte van de lepra en via de jonge blanke man het hoofdpersonage van pater Damiaan.

Het panoromische blikveld

Een zeer grote esthetische kwaliteit is het panoromische blikveld. Door gebruik te maken van een super 35mm camera geeft Cox aan de beelden een grote breedte en aan de film een epische allure. Cox schildert de figuur van Damiaan midden het imponerende zee- en berglandschap van Molokai, datzelfde landschap dat voor Damiaan een vriend én een vijand was. De landschapsbeelden helpen de toeschouwer een zicht te krijgen op de geografische dimensie van de situatie van de verlaten melaatsen, Damiaan inbegrepen.

Al wie bij de filmproductie en de opnames is betrokkenen geweest, bevestigen hetzelfde: men kan geen getrouw beeld van Damiaan te Kalaupapa schilderen, zonder daarbij die bijzondere plek mee in het beeld op te nemen. De eigen en unieke genius loci van Molokai regisseert mee de film, zoals deze ook het leven van het menselijk genie pater Damiaan mee heeft geregisseerd.

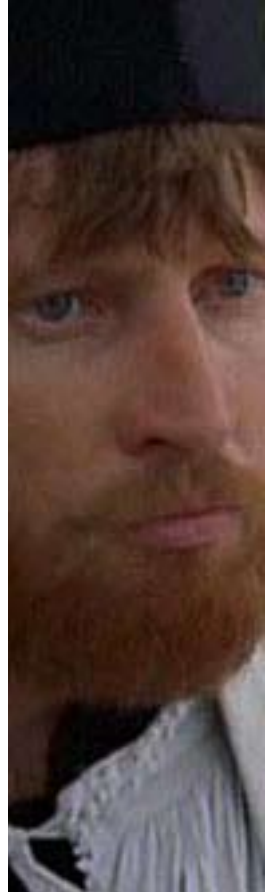
Via zijn panoramisch blikveld slaagt Cox erin het landschap met zijn contrast tussen de altijd bewegende zeegolven en de onwrikbare bergen als een eigen personage mee te laten spelen in de schildering van het portret van Damiaan.

De travelling

In tal van belangrijke sequenties op dramatisch vlak hanteert Cox de techniek van de travelling. Dat is bijvoorbeeld gedeeltelijk al het geval tijdens de parallelmontage waarmee de film begint.

De travelling kan bijvoorbeeld een voorwaartse beweging beschrijven zoals in de compositie van de sequentiereeks waarin Damiaan op de vraag van de bisschop Maigret om naar Mololai te vertrekken, een positief antwoord geeft door recht te gaan staan in de kerk. Via een voorwaartse travelling neemt de regisseur de toeschouwer bij de hand, leidt hem binnen in het kerkgebouw en maakt hem tot getuige van het tafereel, het keerpunt in het leven van Damiaan en vele melaatsen.

Het einde van de film, de begrafenis van Damiaan, is door Cox uitgebouwd als een filmisch orgelpunt via een wondermooie travelling van meer dan 360 graden. De beeldende beweging begint bij het huisje van Damiaan, de plaats waar hij te Molokai heeft geleefd en ook is gestorven, toont daarna de zee en de bergen om terug te keren naar het sterfhuis om te eindigen bij het kerkje. Via die ononderbroken camerabeweging verbindt Cox voor de laatste keer het personage van Damiaan, het personage van de melaatsen en dat van het landschap met elkaar.



Veelzijdige belichting van het hoofd karakter

Een degelijke karaktertekening kan niet zonder een vakbekwame acteursregie. Het ijzersterke scenario ondersteunt Cox' uitgekende werking met de acteurs. Die staat in dienst van de portrettering van het hoofd karakter Damiaan.

Concreet gezien, gebeurt dat door in de loop van het verhaal Damiaan te belichten vanuit talrijke nevenpersonages. Die onderscheiden zich in twee grote groepen. Zij die leven en werken in Honolulu, ver van het gevaarlijke inferno van Molokai enerzijds en diegene die wel op Molokai zelf in contact komen met Damiaan.

De eerste groep zijn de kerkelijke en wereldlijke machthebbers. Bisschop Louis Maigret (1804-1882), later opgevolgd door bisschop Hermann Köckeman (?-1892), de overste van de paters picpussen, pater Leonor Fouesnel (?-1902) en eerste minister Walter Muray Gibson (1822-1888) vormen de drie gezichten van de macht. Zij hebben Molokai nooit gezien, op bisschop Maigret na, maar dan alleen vanop een veilige afstand op een boot. Toch namen zij de beslissingen over Kalaupapa. Nog in het begin van de film komt er een treffende Honolulu-sequentie voor met Damiaan, Maigret, Fouesnel en Gibson. Ze bevinden zich in het bureau van de bisschop. Vanuit zijn visie op de regie stelt Cox de acteurs op een sprekende wijze op: aan de ene kant van de kamer bevindt zich Damiaan en tegenover hem, aan de andere kant, staan de drie vertegenwoordigers van de macht als één blok. Door die dramatische opstelling laat Cox beeldend zien hoe Damiaan alleen staat met zijn pleidooi een beleid te voeren voor de hulp aan de melaatsen. M.a.w. vanuit de nevenpersonages krijgt het hoofdpersonage reliëf en inhoud.



De tweede groep van nevenpersonages telt meer leden. In volgorde van verschijning is er natuurlijk het meisje Maulani dat als een gepersonaliseerd beeld van de melaatsen de schildering van het portret van Damiaan begeleidt. Van zodra Damiaan aankomt op Molokai, introduceert het belangrijke personage van Rudolph Meyer (1826-1897) de jonge priester in zijn nieuwe woon- en werkomgeving. Meyer is de Duitse ingenieur die met zijn gezin aan de bovenkant van de pali woont, en het algemeen toezicht houdt op de leprozerie. Hij wordt een bondgenoot van Damiaan.

In het eerste deel van zijn verblijf op het schiereiland, sluit Damiaan vriendschap met William Williamson, verpleger, patiënt, Brit en protestant. De man is besmet geraakt tijdens zijn werk als verpleger in Honolulu en, ook verbannen naar Molokai, wacht hij nu op de spoedige komst van de dood. In hem vindt Damiaan een eerste medische raadsman en een vriend. Via het historisch personage van Williamson belicht Cox het gevecht van Damiaan met de eenzaamheid op Molokai. Die eenzaamheid had hij al eerder ervaren tijdens zijn werk als missionaris op het grote Eiland Hawaï. Daarom heeft hij altijd gevraagd om met twee te kunnen werken. Maar dat bleek nooit mogelijk. Nu op Molokai ervaart hij het gevoel van de eenzaamheid sterker wegens het isolement en de grote miserie die er overal heerst.

Wanneer na de Williamson de jonge dokter Nathaniel Emerson (1839-1915) Damiaan komt helpen, is deze laatste echt in de wolven. De twee kunnen goed met elkaar opschieten, maar de jonge geneesheer houdt de alomtegenwoordige ellende niet uit en vertrekt terug om af en toe Damiaan en de leprozerie te komen bezoeken. Hierdoor gaat Damiaan zijn eenzaamheid nog scherper ervaren.

Andere tijdelijke bezoekers geven de jonge priester moed, vooral omdat ze zijn werk bewonderen en het ook materieel en/of medisch ondersteunen. Een echte riem onder het hart is het bezoek van prinses Liliuokalani (1839-1917).

Wanneer hij al melaats is geworden, krijgt hij assistentie van broeder Joseph Ira Dutton en blijvende hulp van de Belgische priester Louis-Lambert Conrady (1841-1914). In 1888 krijgt de melaatse Damiaan ook bezoek van Edward Clifford, Britse schilder en schrijver die een portret schildert van hem. Later schreef Damiaan naar Clifford: 'I was sick and you visited me'. En aan zijn sterfbed komen enkele zusters onder leiding van Ann Cope (1836-1918), zuster Marianne, de stervende zieke priester helpen en bijstaan.

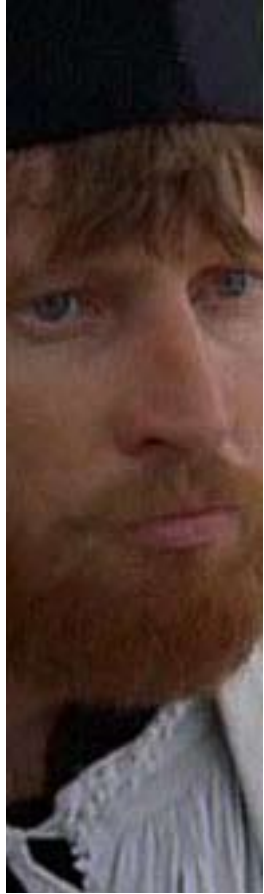
Deze belangrijkste nevenpersonages die komen en gaan, of die, zoals de zusters, bijna te laat komen, laten zien dat Damiaan het vaste middelpunt vormt. Hierdoor krijgt de toeschouwer een vermoeden van de standvastheid van Damiaan en van de kracht die hij nodig heeft gehad om in de hel van Molokai zelf als mens niet te bezwijken.

Klankband

De film *Damiaan* bestaat niet alleen uit beelden, maar ook uit vele geluiden. Ook zij geven kleur en betekenis aan wat de toeschouwer ziet. De schildering van het unieke landschap krijgt ook zijn eigen realiteit mede door de aanwezigheid van zijn eigen klank. Die is hoorbaar in de altijd voelbare en hoorbare wind.

De epische muziek van de natuur op Molokai die zingt van dreiging en dood, krijgt een tegenwicht in de muziek van Damiaans melaatsenkoor en -orkest, maar ook in de ingetogen filmmuziek van Wim Mertens. Diens muziek versterkt als het ware de menselijke stem van Damiaan die een antwoord heeft willen geven aan de vulkanische wind van de lepra die woei over de vlakte van Kalaupapa. Hier dus geen Hollywoodiaanse score die de karaktervolle beelden verdringen en de geest van de plek tot zwijgen dwingt.

Een bijzonder aandacht verdient hier de stem van David 'Damiaan' Wenham. Hoe de historische stem van pater Damiaan heeft geklonken, weten we niet. Er zijn geen opnames van. Wat we wel weten, is dat Wenhams stem bijdraagt tot de levensechte uitstraling van het Damiaan-personage in de film. Wenham heeft geen stentorstem, ze overdondert niet, maar klinkt toch standvastig. Er is heimwee, maar ook hoop hoorbaar, wanneer Damiaan spreekt. Zijn stem heeft een eigen muzikaliteit waarin ook de spirit van het melaatsenland meeklinkt.





5 Religieuze betekenisruimte

Al de genoemde data — van de productie tot de cinematografie — staan in dienst van de schepping van een eigen betekenisruimte. Cox scheidt met de kracht van de cinematografische middelen een betekenisruimte met een intense en tevens aansprekende religiositeit met een warmte en diepgang die nog maar zelden in een kerkdienst is te ervaren. De sleutel tot het binnentreden van die betekenisruimte is de beeldspraak van de wind.

‘As Music in the Trees’

Aldus de titel van een nummer uit de filmmuziek die de Belgische componist Wim Mertens schreef voor de film *Damiaan* van Paul Cox. Een lyrisch meditatief duet van een zacht kabbelende piano en een ingetogen trompet krijgt ondersteuning van symfonisch klinkende violen. Deze rustgevende klanken begeleiden de korte en ontroerende scène van pater Damiaan met Little Bishop. Damiaan bezoekt in het klein ziekenhuis zijn eerste misdienaar die hij aanspreekt met Little Bishop. De kleine jongen van eertijds is ondertussen een jongeman geworden. Maar de lepra heeft van hem een blinde, bedlegerige en verminkte mens gemaakt. Hij herkent Damiaan aan zijn voetstappen. Wanneer Damiaan de jongen vraagt waarom hij niet slaapt, bekent Little Bishop bang te zijn van de wind. Damiaan stelt hem gerust: “Denk aan de wind als muziek in de bomen”.

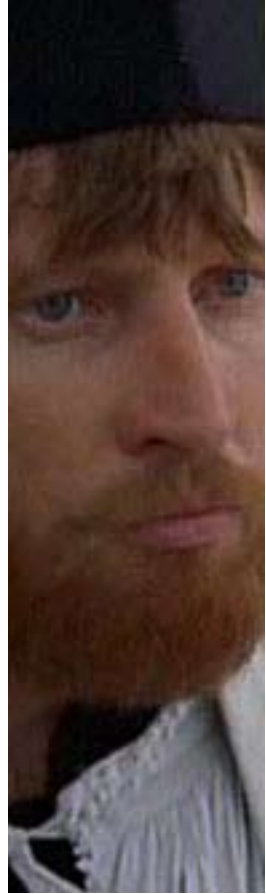
De heerser

De korte scène is te zien naar het einde toe van de film. Damiaan is zelf al melaats, maar hij houdt zich nog op de been. Zijn geruststellende woorden en de bijhorende muziek van Wim Mertens contrasteren met de realiteit in de leprakolonie. De angst om de wind bij Little Bishop is geen inbeelding. In feite deelt Damiaan diens angst. Alle leprabewoners kennen dat gevoel. Het hoort bij de plek. De wind regeert immers als heer en meester over Kalaupapa, het schiereiland van Molokai. De bijzondere ligging ervan maakt er een natuurlijke gevangenis van. Kalaupapa heeft de vorm van een driehoek met aan twee zijden de woelige golven van de oceaan en aan de derde zijde de pali, de 600 meter hoge en steile klippenwand. Van over de oceaan zwiept de wind de golven op zodat schepen dikwijls niet kunnen aanleggen. Een haven is er trouwens niet. Met grote kracht waait de wind over het land van Kalaupapa tegen de pali. Teruggekaatst maakt hij dan van Kalaupapa een geliefd speelterrein. Overal laat de wind er zijn aanwezigheid horen en voelen. Dat ervoer bijvoorbeeld De Standaard journalist Raf Butstraen na zijn bezoek aan de set op Kalaupapa. Hij getuigt:

*« Die nimmer aflatende, gek makende wind op Molokai die palm-, kokosnoot- en andere bomen vervormt en watervallen naar omhoog stuwt, vergeet je nooit meer. »
(de grote Parade, DS, 22 juli 1998, p. 5)*

Die alomtegenwoordigheid van de harde, grillige en onvoorspelbare wind op Kalaupapa ontging ook de jonge Damiaan niet. Een interessante scène in het begin van de film brengt een van de eerste werkzaamheden van de jonge missionaris op Molokai in beeld. Ze bestaat uit een dialoog tussen de jonge picpus en de opzichter Rudolph Meyer. In de bewuste filmscène komt Meyer Damiaan het goede nieuws melden van de aankomst van een grote lading hout. Met de verschijning van Meyer in beeld, ontstaat er een zeer betekenisvolle encenering. Paul Cox gaat daarbij zeer filmisch tewerk. Filmisch in de letterlijke zin van het woord: auditief én visueel.

Het klankspoor bevat de dialoog tussen Damiaan en Meyer. De scenarist John Briley geeft deze dialoog opgebouwd via een inclusie. Het inkluderende thema is dat van de wind en de bomen. Meyer ziet Damiaan gaten graven in de harde, vulkanische bodem. Hij vraagt hem wat hij eigenlijk aan het doen is. « Ik maak een windscherm. » Hij is bomen aan het planten om op termijn de aanstormende wind wat te kunnen breken. Een werkzaam plan dat hij vanuit Vlaanderen heeft meegebracht. Dan spreken beide mannen over de plek die het leven voor ongeneeslijke zieke mensen uiterst hard maakt. Indien de regering een plaats had gezocht om gevaarlijke moordenaars te dumpen, had ze geen betere locatie kunnen vinden. Meyer overhandigt Damiaan nog een brief uit Honolulu. Terwijl Damiaan de brief leest, gaat het gesprek tussen beide mannen gewoon door. Meyer heeft gehoord dat Damiaan nogal hardhandig is opgetreden tegen de lokale heersers. Sterke melaatse mannen die nog niet al te zeer in de greep van de ziekte zijn, stellen er de wetten. Hun wetten houden alleen rekening met het recht van de sterkste én met de onbarmhartige strijd tegen de wanhoop. Ze laten de zieken wegzinken in een moreel moeras van sterke drank en prostitutie. Ze drijven een handel in wanhoop met als lokmiddelen alcohol en seks. Sinds kort moeten ze rekening houden met een serieuze oppositie : Damiaan ! Diens optreden tegen de wanhoopdealers is Meyer ter ore gekomen. Meyer praat het stelen en de prostitutiehandel niet goed, maar hij vraagt bij de jonge priester wat begrip voor het alcoholgebruik : “Het zijn ter dood veroordeelde zieken.” Damiaan hoeft niet naar zijn antwoord te zoeken. Hij is resoluut : “Dronkenschap helpt niemand.” Dit onderdeel van het gesprek eindigt met Damiaans besluit : “Wel, we verschillen van mening.” Ondertussen heeft hij zijn brief gelezen. Het ontgaat Meyer niet dat Damiaan ontgoocheld is over de inhoud ervan. Meyer vist naar de reden en krijgt die te horen : « Ik heb gevraagd zusters te zenden, zusters om de zieken te verplegen. De provinciaal, pater Leonor, vindt dat ik gek en arrogant bent. » Meyer heeft begrip voor de afwijzing van Damiaans verzoek : “Ik zou er niet verantwoordelijk voor willen zijn een gezonde vrouw naar dit eiland te sturen.” Damiaan geeft zich niet zomaar gewonnen : “Deze mensen zijn geen criminelen, ze zijn geen duivels. En, daarbij, vrouwelijke religieuzen hebben een doel : de zieken verzorgen.” Alvorens hun gesprek af te sluiten, geeft Meyer aan Damiaan nog een goede raad. Diens woorden maken de inclusie af want hij herneemt opnieuw het thema van de bomen en de wind : “Je bent een goede man, Damiaan. Maar je kunt beter leren buigen. Dat doen de bomen ook. Diegene die niet buigen, breken.”



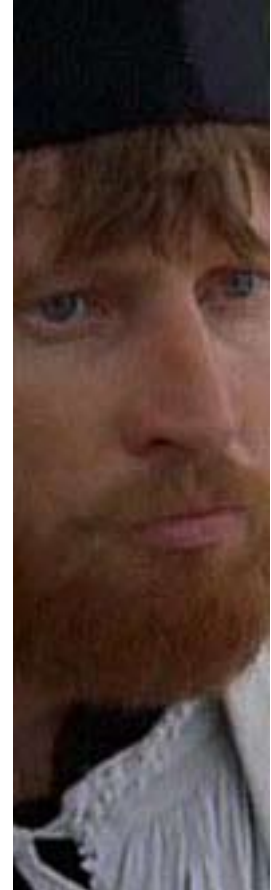


Oceaan en pali

Cox' talent als regisseur laat hem in de encenering van deze dialoogscène niet in de steek. Niet dat hij de spectaculaire toer op gaat. Hij eerbiedigt het scenario zodat de dialoog helemaal tot zijn recht komt. Er spreekt geen agressie uit de positie van de camera. Cox werkt schijnbaar met de traditionele dialoogtechniek van shot en tegenshot. Door de grote intensiteit van het gesprek zelf krijgt de toeschouwer weinig tijd om simultaan oog te hebben voor de beeldcompositie. Nochtans doet Cox in de beeldsetting wezenlijke dingen. Gezien vanuit de opbouw van de eigen betekeniswereld van de film, componeert Cox deze scène tot een sleutelscène. Dat gebeurt doordat hij in twee opzichten visueel werkt met de betekenisas hoger-lager.

Tijdens het gesprek bewegen de twee betrokken personages zich niet op dezelfde hoogte. Damiaan staat met zijn twee voeten op de grond en door het werk dat hij verricht, is hij helemaal naar de aarde zelf gekeerd. Meyer daarentegen bevindt zich boven de grond. Hij zit immers op zijn paard en tijdens het gesprek, blijft hij ook op zijn paard zitten. Hiermee tekent Cox de verschillende hiërarchische positie van beide figuren treffend uit. Meyer belichaamt het wettelijk gezag. Hij moet in de chaos een zekere, materiële orde brengen. Als ambtenaar organiseert hij de handel tussen de buitenwereld en de leprawereld. Damiaan is een nieuweling, even gezond als Meyer. Officieel heeft de priester de taak om voor het zielenheil van de patiënten te zorgen. Maar Damiaan verheft zich niet boven de bannelingen van Kalaupapa. Hun zielenheil staat niet los van hun dagelijks leven op het schiereiland. Hij werkt aan een windscherm en bestelt zoveel mogelijk hout, niet alleen om een kerk, maar ook om huizen en andere voorzieningen te kunnen realiseren. Kortom, Damiaan beweegt zich op hetzelfde niveau als de lepralijders voor wie hij afgereisd is naar 'Ka pa pupuile', het Gekkenhuis, de bijnaam van Kalaupapa.





Maar Cox zet in zijn encenering van deze scène nog een grote stap verder. In tegenstelling tot een doorsnee dialoogscène, beperkt hij zich niet tot het nemen van mediumshots. Hij werkt hier namelijk met kraanshots waarmee hij de twee personages opneemt in een panoramisch kader. De keuze van de locatie voor deze scène dient dat panoramische effect. Het gesprek speelt zich af op een hoger gelegen rotsvlak, daar waar Damiaan zijn windscherm van bomen wil planten. Door aldus gebruik te maken van deze natuurlijke positie neemt Cox het personage van Damiaan op in het panoramische beeld van de oceaan, terwijl hij Meyer situeert in het panoramische beeld van de pali. Met deze visuele optie werkt Cox op een bijna onopvallende wijze een veelzeggende betekeniswereld uit. Om aan de film recht te doen, kan men voor deze schijnbare details, niet blind blijven. De twee geografische zones – de oceaan en het gebergte – helpen het portret van de twee personages beeldend te vervolledigen. Woorden en beelden versterken hier elkaar. Damiaan is van over de oceaan naar Molokai gekomen en hij blijft ook verbonden met de oceaan, door samen met de melaatsen te verblijven op het schiereiland dat door de oceaan wordt begrensd. Meyer daarentegen hoort bij de wereld van de pali. Hij woont niet beneden op het schiereiland samen met de veroordeelde zieken. Neen, als hij naar de leprawereld komt, dan daalt hij af via het steile pad. Zelf woont hij met zijn vrouw en kinderen boven op het plateau, veilig verwijderd van het onbekende en ontembare gevaar van de lepra. Het panobeeld van Meyer met de pali versterkt ook zijn functie als gezagsdrager. Hij vertegenwoordigt de onwrikbare harde hand van de regering. Hij moet toezien op de uitvoering van het strenge segregatiebeleid, waarvan de opening van de film een zeer duidelijk beeld schetst: al wie onder verdenking staat, tekenen van de ziekte draagt, wordt opgespoord, desnoods opgejaagd en meegenomen, onderzocht en afgevoerd. Dat is wat het personage Maulani, het opgroeiend meisje, in het openingstaferaal overkomt. Maulani wordt een van de vele mensen die op Molokai onder het toezicht van Meyer komen te staan.

Locatie

De sleutelscène met Damiaan en Meyer is representatief voor de wijze waarop Cox in Damiaan niet alleen een episch verhaal vertelt, maar ook het beeld zelf laat spreken. Hij neemt de natuur mee op in het verhaal. Beter gezegd: hij laat de spirit van de plek, de genius loci, het beeld mee componeren. Het gebruik van het panoramisch perspectief volgt daaruit. Die genius loci is hier audiovisueel: zichtbaar verschijnt de geest van de plek in het landschap van de oceaan, het schiereiland en het gebergte, de pali, en hoorbaar laat die geest zijn stem weerklinken met de kracht van de wind. Daar waar het kan en zinvol is, laat Cox op de klank- en beeldband ofwel via korte inlassen ofwel midden in de scène zelf, de wind mee het portret van Damiaan regisseren. Het gebruik van een super 35mm camera bevordert de filmpoëtische werking van de panoramische beelden. Cox weet aldus de audiovisuele mogelijkheden van de productiekeuze om de film te draaien op de historische plek van Molokai zelf, maximaal te integreren in het priesterepos. Zij die bij de filmproductie en de opnames betrokken zijn geweest, bevestigen trouwens hetzelfde: een getrouw beeld van Damiaan te Kalaupapa schilderen, zonder daarbij die bijzondere plek mee in het beeld op te nemen, is onmogelijk.





Via de audiovisuele integratie van de unieke locatie, laat Cox in Damiaan een filmeigen beeldspraak ontstaan. Hij ent het verhaal op de geografische realiteit van de wind en geeft daardoor aan het filmportret van Damiaan een poëtische dimensie. De wind groeit aldus uit tot een metaforisch element dat geleidelijk de waarde krijgt van de hoeksteen die de betekeniswereld van de film draagt. Welnu, in de sleutelscène met Damiaan en Meyer voltrekt zich die metaforische compositie. Daarom is ze, filmesthetisch beschouwd, inderdaad de sleutelscène. Vanuit haar valt er een helder licht op de hele film en vooral op de diepgang ervan.

Gesel

Wanneer de melaatse Damiaan de doodzieke Little Bishop gaat troosten en de wind “music in the trees” noemt, doet hij meer dan gebruik maken van de beeldspraak van de wind. Hij betekent ook de wind, hetgeen wil zeggen: hij geeft aan de wind een betekenis en humaniseert hiermee de concrete situatie van hemzelf en Little Bishop. De film van Cox brengt dat metaforisch proces helder en tevens origineel in beeld.

Een eerste element van dat metaforisch proces betreft het fysieke beeld van de wind van Kalaupapa. Deze is meestal helemaal geen muziek in de bomen. Het is een harde wind, hinderlijk en opdringerig. Overal is hij in beeld, in tal van details: de aangekomen Damiaan die met zijn hand zijn priesterhoed moet vasthouden of deze gaat vliegen; de stormen die de daken van riet afbreken en Damiaan die ze telkens opnieuw eigenhandig wil herstellen; de bonkende wind die verhindert dat de kapitein van het schip roeiboten uitzet om de nieuwe lichter melaatsen aan land te varen, waardoor hij besluit ze gewoon over boord te gooien en over te leveren aan de kolkende golven; de golven van de zee waarin de meisjes bij valavond naakt gaan baden, terwijl Damiaan hen ziet en bekoring kent; de zee waarin hij met zijn priestertoga en al onbegrijpend stapt na het dramatisch voorval met de weerloze drenkelingen: hij wil de wind en de golven bedwingen, maar ze houden hem tegen en herleiden hem tot een klein, nietig individu tegenover die enorme massa ontembare destructie. De wind van Kalaupapa is een gesel die nooit moe wordt van zijn spot met de mens.

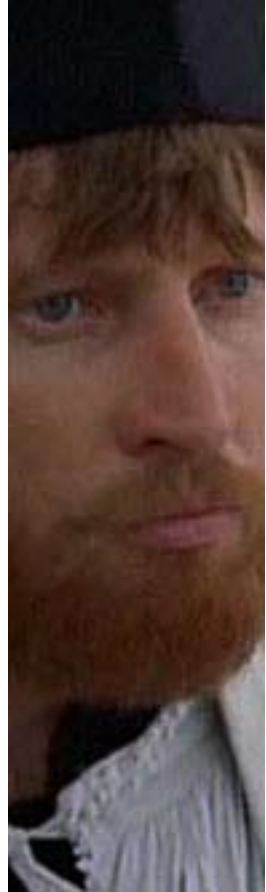


In een tweede beweging van het metaforisch proces, gebruikt Cox het beeld van de lokale wind om ermee de ziekte van de lepra te duiden. Dat gebeurt bijvoorbeeld in de sequenties met William Williamson, de melaats geworden Britse verpleger en protestant. In de ontroerende sequenties koppelt Cox de harde realiteit van de wind en die van de lepra aan elkaar. William woont in een zelf gebouwde hut met uitzicht op de oceaan. Een versleten doek hangt in de deuropening. Cox last enkele keren een beeld in van die wapperende 'deur'. Het leert dat zich verzetten tegen de wind zinloos is. Datzelfde geldt voor de lepra. Deze ziekte waait als een storm over Hawaï en bereikt in de leprozerie van Kalaupapa zijn sterkste kracht. Dat beseft William, dat weet ook Damiaan.

Eenzaamheid

Die beeldspraak van de wind brengt Cox ertoe in een volgend moment van het metaforisch proces, de menselijke tragedie van het gebeuren in beeld te brengen. Zowel de oceaanwind als die van de lepra vervullen de mensen met een wurgende onmacht. Het gevoel van verlatenheid verplettert hen. Bij William is dat gevoel zeker sterk aanwezig, want hij is een blanke die op Hawaï de zieken heeft verpleegd en aldus zelf besmet is geworden. Hij is de eerste en enige blanke lepralijder op Molokai. De storm van de lepra spaart niemand, ook niet de blanken, ook niet zij die goed zijn. William heeft met dat gevoel leren leven en een zeker cynisme helpt hem zijn menselijke waardigheid te bewaren. De komst van Damiaan betekent voor hem een grote steun. Via het personage van de lepralijder William – de eerste die sterft in de film, een voorafbeelding van de latere dood van de melaatse Damiaan – introduceert Cox het thema van de eenzaamheid. De tekening van William maakt van hem een typisch Coxpersonage. Een dergelijk personage kent een diep gevoel van eenzaamheid, maar bewaart zijn waardigheid als mens en toont daarin zijn humaniteit. Cox ziet de eenzaamheid als een moment van waarheid voor de menselijkheid van de mens. Die waarheid weerklinkt in de stem van William, wanneer hij aan Damiaan vertelt dat hij in zijn hut met zicht op de oceaan wil sterven. Terwijl hij naar de horizon over de oceaan kijkt, zegt hij: "Out there at night, I see the world I've missed...and all the friends and family who've forgotten I still breathe." Hiermee duidt de film wat de oceaan voor de veroordeelde lepraleiders betekent: de horizon wenkt als een wreed en onbereikbaar geworden teken van de verre thuis. Over de oceaan komt alleen de harde wind aangewaaid, de boten voeren altijd weer nieuwe zieken aan.

Het gevoel van eenzaamheid maakt van Damiaan een groot mens. Wanneer Maulani hem bij zijn stervende vriend William roept, vraagt Damiaan aan de man om niet te sterven, want: "I need someone to talk to, you can't leave me." Diezelfde dramatiek spreekt uit Damiaans blik wanneer de jonge dokter Emerson hem na enige tijd komt bekennen dat hij Molokai wil verlaten omdat het er onleefbaar is. In de loop van de film spreekt Damiaan herhaaldelijk over zijn wil om te biechten. Ook die wil getuigt van het torment van de eenzaamheid. Dat Cox dit beeld van Damiaan op de voorgrond plaatst, is niet alleen zijn keuze. Hij kan zich daarbij baseren op de historisch gedocumenteerde biografie van Eynikel. Uit Damiaans brieven spreekt een diep, tragisch gevoel dat voortkwam uit zijn gevecht tegen de eenzaamheid. De harde wind, evenals de zichtbare, maar onbereikbare horizon alleen open voor schepen met een nieuwe onheilslading, plus de ongenadige windkracht van de lepra, door geen dokter te helen,





dat alles dompelde Damiaan onder in de eenzaamheid. In de film getuigt daarvan een korte, maar bijzonder aangrijpende scène. Ze situeert zich naar het einde toe van de film. Het is opmerkelijk dat ze niet voorkomt in het scenario van Briley. Een typische Cox-scène dus. Ze duurt amper een minuut. Damiaan is al erg ziek. Hij heeft nu hulp gekregen van de sterke broeder Dutton. De scène toont hoe Damiaan met diep gebogen hoofd gebogen achterin zijn kerkje zit te bidden, helemaal alleen. Dutton komt bij Damiaan staan en vraagt hem of het gaat. Met een gebroken stem antwoordt de moedige priester: “Neen. Een week al ben ik niet meer in staat om te bidden. Ik smeeek God om te spreken, maar Hij blijft zwijgen.”

Cox sluit de scène af met een panoramisch beeld van de heuvelrug waarop het Damiaankerkje door de avondzon in silhouet wordt getekend. Het muzikale filmthema begeleidt deze korte scène. Wim Mertens geeft het de titel “A Sandy Shore” gegeven. Het bestaat uit zachte, melodieuze klagende klanken die als golven op en neer deinen. Met deze stemmingsmuziek opent ook de film. Ze weerklinkt al tijdens de generiek van een zwart beeld met witte letters. Het muzikaal leidmotief introduceert de toeschouwer in de grondstemming van de film die hij op het punt staat te gaan zien. Geen triomferende heldenhymne, geen heroïsche ouverture. De toon van A Sandy Shore is eerder die van een beheerst verdriet. Het thema verklankt de diepe eenzaamheid van Damiaan en de leprapatiënten op Molokai. De muziek vertolkt wat het onderste deel van de filmaffiche visueel uitdrukt: Damiaan met zijn rug naar de camera, starend naar de horizon van de oceaan en de pali, de horizon van de natuurlijke gevangenis Kalaupapa.

Kruis

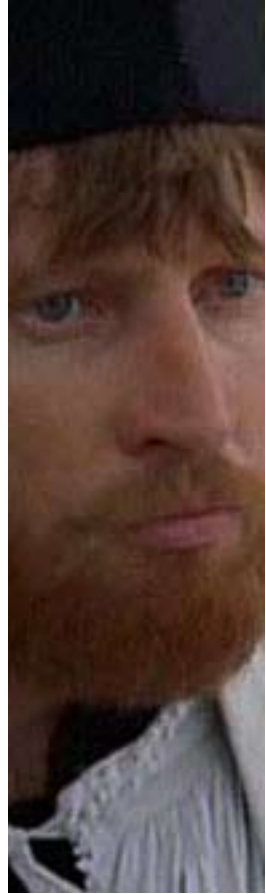
In dat eigen metaforisch veld dat cirkelt rond het middelpunt van de wind, staat ook de aandacht voor het kruis. In de hele film komt het op verschillende wijzen voor. Damiaan maakt verschillende keren het kruisteken: om te bidden nadat hij als eerste vrijwilliger aangeduid is om als priester van de melaatsen naar Molokai te gaan, om zijn eerste mis te beginnen op Molokai, voorts ook als opening van zijn preek over het gemis en het gevoel een outcast te zijn, of wanneer hij een biecht begint te horen, het gebeurt eveneens in zijn kerk wanneer hij er gaat bidden nadat Emerson hem duidelijk heeft gemaakt dat hij melaats geworden is.

Naast het kruisteken, is er het kruisbeeld. Damiaan vindt een groot kruisbeeld in het vervallen kerkje van Molokai. Het beeld van de Gekruisigde Jezus lijkt voor Damiaan een trouwe gezelschap te zijn. Het beeld lijkt hem zelfs te verwachten en te verwelkomen. Wanneer hij bewust is dat hij melaats geworden is, gaat hij de Gekruisigde danken voor de verschillende jaren die hij gezond is gebleven en heeft kunnen werken. Maar het beeld van de Gekruisigde spreekt ook van lijden en dood. De lepra is het gezicht van het lijden en de dood op Molokai. Het gewicht van die destructieve werkelijkheid weegt zwaar op Damiaans schouders en ook dat maakt deel uit van zijn diep eenzaamheidsgevoel. In de gevoelige avondscène van Damiaan en Maulani, in zekere zin een bekoringscène, vecht Damiaan als mens en priester tegen het eenzaamheidsgevoel. Het drijft hem weg van zijn roeping die hij niet echt wil verloochenen; maar hij die iedereen helpt, is zelf verstoken van iedere geestelijke bijstand. Vandaar Damiaans voortdurende nood om te biechten.

Een bijzonder aandacht verdient in deze context de stem van acteur David 'Damiaan' Wenham. Hoe de historische stem van pater Damiaan heeft geklonken, weten we niet. Er zijn geen opnames van. Wat we wel weten, is dat Wenhams stem past bij het lyrische en tevens humane beeld van Damiaans eenzaamheidsgevoel midden in de werkelijkheid van de Molokai-wind. Wenham heeft geen stentorstem, ze overdondert niet. Ze sluit aan bij de stemming van de filmmuziek. De echo van heimwee weerklinkt erin, zelfs in die scènes waarin Damiaan zich heel even boos maakt. 'Damiaan' Wenhams stem heeft een eigen muzikaliteit die het lied van de eenzaamheid zingt, zo eigen aan het gekruisigde melaatsenland.

Tegenwind

Wanneer Damiaan Little Bishop troost door de boze wind van Kalaupapa voor te stellen als muziek, dan gebruikt hij een beeldspraak waarin de wind een nieuwe en helende dimensie krijgt. Tegenover de wind van Molokai plaatst Damiaan een andere wind, of beter : hij buigt die wind zoveel als hij kan om in een andere richting. Het windscherm dat hij bouwt, is daarvan een voorbeeld. Op die betekenisvolle plaats dicteert de melaatse Damiaan aan Dutton een boze brief aan pater Leonor, zijn kloosteroverste. Hij herinnert deze man eraan dat hij al lang niet meer de kans heeft gekregen om te biechten. Dan eist hij dat de buitenlandse, geldelijke giften die voor zijn werk zijn gestort, ook daadwerkelijk aan de voortdurende verbetering van de leprozerie worden besteed. Zoals al bleek uit zijn reactie op de eerste brief die Meyer hem bezorgde in de scène met het planten van de bomen, zo blijkt ook in deze scène dat Cox Damiaan zelf voorstelt als een krachtige wind. Dit raakt de kern van het metaforisch proces dat Cox in Damiaan uitwerkt. De wind als beeldspraak die iets belangrijks onthult over de betekenis van de figuur van Damiaan. Geen oceaandwind, geen leprawind, maar de wind als helende kracht. De komst van Damiaan naar Molokai doet inderdaad in menig opzicht een windscherm ontstaan. Hij schudt het stof dat de oceaandwind in de hut van William heeft geblazen, letterlijk uit de hut. In die scène gaat Damiaan met zijn rug naar de wind zijn. Ook al lijkt het hopeloos, hij wil een windscherm zijn voor de oceaand- en leprawind.





In Cox' filmische tekening van Damiaan krijgt de wind de betekenis van opbouwende levensadem. Damiaans aanwezigheid geeft adem aan de in wanhoop levende lepraleiders. Hij kan de ziekte niet genezen, maar hij brengt terug humaniteit in de aardse hel van Molokai. Zijn aandacht voor de kinderen, zijn verzet tegen alcoholisme en gedwongen prostitutie, Maulani die zich aan hem spiegelt en de kracht vindt om in een mooie scène neen te zeggen tegen « het goede leven » van alcohol en seks. Damiaans aanwezigheid, zijn werk, geeft aan « het goede leven » een andere windrichting. Zijn waken bij de stervenden in de dodenhut, deze en andere handelingen laten een weldoende wind van humaniteit waaien in de harten van de verweesde zieken.



In de kamer van de macht

Die andere wind die Damiaan laat waaien, bereikt uiteindelijk ook Honolulu, de rest van de VS en Europa. Ook in de Kerk zelf zet hij deuren en ramen open voor een nieuwe, frisse wind. Zijn oecumenische openheid tegenover William, zijn groeiend begrip voor de eigen waarde van de inheemse rituelen, zijn eerlijk verzet tegen de administratieve onbuigzaamheid van zijn overste Leonor, met deze concrete gedragingen geeft hij een andere wending aan de beleving van het christelijke geloof.

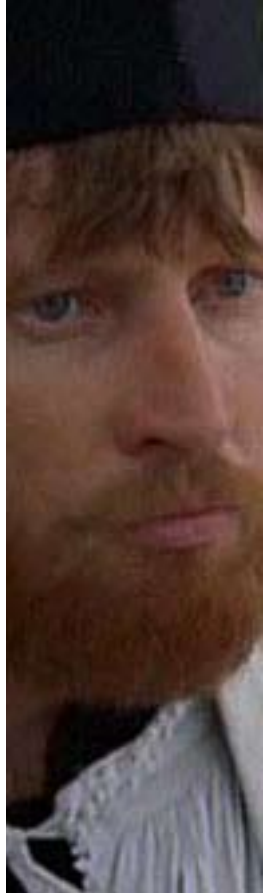
Cox weet dat op een subtiele en beeldende manier uit te drukken in de Honoluluscène met Damiaan, de premier Gibson, bisschop Maigret en overste Leonor.

Met drie beeldende elementen bezielt Cox deze belangrijke dialoogscène. De eerste is de positie van de personages. Wanneer Damiaan de kamer van de bisschop binnenkomt, staat zijn overste nog aan zijn kant. Van zodra echter Damiaan de eerste minister ziet, begint hij om meer middelen te vragen voor zijn zieke mensen. Leonor wijst Damiaan onmiddellijk terecht en gaat bij de twee andere gezagdragers staan. Damiaan alleen versus de driedelige officiële macht. Damiaan als tegenwind. Een tweede visueel gegeven is de intro tot de scène. Cox filmt Damiaan die de kamer binnenstapt. Bij het opengaan van de deur verschijnt niet eerst Damiaan, maar een groot beeld. Het bevindt zich in de gang en stelt Jezus met het Heilig Hart voort. Het beeld herinnert niet alleen aan de spiritualiteit van de picpussen. De officiële naam van deze kloosterorde geeft die spiritualiteit goed weer : de Congregatie van de Heilige Harten van Jezus en Maria. Cox doet meer met het beeld. Hij koppelt de verschijning van Damiaan aan de inhoudelijke betekenis van het beeld. Met Damiaan komt het Helig Hart van Jezus binnen in de kamer van de macht.

Een derde opmerkelijk beeldend gegeven in de scène is het kruisbeeld. Zoals al is gezegd, integreert Cox in tal van sequenties de betekenis van het kruisbeeld. De opvallende aanwezigheid ervan in talrijke Molokai-sequenties geeft een religieuze, christelijke duiding aan het werk van Damiaan. Het kruisbeeld spiegelt er niet alleen het lijden van de zieken, het spreekt ook nog een andere taal. Damiaan is daar de tolk van. In zijn eerste preek op Molokai thematiseert hij niet alleen het Kruis van Jezus, hij verwijst er ook letterlijk naar. Na het maken van het kruisteken, introduceert hij de letterlijke verwijzing naar het kruisbeeld in zijn kerk als volgt: "I do not have the disease that has sent you tot Molokai, but I want you to remind that all men know loneliness, all men know isolation and despair. And all men are afflicted in their hearts or in their bodies by sores and wounds that make them outcasts. Outcasts to all but Him..." Bij 'Him' draait Damiaan zich even om en wijst naar het beeld van de Gekruisigde. Welnu, in de scène die zich afspeelt in de werkkamer van de bisschop, blijkt er ook een kruisbeeld aan de muur te hangen. Cox filmt de scène zo dat de drie vertegenwoordigers van de macht met hun rug naar het kruisbeeld staan gekeerd. Zij keren zich niet om naar het kruisbeeld. Wat meer is, het kruisbeeld is amper te zien. Het hangt verloren tussen de meubels en de vele andere beelden. En wat nog het meest in het oog springt, is het behang. Het valt op, het is weelderig en druk van motief, zo druk dat van het kruisbeeld niet veel overblijft, het beeld is behang geworden.

Altaar

De wind, de humane tegenwind van Damiaan heeft een religieus, christelijk karakter. Cox verbergt dat niet. Hij vertelt het op de wijze van de beeldspraak. Nog andere scènes bevestigen dat. De Kerstviering bijvoorbeeld. Als Damiaan al zwaar ziek is, leidt hij nog de plechtige Kerstviering. Ze vindt plaats als de avonddonker al over de leproserie is gekomen. Cox werkt hier beeldend met de tegenstelling tussen het donker van het schiereiland en het warme licht in het kerkje van Damiaan tijdens de Kerstviering. Cox toont niet de liturgie zelf, maar de betekenis ervan. Hij laat Damiaan niet preken, maar met met beelden spreken: vooreerst met zijn door de lepra gekruisigde lichaam, maar ook met het beeld van de brandende kaars waarvan hij het licht doorgeeft.





Nog in een andere scène wijst Cox beeldend de christelijke diepgang aan van Damiaans figuur. Zij toont het moment waarop de lepra Damiaan op de knieën krijgt en naar zijn sterfbed voert. Cox brengt dat moment treffend in beeld : Damiaan zegt de laatste gebeden aan de linkerkant van het altaar waar, naar vast gebruik in die tijd, de priester op het einde van de mis het begin van het vierde evangelie in stilte leest. In die tekst gaat het eveneens over de tegenstelling donker en licht. De tekst zelf is in de scène niet hoorbaar. Cox filmt de lezende Damiaan op de rug en laat zien dat hij neervalt in de armen van de koster.

Die scène bevestigt dat het beeldmotief van het Christusaltaar van Cox een bijzondere plaats krijgt. Bij zijn aankomst op Molokai gaat Damiaan binnen in het vervallen kerkje met het grote kruisbeeld en bidt. Daarna laat Cox zien hoe Damiaan als een krachtige wind het stof van het altaar veegt en er zijn eerste mis leest in aanwezigheid van een enkeling, de man die zijn koster zal worden, de man ook in wiens armen de doodzieke Damiaan aan het altaar bezwijkt.

Cox vervolgt de beeldspraak van het kruis tot in de sterfscène. Ook hier werkt hij beeldend met licht en donker in de vorm van licht en schaduw. In de scène vraagt zuster Marianne aan Damiaan om vergeving omdat zij, de zusters, zo lang hebben gewacht om naar Molokai zelf te komen. Ze vraagt hem zijn zegen. Een laatste keer maakt Damiaan het zegenende gebaar van het kruisteken. Cox filmt het gebeuren zo dat de schaduw van de zegende hand van Damiaan wordt geprojecteerd op de muur van de kamer. Die schaduw valt juist aan de voet van het kruisbeeld dat aan de muur hangt.

Heilige Geest

In de sleutelscène waarschuwt Meyer Damiaan dat hij moet leren buigen voor de onbedwingbare kracht van de wind. Wanneer de melaatse missionaris sterft, moet hij inderdaad buigen voor de leprawind. Maar tegelijkertijd geeft hij op Molokai een hele, andere wind gebracht. Een wind die muziek maakt in de bomen. Letterlijk : William sterft terwijl hij hoort hoe het melaatsenkoor van Damiaan het Miserere instudeert. Muziek is wind, geluid, de adem van klanken. Muziek, dat zijn voor Little Bishop en al de andere melaatsen de woorden van Damiaan. Al die vormen van muziek krijgen een filmische ondersteuning door de eigenlijke filmmuziek, ingetogen, droevig, maar ook bezielend.

“De muziek in de bomen” is de Heilige Geest, de helende geest, de goddelijke en bezielende Levensadem die door de eenvoudige Damiaan over Molokai is komen waaien, niet ongezien gebleven en uitgegroeid tot een begenadigd moment in de humane en religieuze geschiedenis van de moderne mensheid, waarvan Cox’ film niet alleen vertellend en episch, maar ook beeldend en poëtisch de herinnering doorgeeft.