

Casablanca: de film

André Mommen

Finally, Casablanca. Would you have enjoyed that great entertainment as much with George Raft and Hedy Lamarr? Or Ronald Reagan and Ann Sheridan? They were all approached for the parts.

– William Goldman

De film *Casablanca* wordt vaak als een meesterwerk uit Hollywood beschouwd. Maar waarom kon precies deze film uit de studio's van de *Warner Bros.* in Burbank later een filmklassieker worden? Dat kwam niet alleen door de liefdesgeschiedenis die erin verweven zat. Ook niet door het spannende politieke conflict tussen de Duitse nazi-officieren, de Fransen van het regime uit Vichy en de politieke vluchtelingen op weg naar de Verenigde Staten. Of was het de cast met Ingrid Bergman en Humphrey Bogart als hoofdrolspelers die het verschil maakte?

Over het genre van deze film ontstond enige verwarring. Het was beslist geen echte oorlogsfilm, want die zou meer actie hebben verlangd. Het was ook geen spionagefilm waarin de geheime agenten elkaar naar het leven staan. Het etiket van *film noir* paste evenmin. De zelfkant van de samenleving kwam niet helemaal uit de verf. De critici maakten er een melodrama van omdat er muzikaal wel een en ander aan de hand was. Maar ook Shakespeare kon hier van invloed zijn geweest. Omdat de hoofdpersonages in een moreel dilemma verkeerden. In dit artikel wordt echter vooral ingegaan op de geschiedenis van de film *Casablanca* zelf zonder echter de politieke context te verwaarlozen.

De droomfabriek

Meer dan welke andere kunstvorm is de filmindustrie aan de bewegingswetten van

Het einde van de film laat dan ook zien dat Rick de nazi Strasser wel kan neerknallen, maar dat het uiteindelijk Renault is die Rick van de ondergang redt. Dat wordt bezegeld met de schop die Renault aan de fles Vichywater uitdeelt. Dát is de grote boodschap in de film.

het kapitaal onderworpen. Hiervoor staat Hollywood met zijn geldmachine model. De droomfabrieken vertegenwoordigen ook de *soft power* van het cultuurimperialisme. *Bollywood* in Mumbai (Bombay), de *UFA* in Neubabelsberg (Potsdam), de *Gaumont* en *Pathé* in Frankrijk, *Cinecittà* in Rome of *Mosfilm* in Moskou waren filmcentra gebouwd rond het studiosysteem.¹ Maar de filmindustrie was vanaf het begin niet alleen maar een droomfabriek. Op bepaalde momenten was ze via al of niet verdoken propaganda ook bezig om de bevolking politiek en ideologisch te beïnvloeden. Dr. Joseph Goebbels heerste bijvoorbeeld over de *UFA* in Neubabelsberg en Vittorio Mussolini deed dat over de filmstad *Cinecittà* die door zijn vader was gebouwd. Voor de filmindustrie was de thuismarkt uiteraard zeer belangrijk, want de taal speelde immers, nadat de geluidsfilm was doorgebroken, een belangrijke rol. Maar met ondertiteling of dubben kwam men er ook om de export te vergemakkelijken.

De film evolueerde van kermisattractie tot kunst. Hollywood en Neubabelsberg lokten de massa met zowel kitsch als muziekfilms. De documentairefilm brak ook door. Wat op het toneel niet kon, lukte in de film: close-ups en flashbacks maakten via de montage-trucs alles veel spannender. Zo ontstond de filmtaal. De Grote Depressie noopte de filmindustrie tot het tonen van de minder fraaie kanten van het kapitalisme. De actualiteit ging een nadrukkelijke rol spelen. Krantenverhalen over

misdaden vormden hier de belangrijkste bron. Mede onder invloed van uit Duitsland gevluchte joodse regisseurs, auteurs en acteurs, werd de *film noir* in Hollywood een nieuw genre.

Toen de Tweede Wereldoorlog uitbrak, wilden de meeste Amerikanen niet dat hun land aan de zijde van Engeland in de oorlog zou treden, ook al meende president Roosevelt dat hij de Engelsen niet in de steek mocht laten. Doch nog in 1941 deed een subcomité van de Amerikaanse Senaat een onderzoek naar “tendentieuze” of oorlogszuchtige films die Hollywood had geproduceerd. Aldus werd Harry Warner van de *Warner Bros.* verhoord wegens zeven oorlogszuchtige films uit zijn studio's. Tot strafmaatregelen kwam het echter niet omdat op 7 december 1941 de Japanse luchtmacht een vernietigende aanval op Pearl Harbor had gedaan en President Franklin D. Roosevelt meteen de oorlog aan Japan had verklaard. De studio's werden nu verzocht om de Amerikaanse oorlogsinspanningen te ondersteunen. Vooral de *Warner Bros.* deden dat met enthousiasme.

De studio's van de *Warner Bros.* waren op dat moment de eigendom van de broers Harry en Jack Warner.² Beide broers waren uit Europa afkomstige joden. Ze waren ook zeer begaan met het lot van de joden aldaar. *Executive producer* Jack en financieel directeur Harry Warner steunden bijvoorbeeld niet alleen de *Hollywood Anti-Nazi League*, zij weigerden ook te buigen voor de invloedrijke *German-American Bund*. Beide broers hadden bijvoorbeeld al twee antinazifilms, nl. *Confessions of a Nazi Spy* en *Underground*, uitgebracht. In 1941 produceerden ze *Dive Bomber* onder regie van Michael Curtiz met steracteur Errol Flynn in de hoofdrol om de Amerikaanse piloten in het zonnetje te zetten.

Na Pearl Harbor namen ze onmiddellijk diverse patriotische films in productie, zoals *Casablanca*, *Edge of Darkness* en *Watch on the Rhine*. Deze films waren echter geen typische oorlogsfilms met veel wapengekletter. De Amerikaanse strijdkrachten hadden nog geen militaire successen te melden.

"Everybody comes to Rick's"

Toeval of niet, maar op 8 december arriveerde een filmscript bij de Warner Bros. met als titel *Everybody Comes to Rick's* dat de oorlogssituatie in Europa tot onderwerp had. Producer Hal Wallis zag er een uitstekend melodrama in. Hij dacht aan een hoofdrol voor George Raft of James Cagney. Het mocht ook een *film noir* worden ... dus een zwartwitproductie kon volstaan. Wallis veranderde echter meteen de titel in *Casablanca*, want dat klonk Spaans, dus exotisch, waardoor de film ook in Latijns Amerika te slijten zou zijn. Voorts zou *Casablanca* gemakkelijk herinneringen aan eerdere films oproepen. Wie herinnerde zich niet de kaskraker *Morocco* met Marlene Dietrich en Gary Cooper uit 1930? Of *Algiers* (1938) met Charles Boyer en Hedy Lamarr?

Casablanca werd film nummer 410 in de geschiedenis van de Warner Bros. Er moest echter eerst nog wat aan het script worden veranderd. Het script van *Everybody Comes to Rick's* bouwde eigenlijk voort op de tekst van een toneelstuk dat nooit was opgevoerd. Het verhaal gaat dat in de zomer van 1938 de Amerikaanse leraar Murray Burnett samen met zijn uit Oostenrijk afkomstige vrouw naar Europa afreisde alwaar beiden de Oostenrijkse verwanten hopen te bezoeken. Burnett kwam uiteindelijk ook in Zuid-Frankrijk terecht waar hij in een café een zwarte pianist uit de Verenigde Staten ontmoette die er het publiek met zijn zang vermaakte. Murray Burnett besloot over dat gegeven een toneelstuk te maken. Helaas, want niemand wilde zijn stuk opvoeren. Vandaar dat hij in de zomer van 1940 samen met een zekere Joan Allison zijn stuk tot een filmscript omwerkte. Een agent in Los Angeles stuurde het dan eind 1941 naar de grote studio's. Alleen die van de Warner Bros. reageerden meteen positief.



In het filmscript van *Casablanca* gaat het om de Amerikaan Rick Blaine die in Casablanca, een Frans protectoraat onder het gezag van het regime in Vichy, een grand café annex speelhol runt. Casablanca is ook het eindstation voor al diegenen die vanuit Frankrijk via Noord-Afrika naar Amerika willen ontsnappen. Vele vluchtelingen zitten echter in Casablanca gevangen als vissen in een fuik. Om de tijd te doden strijken ze ook neer in *Rick's Café Américain* waar de nogal cynische Blaine de sfeer bepaalt. Hij lijkt alsnog geen aanstalten te maken om zelf naar Amerika te ontkomen. Al snel wordt in de film duidelijk dat Rick zich van de wereld heeft afgekeerd omwille van een ongelukkige liefde. Uiteindelijk gaat het om een zekere Ilsa die hij had leren kennen toen hij nog in Parijs woonde, maar die in juni 1940 vlak voor de intocht van de Duitsers niet met hem was meegegaan naar Noord-Afrika. Op een goede dag duikt echter deze Ilsa weer op in zijn café, maar ditmaal in gezelschap van een zekere Victor Laszlo. Beiden zijn van plan om via Casablanca naar Amerika te ontsnappen. Helaas, maar ze hebben niet de benodigde papieren om het vliegtuig

naar Lissabon te kunnen nemen. Rick zit meteen met een emotioneel probleem als hij merkt dat Ilsa nog altijd op hem verliefd is. Waarom heeft ze hem echter bedrogen? Waarom had ze hem niet verteld dat ze nog getrouwd was in plaats van te zeggen dat haar man overleden was?

Ineens wordt het café van Rick het centrum van allerlei intriges en conflicten. Zeker als blijkt dat Rick over twee blanco exitvisa beschikt. Ilsa en Victor Laszlo willen deze papieren uiteraard bemachtigen, maar Rick weigert nu. Hij kan immers zelf samen met Ilsa met behulp van deze visa Casablanca verlaten. Omdat de twee visa gestolen zijn van twee Duitse koeriers, willen de Duitsers de papieren echter weer terugkrijgen en ze roepen daarvoor de hulp in van de plaatselijke Franse autoriteiten, in casu de kapitein Louis Renault. Alles wordt duidelijker als de ware identiteit van Victor Laszlo bekend wordt: hij is een uit een Duits concentratiekamp ontsnapte Tsjechische verzetsstrijder en heeft contacten met een uitgebreid netwerk van verzetsorganisaties in heel Europa.

De studiobazen van *Warner Bros.* schrokken echter terug van het verfilmen van het verhaal in deze setting. Omdat in het oorspronkelijke script Ilsa een Amerikaanse van lichte zeden was, besloten ze om Ilsa die tot dan toe in het script Lois heette, om te toveren in een dame die Ilsa Lund uit Zweden ging heten. Het hele verhaal werd voorts door de dialoogschrijvers Julius en Philip Epstein bewerkt. Ook in de portrettering van de personages werd een en ander wat veranderd. Gezien de geldende voorschriften van de Amerikaanse regering mocht men wel de personages van landen waarin men mee in oorlog was, zeer negatief typeren, maar dat mocht niet ten aanzien van de bondgenoten en ook niet die uit de neutrale landen.

Welnu, Washington was niet in oorlog met Vichy. Dus men moest de Fransen in de film, ook al liepen er kwalijke individuen in rond, uiteindelijk nogal positief benaderen. Vichy kon, zo hoopte men allicht, immers op elk moment aan de zijde van de Geallieerden weer de wapens opnemen tegen Duitsland. School in iedere Fransman soms geen patriot? Deze verwachting werd in de film via het laten schallen van *La Marseillaise* geschapen. Of dat de werkelijke situatie weerspiegelde, was onbelangrijk. Het was een kwestie van oorlogspropaganda.

Maar wat te doen met de perfide Fransen die openlijk met de Duitsers collaboreerden? Dit gegeven werd via de Franse kapitein Rinaldo in beeld gebracht. Echter Rinaldo was geen Franse naam, vandaar dat hij in de film de naam van Louis Renault heeft gekregen. Dat dit ook de naam van een Franse autofabrikant was, deed er eigenlijk niet toe. De werkelijke Louis Renault maakte immers in zijn fabrieken nu tanks voor de Duitsers en zijn fabrieken werden ook door de Geallieerden gebombardeerd. Kapitein Renault werd in de film de tegenspeler van Rick. Restte nog de rol van de Duitsers. Hier kreeg majoor Strasser de ruimte om zich te profileren als de brutale schoft. Hij probeerde Victor Laszlo op te pakken. Maar daarvoor had hij echter de medewerking van kapitein Louis Renault nodig. Doch de laatste liep niet al te hard van stapel. Omdat Renault volledig corrupt was en enkel zijn eigenbelang najoeg, was toch veel mogelijk om in de dialoogsfeer meningsverschillen uit te vechten. Omdat Renault in elk geval niet van plan was om

Laszlo te laten ontsnappen, was hij wel een objectieve bondgenoot van de Duitsers. Dit is dan het gegeven waarrond het verhaal zich verder zou ontwikkelen en de karakters van de hoofdrolspelers tot leven konden komen.

De karakters van de fanatieke nazi Strasser en de corrupte Renault lagen echter al vast. Rick was eigenlijk de enige persoon die een persoonlijke ontwikkeling zou doormaken, terwijl het voor Ilsa voldoende was om zich vertwijfeld op te stellen. Eigenlijk hield ze nog altijd van Rick, maar van de andere kant bewonderde ze Laszlo en ze wilde hem zeker niet in de steek laten. De tot grote passiviteit gedwongen Laszlo moest echter wel in de film tonen wie hij werkelijk was, maar hij speelde in de hele intrige nauwelijks een rol van betekenis. Alles draaide immers om het liefdespaar Ilsa en Rick, waardoor Laszlo een relatieve buitenstaander werd. Bemiddelaar tussen Rick en Ilsa was de pianist en zanger Sam uit *Rick's Café Américain*. Sam behoorde tot de categorie van de gerespecteerde negers. Hij was beschaafd en invoeleend. Als pianist en zanger voldeed hij aan het type van de nachtclubanimator. Met hem kon het racisme in de Amerikaanse samenleving aan de kant worden geschoven. Voorts speelde Rick ook nog eens de rol van de goede werkgever. Kortom, met Sam erbij was de film ook nog eens "politiek correct". Politiek correct is ook dat Rick zijn pianist in bescherming neemt. Als de Italiaan Ferrari, die behalve zwart-handelaar ook de eigenaar van het rivaliserende café *Blue Parrot* is, langskomt om het contract van Sam over te nemen, zegt Rick: "I do not buy or sell human beings". Amerika heeft dus definitief gebroken met de slavenhandel.

De acteurs

De rol van Sam werd door de uit Chicago afkomstige zanger Arthur "Dooley" Wilson gespeeld. Men had aanvankelijk voor die rol aan Ella Fitzgerald en Lena Horne gedacht. Maar dat bleek een slecht idee. Met een vrouwelijke pianiste zou Rick er een onwerkbare nieuwe relatie bij hebben gekregen. Ook het café moest verder worden bemand. Er was de humoristische ober Carl, hier gespeeld door de dikke Hongaar S. Z. Sakall (Szakáll). De rol van de barkeeper Sascha ging naar de Rus Leonid

Kinsky. De nachtclubzangeres met gitaar was ene Corinna Mura (Wall) uit Texas. Zo knoopte *Casablanca* dan weer naadloos aan bij het genre van de muzikale comedy. De croupier in het casino was de Fransman Marcel Dalio die eerder al in *La Grande Illusion* (1937) en *La Règle du Jeu* (1939) van Jean Renoir had geschitterd. Dalio was zelf via *Casablanca* uit Frankrijk ontsnapt.

En dan waren er de bezoekers van Ricks café. Joy Page en Helmut Dantine speelden het jonge Bulgaarse koppel met weinig financiële middelen. De negentienjarige Madeleine Le Beau vertolkte de rol van de door Rick verstoten minnares die wraakzuchtig met een Duitse officier paradeerde. De Duitser Curt Bois was de donkere gauwdief. De Canadees John Qualen draafde op voor de rol van Berger, de contactpersoon van Laszlo. De Oostenrijker Ludwig Stössel speelde de rol van Leuchtag. De Weense Ilka Grüning speelde de rol van diens vrouw. De Italiaanse ex-operazanger Frank Puglia was de Arabische straatverkoper.

Deze nevenrollen konden zonder veel problemen worden ingevuld. Maar men moest ook een geschikte regisseur treffen. William Wyler betoonde geen interesse. Men kwam dan al snel uit bij Mihály Kertész, alias Michael Curtiz. Geboren in 1888 in Boedapest en na de Anjerrevolutie in 1919 naar Oostenrijk gevlucht, was hij in Berlijn via Harry Warner al in 1926 naar Hollywood gekomen. Hij had niet alleen een brede filmische ervaring, maar kende ook de Europese omgangsvormen uitstekend. Voorts wist hij wat sociaal realisme was. Zo had Curtiz al met films als *20,000 Years in Sing Sing* (1932) of met horrorfilms als *The Mad Genius* (1931), *Dr. X* (1932), *The Mystery of the Wax Museum* (1933), *The Walking Dead* (1936) furore gemaakt. Al deze films waren *low budget* maar ze leverden de *Warner Bros.* toch veel geld op. Het fortuin van de studio was aanvankelijk gebaseerd op dit soort films met een lage kostprijs. Pas later zou de studio in duurdere producties investeren.³ Alvo Arthur Edeson schoot de filmbeelden van *Casablanca*.⁴ Hij was stichtend lid van de *American Society of Cinematographers*. Voor de aankleding draafde de Australiër Orry-Kelly op. Hij had inmiddels bij *Warner Bros.* een kledingrevolutie

Acteurs en regisseur van 'Casablanca'

Rick	Humphrey Bogart (1899-1957)
Ilsa Lund	Ingrid Bergman (1915-1982)
Victor Laszlo	Paul Henreid (1908-1992)
Kapitein Louis Renault	Claude Rains (1889-1967)
Majoor Strasser	Conrad Veidt (1893-1943)
Signor Ferrari	Sydney Greenstreet (1879-1954)
Ugarte	Peter Lorre [Lázló Löwenstein] (1904-1964)
Carl, een ober	S.Z. Sakall [Szőke Szakáll] (1883-1955)
Yvonne	Madeleine Le Beau (1923-)
Sam	Arthur Dooley Wilson (1886-1953)
Annina Brandel	Joy Page (1924-2008)
Berger	John Qualen (1899-1987)
Sascha, de barkeeper	Leonid Kinsk(e)y (1903-1998)
Jan Brandel	Helmut Dantine (1917-1982)
Donkere Europeaan	Curt Bois (1901-1991)
Croupier	Marcel Dalio [Marcel Benoît Blauschild] (1899-1983)
Zangeres	Corinna Mura [Wall] (1909-1965)
De heer Leuchtag	Ludwig Stössel (1883-1973)
Mevrouw Leuchtag	Ilka Grüning (1876-1964)
Arabische verkoper	Frank Puglia (1892-1975)
Abdul	Dan Seymour (1915-1993)
Regisseur	Michael Curtiz [Manó Kertész Kamirer] (1886-1982)

teweegebracht, want hij vond dat de artiesten modieus gekleed moesten gaan. In *Casablanca* steelt Ingrid Bergman dan ook de show door haar outfit van een *grande dame*.

De muzikale omlijsting viel Max Steiner toe. Om aan de militaire dienst in Oostenrijk te ontsnappen was Steiner al in 1914 naar de Verenigde Staten getrokken,

waar hij samen met zijn landgenoot Erich Wolfgang Korngold zich al snel zou opwerken tot een vooraanstaand dirigent en arrangeur van filmmuziek.⁵ Toen hij het script van *Casablanca* onder ogen kreeg besloot hij ook om het lied *As Time Goes By* handig in de filmmuziek te verweven.⁶ Even belangrijk was uiteraard de filmmontage. Dat was het werk van Don Siegel. Een ontsnapte Franse luitenant, nl. Robert

Aisner, adviseerde Curtiz over de politieke en sociale verhoudingen in *Casablanca*.

Producer Hal Wallis liet uitlekken dat Ann Sheridan, Ronald Reagan en Dennis Morgan de hoofdrollen zouden krijgen. Door Reagan te noemen dacht iedereen meteen aan een B-film. Ann Sheridan en ook Tamara Toumanova werden opgeroepen voor een test. Wallis wilde echter graag Hedy Lamarr voor de vrouwelijke hoofdrol hebben. Pas op 1 april 1942 dacht hij dan aan Ingrid Bergman. Studiobaas Jack Warner verlangde George Raft voor de rol van Rick. Maar Wallis verkoos Humphrey Bogart. Curtiz testte echter ook de Franse Michèle Morgan voor de rol van Ilsa, Dooley Wilson voor die van Sam, en Jean-Pierre Aumont voor die van Victor Laszlo. Wallis gaf echter de rol van Victor Laszlo aan Paul Henreid. Conrad Veidt tekende voor de rol van majoor Strasser. Op 25 mei 1942 kon men dan eindelijk beginnen te draaien. Pas een dag later tekenden Claude Rains voor de rol van Louis Renault en Peter Lorre voor de rol van een zekere Ugarte.⁷ Op 15 juni 1942 volgde S. Z. Sakall voor de rol van Carl. Niet alle acteurs waren dan al effectief vrij. Paul Henreid draaide dan nog *Now, Voyager*. Veel opnames gebeurden daarom hapsnap naarmate de acteurs vrij waren. Materiaalschaarste vormde een handicap. De luchthaven van Los Angeles werd als achtergrond gebruikt. Een vliegtuig van karton werd in stelling gebracht. De decors van de zwarte markt in *Casablanca* waren van *The Desert Song* geleend. Zuinig als ze waren, gooiden de broers Warner zelfs nog geen kromme spijker weg, laat staan dat ze hun acteurs van drinken en eten wilden voorzien.

Een script in wording

Het oorspronkelijke script van *Everybody comes to Rick's* bezorgde de studiobazen nogal wat hoofdbrekens. De aangebrachte veranderingen bleken onvoldoende, te meer daar Curtiz het hele verhaal nogal karakterloos had gevonden. Zo bood Rick onvoldoende weerwerk aan de Duitsers. Dat was nodig, want intussen was kapitein Strasser als antagonist tot majoor opgevoerd. Het script verhuisde daarom begin april 1942 naar Howard Koch. Hij was iemand die de dialogen voor het hoorspel *The War of the Worlds* uit 1938 had bewerkt. Orson Welles had met dat

hoorspel toen de radioluisteraars met een verhaal over de invasie van de marsmannetjes de stuipen op het lijf gejaagd. Koch had ook het script van de film *The Sea Hawk*, geregisseerd door Curtiz, al eerder onder handen genomen. Koch ontfermde zich nu in samenwerking met de broers Epstein over het script van *Casablanca*. Het resultaat mocht er zijn. De rol van Strasser werd fors aangedikt. Rick kreeg in de dialogen een sterker karakter en, naarmate de filmopnames vorderden, tevens een politieke achtergrond toegedicht.

Zo weigert Rick een Duitser in burger toegang tot de roulettetafel met de opmerking dat hij wel bij de bar mag zitten. “You are lucky the bar is open to you.” Rick komt nu ook op voor de belangen van zijn pianist Sam. In een confrontatie met Renault laat de laatste vallen dat Rick in 1935 geweren aan Ethiopië heeft verkocht en in 1936 in Spanje aan de zijde van de Republikeinen heeft gevochten. Rick antwoordt dat hij daarvoor telkens dik betaald werd, waarna Renault meent dat de tegenstanders hem veel beter zouden hebben betaald. Als de Duitsers op het punt staan om Parijs binnen te trekken, dan vertelt Rick aan Ilsa dat hij op hun zwarte lijst staat, “their roll of honor”. Het cynisme van Rick heeft dus een dubbele bodem. Want hij stond immers altijd al aan de goede kant. Hij is dus een antifascist in hart en nieren gebleven, maar weigert nu om nog ergens een vinger uit te steken.

Ook de bleke rol van Ilsa werd door Koch wat aangehoofd. In het oude script heeft Ilsa niet de moed aan Sam te vragen om *As Time Goes By* te spelen. Nu wel. Ilsa wordt nu alléén aan een tafeltje in het café geplaatst. Als Rick komt opdagen om te kijken wat er aan de hand is als Sam tegen zijn verbod in ineens *As Time Goes By* speelt, ziet hij Ilsa zitten. Daardoor wordt een open gesprek tussen beiden mogelijk over waarom Ilsa Rick in Parijs in de steek heeft gelaten.

De opzet van de film wordt wat ruimer. Het is geen film meer die zich enkel in het café afspeelt. Er zijn nu straatscènes met een Oosterse bazaar bijgekomen. De concurrerende club *Blue Parrot*, alwaar de zwarthandelaar Ferrari heerst, laat wat meer geloop naar buiten toe. Ricks affaire met Ilsa in Parijs wordt nu in een flashback

gemonteerd. Activiteiten worden naar de luchthaven van Los Angeles verplaatst. De *Buick* van Rick ziet men daarom uitrijden. De karakters krijgen via Koch wat meer diepgang. Ilsa wordt nu een getormenteerde vrouw vol vertwijfeling. Renault is nog wel een opportunistische collaborateur, maar bezit nog een bodempje vaderlandsliefde.

Koch meende echter dat het dramatische zwaartepunt van de film niet in de relatie tussen Rick en Ilsa mocht liggen, maar wel in de politieke inhoud. Vandaar dat de wrijvingen tussen Rick en Renault, en vooral met Strasser, in zijn ogen wat meer aandacht verdienden. Ook het romantische element kreeg meer aandacht. De ontmoetingen onder vier ogen tussen Ilsa en Rick in het café en in het appartement van de laatste gebeurden nu na sluitingstijd. Dat leverde dan weer boeiende nachtelijke scènes met speciale lichteffecten op. Ilsa's overspel in Parijs was intussen op een hoger niveau getild. Omwille van haar bewondering voor de idealen van haar man wilde ze deze laatste niet in de weg staan. Dat maakte de film wat spannender, daar Ilsa even goed met Rick als met Laszlo zou kunnen ontsnappen uit *Casablanca*. Maar uiteindelijk lag de beslissing hierover alleen bij Rick. Die bezat immers de twee blanco exitvisa afkomstig van de moord op de twee Duitse koeriers.

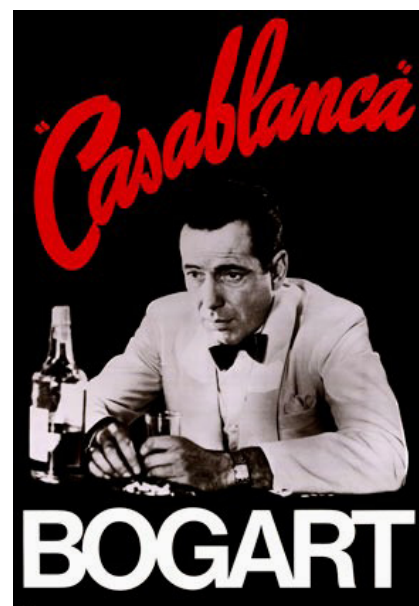
Expliciete seksuele verwijzingen of scènes waren wegens de censuur volstrekt uit den boze. *Warner Bros.* besloot zich daarom op voorhand in te dekken. Daarom werd Joseph I. Breen van de *Motion Picture Producers and Distributors Association* ingeschakeld. Hij verbood elke bedscene of enige allusie daarnaar. De kijker moest de illusie krijgen dat de relatie tussen Ilsa en Rick zuiver platonisch bleef. Ook de neutrale landen moesten worden ontzien. De Spaanse kroegbaas en zwarthandelaar Martínez van de *Blue Parrot* werd nu de Italiaan Ferrari (gespeeld door Sydney Greenstreet). Spanje was officieel niet in oorlog met de Geallieerden, Italië uiteraard wel. Over de moraliteit werd strikt gewaakt. Door een Bulgaars echtpaar het geld voor de aankoop van twee visa te laten winnen in zijn casino, zette Rick de corrupte en promiscue Renault niet alleen een hak, maar verwierf hij ook de achting van zijn personeel. Van een cynische eenzaam

en egoïst evolueerde Rick nu langzaam naar een achtbaar personage en daarna naar een Amerikaanse patriot en antifascist. De kers op de taart vormde Ricks overdracht van de twee exitvisa aan Victor Laszlo en Ilsa. Maar die ontknoping werd pas helemaal op het einde van de opnames bedacht.

“La Marseillaise”

Tot dan toe werd de sfeer in *Rick's Café Américain* door de zang van Sam bepaald. Achter zijn piano gezeten kweelt hij liedjes als *If I Could Be With You, It Had to Be You*, *Shine* en *Sweet Georgia Brown*. Er was ook het dansorkest dat *Knock on Wood* ten beste gaf met Sam als zanger. Maar Sams rol is ook die van tussenpersoon in de relatie tussen Ilsa en Rick. Op aandringen van Ilsa zingt en speelt hij *As Time Goes By*. Dat vormt een kantelmoment in de film en in de gemoedsbeleving van Rick. Rick had dit liedje van het repertoire laten halen sinds het verdwijnen van Ilsa. Hierdoor werden alle andere muzikale intermezzi in het café tot zuiver entertainment gedegradeerd. Zo zingt Corinna Mura wel de Latijns-Amerikaanse liedjes *Tabu* en *Tango des Roses*, maar dat is slechts omlijsting. De titelsong van *Casablanca* is immers *As Time Goes By* met de stem van Sam.

Door de komst van een groep Duitse officieren onder leiding van majoor Strasser vermag de muziek niet langer meer de zeden in *Rick's Café* te verzachten. Als Rick even met Victor Laszlo in zijn kantoor staat te praten, horen beiden in de gelagzaal dat *Die Wacht am Rhein* door de Duitse





“gasten” wordt gebruld. Toegesnelde zien beiden dan hoe Strasser en zijn groep officieren rond de piano geschaard luidkeels staan te zingen. Laszlo rent naar beneden en wil dat het dansorkest *La Marseillaise* speelt. Rick geeft teken dat dit mag. De Franse gasten overstemmen met hun *Marseillaise* dan al snel de Duitsers die eerst nog stug willen doorzingen alvorens de vocale strijd te staken. Echter, hierdoor heeft Rick ook zijn Amerikaanse neutraliteit in het conflict opgegeven. Hij heeft partij gekozen voor het Franse verzet én voor Victor Laszlo die nu ook als dirigent zijn ware gezicht heeft laten zien. De Duitse reactie is meteen fel. Strasser eist dat Louis Renault het etablissement sluit, hetgeen dan ook meteen gebeurt. Dit is alweer een kantelmoment in de film. De Europese verzetsheld Victor Laszlo is opgestaan. Ditmaal met de Amerikaanse patriot Rick aan zijn zijde.

Men heeft zich wel eens afgevraagd waarom de Duitse militairen *Die Wacht Am Rhein* zongen en niet het *Horst Wessel*, het befaamde nazi-lied. *Die Wacht am Rhein* behoort tot het romantische repertoire uit het midden van de negentiende eeuw. Producer Wallis had voor dat laatste lied gekozen omdat het vrij was van auteursrechten! Dat gold niet voor het *Horst Wessel*. Dus dat zou de officiële reden zijn geweest om een andere keuze te maken. Of dit wel degelijk de reden was, mag men betwijfelen. Allicht was men bang om met het *Horst Wessel* bepaalde bioscoopbezoekers te shockeren of, nog erger, dat

de filmcensuur dit niet zou pikken. Een romantisch lied uit het midden van de negentiende eeuw als *Die Wacht am Rhein* op tekst van Max Schneckenburger en op muziek van Karl Wilhelm was allicht de beste keuze geweest. Want de eerste strofe ervan luidt immers:

Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein,
wer will des Stromes Hüter sein?
[: Lieb' Vaterland, magst ruhig sein, :]
[: fest steht und treu die Wacht am Rhein! :]

Men ziet het dus: het Duitse heer staat dan wel weer pal, maar maakt zeker geen aanstalten om de Rijn over te steken. Doch in 1940 had Duitsland wel weer de Elzas geannexeerd.

Het evenzeer romantisch klinkende *Deutschland über alles* uit 1841 op muziek van Joseph Haydn (onderdeel van zijn *Kaiser Quartet*) en op tekst van A.G. Hoffmann von Fallersleben hoort men ook in de film, maar ditmaal enkel in een georkestreerd arrangement van Max Steiner. Deze melodie heeft Steiner gebruikt bij wijze van achtergrondmuziek bij de scène als Majoor Strasser aan Renault het bevel uitdeelt om Rick's café te sluiten omwille van het zingen van de *Marseillaise*. Voor alle duidelijkheid: *Deutschland über alles* was pas in 1922 tot de status van Duits

volkslied verheven om de breuk met het Pruisische militarisme te markeren. De tweede strofe van het lied illustreert perfect over welk nationalisme het hier kan gaan:

Deutsche Frauen, deutsche Treue,
Deutscher Wein und deutscher Sang
Sollen in der Welt behalten
Ihren alten schönen Klang,
Uns zu edler Tat begeistern
Unser ganzes Leben lang.
[: Deutsche Frauen, deutsche Treue,
Deutscher Wein und deutscher Sang. :]

Behalve *Deutschland über alles* had Steiner ook *La Marseillaise* als achtergrondmuziek in de filmmuziek verweven. Al bij de eerste beelden konden de toeschouwers *La Marseillaise* horen en de film eindigt er ook mee. Onder het regime van Pétain was *La Marseillaise* verboden.

Pétain komt met zijn regime uiteraard expliciet aan bod. Al helemaal aan het begin van de film schiet de Franse politie bij het oppakken van verdachten op straat een vluchteling onder een billboard neer. De neergeschoten man heeft een papier van de Vrije Fransen in zijn zak. Men ziet ook op een plakkaat waaronder de man is neergestort, de kop van Pétain waaronder staat: “Je tiens mes promesses, même celles des autres”. Duidelijker kan het niet. En op het einde van de film gooit kapitein Louis Renault een lege fles Vichywater misprijzend in de prullenbak en geeft die dan een trap ten teken dat hij nu aan de zijde van de Geallieerden staat. Immers, nadat Rick majoor Strasser heeft neergeknald, laat Renault het lijk tot Ricks verbazing wegruimen met de opdracht om de gebruikelijke verdachten op te pakken. Tussen Renault en Rick kan nu een mooie vriendschap opbloeien (“Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship”). Steiner wist dit alles muzikaal te omlijsten, want op de achtergrond ging de muziek van *Deutschland über Alles* over op de *Marseillaise*. Detail: hoe kwam men in Hollywood nu aan een gave fles Vichywater? De export van dat bronwater uit Frankrijk naar Amerika was immers gestopt. De vroegere distributeurs in New York werden gecontacteerd. Tevergeefs. Ten slotte vond men niet één fles, maar zelfs een hele kist in de kelders van het Biltmore Hotel in Los

Angeles waar de lokale celebrities en tycoons plachten neer te strijken.

Een verkeerd begrepen film?

De première van *Casablanca* op 26 november 1942 in New York ging gepaard met enig Frans vlagvertoon. Doch het was nog altijd niet echt koek en ei tussen President Roosevelt en de Vrije Fransen van Generaal de Gaulle. Washington onderhield nog altijd bevoorrechte contacten met bepaalde krachten uit de kringen uit Vichy. Het *Office of War Information* wilde wel over de filmpremière een persbericht voor de hele wereld verspreiden, maar dat was beslist geen zetje in de rug voor De Gaulle. Dat zagen de meeste filmcritici ook wel in. Trouwens, de kritiek was allerminst unaniem juichend. De vakpers zag wel grote mogelijkheden in de film, maar dan wegens de titel! De Geallieerden waren immers pas in Noord-Afrika geland. *The Hollywood Reporter* van 8 december 1942 legde meteen in de aanhef al de nadruk op die gelukkige samenloop van omstandigheden. De *Daily Variety* van die datum was ook die mening toegedaan. In *The Family Circle* van 29 januari 1942 lezen we dat de film een zwaar aangezette liefdesaffaire bevat, hoewel de titel van de film en de persoon van Bogart eerder naar het avontuur ruiken. De anonieme criticus vond het spel van de mindere goden wat overdreven en hij vermeldde ook Dooley Wilson die in de film als een “friend and confidant” van Rick optrad. De recensent meende voorts dat het poëtische *As Time Goes By* het themalied van de film was, hoewel Jack Warner eigenlijk de song *Knock On Wood* – een dansnummer voor de big band – op het oog had gehad. Blijkbaar wist de recensent van dienst weinig of niets van de Franse of Duitse politiek, want hij dacht dat “Liberty, Equality, Fraternity” het Franse volkslied was en dat *Die Wacht am Rhein* een nazilied was. Meteen mag men vermoeden dat de filmrecensenten weinig op hadden met alle extravagancies die door de film waren geweven. *The Film Daily* van 27 november 1942 stak de loftrompet, maar meende dat de film vooral een spannend melodrama was met Bogart in de rol van een Amerikaan met een “shade past who operates a cafe and gambling joint peopled by a strange collection of characters.” Uiteraard was er het nobele gebaar van Rick waardoor Victor Laszlo veilig Marokko kon verlaten, maar

daartegenover stond dan weer dat het hele verhaal ook met de zwarte markt in *Casablanca* en met corruptie was verweven. Het spektakel was dus allerminst verheffend te noemen.

Deze zuurzoete commentaren in de pers verraden ook een zeker “ongeduldig onbegrip” voor het vermengen van een liefdesaffaire met een politiek gegeven. Bosley Crowther van *The New York Times* van 27 november 1942 had dat ook goed aanvoeld. Hij gewaagde van een geslaagde mengeling van een tedere liefdesgeschiedenis in een “tight topical theme”. Howard Barnes in *The New York Herald Tribune* van diezelfde dag sprak wel van een tijdloos document, maar in een latere maar ongesignde notitie kwam deze krant nog eens terug op het eerste oordeel en sprak nu van een melodrama. Deze visie werd door de “ernstige” filmkritiek in New York gedeeld. Veel zuurder klonken de commentaren in de week- en maandbladen. Phillip Hartung in *Commonweal* dacht dat *Casablanca* goede entertainment bracht, maar dat de *couleur locale* niet het niveau van die in de film *Algiers* haalde. David Lardner van *The New Yorker* van 28 november 1942 loofde wel het tijdloze karakter van de film, maar meende dat een film als *Across the Pacific* hier toch beter scoorde. Maar alle critici moesten ten slotte erkennen dat het spel van Bogart, Bergman en Dooley Wilson uitstekend was. Had dit dan de film soms gered en zou dat voldoende zijn om één of meerdere Oscars in de wacht te kunnen slepen?

Een voorsmaakje hiervan kreeg men al bij de uitreiking van de *New York Film Critics Award*. Bogart werd voor de onderscheiding van “beste acteur” slechts als tweede geklasseerd en nog wel op grote afstand van Cagney in *Yankee Doodle Dandy*. Ingrid Bergman kreeg slechts één stem voor “beste actrice”. Het was Agnes Moorehead in *The Magnificent Ambersons* die won. De “beste regisseur” werd John Farrow voor *Wake Island*. Curtiz werd hier bedacht met slechts één stem. *Casablanca* viel ook af voor de kwalificatie van “beste film”. De prijs ging hier naar Noel Coward voor zijn oorlogsfilm *In Which We Serve*. Het film-intellect uit New York had *Casablanca* dus integraal afgewezen. Maar New York was natuurlijk niet Los Angeles waar de grote prijzen werden verdeeld. *Casablanca*

mocht dan niet de filmkritiek hebben overtuigd, het publiek was in New York wel al in dichte drommen komen opzetten.

Toen de film op 23 januari 1943 in het hele land in roulatie kwam, had net de Conferentie van *Casablanca* plaatsgevonden. Deze topontmoeting tussen Roosevelt en Churchill voltrok zich zonder Stalin, maar men had wel De Gaulle uitgenodigd. Voor het oog van de fotografen drukte De Gaulle zijn tegenstander generaal Henri Giraud de hand onder het goedkeurende knikken van Churchill en Roosevelt. Dat hielp de populariteit van de film zeker vergroten. *Casablanca* had de *Warner Bros.* wel 950.000 dollar gekost, maar na tien weken had hij al 3.7 miljoen dollar opgebracht. Niet on aardig dus deze *return on investment*. Maar omdat *Casablanca* pas in 1943 in Los Angeles in roulatie was gebracht, kon hij enkel een jaar later voor een Oscar van de *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* in aanmerking komen. Het populaire succes van *Casablanca* leidde in 1944 tot niet minder dan acht nominaties.

Maar veel nominaties in de wacht slepen betekent nog niet noodzakelijk veel Oscars binnenrijven. Omdat Bergman ook voor een Oscar voor beste actrice als Maria in *For Whom the Bell Tolls* was genomineerd, kon zij allicht afvallen voor een Oscar in *Casablanca*. Voor de titel van “beste film” was de concurrentie groot. *The Song of Bernadette* van de *20th Century-Fox* had zo waar twaalf nominaties in de wacht weten te slepen, dus dat moest dan wel de “beste film” van het jaar zijn. Toen op 2 maart 1944 de uitslag bekend werd gemaakt, was het geen verrassing dat Alfred Newman voor de muziek van *The Song of Bernadette* en niet Max Steiner voor de score van *Casablanca* een Oscar kreeg. Datzelfde gebeurde ook voor de beste cinematografie. *Casablanca* kreeg wél een Oscar voor het beste script en Michael Curtiz verwierf eentje voor de beste regisseur. Probleem was dat niemand precies wist wie uiteindelijk de auteur van het script was. Velen hadden immers aan het script gemeesterd. Koch greep naar het gouden beeldje. Michael Curtiz begroette zijn eigen Oscar in gebroken Engels: “So many times I have a speech ready, but no dice. Always a bridesmaid, never a mother.” Uiteindelijk ging de Oscar voor de beste film tot ieders verrassing toch naar *Casablanca*. Probleem was

nu wie die Oscar mocht ontvangen: Jack Warner of producer Hal Wallis? Jack Warner greep de prijs, want ten slotte was hij de mede-eigenaar van de studio. Dat leidde tot een diepe vete tussen beide mannen. Wallis vertrok daarop bij Warner Bros. en vestigde zich als een succesvolle onafhankelijke producer die een aantal filmsterren aan een carrière zou helpen.

De film en de mythe

Warner Bros. wilde uiteraard een “vervolg” aan *Casablanca* breien. Het open einde van de film nodigde daartoe uit. Noord-Afrika was inmiddels al door de Geallieerden veroverd en de invasie van Italië stond op het programma. In geval van een vervolgfilm moest dat wel met dezelfde acteurs gebeuren. Maar ze waren niet allemaal beschikbaar. Warner Bros. kwam daarom met een volledig nieuw verhaal: *Passage to Marseille*. Bogart kreeg de hoofdrol. Claude Rains, Sydney Greenstreet, Peter Lorre, Helmut Dantine en zelfs Corinna Mura zag men terug, maar geen Ingrid Bergman. Zij werd door Michèle Morgan vervangen. De locatie Marseille was allicht door de Warner Bros. gekozen omdat men daar in 1944 een landing van het Amerikaanse leger verwachtte.

Casablanca bleef echter nadien de commerciële geesten bezighouden. Zo kwam ABC in 1955 met een televisieserie gebaseerd op de film. Ditmaal waren het niet de nazi's, maar de communisten die de vijand waren geworden! Ingrid Bergman was inmiddels naar Europa verdwenen. Zij werd in de serie vervangen door haar “veelbelovende” landgenote Anita Ekberg. In 1983 kwam NBC met een nieuwe televisieserie gebaseerd op *Casablanca*. Na drie weken moest men er al mee stoppen. Het origineel was blijkbaar niet na te apen. Via de televisie was het origineel nog wel geregeld te zien. Dat volstond. Aldus werd *Casablanca* geleidelijk geëerd als een cultfilm die weldra ook de kleine bioscopen in de grote steden weer haalde.

Warner Bros. bracht al vrij vroeg na afloop van de oorlog ook gedubde versies in omloop. Voor het pas bevrijde Europa was *Casablanca* op dat moment echter ongeschikt gebleken. Het Franse publiek was bijvoorbeeld in 1947 allerm minst in zijn nopjes geweest met de corrupte kapitein Louis

Renault die zijn kepie altijd scheef op zijn kop had staan. De Fransen gingen toen liever naar *Gone With the Wind* kijken. De Franse filmhistorici weigerden lange tijd zelfs om *Casablanca* als een meesterwerk te erkennen. Maurice Bardèche citeert *Casablanca* niet eens in zijn *Histoire du Cinéma*. Zowel in Zweden als in Duitsland werd de schaar gehanteerd om majoor Strasser te elimineren. In Hongarije werden Michael Curtiz en de Hongaarse acteurs op de affiches bij hun oorspronkelijke naam genoemd. Ook zag men Bogart er op een vervaarlijk wijze met een revolver zwaaien alsof het om een gangsterfilm betrof.

De grote erkenning zou pas na het overlijden van Bogart in 1957 volgen. Toen Jean-Luc Godard in 1959 *À bout de souffle* draaide, liet hij Jean-Paul Belmondo op straat tegen een filmposter van Bogart oplopen. Men raakte het er nu over eens dat Bogart in *Casablanca* op zijn best was geweest. Vooral Amerikaanse studenten begonnen hele dialogen uit de film van buiten te leren. Door de opkomst van de digitalisering kon *Casablanca* dan uiteindelijk aan een tweede levenscyclus beginnen als *home video*.⁸ Eind 1988 werd een ingekleurde versie van *Casablanca* geproduceerd. Dat was geen succes. Voordien waren ook al zogenaamde “fotoromans” met tekstballons in de handel gebracht. Maar dat genre was al snel uit de bladenwinkels verdwenen. De oude filmattributen werden collectors items. Dat gold zeker voor de Buick waarin Bogart naar de luchthaven was gereden of voor de Lockheed Electra 12A waarmee Victor en Ilsa op het einde waren ontsnapt. Het toestel werd pas in 1987 teruggevonden. Het deed toen dienst bij een boer om zijn landerijen mee te

besproeien. De machine ging daarna naar Disney World in Orlando, Florida.

Casablanca bracht niet alleen de bewonderaars in beweging, maar ook de grappenmakers. De Marx Brothers brachten al in 1946 *A Night in Casablanca* uit waarin zij ook het vermeende oriëntalisme van *Casablanca* belachelijk maakten. Woody Allen gebruikte in 1969 de mythe van *Casablanca* voor zijn toneelstuk *Play It Again Sam* en daarna voor een gelijknamige film waarin men hem naast Diana Keaton ziet optreden. In 1987 werd het filmfestival van Rio verrast met een ongeautoriseerde versie van *Casablanca* met een happy end.

De schone letteren ontfermden zich over de film. Marc Augé verweefde *Casablanca* met zijn vroegste herinneringen aan de oorlog. *Casablanca* stond dus voor literaire nostalgie. De mythe had intussen bezit van *Casablanca* genomen. De fameuze dialoog tussen Sam en Ilsa luidde wel degelijk: ‘Play it, Sam. Play “As Time Goes By”.’ Dus zeker niet “Play it again, Sam”, wat vandaag iedereen zich meent te moeten herinneren. Deze dialoog was overigens pas na heel wat geknutsel tot stand gekomen. In de eerste versie van het toneelstuk klonk het nogal bot: “Play it, you dumb bastard!” *As Time Goes By* was nota bene door Herman Hupfeld voor de revue *Everybody's Welcome* uit 1931 geschreven, niet voor het toneelstuk *Everybody Comes to Rick's*. Max Steiner had overigens graag dit melodietje gedumpte toen hij aan de filmmuziek werkte.

Casablanca hield sindsdien de ongezone fantasie van velen gaande. In 1983 werd te Brussel de firma *Play It Again Sam* (PIAS) door Kenny Gates en Michel Lambot voor



de distributie van muziek opgericht. De firma groeide uit tot een multinational. De Frans-Belgische zangeres Sonia Dronier (geb. 1960) maakte even furore onder de artiestennaam Victor Laszlo. Kinderen werden bij hun geboorte bedacht met de voornaam Rick. Dus *Bogie* spookt zowat overal rond. De *Rick's Cafés* schoten inmiddels als de spreekwoordelijke paddenstoelen uit de grond. Zelfs in het *Sheraton Casablanca Hotel*⁹ kan men in *Rick's Café Américain* de filmbeelden tot zich laten komen.

Casablanca zelf is inmiddels tot een miljoenenmetropool uitgegroeid. Hier klopt vandaag het industriële hart van het postkoloniale Marokko. De Amerikaanse antropologe Susan Ossman ging ernaar toe om er het rozig portret van een moderne stad in wording te beschrijven. En een paar jaar geleden durfde Nour-Eddine Lakhmari het aan om over zijn stad de film *Casanegra*¹⁰ te maken. Twee straatrovertjes willen in de film graag naar Noord-Europa verkassen omdat aldaar de vleespotten en de blonde meisjes op hen wachten. Om een visum te kunnen betalen gaan ze niet naar het casino van Rick, maar simpel uit stelen. Zo vallen ze dan in handen van een lokale gangster. Uiteindelijk worden ze toch niet door de politie gepakt, maar dat maakt in de grond niets uit. Casablanca blijft hun gevangenis. *Casanegra* werd een nummer één hit in thuisland Marokko. Maar niet in Europa. Uiteraard.

Filmcarrières

Casablanca zou uiteindelijk een positieve bijdrage leveren aan de filmcarrières van een aantal acteurs. Maar uiteraard niet van allen. Zo kreeg Dooley Wilson met *Casablanca* zijn eerste echte filmrol te pakken. Hij kreeg nadien wel een bijrol in *Stormy Weather*, een musical met enkel zwarte acteurs, en ook een klein rolletje in *Higher and Higher* met Frank Sinatra. Maar daarna volgden slechts stereotiepe rolletjes. Hollywood toonde geen interesse in volwaardige zwarte acteurs. Wilson keerde naar het nachtclubcircuit in New York terug. *Casablanca* had echter wel zijn "roem" gevestigd. Maar weinigen wisten dat hij enkel een zanger was en géén pianist. Dat kon leiden tot gemakkelijke situaties. Op een dag vroeg de manager van een nacht-

club in New York hem waar hij zijn piano graag wilde hebben staan ...

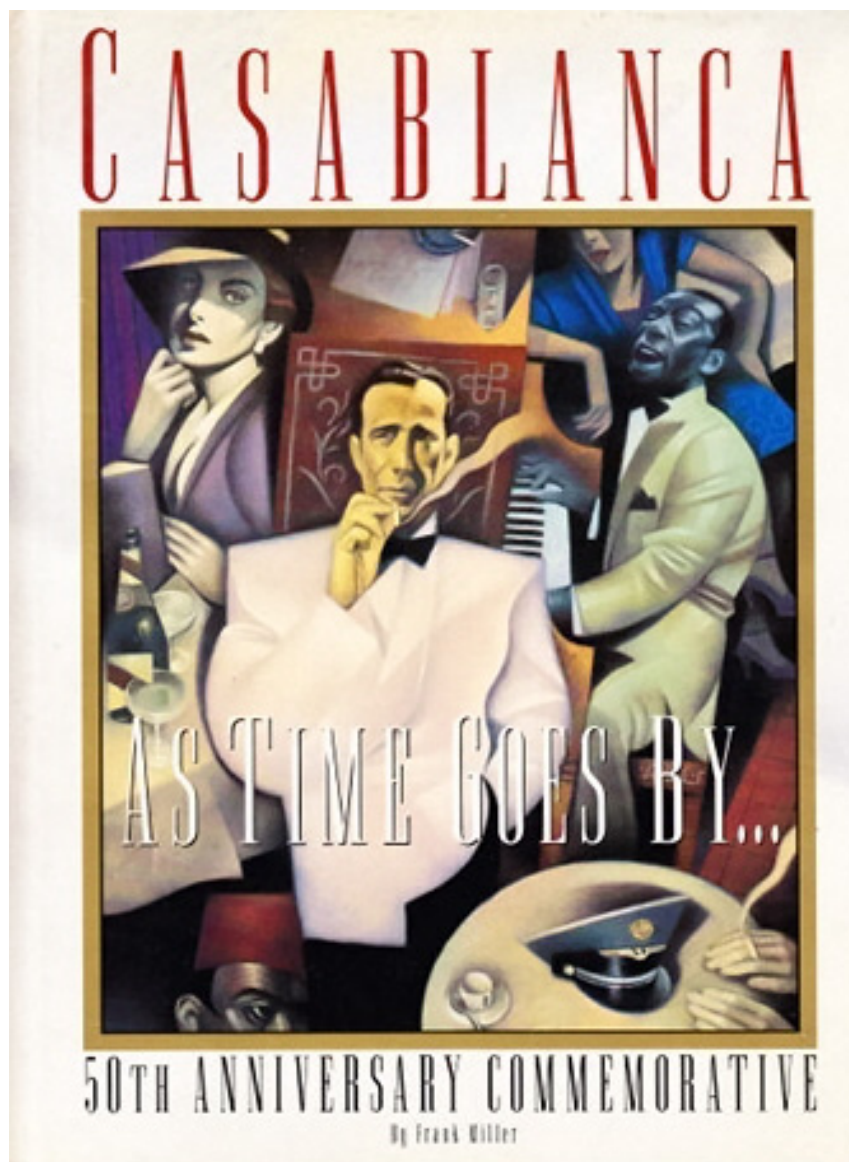
Door *Casablanca* behoorde Humphrey Bogart voortaan tot de absolute topacteurs in Hollywood. Na *Casablanca* volgden nog films als *To Have and Have not*, *The Big Sleep*, *Dark Passage*, *The Treasure of the Sierra Madre* en *Key Largo*. Bogart haatte echter het studiosysteem met zijn willekeur. In 1947 begon hij daarom met een eigen productiebedrijfje. Bogarts image was inmiddels al versteend door zijn rol van Rick in *Casablanca*, nl. van een rokende, drinkende en cynische eenzaam. In Belgisch Congo speelde hij de dronken kapitein Charlie Allnut in *The African Queen* van John Huston. Hij was hier vervormd tot een tropische Rick op de vrachtboot *Ulanga-Bora*. Voor die rol ontving hij zijn enige Oscar ooit. Maar de echte Bogart was ook de vechter die het McCarthyisme moedig weerstond. Dat belette niet dat hij een blijvende icoon werd. De filmmuziek uit zijn belangrijkste films werd nadien onder de vlag van *Casablanca* verkocht.¹¹

Ook Ingrid Bergman vestigde met *Casablanca* definitief haar faam. Maar waar stond ze politiek? Ze gaf menigeen de indruk een onbeschreven blad te zijn. In 1938 was ze wel even langs Neubabelsberg geweest waar ze in de typische nazi-film *Die Vier Gesellen* een rol had gekregen.¹² Ze beweerde achteraf dat ze toen in Berlijn had geweigerd om de Hitlergroet te brengen. Haar toenmalige echtgenoot Petter Aron Lindström beweerde achteraf dat ze onder de indruk van de fantastische toespraken van Doctor Joseph Goebbels was geweest. Wist Goebbels echter ook dat Ingrid Bergman niet helemaal Arisch was? Ze had in de persoon van Friedel Adler wel een Duitse moeder, maar die was, zoals de familienaam al suggereert, wel deels joods. Nog voordat *Casablanca* volledig af was, stapte ze al over naar de set van *For Whom the Bell Tolls*. Een film naar de gelijknamige roman van Ernest Hemingway over de Spaanse burgeroorlog. Het leverde haar een Oscar op. Ze kreeg met Charles Boyer als tegenspeler de vrouwelijke hoofdrol in *Gaslight*, en met Gary Cooper als tegenspeler kreeg ze de vrouwelijke hoofdrol in *Saratoga Trunk*. Voor haar rol in *The Bells of St. Mary's* en die in *Notorious* (van Hitchcock) kreeg ze telkens in 1945 een prijs van de *New York Film Critics Awards*. Ze



speelde in 1947 *Joan of Arc* voor regisseur Walter Wanger. Ze reisde in 1949 onverwachts naar Italië om voor Roberto Rossellini in de film *Stromboli* te acteren. Ze kreeg met hem een liaison. Op dat moment werd in Amerika *Joan of Arc* in roulatie gebracht. De film flopte want het publiek nam het niet dat Bergman haar dochter en echtgenoot in de steek had gelaten. Ze werd nu zelfs in het Amerikaanse Congres aan de schandpaal genageld. Bergmans carrière was dus voorlopig geruïneerd. Na enkele jaren was ze toch weer welkom in Hollywood, maar dan voor de rol van de gekke dochter van tsaar Nicolaas II in de film *Anastasia*. Deze film werd overigens in Europa opgenomen. Het leverde haar wel een Oscar op. Ouder geworden moest ze nu "karakterrollen" spelen. Zo verscheen ze in 1974 in *Murder on the Orient Express* waarvoor ze haar derde Oscar kreeg. Met Liv Ullman speelde ze in 1978 in *Herfstsonate* van Ingmar Bergman. Een Oscarnominatie volgde, maar het gouden beeldje kreeg ze niet. In 1982 speelde ze nog de rol van Golda Meir in een televisieserie *A Woman Called Golda* terwijl ze al kanker had. Ze zou nog datzelfde jaar overlijden.

De Engelsman Claude Rains zou nooit een grote filmster worden. Daarvoor was hij te kort van gestalte en al te oud. Maar Alfred Hitchcock pikte hem wel op voor een rol in *Notorious*. Hij keerde in 1951 ontmoedigd terug naar het toneel in New York. In 1951 schitterde hij daar nog even in het stuk *Darkness at Noon*. De Oostenrijker Paul Henreid beklagde er zich later over dat hij geen Gary Cooper was geworden.



De reden, zo dacht hij, was dat hij niet Amerikaans genoeg was. Hij stamde uit de Oostenrijkse aristocratie. Dus wie geen volwaardige Amerikaan kan uitbeelden, die is in Hollywood eigenlijk nergens. Wat uiteraard niet geldt voor die andere Oostenrijker, nl. Arnold Schwarzenegger.

In *Casablanca* waren de Europese migranten oververtegenwoordigd in de filmindustrie. Voor velen waren slechts kleine bijrollen weggelegd. Toch bepaalden ze in de film mede de sfeer, zoals de uit Wenen afkomstige regisseur Billy (Samuel) Wilder nadien zou beweren. Die sfeer was na afloop van de oorlog volledig verdwenen. Hollywood dook meteen kopje onder in de Koude Oorlog. Vele Europese acteurs en auteurs zouden daardoor noodgedwongen naar Europa teruggaan. De liefdadigheid van de studiobazen kende immers zo haar

grenzen. Jack Warner had ooit uit medelijden vier gestrandde joodse schrijvers aan een weekloon van 100 dollar elk aangeworven. Om niets te doen, omdat ze de taal onvoldoende beheersten. De andere joodse studiobazen hadden zijn voorbeeld gevolgd. Dat alles was nu echter gedaan. Van de oorspronkelijke cast van *Casablanca* bleef al snel weinig nog op de been. Conrad Veidt was intussen al aan een hartaanval bezweken. Curt Bois, de gauwdief in de film, verhuisde in 1950 terug naar Berlijn (DDR) alwaar hij voor het *Berliner Ensemble* van Bertolt Brecht optrad. Peter Lorre kwam in 1951 op aandringen van Bertolt Brecht ook terug en regisseerde en speelde in de film *Der Verlorene*. Hij ging weer naar Hollywood terug. Madeleine Le Beau keerde naar Frankrijk terug en zette daar haar filmcarrière verder. Dat deed ook Marcel Dalio van wie ze in Los Angeles

was gescheiden toen ze samen in *Casablanca* speelden.

Curtiz bleef regisseren. Vele van zijn films uit die periode zijn inmiddels al vergeten of te slecht om nog te bekijken. Behalve dan *King Creole* uit 1958 waarvoor aanvankelijk James Dean was gevraagd voor de hoofdrol. Maar omdat hij zich intussen in zijn Porsche had doodgereden, werd tieneridool Elvis Presley ingehuurd. Deze *film noir* speelt zich in New Orleans af en doet onmiskenbaar denken aan *A Streetcar Named Desire* van Elia Kazan uit 1951. Ondanks alles werd Curtiz toch beschouwd als een groot regisseur. Curtiz is immers de regisseur van enkele gedenkwaardige oorlogsfilms zoals *This Is the Army* en vooral *Mission to Moscow*. Dit laatste docudrama is gebaseerd op het gelijknamige boek van voormalig ambassadeur Joseph E. Davis in Moskou. In het boek en de film wordt de loftrampet over de Sovjet Unie en Stalin gestoken. Deze film leverde Curtiz onmiddellijk de warme belangstelling van de FBI op. De FBI verdacht ook Koch van communistische sympathieën. Echter, Koch had wegens tijdgebrek niet aan het script van *Mission to Moscow* gewerkt. En hij was bepaald geen communist. Dat alles belette de Warners niet om hem samen met anderen in mei 1947 als communist aan het *House Un-American Activities Committee* (HUAC) aan te geven. Harry en Jack Warner waren toen vooral bezig met het veiligstellen van hun studio's in een periode dat de jacht op de communisten was geopend.

Tot slot

Ten slotte vraagt men zich gewoonlijk af of *Casablanca* wel een absoluut meesterwerk is en dus wel de titel van beste film aller tijden verdient. De meningen hierover zijn echter verdeeld, ook al zal het commerciële circuit daar anders over denken.

De eerste recensenten hadden het allicht bij het juiste einde door *Casablanca* als een melodrama weg te zetten. Melodrama's zijn immers zelden meesterwerken. Tekstschrijver Howard Koch meende later dat de film veel te danken had aan *Bogie* als "the existential-hero-in-spite-of-himself". Existentiële helden zijn echter ook vaak ridders van de droevige figuur. Dat is dus geen aanbeveling voor het verwerven van

de status van absoluut meesterwerk. En wat dan te denken van de moderne maar toch erg sentimentele driehoeksverhouding tussen Bogart, Bergman en Henreid? Ook dit klinkt erg afgezaagd. De films over driehoeksverhoudingen zijn immers niet meer te tellen, ze zijn vaak ranzig en blinken niet uit in originaliteit. We moeten de grond voor deze uitzonderlijke waardering voor *Casablanca* elders zoeken. En het liefste in de algemene politieke, sociale en ideologische omstandigheden.

De cultstatus van *Casablanca* kreeg pas in de jaren 1960 vorm. Dat zegt al veel. Het existentialisme mag dan toen als filosofie op zijn retour zijn geweest, de babyboomers wilden toen wel de gevestigde waarden en normen in vraag stellen. In *Casablanca* kon men nu een aantal van die eigentijdse problemen ontdekken die in het waarde- en normenstelsel tot dan toe grotendeels onbenoemd waren gebleven. Het politieke engagement en de morele verantwoordelijkheid bijvoorbeeld. Of het thema van de homoseksualiteit. Dat was bijvoorbeeld de mening van tekstbewerker Koch die in de vriendschap tussen Renault en Rick een vorm van onderdrukte homoseksualiteit meende te hebben herkend. Rick en Renault wandelen immers op het einde van de film samen uit beeld uit en dan hoort men Rick zeggen: "Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship".

Ook het nieuwe moralisme van de opgroeiende generaties na 1960 droeg bij aan de groeiende cultus rond *Casablanca*. Rick speelt immers in *Casablanca* de rechtvaardige rechter die wel voortdurend met een corrupte Franse officier moet schipperen. Men heeft hier te maken met een metafoor voor de internationale politiek. Vandaar dat beiden een wederzijds pact hadden afgesloten om zich stilzwijgend niet met elkanders zaken in te laten. Totdat dit niet meer lukte. Toen moesten ze wel bondgenoten worden. Het einde van de film laat dan ook zien dat Rick de nazi Strasser wel kan neerknallen, maar dat het uiteindelijk Renault is die Rick van de ondergang redt. Dat wordt bezegeld met de schop die Renault aan de fles Vichywater uitdeelt. Dát is de grote boodschap in de film.

Doch dat is blijkbaar niet het verkoopargument van de filmindustrie geworden. Blijkens een tekst gemaakt voor het

videocircuit zou men *Casablanca* veeleer omwille van deze redenen moeten bekijken: "Humphrey Bogart en Ingrid Bergman als prachtig duo, in de enige film die ze samen maakten. Bogart is de cynische eigenaar van Rick's Café. Zijn bitterheid smelt weg als hij z'n oude liefde Bergman ontmoet. Terecht won Bogart met deze rol een Oscar-nominatie voor beste acteur: "Casablanca" is voor miljoenen een onvergetelijke film. Bergman is mooier dan in welke film ook. De film "Casablanca" werd uiteindelijk bekroond met drie Oscars in 1943: Beste Film, Beste Regisseur en Beste Scenario."

Literatuur:

Marc Augé, *Casablanca: Movies and Memory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Maurice Bardèche en Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Parijs: Le Livre de Poche, 1965, 2 delen.

Pierre Billard, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Parijs: Flammarion, 1995.

Eric De Kuiper, *De verbeelding van het menselijk lichaam: Naakt en gekleed in Hollywood 1933-1955*, Nijmegen: SUN en Kritak, 1993.

Jo Fox, *Film Propaganda in Britain and Nazi Germany: World War II Cinema*, Oxford en New York: Berg, 2007.

François Garçon, *Gaumont: Un siècle de cinéma*, Parijs: Gallimard, 1994.

William Goldman, *Adventures in the Screen Trade. A Personal View of Hollywood and Screenwriting*, Londen: Futura, 1985.

Aljean Harmetz, *The Making of Casablanca. Bogart, Bergman, and World War II*, New York: Hyperion, 2002 [herdruk van Round Up the Usual Suspects, 1992].

Charles Higham, *Merchant of Dreams. Louis B. Mayer, M.G.M., and the Secret Hollywood*, Londen: Sidgwick & Jackson, 1993.

René Jeanne en Charles Ford, *Histoire illustrée du cinéma*, Verviers: Éditions Gérard, 1966, 3 delen.

Howard Koch, *Casablanca. Script and Legend*, Woodstock, New York: The Overlook Press, 1995.

Klaus Kreimeier, *Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2002.

Laurence Leamer, *Het leven van Ingrid Bergman*, Utrecht: Het Spectrum, 1988.

Harlan Lebo, *Casablanca: Behind the Scenes*, New York: Fireside Book, 1992.

Frank Miller, *Casablanca. As Time Goes By. 50th Anniversary Commemorative*, Londen: Virgin Books, 1992.

Richard E. Osborn, *The Casablanca Companion: The Movie Classic and Its Place in History*, Haver Town, PA: Riebel-Roque Publishing Company, 1987.

Susan Ossman, *Picturing Casablanca. Portraits of Power in a Modern City*, Berkeley, Los Angeles en Londen: University of California Press.

Eric Rhode, *A History of the Cinema. From Its Origins to 1970*, Harmondsworth: Penguin Books, 1978.

Noten:

¹ Het studiosysteem houdt in dat de grote productiehuisen verticaal geïntegreerd waren, van de studio tot de bioscopen aan toe, of exclusieve contracten met bioscopen afsloten. Ze hielden auteurs, regisseurs en acteurs voor lange jaren onder exclusief contract.

² Jack en Harry Warner van de Warners Bros. waren afkomstig uit de industriestad Youngstown, Ohio. Zij waren aanvankelijk met zijn vieren: Harry (Hirsch), Albert (Abraham), Sam en Jack (Jacob). Ze hadden hun imperium vanaf 1928 opgebouwd door bioscopen te kopen en de *First National* studio te verwerven, waardoor ze hun producties in eigen theaters konden brengen. Ze gingen al vanaf 1927 over op de geluidsfilm. Met joodse acteurs zoals Al Jolson, Edward G. Robinson, Paul Muni en John Garfield, specialiseerden ze zich in gangsterfilms waarin ook de halve Ier James Cagney kon schitteren. Het

immense succes van hun films was gebouwd op de sociale realisme en het urbane milieu, niet op de eenzame cowboy en de schietende sheriff in het “wilde westen”.

³ Curtiz speelde ook hierin een rol, bijvoorbeeld met de kleurenwestern *Dodge City* (1939) of in spektakelfilms zoals *Captain Blood* (1935), *The Adventures of Robin Hood* (1938) en *The Charge of the Light Brigade* (1936). Hij scoorde ook grote hits met de avonturenfilm *The Sea Hawk* (1940) of de musical *Yankee Doodle Dandy* (1942). Curtiz draaide ook *The Sea Wolf* (1941), een film die op de roman *Wolf Larsen* van Jack London was gebaseerd.

⁴ Hij had ook de *The Maltese Falcon* (1941) van John Huston met Humphrey Bogart, Peter Lorre en Mary Astor geschoten.

⁵ Steiner componeerde bijvoorbeeld ook het thema voor de kleurenfilm *Gone With the Wind*.

⁶ De filmmuziek werd later apart uitgebracht. *Casablanca* – Max Steiner, Andorra, Discoforme SFCD33568.

⁷ Ugarte, een Baskische naam trouwens, had geen voornaam.

⁸ *Casablanca*, MGM/UA Home Entertainment Inc. En Turner Entertainment Co. Warner Home Video, Belgium, 1995, Home Video SCV 99217; *Casablanca*, Turner Entertainment Co., Time Warner Co. 1999, DVD Video Z9-65008.

⁹ http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=JTgRhGFbpWQ

¹⁰ *Casanegra*, DVD, Sigma & Moonlicht Films 2008, 40958DDS00.

¹¹ *Casablanca. Classic film scores for Humphrey Bogart*. Charles Gerhardt conductor, National Philharmonic Orchestra, produced by George Korngold, recorded on September 6 & 7, 1973, BMG Classics, RCA Victor. GD80422,

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=ZLIEjOW3Yck>