
DE ERNST VAN CAMP

Ronald Kuil

In één van de verhalen van Saki (1870-1916) zegt diens alter ego Reginald: "Dezer dagen ga ik een echt gróót drama schrijven. Niemand zal begrijpen waar het naar toe wil, maar iedereen zal naar huis gaan met een onbestemd gevoel van onvoldaanheid over zijn leven en zijn huis. Dan gaan ze opnieuw behangen en vergeten het". Wie dit niet direct vergeet, vraagt zich af of Reginalds intentie even luchtig elegant is als het uitgekozen behang.

Saki wordt gerekend tot de Camp-schrijvers (en bevindt zich in Engeland in het gezelschap van onder meer R. Firbank, Fr. Rolfe, E. Waugh, O. Wilde). Er rust echter een taboe op het schrijven over of het analyseren van het begrip Camp. (Waarvan schrijvers maar één facet uitmaken. In dit artikel beperk ik mij, strikt willekeurig, tot voorbeelden uit de (Engelse) literatuur en (klassieke) muziek.) Serieuze publicaties over Camp zijn schaars. Veeleer zoekt men het in lichtelijk uitdagende fotoboeken, waarin naast het visuele loflied op excentriciteit, androgynie en kitsch, en een *Who is Who in Camp* een Voorwoord toch nog de schijn van (wetenschappelijke) degelijkheid wil wekken. Hierin benadrukt men dan vooral de grote diversiteit van alle Camp-ers ("What do Leonardo da Vinci, Alice Cooper, Greta Garbo, Salvador Dali, Andy Warhol, Oscar Wilde, and the Duke and Duchess of Windsor have in common? What else but Camp.") - wát hen allen bindt is echter zo efemeer, dat Camp als bindmiddel er met de haren lijkt bijgesleept.

Nu zal een Camp-ideoloog onmiddellijk tegenwerpen, dat het triviale, luchtbel-achtige juist wezenlijk is, en dat een degelijke studie een contradictie in zichzelf zou zijn. Wie zich inspant om Camp te definiëren of verklaren, is, zo zegt men, hopeloos verstrikt in wetenschappelijke gewichtigdoenerij. Camp is voor ingewijden, die bij lezing van een *Who is Who* slechts smakelijk zullen lachen, hoewel, of juist omdat, hen dit alles al lang bekend was. Voor niet-ingewijden heeft Philip Core Camp omschreven als "The lie that tells the Truth" - en mocht dit nog meer vraagtekens

oproepen dan heeft hij er een aantal *Camp Rules* aan toegevoegd, waarvan "Camp is first of all a second childhood" en "Camp is grace under pressure" zeker verhelderen, terwijl "Camp is in the eyes of the beholder, especially if the beholder is camp" weer uitsluitend tot die ingewijden lijkt gericht. Camp wekt een associatie met: "Camouflage, bravura, moral anarchy, the hysteria of despair, a celebration of frustration, skittishness, revenge ..." Wie zijn die ingewijden, wie maken deel uit van Camp? Een kwetsbare minderheid (op grond van buitenissig talent, armoede, uiterlijk, afwijkend seksueel gedrag), die door een theatrale façade een intolerante, bedreigende buitenwereld weet te weerstaan. Core is te sceptisch om in een analyse verder te kunnen komen dan dit (zijn voorbeelden en aforismen behoren op zich al weer tot Camp). Pogingen in die richting van Isherwood en Sontag acht hij kennelijk tot mislukken gedoemd.

Op dit punt aangeland doen we er voorlopig verstandig aan aan te nemen dat al deze amusante fotoboeken *gelijk* hebben. Wie Camp Anno 1987 wil ondergaan maakt zich vrolijk over Gerard Reve's bedevaart naar plaatsen waar de H. Maagd verscheen, is even aangedaan door de Marilyn Monroe herdenking, probeert een kaartje te bemachtigen voor Horowitz, bereist Rococo-kerken in Beieren (en geniet bij thuiskomst op de video van *De Ombudsman op Vakantie*), en volgt enthousiast de verschijningen en transformaties van de andere Madonna. Als dit echter Camp in de kern raakt, dan is de link met ironie wel flinterdun. Laten we daarom een blik werpen op de historie van Camp, in de hoop zo iets aan te treffen dat aan de 'ironie' van veel hedendaagse Camp (zoals de charme van religieus ceremonieel, popcultuur en kitsch voor mensen die zich daar *au fond* ver boven verheven achten) een dimensie geeft die ironischer, en daardoor ook ernstiger is dan vermoed.

Wie de wortels van moderne Camp zoekt moet verder terug gaan dan het vorige *fin-de-siècle*. Het grote misbaar dat de decadente, esthetiserende elite toen maakte, en de opschudding die dit in burgerlijke kring teweegbracht, wil geenszins zeggen dat Camp op dat moment werd uitgevonden. Camp is niet synoniem aan de *wit* en groene anjer van Oscar Wilde. Ook in het artikel *Notes on Camp* van Susan Sontag wordt Camp middels een aantal stellingen gepresenteerd. Haar uitgangspunt luidt: Camp is een esthetische benadering van de werkelijkheid, waarbij in het esthetische de mate waarin iets artificieel of gestileerd is centraal staat.

Als Camp inderdaad méér is dan het bizarre gedrag van een kleine minderheid en wel degelijk zo iets gewichtigs als een *modern sensibility*, rijst onmiddellijk de vraag naar het moment van ontstaan. We laten Sontag aan het woord:

"... the soundest starting point seems to be the late 17th and early 18th century, because of that period's extraordinary feeling for artifice, for surface, for symmetry; its taste for the picturesque and the thrilling, its elegant conventions for representing instant feeling

and the total presence of character - the epigram and the rhymed couplet (in words), the flourish (in gesture and in music). The late 17th century and the early 18th century is the great period of Camp: Pope, Congreve, Walpole, etc., but not Swift; *les précieux* in France; the rococo churches of Munich; Pergolesi".

Hoewel zij toegeeft dat ook belangrijke kunstenaars uit het Maniërisme (Caravaggio, Pontormo, Rosso) tot Camp behoren, aarzelt Sontag met het Maniërisme in totaliteit.

In de laatste jaren bestaat er een groeiende belangstelling voor het Maniërisme, als aanduiding van een naar lengte en inhoud ook steeds omvangrijker periode. Zag men voorheen het Maniërisme vaak als een weinig constructief, en vooral kortstondig intermezzo tussen hoog-Renaissance en Barok, nu gaan er al stemmen op om voor het Maniërisme de gehele periode 1530-1630 in te ruimen. Men benadert het dan als een fenomeen dat alle terreinen van de cultuur en samenleving aangaat (dus meer is dan schilderkunst en architectuur). Maniërisme is, zo zegt men, bovendien tijdloos, in de zin dat het als geestesgesteldheid door alle tijden zweeft en steeds andere vormen aanneemt. In eigenlijke zin ontstaat het Maniërisme na een lange periode waarin binnen de cultuur het heroveren van de artistieke idealen en technische kwaliteiten van de Oudheid centraal heeft gestaan. Nu dit ideaal bereikt lijkt, verschuift in kunst en literatuur het accent naar de eigen stijl, de eigen *maniera*. (Andere factoren, van algemeen maatschappelijke of godsdienstige aard, laten we nu buiten beschouwing.) Eigen stijl, virtuositeit, kunstmatigheid - vaak in die volgorde - wordt tot het hoogste ideaal. De *maniera* wijkt bewust af van het geraffineerde renaissance realisme. De werkelijkheid wordt iets om naar hartelust mee te jongleren. Men apprecieert een verbeelding van de wereld waarin emoties aangedikt of bizar worden (en daardoor wellicht gerelativeerd), religieuze gevoelens verhevigd (en daardoor - voor sommigen - niet langer *au sérieux* te nemen), realisme op de spits gedreven (en daardoor geïroniseerd). Sontags bedenkingen om dit alles als oer-Camp te bestempelen, komen waarschijnlijk voort uit de onevenwichtigheid inherent aan Maniërisme, terwijl in haar visie Camp juist vooral ingehouden, symmetrisch en elegant is.

Kan men met Sontag van mening verschillen over het Camp-gehalte van het Maniërisme (bijvoorbeeld via een omweg: in hoeverre zijn onze eigen tijd en Camp maniëristisch?), dan geldt dat ook voor de periode die in Engeland aan het door haar wel vermelde tijdvak van Pope en Congreve voorafgaat: de eerste helft van de zeventiende eeuw, wanneer binnen de poëzie vaak gewerkt wordt met de stijlfiguur van de *conceit*. Op dat moment heeft *conceit* nog een positieve betekenis: fantasie, het vermogen een abstractie beeldend voor te stellen, het uitwerken van een gedachte tot in de uiterste consequentie, het op speelse wijze verbinden van het abstracte met het concrete. Pas later krijgt het een negatieve klank: een

'conceited person' is immers een zelfingenomen kwast. Dichters uit de zeventiende eeuw worden door tijdgenoten bewonderd vanwege het toepassen van *conceits*. Deze dichters duidt men nu vaak aan als de *Metaphysical Poets* - en ook met die term is iets aan de hand. Dit etiket werd namelijk in de achttiende eeuw opgeplakt door Dr. Johnson, die daarmee zijn irritatie wilde luchten over de al te grote spitsvondigheid en 'diepte' bij dezen (een *conceit* was dus niet langer iets dat bewondering afdwong).

Wat Dr. Johnson als te spitsvondig verwierp, was in feite bij dichters als Donne, Marvell, Cowley en Herbert de wezenlijke impuls om in dichtwerken alle facetten van het menselijke bestaan met elkaar in verband te brengen. Het ideale gedicht diende een appèl te doen op de emoties en tevens op de intellectuele nieuwsgierigheid. Het moest het aardse niet schuwen en tegelijk het hemelse niet uit het oog verliezen. Het ging ernst niet uit de weg, maar bood ook ruimte aan uitgelatenheid en spot. In 1921 schreef T.S. Eliot, in een befaamd geworden essay, dat bij deze laat-Elizabethaanse dichters de twee polen van het menselijke bewustzijn, gevoel en verstand, nog met elkaar communiceerden en op elkaar inwerkten:

"The poets of the seventeenth century possessed a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience. They are simple, artificial, difficult, or fantastic ...".

De wendbaarheid en tolerantie ten aanzien van het wijde scala van menselijke ervaringen die uit deze karakterisering spreekt, komt verrassend dicht in de richting van Camp. Hoewel het absurd (en in zekere zin beledigend) zou zijn om de *Metaphysical Poets* met Camp op te zadelen, geeft ook dit retrospectief - Maniërisme was al een ander voorbeeld - aan sommige uitingen van moderne Camp plotseling een nieuwe lading (bijvoorbeeld de poëzie van Reve). In veel religieuze poëzie wordt God of Christus soms in onverholen erotische bewoordingen aangesproken. John Donne over de jaloerse liefde tot Christus:

"As thou
Art jealous, Lord, so I am jealous now, Thou lov'st not, till from
loving more, thou free
My soule: Who ever gives, takes libertie:
O, if thou car'st not whom I love
Alas, thou lov'st not mee".

Anderzijds vertoont de echte liefdeslyriek vaak weer een speels intellectualistische toon, zoals Donne's gedicht op de *vlo*, die het bloed van de twee gelieven in zich opzuigt:

"Marke but this flea, and marke in this,
How little that which thou deny'st me is;

It suck'd me first, and now sucks thee,
 And in this flea, our two bloods mingled bee;
 Thou know'st that this cannot be said
 A sinne, not shame, nor losse of maidenhead,
 Yet this enjoys before it woee,
 And pamp'per'd swells with one blood made of two,
 And this, alas, is more than wee would doe".

In andere gedichten valt vooral de felheid en getormenteerdheid van de dichter op. Van Donne is bekend dat hij de overgang van katholicisme naar anglicanisme ten diepste niet heeft kunnen aanvaarden. Zo werd zijn gepassioneerde poëzie tot een uitlaatklep en een compensatie voor het gemis van het esthetisch en emotioneel meer bevredigende katholicisme. Een typische Camp-persoonlijkheid, melancholiker, ernstiger (maar niet minder Camp) dan het achttiende-eeuwse genus.

Bij deze kanttekeningen over de historie van Camp kunnen we heel wel betrekken wat Mario Praz heeft opgemerkt over de zijns inziens dominante *sensibilities* (onvertaalbaar helaas!: (collectief) bewustzijn, ontvankelijkheid voor kunst zijn niet meer dan aspecten) binnen onze cultuur: de klassieke en de romantische. Als wezenlijk voor het klassieke acht Praz (in navolging van Valéry) dat dit 'later' komt, namelijk volgt op een romantische periode of tendens. Lijkt dit een wat lusteloze, bleke definitie, dan heeft Praz daar een bedoeling mee. Hij wijst er namelijk op, dat we ons bij deze twee *sensibilities* niet moeten laten misleiden door de façade: het is de intentie die telt. De dichotomie tussen romantisch en klassiek is er een tussen het najagen van het onbereikbare en, als natuurlijke reactie, het streven naar een evenwichtige *status quo* - dit zegt echter nog niets over de (literaire) vorm die voor dit doel gekozen wordt! Passen we dit schema toe dan ontstaat er een indeling in klassieke en romantische kunst en kunstenaars die kan afwijken van de geijkte. (Bij de wetenschapper Praz prevaleerde immers de ideeënhistoricus boven de primair in de vorm geïnteresseerde filoloog.).

Een analyse van Camp kan bij Praz' benadering en intuïtie alleen maar winnen. Camp is een romantische *sensibility*, met een sterk nostalgische inslag, of in ieder geval haaks op de geldende esthetische en ethische normen. Let wel, dat is, als we diep of minder diep graven, de intentie: vorm en façade doen meestal anders vermoeden. De stille tevredenheid met kitsch, de verheerlijking van het banale, het onbeduidende gekwetter dat als een wolk uit zoveel Camp-literatuur opstijgt.

Onder het vernislaagje van harmonie en kitsch gaat bij Camp wel degelijk een intense, ernstig gemeente hang naar een andere wereld schuil. Voor zover het romantische levensgevoel resulteert in een nauwgezette exploratie van alle krochten en aandriften in de menselijke ziel, vinden we in Praz de ideale gids. De complicerende factor bij Camp is echter, dat daar de echte energie zich niet 'ondergronds' richt. Dit maakt de Camp-

persoonlijkheid in feite lastiger te analyseren dan onverschillig welke opiumschuivende, geperverteerde, satanaanbiddende romanticus Praz ons ook presenteert. De 'onschuld' en onnozelheid van zoveel Camp-fenomenen is de grootste hindernis die genomen moet worden om áchter het masker te kunnen kijken.

De andere wereld waar Camp op zinspeelt is van buitenaf gezien naïef en artificieel. Toen Maurice Ravels opera *L'heure espagnole* de kritiek ontmoette van kunstmatigheid, luidde zijn verweer: "Komt het niet bij hen op, dat ik wel eens artificieel van nature zou kunnen zijn?" Ravel liet een oeuvre na vol met uurwerken, sprekende Chinese serviezen, foxtrottende fauteuils, mechanische nachtegalen en de emoties van het kind. Toch is dit werk allesbehalve kinderachtig of koel. Nijhoff dichtte over hem:

"Hij hoort muziek in elk ding Gods,
Niets werpt hij waardeloos terzij;
Zoo steeg eens water uit een rots
En 't menschenkind uit klei".

Ravels artistieke ideaal gold de elegantie, stilering en ironie van de Franse achttiende eeuw. Met de gedrevenheid en ernst waarmee later in de negentiende eeuw emoties en frustraties door de kunstenaar werden geëtaleerd had hij geen affiniteit. Hijzelf hield zich als mens en componist liever schuil achter een façade van dandyisme, gereserveerdheid en kunstmatigheid. Typerend is zijn eigen gedichtje *Speelgoed-Kerstmis*:

"Maar zie onkwetsbare engelen,
zwevend aan een spichtig ijzerdraad,
houden uit hoge winterheesters
de rust van de stal omvangen.
En hun klatergouden vlucht
vol effen rinkelend getingel
smelt samen met het mager blaten
van mechanisch vee: Kerstmis, Kerstmis".

Door deze muziek (in de partituur waarvan de aanduiding 'passioné' zelden voorkomt) straalt een vervreemdend, hartstochtelijk licht. Is dit nog naïef, kinderlijk of artificieel te noemen?

In het huidige *fin-de-siècle* vertoont binnen de (klassieke) muziek de tegenstelling tussen echt en gekunsteld (of wat voor beide wordt aangezien) weer andere aspecten. Een voorbeeld is de authentieke muziekpraktijk, die, naast vele grote verdiensten, de luisteraar soms ook berooft van de wezenlijke bijdrage die de uitvoerder daaraan levert. Men wil immers breken met het negentiende-eeuwse ideaal van de musicus-virtuoos, die door zijn interpretatie en op zijn instrument het werk mede tot stand brengt. De musicus moet wijken voor de partituur - bij voorkeur een

Urtext - en de zorgvuldig gereconstrueerde instrumentale klank en mechanische kenmerken uit de tijd van ontstaan. Hoe lang nog duurt het voordat ook Beethoven, Schumann en Chopin uitsluitend op Hammerklavier of wankle Pleyel uit 1830 uitgevoerd mogen worden?

Er zijn nog musici die hier onbekommerd tegen in spelen (zoals de pianist Jorge Bolet, die verachtelijk over de 'Urtext-maffia' spreekt). Vaak hebben zij de laatste decennia geleden onder de zucht naar foutloze standaarduitvoeringen, vaak vormen zij de levende schakel met pedagogen en uitvoerenden uit het begin van deze eeuw. Eén van hen is de pianist Shura Cherkassky, die in interviews elke vraag naar de diepte of analyse van muziek ontwijkt, in het openbaar veel liever over triviale dingen mijmert (haute cuisine, parfums), en in zijn spel een summum aan Camp bereikt. Alles staat ten dienste van de sensualiteit van de klank en de expressie in ruimere zin. Bij voorkeur worden in de programmering zwaargewichten vermeden (Bach - tenzij bewerkt -, een *late* Beethoven) en kiest hij voor eindeloze negentiende-eeuwse bewerkingen of laat-romantische Russen - werken die vaak balanceren op de rand van kunst en kitsch. Een vaste interpretatie bestaat niet. "Soms zeg ik tegen mijzelf" - en zijn stem daalt tot een clowneske fluistertoon - "zal ik ze verrassen vandaag en deze passage 'piano' spelen, of zal ik ze shockeren en hem 'forte' spelen? Ik geloof dat ik stout ben en ze shockeer". Ook in 'ernstige' werken is het effect verbijsterend. Uit een recensie: "Het licht waarin zo'n overbekende sonate als die in A opus 120 (Schubert) komt te staan, is van een eigenaardig soort verblinding, waardoor men zich vreemd gedesorienteerd voelt. De dingen staan niet meer op hun vertrouwde plaats, maar schijnen de uitdrukking te zijn van iets totaal anders dan waarvoor zij normaal worden aangezien".

Sinds jaar en dag was onder pianisten evenwel de Amerikaanse pianist-entertainer Liberace het prototype van Camp. Nu hij niet meer onder ons is, werd recent in een Londense kerk een herdenkingsdienst gehouden, door de *Observer* aldus verslagen: "Two hundred elderly women turned out at St. Martin-in-the-Fields yesterday for a service of thanksgiving for the life and work of Liberace. And, just for him they wore their biggest jewels, their brightest dresses and their bravest make-up. Some even brought their husbands, who sat disconsolately among a sea of lavender pompadours and fluttering lace handkerchiefs. Predictably enough, it was not so much High Church as High Camp". Bij Liberace was er één ding nog opvallender dan zijn kunstmatigheid: de bewuste *parodie*. Liberace - waarschijnlijk een echt goede pianist - leefde zich uit in aan elkaar geflanste nummers uit het romantische repertoire, uitgevoerd op roomwitte vleugels, zijn vingers schitterend van karbonkelgrote ringen, onderwijl zwoele blikken werpend op zijn (vrouwelijke) publiek. Zó ver staat deze mise-en-scène - die wij direct, streng, 'typisch Hollywood' zouden noemen - echter niet af van het circus dat door sommige van de negentiende-eeuwse virtuozen werd opgevoerd. Liberace's fans doen er inmiddels wel goed aan de

ogen te sluiten voor andere feiten inzake hun idool, die ooit bekende zó geroerd te zijn door zijn *Art*, dat hij op weg naar de Bank aan een stuk door geweest had, als homosexueel een toch wat verwarrende relatie met zijn vrouwelijke publiek onderhield en nu ook nog aan *aids* blijkt te zijn overleden.

Parodie moet niet verward worden met ironie. Parodie veronderstelt een volstrekte distantie. Het is uitsluitend een veinzen, zonder een greintje waarheid. Dit wijkt af van het type ironie dat door Kellendonk (in eerste instantie ten aanzien van het geloof) werd uitgelegd en gepropageerd als een *oprecht veinzen*. "Geloven is een vorm van creativiteit, gemeenschappelijke creativiteit. In die zin kan ik best een gelovige zijn. God bestaat niet, Hij moet door ons in het leven geroepen worden". Voor 'geloven' kan men, geheel in de geest van de tijd, ook 'kunst' invullen.

De oprecht veinzende ironie is van toepassing op veel uitingsvormen van Camp. Het deel van Camp dat daarentegen uitsluitend parodieert, valt bij deze dan als niet-ironisch, en om die reden ook niet-ernstig af. Het lijkt me zelfs de vraag of parodie *überhaupt* wel tot Camp gerekend kan worden. Eenzelfde twijfel bekruipt me bij Camp die uitsluitend "in the eye of the beholder" existeert. In beide gevallen is de dubbele bodem die Camp zo graag hanteert zinloos geworden: dat wat niets anders beoogt dan te ridiculiseren schiet zijn doel voorbij. Of anders gezegd: Camp ontstaat slechts dán wanneer de Camp-personage in zijn gedragingen, uitlatingen en opvattingen zelf niet buiten schot blijft. De toon van Camp mag spottend of raillerend zijn - ondertussen dient er wel *ernstig* geveinsd te worden.

Soms evenwel is er in de ironie van Camp zelfs van veinzen geen sprake meer. De kinderlijke, artificiële thematiek van Ravel, het toegiftens-repertoire van Cherkassky - tot het *au fond* ontbreken van enige thematiek in de boeken van Firbank: om op grond van zo'n 'fundament' de lezer of luisteraar toch (heimelijk) te ontroeren, daar zijn grote ernst, passie en integriteit voor nodig.

Ernstig, zelfs dogmatisch, is zeker ook de opvatting van Christopher Isherwood, bij monde van een romanfiguur in *The World in the Evening*. Isherwood, behalve schrijver ook een ideoloog binnen de Amerikaanse homo-beweging, wilde aangeven dat er naast het geijkte beeld dat over Camp de ronde doet ("You thought it meant a swishy little boy with peroxidized hair, dressed in a picture hat and a feather boa, pretending to be Marlene Dietrich? Yes, in queer circles they call *that* camping. It's all very well in its place, but it's an utterly debased form ...") er ook zo iets bestaat als *High Camp*, dat wél ernstig genomen moet worden:

"You can't camp about something you don't take seriously. You're not making fun of it; you're making fun out of it. You're expressing what's basically serious to you in terms of fun and artifice and elegance. Baroque art is largely camp about religion. The ballet is camp about love ...".

Het terrein van Camp blijkt plotseling onmetelijk groot; direct al wordt er met Mozart, El Greco, Dostojewsky en Freud gepronkt.

Kan men Isherwood er van verdenken dat hij Camp vooral respectabel en imposant wilde maken, een tegenovergestelde weg bewandelde zijn kunstbroeder W.H. Auden, die het aanvankelijk weliswaar voor een karakterfout hield als iemand de romans van Firbank bewonderde, later echter dit zei:

"I'm not very good on Joyce. Obviously, he's a very great genius, but his work is simply too long. Joyce said himself that he wanted people to spend their life on his work. For me, life is too short, and too precious ... I suppose my favourite modern novelists are Ronald Firbank and P.G. Wodehouse - because both deal with Eden ..."

Over Firbank schreef zijn vertaler Gerrit Komrij:

"... aan de oppervlakte de excentriek met alle daarbij behorende, verplichte anecdotes, maar in wezen iemand die zich aan geen enkel moreel oordeel vastlegt, die zich louter beweegt in de kring van schoonheid en verval, van een gefascineerde, van angst doortrokken en tegelijk ironische belangstelling voor de ruïnering van het bestaan - en die daarmee misschien dichterbij de essentie van het kunstenaarschap komt dan menig cultuurfilosoof of gedreven wereldhervormer".

Op het motief om datgene wat men ernstig neemt te vercampen, gaat Isherwood niet in. Als men een aantal High Camp personages langs gaat, stuit men onverminderd op jeugdtrauma's, complexen, bizarre gewoonten, deviant gedrag (sexueel of anderszins). Volgens Susan Sontag zijn er drie vormen waarin *ernst* binnen een kunstwerk een rol kan spelen. Bij de eerste bestaat er een rechtstreeks verband tussen de ernst en de openlijke boodschap die het kunstwerk uitdraagt. Bij de tweede is dit verband kortgesloten door het domineren van angst en wreedheid. Bij de derde, Camp, bestaat de ernst uit een 'mislukte' poging om ernstig te zijn, of uit een theatrale verwerking. Het lijkt me, dat het onderscheid tussen de tweede en derde vorm niet goed valt vol te houden. Hoe vaak ligt er vlak onder een précieux Camp-oppervlak niet agressie en gekte op de loer? Achter de frivoliteit van Saki, met wie we dit artikel openden, gaat (zoals Graham Greene aantoonde) de dodelijke gekwettheid en dientengevolge wreedheid van H.H. Munro schuil. Als klein jongetje werd Munro door zijn ouders, die in India verbleven, bij een kwaadaardige tante in Devon geparkeerd. Pas later, als schrijver, kon hij wraak nemen (veel verhalen zijn in feite dan ook meer macaber dan geestig). Bij Saki werd Camp niet zozeer een

schutkleur of een façade, als wel een harnas. Reginald stelde zich voor om het eerste bedrijf van zijn toneelstuk te beginnen met

"... wolven die iets aan het verscheuren zijn op een eenzame vuilnis-
hoop - je zou ze natuurlijk niet zien; maar je zou ze horen grauwen
en knarsen, en ik zou het zo arrangeren dat de geur van wolven
gesuggereerd werd van achter het voetlicht".

Ook in andere verhalen spelen verscheurende wolven, bloeddorstige fretten
en hongerige hyena's een opvallende rol. Wanneer de wolven in troepen
naar het kasteel Cernogratz snellen (volgens de legende zal dan de familie
uitsterven) gaat de laatste telg voor het geopende venster liggen:

"The cry of the wolves rose on in the still winter air and floated
round the castle walls in the long-drawn piercing wails; the old
woman lay back on her couch with a look of long-delayed happiness
on her face".

Is dit alleen maar bizar of geestig?

De (niet geautoriseerde) biografie van de pianist Vladimir Horowitz
biedt eveneens een staalkaart van Camp - in alle lichte én duistere toet-
sen. We volgen de Maestro op zijn tocht langs concertzalen en opnamestudio's,
maar vernemen ook over diepe inzinkingen en langdurige psychiatrische
behandelingen (onder meer ter genezing van zijn homosexualiteit), en
raken vertrouwd met de vele excentrieke trekjes, die zijn verschijning en
optreden voor fans zo onweerstaanbaar maken. Deze pianist, om commerciële
redenen aangeprezen als 'the last Romantic', is in feite de Russische
kunstenaar *in optima forma*: onevenwichtig, sterk emotioneel, in blinde
liefde voor zijn kunst (temeer waar politiek en maatschappij slechts decepties
opleveren), naïef, ontworteld, een toeschouwer. Ook hij wekt, net als
Cherkassky, graag de indruk muziek primair als een technisch-virtuoos
fenomeen te benaderen. Na een studie van Beethovens Sonates kon hij al
snel stralend opmerken afgezien van één lastige passage nu 'alles' te
kunnen spelen: een bewust voorbijzien aan interpretatie en diepte. Dezelfde
Horowitz excelleerde echter in toenemende mate (terwijl psychiaters uit
het zicht verdwenen) in werken van zijn landgenoot Scriabin, wiens muziek
- gevoed door een vreemd mengsel van westerse en oosterse (mystieke)
filosofie - in haar duistere extase en demonie een eindpunt, en hoogtepunt,
lijkt in de expressiemogelijkheden van de piano. Te ernstig voor Camp?

Puristen en ingetogen concertgangers smalen nogal eens op de show die
Horowitz van zijn optreden maakt. De ernst van Camp kan echter ook
bestaan uit die show - als een afleidingsmanoeuvre. Het kokette en om-
standige gebruik dat Horowitz van een zakdoek maakt, heeft iets van een
goochelaar - de gedachte dat transpiratie en nervositeit écht zouden zijn,
verdampt er door. Kunst dient immers een moeiteloze, gracieuze indruk te

maken: *sprezzatura* is de term die daar vanaf de Renaissance, en vooral tijdens het Maniërisme, voor werd gebezigd. De brede grijns, van oor tot oor, na elk werk, belet de luisteraar de pianist lastig te vallen met indiscrete vragen over het hoe en waarom. Volgens Sontag zijn sommige kunstwerken te 'belangrijk' om tot Camp te kunnen behoren. Zij vergeet wellicht dat kunstwerken van diepe ernst in sommige gevallen een verpakking of presentatie nodig hebben die High Camp is. Om het mysterie te vergroten, om alle valse, sentimentele ernst uit te bannen, om de gêne te maskeren, om - tegen alle schijn in - de aandacht van de Camp-artiest juist af te leiden.

Selecte bibliografie

1. Core, Ph. *Camp. The Lie that tells the Truth*. New York, 1984.
2. Donne, J. *Poetical Works*. Oxford, 1977.
3. Eliot, T.S. "The Metaphysical Poets" (1921), in: *Selected Essays*. Londen, 1972, 281-291.
4. Isherwood, Chr. *The World in the Evening*. New York, 1978 (1952).
5. Kellendonk, F. "Idolen. Over het tweede gebod" (1986), in: *De veren van de zwaan*. Amsterdam, 1987, 149-164.
6. Komrij, G. essay bij de vertaling van R. Firbank, *Kardinaal Pirelli gevolgd door Valmouth*. Amsterdam, 1980.
7. Maniates, M.R. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*. Chapel Hill, 1979.
8. Plaskin, G. *Horowitz*. New York, 1983.
9. Praz, M. *The Romantic Agony*. Oxford, 1985 (1930).
10. Saki, *Kwartelzaad en andere verhalen, gekozen en ingeleid door Graham Greene*. Amsterdam, 1972. *The Penguin Complete Saki*. Harmondsworth, 1982.
11. Sontag, S. "Notes on Camp"(1962), in: *Against Interpretation and other essays*. New York, 1969, 277-293.

ACADEMISCHE BOEKHANDEL SCHOLTENS B.V.

VIER BOEKHANDELS ONDER ÉÉN DAK

WETENSCHAP

alle studierichtingen zowel universitair
als h.b.o. niveau o.a. economie, rechten,
informatica

ALGEMEEN

o.a.
romans, poëzie, detectives, tijdschriften.

MEDISCH

ook
postacademisch, fysiotherapie, verpleegkunde,
populair medisch, alternatief

MODERN ANTIQUARIAAT

elke week verse aanvoer van zéér billijk
geprijsde koopjes; let op onze advertenties.

ACADEMISCHE BOEKHANDEL SCHOLTENS B.V.

VIER BOEKHANDELS ONDER ÉÉN DAK

AAN DE

GROTE MARKT 43-44

IN GRONINGEN

TELEFOON 050 - 139788