

Over Sirk

Rainer Werner Fassbinder

'Film is als een slagveld', zei Sam Fuller, die ooit eens een skript¹ voor Douglas Sirk schreef, in een film van Jean-Luc Godard, die, vlak voor hij *A BOUT DE SOUFFLE* maakte, een rapsodie schreef over Douglas Sirk's *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE*.² Maar niemand van ons, Godard, Fuller of ik of wie dan ook, kan tippen aan Douglas Sirk. Sirk heeft gezegd: 'cinema is bloed, is tranen, geweld, haat, dood en liefde'. En Sirk heeft films gemaakt met bloed, met tranen, met geweld, haat – films met dood en films met liefde. Sirk heeft gezegd: 'je kunt geen films maken over dingen, je kunt alleen films maken met dingen, met mensen, met licht, met bloemen, met spiegels, met bloed, in feite met alle fantastische dingen die het leven waard maken geleefd te worden'. Sirk heeft ook gezegd: 'de filosofie van de regisseur is het licht en de kameralhoeken'. En Sirk maakte de tederste films die ik ken, het zijn films van iemand die houdt van mensen, in plaats van ze te minachten zoals wij dat doen. Darryl F. Zanuck zei eens tegen Sirk: 'Ze moeten de film zowel in Kansas City als in Singapore mooi vinden.' Amerika, dat is pas echt iets anders.

Douglas Sirk had een grootmoeder, ze schreef gedichten en had zwart haar. In die dagen heette Douglas nog Detlef en leefde in Denemarken. De noordelijke landen produceerden rond 1910 hun eigen films, en specialiseerden zich voornamelijk in grote menselijke drama's. En zo gingen de kleine Detlef en zijn poëzie-schrijvende grootmoeder naar de piepkleine deense bioskoop en schreiden steeds weer bittere tranen bij de dood van Asta Nielsen en vele andere dames met bleke, bleke make-up. Ze konden alleen in het geheim gaan omdat Detlef Sierck geacht werd in de Duitse traditie te worden grootgebracht, met een echte klassieke opvoeding, en zo maakte op een dag zijn liefde voor Asta Nielsen plaats voor een liefde voor Klytaimnestra. Hij werkte in het theater in Duitsland: Bremen, Chemnitz, Hamburg, Leipzig; hij was een ontwikkeld en beschaafd man. Hij telde Max Brod onder zijn vrienden, leerde Kafka kennen, enzovoort. Hij leek af te stevenen op een carrière die hem tot het directeurschap van het Münchener Residenztheater zou hebben kunnen voeren. Maar nee, in 1937, na een aantal films voor de UFA in Duitsland te

hebben gemaakt, emigreerde Detlef Sierck naar Amerika, werd Douglas Sirk en maakte films die de mensen uit zijn milieu in Duitsland hoogstens deden glimlachen.

Zo kan het gebeuren dat je in Lugano, in Zwitserland, een man ontmoet, die zo alert en intelligent is als niemand anders die ik ooit ontmoet heb, en die met een gelukkige, nauwelijks waarneembare glimlach zegt: 'Ik hield soms echt van de dingen die ik deed – heel veel.' Waar hij bijvoorbeeld van hield, was ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955). Jane Wyman is een rijke weduwe, Rock Hudson snoeit voor haar de bomen. In Jane's tuin staat een liefdesboom in bloei, die alleen in bloei staat waar liefde is, en zo groeit uit Jane's en Rocks toevallige ontmoeting de liefde van hun leven. Maar Rock is vijftien jaar jonger dan Jane en Jane is volledig opgenomen in het sociale leven van haar kleine Amerikaanse stadje. Rock is een simpele ziel en Jane heeft iets te verliezen: haar vrienden, haar status die ze te danken heeft aan haar overleden echtgenoot, haar kinderen. In het begin houdt Rock van de Natuur, Jane houdt in het begin van niets, omdat ze alles heeft.

Het is een tamelijk noodlottige start voor de liefde van je leven. Zij en hij en de wereld waar ze in leven: daar komt het eigenlijk op neer. Zij heeft moederlijke trekken, ze ziet eruit alsof ze op het juiste moment teder kan worden: we begrijpen goed wat Rock in haar ziet. Hij is een boomstam. Hij heeft gelijk dat hij bij haar wil zijn. De omringende wereld is slecht. Al de vrouwen praten te veel. Behalve Rock zijn er geen mannen in de film, wat dat betreft zijn leunstoelen en drinkglazen belangrijker. Toen ik de film gezien had, was het 'provinciale Amerika' het laatste waar ik heen zou willen gaan. Waar het op neer komt, is dat Jane op een gegeven moment tegen Rock zegt dat ze hem zal verlaten, vanwege haar idiote kinderen en zo. Rock protesteert niet al te veel, hij heeft tenslotte nog de Natuur. En daar zit Jane op Kerstavond, haar kinderen zullen haar sowieso alleen laten en hebben voor haar voor de Kerst een televisie gekocht. Dat is te veel. Het vertelt je iets over de wereld en wat die met je doet. Later gaat Jane terug naar Rock omdat ze hoofdpijn heeft; dat krijgen we allemaal als we niet eens in de zoveel tijd neuken. Maar nu ze terug is, is er nog geen happy end. Wie zijn liefdesleven zo ingewikkeld maakt, kan niet meer gelukkig worden.

Over dit soort dingen maakt Douglas Sirk films. Mensen kunnen niet alleen leven, maar ze kunnen ook niet met elkaar leven. Daarom zijn zijn films zo wanhopig. ALL THAT HEAVEN ALLOWS begint met een lang shot van een kleine stad. De titels verschijnen er overheen. Dat geeft een zeer trieste indruk. Het wordt gevolgd door een 'crane-shot', dat afdaalt naar Jane's huis, een vriendin komt net aan, ze brengt wat geleend serviesgoed terug. Wat een ellende. Een 'tracking-shot' volgt de beide vrouwen, en daar, op de achtergrond staat Rock Hudson, onduidelijk, zoals normaal een figurant rondloopt in een Hollywoodfilm. En omdat haar vriendin geen tijd heeft om koffie te drinken met Jane, drinkt Jane haar koffie met de figurant. We zien nog steeds alleen close-ups van Jane Wyman, zelfs nu nog. Rock heeft tot nu toe nog geen



ALL THAT HEAVEN ALLOWS

enkele betekenis. Op het moment dat hij die wel krijgt, krijgt hij ook close-ups. Het is simpel en mooi. En iedereen begrijpt het.

Douglas Sirk's films zijn deskriptief. Zeer weinig close-ups. Zelfs in een shot-tegenshot verschijnt de andere persoon niet helemaal in het kader. De diepere gevoelens van de toeschouwer zijn niet het resultaat van identificatie, maar van montage en muziek. Daarom komen we wat ontevreden uit deze films. Wat we hebben gezien is iets van andere mensen. En als er iets is wat jou persoonlijk aangaat, staat het je vrij dat te erkennen, of de betekenis ervan met een glimlach te aanvaarden. Jane's kinderen zijn een geval apart. Er is een oude kerel, waar zij sowieso boven staan door hun jeugd, kennis enzovoort, en van wie zij denken dat hij een ideale partner voor hun moeder is. En dan is er Rock, die niet veel ouder is dan zij, veel knapper en ook niet zo dom. Maar van hem schrikken ze. Het is fantasties. Jane's zoon biedt beiden, Rock en de oude kerel, een cocktail aan. Allebei maken ze een compliment over de cocktail. Bij de oude kerel stralen de kinderen van genoegen. Maar bij Rock is de spanning in de kamer te snijden. Twee keer hetzelfde shot. De wijze waarop Sirk zijn acteurs behandelt, is geweldig. Als je Fritz Lang's latere films ziet, die hij in die tijd maakte, waar het onvermogen overal aan af te zien is, kun je duidelijk zien waar het bij Sirk allemaal om gaat. Vrouwen denken in Sirk's films. Iets wat me bij andere regisseurs nooit is opgevallen. Bij geen van allen. Meestal reageren vrouwen, doen wat van ze verwacht wordt, maar bij Sirk denken ze. Dat is iets wat je moet zien. Het is geweldig vrouwen te zien denken. Dat geeft hoop. Eerlijk.

Verder worden bij Sirk de personages altijd in kamers geplaatst die al zwaar zijn getekend door hun sociale situatie. De kamers zijn ongelooflijk nauwkeurig. In Jane's huis kun je je maar op één manier bewegen. Alleen een bepaald soort zinnen schieten je te binnen als je wat wil zeggen, alleen bepaalde gebaren als je iets wil uitdrukken. Als Jane naar een ander huis gaat, naar dat van Rock bijvoorbeeld, zou ze dan kunnen veranderen? Dan zou er nog hoop zijn. Of zou ze al zo gefrustreerd en stereotiep zijn, dat ze in Rocks huis de stijl van leven waaraan ze gewend is en die de hare is geworden, zal missen? Daarom is het happy-end geen happy-end. Jane past beter in haar eigen huis dan in dat van Rock.

WRITTEN ON THE WIND (1956) is het verhaal van een superrijke familie. Robert Stack is de zoon die in geen enkel opzicht ooit zo goed is geweest als zijn vriend, Rock Hudson. Robert Stack weet hoe hij zijn geld moet uitgeven: hij vliegt, drinkt, krijgt de vrouwen plat; Rock Hudson is zijn vaste maat. Maar ze zijn niet gelukkig. Er is geen liefde in hun leven. Dan ontmoeten ze Lauren Bacall. Natuurlijk is ze anders dan andere vrouwen. Ze is oprecht, werkt voor haar onderhoud, is prakties, ze is teder en begrijpend. En toch kiest ze de slechte kerel, Robert, ofschoon de goede kerel, Rock, beter bij haar zou passen. Rock moet ook werken voor zijn brood, is prakties, begrijpend en ruimhartig, net als zij. Zij pikt degene met wie het op de lange duur toch niets kan worden. Wanneer Lauren Bacall Robert Stacks vader voor het eerst ontmoet, vraagt ze hem Robert nog een laatste kans te geven. Het is walgelijk zoals die leuke meid de goede bink in de ballen trapt, om voor de slechte de zaken in orde te brengen. Ja, inderdaad, alles moet fout gaan. Laten we het hopen. Dorothy Malone, de zus, is de enige die verliefd is op de juiste persoon, in casu Rock Hudson, en ze houdt vast aan deze liefde, wat belachelijk is natuurlijk. Het kan niet anders dan belachelijk zijn, als al de anderen denken dat hun surrogaathandelingen realiteit zijn; het is duidelijk dat zij alles wat zij doet, doet omdat ze het echte ding niet kan krijgen.

Lauren Bacall is een 'Ersatz' voor Robert Stack omdat hij zou moeten weten dat hij nooit in staat zal zijn van haar te houden, en omgekeerd. En de vader heeft een boortoren in de hand die lijkt op een kunststuk. En wanneer Dorothy Malone aan het einde, als enige overlevende lid van de familie, deze pik in haar handen heeft, is dat minstens even ellendig als de televisie die Jane Wyman met Kerst kreeg. Wat een surrogaat voor het neuken is, dat de kinderen haar misgunnen, net als Dorothy Malone's olie-empire een 'Ersatz' is voor Rock Hudson. Ik hoop dat ze het niet volhoudt en gek wordt, net als Marianne Koch in INTERLUDE. Voor Douglas Sirk is de gekte een teken van hoop, denk ik.

Rock Hudson is in WRITTEN ON THE WIND al met al de grootste stijfkoppige klootzak ter wereld. Hoe is het mogelijk dat hij niet reageert op het verlangen dat Dorothy Malone voor hem koestert? Ze biedt zichzelf aan, loopt achter kerels aan die vaag wat van hem weg hebben om het hem aan het verstand te brengen. En alles wat hij kan zeggen is: 'Ik zou je nooit kunnen bevredigen', god weet, of hij het zou kunnen. Terwijl Dorothy Malone danst in haar

kamer, een dodendans – misschien is dat het moment waarop haar gekte begint – sterft haar vader. Hij sterft omdat hij schuldig is. Hij heeft zijn kinderen altijd voorgehouden dat Rock Hudson beter was dan zij, aan het eind is hij dat inderdaad. Omdat hij nooit heeft kunnen doen wat hij zelf wilde, omdat hij altijd heeft geloofd dat Rocks vader, die nooit veel geld heeft verdiend, ging jagen wanneer hij zin had, beter was dan hij. Zijn kinderen zijn maar arme saai sullen. Ongetwijfeld begrijpt hij zijn schuld en dat doodt hem. In elk geval, de toeschouwer begrijpt het. Zijn dood is niet verschrikkelijk.

Omdat Robert niet van Lauren houdt, wil hij een kind van haar. Of, omdat Robert geen kans heeft gehad ooit iets te bereiken, wil hij op zijn minst een kind verwekken. Maar zijn pogingen brengen een fatale zwakte aan het licht. Robert begint weer te drinken. Nu wordt het duidelijk dat Lauren Bacall niets kan doen voor haar man. In plaats van met hem te drinken en iets van zijn pijn te begrijpen, wordt ze nobeler en zuiverder dan ooit, en maakt ons zeker en zeker, en we zien steeds duidelijker hoe goed ze wel niet met Rock Hudson op zou kunnen schieten, die ons ook al ziek maakt en ook al zo nobel is. Mensen die opgegroeid zijn om nuttig te zijn, die hun hoofden vol hebben met gemanipuleerde dromen, zijn altijd de lul. Als Lauren Bacall werkelijk had geleefd met Robert Stack, in plaats van naast hem te leven, door hem en voor hem, dan had hij kunnen geloven dat het kind dat zij verwacht werkelijk van hem is. Dan had hij niet zo hoeven lijden. Maar zoals het nu is, is het kind in feite meer van Rock, ofschoon hij nooit met Lauren naar bed is geweest.

Dorothy doet iets slechts, ze zet haar broer op tegen Lauren en Rock. Desondanks houd ik van haar zoals ik zelden van iemand in de cinema heb gehouden, als toeschouwer volg ik met Douglas Sirk de sporen van menselijke wanhoop. In WRITTEN ON THE WIND wekken de goeden, de 'normalen', de 'schoonen', altijd weerzin op; de slechten, de zwakken, de losbandigen wekken je medelijden. Zelfs degenen die de goeden manipuleren.

En alweer, het huis waar het zich allemaal afspeelt. Beheerst, zou je zeggen, door een reusachtige trap. En spiegels. En eindeloos veel bloemen. En goud. En kou. Een huis dat je zou bouwen als je veel geld had. Een huis met alles wat bij geld hebben hoort, en waar je je niet op je gemak kunt voelen. Het is als het *Oktoberfest*, waar alles kleur en beweging is, en waar je dezelfde eenzaamheid voelt als iedereen. Menselijke emoties kunnen alleen op de vreemdste manieren tot leven komen in het huis dat Douglas Sirk bouwde voor de Hadleys. De belichting is altijd zo onnatuurlijk als maar kan zijn. Schaduwen waar ze niet horen te zijn, maken gevoelens wakker waar je het liefst niets van wil weten. Op dezelfde manier zijn de kamera-hoeken altijd scheef, meestal van onderaf genomen, zodat de vreemde dingen in het verhaal op het scherm gebeuren en niet alleen in het hoofd van de toeschouwer. De films van Douglas Sirk bevrijden je hoofd.

INTERLUDE (1957) is een moeilijk toegankelijke film. Om te beginnen lijkt alles verkeerd. De film speelt zich af in München, maar we weten dat het er daar helemaal niet zo uit ziet. München in INTERLUDE bestaat uit monumen-

tale dekorstukken: Königsplatz, Nymphenburg, Herkulssaal. Na een tijdje zien we de bedoeling: dit is München gezien door de ogen van een Amerikaan. June Allyson komt naar München om Europa te leren kennen. Wat ze leert kennen is een grote liefde, de liefde van haar leven. Hij is Rossano Brazzi, die een dirigent à la Karajan speelt. June Allyson is een beetje anders dan de gebruikelijke personages van Sirk. Ze lijkt te natuurlijk, te gezond. Te veel in bloei. Hoewel ze aan het einde ziek genoeg is. Rossano Brazzi is door en door dirigent, tot aan de zachtste, tederste liefdesfluistering. De wijze waarop hij zich beweegt, is een hoogstandje van regie: altijd als een haantje, altijd een show gevend voor anderen, zelfs wanneer hij serieus meent wat hij zegt. Brazzi speelt zijn rol zoals Wedekinds *Musik* gespeeld zou moeten worden.

Brazzi heeft een vrouw, Marianne Koch. Voor wie Sirks kijk op de wereld wil begrijpen, is dit karakter cruciaal. Marianne Koch houdt van Rossano Brazzi. Hij trouwde haar, zij was gelukkig zolang hij bij haar was, en haar liefde voor hem heeft haar te gronde gericht. Ze werd gek. Alle personages van Sirk streven een ideaal na, proberen een brandend verlangen te bevredigen. Het enige personage dat alles kreeg wat het verlangde, ging eraan te gronde. Betekent dit dat in onze maatschappij alleen mensen worden geaksepteerd die iets nastreven, als een hond met de tong uit zijn bek? Zolang als ze zich houden aan de regels die hen bruikbaar laten blijven. Na het zien van de films van Douglas Sirk ben ik er meer dan ooit van overtuigd, dat liefde het beste, verraderlijkste, effectiefste instrument van sociale onderdrukking is. June Allyson neemt een minder grote liefde mee terug naar de States. Maar ze zullen ook niet samen gelukkig zijn. Zij zal altijd blijven dromen van haar dirigent en zal altijd de tekenen van haar onbevredigde verlangens blijven zien. Ze zullen steeds meer in beslag genomen worden door hun werk, dat op zijn beurt natuurlijk ook weer zal worden uitgebuit. Nietwaar?

THE TARNISHED ANGELS (1957) is de enige zwart-wit film van Sirk die ik heb kunnen zien. Het is de film waarin hij de grootste vrijheid had. Een ongehoorlijk pessimistische film. Hij is gebaseerd op een verhaal van Faulkner, dat ik jammer genoeg niet ken. Waarschijnlijk is Sirk er nogal vrij mee omgesprongen, wat het zeer ten goede komt.

De film toont, net als LA STRADA, een uitstervend beroep, alleen veel minder pretentius. Robert Stack was piloot in de Eerste Wereldoorlog. Hij heeft altijd alleen maar willen vliegen, daarom doet hij nu mee aan vliegshows, en cirkelt hij rond masten. Dorothy Malone is zijn vrouw; zij heeft een parachutespring-nummer. Ze kunnen er nauwelijks van leven. Robert kan het goed, maar weet niets van machines, daarom heeft hij een mechanikus, Jiggs, de derde van het team, die ook van Dorothy houdt. Robert en Dorothy hebben een zoon, die Rock Hudson ontmoet als hij geplaagd wordt door andere vliegers: 'Wie is jouw ouwe, kleine? Jiggs, of...'. Rock Hudson is een journalist die een sensatie-artikel wil schrijven over deze zigeuners van de lucht, die carterolie in hun aderen hebben in plaats van bloed. De Shumanns blijken nergens te kunnen overnachten en Rock Hudson nodigt hen uit bij hem te

komen. 's Nachts leren Dorothy en Rock elkaar kennen. We krijgen het gevoel dat deze twee elkaar een hoop te vertellen hebben. Rock verliest zijn baan, één van de vliegers stort neer in de race, van Dorothy wordt verwacht dat ze de hoer gaat spelen voor een vliegtuig, als dat van Robert panne heeft. Rock en Dorothy hebben elkaar tenslotte toch niet zoveel te vertellen, Jiggs repareert het vliegtuig, Robert gaat er mee de lucht in en doodt zichzelf.

Niets dan nederlagen. De film is niets anders dan een opeenstapeling van nederlagen. Dorothy houdt van Robert, Robert houdt van vliegen, Jiggs houdt van Dorothy, of gaat het om Dorothy en Rock? Rock houdt niet van Dorothy en Dorothy houdt niet van Rock. Als de film je één moment doet geloven dat het wel zo is, dan is dat op z'n best een leugen, zij tweeën denken het ook maar een paar seconden, misschien...? Tegen het einde vertelt Robert Dorothy dat hij met vliegen zal ophouden. Natuurlijk is dat juist het moment waarop hij zich dood vliegt. Het zou ondenkbaar zijn dat Robert zich liever met Dorothy zou inlaten dan met de dood.

De kamera is altijd in beweging in de film; net als de personages beweegt hij in het rond, doet net alsof er echt iets gebeurt. In feite is alles al zo volledig af, dat iedereen er net zo goed mee kan ophouden en zichzelf laten begraven. De rijders in de film, de crane-shots, de pans! Douglas Sirk kijkt naar al deze kadavers met zo'n tederheid en warmte, dat we beginnen te denken dat er iets mis moet zijn, als al deze mensen zo genaaid worden en toch zo aardig zijn. De fout ligt bij de angst en eenzaamheid. Ik heb zelden de angst en eenzaamheid zo gevoeld als in deze film. Het publiek zit in de film, zoals de zoon van de Shumanns in de draaimolen: we kunnen zien wat er gebeurt, we willen naar voren rennen en helpen, maar als we erover nadenken, wat kan een kleine jongen doen tegen een neerstortend vliegtuig? Iedereen heeft schuld aan Roberts dood. Daarom is Dorothy Malone naderhand zo hysterisch. Omdat ze het wist. En Rock Hudson, die een primeur wilde. Zodra hij die heeft, begint hij te schreeuwen tegen zijn collega's. En Jiggs, die het vliegtuig niet had moeten repareren, zit zich maar af te vragen: 'Waar is iedereen?' Wat jammer dat hij nooit eerder heeft gezien dat er nooit echt iemand is geweest. Daar gaan deze films over, de manier waarop mensen zichzelf iets wijsmaken. En waarom je jezelf iets wijs moet maken. Dorothy zag Robert voor het eerst op een foto, een poster van hem als dappere piloot, en zij werd verliefd op hem. Natuurlijk leek Robert niet op zijn foto. Wat moet je dan? Jezelf voor de gek houden. Precies zo zit dat. Wij vertellen het onszelf, en willen het haar ook vertellen, dat er voor haar geen enkele noodzaak is om door te gaan, dat haar liefde voor Robert geen echte liefde is. Waar gaat het om? Eenzaamheid is makkelijker te verdragen, als je je illusies behoudt.

Alsjeblieft. Maar ik denk dat de film laat zien dat dit niet zo is. Sirk heeft een film gemaakt waarin continu actie is, waarin altijd wat gebeurt en de kamera konstant in beweging is, en we begrijpen een boel over de eenzaamheid en hoe die ons laat liegen. En hoe slecht het is dat we liegen en hoe dom.

A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE (1958). John Gavin is in Berlijn op verlof

van het oostelijk front in 1945. Het huis van zijn ouders is gebombardeerd. Hij ontmoet Liselotte Pulver, die hij nog kent van toen zij kinderen waren. En omdat beiden wanhopig en alleen zijn, worden ze verliefd op elkaar. De film heet met recht *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE*. De tijd is de oorlog. Overduidelijk een tijd om te sterven. En bij Douglas Sirk kan waar dood is en bommen en kou en tranen, de liefde groeien. Liselotte Pulver heeft wat peterselie buiten haar raam geplant, het enige wat leeft tussen het puin. Het is vanaf het begin duidelijk dat John Gavin aan het einde zal sterven. En op een bepaalde manier heeft dat niets te maken met de oorlog. Een film over oorlog zou er anders moeten uitzien. Het gaat over een manier van bestaan. De oorlog als voorwaarde en kweekplaats voor liefde. Als dezelfde mensen, Liselotte Pulver en John Gavin elkaar, laten we zeggen, in 1971 hadden ontmoet, zouden ze elkaar toelachen en zeggen hoe gaat het met je, wat toevallig, en daar zou het bij blijven. In 1945 zou het een grote liefde worden. En dat klopt. De liefde veroorzaakt de problemen niet. De problemen gebeuren allemaal buiten. Binnen kunnen twee mensen lief zijn tegen elkaar.

Een gewone liefde en geen buitengewone mensen bij Douglas Sirk, voor de eerste keer. Ze kijken met wijddopen, verschrikte ogen, naar wat er om hen heen gebeurt. Alles is voor hen onbegrijpelijk, de bommen, de Gestapo, de waanzin. In een dergelijke situatie is de liefde een van de minst gekompliceerde dingen, het enige dat je kunt begrijpen. En je klampt je eraan vast. Maar ik moet er niet aan denken wat er met ze zou gebeuren als John Gavin de oorlog zou hebben overleefd. De oorlog met zijn verschrikkingen vormt alleen het decor. Niemand kan een film over de oorlog als zodanig maken; de manier waarop oorlogen beginnen, wat ze de mensen aandoen, wat ze achterlaten, dat kan van belang zijn. De film is niet pacifistisch, er is geen minuut waarin we denken: als die stomme oorlog er niet was dan zou alles zo prachtig zijn of zo iets. Remarque's roman *Zeit zu leben und Zeit zu sterben* is pacifistisch. Remarque zegt dat zonder die oorlog, dit de eeuwige liefde zou zijn. Sirk zegt: als die oorlog er niet zou zijn, zou er ook geen liefde zijn.

IMITATION OF LIFE (1959) is Douglas Sirks laatste film. Een grote, krankzinnige film over leven en dood. En over Amerika. Het eerste grote moment: Annie vertelt aan Lana Turner dat Sarah Jane haar dochter is. Annie is zwart en Sarah Jane is bijna blank. Lana Turner aarzelt, dan begrijpt ze het, dan aarzelt ze weer en doet dan net alsof het de natuurlijkste zaak van de wereld is dat zwarte vrouwen blanke kinderen hebben. Maar niets is natuurlijk. Nooit. In de hele film niet. En toch proberen ze allemaal wanhopig zich hun gedachten en verlangens eigen te maken. Sarah Jane wil niet als blanke beschouwd worden omdat blank een mooiere kleur is dan zwart, maar omdat het leven makkelijker is als je blank bent. Lana Turner wil geen actrice zijn omdat ze dat leuk vindt, maar omdat je meer mogelijkheden in de wereld hebt, als je sukses hebt. En Annie wil geen grootse begrafenis omdat ze daarmee iets zou bereiken, ze is dan al dood, maar omdat ze achteraf in de ogen van de wereld iets wil zijn, wat men bij haar leven heeft miskend. Geen van de protagonisten komt

tot de ontdekking dat alle gedachten, verlangens, dromen rechtstreeks voortkomen uit de sociale werkelijkheid of er door zijn gemanipuleerd. Ik ken geen andere film waarin dit met zo'n precisie en zo'n wanhoop is geformuleerd. Op een gegeven moment tegen het einde van de film, vertelt Annie Lana Turner dat ze een hoop vrienden heeft. Lana is verbluft. Heeft Annie vrienden? De twee vrouwen hebben dan bijna tien jaar onder één dak geleefd, en Lana weet niets over Annie. Geen wonder dat Lana Turner verbaasd is als haar dochter haar verwijt haar altijd alleen te hebben gelaten. En als Sarah Jane sarkasties wordt tegen de blanke godin als ze problemen heeft en serieus wenst te worden genomen, zelfs dan kan Lana Turner alleen verbazing tonen. En ze is verbaasd als Annie sterft. Hoe kan ze in vredesnaam gaan liggen en sterven? Het is niet eerlijk, plotseling gekonfronteerd te worden met de werkelijkheid, zo uit het niets. Het enige wat Lana kan doen is verbaasd zijn, het hele tweede deel van de film lang. Het resultaat: in de toekomst wil ze dramatische stukken gaan spelen. Pijn, dood, tranen - daar valt zeker iets mee te doen. Hier wordt het probleem van Lana Turner het probleem van de filmmaker. Lana Turner is actrice, waarschijnlijk zelfs een goede. Hierover krijgen we geen zekerheid. Ten eerste moet Lana geld verdienen voor haarzelf en haar dochter. Of wil ze zelf carrière maken? De dood van haar man schijnt haar niet veel gedaan te hebben. Alles wat ze van hem weet, is dat hij een goed regisseur was. Ik denk dat Lana een carrière voor zichzelf had uitgestippeld. Geld is voor haar bijzaak, sukses komt op de eerste plaats. John Gavin komt op de derde plaats. John is verliefd op Lana; voor haar, om haar te onderhouden, heeft hij zijn artistieke ambities gelaten voor wat ze zijn en een baantje als fotograaf bij een reclamebureau genomen. Lana kan niet begrijpen dat iemand zijn ambities kan opgeven voor liefde. John is ook niet zo slim, hij zet Lana voor de keuze, of een huwelijk, of een carrière. Lana ziet dit als iets fantasties en dramaties en kiest voor de carrière.

Zo gaat het de hele film door. Ze maken konstant plannen voor geluk en tederheid, en dan gaat de telefoon, een nieuwe produktie, en Lana herleeft. Die vrouw is een hopeloos geval. Net als John Gavin. Hij zou toch vrij snel door moeten hebben dat het zo niet gaat. Maar toch pint hij zijn leven vast op deze vrouw. Juist al die dingen die niet kunnen, wekken bij ons een blijvende interesse. Dan wordt Lana Turners dochter verliefd op John, zij is precies wat John van Lana verwachtte - maar zij is Lana niet. Dat is te begrijpen. Alleen Sandra die begrijpt het niet. Het zou kunnen dat als je verliefd bent, je alles niet meer zo goed begrijpt. Annie houdt ook van haar dochter maar begrijpt haar helemaal niet. Op een regenachtige dag, Sarah Jane is nog een kind, brengt Annie een paraplu naar school. Sarah Jane heeft op school altijd gedaan alsof ze blank was. De waarheid wordt onthuld als haar moeder met de paraplu op school verschijnt. Sarah Jane zal het nooit vergeten. En wanneer Annie, vlak voor haar dood, Sarah Jane voor het laatst wil zien, maakt de liefde begrip nog onmogelijk. Voor haar is het een zonde, dat Sarah Jane voor een blanke door wil gaan. Het meest verschrikkelijke van deze scène is, dat hoe slechter en wreder Sarah Jane is, des te armzaliger en pathetieser haar moeder wordt.

Maar in feite is precies het tegenovergestelde waar. Het is de moeder die grof is door haar kind te willen bezitten omdat ze er van houdt. En Sarah Jane verdedigt zichzelf tegen het moederlijke terrorisme, tegen het terrorisme van de wereld. Het wrede is dat we ze beiden kunnen begrijpen, beiden hebben gelijk, en niemand is in staat hen te helpen. Tenzij we de wereld veranderen. Op dat moment huilen we allemaal in de bioscoop. Omdat het zo moeilijk is de wereld te veranderen. Dan komt iedereen weer bijeen, op Annie's begrafenis, en doet alsof er niets aan de hand is. Dit 'alsof' zorgt er voor dat ze in diezelfde rotzooi verder gaan; onderhuids hebben ze een flauw vermoeden van datgene waar ze werkelijk op uit zijn, maar dat vergeten ze weer snel.

IMITATION OF LIFE begint als een film over het personage Lana Turner en verandert ongemerkt in een film over Annie, de zwarte vrouw. De filmmaker heeft zich afgewend van het probleem dat hemzelf betrof, het aspect van het onderwerp dat gaat over zijn eigen werk, om te zoeken naar de 'imitation of life' in Annie's lot, en vond daar iets dat wreder was dan in het geval van Lana Turner of hemzelf. Nog minder kans. Nog meer wanhoop.

Ik heb geprobeerd over zes films van Douglas Sirk te schrijven en heb de moeilijkheid van het schrijven over films die over het leven gaan en geen literatuur zijn, ontdekt. Ik heb een hoop weggelaten wat misschien belangrijk had kunnen zijn. Ik heb niet genoeg gezegd over de belichting: hoe zorgvuldig die is, hoe die Sirk helpt de verhalen die hij moest vertellen te veranderen. Alleen Joseph von Sternberg zou wat betreft de belichting zijn gelijke zijn geweest. En ik heb niet genoeg gezegd over de interieurs die Douglas Sirk heeft gebouwd. Hoe ongelooflijk nauwkeurig die zijn. En ik ben niet ingegaan op de bloemen en spiegels en wat ze betekenen in de verhalen die Sirk ons vertelt. Ik heb niet genoeg benadrukt dat Sirk een regisseur is, die het maximum uit zijn acteurs haalt. Dat in Sirks films zelfs zombies als Marianne Koch en Liselotte Pulver overkomen als echte menselijke wezens, in wie we kunnen en willen geloven. En ik heb veel te weinig films van Sirk gezien. Ik zou ze allemaal willen zien, alle negenendertig. Misschien was ik dan verder gekomen met mijzelf, mijn leven en mijn vrienden. Ik heb zes films gezien van Douglas Sirk. En daaronder de mooiste van de wereld.

Vertaling Jack Post

Dit artikel verscheen oorspronkelijk in *Fernsehen und Film*, nr. 2, februari 1971.

1. SHOCKPROOF (1948). Het is iets overdreven. Sirk vertelt: '... Ik herinner me dat Fuller – die ik nooit heb ontmoet – bij Columbia een skript bracht, dat ik zou moeten draaien. Ik vond het skript waanzinnig goed. Maar tegen mijn wens vroegen ze aan Helen Deutsch om het te veranderen'. Jon Halliday, *Sirk on Sirk*. Londen 1972. Zie voor Fullers verklaring het interview in: *Présence du Cinéma*, nr. 19/20; engelse vertaling in: *Samuel Fuller*. Edinburgh Festival 1969.

2. Jean-Luc Godard, 'Des Larmes et de la Vitesse', in: *Cahiers du Cinéma*, nr. 94; engelse vertaling in: *Screen*, zomer 1971.