

## Douglas Sirk en zijn films

Ton Bernts, Peter Janssen

### *Duitsland, Amerika, Duitsland*

Douglas Sirk is van duitse afkomst. Hij werd in 1900 als Hans Detlef Sierck geboren in Hamburg. Na een studie kunstgeschiedenis kwam hij bij het theater terecht en werd in 1921 dramaturg aan het Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, waar hij enkele jaren later een benoeming als artistiek directeur kreeg. Van 1929 tot 1936 vervulde hij deze functie in Leipzig, waar hij onder meer Brechts *Dreigroschenoper* met groot succes regisseerde. Daarna keerde hij – onder druk van de politieke situatie in Duitsland – het toneel de rug toe en stapte over op de film. Voor de produktiemaatschappij UFA maakte hij succesvolle films als het melodrama *SCHLUSSAKKORD* (1936) en *ZU NEUEN UFFERN* (1937), waarmee hij Zarah Leander tot grootste aktrice van Duitsland maakte.

In 1937 verliet de linkse intellektueel Sirk heimelijk het land om zich in Amerika te vestigen. Hij werd er niet met open armen ontvangen en gelegenheid om films te regisseren kreeg hij nauwelijks. Na een mislukte poging om na de oorlog weer in Duitsland aan het werk te gaan, kwam hij tenslotte bij Universal onder kontrakt, een van de kleinere produktiemaatschappijen in Hollywood in die tijd. Sirk maakte voor Universal in de periode 1950–1960 zo'n twintig films, voor het merendeel melodrama's.

In 1953 kwam de kommerciële doorbraak met *MAGNIFICENT OBSESSION*, waarbij Sirk voor het eerst samenwerkte met producent Ross Hunter. Deze Hunter was aan het begin van de jaren vijftig bij Universal gekomen om 'woman's pictures' te maken. Volgens hem bepaalden vrouwen in de meeste gevallen naar welke film men ging kijken, en daarom wilde hij films waarin speciaal de vrouw zich kon herkennen. Onder het strakke bewind van Hunter maakte Sirk onder meer ook *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (1955) en *IMITATION OF LIFE* (1959). Meer vrijheid had Sirk in zijn samenwerking met Albert Zugsmith bij *WRITTEN ON THE WIND* (1956) en *THE TARNISHED ANGELS* (1957), twee 'harde' melodrama's die, in tegenstelling tot de 'Hunter-produk-

ties', niet over de middle-class gaan, maar over outcasts in een burgerlijke samenleving.

Met *IMITATION OF LIFE* behaalde Sirk zijn grootste persoonlijke sukses (helaas ontbreken preciese gegevens over de bezoekersaantallen van zijn films), terwijl de film hèt kassukses van Universal tot op dat moment was. Maar toch zette hij plotseling een punt achter zijn filmcarrière, vanwege zijn zwakke gezondheid en – naar eigen zeggen – omdat hij genoeg had van Hollywood. Hij keerde terug naar Europa en ging weer bij het theater, in München en in Hamburg.

### *Sirk en het theater*

Sirks theater-achtergrond heeft een belangrijke invloed gehad op zijn films, die een bijzondere konstruktie en vormgeving hebben (al wordt dat nu meer erkend dan indertijd). Met name de melodrama's zijn gemaakt met technieken zoals Brecht die eerder al in het theater toepaste. Sirk toont zijn publiek de wereld die het wil zien: exoties, vol weelde en passie. Maar tegelijk laat hij ook aspecten van die wereld zien waarin de kijker wordt gekritiseerd. Een voorbeeld uit *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*: als Cary en haar jonge tuinman-vriend een party bezoeken, wordt over hen geroddeld. De toeschouwers kiezen – via het identifikatieproces – natuurlijk partij voor Cary en Ron en zijn kwaad op die bekrompen dorpsbewoners. Maar in het gewone leven zouden zijzelf precies zo bekrompen hebben gereageerd. In feite konfronteert de film hen dus met de negatieve kanten van hun eigen gedrag.

In zijn bekendste film, *ZU NEUEN UFERN*, lijkt Sirk een perfecte toepassing van de ideeën van Brecht en Weill in de film te hebben gerealiseerd. En de film liet evenals *LA HABANERA* (1937) trouwens vanwege zijn sterk anti-kolonialistische inhoud zien wat voor kunstenaars nog mogelijk was in het Duitsland anno 1937. Sirk wist de maatschappijkritische houding van zijn 'duitse periode' pas weer in de melodrama's van de jaren vijftig aan te nemen, toen hij, ondanks het strenge studiosysteem, tussen de regels van ogenschijnlijk onschuldige verhaaltjes door, haarscherp het verval en de desintegratie van het Eisenhower-Amerika toonde.

### *De stijl van Sirk*

Sirk wordt algemeen beschouwd als een begenadigd 'stilist'. Belangrijk in dit verband waren voor hem zijn vroegste jeugdimpressies van de cinema in het hamburgse Theatre Royal, waar zweedse melodrama's draaiden, met onder andere Asta Nielsen. Hij kwam tot de ontdekking dat de kamera voor hem het belangrijkste was, dat er in de bewegende film bewogenheid en emotie waren zoals die nooit in het theater konden zijn. Hij zag dat film kon 'behagen' en dat de kamera daartoe het meest geëigende instrument was. 'Je moet schrijven met

de kamera', zei hij, en beroemd is ook zijn uitspraak: 'De gezichtspunten en hoeken van de kamera zijn de gedachten van een regisseur, de belichting is zijn filosofie.'

Sirks films worden dan ook gekenmerkt door de subtiele, vederlichte behandeling van de kamera: vloeiende bewegingen, meestal naar het personage toe. Maar hier is geen sprake van stijl-om-de-stijl: Sirk gebruikt de kamera-beweging om bij de toeschouwer een emotionele betrokkenheid met personages en gebeurtenissen tot stand te brengen, waar hij bewust niet close-ups en montage voor wil gebruiken. Overheersend stijlkenmerk bij Sirk is dan ook de lang aangehouden totaalopname (deze 'plan sequence'-techniek was voor hem trouwens ook een manier om ingrijpen met de schaar door de producent tegen te gaan). De totaalopname geeft Sirk ook de gelegenheid zijn personages in relatie tot hun omgeving te laten zien (in tegenstelling tot de meer gangbare 'mediumshot'-stijl van Hollywood). En die omgeving is voor hem nu juist zo belangrijk: Sirk laat zijn melodrama's voor een groot deel binnenshuis afspelen en onderstreept stilistisch het isolement van zijn protagonisten (zijn werk als theaterregisseur zal hier zeker niet vreemd aan zijn). Vandaar de overvloed aan spiegels in de interieurs: om de held(in) eraan te herinneren dat hij/zij in een wereld leeft waarin geen privacy bestaat, waarin hij/zij voortdurend bekeken en beoordeeld wordt. Vandaar ook de enorme, luxueuze, maar kille ruimtes, die Sirk opzettelijk 'leeg' laat overkomen door ze te kaderen met voor geometrische komposities zorgende horizontale en verticale lijnen. Lijnen in de vorm van deurposten, vensterkozijnen, trapleuningen en -spijlen, die de personages insluiten, als het ware 'gevangen houden'. Een 'ontsnapping' vormen slechts de bloemen, waarmee Sirk zijn interieurs overvloedig aankleedt. Bloemen die verwijzen naar de natuur, de enige plaats waar de held(in) vrij van zorgen, waar hij/zij zichzelf kan zijn.

### *Sirk nu*

Het zijn al deze elementen, zowel de stilistische als de inhoudelijke, die Sirks films kwalitatief laten uitstijgen boven de intrinsieke waarde van de verhaaltjes die ze vertellen. Filmkritici en -wetenschappers zijn dit overigens pas de laatste jaren gaan inzien, terwijl het grote publiek de kennismaking met het melodrama al geruimere tijd weer heeft hernieuwd, in het algemeen door televisieseries als PEYTON PLACE en recent DALLAS en door vertoningen van Sirks films op de Duitse televisie in het bijzonder. Wie veel heeft gedaan voor de herwaardering van het oeuvre van Douglas Sirk is Rainer Werner Fassbinder, die in artikelen zijn bewondering ervoor niet onder stoelen of banken heeft gestoken en ook in zijn eigen films voortdurend een hommage heeft gebracht aan Sirk en aan het genre. Fassbinders *ANGST ESSEN SEELEN AUF* uit 1973 kan men beschouwen als een 'remake' van Sirks *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*.