

Esthetiek van de armoede

Peter Delpout

I

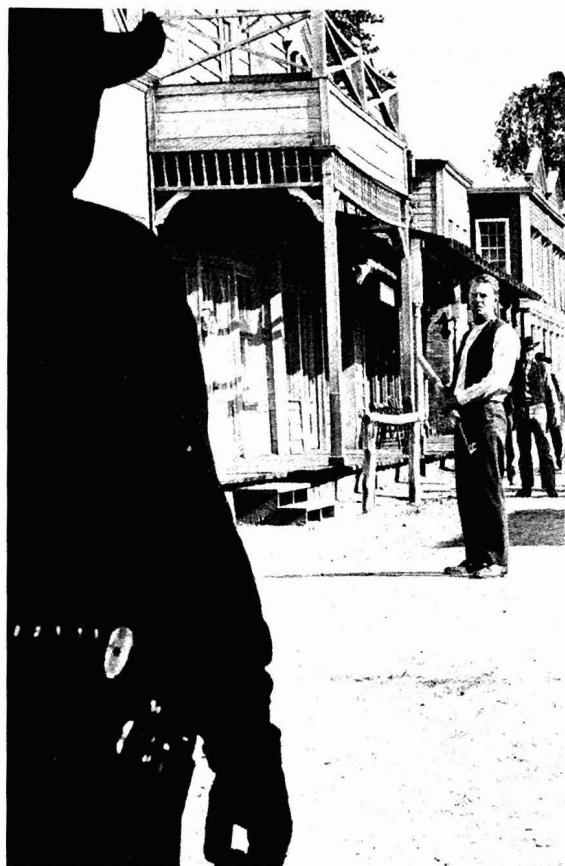
'I wanna report a murder – mine', croaks Edmond O'Brien as he staggers into a Los Angeles police station at the beginning of Rudolph Maté's D.O.A.

Dat is de openingszin van het hoofdstuk 'Thrillers' in *The Big Book of B Movies*. Hij roept het onweerstaanbare verlangen op om deze film, het verhaal van een man die door een traag werkend gif wordt vermoord en de tijd die hem nog rest gebruikt om zich op zijn moordenaar te wreken, ooit te zien. Ik hou van dit soort *onmogelijke* films, dat wil zeggen: films die onmetelijke emoties behandelen. In mijn fictie van D.O.A. is deze film een 81 minuten durende documentaire van een stervensproces, van een doodstrijd: de onmetelijke emotie van het zinloze sterven, *in abstracto* niet bevatbaar. D.O.A. is mij bij voorbaat sympathiek, omdat hij die onmetelijkheid aandurft, er een konkretisering voor heeft bedacht. De concreetheid van een *thriller*.

2

Hollywood heeft nooit echt problemen gehad met het overschrijden van de regels van de sociologische waarschijnlijkheid. En de onderkant van de glamourindustrie, de B-studio's (Republic, Monogram, PRC) en de B-units van de grote studio's (die van Val Lewton bij RKO, of Sol Siegel bij Paramount), nog minder.

Een foto van Sterling Hayden uit een western van Joseph H. Lewis, *TERROR IN A TEXAS TOWN* (1958) is zo'n ikoon van botsende, onvergelykbare elementen die iedere waarschijnlijkheid overstijgt. Ik ken alleen deze één/vierentwintigste van een sekonde van de film: ontegenzeggelijk de set-up van een shoot-out: Sterling Hayden, in zijn handen een harpoen, tegenover een *triggerhappy*, Ned Young, de hand bij de revolver, in een onverharde straat geflankeerd door houten veranda's. Een walvisvaarder



versus een revolverheld. Zo'n foto vertelt al voldoende om *TERROR IN A TEXAS TOWN* als het onmetelijke verhaal van een absoluut geïsoleerde, door heimwee getergde held te herkennen.

Men zal zeggen: wat voor held zal Hayden anders kunnen spelen? Maar zal het ooit krachtiger kunnen worden gesteld dan in dit gegeven: *een walvisvaarder in Texas*.

3

Ik behoor niet tot diegenen die stellen dat de B-film zijn *inhoud* lijkt uit te wissen. B-films zijn meer dan hun formele kwaliteiten, meer dan hoe ze verteld worden. Te vaak duikt in verband met de verhalen de kwalifikatie 'primitief' op, als in een al lang achterhaalde antropologie. De verhalen in B-films zijn eerder 'primair', gericht op de eerste levensbehoeften van het

vertellen, gericht op een direct effect, op een directe uitbeelding. Maar dat maakt deze verhalen niet primitief. De B-films zijn, meer nog dan de 'grote' Hollywoodvertellingen, verbeeldingsstrategieën van het onmogelijke, van het niet-zegbare.

... *FORTY GUNS*, which boasts more phallic imagery than the façade of a Hindu Temple, zegt een foto-onderschrift in *The Big Book of B Movies*.

Een B-film zegt het niet-zegbare in een onverhulde taal. Daarom is zijn taal, zijn formele kwaliteit, zijn vertellen vaak zo zichtbaar. Daarom ook heeft men waarschijnlijk zo vaak beweerd dat in de B-film dat wat men traditioneel de *inhoud* van een film noemt, wordt overwoekerd, uitgewist. Het klopt dat geen strategie van de formele verteltechnieken ongebruikt wordt gelaten. Maar ook geen enkele strategie op het nivo van de inhoud. Ik ken geen emoties waarvoor de B-film angst heeft ze te verbeelden.

De B-film is, als iedere andere film, de dialectiek van een geschiedenis en een uitbeelding. Over de formele kwaliteiten van B-films spreken is meer dan spreken over zijn visuele orgie, meer dan spreken over een tracking shot zus of een longshot zo, meer dan een suggestieve schaduw hier, een handig verknipt stockshot daar. De verhaalde geschiedenissen (over een harpoenier in de texaanse prairie, over een man die zich op zijn eigen moordenaar wrekt) en het 'visuele steno' waarmee verteld wordt, zijn absoluut gelijkwaardige ingrediënten van de B-film. Zowel de beeld/ge-luidsband als de geschiedenis bezitten de primaire kracht van een behoefte-bevrediging.

Die Mangel am Mitteln diktiert Geschichten und Bilder in dem der Mangel herrscht, zegt Werner Dütsch over B-films.

Het gemis aan middelen dikteert verhalen en beelden waarin de behoefte heerst.

De behoefte aan middelen dikteert verhalen en beelden waarin het gemis heerst.

Dat zijn zinnen die men moet laten resoneren gedurende een vertoning van *DETOUR* (E. Ulmer, 1946), *CAT PEOPLE* (J. Tourneur, 1942), *T-MEN* (A. Mann, 1947). Precies de botsing van gemis en behoefte, die zich als een welhaast instinctieve honger naar vertellen, hoe dan ook, met wat dan ook te stillen, laat beschrijven, het is precies die botsing die de vertelde verhalen die onbetamelijke drang, die onbetamelijke vaart geven.

B-films zijn niet gemaakt volgens het recept, dat wanneer er weinig te eten valt, je het maar langzaam naar binnen moet werken. Integendeel: B-films tonen een bijna onhebbelijke vraatzucht ten aanzien van het weinige dat voorhanden is.

B-films zijn vaak zo elementair, of beter gezegd, zo rudimentair, dat je als toeschouwer bijna niet anders kunt dan voortdurend de aangeleverde fictie vermengen met de eigen fictie. B-films zijn vaak niet meer dan een toeleveringsbedrijf van ruwe elementen, herkenbare ikonen weliswaar, die de toeschouwer als meccano-staafjes tot een eigen bouwwerk verleiden.

De B-film is de genre-cinema bij uitstek. Hij steunt als geen andere cinema op de beproefde waarschijnlijkheidssstelsels van de western, de musical, de misdaadfilm.

Soms is het gemis aan middelen zo groot dat men niet verder komt dan het bekende fundament nogmaals te vertellen: zo zijn honderden westerns gemaakt: de held op het witte paard en de schurk op het zwarte – niet als een primitieve vorm van symboliek (die krijgen deze tekens pas in de zelfbewuste en deftige varianten van het genre: SHANE van George Stevens, 1953), maar als bijna lege aanduidingen ten behoeve van de helderheid van het onstuitbaar voortvliedende verhaal en beeld: in die eindeloos herhaalde beelden van twee voortsnellende ruiters in de vlakke, of een verlaten onverharde straat, waarin de burgers wegstuiven of angstig toekijken naar de *final shoot-out*.

In de B-film lijkt het akteren vaak teruggebracht tot niet meer dan lichamelijke aanwezigheid. In die aanwezigheid laten zich twee varianten herkennen.

De eerste is die van het hevig gestikuleren, een zinderend, naar uitdrukking zoekend lichaam, pure veruiterlijking. Elisha Cook Jnr., Hank Warden, John Ireland. Lichamen zonder controle, zo lijkt het, voortdurend in ademnood (zelfs als Warden in John Fords THE SEARCHERS, 1956, dan eindelijk zijn rust krijgt, dan nog gunt hij de hem toebeelde schommelstoel geen rust), in een haast pijnlijke poging akteur en personage tot elkaar te brengen. Een onoverbrugbare afstand, zo groot dat ze niet langer de pose van een mislukte akteerprestatie heeft, maar een spanningsvolle ambiguïteit ten toon spreidt: een pendelbeweging tussen personage en persoon, tussen rol en de akteur *zelf*. Het onvolmaakte, onaffe, de zichtbaarheid van de arbeid, niet zozeer als een mislukte veruiterlijking van het psychologische (want als er voor iets geen tijd lijkt te zijn in een B-film dan is dat de psychologie), maar eerder als een verre verwijzing naar, als een voetnoot bij het domein van het psychologische. De veruiterlijkingen van bijna lege clichés, tekens van een vliesdunne betekenispraktijk.

De tweede variant is die van de absolute terughoudendheid, die van de inertheid: het verstijfde, statiese lichaam. John Wayne, Robert Mitchum, Allan Ladd, Sterling Hayden, Randolph Scott. De akteur zet zich op de

plaats waar het personage een opening laat: het personage is de acteur. Het personage is niet de veruiterlijking via lichamelijke houdingen, het personage is de acties van de acteur, zijn lopen, zijn vechten, zijn slapen, alsof er een één op één relatie bestaat tussen het lichaam van de acteur (het akterend lichaam) en het lichaam van het personage. Hij doet niets, zegt men dan. Maar, zoals in de eerste variant de lichaamskontrolle wordt geproblematiséerd door een voortdurend mislukken, zo wordt in de tweede variant de lichaamskontrolle geproblematiséerd door een over-kontrolle: akteren van een chirurgiese exaktheid.

7

Letterlijkheid.

Twee geheime agenten hebben zich in het hart van een valsemuntersyndikaat genesteld. Een van hen wordt door de bende ontmaskerd. Als hem dit duidelijk is, als zij met de revolvers tegenover hem staan om hem te doden, dan praat hij de andere agent, die toekijkt, die zijn eigen *cover* niet mag verliezen, uit de moeilijkheden, hij praat totdat hij sterft.

En als de agent met kogels doorzeefd op de grond zakt dan is er een close-up van zijn kollega. Langzaam buigt zijn hoofd voorover, de rand van zijn hoed schildert zijn gezicht zwart. Pikzwart.

De uitwisseling van vrouwen. Twee auto's diagonaal tegenover elkaar aan weerszijden van een kustweg geparkeerd. Onder hen een bulderende oceaan, de weg vastgeplakt tegen de uit het water oprijzende rotsen. Totaal vanaf een hoger gelegen standpunt: de vrouwen stappen uit de auto's, in een van de auto's zit de man van wie zij beiden houden. Ze passeren elkaar, in hun lopen is geen weifeling. Extreem totaal, nog hoger, dezelfde hoek: de auto's, de vrouwen, nietige voorwerpen, zetstukken in een wreed landschap. Een bijna mathematische vertelling.

De uitwisseling van vrouwen. Letterlijk.

Wanneer er geen middelen zijn, dan blijft er weinig anders over dan het verhaal zo letterlijk mogelijk te vertellen: dat spaart scènes, dat spaart tijd, dat spaart middelen, dat spaart geld.

Letterlijkheid – je zou ook over een effectieve naïviteit kunnen spreken. De strategieën zijn één-dimensionaal: in de B-film is een laag kamerastandpunt wat het als cliché betekent: de afgebeelde figuur is een crimineel, is 'slecht'. Een naïef, ééndimensionaal hanteren van de tekens, maar met een onnavolgbaar vakmanschap.

Bijna pijnlijk naïeve opvattingen, een volstrekt naïeve betekenisstheorie, die voortdurend wordt 'tegengesproken', verloochend door de rijke ambiguïteit van de beelden. Zie bijvoorbeeld de volgende passage uit een

leerboek van de Hollywood-kameraman John Alton (T-MEN, RAW DEAL, A. Mann, 1948, THE BIG COMBO, J. Lewis, 1955) tegenover de foto's waarnaar in de tekst wordt gerefereerd.



Fig. 113



Fig. 114

Criminal Lighting

Years ago, when in pictures we showed Jimmy Valentine cracking a safe, he usually carried the typical flash-light in one hand, while with the other he worked on the safe combination. In some scenes the flash-light was placed beside him on the floor. In either case the light source was established as a low one. To create an authentic effect, the cameraman lit the character from a low light which illuminated the face from an unusual angle. It distorted the countenance, threw shadows seldom seen in everyday life across the face. This light, which exaggerates features, became so popular that even in our films of today, when we want to call the attention of the audience to a criminal character, we use this type of illumination. This is illustrated in Figures 113 and 114. (John Alton, *Painting with Light*)

8

In CAT PEOPLE is de woning van Simone Simon een opmerkelijk sjiek decor: een prachtig, sfeervol, victoriaans appartement. In werkelijkheid een afdankertje: het is een klein onderdeel van het enorme decor dat Orson Welles voor THE MAGNIFICENT AMBERSONS (1942) liet bouwen.

Voor het creatieve gebruik van zo'n decor is de introductie van Simone Simons appartement tekenend. Simon heeft voor het eerst een vriend, dan nog niet meer dan een kennis, op bezoek. En in een stemming van mijmering, het vertellen van oude verhalen, hebben zij ongemerkt de duisternis de kamer laten vullen. Een totaal van de kamer, bij het raam, in

silhouet Simon, in het midden, verborgen bijna in het donker, haar nieuwe vriend. Het is een nog niet 'unheimisch' duister, eerder een verwachtingsvol. Dan, nog steeds datzelfde totaal, ontsteekt Simon de lichten, één, twee, dan drie schemerlampen. Het appartement ontsluit zich uit de duisternis, wordt lamp voor lamp geïntroduceerd, krijgt door dit licht, deze lichtbronnen het bijna van spanning exploderende karakter waarin een enkele schaduw de aanwezigheid van een panter weet te suggereren. (Maar dat is pas later in de film.) Waar het om gaat, is dat dit ene decor in dit ene shot vier dekors wordt, dat wil zeggen vier keer van karakter wisselt, vier keer iets meer onthult van dit met historie beladen appartement en van deze met historie (eeuwenoude serviese saken) beladen relatie tussen twee mensen.

In dezelfde film: het bijna rituele bezoek van Simon aan de dierentuin; zij bewondert er de in een kooi opgesloten zwarte panter. Het decor is het meest eenvoudige wat men zich bij deze scènes kan voorstellen. Een struik, de kooi, een hek om bezoekers op afstand te houden. Er is van de dierentuin niets meer dan deze paar wandjes, deze paar ijzeren buizen. En iedere keer dat Simon de kooi bezoekt, is de scène in bijna identieke kamerastandpunten gedraaid. Standpunten die altijd op de kooi gericht zijn. Nooit is er een tegenshot van de rest van de dierentuin. Als Simon de 'dierentuin' betreedt, dan stapt zij letterlijk het kader in, strak langs de kamera.

Identieke standpunten (klaarblijkelijk is de kamera op een bepaalde positie geplaatst en vervolgens zijn in één ruk door alle shots gedraaid die vanuit dit standpunt bruikbaar waren), het ontbreken van een tegenshot (dat spaart een decor uit, dat spaart een uitlichting uit), bijna kale decorstukken (wat zetstukken uit de opslagplaats) – wat in eerste instantie louter door economische beperkingen gedikteerd lijkt, is in laatste instantie een pure formele kwaliteit: het is precies de herhaling, de kaalheid en het letterlijk in beeld stappen van Simon (met een bijna onbetamelijke vaart, alsof wordt gepoogd dit binnenstappen te kamoufleren), die van Simons bezoek aan de panter een ritueel gebeuren maken: een krachtig ritueel gebeuren omdat het volledig wordt gedragen door cinematografische middelen, omdat het een rechtstreeks resultaat is van cinematografische strategieën.

Steeds keert deze strategie terug: sets worden, zeker in de totaalshots, slechts in één richting volledig gebruikt, dat wil zeggen slechts in één richting als decor gebouwd en uitgelicht. Volgt er een tegenshot, dan is dat altijd close, niets onthullend van de 'tegenwand'. Maar vaak ook wordt dit tegenshot overgeslagen, is de voornaamste strategie die van het inschuiven van de kamera: daarom ook ziet men in B-films zo vaak mensen op de rug – er valt in die naïeve vertellingen, in die ééndimensionaal uitgebeelde ver-

halen veel te gissen: dat is iets dat al op dit meest elementaire nivo begint, de plaatsing van de kamera ten opzichte van de afgebeelde figuren.

Steeds weer die botsing van budget en verhaal die de vertelling dikteert: de karigheid aan geld die een esthetiek van de karigheid installeert. Een esthetiek van de karigheid die zich als een zuiver formalisme laat aanzien.

Maar steeds weer ontstaat er een verbinding met de verhalen: de wedren van twee ruiters in de prairie is er niet voor zijn eigen, ultieme, afgesloten schoonheid: hij is er omdat Jim en Bill elkaar haten, of omdat ze een zaakje te regelen hebben, of omdat het de plicht is van de een om de ander te vervolgen. De formele kwaliteiten in de B-film zijn er altijd om het verhaal te vertellen, nooit om zichzelf te vertellen.

B-films zijn niet alleen 'bastards' in de zin van ongebreidelde kruisingen die tussen verschillende genres hebben plaatsgevonden, het bastaard-karakter van de B-film tekent zich ook af op het nivo van de ongebreidelde kruising van formalistische trekken met de primaire positie die het verhaal in de B-film inneemt: dat maakt die charmante, korte (kortademige), naïeve, kale, smakeloze, klichématige, onorthodoxe films tot letterlijke *vertellingen*, tot de erfgenaam van de troubadour die het hof of het volk in de kroegen *vermaakt* met verhalen. *Vermaakt met het vertellen van verhalen*.

9

