

Joseph H. Lewis

Peter Delpeut

In de openingsbeelden van *GUN CRAZY* (1950) zien we de jonge Bart Tare in een nachtelijke regennatte straat op een etalageruit toelopen. De kamera bevindt zich in de winkel achter de ruit. De jonge Bart bestudeert begerig de inhoud van de etalage: ze is gevuld met wapens. In het midden ligt wat het pronkstuk van de verzameling moet zijn: een schitterende revolver. Bart, die klaarblijkelijk de verleiding niet kan weerstaan, pakt een kei op van de straat en werpt die met alle macht in zijn arm door de ruit. Dan draait hij zich vliegensvlug om, dekt met zijn lichaam het gat in de ruit af, zijn armen gespreid als de stervende Christusfiguur aan het kruis. Eén moment. Dan richt hij zich weer tot de etalage, grijpt de revolver en wat munitie en rent weg. Niet ver. Tien stappen verder struikelt hij en schuift languit over de natte straat. Als hij opkijkt ziet hij zich gekonfronteerd met een patrouillerende agent: vanaf dat moment is Bart Tare jeugddelin-kwent.

Het verhaal van de man met een obsessionele hang naar wapens (al durft hij daar niet mee te doden – voor het lossen van een schot met de mogelijkheid van die konsekwentie is een parallelle obsessie nodig, namelijk die voor een vrouw met een gelijkaardige hang naar schiettuig) heeft zijn opzet gekregen. De lijn van een obsessie, de lijn van het lijdensverhaal van een man die ten onder gaat aan zijn liefde voor wapens, die een seksuele verwerking krijgt in zijn liefde voor de vrouw die net zo handig met revolvers weet om te gaan als hij, is uitgezet.

En de vreemde, eigenlijk hartverscheurende kracht van de scène ligt precies in die kleine, vooruitwijzende handeling nadat de jongen de steen door de etalageruit heeft geworpen: als hij met de armen gespreid, met de rug tegen de ruit gedrukt staat (dat wil zeggen met de rug naar de toeschouwer die zich nog steeds met de kamera achter de ruit bevindt, als het ware tussen het begeerlijke wapentuig heeft plaatsgenomen), dan is dat een

bijna abstrakte gestalte, verstild, gefixeerd: een universeel teken van lijden. Die gestalte is een wonderbaarlijk ambivalent teken: het heeft een onvervreemdbare narratieve functie, immers, de jonge dief verbergt zijn daad door het plaatsen van zijn lichaam voor het gat in de ruit, maar tegelijkertijd heeft het een functie die de momentane narratieve functie overstijgt, een functie die vooruitwijst naar een lijdensverhaal en die wordt gekreëerd door het (narratief gezien niet noodzakelijke) spreiden van de armen.

Het teken van die vooruitwijzende gestalte kan staan voor de ambiguïteit die het geheel van de film kenmerkt. Want hoe moeten we deze film anders lezen dan de *liefdevolle* weergave van twee, in maatschappelijke termen, *slechte*, verdorven protagonisten, die hun verlangens wensen te bevredigen via het niet-maatschappelijke, a-sociale gedrag van de diefstal, beroving en uiteindelijk moord. En het is precies de ambivalentie in de koppeling liefdevol-'slecht', die GUN CRAZY die merkwaardige, wurgende kracht verleent. Hij zet, zoals maar weinig films dat kunnen, twee maatschappelijk onaangepaste personages neer zonder veroordeling, maar ook zonder heroïsering. Met ook een minimaal (zo niet nihil) gebruik van psychologie. De flash-backs in het begin van de film die de obsessie van Bart voor wapens uit de doeken doen, zijn niet, zoals flash-backs zo vaak functioneren, verkapte verklaringsmodellen van die obsessie. Ze zijn een schildering van gegevenheden: de obsessie van beide protagonisten met vuurwapens zal voor altijd een raadsel blijven, maar is daarom niet minder waarachtig. Ze is er, zo stelt de film, het is een gegeven dat men moet aksepteren. De film als visueel medium kan niet meer dan de gevolgen van die obsessie tonen. En de tragiek.

Er is in de literatuur weinig discussie over: GUN CRAZY wordt als een kleine Amerikaanse klassieker in het misdaadgenre (én de film noir) gezien en staat als de beste regie van Joseph H. Lewis geboekstaafd. Net als DETOUR van Edgar G. Ulmer is de film een cult-film geworden, een liefdesobject van de cinefilie. Toen ik de film uiteindelijk zag, nadat ik er al veel over gelezen had, vroeg ik me de eerste dertig minuten voortdurend af waar toch al die ophef over de film vandaan kwam. Totdat ik op zeker moment moest konstateren dat de film me volledig in zijn greep had: de staccato opeenvolging van gebeurtenissen, de preciese registratie daarvan, bijna klinies gefilmd, karig, 'emotieloos' (zodat de toeschouwer de emoties kan aanleveren, zoals Lewis steeds weer uitlegt in het hierna volgende interview), miste zijn uitwerking niet. De film werkte als een wurggreep, de slotsekwens in het van mist doortrokken moeras is hartverscheurend. Ik ontdekte dat ik van deze onverklaarbare protagonisten was gaan houden: zoals men van de protagonisten in de films van Bresson kan gaan houden: eigenlijk is het kommentaarloos tonen van het trajekt van Yvon in L'ARGENT vergelijkbaar met het trajekt dat de twee protagonisten in GUN

CRAZY afleggen: de onverklaarbare gang die het noodlot neemt, die de hoofdpersonen in beide films niet tot stilstand weten te brengen, die van kwaad tot erger leidt...

Joseph H. Lewis (geboren in 1900) is zeker niet een regisseur die men wat betreft filmkritiese aandacht kan vergelijken met Bresson. Ook maakt de literatuur steeds weer gewag van de problematische pogingen een eenheid, een thematische of stilistische samenhang in zijn oeuvre te vinden – alsof de waarde van een regisseur alleen in een auteuristische valuering ligt.¹ Dat is ook het laatste wat ik in deze inleiding op het interview met Lewis zou willen doen.

Lewis is op zijn minst een opmerkelijk regisseur, die een aantal gedenkwaardige momenten aan de cinema heeft geschonken. Een voorzichtig groeiende aandacht in de jaren zeventig ten spijt (bijvoorbeeld uitgebreide aandacht in het Amerikaanse *Cinema* en het Franse *Positif* en een retrospectief op het festival van Edinburgh in 1980), is Lewis niet een naam die men snel in de vaak voorkomende rijtjes met figuren als Ray, Fuller, Hawks, Mann, zelfs Siodmak en Ulmer zal tegenkomen. Toch telt zijn filmografie zo'n 55 titels, een respectabel aantal voor een filmkarrière die van 1935 tot 1958 loopt (daarna werkte hij nog ettelijke jaren voor de televisie).

Lewis is een van die regisseurs die het binnen Hollywood nooit verder gebracht hebben dan wat men de ambitieuze B-film zou kunnen noemen (of 'the nervous A', zoals ze soms wel eens gekscherend werden genoemd). Films die hartstochtelijk probeerden de bodem van de 'double bill' te ontstijgen, maar dat nooit in hun budget en de daaraan verbonden extra draaitijd zagen uitgedrukt. Dat was tussen 1945 en 1955. Lewis draaide toen onder andere in 1945 *MY NAME IS JULIA ROSS* voor Columbia (die deze maatschappij zo'n vier tot vijf miljoen dollar opleverde, zo beweert Lewis in het hierna volgende interview) en in 1949 voor diezelfde studio *THE UNDERCOVER MAN* met Glenn Ford in de hoofdrol. In 1950 maakte hij *GUN CRAZY* voor de onafhankelijke producenten The King Brothers en in 1955 voor Allied Artists (het voormalige Monogram), met John Alton als kameraman (die ook de mooiste films van Anthony Mann draaide) *THE BIG COMBO*.

Lewis heeft voor bijna alle B-units en B-studio's in Hollywood gewerkt en heeft gedurende de neergang van het studiosysteem ook voor verschillende onafhankelijke (scherp kalkulerende) producenten gewerkt. Als hij in het interview vertelt over films van dertig draaidagen, dan moet men die als uitzondering zien (en als de schaarse momenten in zijn carrière dat er iemand was die hem werkelijk zijn volle vertrouwen gaf). Voor deze uitgave is Lewis vooral interessant omdat hij zijn beste werk heeft gedaan in het genre dat hem waarschijnlijk het beste lag, de *film noir*. Een genre ook waarin binnen de beperkingen van de B-unit of B-studio een creatieve



Joseph H. Lewis

handigheid en verbeeldingskracht volop te gelde konden worden gemaakt. Een genre waarin voor de konfektierégisseurs relatief meer kansen lagen om zich te individualiseren, zich te onderscheiden, dan in andere genres. Het interview met Lewis moet men dan ook zien als een dokumentatie van die arbeid, een arbeid die door vele onbekend gebleven régisseurs is verricht. *GUN CRAZY* en *THE BIG COMBO* hebben met hun ambitieuze vertelstrategieën en hun verontrustende kracht (zie de hiervoor beschreven scène uit *GUN CRAZY*) er voor gezorgd dat Lewis een van de weinige cineasten uit de B-studio's is wiens naam niet in de bodemloze put van de anonimiteit is blijven steken. Terecht.

Noot

1. Een uitermate lezenswaardige analyse van deze filmkritiese carrière van Lewis geeft Paul Kerr in 'My name is Joseph H. Lewis', in: *Screen*, vol. 24, nr. 4/5, juli-okt. 1983, pp. 48-66.