

De geweldheid van kitsch heeft iets ontroerends. Hier is niets vrijblijvend; hier wil men per definitie iets poneren, iets bevestigen, namelijk dat het leven nog iets anders is dan... Die drive kennen we van elders ook, vanuit de esthetiek bijvoorbeeld. Heel veel avantgardekunst heeft ook zo'n karakteristiek, zo'n geweldheid, zo'n geforceerdheid. Vandaar dat avantgardekunst alleen goed te waarderen valt wanneer het tot het verleden is gaan behoren, wanneer het de avantgarde van gisteren is geworden? Wanneer de krampachtigheid – de expressie van een radicale wil – ontkracht is. Wanneer die houding gerelativeerd kan worden, wanneer de pose passé is en nog slechts een glimlach teweegbrengt.

Je moet dus een beetje camp-gevoeligheid hebben om kitsch te kunnen waarderen; anders gezegd, je moet een beetje pervers zijn om van het naïeve ook te kunnen genieten. Aan het lijstje van Susan Sontag voeg ik om te besluiten nog een omschrijving toe: camp is nihilistisch.

Eric de Kuyper

1. Presentatietekst voor het project Kitsch en Camp van de Cinematheek Nijmegen. Onder deze noemer werd een dertigtal films aangeboden aan verschillende Filmhuizen. Het programma liep in oktober 1986.
2. P. Mauriès, *Second Manifeste Camp*. Parijs (Editions du Seuil) 1979; P. Core, *Camp, the lie that tells the truth*. New York (Delilah) 1984. En voor aanverwante gebieden: R. Gilman, *Decadence*. New York (Farrar, Strauss & Giroux) 1979; V. von der Heyden-Rynsch, *Riten der Selbstauflösung*. München (Matthes und Seitz) 1979.
3. Zie hiervoor ook Susan Sontags essay.
4. R. Barthes, *Het plezier van de tekst*. Nijmegen (SUN) 1986, p. 24.
5. Naar het Grieks: 'idios', eigen; 'syn', met; 'krasis', temperament.
6. R. Barthes, a.w., p. 73. De vertaling 'hartverscheurend' voor 'déchirant', is niet onjuist maar laat toch te veel het accent vallen op het emotionele, terwijl er bij Barthes – in dit geval – wel degelijk sprake kan zijn van 'kritiek, crisis, barst, breuk...', kortom: de 'seismologie', waar hij het in een opstel over Brecht juist over had.
7. R. Barthes, a.w., pp. 18-19.
8. Lukraak een paar actuele voorbeelden: Benjamin Henrichs over toneel, Arlene Croce over ballet, Deborah Jowitt over dans, Serge Daney over film...
9. R. Barthes, a.w., pp. 64-65.

Op zoek naar de andere Sirk

Douglas Sirk is dood. En dan wordt nog eens over hem geschreven, zoals hier. Ik heet zijn werk te kennen. Ik weet niet of dat zo is; ik weet dat het niet zo is. Ik ken te veel nog onbeantwoorde vragen. En ik kan zelfs niet precies beargumenteren hoe ik nu tegen zijn films aankijk. Ik hield ervan, herinner ik me. Maar het onvoorwaardelijke van mijn enthousiasme is toch weggeëbd – ik heb de behoefte om te nuanceren, maar dat lukt (nog) niet.

Men kent het oeuvre van Sirk niet. Alle late roem ten spijt is men er nergens in geslaagd een volwaardige retrospectieve van zijn werk te organiseren. Het blijft een tiental films waarop zijn reputatie rust. Maar zolang we de obscuur gebleven films (hij maakte er 38) niet hebben gezien, weten we niet of die terecht is.

We weten niet of en hoe gevarieerd zijn talent en sensibiliteit waren; we kunnen niet beoordelen hoe hij zich in al die genres (vooral melodrama's, maar ook oorlogsfilm, een western, musicals, kostuumfilms) verstond; noch hoe hij zich in studio's wist te handhaven (hij werkte vooral voor Universal, maar ook voor United Artists en Columbia); noch hoe hij als Duits cineast omschakelde naar een Amerikaanse context. Uit al zijn interviews blijkt hoe bewust en pijnlijk hij zijn emigratie ervaren heeft.

Het is een brokkelige carrière en een brokkelige roem. Zijn bewonderaars hebben hem vaak gebruikt; de belangstelling was conjunctureel. Hij is eigenlijk nooit een cineast van cinefielen geweest – veel meer van critici van maatschappij, ideologie en seksisme. Melodrama's waren uitgelezen materiaal voor hen en Sirk kwam hen beter van pas dan alle anderen (beter dan Stahl, Minnelli of Borzage), omdat hij deze kritiek in zijn films reeds leek te onderschrijven. Maar wat als deze maatschappijkritiek, zo zij al niet inactueel wordt (hoe zou dat moeten?), anders geformuleerd wil worden? Sirks faam lijkt fataal gebonden aan die ene interpretatie. Ik zou er graag een alternatief voor hebben, waarin niet de Sirkiaanse zelfkritiek van zijn melodrama's geaccentueerd wordt, maar de kritische mogelijkheden van het melodrama-genre tot hun recht zouden komen. In interviews met Sirk leest men trouwens ongeneemd hoe sterk zijn moralisme wel is – een belerend (eigen aan het melodrama-genre), zelf-straffend moralisme. De moraal als kritiek dus, niet de kritiek van de moraal (en voor dit laatste is Sirk vaak gebruikt).

De bewondering voor Sirk als melodrama-maker heeft iets dubbelzinnigs. Hem wordt niet, zoals andere cineasten die bijvoorbeeld voor de thriller, western of musical hebben gewerkt, lof toegezwaaid omdat hij het genre tot zichzelf bracht, maar, integendeel, omdat hij het genre gebruikte (misbruikte), omzeilde en heimelijk ironiseerde. Het is een bewondering voor Sirk, tegen het melodrama – tegen de sentimentaliteit, het moralisme, de (klein-)burgerlijkheid, het conservatisme ervan. Nergens lees ik zo duidelijk dat Sirk de potentialiteiten van het genre zelf tot hun recht heeft laten komen. Hij heeft dat in een aantal films zeker gedaan – al lijkt me dat heel wat moeilijker aan te tonen dan voor bijvoorbeeld Minnelli en de musical, of Lubitsch en de komedie. Moeilijker, omdat dit een intieme solidariteit vooropstelt met de formule en de daaraan inherente premissen. De brutale, cynische sentimentaliteit van Sirks beste advocaat, Fassbinder, is niet aan iedereen gegeven. Hij omhelsde als een der heel weinigen Sirk op een directe, ongecompliceerde manier. Bij Fassbinder geen spoor van kritiek op het melodrama, des te meer van melodrama als kritiek.¹

De vaak opgemerkte en geloofde distantieeringstechnieken van Sirk (spiegels, ramen, kleurpatronen, casting) lijken me nu een handicap te zijn geworden. Er is vaak iets koels, precies en afstandelijks in zijn films. Dat verklaart waarom hij

niet door de 'politique des auteurs' samen met Hitchcock, Hawks en Ray meteen erkend werd. Op cruciale momenten is hij helaas alleen maar spits, niet onomwonden genereus. Of is de reserve die ik voor deze films voel me ingeblazen door de bewonderende kritiek? Soms denk ik dat het Sirk bijna gelukt was (maar niet echt lukte) om de Flaubert van de cinema te worden, de cineast van het Bovarisme. Ziedaar een project waarin het melodrama een rol speelt (als achtergrond van het personage), maar ook het huilende cynisme (of de verbeterde sentimentaliteit), als achtergrond voor de cineast.

Ziedaar een richting waarin ik opnieuw op zoek wil gaan, de komende jaren. Of die Sirk bestaat weet ik niet; dat ik het zou willen, weet ik wel.

Dirk Lauwaert

1. Zie R.W. Fassbinder, 'Over Sirk', in *Versus* 0/1982, pp. 11-20. Dit nummer is overigens volledig aan Dirk gewijd.

Het individuele en maatschappelijke in de klassieke Hollywoodfilm¹

Voor de duizenden immigranten, uit zoveel verschillende Europese landen, betekenden de Verenigde Staten van Amerika het Land van de Vrijheid, het Land van de Onbeperkte Mogelijkheden, daar waar een nieuw leven kon beginnen – misschien wel het Leven. De Verenigde Staten ofwel het nieuwe (en vervangende) Beloofde Land.

De trek naar het westen kon beginnen. 'Go West, Boy'. En ze trokken naar het westen... In grote konvooien, zoals in *COVERED WAGONS*, met hele gezinnen, of de mannen voorop en de vrouwen erachteraan, zoals in *WESTWARD THE WOMEN*. Of jarenlang eeuwig zwervend... tot een farm kon worden gebouwd, een stadje ergens neergezet.

De tocht door de wildernis, de jarenlange opeenstapeling van levensgevaarlijke avonturen, het op velerlei manieren in contact treden met een andere cultuur (zoals die der Indianen) liet onvermijdelijk sporen en kwetsuren achter. De cowboy wordt gedreven in het heldendom, in de eenzaamheid van het avontuur, en 'vergeet' geleidelijk aan wat beschaving is, koestert een geheime vrees voor een definitieve breuk met dit ruwe bestaan: de Vrouw betekent dan ook vaak een soort dreiging, een compromis. De nederzetting lijkt op corruptie en verraad, doet de avonturier verzaken aan zijn onafhankelijkheid.

Nauwelijks was die fase uit de Amerikaanse geschiedenis afgelopen of Hollywood begon haar om te toveren tot legende, deed de western ontstaan, een kleurrijke mijmering over wat er gebeurd was. Decennia lang werden de Wild-West-verhalen verteld en herverteld, gezongen en bezongen in romans, songs en films.