

Palimpsest

Heide Schlüpmann

Doodsesthetiek in de Russische film 1908-1919

Naar aanleiding van Pordenone
1989

Situering van het artikel

Met grote spanning en nieuwsgierigheid werd tijdens het festival van Pordenone de confrontatie met de Tsaristische film tegemoet gezien. Voor bijna alle aanwezige filmhistorici en filmdeskundigen betekende de Russische film van vóór de Revolutie een totaal onbekend hoofdstuk uit de filmgeschiedenis. De confrontatie met deze werkelijk nieuwe zone leidde, vreemd genoeg, tot een voorzichtige, zo niet afwijzende houding van de deskundigen. Ze leken geschokt door deze totaal andere vorm van film en konden, omdat ze hierop niet voorbereid waren, slechts terugvallen op pasklare antwoorden. Deze teleurstellende receptie van een dergelijk fenomeen zegt meer over de huidige stand van zaken binnen het gebied van de filmhisto-

rie (ik kom hier in een algemenere context op terug) dan over deze brok filmgeschiedenis zelf.

De Tsaristische film past op vele fronten niet binnen de bestaande kaders. Slechts een klein aantal deskundigen voelden zich hierdoor uitgedaagd en probeerden hun verwarring productief te maken. Heide Schlüpmann bijvoorbeeld, schreef een artikel voor *Frauen und Film*. In het eerste deel ervan constateert zij dat de verstoring van gezinswaarden een geliefkoosd thema is in films uit de beginperiode, de eerste decennia van deze eeuw. Ook de Tsaristische film speelt hier op in, maar de accenten liggen in dit geval anders dan in de Amerikaanse of westerse speelfilm uit dezelfde periode. Volgens Schlüpmann handelen de films niet zozeer over het melodramatische noodlot van de heldin – een naar binnen gekeerde instelling – maar verwijzen ze daarentegen naar de maatschappelijke instellingen van het patriarchaat, die ze als een uitgehold systeem verbeelden. Het gaat met andere woorden niet om de zwakte van het (vrouwelijke) geslacht, maar om de zwakte van een klasse. De heldin is slachtoffer van machtsmisbruik in de vorm van 'verkrachting' (Vergewaltigung): figuurlijk door het huwelijk of incest-situaties, maar ook letterlijk in veel voorkomende verkrachtingscènes.

In het tweede deel, dat we hier af-

Oorspronkelijk: 'Von den Bildern patriarchaler Gewalt zur "Todesästhetik". Die Retrospektive "Russisches Kino 1908-1919" in Pordenone', in: *Frauen und Film* 48, 1990. De hier gepubliceerde tekst omvat ongeveer de helft van het oorspronkelijke artikel. Vertaling: Lisette Hilhorst

drukken, ontwikkelt Schlüpmann enkele ideeën rond de thematiek van de dood, die in deze films uitvoerig aan bod komt. Zij probeert het verontrustende onbekende van de Tsaristische films te duiden vanuit het gekende. Dit levert meer op dan de verdrukking van het afwijkende door het al te bekende, zoals naar aanleiding van deze (her?)ontdekking maar al te vaak gebeurde.

(E. de K.)

(...)

Niets in het retrospectief van de Russische film 1908-1919 duidt op een moreel oordeel: het gaat er niet om wie gelijk heeft, wat juist is. Schoonheid als symbool van het goede vormt niet de rode draad van de esthetiek; ze getuigt van het willen opheffen van de strijd tussen de seksen door het distantiërende, objectiverende oog van de camera. De beelden van het patriarchaat en de strijd van vrouwen voor zelfbeschikking tenderen – hoe meer ze vertellen over de voor mannen bedreigende verandering van de rol van de vrouw – naar een esthetisering van de *bedreigd bedreigende vrouw*. In enkele films van Evgenii Bauer verdwijnen de sociale machtsverhoudingen zelfs volledig; een fascinerend mooie dode vrouw komt ervoor in de plaats.

Het groeiende aantal *lijken* in films rond 1915 schijnt het resultaat van een onopgelost en 'realistisch' onoplosbaar probleem van de filmauteurs. Zij kunnen zich noch – reactionair – met de patriarchale orde identificeren, noch met de vrouwenstrijd. Vanaf het begin zweven de protagonisten van de Russische film tussen de representatie van de vrouwelijke revolutionaire avantgarde en de terugkeer van de Almachtige Moeder. De onopgehelderde libidineuze doodsdreiging die van sterke vrouwen uitgaat – de helden sterven aan deze liefde – re-

sulteert in Bauers *necrofiele* films tenslotte tot een vermindering van het sociale engagement. Dit is echter niet zozeer het gevolg van een psychologiserende wending naar binnen, als wel een van zelf-reflexiviteit van het medium zelf. Hierdoor krijgt de voorstelling van het seksenprobleem een nieuwe objectiviteit die de decadentie overstijgt.

In Pordenone stuitten de films van Bauer op nogal wat onbegrip. Liefhebbers van de Sovjet-film zagen in deze zich morbide voortslepende verhalen uit de stadsse bourgeois-wereld slechts een dieptepunt van de Russische film, waar onder anderen Vertov en Eisenstein deze vervolgens weer uithalen. Het werk van Evgenii Bauer maakt juist in verschillende opzichten duidelijk op welke *verdringing* de nieuwe Sovjet-film gebaseerd is.

IN DE REVOLUTIONAIR (Bauer, 1917) een communistische propagandafilm voor een nieuw Rusland na de val van de tsaar, biedt de regisseur zelf een alternatief voor de doodsesthetiek: de 'opbouwende' Sovjet-film. Deze overgang betekent bij Bauer het ontbreken van de verwijzing naar de patriarchaats- en geslachtsproblematiek. In DE REVOLUTIONAIR speelt slechts de omgang tussen mannen, in het bijzonder tussen vader en zoon. Het lijkt alsof de 'grootmoeders van de revolutie', de vrouwelijke kameraden, die andere films uit die tijd nog wel laten zien, bijvoorbeeld GROOT-MOEDER VAN DE REVOLUTIE (Boris Svelto, 1917) en KAMERAAD ELENA, voor Bauer niet bestaan. Aan het begin van de film, als de revolutionair naar Siberië verbannen wordt, krijgt de kleine zoon al zijn eigen afscheidsscène; de echtgenote daarentegen niet. Bij de terugkeer wordt de vrouw helemaal bijzaak; de film concentreert zich uitsluitend op de aangrijpende hereniging van de mannen, eerst een lichamelijke, dan

een geestelijke. Deze vindt plaats in het licht van het vertrek naar oorlog en revolutie.

Films van Bauer als *NA DE DOOD* (1915), *DAGDROMEN* (1915), *DE STERVENDE ZWAAN* (1917) en ook *HET BAL VAN DE KONING* van Vyacheslav Turzhanskii (1918) sluiten wel degelijk aan bij een esthetische traditie. De iconografie van het symbolisme is overduidelijk: vooral twee – samenhangende – motieven treden op de voorgrond: de dode en de droomversijning van de vrouw. Het gaat hier echter niet om een filmische imitatie van beeldende kunst; de verstarringsverschijnselen van beeldende kunst worden in de nieuwe esthetische mogelijkheden van film juist tegengegaan. In geen enkele andere cinema lijkt de drempel tussen traditionele kunst en film zo gemakkelijk, zonder weerstand overschreden te kunnen worden als in de Russische.¹ Het lijkt alsof daar de weerstand van intellectuelen tegen cinema – die bijvoorbeeld in Duitsland extreem groot was – niet bestaan heeft. Het gaat hier vaak om films naar literaire motieven uit Toergenjew, Maupassant, Rodenbach enzovoort, die zich niet van de overige producties willen onderscheiden als bijzonder pretentieuze ‘literatuurverfilmingen’. Omwentelingen als die van het *realisme* in *KOOPMAN BASKIROVS DOCHTER* naar het *estheticisme* in *NA DE DOOD* (naar Toergenjew) moeten als een esthetische ontwikkeling binnen de cinema begrepen worden; ze impliceren geen overgang van ‘populaire’ naar ‘kunstfilm’ in het licht van een uiterlijke consideratie.

1. Yuri Tsvian in zijn inleiding op Paolo Cherchi Usai e.a., *Silent witnesses. Russian films 1908-1919*. Pordenone 1989, p. 26: ‘The peculiarity of Russian cinema and of Russian mass culture is its constant attempt, to emulate the forms of high art.’

NA DE DOOD vertelt het verhaal van een jonge man. Een vrouw ziet hem en wordt op slag verliefd. Hij weert haar aanzoek af, waarop zij zelfmoord pleegt. Pas na haar dood geeft hij aan deze liefde toe; hij houdt zich uitsluitend bezig met haar dagboek, haar foto. In het verhaal van Toergenjew zet de held de foto voor een stereoscoop; het resultaat valt echter tegen.² Haar verschijning is weliswaar plastisch, maar grijs en stoffig als een ‘spook’ en, wat erger is, haar blik is afgewend, wil zich niet op hem richten. Deze scène wordt bij Bauer slechts aangeduid. Extensief daarentegen – voor de toenmalige kritiek tē extensief – wijdt hij zich aan de dromen en hallucinaties waarin de dode aan de held verschijnt.³ Plotseling staat zij – door trucage – tegenover de man: op de muur van zijn kamer, zoals op een filmdoek. Vervolgens beweegt ze zich door de ruimte en pas dan kijkt zij de man aan. Tenslotte sterft de held gelukkig in haar armen.

Toergenjews verhaal legt reeds in 1883, tegen de achtergrond van een realistisch perspectief op het occulte, een verbinding tussen fotografie en dood; een motief dat door theoretische literatuur later steeds weer hernomen zal worden. Roland Barthes bijvoorbeeld pleit ervoor de fotografie te koppelen aan de omgang met de dood na het verval van de religie, een probleem dat al in de negentiende eeuw actueel was: ‘Naar mijn mening zou het zinvoller zijn wanneer men, in plaats van de verschijning van de fotografie voortdurend in haar sociale en economische context te plaat-

2. Vgl. Ivan Toergenjew, ‘Nach dem Tode (Klara Militsch)’, in: *Frühlingsfluten. Erzählungen*. Berlin/Weimar 1977, pp. 384-444, p. 430. Ned. vert. ‘Na de dood (Klara Militsch)’, in: *Verzamelde Werken* III. Amsterdam (Van Oorschot) 1978.

3. Vgl. Cherchi Usai e.a., *Silent witnesses*, a.w., p. 288.



Russisch filmaffiche

sen, ook zou nadenken over de antropologische relatie tussen de dood en het nieuwe beeld. Want in een maatschappij moet de dood ergens te vinden zijn: als dat niet meer (of in mindere mate) in de religieuze sfeer is, dan elders; misschien in dit beeld dat de dood voortbrengt, terwijl het juist het leven wil vastleggen.⁴

Als Bauer in 1915 met het Toergenjew-verhaal het motief van dood en fotografie opneemt, brengt hij tegelijkertijd een andere betekenis van de fotografie tot uitdrukking dan die van realistische weerspiegeling van de werkelijkheid. Hij geeft hiermee immers het impliciete en ook ambivalente antwoord op de profanisering van de dood. De fotografie, zegt Siegfried Kracauer, is als

verdringing van de dood niet alleen uitdrukking van de doodsangst, maar ook van de dood zelf; hetgeen ze meent te vereeuwigen, vernietigt ze in werkelijkheid, en wat overblijft is slechts de verschijning van de 'dodenwereld in zijn onafhankelijkheid van de mens'.⁵ Bauers mooie lijken mogen op het eerste gezicht de fotografische blik in de wereld lijken te verdringen door de steeds schillerachtige ensceneringen; ze moeten echter in een context geplaatst worden. Ze trachten de geschiedenis van vrouwen die onafhankelijk zijn van mannen te laten zien. Deze poging van de Russische cinema slaagt slechts in haar mislukking: de projectieve band tussen de protagonisten en de heldinnen wordt niet opgeheven. In Bauers necrofiele films kan deze opgevat worden als onderdeel

4. Roland Barthes, *Die helle Kammer*. Frankfurt a.M. 1985, pp. 102 e.v. Ned. vert. *De lichtende kamer*. Amsterdam 1988.

5. Siegfried Kracauer, 'Die Photographie', in: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M. 1963.

van een uiteindelijk nog steeds heersende esthetische praktijk, waarin de vrouwelijke realiteit in haar onafhankelijkheid van de man slechts als dodenwereld afgebeeld kan worden.

Zowel camera als esthetiserend kunstenaar willen de dood uitbannen. Terwijl de seksuele connotatie van decadente kunst een gemeenplaats is, heeft de theorie van de fotografie grotendeels verzuimd de link te leggen tussen de fotografie als antwoord op de dood en het seksenprobleem in de moderne kunst. Bauers films, die elementen van Jugendstil en symbolisme bezitten, brengen deze samenhang tot stand.

DE STERVENDE ZWAAN (1917) begint als het verhaal van een stomme danseres. Stom, dus aangewezen op de expressiviteit van haar lichaam, representeert ze de actrice, de vrouw voor de camera. In het midden van de film verschijnt er echter een bizarre kunstenaar; zijn handelingen overschaduwden vervolgens het verhaal van de vrouw. Deze kunstenaar worstelt in de beklemmende duisternis van zijn atelier met de afbeelding van de dood. Het skelet naast het doek herinnert aan Böcklins zelfportret, dat Béla Balázs tijdens zijn eerste bezoek aan Berlijn in 1906 inspireerde tot een essay over *doods-esthetiek*.⁶ De schilder in Bauers film daarentegen, die de verwezenlijking van zijn doodsbeeld niet tot stand kan brengen, bevindt zich door het dreigende verlies van zijn artistieke vermogens aan de rand van de waanzin. Op dat moment ziet hij de danseres – op het toneel is zij de stervende zwaan, in het leven lijdt ze onmiskenbaar aan een ongelukkige liefde. Door deze aanblik krijgt zijn creativiteit een nieuwe impuls; zo wil hij

haar portretteren. Op een dag komt er echter een ommekeer in het leven van de danseres: het onverwachte liefdesgeluk, dat ook in de pose van de stervende zwaan te zien is, shockeert de kunstenaar. Hij reageert panisch op de hernieuwde bedreiging van zijn scheppingskracht, grijpt de sneeuwwitte hals van de ballerina, buigt hem naar beneden, drukt hem samen tot zij sterft. Dan haast hij zich naar het doek en begint extatisch te schilderen. In het slotbeeld neemt de camera de gefascineerde blik van de kunstenaar over, toont in volmaakte belichting de etherische schoonheid van de ballerina met de sneeuwwitte hals in de pose van de stervende zwaan.

DE STERVENDE ZWAAN onthult het geheim van het estheticisme: de overwinning van de dood, de onsterfelijkheid in het kunstwerk is verbonden met de vernietiging die de kunstenaar eigenhandig tot stand brengt op het moment dat het andere leven de vereeuwiging door zijn werk bedreigt. Ook de fotografie wil de dood verbannen. Ze valt echter, zoals Kracauer vaststelt, in tegenstelling tot de schilderkunst, altijd al samen met vernietiging. De techniek heft de individuele waanzin op evenals de handarbeid; in de fascinatie voor het technische beeld daarentegen blijft deze waanzin bestaan en daarmee ook de tot perversie van de seksenverhoudingen, tot doodsdrijf geworden esthetische produktiekracht. Terwijl DE STERVENDE ZWAAN met deze fascinatie eindigt, beginnen andere films van Bauer ermee. NELLI RAINITSEVA en DAGDROMEN impliceren in hun eerste shot een filmische uiteenzetting van de necrofilie, waaraan het fascinerende fotografische beeld van het mooie lijk tegemoet komt. Kan een regisseur met door techniek ontlaste handen zijn werk van de fotografische vernietiging redden?

6. Vgl. Joseph Zsuffa, *Béla Balázs. The Man and the Artist*. Berkeley/Los Angeles/Londen 1987, p. 30.

Niet alleen de necrofiele motieven zijn opvallend in Bauers films, maar ook de soms extreme encscenering van ruimtelijkheid. De ruimte voor de camera behoort toe aan de heldinnen en in het bijzonder aan de slapende, dromende heldinnen. In *FOR LUCK* (1917) toont de camera door een raam, via de hele uitgestrektheid van een deftige kamer, de binnen slapende dochter. De danseres in *DE STERVENDE ZWAAN* krijgt bij de overgang van haar geschiedenis naar liefdesgeluk en dood eveneens al slapend een extreme ruimtelijkheid toebedeeld. Aanvankelijk toont de camera de slaapkamer in halve totalen; dan verwijdert ze zich in volle vaart naar achter, met de blik nog steeds op het bed van de slapende gaat ze naar het raam en laat de hele ruimte zien. Tijdens deze beweging komt door de ramen, die aan de zijkant zichtbaar worden, de buitenwereld binnen; storm en bliksem. De danseres wordt echter niet wakker van dit natuurgeweld; er schuift een droombeeld over de ruimte, haar droom wordt op het doek geprojecteerd. Als deze afgelopen is, heeft de camera haar gematigde uitgangspositie weer ingenomen.

In Bauers ruimte-encsceneringen keert de realisme-intentie van de vroege film terug; het verlangen om door middel van de fotografie in de wereld – van vrouwen in het patriarchaat – te kijken. Het is echter een verlangen dat gebroken is door kennis van het doodse van het gefotografeerde. Dit is vergelijkbaar met het verlangen van de held uit *NA DE DOOD*, die de geliefde die hij te laat erkende, te voorschijn wil roepen: tevergeefs probeert hij in fotografie de dode ruimtelijk te maken. Ze wordt niet levend, maar een spookachtige verschijning zonder oogopslag. Ook de slapenden slaan de ogen niet op: de gefilmde werkelijkheid vloeit samen met een uit-

drukking van het illusionaire. De droom – nachtmerrie – van de danseres herroept de poging haar tot leven te wekken, zelfs voordat zij in het verhaal gestorven is. De ontwerkelijkende encscenering van de ruimtelijkheid is het duidelijkst in *DAGDROMEN*. Het eerste shot toont de held naast het beeldschone lijk van zijn geliefde. In het tweede shot loopt hij door een straat van een grote stad. Deze straat is echter spookachtig verlaten in de encscenering van Bauer: slechts één vrouw passeert de verdrietige man en bezorgt hem een schok. Hij meent in haar de dode te herkennen. Hij volgt de vrouw en trekt de camera mee in de aantrekkingskracht van de projectieve fixatie. Maar ook deze in het middaguur 'herrezen' dode keert niet in het leven terug. De held verandert het evenbeeld van zijn gestorven geliefde ook in een lijk, omdat het spotte met zijn dodencultus.

De ruimte-encsceneringen van Bauer houden het realisme slechts in de negatie staande: ze tonen het illusionaire van het schijnbaar realistische element van de film, de fotografie. De regisseur heft hiermee de doodswens niet op: de dode van het begin keert niet in het leven terug. Er is eerder sprake van een verplaatsing van de afbeelding van het levende naar het dode. De toeschouwer kan dit als een reproductie van de doodsfantasie opvatten – de encsceneringen van de ruimte objectiveren tenslotte de necrofiele fascinatie voor het technische beeld. De subjectieve fascinatie wordt gemotiveerd door het technische beeld zelf. Daarom vult de ruimte, die aanvankelijk van de werkelijkheid vervreemd is, zich logischerwijze weer met beelden van een droom, de dagdroom, de hallucinatie waaraan de held zich overgeeft. Zoals de encscenering van de ruimte de realistische intentie echter benadert en tegelijkertijd het realisme van het fotografische beeld

negeert, zo benadert ook de illusie in de film de filmische illusie en weerspreekt haar. De illusie wijst erop dat film meer is dan fotografisch beeld; hierdoor onderscheidt film zich van de eenvoudige projectie. De betekenis van deze films, waarin de fotografie zo centraal staat, wordt tenslotte voltooid in een dialectiek van de montage.

Volgens Kracauer heeft film de mogelijkheid de 'fragmenten van niets', de 'naturale resten' waaruit in de fotografie de wereld ontstaat, in een speelse, dromerige toestand te brengen, die het idee van een andere toestand van de wereld kan overbrengen. In hun zwaarte, traagheid en zwaarmoedigheid hebben de Russische films al *voordat* ze overgaan naar de necrofiele beelden het karakter van een dromerige beweging die vermengd wordt met een reeds door de fotografie weergegeven dodenwereld. Het verwijlen in fracties van een beweging,

een gebaar, een mimiek van de acteur verraadt dit hernieuwde samenstellen van de tevoren verbrokkelde, vernietigde 'natuur' tot een leven dat analoog aan de droom is. De spanning tussen ruimtelijkheid in de vergeefse wens naar realiteit en vlakheid als uitbeelding van de droom, is een voortzetting van het principe dat de traagheid van deze films veroorzaakt: de zwaartekracht van het fotografische beeld. Door de gefaseerde opbouw van de ruimtelijke diepte verdwijnt de filmische beweging tot aan stilstand van de camera-instelling, van daaruit brengt geen enkele montage-techniek de illusie van natuurlijke beweging terug. De montage van de vroege Russische films – niet pas die van de revolutie-cinema – vertoont reeds inzicht in het onderscheid tussen de filmische 'droom' en de natuurlijke illusie van de droom, dagdroom en hallucinatie.

(...)