

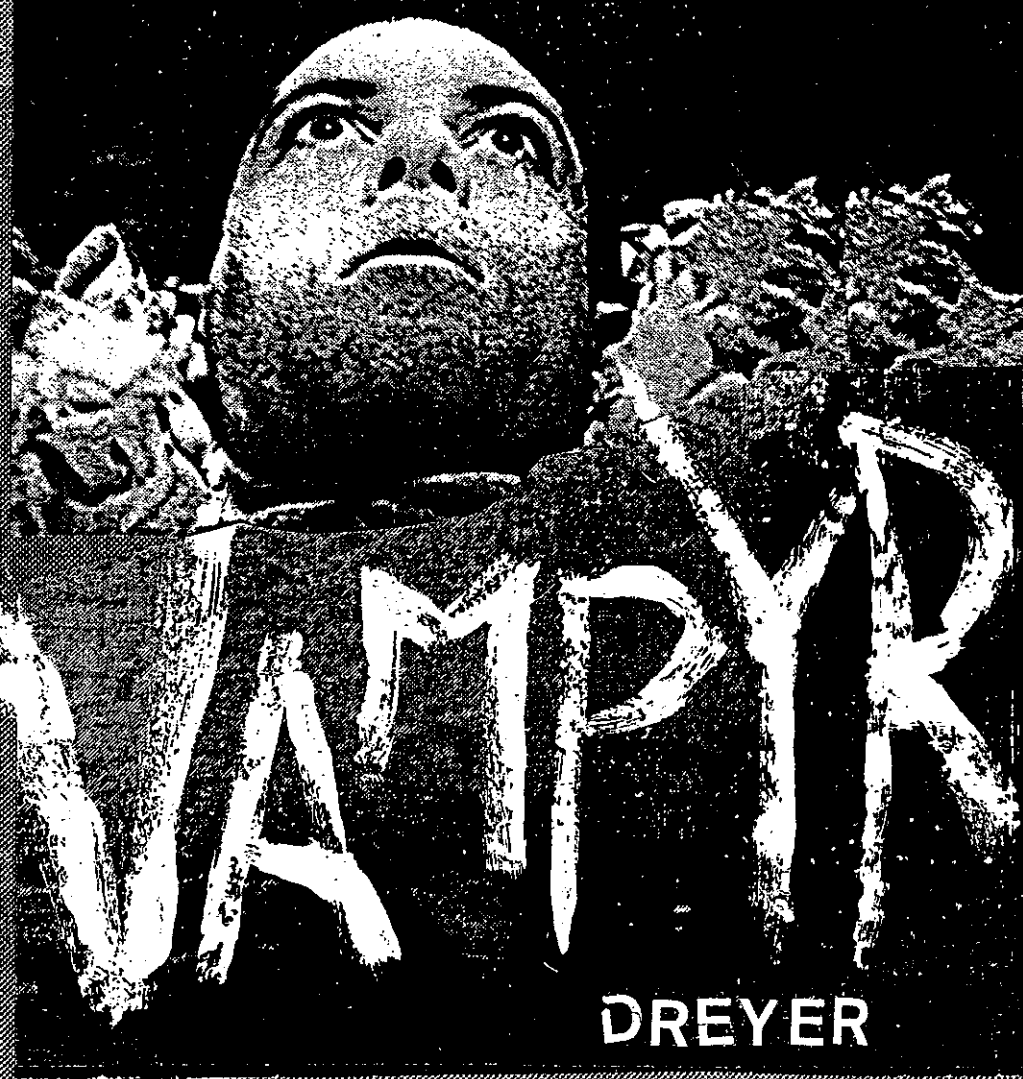
COOL

WAVE

THE

25^e VOORSTELLING

12 NOV '91



DREYER

VAMPYR / DREYER

FILMKIJKEN VANUIT EEN DOODSKIST

BERT BEYENS

Enkele jaren geleden bezocht ik in Brussel regelmatig een kleine bioscoop die Styx heette. Het was een charmant zaaltje van een vijftigtal plaatsen dat je langs een kleine deur onder het filmdoek bukkend moest binnengaan. De zitplaatsen van de laatste rij waren op zijn minst onge- woon: een zestal rechtopstaande doodskisten stonden naast elkaar opgesteld tegen de achterwand, van binnen met paarse stof bekleed (zo meen ik mij althans te herin- nen).

Eigenaardig genoeg dacht ik pas na het beëindigen van dit artikel terug aan mijn avonden in de Styx. *Filmkijken vanuit een doodskist!* Ik heb dus zelf beleefd wat David Gray in *Vampyr* overkomt.

Carl Theodor Dreyer maakte *Vampyr* in 1932.

DE KIST

Vampyr is vooral bekend door die ene scène waarin het hoofdpersonage ziet hoe het deksel van zijn kist wordt dichtgevoerd en wij meekijken vanuit zijn penibele stand- punt.

Die memorabele scène van David Gray in de kist heeft voor het denken over het point-of-view-begrip limietbete- kenis gekregen. Het is ook wel eens een onmogelijk stand- punt genoemd: als men de Gray in de kist als dood be- schouwt is een vervolg van de sequentie eigenlijk uitgeslo- ten. Maar de ironische paradox van *Vampyr* is dat de kij- ker zich nu eens niet moet identificeren met een figuur; hij is immers David Gray. En omgekeerd: David Gray is film- kijker.

Gray werd gespeeld door een niet-professionele acteur (zoals bijna alle figuren in *Vampyr*): een jonge aristocraat, baron Nicolas de Gunzburg, tegelijkertijd ook de financier van de film. Op de generiek wordt hij vermeld onder het pseudoniem Julian West. Over zijn fysieke presence (of het ontbreken daarvan) is heel wat geschreven. Mijn inter- pretatie van Gray als een *in de diëgetische velden verdwaalde filmkijker* is alleszins mee bepaald door zijn ietwat vreem- de verschijning: een dandy-achtige kruising van Buster Keaton met James Stewart, wiens hoofd een beetje los lijkt te staan, en voortdurend naar voren helt. De starre blik valt niet alleen op in de fameuze kistscène; Gray lijkt wel ogen te hebben opgezet! In de openingstitel wordt Gray aangekondigd als een mysterieus personage: "Il y a des êtres prédestinés dont la vie semble reliée par des fils invi- sibles aux mondes surnaturels. Ils aiment la solitude... leur imagination se développe à tel point qu'ils voient vraiment plus loin que la plupart des autres humains. La personali- té de David Gray est ainsi mystérieuse... Un soir que sa fantaisie le pousse comme d'*habitude* vers l'inconnu, il arri- ve..." De cursivering toont aan dat hier met een klein beetje goede wil evengoed de beschrijving van een bioscoopbezoeker kan worden gelezen. En wat blijkt: Da- vid Gray is een totaal passief personage, dat zich door- heen deze film enkel maar lijkt te verplaatsen en toekijkt



Een in de diëgetische velden verdwaalde filmkijker

op de gebeurtenissen zonder hierin beslissend te participe- ren. Dixit Noel Burch: "This strange hero is totally passive throughout: with two exceptions he does absolutely not- hing, he is pure voyeur." (CINEMA, A CRITICAL DICTIONARY (red. Richard Roud), Secker & Warburg, s.l., 1980, p. 303). En Charles Tesson schrijft: "(Les) tentatives pour créditer David Gray d'une épaisseur fictionnelle s'estompent à cha- que vision de ce film. A vouloir saisir le personnage, on fi- nit par tomber sur cette évidence: qu'il a d'abord été saisi chimiquement. Fossile pelliculaire, son corps est insépara- ble de son image." (L'Avant-Scène Cinéma, nr. 228, mei 1979, p. 34)

DROMEN VAN EEN DODE?

Hoe zit *Vampyr* in elkaar? De bekende analyse van Da- vid Bordwell (THE FILMS OF CARL-THEODOR DREYER, Univer- sity of California Press, 1981) is gebaseerd op de drie wij- zen waarop wij het verhaal verteld krijgen: deel één met tussentitels die autoritair zijn en een buiten het verhaal ge- positioneerde verteller verraden; deel twee met het vam- pierenboek dat diëgetisch is maar de verklarende functie overneemt; tenslotte een derde deel met 'de twee dromen' van David Gray, die eveneens diëgetisch zijn. Ik heb grote moeite met de interpretatie van Bordwell (niet zozeer met de indeling op zich). In omgekeerde volgorde, eerst de zo- genaamde "embedded dreams"; als je in *Vampyr* ergens van 'setpieces' zou kunnen spreken, wegneembare scènes, dan zijn het wel de 'dromen'. De kist-'droom' van Gray kan je helemaal wegdenken zonder het verhaal onmoge- lijk te maken. Is deze 'droomscène' dan een narratief orna- ment? Natuurlijk niet, aangezien iedereen gevoelsmatig lijkt te beseffen dat het precies die 'droom' is die *Vampyr* maakt tot wat hij is; tegen het weglaten ervan zou iede- reen protesteren, wat bewijst dat deze 'droom' een zeer bij- zonder statuut heeft. (Overigens kanaliseert het woord droom hier opnieuw voortijdig de betekenisvorming, zo- als eerder de 'dode' Gray). Het middendeel van *Vampyr* wordt bijeengehouden door het vampierenboek. Het be- gint als eender welk algemeen boek over het onderwerp van de vampier, maar wordt dan meer en meer dubbelge- legd met de vertelde geschiedenis (niet door Gray zelf, maar door een minder belangrijk personage dat tenminste

'diëgetisch duidelijk' is, de kasteelknecht). Het Boek zou misschien kunnen staan voor het Woord (en de Wet voor mijn part), maar in *Vampyr* gaat het in overdrachtelijke betekenis uiteindelijk over het Scenario van de film zelf! (Dreyer is naast regisseur ook een zeer productief scenarist geweest en schreef ongeveer 25 scenario's voor films die hij niet zelf realiseerde)

Tenslotte deel één (met de tussentitels). Met betrekking tot *Vampyr* vertelde Dreyer het volgende verhaal: "Imagine that we are sitting in an ordinary room. Suddenly we are told that there is a corpse behind the door. In an instant the room we are sitting in is completely altered; everything in it has taken another look; the light, the atmosphere have changed, though they are physically the same. This is because we have changed, and the objects are as we conceive them. That is the effect I want to get in my film." Het eerste deel van de film wordt dan ook niet toevallig gedomineerd door Gray's onderzoek van verschillende kamers. Liefst zou ik de delen dan ook als volgt willen benoemen: 1. Camera Obscura (ook: de kamers van camera en projector); 2. Scenario (ook: het boek); 3. Film (ook: de kist). *Vampyr* is (om niet de inflatoire term meta-film te gebruiken) een 'cinemorfistische' film.

Vampyr laat zich niet navertellen, maar ik wil toch de incidenten opnoemen die erop wijzen dat het hele cinema-apparaat (de opname-machinerie én de projectie-infrastructuur) de 'fenomenologie' van deze film mee heeft bepaald.

Openingsscène: de filmkijker David Gray is net in het doek gestapt (alleen niet zo letterlijk als Buster Keaton in *Sherlock Junior*). Gray komt aan bij een hotel, gaat binnen en komt terecht in een donkere kamer. Hij sluit het gordijn. Met een kaars in de hand bekijkt hij afbeeldingen op de muur. Daarop volgt een lang shot van een doodstafe-reel (beeldvullende gravure) dat nadrukkelijk de prehisto-rie van de cinema oproept (van de Lanterna Magica van Kircher tot de fantasmagorieën van Robertson). Op de gang treft hij een oude man; deze lijkt blind en niet in staat Gray te zien. (Als Gray later de dokter voor het eerst ontmoet lijkt ook die (voorlopig) tot een andere wereld te behoren en hun appreciatie van het zintuiglijke verschilt volledig: hun dialoog over wat ze nu eigenlijk zien en horen is absurd). De aankomstscène van Gray wordt afgerond met een laconieke tussentitel: "Quelle nuit merveilleuse! Tout semble irréel... singulier... fantastique. Quel étrange présage... David Gray s'est couché mais une atmosphère surchargée de mystère le tient éveillé..." Bevindt David Gray zich niet in de halfwakende toestand van de filmkijker die nog bezig is 'in het verhaal te geraken'?

Als een nachtelijke bezoeker op het pakje schrijft "te openen na mijn dood", over wiens dood gaat het dan, die van de 'schrijver' of die van de 'lezer'? In de daaropvolgende scene ziet Gray immers de (lege) kist waarin hij zelf straks (symbolisch) dood zal zijn (wanneer zijn initiatie als filmkijker tot voltooiing zal zijn gebracht).

Gray loopt langs de rivier. Aan de overkant beweegt een reflectie van een wandelaar in het water mee. Volgt hij een spook, of is hij als waarnemer-filmkijker reeds van zijn lichaam gescheiden?

Daarna ziet hij hoe de 'ontsnapte' schaduw van een éenbenige man opnieuw 'vasthaakt' aan zijn werkelijke lichaam, nadat deze schaduw langs een ladder is omhooggekropen (grafische weergave van defilerende filmframes). Vanachter twee gaten in een muur die doen denken

aan een projectiecabine van een bioscoop kijkt Gray toe. Een camerazwenking brengt vervolgens dansende schaduwkoppels in beeld, en een schaduw-orkest. De hele scène is irreal, maar krijgt vooral door het walsje de karakteristiek van een filmséance. Als daarop de tyrannieke vampier Marguerite Chopin verschijnt, staat deze in een deurgat, omgeven door vier grote, hangende wielen. Een ervan bengelt frivol rond en trekt zo de aandacht op deze reusachtige spoelen. Denken aan zowel kamera- als projector-spoelen ligt hier voor de hand.

Als Gray bij het kasteel komt en door het venster gluurt, ziet hij toevallig de moord gebeuren op de kasteelheer. Zonder forceren kan men in de lichtbundel die op de zoldering verschijnt een projectiestraal zien, met de omgekeerde schaduw van de anonieme doder als 'getransporteerde beeld'. Als op het einde van de film de vader/kasteelheer aan de dokter verschijnt, zien we zijn gezicht levensgroot achter een venster verschijnen, als in een close-up op een filmscherm. Zowel het vaderthema als de projectie-idee wordt geïntegreerd. Dat Gray voortdurend staat toe te kijken achter raamkozijnen en deurvensters is uitvoerig becommentarieerd (zie Bordwell). Het kader is in *Vampyr* omnipresent. De finale van de film waarin de dokter in de molen vlucht brengt deze thematiek van het kader (en van de camera-analogie) tot zijn logische conclusie. Dreyer gaat zelfs zo ver te tonen hoe de roterende beweging van de molenraderen wordt omgezet in de intermitterende luifelslag die het verstikkende stof lost; de camera/projector kan wel degelijk doden. Wanneer de dokter langzaam maar zeker in het witte poeder verdwijnt, raakt ook het raster dat hem gevangen houdt bedolven. En jawel, het Witte Doek verschijnt als vanzelf.

De film is inderdaad voorbij, maar er is die ene scène die de kijker zal blijven achtervolgen: David Gray zit op een bank. Hij verlaat zijn lichaam. Zijn transparante dubbel legt dezelfde weg af als in het eerste deel en gaat voor de tweede keer een kijkje nemen in het hol van de dokter. Nu ziet hij zichzelf in de kist liggen met wijdopen gesperde ogen. Is hij dood? Onmogelijk, want-wij-zien-dat-hij-ziet hoe het deksel op zijn kist wordt gelegd. De kister draait de vijzen dicht. Hij gebruikt (natuurlijk) een manivel (als een cameraman!). In het venster van onze kist verschijnt de vampier, met een kaars in de hand.

En nu is *Vampyr* eindelijk bij dat sublieme moment aanbeland; bij die ene scène waarom Dreyer deze film heeft gedraaid. De filmkijker/Gray is nu totaal afhankelijk van dat kader, overgeleverd aan wat VAMPYR/DREYER hem wil laten zien. In al haar overweldigend machtsvertoon is deze scène tegelijkertijd van een dermate ontroerende eerlijkheid dat ze één van de allermooiste uit de filmgeschiedenis wordt. Dreyer onthult ons statuut, geeft ons een identiteit. We horen klokkengelui. We zien wolken, bomen, daken. We zijn niet dood. De verstikkende symmetrie van onze perspectivische waarneming is zelfs even verdwenen en een vaag gevoel van euforie komt over ons. Dan laat Dreyer Gray's transparante dubbel opnieuw plaatsnemen in zijn eerste omhulsel. Op de achtergrond lost onze kist op in het niets. We hebben heel even geleefd. □

Op 12 november 1991 toont filmclub Het Kwade Oog *Vampyr* ter gelegenheid van haar 25ste filmavond, samen met *Scorpio Rising*.

THE
FILMS OF

KENNETH ANGER



SCORPIO RISING

a masterpiece of brutal sexual power and brilliant color imagery;

De jaren van Het Kwade Oog

Vanavond heeft de Antwerpse filmclub Het Kwade Oog haar 25e bijeenkomst. De jubileumvoorstelling bestaat uit 'Vampyr' van Karl Theodor Dreyer (1932) en 'Scorpio Rising' van Kenneth Anger (1963), ofwel: filmkunst van de hoogste graad, met een tegendraads voorafje. Het is een feest om 'Vampyr' voor de eerste keer zien, daarna wordt het een genotvolle verslaving aan de drang deze film herhaaldelijk opnieuw te ondergaan. Het begon allemaal met een bizarre Nederlandse baron die Dreyer van geld voorzag om een spookverhaal te verfilmen, met de geldschietster zelf in de hoofdrol van hallucinerende reiziger. Dreyer zat vier jaar na de artistieke triomf van 'La passion de Jeanne

d'Arc' (1928) nog steeds droog brood te eten omdat de nu zwaar gereputeerde klassieker helaas tevens een financiële flop was geweest. Met 'Vampyr' maakte hij zijn eerste geluidsfilm, waarin dialogen vrijwel ontbreken. Een commerciële doorbraak is dit ook niet geworden, maar in posthuum perspectief telt de immateriële waarde natuurlijk zwaarder mee. Kenneth Anger is de specialist van de opgeklopte roddel over de Amerikaanse filmindustrie, neergelegd in de driedelige serie 'Hollywood Babylon'. Daarnaast is hij een gestaag producerende underground filmer, die zijn werk groepeerd onder de noemer Magick Lantern Cycle. Uit Andere Sine-ma 104 citeren we: Zowel in zijn boeken als in zijn films beoogt An-

ger de totale ontlustering van de 'dream machine': hij registreert koel, maar met een grote dosis zwarte humor, de teloor-gang van een illusionistische wereld, en het opheffen van een eens verdoezelende sluier. Anger wordt gedreven door liefde voor de valse schijn, en spijt om de opheffing hiervan, die hij nota bene zelf heeft willen bewerkstelligen. In 'Scorpio Rising' richt hij zich op het verheerlijken en dwarsbomen van de jaren vijftig—nostalgie. Is dit een onmogelijke dialectiek of een succesvolle contrastwerking? Aan u het oordeel, om 20.00 uur. (PB)
Voorstelling op dinsdag 12 november, 20.00 uur, in het A.M.V.C., Minderbroederstraat 22 te Antwerpen. Reserveren kan op 031 236.82.59 of 234.16.40.

De Morgen van dinsdag 12 november, blz.24



Bruce Byron as the Dean-Brando look-alike star of Kenneth Anger's 'Scorpio Rising'

**D
andere
FILM**

Volgende voorstelling dinsdag 10 december :

- LAS HURDES van Louis Bunuel (1932)
- MIRACOLO A MILANO van Vittorio De Sica (1951)