

# de cinema van harry kümel

## een tweedimensionale profilering van 5 films

jean-paul forier

De Belgische film is op dit ogenblik méér dan het zorgenkind van het cultuurbeleid (of mediabeleid) dat in dit land gevoerd wordt. Er is al heel wat inkt gevloeid om het intrieste lot dat de Belgische film beschoren is, aan te klagen en meer dan eens is het mediabeleid «te velde» reeds een (terechte) afstraffing te beurt gevallen.

De huidige aandacht spitst zich dan ook vanzelfsprekend toe op deze frustrerende problematiek, die schijnt uit te monden in een slijtageslag van een welles-nietes-discussie.

Minder voor de hand liggend is daarom een monografische studie over een Belgisch cineast. Met de hierboven (te) summier geschetste context wordt dit immers een erg dubieuze bezigheid. «Monografische studies» zijn dan ook bijna uitsluitend voorbehouden aan de «grote filmgoden» uit de landen met een «echte filmtraditie».

Het leek ons echter de moeite waard de uitdaging te aanvaarden om een studie over de Belgische cineast Kümel op het getouw te zetten. Naast talrijke subjectieve redenen en redenen van meer praktische aard, zijn er nog een aantal objectieve redenen aan te halen die tot dit besluit hebben geleid. Eén van de meest doorslaggevendende hiervan is het feit dat Kümel — naast een aantal documentaires, kortfilms en theaterproducties die in deze verhandeling evenwel buiten beschouwing worden gelaten — vier langspeelfilms en één tv-feuilleton heeft gerealiseerd. De man heeft bijgevolg duidelijk een zekere «continuïteit» verwezenlijkt in zijn filmijver.

De volgende vijf films fungeren als inzet:

- MONSIEUR HAWARDEN (1966-1968): een film naar de gelijknamige novelle van P. De Pillecijn;
- LES LEVRES ROUGES (1970-1971): een op het eerste gezicht traditionele vampierenfilm met o.m. Delphine Seyrig in de rol van de bloeddorstige gravin Ersebeth de Bathory;
- MALPERTUIS (1970-1973): een filmische interpretatie van Jean Ray's/John Flanders' gelijknamige boek — met Orson Welles in één van de nevenrollen;
- DE KOMST VAN JOACHIM STILLER (1974-1976): Adaptatie van Lampo's magisch-realistisch werk, dat ook op de schoolbanken reeds als een zoet broodje van de hand ging, tot een populair TV-feuilleton;
- HET VERLOREN PARADIJS (1977-1978): met Willeke Van Amelrooy in de rol van pseudo-vamp die als geestelijk wapen wordt ingezet in de strijd van de lokale dorpspolitiek.

Wanneer men een verhandeling wijdt aan een aantal films van één welbepaalde cineast, dan ligt haast willens nillens het concept «auteur» aan de basis hiervan. Daarom volgt hieronder een bondige toelichting daaromtrent.

Het filmtijdschrift CAHIERS DU CINEMA («La politique des auteurs») dient vernoemd te worden als de prototypische pionier met een eerder romantische visie op de cineast. Met de tijd is dit auteursconcept geëvolueerd onder invloed van «structuralistische» tendensen en zelfs van de sporadisch heropflakkerende psychoanalyse met tal van vinnige hiermee verbonden polemieken.

De publikatie van John Caughie (1981) schetst op anthologische wijze deze evo-

lutie in laatste drie decennia. Uit dit werk blijkt vooral dat men thans nog steeds niet tot een coherente visie omtrent de auteur is gekomen. Geen enkele theorie heeft tot nog toe echt adequaat en volkomen bevredigend gefunctioneerd als concreet werkinstrument bij filmanalyse of -kritiek. De auteursvisie waarmee in de verhandeling wordt gewerkt dient dan ook in een relativerend daglicht geplaatst te worden. Het artikel van Paul Kerr in het juli-oktober-nummer van Screen (1983) illustreert dit overvloedig (p. 48-66).

Maar hoe relatief het door ons aangevonden concept ook moge zijn, bij onze «vingeroefening» bleek het toch een vrij bevredigende instrumentele waarde te hebben om een enigszins «coherent» discours op te bouwen.

Bij de opbouw van het door ons aangevonden auteursconcept dienen een aantal theoretische begrippen nader toegelicht omdat zij als het ware als fundamenteën functioneren. Het zijn de termen «Histoire» en «Discours» die men voor het eerst kan terugvinden bij Benveniste (1966). Inherent hiermee verbonden zijn de begrippen énoncé (verwijst naar hetgeen ge-uit wordt) en énonciation (verwijst naar de ACT van het uiten). Op de meest bondige wijze kan dan met de woorden van De Kuyper en Poppe (1980, In Seminarie Semiotiek van de film, p. 91) worden gesteld:

«Wanneer het subjeet van de énonciation 'sporen' van zijn taaldaad achterlaat in het énoncé zelf, dan noemt Benveniste dit een 'discours' (...). Daartegenover zet Benveniste de Histoire. Hier zijn de sporen van de énonciation als het ware afwezig.»



*"Monsieur Hawarden" (1968)*

Om nu de ultieme link te leggen met ons auteursconcept moet teruggegrepen worden naar de psychoanalyse en meer bepaald naar de ideeën van Lacan.

Immers, wanneer het subject van de énonciation onderdrukt wordt, dan ontstaat er in de fictionele geschiedenis een lege ruimte. Deze lege ruimte wordt door het subject van de toeschouwer ingenomen door het feit dat hij zich identificeert (cfr. het spiegelstadium bij Lacan) met het fictionele verhaal dat hem via het bioscoopscherm wordt aangeboden. In dit geval lijkt het verhaal zichzelf te vertellen (Histoire) en het is de toeschouwer — in zijn rol van subject van de énonciation — die het verhaal tot een coherent geheel uitbouwt. Op die manier «bezit» de toeschouwer het fictionele verhaal. Een film is echter niet alleen een «tekst» — schatplichtig aan linguïstieke theorieën transformeert concrete filmanalyse zich inderdaad tot «tekst»-analyse — die een verhaal vertelt, het is ook een «vertoning» (performance). Hierdoor wordt het mogelijk dat de toeschouwer zich op een bepaald ogenblik bewust wordt dat «iemand anders» de geschiedenis vertelt. (Peters: «bemiddelende instantie»). Dit heeft tot gevolg dat de toeschouwer afstand neemt van zijn «bezittende» positie als subject van de énonciation en hij constateert en/of bewondert de «touches» (bv. bepaalde camerastilistiek) van deze «bemiddelende instantie». En nu pas zijn we waar we wilden zijn: het subject van de énonciation heet niet langer «toeschouwer» maar auteur.

Na deze noodzakelijkerwijze erg bondige beschrijving van ons auteursconcept — een verdere uitdieping zou een volledig nieuwe verhandeling impliceren — komt toch tenminste het volgende tot uiting: de auteur is niet langer een of ander cineast in levende lijve, maar een *tekstingrediënt* dat door de toeschouwer wordt *geconstrueerd*. In dit opzicht staat de auteur «mijlenver» verwijderd van wat Cahiers du Cinéma eertijds lanceerde.

Na deze hachelijke excursie naar het oerwoud van de auteurstheorie keren we terug naar de mato grosso van de Belgische film. Van de regen naar de drop dus. Maar gelukkig was Kùmel intussen nog niet naar betere oorden verhuisd... En we vonden ook de vijf hogergenoemde filmteksten terug om ze met het sadistische plezier van een kind dat zijn speelgoed stuk maakt om te zien hoe het werkt, aan een analyse te onderwerpen. Er werd geopteerd voor een tweedelig op-

duikt in Kùmels films, maar ook omdat het een enigszins polariserende uitwerking heeft op het tweede deel dat namelijk de «auteurstheorie» als vertrekbasis heeft (hetgeen infra wellicht zal blijken). Het volstaat hier de elementen uit de fantastiek, die men in de vijf films terugvindt, in vogelvlucht te situeren om alzo te bezuinigen op de vaak wel prettige maar voor dit artikel weinig relevante details.

Erg sterk naar voren komt die fantastiek in *Les Lèvres Rouges*. Deze film handelt immers over de escapades van Ersebeth de Bathory (Delphine Seyrig), een vrouwelijke vampier, die langs Vlaamse wegen toert met een pracht van een sportwagen en overal dood en vernieling zaait. Niet minder buitengewoon zijn de bewoners van Malpertuis. Allen zijn het Griekse goden die een menselijke gedaante hebben aangenomen nadat ze eertijds door de imposante Cassavius (Orson Welles) geïmporteerd en in zijn huis opgeborgen werden. Met 'De komst van Joachim Stiller' komt men in de wereld van het magisch-realisme terecht, in vergelijking met het vampiergenre, een meer gesofistikeerde vorm van fantastiek waarin «ruimte» en «tijd» begrippen worden waarop men kan koorddansen.

Ook Monsieur Hawarden is een zonderling personage in die zin dat het, in tegenstelling tot wat de titelatuur laat vermoeden, een vrouw betreft. Na stormachtige en dramatische liefdesperikelen vlucht Meriora Gillibrand (alias Monsieur Hawarden) weg, gekleed als een man, om op die manier aan een gerechtelijke vervolging te ontsnappen. Alleen in *Het Verloren Paradijs* schijnen niet zo dadelijk elementen uit de fantastiek aanwezig, tenzij men vampirisme ook van toepassing zou laten zijn op het geestelijke vlak. Pascale (W. van Amelrooy) is in deze film inderdaad de attractieve vrouw die door een lokale politieke figuur in een femme fatale-rol geduwd wordt om een verkiezingsconcurrent letterlijk en figuurlijk buiten gevecht te stellen.

In verband met de fantastiek hadden we graag nog enkele raakpunten met het symbolisme vermeld, die via de publikatie van David Soren (1979) werden geïntroduceerd. Laatstgenoemde is een Amerikaans professor in de archeologie en hij is tot nog toe zowat de enige geweest die kosten nog moeite heeft bespaard om een monografie over Kùmel — in Sorens ogen wellicht een exotisch

curiosum met «archeologische» waarde — in elkaar te boksen.

Voornamelijk de Europese symbolisten trachtten in hun werken een parallelle werkelijkheid te creëren, waarin mystieke aspecten vaak schering en inslag waren. Op die manier vergelijkt Soren bijvoorbeeld een androgyne figuur — afgebeeld op een schilderij van Khnopff uit 1899 — met de uiterlijke verschijning van Monsieur Hawarden.

In de film *Malpertuis tenslotte* kan een formeel aspect uit de fantastiek teruggevonden worden. De film is uitgebouwd als een droom, met zijn typische associatieve logica van het onderbewuste. Yann (Mathieu Carrière), het hoofdpersonage, «ontwaakt» drie maal en komt op die manier als het ware telkens in een «andere» wereld terecht. Telkens zijn er subtiele details uit de «vorige» wereld aanwezig, wat bij de toeschouwer wellicht een déjà-vu-ervaring uitlokt. Lag de fantastiek aan de basis van het eerste deel, in het tweede deel wordt vertrokken vanuit het auteursconcept, zoals dat hierboven werd geoperationaliseerd.

Kùmel integreert in zijn films elementen die sensu stricto niet tot het verhaal zelf behoren maar die herinneren aan één of andere filmische (één van Kùmels films of een andere) of buitenfilmische (bv. een literaire) context. Op die manier «verwijst» de film naar iets anders wat buiten het verhaal ligt. Deze verwijzingen hebben een distantiërende werking omdat de toeschouwer even buiten het centrum van het fictionele verhaal wordt geplaatst. Nu dient hier onmiddellijk aan toegevoegd te worden dat deze verwijzingen pas een distantiërend effect hebben wanneer de toeschouwer ze opmerkt. Ze zijn inderdaad soms zo detaillistisch en specifiek — vaak nemen ze de vorm aan van een private joke — dat de occasionele of toevallige toeschouwer ze niet eens opmerkt, waardoor de «Histoire» (cf. supra) niet onderbroken wordt. Illustratief hierbij is een citaat uit Lauwaerts recensie van *Malpertuis*:

«Onder een eerste, oppervlakkige betekenis kan men, mits culturele bagage, een tweede werkelijke betekenis ontdekken. De film is gecodeerd. Kan de eerste code het publiek aanspreken, via een tweede code kan een elite aan de werkelijke betekenis participeren». (Lauwaert, in: *Kunst- en Cultuuragenda*, 22.3.73).

Zo plaatst Kùmel bijvoorbeeld in *Les Lèvres Rouge* een voetnoot met betrekking

tot de beginsequens van Monsieur Hawarden. In deze sequens wordt de «act» van het uitstappen uit het rijtuig van Monsieur Hawarden getoond via (esthetiserende) close-ups van handen (handschoenen) en voeten (laarzen). Wanneer de «man» is uitgestapt toont de camera hem niet frontaal en alzo krijgt de toeschouwer alleen maar «zijn» rugzijde te aanschouwen. Pas wanneer hij even later aan het raam van zijn kamer verschijnt, wordt hij frontaal getoond en via het aangezicht kan men in «uitgesteld relais» constateren dat Monsieur Hawarden een vrouw is. Door deze sequens op die manier te orkestreren bereikt Kümel een filmisch equivalent voor het persoonlijk voorwoord «hij» in de oorspronkelijke novelle van De Pillecijn.

Een gelijkaardige camerabehandeling valt echter ook op wanneer Ersebeth de Bathory uit haar rode Bristol stapt. Het personage wordt aanvankelijk verhuuld omdat bij het uitstappen de voeten (het schoeisel) even benadrukt worden, waardoor een formele analogie ontstaat met de sequens uit Monsieur Hawarden. Een tweede voorbeeld van een filmische verwijzing vinden we in Monsieur Hawarden terug. Op een bepaald ogenblik zegt de officier waarmee Hawarden/Merlora Gillibrand een kortstondige relatie aanknoopt: «Ik herinner me een toneelstuk... een man trachtte een vrouw ervan te overtuigen dat hij haar had ontmoet en verleid, een jaar daarvoor in Marienbad. Alles leek er op elkaar, net als hier». Via dit dialoogfragment wordt niet alleen tout court gerefereerd aan Resnais' film *L'Année Dernière à Marienbad*, het functioneert ook als een soort «nadere toelichting» bij Kümels film. Monsieur Hawarden vertoont immers enige gelijkenis met Resnais' prent, want ook in Monsieur Hawarden wordt de toeschouwer geconfronteerd met weerkerende of variërende elementen en dit zowel op het thematische als het visuele vlak. Het montageprincipe van de beginsequens wordt bijvoorbeeld nogmaals herhaald wanneer Merlora Gillibrand uit haar rijtuig stapt.

We laten hier de andere filmische en de buitenfilmische verwijzingen buiten beschouwing om de rode loper te ontrollen voor... Marlène Dietrich. Als een creatie van Josef Von Sternberg debuteerde zij in *Der Blaue Engel* (1930), het verhaal van Professor (Un)Rath die aan lager wal geraakt omdat hij dolverliefd wordt op Lola-Lola, chanteuse in een dranksluiterij van

bedenklijk allooï. Nu willen we Dietrich niet zo dadelijk naar voren brengen omdat Von Sternberg zelf beweerd heeft dat hij zich bij het Dietrich-personnage heeft laten inspireren aan een figuur uit het werk van Félicien Rops (toevallig ook een Belg en toevallig als artiest ook onder «De Symbolisten» (cf. supra) gecatalogeerd). Belangrijker in deze context is het feit dat Dietrich opnieuw tot leven wordt gebracht in *Les Lèvres Rouges*, *Malpertuis* en *Het Verloren Paradijs*.

Dietrich was natuurlijk Dietrich, maar via een bepaald haarkapsel en een speciale belichtingstechniek slaagde Kümel erin Willeke Van Amelrooy, Delphine Seyrig en Sylvie Vartan tot een archetypische, Dietrich-achtige figuur te transformeren. Het is zelfs zo dat in de *Venusbar* uit de film *Malpertuis* diverse attributen aanwezig zijn (bv. de vrouwenbeelden) die ook in *Der Blaue Engel* teruggevonden kunnen worden.

Daarenboven is Kümels eerste film (Monsieur Hawarden) opgedragen aan Josef Von Sternberg.

Deze verschillende «hommages» aan Von Sternberg houden wellicht verband met de opvattingen over film van laatstgenoemde die men tot op zekere hoogte ook naar de films van Kümel kan vertalen. Bij Von Sternberg primeerde de «vorm» boven de «inhoud», en de manier waarop een verhaal verteld werd. Hij was zich van het manipuleerbare, het onechte, het «valse» in de film tenvolle bewust en hij buitte het ook uit. Voor Von Sternberg behoorde cinema tot de theatrale orde en situeerde zich op een ander niveau dan de werkelijkheid. Ook voor Kümel behoort film tot een andere orde dan die van de werkelijkheid. Film is voor hem zoets als vertoeven in een droomwereld die als werkelijkheid wordt ondergaan. Bij wijze van illustratie willen we vermelden dat R. De Hert Kümel ooit eens als een droomfabriek heeft afgeschilderd, wat uiteraard zowel een compliment als een verwijt kan inhouden.

Vanuit de hogervermelde opvattingen van Von Sternberg en vanuit de «obsessie» dat alles «vals» en onecht — of op zijn minst ambigu — is, speelt Kümel met het medium dat hij hanteert. De creatie van Dietrich, de filmische en buitenfilmische verwijzingen, die trouwens vaak de vorm van private jokes aannemen, het past allemaal perfect in de puzzle van dit cinematografische spel, alsook bijvoorbeeld het doorbreken van «stijlheid», in *Het Verloren Paradijs*

door een contrastverwerking van een «melodramatische» met een eerder realistische stijl.

Even recapituleren: in het eerste deel ruimte de «auteur» plaats voor de fantastiek, terwijl «hij» de hoofdrol speelde in het tweede deel nadat hij theoretisch geconcipeerd werd.

Wanneer de fantastiek zich als genre aandient, zoals dat het meest expliciet in de vampierenstory *Les Lèvres Rouges* het geval is, kunnen meteen enkele bedenkingen worden gemaakt omtrent een ander onderwerp, namelijk de verhouding tussen genre en auteur.

Eén en ander kan natuurlijk erg vereenvoudigd worden door te stellen dat in genrefilms zoals fantastische films (vampierenfilms, sf-films, enz.) de 'sporen' van het subject van de énonciation zoveel mogelijk worden uitgewist (cf. supra: *Histoire*). Hierdoor zou dus de toeschouwer subject van de énonciation worden. En empirisch stelt men het inderdaad erg vaak vast dat bij de toeschouwer de haren ten berge rijzen bij een erg akelige sequens. Op dat ogenblik is er immers geen ruimte meer om bijvoorbeeld de montage techniek die hier toe heeft geleid, toe te schrijven aan een auteur. In het beste geval stelt de toeschouwer de «code» van het genre vast. Wat Peters «fascinatie» noemt, loopt hier dus verrassend parallel met de «*Histoire*» van Benveniste en hetzelfde kan gezegd worden in verband met de termen «distantie» en «Discours». Dit laatste illustreert slechts dat de *Histoire-Discours* polarisatie niet zo renoverend is als «exotische» terminologie zou mogen laten uitschijnen.

De reclame-affiches van *Les Lèvres Rouges* waren (om commerciële redenen) volledig afgestemd op het lokken van de liefhebbers van het «genre» en in enkele recenties werd ook wel eens gewag gemaakt van een «lesbische vampierenfilm» of een «nudie-horrorfilm». Je kan zo'n film dus «lezen» volledig in functie van het genre van de fantastische film en de auteur verwaarlozen. Maar bij een «close reading» vindt men de bakens van de auteur terug (o.m. via de distantieerde verwijzingen waarvan er hierboven enkele werden aangehaald). Op die manier wordt dan ook meteen duidelijk dat een film zich nooit uitsluitend als *Histoire* of als *Discours* presenteert; beide zijn aanwezig maar fluctueren tussen twee polen. Dit geldt voor Kümel en hetzelfde is

waar voor de films van Hitchcock. Deze cineast opereerde binnen een bepaald «genre», de thriller, en hierin manifesteerde hij zich op de meest directe wijze via zijn imponerende fysieke verschijning, die frequent in zijn films opduikt. En, toevallig of niet, in de stortbadscène van *Les Lèvres Rouges* (jawel!) vonden we een glimp van *Psycho* terug, evenals in de onweersbui van *Het Verloren Paradijs*. En dat Kùmel niet enkel de grapjas kan spelen in de eertijds razend populaire *Wies Andersen-show*, wordt geïllustreerd in *De Komst van Joachim Stillier* en *Het Verloren Paradijs*, waar hij een kleine figurantenrol vertolkt respectievelijk als de handlanger van Wiebrand Zijstra en als fotograaf.

Wat thans vooral blijkt is het feit dat via een «koele» tekstanalyse van vijf films, een element naar voren treedt, dat bezwaarlijk nog louter als een «tekstingrediënt» kan worden beschouwd. Herleeft de auteur dan in zijn ware gedaante? Het zal voorlopig een open vraag blijven. Filmtheorie analyseert, ontleedt, filosoofeert; de filmkritiek te lande beperkt zich voornamelijk tot het evalueren van de instantie die verantwoordelijk zou moeten zijn voor het eindprodukt. Maar wie is deze instantie? Filmcreatie is inderdaad geen «eenzame» bezigheid, en bovendien spelen naast «artistieke», ook pragmatische en economische motieven mee. Op die manier zou men een totaal nieuw «Discours» van stapel kunnen laten lopen door Kùmels films te situeren in de context van de Belgische filmrealiteit. Het zou wellicht ons gekozen auteursconcept hebben aangevuld en gecorrigeerd. Er werd echter fundamenteel geopteerd om een multidimensioneel gegeven als film te reduceren (via de twee «vertrekpunten») tot een tweedimensioneel gegeven.

#### **Zeer beknopte bibliografie**

- CAUGHIE, J. (ed.), *Theories of Authorship*. British Film Institute, Routledge and Kegan Paul, London, Boston en Henley, 1981.
- DE LAET, D., *Harry Kùmel en de Belgische film*. Walter Soethoudt, Antwerpen, 1977.

- SOREN, D., *Unreal reality. The cinema of Harry Kùmel*. Lucas Brothers Publishers, Columbia, Missouri, 1979.
- WEINBERG, H.G., *Josef von Sternberg*. Seghers, Paris, 1966.
- XXX, *Seminar Semiotiek van de Film. Over Christian Metz*. SUN, Nijmegen, 1980.

**PAS VERSCHENEN :**

## **De Vlaamse Film**

**Bruno Verpoorten**

**prijs: 300 BF**

**een uitgave van :  
Centrum voor  
Communicatiewetenschappen  
E. Van Evenstraat 2A,  
B-3000 Leuven**