

Online versie publicaties Thomas Vaessens

Copyright Thomas Vaessens, Amsterdam

www.thomasvaessens.nl

De ster van een ongekend medium

Chaplin als boegebeeld van een nieuwe kunstenaarslichting?

Gepubliceerd in *Vogels* 11-3/4, 1993, p.146-162.

Thomas Vaessens

Charles Chaplin maakte in de jaren na 1914 een groot aantal korte, hectische speelfilms die in de Verenigde Staten onmiddellijk op grote publieke belangstelling en bewondering konden rekenen. Nauwelijks later bracht hij met shorts als *The Tramp*, *Triple Trouble* en *A Dog's Life* ook het publiek in de Europese cinema's in vervoering. De wereldwijde zegetocht van het typetje met bolhoed, grote schoenen, snorretje en stok begon met inmiddels haast vergeten films, die ogenschijnlijk vrij zijn van elke artistieke pretentie. Onder Chaplins eerste bewonderaars schaarden zich ook veel van de vertegenwoordigers van de toenmalige literaire avant-garde. Gepreoccupeerd als deze auteurs waren van de mogelijkheden en de draagkracht van hun eigen medium, zagen zij dat de grenzen die door de literatuur moeizaam en slechts sporadisch werden overschreden voor Chaplin geen enkele belemmering schenen te vormen.

In 1921 schreef Paul van Ostaijen zijn verhaal *De bankroet-jazz*. De tekst heeft de vorm van een filmscenario, waarin derhalve niet alleen de verhaalde gebeurtenissen, maar ook aanwijzingen voor de cineast zijn weergegeven. In het scenario wordt een wereldrevolutie in gang gezet door toedoen van de dada en de jazz. De illusie van een esthetische heilstaat lijkt in de verbeelding van de film werkelijkheid te worden. Dada en jazz zijn plots zaken die de héle wereld aangaan; het alledaagse leven wordt erdoor beïnvloed. Zelfs de klerken laten zich achter hun lessenaars vandaan lokken door de 'zegevierende jazz', want 'DE JAZZ VERZOENT DE VOLKEN' en 'DADA REDT EUROPA'. Er vindt een rigoureuze omverwerping van het gezag plaats. Als de ministers uit hun zetels verdreven zijn, als de revolutie is geslaagd, dan verschijnt het nieuwe staatshoofd op het bordes. De menigte op de Grote Markt in Brussel joelt en juicht. Zoals de Keizer der Fransen zijn steek schrijlings op het hoofd plaatste, zo draagt ook het nieuwe staatshoofd zijn ronde hoed. Hij luistert naar de naam Charlie Chaplin.

Het is niet verbazingwekkend dat Van Ostaijen in 1921 juist Chaplin tot staatshoofd kroont van een door de kunst bestuurde wereld. De statuur van Napoleon past bij de toen al wereldberoemde acteur/cineast, die door veel avant-gardistische beoefenaren van oudere kunstdisciplines met bewondering werd gadeslagen.¹ Tot dit gezelschap van vroege Chaplin-adepten behoren bijvoorbeeld Darius Milhaud, e.e. cummings, Fernand Léger, Georg Grosz, Louis Aragon, Yvan Goll, Franz Kafka, Blaise Cendrars, Victor van Vriesland, Gerard Bruning, H. Marsman en Constant van Wessem. Een aantal van deze kunstenaars kunnen gerekend

worden tot wat doorgaans de Historische Avant-gardebeweging wordt genoemd.² De reacties van vertegenwoordigers van deze beweging op het fenomeen Chaplin staan in dit essay centraal.

Het klankbord van de kunst

Veel Historische Avant-gardisten hadden in de eerste decennia van de twintigste eeuw het gevoel op de drempel van een nieuw kunsttijdperk te staan. Zij verwachtten dat de nieuwe, tijdstypische kunst van de jonge generatie ertoe zou bijdragen dat het dagelijks leven veranderd werd. De oude maatschappelijke orde werd door de vooruitstrevende kunstenaars verafschuwd, en het was de kunst die uitdrukking gaf aan het moderne levensgevoel dat aan de basis zou moeten staan van een nieuwe wereld. De dadaïst Hans Arp, om maar een van de velen aan te halen, meende tijdens de Eerste Wereldoorlog zelfs met de kunst de wereld te kunnen redden: <169>We zochten een elementaire kunst die de mensheid kon redden van de curieuze gekte van deze tijd<170>, zo herinnert hij zich later.<M^>3<D> Arp zocht dus niet alleen naar een nieuwe esthetica, maar ook naar een nieuwe tijd. Zijn streven werd door veel jonge kunstenaars gedeeld. Men ging zich over de kunst uitlaten in termen van een wereldrevolutie. Provocerend werd ten strijde getrokken tegen alles wat met het verleden te maken had. De vele beginselverklaringen staan bol van de dreigende taal; Marinetti was in zijn beruchte manifesten een van de toonzetters.

Het waren de stormachtige ontwikkelingen van hun media, die de kunstenaars tot enorm optimisme brachten over de draag- en zeggingskracht van hun werk. De nieuwe mogelijkheden werden groot geacht: men veronderstelde een verband tussen de ingrijpende vormvernieuwingen die in de verschillende kunstdisciplines werden doorgevoerd en de stormachtige technologische ontwikkelingen. De bewondering van de Historische Avant-garde voor de dynamische manifestaties van de nieuwe eeuw (de grote stad, industrie, vliegtuigen) kwam niet alleen voort uit verheerlijking van het nieuwe, het jonge en moderne, maar werd ook gevoed door de hoopvolle verwachting dat de wereld kleiner, en daarmee het bereik van de kunst groter zou worden. In de technologische vooruitgang zagen kunstenaars een ondersteuning van hun soms revolutionair-politieke en esthetische claims.

Hiermee is natuurlijk niet gezegd dat alle jonge avant-gardisten begin deze eeuw een uitgesproken politieke kunst voorstonden. Een aantal van de belangrijkste onder hen (in Nederland: de jonge Marsman, Van Ostaijen) keerden zich zelfs apert <MI>tegen<D> zulk pragmatisch werk. De pretenties, ook van deze dichters, waren er echter niet minder om: men meende middels een esthetiek, een kunst die <169>met de tijd gelijkwaardig dynamisch beweegt<170>, zoals Van Ostaijen het in 1917 uitdrukte,<M^>4<D> bij te dragen aan een nieuwe wereld <197> overigens vaak zonder er blijk van te geven over werkelijk standvastige en consistente ideeën te beschikken over de invulling van zo'n samenleving.<M^>5<D>

Desalniettemin lieten veel jonge auteurs <197> ook zij die slechts een zeer klein taalgebied bestreken en hun werk in uiterst kleine oplagen zagen verschijnen <197> zich tijdens de Eerste Wereldoorlog en in de jaren daarna uiterst hoopvol en hoogdravend uit over de mogelijkheden en verantwoordelijkheden van de dichters van hun generatie. De poëtische programma's van de kunstenaars van de Historische Avant-garde hebben het verlangen gemeen naar een nieuwe maatschappij waarin de kunstenaar en zijn kunst op natuurlijke wijze geïntegreerd zijn.<M^>6<D> De dichter en zijn werk dienden niet boven wereld en werkelijkheid verheven te zijn, maar zij moesten midden in de samenleving staan om daarin een dynamische, toonaangevende rol te spelen.

Maar de wereld gaf zich uiteraard niet zonder slag of stoot gewonnen voor de nieuwe avant-garde. Er werd door de kunstenaars dan ook actief gewerkt aan verbetering van het kunstklimaat. Zij spanden zich in om het klankbord voor de nieuwe kunst zo groot mogelijk te maken. Zo probeerde men het publiek bewust te maken van haar eigen esthetisch oordeel. Een bekend kunstobject uit deze periode, Duchamps fietswiel, zet de beschouwer ervan aan tot denken over esthetische normen; het beoogt kunstdiscussie op te roepen. Ook componisten toonden zich graag bereid het publiek 'op te voeden' tot de nieuwe muziek. Eind 1918 hadden Arnold

Schönberg en zijn leerling Alban Berg in Wenen de Verein für musikalische Privataufführungen opgericht. Deze vereniging stelde zichzelf tot doel tijdens bijzondere concerten de muziek van bijvoorbeeld Reger, Schönberg en Bartók toegankelijk te maken. In Nederland gebeurde hetzelfde. Ook hier werkten kunstenaars aan de verbetering van het klimaat waarin hun kunst moest bloeien. Zo schotelde I.K. Bonset (Theo van Doesburg) zijn lezers phono-gymnastiek voor, waarmee hij hen wilde leren abstracte klankwaarden te verstaan.

Chaplin: clown, star en kunstenaar

Kunstenaars die zich zoveel moeite getroostten het publiek te winnen voor de Goede Zaak, zullen verbijsterd gezien hebben hoe een van hun collegae in zijn eentje kon bewerkstelligen dat miljoenen mensen kennis namen van zijn werk. Het schijnbare gemak waarmee Chaplin in zijn films een als duizelingwekkend ervaren dynamiek op zijn publiek overbracht, moet veel schilders en dichters met stomheid geslagen hebben. Bovendien schenen een aantal louter praktische beperkingen van de literatuur (taalgrenzen) en de plastische kunst (de gebondenheid ervan aan een bepaalde plaats) Chaplin niet of nauwelijks te belemmeren in zijn succesvolle opmars over de wereld. De Chaplin-comedys en de andere films van maatschappijen uit Hollywood en Berlijn, die in de grote Europese steden werden vertoond, oefenden op het publiek een grote aantrekkingskracht uit. De verschijning van Chaplin werd wereldwijd gezien en zijn besnorde creatie kon worden tot een archetypische bekendheid.

Dit gigantische bereik van de acteur/cineast en zijn kunst fascineerde de vertegenwoordigers van de Historische Avant-garde in de literatuur. Een van hun doelstellingen was immers, om het heel eenvoudig te stellen, het vinden van gehoor. Men zocht het publiek, bijvoorbeeld door het in te wijden in de nieuwe kunst. De afstand die er had bestaan tussen de maatschappij en zich als buitenstaander profilerende auteurs als Flaubert, Hugo, Baudelaire en hun werk diende overbrugd te worden. Veel geciteerd is Jean Paul Sartres visie op de houding van de laat negentiende-eeuwse literatoren. Hij stelt in *Qu'est-ce que la littérature?* (1969) dat deze auteurs hun publiek feitelijk minachtten: liever miskend dan beroemd, aldus Sartre, daar waren de schrijvers het onderling over eens. En succes tijdens het leven berustte op een misverstand.

De auteurs van de Historische Avant-garde wisten dat zij binnen hun discipline, de literatuur, een revolutie op poten moesten zetten om de kloof tussen auteur en maatschappij te dichten. Chaplin had in zijn nog traditieloze kunstvorm zo'n revolutie niet nodig. De ruimten waarin het publiek met zijn films in aanraking kwam, de cinema, de music hall, waren bovendien niet specifiek aan de ('hogere') kunst gelieerd. Het verscheiden publiek bewonderde er een nieuw fenomeen: de stars. In de Verenigde Staten waren acteurs als Earle Williams, Mary Pickford en Florence Lawrence in 1914 al nationale bekendheden, en in Europa kende tien tot vijftien jaar later iedereen Douglas Fairbanks, Rudolph Valentino, Asta Nielsen en vooral Chaplin.

Deze beroemdheden vormden een nieuw echelon in de wereld van de artiesten, waarvoor bijzondere wetten schenen te gelden. Marsmans was als de dichter van het 'rode boekje' (*Verzen*, 1923) een begrip onder gelijkgestemde jongeren. Van Ostaijen, de dichter van *Music hall*, werd tijdens de oorlog door zijn jonge bewonderaars wel vergeleken met Baudelaire, die vijftig jaar na zijn dood voor velen een romantisch symbool van het dichterschap geworden was. Maar waren Marsman en Van Ostaijen mythische figuren in eigen kring, hun generatiegenoot Chaplin was een mythe voor de hele wereld. Niet alleen kunstenaars, maar iedereen kende zijn werk en zijn persoon. Gebruik makend van de technologische ontwikkelingen waarop de dichters en de schilders hun hoop gevestigd hadden, wist deze star een ongekend groot en universeel publiek voor zijn werk te winnen.

Desalniettemin werd de maker van succesvolle <MI>shorts<D> als <MI>'The Tramp<D> (1915), <MI>'A Dog's Life<D> (1918) en <MI>'The Kid<D> (1920) door zijn schrijvende collegae <MI>sans rancune<D> als kunstenaar beschouwd. Onder meer daarin onderscheidde hij zich volgens de literatoren van publiekslievelingen/seksymbolen als Fairbanks en Valentino. Gerard Bruning noemde Chaplin in 1926 bijvoorbeeld <169>een van de weinigen die voor de film werken en kunstenaar zijn<170>.<M^>13<D>

Als <MI>kunstenaar<D> kwam Chaplin dan ook in Van Ostaijens verhaal <MI>'De bankroet-jazz<D> terecht. Hij treedt in het scenario zelfs op als het staatshoofd van een door kunstenaars gedirigeerde orde. Toch vinden we Charlie over het algemeen in zijn hoedanigheid van clown, van variété-artiest terug in de literatuur van deze periode. Bijvoorbeeld in een aantal gedichten van de surrealist Louis Aragon of in het vers 'Die Kinodichtung' (1920) van Yvan Goll, waarbij Léger enkele Chaplin-illustraties maakte. Chaplins clowneske verschijning sloot aan bij de ontwikkeling van een betrekkelijk nieuw thematisch aandachtsgebied van kunstenaars uit verschillende disciplines. Eerder al had bijvoorbeeld Toulouse-Lautrec, de schilder van Montmartre, zich gecharmeerd getoond van circustypen, en ook in de symbolistische poëzie doken veelvuldig clownsfiguren op, maar dit betrof steeds de droefgeestige pierrot, waarover ook Nijhoff dichtte in <MI>'De wandelaar<D> (1916):

E ik zei weer: `Laten wij samen sterven,
Vrouw, mijn naam is Pierrot – ' Ik vroeg den hare.
Wij dansten samen of we dronken waren.
En mijn stuk hart rammelde van de scherven.

Niet deze pierrot, maar een nieuw type werd in de literatuur van de eerste generatie van Chaplin-bewonderaars het boegbeeld van wat Van Wessem wel 'de nieuwe gevoeligheid' noemde.<M^>14<D> Met dit type was men in aanraking gekomen in de music hall, het variété, de cinema <197> moderne gelegenheden die door kunstenaars in Londen, Parijs, Berlijn, Antwerpen gefrequenteerd werden. Ook in de Nederlandse literatuur doken omstreeks 1920 plotseling variété-artiesten, acrobaten, kino's en danseresjes op. Zo schreef F. Chasalle (Van Wessem) in het verhaal 'Het variété varieert zichzelf' uit <MI>'De clowns en de fantasten<D> (1924):

In de circusruimte staat een Kerstklokkentoren opgesteld. / De klokken beieren. De klepels worden opeens kleine clowns, / die, drijvend op hun weide broeken bol als gasballons, wegweven, / zich sturend met vlerkjes groot als kinderhandjes. // Beneden staat August de Domme en slaat zich op de heupen, / en bij iedere lachgil vliegt zijn puntboed omhoog [...].

De twee citaten van Nijhoff en Van Wessem geven een indruk van een interessante <MI>shift<D> in de vroeg twintigste-eeuwse literatuur. Vanzelfsprekend eigenden de vertegenwoordigers van de 'nieuwe gevoeligheid' zich de Chaplin-figuur toe. Deze clown hoort tot de inboedel van de music hall; Chaplin is deel van het decor van de nieuwe literaire avant-garde.

iet alleen de clown, maar ook de <MI>kunstenaar<D> Chaplin zagen de jonge dichters als volmaakte representant van de nieuwe tijdgeest. Van Wessem beschouwde hem in zijn uitgebreide Chaplin-monografie als de vertegenwoordiger en spreekbuis van <169>de moderne generatie<170>,<M^>15<D> en ook Marsman legde in 1926 het verband tussen Chaplin en het levensgevoel van de jongeren. Hij noemde Chaplins verschijning <169>de volmaakte, synthetische drager van den modernen geest. Hij is meer dan dat; meer dan de incorporatie van een mentaliteit, meer dan de samenvatting van kenmerken. Hij is de volkomen organisch moderne mens<170>.<M^>16<D>

De kunst van de toekomst

Ook het nieuwe medium waarin deze <169>synthetische drager van den modernen geest<170> pionierde, werd in de jaren '20 door de dichters van de Historische Avant-garde gezien als een verschijnsel dat mede vorm gaf aan de tijdgeest. De cinema bracht een kunstvorm waarin met nieuwe middelen werd gewerkt. Van deze middelen koesterden de jonge auteurs hoge verwachtingen. Aragon, bijvoorbeeld, toont zich opgetogen, wanneer hij schrijft: <169>vóór het verschijnen van de cinematograaf hebben kunstenaars zich nauwelijks durven bedienen van de wan-harmonie van machines en de obsederende schoonheid van commerciële opschriften, van affiches [...]. <MI>Alleen de cinema die direct tot de mensen spreekt<D> kan deze nieuwe bronnen van menselijke pracht opdringen aan een rebelse mensheid<170>.<M^>17<D>

et is niet verbazingwekkend dat de technische procédés van de film al binnenslopen in de literatuur vóórdát midden jaren '20 een brede theoretische discussie over de avant-gardistische kunstfilm op gang kwam. In een periode waarin de dichters van de avant-garde uitdrukkelijk blijk gaven van ontvankelijkheid voor <MI>alle<D> technische verworvenheden, kon een vroege wisselwerking tussen filmische en literaire technieken niet uitblijven. Op een heel basaal niveau zijn van die wisselwerking de sporen zichtbaar in teksten als <MI>De bankroet-jazz<D> of Cendrars' <MI>Le film de la fin du monde<D> (1919), die voor wat betreft vorm en inhoud sterk doen denken aan filmscenario's. In een meer verwerkte vorm zijn de nieuwe filmprocédés uit de vroege jaren '20 te herkennen in bijvoorbeeld Kafka's novellen, en ook Marsmans aan Joris Ivens opgedragen gedicht 'Salto mortale' (1926) is wel met de nieuwe filmtechnieken in verband gebracht.<M^>18<D>

De bewondering voor de kunstenaar Chaplin is natuurlijk niet los te zien van dit enthousiasme over het nieuwe medium waarvan hij een van de eerste bespelers was. Zo wordt in de reacties van de jonge kunstenaars, die door het Duitse avant-gardetijdschrift <MI>Das Kunstblatt<D> in 1922 gevraagd was hoe zij dachten dat de toekomstige kunst eruit zou gaan zien, aan de film een belangrijke rol toebedacht. Georg Grosz schreef bijvoorbeeld: <169>Die Film ist die modernste Bildebene überhaupt, er hat jede dynamische, simultane und futuristische Möglichkeit. Ist es ein Wunder dass Chaplin [...] lebendiger [wirkt] als die beste Kunstausstellung? <197> hier liegt auch die Kunst der Zukunft<170>.<M^>19<D>

Ook in Nederland acht men de tijd rijp voor het nieuwe medium. Er worden hoge verwachtingen van 'de kunst van de toekomst' gekoesterd. Van Wessem schreef in 1926 in een themanummer dat <MI>De vrije bladen<D> aan de filmkunst wijdde: <169>De mens zelf verandert niet, maar zijn gevoeligheid verandert. Iedere nieuwe tijd schept een nieuwe gevoeligheid en die van de onze is die voor het 'draadloze', het rythmische, het bewegende. [...] Een mededeelingsmiddel krijgt zijn waarde zoodra het <MI>verstaan<D> kan worden<170>.<M^>20<D> De 'verstaanbare' film werd door de auteurs in dit themanummer als een buitengewoon adequaat medium gezien. Adequater zelfs, zo liet het zich aanzien, dan de literatuur. J.F. Otten verklaarde bijvoorbeeld in zijn bijdrage: <169>mij is in diversis cinemis het besef gegroeid, dat het bewegen van een lichaam, het spel van de handen en de mimiek van een gelaat het hart kunnen voeren naar een strand, dat welhaast niet van deze streken is. En voor mij leven reeds Boeddha en Gopa, Manon en des Grioux in een sfeer die niet meer aan de boeken toebehoort<170>.<M^>21<D>

Deze voor de literatuur niet al te blijde boodschap spreekt ook uit de eerder aangehaalde stelling van de dichter Aragon, dat <169>alleen de cinema die direct tot de mensen spreekt<170> in staat was de nieuwe <169>menselijke pracht<170> over te brengen. Chaplin bespeelt het medium dat toegang heeft tot de mensen: de reikwijdte van zijn kunst is groot. Het is dit ongekende aspect van het fenomeen Chaplin dat begin jaren '20 door veel kunstenaars uit andere disciplines wordt benadrukt. In Chaplins kielzog haastten literatoren zich dan ook aansluiting te zoeken bij de ontwikkeling van het nieuwe medium. Sprekend over de vroege Chaplin-films wijst Van Wessem in zijn monografie bijvoorbeeld op nieuwe mogelijkheden om een universeel publiek te bereiken, die <169>wij [...] met behulp van de film [hebben]

ontdekt<170> (p.107). Veelzeggend over het enthousiasme van de literatoren voor het nieuwe medium is ook de tekst die de redactie van <MI>De vrije bladen<D> bij wijze van motto plaatste op de eerste pagina van het film-themanummer: <169>Wij gelooven in den film [...] omdat hij jong is; omdat hij bewezen heeft een kracht te bezitten, die <MI>bestaat<D> [...]; omdat hij de jongere generatie ter harte gaat, uit de overtuiging dat den film een specifiek 20ste-eeuwsche uitdrukingskunst aan het worden is, die aandacht, toewijding en scheppingskracht verdient<170>.

Veel dichters, beeldend kunstenaars en componisten van de toenmalige avant-garde dachten er zo over. Een aantal van hen zou dan ook daadwerkelijk <169>toewijding en scheppingskracht<170> in de nieuwe kunstdiscipline investeren. Zo speelden Picasso, Man Ray en Eric Satie een rol in Marcel l'Herbiers film <MI>l'Inhumaine<D>, waarvoor Darius Milhaud de muziek schreef.<M^>22<D> Andere kunstenaars toonden zich meer op afstand betrokken bij de ontwikkelingen van de film. Zo publiceerden de redacties van <MI>De stijl<D> en <MI>Querschnitt<D> wel afbeeldingen van filmdecors. De produkten van het jonge métier der cineasten worden intussen steeds vaker in literaire tijdschriften besproken. Wanneer de eerste verbijstering over de mogelijkheden van het nieuwe medium is geluwd, ontwikkelen een aantal kunstenaars uit oudere disciplines zich als specialisten op het nieuwe terrein <197> in Nederland bijvoorbeeld Ter Braak.

Ter Braak, die al sinds eind 1925 aan tijdschriften als <MI>De vrije bladen<D> en <MI>i 10<D> bijdragen leverde over de filmkunst, ging in de periode 1929-1931 met regelmaat films recenseren voor <MI>De nieuwe Rotterdamsche courant<D>. Ook de boekuitgaven van zijn bekende, fraaie essays <MI>Cinema militans<D> (1929) en <MI>De absolute film<D> (1931) dateren uit deze jaren. Ter Braak ontwikkelde zich, evenals zijn latere bengtgenoot Du Perron, op dat moment tot een van de in Nederland dominante literatoren, die aansluiting zochten bij een <MI>main stream<D> in de Europese literatuur die nu met de term Modernisme wordt aangeduid.

De vertegenwoordigers van deze intellectualistische, chique beweging toonden voor Chaplin, de <MI>star<D> met een monsterachtig groot publiek, aanmerkelijk minder belangstelling dan de dichters van de Historische Avant-garde. Hun kanttekeningen bij het fenomeen Chaplin waren, als ze al over hem schreven,<M^>23<D> tamelijk deprecieënd. Hoewel bijvoorbeeld Ter Braak zich voornamelijk richtte tegen de onbenullige, strikt <MI>on<D>kunstzinnige amusementsfilm, kon de <MI>Forum<D>-voorman toch ook niet werkelijk enthousiast raken over Chaplins <MI>The Gold Rush<D> (1925).<M^>24<D> Du Perrons oordeel was zelfs uitgesproken negatief. Wie uit de dagboekantekeningen van Kristiaan Watteyn <197> Du Perrons alter ego in <MI>Een voorbereiding<D> <197> wil opmaken dat de jonge Du Perron in zijn avant-gardistisch streven gecharmeerd was geweest van Chaplin, kan in een brief van de auteur aan Van Vriesland uit 1930 lezen hoe Du Perron dit herroept. Hij schrijft dat hij voor Chaplin nooit (<169>maar dan ook nooit!<170>) iets heeft gevoeld.<M^>25<D>

Ter Braak, Du Perron en de andere vertegenwoordigers van het Modernistische echelon bewaarden zich omstreeks 1930 in principe afstand tot de produkten van de filmindustrie. Ter Braak besprak niet Chaplins populaire werk, maar avant-gardistische, niet a priori toegankelijke kunstfilms van bijvoorbeeld René Clair, Fritz Lang, Eisenstein en Poedovkin.

Op het witte doek verwezenlijkte idealen

Wanneer in Nederlandse literaire tijdschriften uitgebreid op dit type (kunst)film wordt gereflecteerd, maakt Chaplin inmiddels zijn grotere, klassiek geworden films. <MI>City Lights<D>, <MI>Modern Times<D> en <MI>The Great Dictator<D> brachten in respectievelijk 1931, 1936 en 1940 natuurlijk niet meer de cultuurschok teweeg, die veel jonge Europese kunstenaars begin jaren '20 hadden ervaren toen zij in de cinema voor het eerst Chaplins vroege, stomme films vertoond zagen. In deze eerdere fase van de ontwikkeling van de nieuwe kunstvorm film toonden met name de Historische Avant-gardisten een opgetogenheid

waarvan een Modernist als Ter Braak nooit blijk zou geven. De auteurs van de Historische Avant-garde, die zich zo actief toonden om hun ideaal van de in een nieuwe maatschappij geïntegreerde kunst te verwezenlijken, zullen Chaplins vroege filmpraktijk en het enorme publieke succes daarvan niet anders hebben aanschouwd dan in relatie tot hun eigen ambities en pretenties. Chaplin implanteerde met zijn kunst een afspiegeling van het <MI>esprit nouveau<D> in de beleving van een massaal publiek.

De belangrijkste Nederlandse vertolker van het enthousiasme over Chaplins vroege films, Van Wessem, schreef in zijn monografie: <169>hij [heeft] tot <MI>collectieve<D> gevoelens [...] gesproken<170>, bijvoorbeeld door op te treden <169>in ons baantje van kantoorclerk, bediende in de bank van lening, metselaar etc.<170> (p.22-23). Van Wessem benadrukt een zeker emancipatorisch aspect van Chaplins kunstenaarschap. Zoals Van Ostaijen in <MI>De bankroet-jazz<D> de klerken achter hun lessenaars vandaan sleurt en hen betreft in de nieuwe kunstorde die hem in het scenario voor ogen stond, zo maakt Chaplin hen deelgenoot van zijn kunst. De jonge dichters van de Historische Avant-garde wisten dat een dergelijke verbreding van het kunstpubliek noodzakelijk was. Hans Arp had immers pretentief maar illustratief het streven van een belangrijk deel van zijn kunstenaarsgeneratie verwoord, toen hij schreef dat hij en zijn collegae zochten naar <169>een elementaire kunst die de mensheid kon redden van de curieuze gekte van deze tijd<170>. In deze optiek kon kunst niet langer het zondagse tijdverdrijf van bourgeoisintellectuelen en salonbezoekers zijn.

De vertegenwoordigers van de Historische Avant-garde wilden Chaplin zien als hun bondgenoot in de strijd tegen de gevestigde maatschappelijke orde.<M^>26<D> Marsman, bijvoorbeeld, beschouwde hem in de eerste plaats als recalcitrant kunstenaar. Dit blijkt wel uit het tekstje dat hij als motto plaatste boven zijn eerder genoemde artikel over Chaplin in <MI>De stem<D>: <169><MI>Au dernier Jugement<D>. Charlie: Voulez-vous me pardonner, Seigneur, parce que j'ai fait 'La Ruée vers l'Or...!' Le Bon Dieu: Non<170>.<M^>27<D> Ook Van Wessem gaf er blijk van in Chaplin een medestander te herkennen in de strijd van de jongere generatie tegen de waarden van de gevestigde orde. In zijn Chaplin-monografie maakt hij gewag van de <169>sociale drijfveer<170> van de komiek. Hij ziet in hem de belichaming van het verzet van de onmachtigen tegen de autoriteiten, het gezag, de geldmachten: <169>Chaplin geeft een schop tegen het achterste van het monster, dat ons maar zou doodknippen als wij het niet van tijd tot tijd in een kalk-bak lieten vallen<170>, zo schrijft hij (p.25). Van Wessem, die immers <169>wij<170> schrijft, identificeert zich met Charlie's <MI>underdog<D>positie. Het gevoel de <MI>underdog<D> te zijn, behoorde ongetwijfeld tot het generatiebesef van de dichters van de Historische Avant-garde. De jongeren, die het moderne leven zoveel beter 'aanvoelden' dan de generatie van hun ouders, moesten desalniettemin vechten tegen de hardnekkigheid waarmee zij veronderstelden dat deze ouderen vasthielden aan een hopeloos verouderde inrichting van de maatschappij. De nieuwe kunst belichaamde het verlangen naar een open samenleving; naar vrijheid; naar bewegingsruimte voor het (jonge!) individu.<M^>28<D> Chaplin was zo'n individu. Als vertegenwoordiger van zijn generatie rekende hij af met <169>de late, loome sfeer der serres chaudes [...] Hij doorbreekt naar de kernen den gesluierden schijn<170>, aldus Marsman in 1926; en daarmee <169>stoot [Chaplin] het vertraagde hart van de wereld in gang<170>.<M^>29<D>

De verwachtingen die de kunstenaars van de Historische Avant-garde koesterden van hun kunst, zagen zij in Chaplins jonge kunstvorm verwezenlijkt. De kunstenaar die het <169>vertraagde hart van de wereld<170> sneller deed kloppen, kon gelden als boegbeeld van een nieuw kunstenaarstype. Wat in de literatuur op uiteenlopend intellectueel niveau werd gepresenteerd aan gescheiden groepen lezers, scheen door de eerste kunstenaar/<MI>star<D> van een ongekend medium te worden voorgeschoteld aan een universeel publiek. Geen wonder dat Chaplins clowneske verschijning en de procédés van zijn eigentijdse kunstdiscipline in de vroeg twintigste-eeuwse literatuur binnendrongen.

Merkwaardig genoeg is echter de collectieve euforie over het fenomeen Chaplin en de mogelijkheden van zijn nieuwe kunstvorm onder de kunstenaars van de Historische Avant-garde niet van lange duur gebleken. Evenals Ter Braak, die begin jaren '30 schreef over Clair, Lang, Eisenstein, Poedovkin, richtten vertegenwoordigers van de Historische Avant-garde zich in de loop van de jaren '20 steeds nadrukkelijker op de prestigieuze kunstfilm, die slechts voor weinigen toegankelijk was en niet voor een groot publiek werd vertoond. De cinematografische experimenten van bijvoorbeeld Fernand Léger en diens collega-kunstfilmproducenten kwamen in het centrum van de belangstelling van de Historische Avant-gardisten te staan. Veel auteurs, die de vroege Chaplin-films met een mengsel van verbijstering en bewondering hadden gadeslagen, bleken uiteindelijk meer geïnteresseerd in een geheel ander type film.³⁰

Terwijl Chaplin als bespeler van een nieuw en adequaat medium een aantal van de belangrijkste idealen van de Historische Avant-garde in praktijk scheen te brengen, keerden kunstenaars die deze idealen koesterden zich van het cinemafenomeen af. In Nederland, bijvoorbeeld, zwijgt niet alleen de Modernist Ter Braak over Chaplin, maar ook Marsman verliest eind jaren '20 zijn interesse voor de acteur/cineast. De vraag werpt zich op hoe deze merkwaardige manoeuvre te verklaren is. Wanneer Goedegebuure in zijn proefschrift opmerkt dat de figuur Chaplin tot Marsmans vitalistische periode behoort,³¹ lijkt de link Chaplin-vitalisme een logische verklaring voor Marsmans veranderde houding ten opzichte van het fenomeen. Toch vind ik deze analogie als verklaring weinig bevredigend. Ik denk dat de overeenkomsten van het werk en de opvattingen van de jonge Marsman met de gebruikelijke typologie van de Historische Avant-garde een vraag oproept, die tot een andere verklaring leiden kan. Is uiteindelijk de reactie van de Historische Avant-gardisten op het succes van Chaplin en zijn medium vergelijkbaar met de houding die kunstenaars uit een heel ander (Modernistisch) echelon aannamen tegenover de populaire films en hun sterren?

Pretenties en terughoudendheid

De consequenties van een bevestigend antwoord op deze vraag zijn interessant. Een van de onderscheidende factoren van de categorieën Modernisme en Historische Avant-garde zouden er (zeker niet voor het eerst) door op de helling komen te staan. Andreas Huyssen begint zijn studie *After the great Divide* (1986) met de constatering dat het Modernisme in de kunst wordt gekenmerkt door een bewuste uitsluiting van 'lagere' cultuurvormen. De Modernist staat vijandig tegenover de massacultuur en waakt ervoor dat de zuivere, hogere kunst niet door het alledaagse, het banale wordt 'bevuild'. Het sinds het *fin de siècle* in de literatuur dominante discours dat vasthoudt aan een strikt onderscheid tussen hoge en lage cultuurvormen <197> het discours dat Huyssen als '*the great divide*' omschreef <197> kenmerkt het werk van de Modernisten. Zij gaven <169> new strength and vitality to the old dichotomy<170>, aldus Huyssen.³²

De door de Modernisten omarmde dichotomie zou tezelfder tijd onder impuls van de Historische Avant-garde een venijnige aanval hebben moeten verduren. Vertegenwoordigers van de beweging wilden Chaplin, die toch een voorbeeldige representant was van deze aanval, desalniettemin slechts voor korte tijd als boegbeeld van een nieuwe lichte kunstenaars beschouwen. Waren de Historische Avant-gardisten niet de eerste kunstenaars die tornden aan het oude axioma dat slechts het Hogere, het Ware tot Kunst kon worden gesmeed? Ondernamen zij geen pogingen om *the great divide* te doorbreken? Trachtte men niet verandering te brengen in het in-zichzelf-gesloten karakter van de kunst?

De uiteindelijk toch wijfelende houding tegenover Chaplin zou de waarachtigheid van deze pogingen enigszins twijfelachtig maken. Toen ook de kunstenaars van de Historische Avant-garde zich eind jaren '20 gingen bezighouden met de kunstfilm, trokken zij zich immers weer terug in de schulp van een ontoegankelijke, hogere kunstvorm. Een kunstvorm voor enkelen. Het lijkt erop dat ook deze bevlogen idealisten uiteindelijk het grote publiek schuwden. Hun ideaal van een in de maatschappij geïntegreerde kunst ten spijt, geloof ik dat de aanvankelijke

bewondering voor het fenomeen Chaplin inderdaad aan het wankelen werd gebracht door het fenomenale succes van zijn films en zijn typetje. Chaplins ogenschijnlijk moeiteloze verovering van het publiek steekt potsierlijk af tegen het moeizame gevecht van de Historische Avant-gardisten om een volwaardige plaats in het zich verbredende scala van door een groot publiek genoten kunstuitingen.

Helaas is een toegankelijke verzameling van de essays en de brieven van veel, heel veel van de auteurs van de Historische Avant-garde niet voor handen. Een min of meer representatieve en controleerbare documentaire over de bekoeling van de Chaplinliefde van de deze auteurs kan dan ook in het beperkte bestek van dit essay niet gegeven worden. De gestelde hypothese wint desalniettemin aan aannemelijkheid wanneer we proberen het verschijnsel te verklaren uit tijdstypische opvattingen over het dichterschap, die door een aantal van de vroege Chaplin-adepten werden uitgedragen. Groot is het contrast tussen deze hoogdravende ideeën en de laconieke opvattingen die Chaplin koesterde over de films die hij in zijn beginperiode maakte. Een vergelijking laat zien hoe en waarom de wegen van de kunstenaars zich scheidden. Een aardige ingang tot Chaplins ideeën over het filmkunstenaarschap is diens in 1964 gepubliceerde autobiografie.³³ Voor wie vertrouwd is met het gecompliceerde poëticaal jargon van dichters of met de manifesten van avant-gardistische beeldend kunstenaars, kan het lezen van Chaplins uitlatingen over de *ins* en *outs* van zijn métier een vreemde gewaarwording zijn. Deze kunstenaar geeft er geen enkele blijk van verheven denkbeelden te koesteren. Waar dichters in deze periode zorgvuldig smeedden aan hun beschouwend oeuvre, waaruit complexe poëtica's af te leiden zijn, daar bedient Chaplin zich van ongecompliceerde bewoordingen, waarop een term als 'poëtica' veel minder van toepassing is dan de engelse uitdrukking *to talk shop*. Steekwoorden in zijn filmjargon zijn: sentiment, stemming, grap, clownerie, lachsucces. Chaplin is een komiek en wil zeker niet de indruk wekken pretenties te hebben, die bij dat imago niet passen. De pretentieloosheid van zijn uitlatingen steken schril af bij de commentaren op zijn werk, die literatoren in hun tijdschriften lieten afdrucken.

Wat zouden deze dichters bijvoorbeeld gedacht hebben van de lulligheid van het advies dat Chaplin in zijn autobiografie geeft aan filmmakers: *ik zou de volgende raad kunnen geven: neem een onderwerp dat u zou kunnen stimuleren, bekijk het van alle kanten, werk het uit, en als u merkt dat u er niets mee kunt beginnen, dank het dan af en neem een ander* (p.246). Of, enkele regels verder: *het was voor mij niet nodig boeken te lezen, om te weten te komen dat het leven hoofdzakelijk bestaat uit conflicten en leed. Mijn gehele clownerie was daar instinctief op gebaseerd*. Hoewel hij verklaart een grondige afkeer te hebben van de met *trucs [en] tien miljoen dollars* tot stand gebrachte amusementsfilm, die Hollywood midden jaren '10 aan de lopende band begon te produceren,³⁴ doet Chaplin het voorkomen alsof zijn inhoudelijke criteria samengevat kunnen worden in één zin: als het publiek zijn lach en zijn traan maar kan voelen (zie bijv. pp. 178-181 en 279).³⁵ Uitgebreider laat Chaplin zich uit over de *techniek* van het filmen. Speelfilmproductie schijnt hij als een ambacht te beschouwen. De bekeken wijze waarop zijn bestudeerde bewegingen in beeld worden gebracht, verraden hoe zorgvuldig de cineast te werk ging. Ook zijn grote bereidheid tot het aannemen van een kritische houding ten opzichte van zijn werk duidt hierop. Van elke driekwart meter film die hij voor *The kid* draaide, gebruikte hij uiteindelijk slechts één centimeter.³⁶ Op deze precisie gaat Chaplin prat als de beoefenaar van (kunst)nijverheid.

De dichters onder Chaplins tijdgenoten lieten zich, zoals we zagen, wel anders uit over hun métier. De problematiek van de positie van de auteur in de maatschappij, van de functie van zijn werk was voor de literatoren zelfs van nagenoeg existentiële aard. De ideeën van Kandinsky, die voor veel dichters van de Historische Avant-garde maatgevend waren, laten dit zien. Kandinsky had in het eerste deel van zijn befaamde *Über das Geistige in der Kunst* (1912) met een metafoor duidelijk gemaakt hoe hij zich de rol van de kunstenaars in de wereld voorstelde.

Hij beschreef de ontwikkeling van het immateriele, het geestelijk leven als een omhoog schuivende driehoek. In de smalle spits van deze driehoek stelde hij zich de kunstenaars voor. Met de kunstige middelen die tot hun beschikking staan, sturen zij de vooruitgang. De middelen van de kunstenaar (voor de dichters: de taal) geven volgens Kandinsky het meest adequaat uitdrukking aan nieuwe impulsen, die van het tot een elite behorend individu afkomstig zijn.

Het feit dat de dichters van de Historische Avant-garde doelen stelden die de grenzen van het individu ruimschoots te buiten gaan, weerhield hen er niet van Kandinsky's opvattingen te delen. Ook zij zagen hun instrument, het woord, als de speerpunt in de strijd om de verwezenlijking van hun idealen. Dichters als Van Oostaijen en I.K. Bonset repten expliciet van een 'scheppende taal', die perspectieven bieden kon op het nog-niet-bestaande. Toen Chaplin aan de Europese dichters een aantal jaar na de verschijning van <MI>Über das Geistige in der Kunst<D> ongekende middelen toonde waarmee een kunstenaar midden in de maatschappij van zijn tijd kon komen te staan, bleven zij uiteindelijk volharden in hun hoge verwachtingen van het woord. Weliswaar probeerde I.K. Bonset zijn publiek door middel van <169>phono-gymnastiek<170> vertrouwd te maken met abstracte klankwaarden, maar zijn <MI>Letterklank<D>- en <MI>X-beelden<D> kunnen onmogelijk voor velen zijn verstaan. En de vraag of Van Doesburg met deze gedichten bewerkstelligd heeft dat Kandinsky's driehoek een stukje hoger schoof, hoeft nauwelijks gesteld te worden.

Chaplin won moeiteloos de wereld met behulp van zijn nieuwe medium, maar de poëzie werd in feite alleen maar ontoegankelijker. Van dit lot van de dichters, die hun hoop gevestigd hadden op een scheppende taal, waren enkele van hen zich overigens wel bewust. Martinus Nijhoff, bijvoorbeeld. Schrijvend over de prozagedichten van Bertrand en Rimbaud, legde Nijhoff in 1921 enkele essentiële kenmerken van de gecompliceerde poëzie van veel vroeg twintigste-eeuwse dichters bloot. Het is, aldus Nijhoff, de dichters niet te doen om het <MI>beschrijven<D> van <169>wat reeds bestaat en wat wij allen reeds kenden<170>. Het woord, zo schrijft Nijhoff, wordt door hen niet <169>slechts als middel gebezigd<170>, maar: <169>de onafhankelijke en verantwoordelijke taak van de dichter is het hanteren van de natuur der taal [...]. Zijn beheersing en beeldvorming schept andere overzichten, nieuwe duidingen, die wij uit het leven en uit de werkelijkheid nog niet vermochten te ontraadselen<170>. Natuurlijk, dit is allemaal heel mooi. Maar, zo blijkt Nijhoff te beseffen, dergelijke poëtische initiatieven zijn gedoemd te stranden in de goede bedoelingen van de auteur. Hij schrijft weliswaar dat de scheppende taal van Bertrand en Rimbaud (lees: moderne poëzie) <169>nieuwe duidingen<170> biedt, maar scherp constateert hij ook: <169>daar nu eenmaal voor de meesten onder ons de taal meer een mededelingsmiddel dan een naar eigen natuur te beheersen materie is, zal dit proza nimmer populair, nimmer gemeengoed worden. Het blijft een 'curiosité esthétique' voor enkelen, telkens weer, die het zullen ontdekken<170>.<M^>37<D>

Lang niet alle dichters waren zo 'wijs' zich bij Nijhoffs constatering neer te leggen. De dichters van de Historische Avant-garde bleven het poëtische woord, het 'curiosité esthétique' in stelling brengen in de strijd om verwezenlijking van maatschappelijke idealen. De belangrijkste Nederlandse dichters wier denkbeelden voor een aanzienlijk deel op Kandinsky's esthetica terug te voeren zijn <197> Van Doesburg, Marsman, Van Oostaijen <197> zochten een groter gehoor dan de 'enkelen' waarvan Nijhoff rept. Evenmin als Nijhoff wilden zij echter zwichten voor een toegankelijke kunst.<M^>38<D> Tot een knieval voor het publiek waren de dichters niet bereid. Wel koesterden zij de illusie de samenleving dusdanig te kunnen transformeren (de <169>phono-gymnastiek<170>!), dat hun nieuwe kunst daarin een vanzelfsprekende plaats zou krijgen.

De statuur van een voornaam métier

De stugge volharding van veel auteurs van de Historische Avant-garde in hun geloof in de kracht van het dichterslijke woord speelt mijns inziens een belangrijke rol bij hun receptie van het fenomeen Chaplin. De jonge vertegenwoordigers van de oude, respectabele kunstvorm literatuur

bleken uiteindelijk niet bereid Chaplins adequate weg naar het publiek als de <MI>juiste<D> weg te accepteren.

Vanuit dit perspectief bezien, verraden zelfs vroege, (nog) lovende reacties van literatoren op Chaplin-films tussen de regels door enige afgunst. Wanneer Van Wessem, toch een verstokt Chaplin-bewonderaar, in 1926 <MI>The Gold Rush<D> bespreekt <197> Chaplins inmiddels volkomen gecanoniseerde eerste grotere film <197>, geeft hij blijk van enkele bedenkingen. Hij schrijft: <169>wanneer Chaplin, 'acteur de mouvement', stilstand wil anders dan als inleiding voor een volgende explosie van dolle bewegingen [...], wanneer hij een 'dichterlijke' scène wil geven<170>, dan doet hij dingen <169>waartoe hij niet heelemaal in staat is<170>.<M^>39<D> Nadat de ademloze bewondering voor de verschijning van deze representant van een nieuw kunstenaarstype op het al even nieuwe witte doek enigszins is geluwd, kan Van Wessem niet nalaten Chaplin in zekere zin een halt toe te roepen middels een deprecierende kanttekening in de trant van 'schoenmaker, blijf bij je leest'...

Hier is een literator aan het woord die wanhopig probeert nog iets van het aura van zijn métier te redden: de hogere waarden in de kunst, in het leven, door Van Wessem hier aangeduid met de term 'het dichterlijke', blijft toch het domein van de literatuur. Ook een Nederlandse auteur van geheel andere signatuur, Gerard Bruning, laat iets dergelijks doorschemeren, wanneer hij in 1926 over Chaplin schrijft. Chaplins kunst, aldus Bruning, is <169>in haar essentiële elementen [...] samengesteld uit droefheid, uit een lucide besluiteloosheid ten opzichte van het leven en een zeer verwoestende ironie en in al deze dingen geeft hij die prachtige snelheden, waarvan de buitenkant voor elkeen en de binnenkant voor enkelen is<170>.<M^>40<D> Dit is een serieuze bedenking van een serieus auteur, die sprekend over een populaire kunstvorm niet nalaat er blijk van te geven dat de ware kunst niet voor het grote publiek weggelegd is. <169>De binnenkant<170> van <169>de prachtige snelheden<170>, wat dat ook moge zijn, acht hij immers slechts geschikt voor <MI>enkelen<D>.

Van Wessems, de prediker van de 'nieuwe gevoeligheid' en mede-initiator van de (kleine) Historische Avant-gardebeweging in Nederland, reageerde niet zonder bedenkingen op <MI>The Gold Rush<D>, een van Chaplins grote commerciële successen. Het is veelzeggend dat zijn oordeel sterk lijkt op het commentaar van Bruning <197> deze katholiek, wiens fascinatie voor de Middeleeuwse cultuur veel groter was dan zijn belangstelling voor een <MI>esprit nouveau<D>. Opmerkelijker nog is de constatering dat Van Wessem als vertegenwoordiger van de Historische Avant-garde in zijn kanttekening hetzelfde geluid laat horen, dat ook in de filmkritieken van Modernisten (inderdaad!) als Ter Braak klonk. Van Wessem houdt vast aan de verheven positie, die de kunstenaars in de negentiende eeuw tot maatschappelijke buitenstaanders had gemaakt. Analoog hieraan is de volharding van andere avant-gardistische kunstenaars als Kandinsky, Van Ostaïjen, Van Doesburg en Marsman in hun streven om middels de hogere kunst, de ontoegankelijke esthetiek een dynamische rol te spelen in de vooruitgang. Hun angst voor het 'verval' van de kunst tot een massa-aangelegenheid was sterker dan de idealen van een in de nieuwe maatschappij geïntegreerde kunst. Chaplin, die de vertegenwoordigers van deze nieuwe maatschappij met zijn dynamische kunst bereikte, moest het uiteindelijk stellen met een ànder publiek, dat van het publiek van de kunstenaars strikt gescheiden was.

De kunstenaars van de Historische Avant-garde hadden zich inmiddels <197> evenals de Modernist Ter Braak <197> gericht op een heel ander type film. Hun vlucht naar het exclusieve domein van de kunstfilm was een reactie op het bij nader inzien toch als al te eenvoudig beschouwde succes van Chaplin en de andere <MI>stars<D>, die het publiek voor zich gewonnen hadden. Veel Historische Avant-gardisten hebben er expliciet blijk van gegeven zich van het reactieve karakter van hun veranderde houding bewust te zijn. Fernand Léger, een van de vroege bewonderaars van Chaplin,<M^>41<D> schreef bijvoorbeeld: <169>het verhaal van de avantgarde-films is heel simpel. Het is een directe reactie tegen films met scenario's en sterren. Ze bieden verbeelding en spel in tegenstelling tot de commerciële natuur van alle soorten

films. Dat is niet alles. <MI>Ze zijn de wraak van de schilders en dichters<D>. [Dezen] moeten zichzelf verdedigen en bewijzen dat de <MI>kunst van de verbeelding<D>, die gedegradeerd was tot accessoire, helemaal in haar eentje, met eigen middelen [...] films kon construeren door het <MI>het bewegende beeld als <MI>hoofdrolspeler<D> te behandelen<170>.<M^>42<D>

Schilders en dichters namen wraak op het succes van Chaplin. De bewondering was omgeslagen in het besef dat het prestige van de oude métiers was aangetast door de opmars van de film. Ook een lange en belangrijke programmatische tekst uit 1925, <MI>Die Kunst ist in Gefahr<D> (1925), geeft daar blijk van. De ondertekenaars van het manifest waren Grosz en Herzfelde. Waar de eerste zich enkele jaren eerder in <MI>Das Kunstblatt<D> nog lovend over Chaplin had uitgelaten, menen de auteurs nu te moeten waarschuwen tegen de gevaren van de amusementsfilm, en komen zij <MI>en passant<D> op voor de oude cultuurwaarden: <169>mit der Erfindung der Photographie begann die Dämmerung der Kunst. Sie ging ihrer Rolle als Berichterstatterin verlustigen. [...] Chaplin schlägt Rembrandt<170>.<M^>43<D>

Twee vertegenwoordigers van de Berlijnse dada-beweging, die in tijdschriften als <MI>Die Pleite<MI> en <MI>Jedermann sein eigener Fussball<D> gepleit hadden voor een anti-kunst, nemen het op voor een in chique instituten tentoongesteld schilder, die door de <169>Dämmerung der Kunst<170> (Chaplin c.s.) bedreigd wordt. Blijkbaar noopt de opkomst van een kunst die de hele wereld bestrijkt Grosz en Herzfelde tot verzet. Dit onverwachte verzet wordt uit al even onverwachte hoek gesteund: zelfs Bertolt Brecht, die toch als weinig anderen zijn (politieke en sociale) hoop had gevestigd op de massacultuur, toonde zich in 1931 kritisch ten opzichte van Chaplin. Zijn ideologisch getinte verwijt luidde: <169>Chaplin weiss genau, dass er 'menschlich', das heisst spiessig sein muss, um auch anderes zu dürfen, und ändert zu diesem Zweck gelegentlich ziemlich skrupellos seinen Stil<170>.<M^>44<D>

Natuurlijk: het prototype van de Historische Avant-gardist bestaat niet. Het oeuvre en dichterschap van auteurs als Marsman, Van Wesseem en Van Ostaijen <197> om me maar tot enkele Nederlandstaligen te beperken <197> zijn zeer wel te bezien vanuit een Modernistisch kader.<M^>45<D> Toch geeft de wijze waarop veel kunstenaars van de Historische Avant-garde zich uiteindelijk van Chaplins nieuwe kunst distantiëren aanleiding de scheidslijn tussen Historische Avant-garde en <MI>High Modernism<D> niet te absoluut op te vatten.

Bankroet?

Keren wij tot slot terug bij <MI>De bankroet-jazz<D>, Van Ostaijens scenario voor een nieuwe orde, waarin de kunstenaars, die de touwtjes in handen hebben, Chaplin als boegbeeld kozen. We verlieten onze held, toen hij ten overstaan van een juichende menigte als staatshoofd het bordes betrad. Hoe verging het deze nieuwe Napoleon? Wat gebeurde er in de esthetische heilstaat op het witte doek?

Natuurlijk: het ging helemaal mis. Het zag er allemaal ook veel te mooi uit. Uitgerekend Charlie Chaplin, die op het moment dat Van Ostaijen <MI>De bankroet-jazz<D> schreef werd beschouwd als de nieuwe kunstenaar bij uitstek, vervult de meest prominente rol in Van Ostaijens utopische filmwereld, die de kunstenaars naar hun hand hebben gezet: <169>de jazz kringt rond de kwezels<170>, schrijft Van Ostaijen.

Maar het is de mentaliteit van diezelfde kwezels, die in het scenario uiteindelijk tot het bankroet van de utopie leidt. Als op de Grote Markt de abdicatie van de oude regering gevierd wordt, blijkt de menigte van het nieuwe gezag niets anders te verlangen dan de <169>realisering van [hun] levensmaxiem<170>: luid wordt de leus <169>elk burger een rentenier<170> gescandeerd. Dada en jazz zijn niet belangrijk meer, noch zijn de klerken en de kwezels in de kunstenaar geïnteresseerd. Charlie Chaplin is nog niet begonnen met zijn inaugurele toespraak, of de menigte roept luidkeels om de minister van <MI>financiën<D>...

Wie Van Ostaijens <MI>De bankroet-jazz<D> in 1993 leest, zou kunnen opmerken dat de auteur ten onrechte 'voorspelt' dat Chaplin door de massa naar huis gezonden wordt. Wat de

dada (in <MI>De bankroet-jazz<D> te beschouwen als <MI>pars pro toto<D> voor de kunst van de Historische Avant-garde)<M^>46<D> niet lukte, dat is Chaplin wèl gelukt. De acteur/cineast werd weliswaar geen staatshoofd, maar zijn kunst had een geweldige impact. Hij onderging zeker niet hetzelfde lot als de dichters, die ondanks alle goede bedoelingen de afstand tussen hun werk en het publiek niet kleiner zagen worden. Van Ostaijen, die in 1928 overleed, zal zelf nog hebben constateren dat hij in zijn scenario uit 1920 Chaplin wat dit betreft ten onrechte met dada over één kam geschoren had.

Interessanter is een ander met de werkelijkheid van de jaren '20 `strijdig' aspect van <MI>De bankroet-jazz<D>. En dat is een `onjuistheid' waarvan Van Ostaijen zich waarschijnlijk nooit bewust geworden is. Ten onrechte veronderstelt hij in het scenario dat het de kwezels waren, die de mislukking van een kunstenaarsrevolutie zouden veroorzaken. Acceptabeler lijkt mij de veronderstelling dat niet de kwezels, maar de kunstenaars zèlf verantwoordelijk waren voor het failliet van hun utopie. Zij verraadden dit in hun uiteindelijke reacties op Chaplins nieuwe, maar toch al overheersende kunstmedium. Dit medium bood een toegankelijke cultuurvorm die de Historische Avant-garde vooralsnog te min bleek te zijn.<M^>47<D> Dichters zagen met lede ogen aan hoe de verworvenheden van hun poëzie door de cineasten werden aangewend. Van Wessem constateerde bijvoorbeeld hoe Chaplin in een van zijn films een `dichterlijke' scène gaf. Van Wessem schrijft hierover met *dédain*, misschien wel omdat hij moest constateren dat de oude claim van de dichters, dat zij met de poëtische taal exclusief toegang hadden tot de Walhalla's van de Schoonheid, de Waarheid, het Onderbewuste et cetera, er niet reëler op werd. Van die claim wilde hij geen afstand doen. De kunstenaars van zijn generatie waren nog niet toe aan Charlie Chaplin.

Noten

1. Vgl. R. Koszarski, <MI>History of the Cinema.<D> [Part] <MI>3: An evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture 1915-1928<D>. New York etc. 1990 (p.263); H. Blotkamp e.a., <MI>Film en beeldende kunst 1900-1930<D>. [Catalogus Centraal Museum Utrecht]. Z.pl., 1979 (p.19, p.29 en p.49); J. Paech, <MI>Literatur und Film<D>. Stuttgart 1988 (p.142).
2. Ik beschouw hier Historische Avant-garde (cf. bijv. P. Bürger, <MI>Theorie der Avantgarde<D>. Frankfurt 1974) en Modernisme/<MI>High Modernism<D> (cf. bijv. D. Fokkema en E. Ibsch, <MI>Het Modernisme in de Europese letterkunde<D>. Amsterdam 1984) als verschillende 'faces of Modernity', die afhankelijk van elkaar te bestuderen zijn (vgl. bijv. A. Huyssen, <MI>After the great divide<D>. London 1986). De notie <MI>avant-garde<D> ([+vernieuwingsgezindheid]) is op beide typologieën van toepassing.
3. Geciteerd naar C.W.E. Bigsby, <MI>Dada and surrealism<D>. London 1972, p.6.
4. Paul van Ostaijen, <MI>Verzameld werk<D>, dl.4. Amsterdam 1979, p.23.
5. Een voorbeeld hiervan: Herwart Walden, de voorman van <MI>Der Sturm<D>, keerde zich begin jaren '20 fel tegen alle vormen van doorgedreven idealisme (bijv. in <MI>Het overzicht<D> 15 (1923), p.40), om vervolgens in 1932, bevangen door Stalins ideologie, naar de Sovjetunie te emigreren.
6. Vgl. bijv. P. Bürger, <MI>Theorie der Avantgarde<D> (zie noot 2), p.67; passim.
7. Er werden bijv. vereenvoudigde piano-arrangementen van orkeststukken gespeeld, waarmee beoogd werd de essentie van de stukken aan het publiek te tonen. Zie M. Carner, <MI>Alban Berg. The Man and the Work<D>. London 1975, p.46.
8. Zie I.K. Bonset, 'Grondslagen tot een nieuwe versbeelding'. In: <MI>De stijl<D> 4-7, 1921, p.101.
9. U. Gregor en E. Patalas, <MI>Geschichte des Films 1<D>. München 1986, p.47.
10. Vgl. W. Wehle, 'Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma `moderner' Literatur und Kunst'. In: R. Warning, W. Wehle (Hrsg.), <MI>Lyrik und Malerei der Avantgarde<D>. München 1982, p.12.
11. Zie voor statistieken over de populariteit van de <MI>stars<D> R. Koszarski, <MI>History of the Cinema<D> etc. (zie noot 1), p.259 e.v.
12. R. Stephenson en J.R. Debrix, <MI>The Cinema as Art<D>. Harmondsworth 1970, p.233.
13. Gerard Bruning, 'Charley Chaplin'. In: dez., <MI>Verontrust geweten<D>. Z.pl., z.j. [essay uit 1926], p.110. Van de houding van de literatoren t.o.v. wereldberoemde sexsymbolen krijgt men een indruk in Van Ostaijens gedicht 'Asta Nielsen' (<MI>Verzameld werk<D> 2, Amsterdam 1979, p.111-118), waarin de dichter m.b.v. ironie afstand neemt van z'n eigen gevoelens van bewondering.
14. Dit werd opgemerkt door Jaap Goedegebuure, die schreef over reacties van Nederlandse literatoren op Chaplin in de bijdrage 'Chaplinade' in: Eep Francken e.a. (red), <MI>Voor H.A. Gomperts<D>, Amsterdam 1980, p.167-171.
15. Ik citeer hier en in het vervolg de herdruk van de monografie <MI>Charlie Chaplin<D>, z.pl., z.j. [1953], p.24-25.
16. H. Marsman, 'Charlie Chaplin' (<MI>De stem<D>, 1926). Niet opgenomen in <MI>Verzameld werk<D>, geciteerd naar Jaap Goedegebuure, <MI>Op zoek naar een bezield verband. Deel 2. Documenten, brieven en verspreide publicaties van H. Marsman<D>. Amsterdam 1981, p.295. Zie voor de koppeling Chaplin-tijdgeest ook Helmut Lethen, <MI>Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des 'Weissen Sozialismus'<D>. Stuttgart 1970, p.187.

17. Geciteerd naar H. Blotkamp <MI>Film en beeldende kunst 1900-1930<D> (zie noot 1), p.49. Accentuering van mij.
18. Zie voor Kafka: W.H. Sokel, <MI>The writer in extremis<D>. Stanford, 1959, p.43, en voor Marsman: J. Steen, 'Magisch realisten en tijdgenoten', in: J. Brand en K. Broos (red.), <MI>Magisch realisten en tijdgenoten in de verzameling van het gemeentemuseum Arnhem<D>. Zwolle 1992, p.11. Zie voor de wijze waarop Nederlandse prozaïsten in een latere fase (jaren '30) gebruik maakten van filmtechnieken Hans Antens artikel 'Film en literatuur in het interbellum', elders in dit nummer.
19. Geciteerd naar Uwe M. Schneede, <MI>Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler. Herausgegeben und kommentiert von<D> [-]. Köln 1979, p.116.
20. Constant van Wessem, 'De invloed van de cinema op de moderne literatuur'. In: <MI>De vrije bladen<D> 3-7/8/9, 1926, p.245.
21. J.F. Otten, 'Autonomie'. In: <MI>De vrije bladen<D> 3-7/8/9, 1926, p.240.
22. Zie H. Blotkamp, <MI>Film en beeldende kunst 1900-1930<D> (zie noot 1), p.21.
23. In verzamelingen van het beschouwend proza, de aantekeningen, de brieven van Thomas Mann, Musil, Nijhoff vindt men weinig of niets over Chaplin.
24. Zie bijvoorbeeld Menno ter Braak, <MI>De Propria Curesartikelen 1923-1925<D>. 's-Gravenhage 1978, p.285 en dez., <MI>Verzameld werk<D>, dl.2, Amsterdam 1980, p.443. Zie voor Ter Braaks houding tegenover de amusementsfilm o.a. Hans Anten, <MI>Van realisme naar zakelijkheid. Proza-opvattingen tussen 1916 en 1932<D>. Utrecht 1982, p.49-50.
25. Zie Du Perrons <MI>Verzameld werk<D>, dl.2. Amsterdam 1955, p.251 en zijn <MI>Brieven<D> dl.2. Amsterdam 1978, p.180.
26. J. Goedegebuure, 'Chaplinade' (zie noot 14), p.170; J. Paech, <MI>Literatur und Film<D> (zie noot 1), p.153.
27. <MI>La Ruée vers l'Or<D>: Chaplins film <MI>The Gold Rush<D>, 1925.
28. Robert Wohl, <MI>The generation of 1914<D>. Cambridge, Massachusetts 1981, p.210-212; W. Wehle, 'Avantgarde...' etc. (zie noot 10), p.30-35.
29. H. Marsman, 'Charlie Chaplin' (zie noot 16), p.295-296.
30. J. Paech, <MI>Literatur und Film<D> (zie noot 1), p.158; H. Blotkamp, <MI>Film en beeldende kunst 1900-1930<D> (zie noot 1), p.21. Enkele citaten waarin vertegenwoordigers van de Historische Avant-garde verantwoording afleggen van hun veranderde houding t.o.v. het type films dat Chaplin maakte, geef ik in een volgende paragraaf.
31. J. Goedegebuure, <MI>Op zoek naar een bezielde verband. Deel 1. De literaire en maatschappelijke opvattingen van H. Marsman in de context van zijn tijd<D>. Amsterdam 1981, p.349.
32. A. Huyssen, <MI>After the great Divide<D> (zie noot 2), p.vii.
33. Ik citeer steeds uit de Nederlandse vertaling: [Charles Chaplin], <MI>Chaplin. De autobiografie<D>. 's-Gravenhage 1993.
34. Zie bijv. P. Miles en M. Smith, <MI>Cinema, Literature & Society. Elite and Mass Culture in Interwar Britain<D>. London etc. 1987, p.163-167.
35. Ook over evt. politieke 'bedoelingen' laat Chaplin zich nauwelijks uit. De hoogst enkele keer dat hij iets laat doorschemeren dat lijkt op de buiten-literaire pretenties van dichtende tijdgenoten, dan betreft dat zijn wens om <169>een satire op de vooruitgang<170> te maken (p.245). <MI>Modern times<D> (1936) is zo'n satire.

36. Alleen Fritz Lang 'draaide' nóg 'ruimer' (1:149 in <MI>Metropolis<D>, 1926). Zie Th. Leeftang, <MI>De wereld van de comedy<D>. Houten 1986, p.112.
37. M. Nijhoff, <MI>Verzameld werk 2. Kritisch en verhalend proza<D>. Amsterdam 1982, p.98-100.
38. Vgl. bijv. Van Ostaijens oordeel over de toegankelijke, eenduidig referentiële en <MI>populaire<D> (!) poëzie van Moens. Zie bijv. <MI>Verzameld werk<D> 4, p.162 en p.328-329.
39. Constant van Wessem, 'Charlie Chaplin'. In: <MI>De vrije bladen<D> 3-7/8/9, 1926, p.234.
40. Gerard Bruning, 'Charley Chaplin' (zie noot 13), p.111.
41. Zie R. Koszarski, <MI>History of the Cinema<D> etc. (zie noot 1), p.263.
42. Geciteerd naar H. Blotkamp, <MI>Film en beeldende kunst 1900-1930<D> (zie noot 1), p.21. Eerste accentuering van mij.
43. Geciteerd naar U.M. Schneede, <MI>Die zwanziger Jahre<D> etc. (zie noot 19), p.127.
44. Bertolt Brecht, <MI>Schriften zur Literatur und Kunst 1, 1920-1932<D>. Z.pl. [Frankfurt], 1967, p.183.
45. Zie bijv. Theo D'Haen, 'Paul van Ostaijen's Modernism'. In: <MI>Neophilologus<D> 73-4, 1989, p.481-500.
46. De (blanke) jazz was in Europa in 1921 nog niet de experimentele muziek, die zij in de jaren '30 en '40 zou worden (zie hierover J.L. Collier, <MI>The Making of Jazz. A Comprehensive History<D>. New York 1978, p.3-15). Vgl. de Chaplin-films: de vroege jazzmuziek werd in niet specifiek aan de kunst gelieerde gelegenheden (music hall, cinema) met succes ten gehore gebracht.
47. Bürger (*Theorie der Avantgarde*, zie noot 2) acht de missie van de Historische Avant-garde uiteindelijk mislukt omdat haar anti-institutionele bedoelingen door de instituties werden geïncorporeerd. Ik denk dat niet alleen de instituties (behorende tot het <MI>publiek<D>), maar zeker ook <MI>de auteurs zelf<D> sterk hebben bijgedragen aan het voorlopige failliet van hun idealen in de jaren '20.