

zwart goud, bleek gezicht

door **Tom Lanoye**

Geschreven voor Cinema Racista, een project van Het beschrijf, Bozar en het Koninklijk Filmarchief. Voorgelezen tijdens het Passa Porta Festival 2007 op 21 en 22 april, en nadien in deze vorm gepubliceerd in Lanoyes essaybundel *Schermutseling* (Prometheus, 2007).

Mij is om een uiteenzetting gevraagd over stereotypes in de film. Ik zou me daarvan af kunnen maken met een doodoener. 'Stereotypes in de film zijn als flikkers in een nichtenkeet. Zonder hen heb je geen nichtenkeet.' Maar het onderwerp is te interessant voor doodoeners.

Zeker als je kijkt naar het prille begin van wat met recht de zevende kunst heet.

The Paleface is zo'n prille film. Ik zag hem in het Frans. Dat lijkt een overbodige mededeling bij een stomme film, maar het tegendeel is waar. Ik leg straks uit waarom.

The Paleface dateert uit 1922 en werd geregisseerd en gespeeld door de lichtjes geniale Buster Keaton. De beginscènes bewijzen dat Keaton ook nog eens een visionair was. Of beter, ze bewijzen dat al in 1922 leugens en geweld loonden. Onder het mom van een regimewissel en een beschavingsopdracht kon je ook toen onrechtmatig veel petroleum verwerven tegen een veel te lage prijs: westerse grootgrondbezitters beroven indiaanse inboorlingen van hun reservaat, waaronder een vloeibaar fortuin wacht op boortorens en barrels.

Zo stuiten we al direct op een van de meest onuitroeibare stereotypes uit op zijn minst de recente geschiedenis. Het bleekgezicht en het donkere bloed dat hij, te allen prijze, bereid is te doen vloeien voor zijn zwarte goud. Alsof inmiddels niet menige Chinees, Indiër, Arabier en Braziliaan bereid is tot hetzelfde. Olie, niet muziek, maakt van alle mensen broeders. Ze blijken allemaal tot hetzelfde in staat,

en toch wordt alleen de bleekscheet er altijd weer op aangekeken. Over een stereotype gesproken.

Hoe zou dat toch komen? Heeft de bleekscheet het er zelf naar gemaakt? Of is het allemaal maar propaganda van Al Qaida en de Postcommunistische Kerk? Laten we teruggaan naar de jaren twintig. Misschien vinden we daar het begin van een antwoord.

In Frankrijk werd *The Paleface* niet uitgebracht onder de titel *Visage pâle*, maar als *Malec chez les Indiens*. De geheime poëzie van de titel, 'Bleek gezicht', werd zodoende opgeofferd aan het typetje Malec waarmee Buster Keaton in Frankrijk grote bekendheid genoot, omdat hij er ook vaak live optrad, vooral in de beroemde Cirque Médrano in Parijs, vlak bij de place Pigalle. Fernand Léger wijdde er een schilderij aan (*Cirque Médrano*), ook George Braque en Kees van Dongen waren regelmatige bezoekers, en de clowns en acrobaten uit Picasso's 'roze periode' zijn geïnspireerd op de circusacts die hij hier kwam bekijken. U denkt dat ik afdwaal, maar ik verzeker u van niet. Ook dat zal straks wel blijken. Laat mij u eerst nog vertellen dat Keatons koosnaam niet door hemzelf werd gekozen, maar door de Franse film distributeurs. Het is een anagram van 'calme'. Malec — l'homme qui ne rit jamais!

Dan is het tijd om de film te starten.

De eerste scènes van *Malec chez les Indiens* portretteren, zoals een mooi vormgegeven tekstplaatje beaamt, 'les Indiens du Far West'. Ze leven 'vreedzaam in hun kleine territorium'. We zien wigwams, paarden, walmende vuurtjes, hier en daar een paard, mannen met zwarte vlechten en een bescheiden pluimentooi, en vrouwen in leren kleedjes met franjes. Sympathiek wereldvreemd zijn ze, ongegeneerd kleurrijk, zelfs in zwart-wit. Ze roken al bij voorbaat een vredespijp en hun barbaarsheid beperkt zich tot onverwacht spuwen. Een bepaling van de stam waartoe ze behoren — Sioux, Pawnee, Apache — lijkt niet ter zake te doen. Hun indiaan-zijn is voldoende. Want ook film is poëzie: *Dichtung* is densiteit, en densiteit wordt waarheid. Breng twee Antwerpse families samen in hun bungalow in Benidorm en zeg: 'Ziehier de Europeaan, zich vreedzaam bezattend in zijn kleine territorium.' Ook dat zou geen leugen zijn, terwijl tegelijk de waarheid zoveel groter is.

‘En hier,’ zo neemt de film zijn eerste wending, door middel van alweer een fraai vormgegeven tekstbeeld, ‘komen de oliehaaien om hen te beroven van hun gronden.’ (‘Voici qu’arrivent les requins du pétrole pour leur voler leurs terres.’)

Zichtbaar dient zich een heel andere beschaving aan, met heel andere culturele paraferalia. Zwarte maatpakken, witte boorden. Streng buishoeden, onheilspellende aktetassen. Alles ademt de dreiging der vooruitgang — van het futuristische landschap met zijn primitieve boortorens en zijn snelle automobielen, zijn duistere kantoren, zijn deuren met ronkende opschriften, tot en met de nieuwerwetse bureauartikelen zoals daar zijn de telefoon en het wetboek, gebruiksklaar tussen twee boekensteunen geprangd, zoals het een moderne bijbel betaamt.

Maar de stereotypes die we nu zien, werken — anders dan bij de indiaan — dubbel. Dit zijn niet zomaar stereotypes van de blanke man. Dit zijn de stereotypes van de machtige blanke man, en zodoende ook die van de klassenstrijd onder de blanken zelf. Niet voor niets draagt de proletarische handlanger van de oliekapitalisten een pet, een rolkraag, en een ploertendoder in plaats van een wandelstok. In de huidige tijd zou hij wellicht gekleed gaan als Amerikaanse marinier. In 1922 steelt hij met geweld het eigendomsdocument van een nietsvermoedende, goedgelovige indiaan. Een klap op de kop volstaat. Zo helpt de verraderlijke rat de vette kat, op de kap van de waarlijk weerloze.

Een cartooneske plot, jazeker, maar des te handiger als je de harten wilt winnen van een publiek dat, in deze beginjaren van de cinema, bestond uit armlastigen. De eerste bioscopen ontsproten niet voor niets aan de schoot van het variété, dat theater van de lach voor wie weinig reden hadden tot lachen. Het welhaast marxistische exposé van deze twee beginscènes was bijgevolg niet alleen handig maar ook broodnodig om kijkersharten te winnen ten faveure van inboorlingen die kort daarvoor, ook in menige andere film, nog als baarlijke duivels en onverbeterlijke wildemannen waren afgeschilderd. Hier worden zij, in één klap, een slachtoffer onder de slachtoffers. Belazerd door dezelfde bullebakken die de bazen en de uitbuiters zijn van het grootste deel van het publiek.

Charmant exotisme en de lotsverbondenheid der losers. Meer heeft een kijker niet van doen om sympathie te voelen met de voorheen gehate vreemdeling. Meteen kan de echte hoofdpersoon zijn entree doen.

Malec.

L'homme qui ne rit jamais opent een deurtje dat de enige toegang lijkt te verschaffen tot het indianenterritorium. Hij is gewapend met een vlindernet, een onbevangen blik en een dunne mond. Hij betreedt het territorium vlak nadat de chieft der indianen de beroving van zijn stamgenoot heeft vernomen, waarna hij stampvoetend de dure eed heeft gezworen geen enkele indringer nog op hun grondgebied te zullen dulden. Hij posteert twee vervaarlijk uitzierende wachten bij het deurtje en zweert dat de eerste de beste blanke die een voet op hun gronden durft te zetten, de rekening duur zal betalen.

Maar Malec is niet, zoals de chieft voorspelde, het eerste het beste bleekgezicht. Hij is, helaas voor de liefhebbers van de actiefilm, een stereotiep bleekgezicht uit een heel andere en veel oudere traditie. Zijn bleekheid heeft zelfs nog weinig te maken met zijn fysieke afkomst. Meteen houden alle marxistische en racistische analyses op en begint, met mijn excuses voor wie iets anders verwachtte, de louter artistieke.

Laat dus gerust de beelden van *The Paleface* doorlopen, tot het eind. Ze spelen vanaf nu niet meer zo'n grote rol. Telkens weer zien we een verwonderde en verweesde enkeling, een vreemde die verloren is geworpen in een sterk met elkaar verbonden groep andere vreemden. Deze worden geportretteerd in een vriendelijke variant op alle clichés die over hen sowieso al de ronde deden. Ze dansen raar, ze gooien te pas en te onpas met hun tomahawk, ze beschilderen zich met oorlogskleuren en ze verbranden gevangenen aan een staak. Wanneer ze in dat laatste niet slagen, vereren ze hem als hun nieuwe afgod en laten zich, verrassend gewillig, door hem redden. Waarna de chieft hem zijn bloedeigen dochter cadeau doet en de afgod hun in ruil een overwinning bezorgt op de vijand.

Dat is in een notendop het verhaaltje. Op het eerste gezicht weinig nieuws onder de Hollywood-zon. De held blijkt een held, en hij krijgt het meisje. En toch, ook al gebruikt Buster Keaton een voor een alle stoplappen van de toen al klassieke western, bij hem is er wel degelijk iets anders aan de hand. Je krijgt de indruk dat het indiaan-zijn van z'n tegenspelers facultatief is. Ze hadden net zo goed cavaleriesoldaten kunnen zijn, of Mexicanen, of boerendochters op een fancy fair. Ze zouden dan niet met een tomahawk hebben gegooid, en hun oorlogskleuren zouden bescheidener zijn uitgevallen, maar de essentie van het verhaal zou dezelfde blijven,

zoals mag blijken uit de vele andere films van Buster Keaton, die telkens op ditzelfde stramien neerkomen. Het gaat nooit om zijn tegenstanders en hun omgeving. Het gaat om hemzelf, Malec, de enkeling, het lichtvoetige melodrama genaamd de mens, verlopen en verloren in een leven dat te groot is voor ons allen.

In welke omstandigheden de Elckerlyck van de stomme film zich ook bevindt, oog in oog met kannibalen of met koningen, hij blijft verwoed op vlinders jagen, niet beseffend welk gevaar hem boven het hoofd hangt. Indien hij zichzelf redt, en anderen met hem, gebeurt dat per ongeluk. En als hij het meisje krijgt, met haar geboortegronden erbovenop, dan gebeurt dat bij toeval, meer zijns ondanks dan door zijn toedoen.

Dat onderscheidt hem van de helden uit films die wel degelijk pretenderen interesse en zelfs inleving te koesteren voor onderdrukte en ten dode opgeschreven culturen, van het genre *Dances with Wolves*, met Kevin Costner, of *The Last Samurai*, met Tom Cruise. Het stramien daar is van een bedrieglijke nederigheid.

De westerse held leert, in recordtempo, de merites en de morele meerwaarde kennen van een eeuwenoude vreemde cultuur. Waarna hij — eveneens in een rotgang — net zo goed opklimt tot haar hoogste rangen, en haar even later zelfs bijna redt van de onafwendbare ondergang. Alle complimenten ten spijt blijft de vreemde cultuur aldus twee keer minderwaardig. De nobele westerling staat in geen tijd aan haar roer en bepaalt de marsrichting. Net zo goed lijdt hij, samen met zijn adoptieve volk, een smadelijke nederlaag tegen de rangen die hij kort tevoren heeft verlaten. Zo kan het westerse publiek, dankzij een dubbele identificatie, jammeren en triomferen tegelijkertijd, en wordt de wildeman zelfs de hoofdrol van het verdriet ontnomen. De getormenteerde close-ups van Tom Cruise en Kevin Costner duren dan ook langer dan de travelling shots over het finale slagveld.

Ogenschijnlijk komt in die films eindelijk eens een vreemde cultuur aan het woord. Maar het verhaal van de vertrouwde tolk overstemt het verhaal van de uitheemse vertellers. In *Dances with Wolves* gaat het zelfs om een koppel tolken, want ook het indianenliefje van de held is daar een blanke. Gezinshereniging is van alle tijden.

Het strafste staaltje in dit verband blijft natuurlijk Charlton Heston als astronaut in *Planet of the Apes*. Hij strandt ver in de toekomst, wordt niettemin op één been de leider van stervelingen die eeuwen ouder zijn dan hij, en hij brengt en passant de

overheersende primaten meer begrip bij voor henzelf én voor de hele menselijke soort. Het moralisme ligt er zo vingerdik op dat je op den duur zit te supporteren voor de gorilla's, die vanaf hun paard mensen neerschieten als waren het buffels op een prairie.

Terug naar Buster Keaton. Je zou kunnen zeggen dat hij, nagenoeg *avant la lettre*, een parodie heeft gemaakt op alle westerns, zelfs op zogenaamde antiwesterns als *Dances with Wolves*. Voor een deel zal dat wel zo zijn, en staat hij zodoende op één lijn met de meer conventionele komieken van zijn tijd, Charlie Chaplin inbegrepen. Toch zou ik durven stellen dat er ook iets heel anders in het spel is.

In een verhelderend artikel getiteld 'Buster Keaton and the Art of the "Wise Fool"' verbindt publicist Philip Lee het typetje Malec met de aloude Europese traditie van de clown, de latere pierrot. Die is gegroeid uit de Italiaanse *commedia dell'arte*, met zijn Arlecchino en zijn Pantalone, en zijn gemaskerde acteurs die op marktplaatsen improviseerden op bestaande thema's en onverwachte situaties. Lee wijst in dit verband op 'the mask-like face' van Buster Keaton. Een gezicht als een masker, met trekken van lijdzame onverstoortheid.

Maar waar komt dan dat zwijgen vandaan, bij een fenomeen dat is ontstaan uitgerekend in Italië — een land dat niet bepaald bekendstaat als de bakermat van de zwijgzaamheid? Naar Frankrijk overwaaiend was de *commedia dell'arte* een verplicht zwijgzame kunst geworden. Het teksttheater was immers van overheidswege voorbehouden aan de Comédie-Française. Deze werd, ondanks het zwijgverbod, duchtig geparodieerd op menige marktplaats. De 'pantomime' werd zelfs zo populair dat het, tot op de dag van vandaag, een genre is dat we, Marcel Marceau indachtig, onmiddellijk associëren met Fransen die voor één keer godzijdank hun snater houden, maar die voor het overige nog altijd veel te veel gesticuleren.

Frans of niet, de traditionele mimespeler is altijd wit geschminkt. En veel lachen doet hij niet. Vandaar wellicht dat Malec ook in levenden lijve zo populair was in Frankrijk, met triomfen in meer dan één uitverkochte Cirque Médrano. Buster Keaton stond, misschien zelfs wel zonder het te weten, in een eeuwenoude Franse traditie die de spot dreef met de toenmalige Comédie-Française.

In Engeland vloeiden, eeuwen vóór Keatons successen in de Cirque Médrano, de Italiaanse *commedia dell'arte* en de Franse pantomime samen in *the*

harlequinade. Burlesk en grotesk volkstoneel, dat nog later zou uitmonden in de vaudeville, de populairste vorm van vermaak vóór de komst van tv en radio, niet zelden gebracht door rondtrekkende families die het ambacht van de lach doorgaven, van vader op zoon en moeder op dochter... Buster Keaton stamt uit zo'n familie. Ook daar had hij dus de traditie mee.

Maar de laatste lijn, 'the missing link of the wise fool', vindt Philip Lee, hoe kan het ook anders, in Shakespeares volkstoneel. Lee wijst, terecht, op de naamloosheid van de zotskap bij *King Lear*, en hij schrijft er het volgende over. 'De narren bij Shakespeare zijn meestal wijs. In de rand van de plot opererend, geeft hun klasseloosheid hun de kans om gemakkelijk van de hoge naar de lage personages over te schakelen, al maken ze bij voorkeur grappen ten koste van de sociaal hogeren in rang.' In het bijzonder jegens een koning spelen narren voor heraut van het gezond verstand. 'Wie gek lijkt,' zo schrijft Lee, 'kan gemakkelijk de sluier van de macht oplichten, en erop wijzen dat de keizer daaronder geen kleren draagt. Zo daagt hij de gemeenschap en de keizer uit na te denken over zichzelf en de macht, en om te lachen om beide.'

Gekleurd door tristesse, zo besluit Lee, toont de moderne tragische clown ons vooral het vermogen om te overleven tegen alle verwachtingen in, en ondanks alle klappen die het bestaan in petto heeft, geestelijk en lichamelijk. Dat is zijn vernieuwende, en zijn universele waarde. Het lachen is bij hem geen leedvermaak meer, geen boertige lol. Het is een manier van reflecteren geworden. Niet over een bananenschil, maar over de existentie zelf.

Lachen als een vorm van denken — zo bekeken wekt het geen verwondering dat in Frankrijk Jacques Tati, met zijn typetje Monsieur Hulot, zich altijd een grote fan van Buster Keaton heeft betoond. Over die andere komiek, Louis de Funès, geen kwaad woord, maar De Funès stond duidelijk in een andere, meer ouderwetse en boertige traditie.

De clown en de pierrot mogen tegenwoordig uit de mode lijken, sinds ze tot brakens toe werden gerecupereerd in elke meisjeskamer, als een inhoudloos symbool van — tja, wát? Een onbestemd verdrietje? Maar ze leven wat mij betreft krachtig voort in een acteur als Bill Murray. Denk aan *Lost in Translation*, denk aan *Broken Flowers*. Je ziet meteen die onverstoorbaar trieste hondenkop voor je, die ofwel de stormen des levens trotseert, ofwel overweegt om zijn filmcontract op te

zeggen omdat de whisky van een verkeerd merk is. Het had met gemak de kop van de oude Buster Keaton kunnen zijn, al bezat die toch iets meer onschuld en wanhopige onbevangenheid dan de doorleefde tronie van Bill Murray.

Overigens werd Keaton zelf op hoge leeftijd bevestigd in zijn rol als existentialistisch icoon. Het was al een publiek geheim dat het successtuk van de existentialisten, *En attendant Godot*, verbonden kon worden met Keaton. Die had in 1949, een paar jaar dus voor de première van *En attendant Godot*, meegespeeld in een B-film getiteld *The Lovable Cheat*, waarin hij een man speelde die eindeloos zat te wachten op een verlate partner die — geloof het of niet — Godot heette. In 1965 vroeg Samuel Beckett, die zich steeds een bewonderaar had genoemd van Buster Keaton, hem als acteur. Voor de film *Film*. Een onderdeel van een drieluik dat Beckett als regisseur en scenarist zou samenbrengen met Eugène Ionesco en Harold Pinter.

De film *Film* werd geschoten in zwart-wit en was een groot succes op het Festival van Venetië, waar hij voor het eerst werd getoond. Buster Keaton nam, schijnbaar onbewogen — van kop tot teen Malec — een staande ovatie in ontvangst van de internationale pers. Naderhand verklaarde hij, hoorbaar in tranen, voor een microfoon: ‘Dit is het eerste filmfestival waarop ik ben uitgenodigd. Ik hoop dat er vele mogen volgen.’

Drie maanden later was hij dood.

Het is tijd voor conclusies. Gebruikt Buster Keaton in *The Paleface* stereotypen om native Americans te portretteren? Ja. Gebruikt hij ze ook om zichzelf tot een beter mens, en het Westen tot een superieure cultuur te bombarderen? Dat betwijfel ik. De echte schurken zijn oliebaronnen en hun trawanten. Veroordeelt hij zodoende de indianen niet tot de keerzijde van het vooroordeel dat alle vreemden barbaren zijn? Namelijk: dat ze nobele wilden zijn, van nature meerderwaardig aan de corrupte, decadente westerling? Ook dat durf ik te betwijfelen. Om te beginnen loopt er ook een vijandige stam indianen rond die zonder aanleiding en zonder onderscheid begint te schieten op iedereen, bleekgezicht of roodhuid.

Hoe gek het ook moge klinken, volgens mij maakte het Buster Keaton weinig uit dat hij uitgerekend indianen tegen het lijf liep. Mocht hij boeren of hoeren hebben ontmoet, hij had de clichés van hen net zo goed getoond, om die clichés vervolgens

van alle kanten te ondermijnen en belachelijk te maken. Eigenlijk gaat zijn film meer over andere films waarin indianen worden geportretteerd dan over indianen zelf.

Dat een filmmaker op die manier riskeert een bestaande beeldvorming hoe dan ook te bevestigen, zal ongetwijfeld kloppen. Je zou hem daar zelfs op mogen afrekenen, ware het niet dat hij zichzelf op geen enkele manier presenteert als een vertegenwoordiger van om het even wat. Hij is niet op veroveringstocht, hij wil niemand bekeren, hij is zelfs niet op jacht naar een vrouw. Hij vangt vlinders, en er overkomt hem opeens van alles, en daar maakt hij het beste van. Hij houdt er zelfs een paar vrienden aan over. Dat is, meer dan een sociaal of politiek commentaar, een commentaar op het leven.

The Paleface is dan ook minder een documentaire of een aanklacht van sociaal onrecht dan een samenvatting van Buster Keatons eigen type, zijn genre, zijn vak: de moderne, tragikomische mens. De universele pierrot die geen witte schmink meer nodig heeft om pierrot te zijn. Zijn bleekheid is afgrijzen, oog in oog met het bestaan. Zijn bleekheid is dapperheid, omdat hij, oog in oog met de onvermijdelijke dood, toch wil doorgaan, en als het even kan monter en goedgehumt. Wat hem ook overkomt, in reservaten of klinieken, in straten of scholen, in loopgraven of huiskamers — Malec geeft niet op. Hij incasseert, hij gruwt om zijn onmacht, maar hij gaat vervolgens hardnekkig op zoek naar de volgende vlinder. Zijn bleekheid is zijn eeuwige oorlogskleur.

Voor mij is dat, en niets anders, de betekenis van de titel *The Paleface*. En met verontschuldiging aan alle indianen van de Far West: dat geldt ook voor hen. Niets menselijks is ons allen vreemd. Als we één universele held verdienen, dan is het Malec, niet Geronimo.

En zeker niet Kevin Costner.

© Tom Lanoye, 2007