

VLIJMSCHERP SPEKTAKEL

BRIAN DE PALMA

“De thriller was een genre dat me erg boeide toen ik visual narration, het vertellen van een verhaal met beelden, onder de knie trachtte te krijgen,” vertrouwde Brian De Palma ons ooit toe, “dramatische personages en de periode waarin het gebeuren zich afspeelt interesseren me nu meer dan het idee van ‘pure cinema’”. Zijn gestileerde thrillers *DRESSED TO KILL* en (het weliswaar geflopte) *BLOW OUT* waren omstreden maar blijven na dertig jaar overeind als staaltjes van pure cinema. Brilljante smaakmakers voor De Palma’s nieuwste thriller: *Passion*. — IVO DE KOCK

De passies laaien hoog op telkens Brian De Palma achter de camera kruipt. Woede, verontwaardiging en afschuw worden zijn deel dan. Hoe durft hij Hitchcock te imiteren (*Obsession*), wreedheid uit te vergroten (*Scarface*), literatuur te verkrachten (*The Bonfire of the Vanities*, *The Black Dahlia*), popcornentertainment te maken (*Mission: Impossible*) of het Amerikaanse leger te bekritisieren (*Redacted*)? Maar tegelijk gaan De Palma’s fans hevig in de tegenaanval. Want wie verzoent stileren en sensualiteit als geen ander (*Body Double*)? Wie bewijst altijd opnieuw dat het thrillergenre geknipt is om pure cinema te maken (*Femme Fatale*)? Wie peilt indringend naar het traumatische karakter van geweld (*Casualties of War*)? Wie verraste met een emotioneel allegorisch ruimtevaartepos over de strijd tussen de mens en de elementen (*Mission to Mars*)? Antwoord, *the man with the razorblade mind*, Brian De Palma.

Begin jaren 80 bereikt de controverse rond de cineast zijn hoogtepunt met de release van twee omstreden thrillers: *DRESSED TO KILL* en *BLOW OUT*. Twee provocerende films die opnieuw op dvd worden uitgebracht en nog altijd de kracht blijken te bezitten om te choqueren. Vooral het pyrotechnische pareltje *DRESSED TO KILL* creëerde verwarring met zijn verstrengeling van droom en fantasie. De reacties waren even heftig als uiteenlopend. Enerzijds was er lof voor De Palma’s vakmanschap, anderzijds klaagde men over de lasterlijke, gewelddadige en erotische elementen in het verhaal van een gefrustreerde huisvrouw (*Angie Dickinson*) en een verscheurde psychiater (*Michael Caine*). Voor feministen was De Palma een vrouwenhater die inspeelde op een publiek dat geniet van gewelddadige aanvallen op seksueel gestereoty-

De thrillers van De Palma verwijzen naar hun auteur en zijn angsten.

peerde vrouwen, de transgender gemeenschap voelde zich geridiculiseerd en beiden vonden dat de cineast niet alleen de emoties maar ook de impact van geweld afzwakte. Met borden en affiches voor bioscopen zwaaiende betogers trachtten hun standpunten kracht bij te zetten maar de kijkers bleven wél komen.

Dat publiek bleef dan weer weg bij *BLOW OUT*, een politieke thriller die voor opschudding zorgde bij een vertoning georganiseerd door het syndicaat van scenarioschrijvers. In een vlammende brief, gepubliceerd in filmblad *Hollywood Reporter*, eiste Harlan Ellison dat “Films die op bewuste en gratuite wijze de menselijke geest bevuilen in de toekomst niet meer vertoond worden. Het wordt tijd dat zij die ernstig werken aan de heilige taak van het scenario schrijven hun verantwoordelijkheid opnemen tegenover amorele en opportunistische individuen in de filmindustrie”. De humor van deze ludieke tragedie over bedreigde getuigen en slachtoffers van een (auto)ongeval (*John Travolta* en *Nancy Allen*) was de criticaster duidelijk ontgaan, verblind als hij was door het expliciete karakter van dat *Eros* en *Thanatos*-verhaal.

Het brutale oog van een cinefiel

De in Philadelphia geboren Brian De Palma (°1940) levert in 1960 als student van de New Yorkse Columbia University een eerste experimentele kortfilm af: *Icarus*. Kort daarop volgen nog *6660124, the story of an IBM card* en *Wotan's Wave*. Dan ontdekt hij de Franse Nouvelle Vague en geraakt hij onder de indruk van de naar Amerikaanse begrippen revolutionaire benadering van het medium film. Kortfilms zoals *Jennifer*,



BLOW OUT

Bridge that gap, Show me a strong town and I'll show you a strong bank en *The Responsive Eye* dragen als vingeroefeningen plotseling een 'Franse' stempel. *The Wedding Party* werd opgezet als een experimentele film maar het langspeelfilmdebuut van De Palma – tegelijk het debuut van acteurs Robert de Niro en Jill Clayburgh – kende een tumultueuze productiegeschiedenis. De film werd in 1964 gedraaid, in 1966 gemonteerd en pas in 1969 – na (en dankzij) het succes van *Greetings* – uitgebracht. Na *Greetings* en *Hi Mom!* volgde een eerste Hollywoodproductie en ontslag voor De Palma. Gelukkig kon hij zich herstellen van *Get to know your rabbit* toen *Sisters* hem zoveel commercieel succes als erkenning opleverde. De vroege films van De Palma zijn niet alleen 'Frans' door hun stijl en structuur, ze vallen ook op door hun humor. Daarbij wordt duidelijk dat de cineast houdt van pastiche en parodie, van absurde grappen met een bittere ondertoon. Situaties worden op een komische wijze buiten proporties opgeblazen om ze te bezweren. Die aanpak zal De Palma nog hernemen in latere films zoals *Phantom of the Paradise*, *Home Movies*, *Wise Guys* en *Bonfire of the Vanities*. Tot jolijt van avant-garde liefhebbers maar het mainstream publiek haakt af. Ook al door het referentiële karakter van De Palma's films. Er zijn natuurlijk de bekende verwijzingen naar Hitchcock (*Sisters*, *Obsession*, *DRESSED TO KILL*, *Body Double*, *Raising Cain*), Hawks (*Scarface*, *Carlito's Way*), Ford (*Mission to Mars*) en Eisenstein (*The Untouchables*). Maar de films verwijzen ook naar hun auteur en zijn angsten, én naar het publiek en zijn voyeurisme. Er wordt duidelijk een blik geplaatst tussen de kijker en het gebeuren in films die gaan

over angst, verwarring, agressie en schuldgevoel. Daar waar in deze experimentele fase de films van De Palma vooral cerebraal, autoreflexief en absurd zijn, besluit hij na enkele commerciële debacles te kiezen voor een meer onderhoudende vertelstijl. Het thrillergenre lijkt hem een ideaal kader om entertainment te koppelen aan de zaken die hem bezighouden. En tegelijk laat het hem toe om via een leerproces het visueel vertellen van een verhaal onder de knie te krijgen. De Palma's jaren 70 en 80-films draaien rond de

Hitchcockiaanse thema's scheiding, afstandname en ontdebelling. Dat resulteert in personages die schizofreen zijn (*Sisters*, *DRESSED TO KILL*), die de scheiding tussen lichaam en geest overwinnen (*Carrie*, *The Fury*), die een dubbelganger hebben (*Obsession*, *Body Double*), die zich verbergen achter een masker (*Phantom of the Paradise*), een pose (*Scarface*) of een job (*BLOW OUT*). Terwijl er soms een loskoppeling is van geluid en beeld (*BLOW OUT*) en een opsplitsing van het beeld (*DRESSED TO KILL*). Een scheiding die verbonden is met verwarring en misleiding. Niets is immers wat het lijkt in dat enigmatische universum op de grens van realiteit en fantasie.

Belangrijk hierbij is dat De Palma niet uit een literaire maar een technologische traditie stamt. Terwijl zijn ouders een wetenschappelijke achtergrond hebben was *nerd* Brian in zijn jeugd zo'n verwoed knutselaar en techneut dat hij lang voorbestemd leek om computerspecialist te worden. "Toen ik Hitchcocks *Vertigo* zag," aldus De Palma, "was ik een pragmaticus. Ik keek en zei, 'ok, hoe doe je dat nu'". Film is voor hem vooral een systeem, een structuur. Een basiselement daarbij is het *point of view shot*. Door dat opnamestandpunt ziet de toeschouwer zo veel of zo weinig als het personage zelf. Net zoals dat personage moet hij zich uit een verwarrend kluwen van impressies en emoties wurmen. "Ik maak films die draaien rond mensen die dingen zien," stelt De Palma, "daarom hou ik ook zo van het pov-shot dat voor mij de essentie van cinema uitmaakt. Het is een primaire vorm van communicatie met het publiek, zonder tussenstap of verwijzing. Het publiek ziet gewoon wat de personages zien, zonder toegevoegde informatie of zingeving".

DRESSED TO KILL





BLOW OUT

Onschuld en voyeurisme

Bij de personages onderscheidt De Palma twee categorieën: voyeurs en acteurs. Voyeurs zijn getuigen die slachtoffer worden wanneer ze in het gebeuren verwickeld raken. Of medeplichtig wanneer hij zoals de geluidsman in *BLOW OUT* graag een veilige afstand houdt en iemand anders risico's laat lopen. Voyeurisme is onbreukbaar met exhibitionisme verbonden. Erotiek is daarbij het spektakel bij uitstek. In *DRESSED TO KILL* wordt de kijker in de positie van seksuele voyeur geplaatst. De moordenaar zorgt voor de encenering. Resultaat is verwarring en angst bij de voyeur. Maar ook de rol van acteur is niet zonder gevaar. Dat heeft alles te maken met de mogelijkheid om al acterend buiten zichzelf te geraken. In *BLOW OUT* is de naïeve escortgirl Sally kwetsbaar omdat ze, net zoals een actrice, haar emoties in de handen van iemand anders legt. Ze vertoef in de wereld van De Palma en daar zijn er geen onschuldigen, wordt iedereen gemanipuleerd en verkeren individuen in een permanente staat van bedreiging en verwarring. Regisseren is voor De Palma een manier om een imaginaire wereld met reële angsten en gevaren te controleren. "Ik hou er niet van om niet te controleren," zegt hij, "je bent regisseur omdat je graag de meester bent". Het verklaart de paradox van zijn werk: het enerzijds streven naar afstandelijkheid en anderzijds naar controle. Daarnaast tracht hij ook stijl en drama te verzoenen. "Voor mij kwam het erop aan de meest originele scène op het gepaste ogenblik in te lassen," zegt De Palma over de *shoot out* in het station van Chicago voor *The Untouchables*, "daarbij moest de scène ook met de dramatiek

van de film overeenstemmen. De helden en de schurken staan tegenover elkaar; de introductie van de kinderwagen symboliseert de familiale tragiek van Ness en de onschuld van het kind. Ness wordt geconfronteerd met een dilemma: moet hij de gangster neerschieten of de baby redden? Het resultaat is dat de baby terecht komt in een chaotisch vuurgevecht waar ook nog enkele verdwaalde zeelui in de weg komen lopen. Ik herinnerde mij het beeld van de kinderwagen en de soldaten van de tsaar in Eisensteins *Pantserkruiser Potemkin* en vertrok daarvan om deze sequentie te ontwerpen".

Angst en verlangen, seks en dood

De films van Brian De Palma zijn steevast visuele trips waarin reële gevoelens, driften en verlangen de motor vormen van verhalen die balanceren op de grens van fantasie, droom en realiteit. Zijn debuut *The Wedding Party* was een vorm van entertainment vergelijkbaar met een rit door een spookpaleis. De film bevat valstrikken, verrassingen en shockeffecten. De Palma toont zich gefascineerd door de manipulatiemogelijkheid van film en concentreert zich op het spelen met illusies. *Murder à la Mod* reconstrueert een moord vanuit drie verschillende standpunten en met drie verschillende filmstijlen. *Dionysus in 69* is het verslag in splitscreen van de opvoering van een avant-garde toneelstuk door The Performance Group en de reacties daarop van het publiek. Die opdeling keert terug in *Hi, Mom!* waarin een toneelopvoering en publieksreacties parallel worden getoond en in *Sisters* waarin De Palma de toeschouwer afwisselend in de positie van voyeur en slachtoffer plaatst. Met *DRESSED*

In de wereld van Brian De Palma is niemand onschuldig. Iedereen wordt er gemanipuleerd, individuen verkeren in een permanente staat van bedreiging en verwarring.

TO KILL en BLOW OUT slaat De Palma echter resoluut een andere weg in: die van de filmische verhalen die door hun sterk visueel karakter de kijker uitnodigen om mee te vertellen.

DRESSED TO KILL begint met de douche-fantasiën van een seksueel gefrustreerde huisvrouw die later in het museum via een blikkenspel een buitenechtelijk avontuurtje start dat fataal afloopt. Haar schuldgevoel resulteert in een eerste straf wanneer ze ontdekt dat haar partner van één middag een seksueel overdraagbare ziekte heeft. De tweede straf is nog radicaler; in een lift wordt ze met een scheermes vermoord door een mysterieus iemand met regenjas en pruik. De Palma baseerde zich voor deze figuur op de Norman Bates van Hitchcocks *Psycho*, inclusief de 'psychologische verklaring' voor zijn moorddadig gedrag. Een getuige en de nerd-zoon van het slachtoffer trekken op onderzoek uit. Een onderzoek waarbij kijken, luisteren en interpreteren cruciaal zijn.

Het controversiële karakter van DRESSED TO KILL had alles te maken met de sensuele manier waarop De Palma geweld filmde. Door hun droomachtige stijl zijn de gewelddadige scènes amper te onderscheiden van de erotische fantasie waarmee de film opent (de *body double* van Angie Dickinson zeept zich in terwijl de actrice smachtend kijkt naar haar in zijn eigen wereld vertoevende echtgenoot). Volgens sommigen nodigde De Palma de toeschouwer uit om zijn eigen seksuele fantasieën op het scherm te projecteren maar het is wel duidelijk dat de cineast er ook op wil wijzen dat er voor seksueel plezier een prijs moet worden betaald. Zowel in de realiteit als in dromen leidt seksueel plezier/verlangen tot verminking en dood. Door De Palma's over



DRESSED TO KILL

the top-aanpak lijkt DRESSED TO KILL een zieke grap, de stylist verbergt amper de moralist en de regisseur is doodernstig wanneer het gaat om het weergeven van erotische obsessies. BLOW OUT begint als een horrorfilm. Een onheilspellende figuur sluipt rond op een universitaire campus, gluurt binnen, steekt een bewaker neer en dringt dan binnen in het gebouw. Een subjectieve camera toont alles vanuit het standpunt van de *stalker* terwijl een (door geluid gealarmeerd) meisje naar buiten kijkt in de richting van de camera en niets ziet. Binnen zien we kibbelende en masturberende meisjes – die zich van geen kwaad (lees: indringer)

DRESSED TO KILL

bewust zijn – tot de aanvaller een douchegordijn openschuift en een onnatuurlijke (want te stille) gil weerklinkt. De verklaring volgt meteen; we bevinden ons in een montagekamer. Een filmregisseur verwijt zijn klankman Jack (John Travolta) het belabberde geluidseffect. Jack repliceert met "you make the junk" en zegt dat het nu eenmaal de actrice was die zo schreeuwde. Slecht argument volgens de regisseur want zij was alleen ingehuurd "voor haar borsten". Jack wordt alleszins op pad gestuurd om nieuwe geluiden op te nemen. Op een nacht legt hij zo met een richtmicrofoon een kikvors, een uil en een auto-ongeval vast. Na wat ogenschijnlijk een klapband lijkt duikt de auto in het water. Jack redt een meisje van de verdrinkingsdood maar een man sterft. Het blijkt om een presidentskandidaat te gaan. Jacks opname wijst op een knal (schot) voor de klapband maar niemand wil hem geloven en het bestaan van het meisje wordt ontkend. In zijn zoektocht naar bewijsmateriaal linkt Jack zijn geluid aan beelden van een (niet zo toevallig aanwezige) fotograaf. Wanneer dat onvoldoende blijkt wordt Sally op pad gestuurd met afliuisterapparatuur terwijl Jack haar van op afstand bewaakt. Of toch tracht te bewaken. BLOW OUT evolueert van film over film (autoreflexieve openingsscène) naar een politiek drama (verwijzingen naar de Zapruder-film en Chappaquiddick) om te eindigen met een als film-overfilm gecamoufleerde melodramatische tragedie. De onschuldigen worden niet gespaard en de getraumatiseerden lopen een nog groter trauma op. Alles eindigt met de diepe wanhoop, vertwijfeling en pijn van de ontredde antiheld. Een somber slot dat De Palma aan de box office cash betaalde; de film flopte en de regisseur was plotseling heel wat minder populair bij producenten. En dat deed pijn, vooral omdat BLOW OUT





DRESSED TO KILL

Het controversiële karakter van **DRESSED TO KILL** vloeit voort uit de sensuele manier waarop De Palma geweld filmt.

een van De Palma's meest persoonlijke films was. Ook al minimaliseerde hij dat zelf. "De positie van de camera is even belangrijk als wat je fotografeert," stelt de cineast in een poging vooral als een vakman te worden gezien, "we creëren illusies waarop toeschouwers verliefd kunnen worden". Ook al is die liefde ingewikkeld. Humor, waarheid en ontreddering
Daar waar **DRESSED TO KILL** met een vals einde werkt dat het filmische karakter van de film benadrukt, sluit **BLOW OUT** de cirkel met scènes die knipogen naar cinema maar het centrale personage 'echt' maken door zijn emotionele ontreddering uit te vergroten. Naast ware emoties neemt ook humor een belangrijke plaats in. De humor van **BLOW OUT** vloeit voort uit het overdrijven van clichés, het doorprikken van nationalisme (de 'vrijheidsdag' die gevierd wordt met een carnavaleske stoet), *running jokes* zoals de *screamers*, ... Even opmerkelijk is het gebruik van split screen en cirkelvormige camerabewegingen om te spelen met de verwachtingen van de kijker. Zo volgt de camera twee keer niet de verwachte Sally maar iemand anders. De eerste keer volgt de moordenaar een vrouw die op Sally lijkt; hij rolt met haar al worstelend een helling af om haar tenslotte te wurgen. De kijker denkt dat het Sally is tot een rijzende camerabeweging toont dat zij op straat loopt. Hetzelfde gebeurt in de scène in het station waar Sally een afspraak heeft. Er wordt zoveel aandacht besteed aan een moord op een prostituee die op Sally lijkt dat de kijker uiteindelijk gaat twifelen. Tot we haar in het volgende shot samen met Jack zien. Een ander staaltje van De Palma's manipulatieve kracht is de scène waarin Sally op bezoek gaat bij fotograaf Manny. Ze stopt even voor het huis, kijkt omhoog naar zijn kamer en stapt het huis binnen. In een volgend shot zien we Manny zeggen "blij verrast" te zijn met haar bezoek. Een

cirkelvormige camerabeweging toont aan dat hij alleen is. Waarop Sally binnenkomt en hij zijn gerepeteerde act ten beste geeft.

Zo belicht De Palma het acteren van de personages en de manier waarop de werkelijkheid wordt geënceneerd. Sleutelfiguur is geluidsspecialist Jack met wie we ons eerst identificeren tot we ons later van hem distantiëren. We hopen tijdens een spannend slot dat hij op tijd komt om Sally uit de handen van de moordenaar te redden. Maar Jack rijdt zich klem in de Liberty Day-parade en kan slechts Sally's doodstrijd volgen via zijn opnameapparatuur. Ook al zet hij de achtervolging in, hij komt net te laat. Andermaal want toen hij bij de politie was verloor Jack een vriend op het ogenblik dat een door hem geplaatste batterij van af luisterapparatuur begon te lekken. De Palma benadrukt de schuldgevoelens van de falende technicus maar ook de manipulatiemogelijkheden bij de analyse van beelden en de ont koppeling van beeld en geluid. Film is bij De Palma geen afbeelding van de realiteit. Een reeks achter elkaar geplaatste en van geluid voorziene beelden betekent iets, maar niet noodzakelijk de waarheid. Jack zorgt voor betekenis door selectie, interpretatie en manipulatie. Hij selecteert bij het opnemen van het geluid. Dan reconstrueert hij eerst in zijn geest wat hij gezien denkt te hebben tot hij een vlot geheel krijgt. Pas na deze interpretatie tracht hij de reeds in zijn geest bestaande film te realiseren via het monteren en synchroniseren van beeld en geluid. Zijn doel is om de film op televisie te krijgen, waar hij voor de kijkers waarheid wordt. In zijn redenering is waar wat voor miljoenen tv-kijkers geloofwaardig en waarschijnlijk lijkt. Daarom wil hij als bewijs de acteurs van zijn film te pakken krijgen. Dat loopt uit de hand. Logisch want in de wereld van Brian De Palma is film een gevecht met de dood.

DRESSED TO KILL; Brian De Palma, USA 1980; 100'; met Michael Caine, Angie Dickinson, Nancy Allen; FILM: ★★★ / EXTRA'S: 0; dis. Lumière; **BLOW OUT**; Brian De Palma, USA 1981; 104'; met John Travolta, Nancy Allen, John Lithgow; FILM: ★★★ / EXTRA'S: 0; dis. Lumière.