Advertentie in *Ciné-Journal* (1915)

De verering van een schim

Musidora en de overlev(er)ing van Irma Vep

Annette Förster

Irma Vep verscheen in 1915-1916 voor het eerst op het witte doek, in de misdaad-serie LES VAMPIRES van Louis Feuillade. Het tot de verbeelding sprekend filmpersonage werd gestalte gegeven door de actrice Musidora. Welke zijn de historische en discursieve voorwaarden voor de overlev(er)ing van de Irma Vep-figuur? Hoe werd zij tot leven gewekt? Op welke manieren sprak ze tot de verbeelding en tot wiens verbeelding sprak ze? Annette Förster traceert de 'optredens' van Irma Vep door de jaren heen – in film, op toneel, in literatuur en in filmgeschiedschrijving – en analyseert de uiteenlopende betekenissen die Irma Vep in verschillende maar gelijktijdige vertogen kreeg. Tot slot laat ze zien hoe deze betekenissen historisch al dan niet veranderden.

Tachtig jaar na haar verschijning in LES VAMPIRES (Louis Feuillade, 1915-1916) bracht de Franse cineast Olivier Assayas met IRMA VEP (1996) een hommage aan het personage Irma Vep. De film roept een fictieve figuur op die nog steeds tot de verbeelding spreekt. Daarmee voegt Assayas zich in een lange traditie van verering van de Irma Vep-figuur. Zijn IRMA VEP laat ondubbelzinnig zien waar het om gaat in de overlevering van de Irma Vep-figuur. Zij wordt niet vereerd als personage of vanwege het soort rol – dus niet als vrouwelijke bandiet of als heldin in een actiefilm. Wat overleeft is haar beeltenis, de verschijning van Irma Vep: een vrouwelijk silhouet in een nauwsluitende, ragfijne zijden zwarte *cat-suit*.¹ In de hedendaagse versie krijgt die beeltenis vorm in de katachtige lichamelijkeheid van de actrice – de hoofdrol wordt gespeeld door een ster van de Hongkongse actiefilm, Maggie Cheung – en de gestileerde erotiek van zwarte latex. Dat het gaat om de beeltenis benadrukt Assayas nog eens doordat er in zijn film geen sprake is van een misdaadverhaal, zelfs überhaupt nauwelijks van een verhaal.

Musidora

De vraag waarom juist deze verschijning van Irma Vep overleeft is intrigerend. In de oorspronkelijke misdaadserie is het personage namelijk in haar zwarte cat-suit slechts in twee van de tien afleveringen te zien, en telkens kortstondig – in totaal slechts achtenhalve minuut van de zesenhalf uur die de serie duurt. Ook is Irma Vep geen personage waarmee de actrice die haar speelde geschiedenis schreef.

Musidora (eigenlijk Jeanne Roques, 1884-1957) trad vanaf 1910 op in de *music-halls* en revues van Parijs. Zij debuteerde als filmactrice in 1914 en toen haar contract met de filmproductiefirma Gaumont drie jaar later afliep had ze in ruim veertig kluchten en drama's gespeeld en was ze, mede dankzij haar rollen als vrouwelijke bandiet in de misdaadseries *LES VAMPIRES* en *JUDEX* (1916-1917) van Louis Feuillade, een van de vedettes van de Franse zwijgende film. De rol van Irma Vep was niet haar grootste succes bij het publiek. Dat was die van Diana Monti in *JUDEX*, die door veel meer mensen werd gezien dan *LES VAMPIRES*. Musidora was niet alleen actrice, maar produceerde en regisseerde ook films, waarvan een aantal lovende kritieken kreeg in de filmpers. In 1924 zette ze een punt achter haar filmcarrière. Daarna bleef ze actief op toneel en publiceerde ze twee romans en een dichtbundel. Ook trouwde ze en kreeg ze een kind. In de jaren veertig raakte Musidora opnieuw bij de film betrokken als medewerkster bij de Commission des Recherches Historiques van de Cinéma-thèque française, die onderzoek deed naar de vroege Franse filmindustrie. Het inspireerde haar onder meer om in 1950 een korte film te maken als hommage aan Feuillade, *LA MAGIQUE IMAGE*.

De filmhistorische herinnering aan Musidora suggereert dat de rol van Irma Vep het enige is dat haar vermelding in de standaardwerken van de Wlmgeschiedenis rechtvaardigt. Dat is niet uniek. Het overkwam Louise Brooks ook, met de rol van Loulou in *DIE BÜCHSE DER PANDORA*. Daar staat tegenover dat deze rol Musidora heeft behoed voor de vergetelheid waaraan andere vedettes van de vroege Franse film ten prooi zijn gevallen, zoals Yvette Andreyor, Renée Carl en Stacia Napierkowska. Over Musidora werden in de jaren zeventig twee gedetailleerde levens- en loopbaanbeschrijvingen gepubliceerd.² De belangstelling van de filmhistoricus Francis Lacassin voor Musidora vloeide voort uit zijn filmhistorisch onderzoek naar Louis Feuillade, de regisseur van de misdaadseries en komedies waarin Musidora speelde. Lacassin vond dat Musidora door de vereenzelviging met de Irma Vep-figuur tekort werd gedaan en portretteerde haar als een filmhistorisch ondergewaardeerd actrice en filmmaakster. Patrick Cazals raakte zo gefascineerd door Irma Vep in *LES VAMPIRES* dat hij alles wilde weten over de vrouw die haar had belichaamd. Hij ontdekte de series uit de

De actrice Musidora
(pseudoniem van
Jeanne Roques,
1884-1957)

jaren tien als een vergeten cinema en beschouwde Irma Vep als het stralende middelpunt waar de overige rollen van de actrice bij verbleekten.

Anders dan deze auteurs zal ik Musidora noch als heldin van een vergeten cinema noch als slachtoffer van een mythe beschrijven. In de gangbare filmgeschiedschrijving, die zich tot taak stelde om de meesterwerken van de filmkunst te canoniseren, werden de populaire cinema en het genre van de misdaadseries van de jaren tien inderdaad van ondergeschikt belang geacht. Weliswaar heeft deze opvatting de laatste jaren aan betekenis ingeboet, maar dat verklaart niet hoe de Irma Vep-figuur ondanks de marginalisering van de cinema waaruit zij voortkwam, juist in de filmgeschiedenis heeft kunnen overleven.

De jaren tien: personage en silhouet

De naam van Louis Feuillades vrouwelijke bandiet is een anagram van *vampire*, wat een aanwijzing is voor haar betekenis voor de serie: Irma Vep is de Vampier bij uitstek. Deze Vampiers zijn een bende juwelendieven die Parijs onveilig maken. Aflevering na aflevering gaan ze op rooftocht uit en knevelen, kidnappen of vergiftigen ze iedereen die hen dwars zit. Irma Vep vermomt zich zo nodig – om haar belagers te slim af te zijn – als dienstmeisje, telefoniste, bankbediende, of als zoon van een burggraaf. Haar belagers zijn een verslaggever die het op haar gemunt heeft, de politie die altijd te laat komt en een rivaliserende bende die terloops wordt geannexeerd. Irma Vep is de meest doortrapte en ongrijpbare van alle Vampiers en zij overleeft ook de opeenvolgende mannelijke bendeleiders, om pas de dood te vinden in allerlaatste minuten van de laatste episode.

In verreweg het grootste deel van de serie draagt Irma Vep de kostuums van haar vermommingen, zoals het schort van de dienstmeid, het brilletje van de telefoniste of het maatkostuum van de rijkeluiszoon. Op andere momenten gaat ze gekleed in elegante jurken en pakjes. Toch houdt – zoals ook in Assayas' *IRMA VEP* te zien is – geen van deze kostuums verband met het silhouet van Irma Vep zoals het is overgeleverd. Het kostuum dat hoort bij de overlev(er)ing van Irma Vep is de strakke zwarte cat-suit (*maillot noir*) van de geveltoeriste (*souris d'hôtel*) waarin Musidora slechts twee keer in de serie verschijnt. De eerste keer is aan het eind van de vijfde aflevering. De Grand Vampire en Irma Vep – vermomd als de Baron des Mortesaigues (letterlijk: baron van de bittere dood) en zijn jarige nicht – geven een feest voor de rijke elite van de stad. Rond middernacht stroomt door de luchtroosters een aangenaam maar bedwelmend geurtje de zaal in. De gasten vallen één voor één bewusteloos neer. Het licht gaat uit en door de deuren achter in de donkere zaal komen de Vampiers binnen. De contouren van hun zwarte strakke pakken worden door het tegenlicht benadrukt en omlijst door deurposten. De vrouwelijke vormen van Irma Vep zijn goed te onderscheiden. In dit shot doet het intrigerende silhouet van Irma Vep zijn intrede in de film.

Dit eerste optreden duurt in projectie één minuut, gedurende welke de dieven hun slag slaan en Irma Vep de juwelen steelt van de vrouwen die aan haar voeten liggen. Een volgend shot toont hoe de Vampiers, weer gewoon gekleed, ervandoor gaan. Irma Veps tweede optreden als geveltoeriste duurt in projectie ruim zeven minuten en vindt plaats in de daarop volgende aflevering van de serie. Zij sluipt door de gang van een hotel en glipt een kamer binnen. In het shot in de gang wordt haar zwarte silhouet weer benadrukt door het tegenlicht. Dit harde contrast valt in de donkere hotelkamer aanvankelijk weg, maar wordt hersteld doordat zij de gordijnen

sluit en het licht aandoet. Tijdens haar speurtocht door de kamer gaat ze vlak voor de camera op een stoel staan, waardoor haar vrouwelijke vormen nog beter uitkomen. Wanneer ze gevonden heeft wat ze zoekt, doet ze het licht weer uit en de gordijnen open. Opnieuw omlijst het raam de contouren van haar lichaam.

Terug in de gang wordt ze overmeesterd door Moreno, de leider van een rivaliserende bende, die haar zijn kamer in draagt. Ze ontworstelt zich aan zijn houdgreep en staat midden in de kamer, handen in de zij. Haar belager neemt haar van top tot teen en met bewondering op. Vervolgens biedt hij haar een stoel aan, om haar, zodra zij zit, een doekje met chloroform onder de neus te houden. Ze verzet zich met kronkelend lichaam, maar valt al gauw slap neer. Bewusteloos hangt ze in de stoel, terwijl Moreno's handlangers buiten onder het raam wachten om haar op te vangen in een deken. Het shot van het roerloze gezicht en het slappe lichaam in de deken is de laatste opname in de hele serie van Irma Vep in cat-suit.³

Opvallend aan de mise-en-scène in deze sequenties is dat de contouren van het vrouwelijk silhouet worden aangescherpt met behulp van tegenlicht en worden ingekaderd met behulp van deurposten of ramen. Met andere woorden, het vrouwelijk lichaam wordt hier geënceneerd als een schouwspel, een attractie. Dat wordt nog eens versterkt door het spel van donker en licht rond het silhouet, waardoor het afwisselend wel en niet goed te zien is. Deze encenering van het vrouwelijk silhouet als schouwspel wordt in de sequenties met Moreno diëgetisch ingebed in een machtsverschil tussen de seksen. In het shot waarin Irma Vep in haar strakke pak midden in Moreno's kamer staat, staat zij tegelijk bloot aan de diëgetische blik van Moreno en aan het loerende oog van de camera, zonder dat deze blikken samenvallen. Het is een moment van grote spanning, waarin het overwicht van de dubbele mannelijke blik (in de diëgetische en van de camera) wordt gepareerd met de fierheid en gratie van het vrouwelijk lichaam. Dit geeft de scène een (hetero)seksuele lading. De machtsstrijd wordt beslecht ten gunste van het mannelijk perspectief dat het verontrustend vrouwelijk personage bedwingt. In mijn verdere betoog zal ik laten zien dat deze encenering van het vrouwelijk lichaam als schouwspel, samen met de narratieve inbedding in een (hetero)seksuele machtsstrijd, de sleutel bevat tot de overlev(er)ing van de Irma Vep-figuur.

Publiciteitscampagne

Irma Vep was prominent aanwezig in de publiciteit voor *LES VAMPIRES*. Op de affiches die in de herfst van 1915 de straten van Parijs opsierden stond ze meer dan eens getekend in haar zwarte pak. Ook de advertenties

De still van de
'slapende' Irma Vep
die niet in de film
voorkomt maar wel
in de geschiedenis-
boeken

die in de filmbladen verschenen toonden uitdrukkelijk haar silhouet – en bij erhaling gedurende vele maanden.⁴ In vier advertenties in *Ciné-Journal* tussen eind oktober en eind december 1915 was het silhouet van Irma Vep telkens in een andere pose te zien.⁵ Nu eens droeg het de letters VAMPIRES, druipend van het bloed als de vleugels van een vleermuis, dan weer schreef het het woord als een handtekening of hield het het made-liefje – het logo van Gaumont – op als een trofee. In de publiciteit kreeg het beeld van Irma Vep zo een functie die net zo centraal was als het personage voor de serie. Welke betekenis hadden dit beeld en personage voor Gaumont en Feuillade, de producent en de regisseur die hadden gekozen om haar op de voorgrond te plaatsen?

Feuillade ontwikkelde het concept voor LES VAMPIRES in augustus 1915. De misdaadserie was een rage geworden, die mede werd gevoed met Amerikaans product, als wapen in wat Lacassin bondig heeft betiteld als Frans-Amerikaanse oorlog – een gevecht om de wereldwijde hegemonie in de filmindustrie, dat werd uitgevochten terwijl in de loopgraven van Europa de Frans-Duitse oorlog woedde die bekend staat als de Eerste Wereldoorlog.⁶ Ironisch genoeg werden de Amerikaanse series geproduceerd en op de Franse markt gebracht door Gaumonts oude 'buurman' Pathé, dat sinds 1910 een filiaal had in de Verenigde Staten. De concurrentie met Pathé was voor Gaumont en Feuillade een vorm van speelse rivaliteit, maar op dat moment tevens een kwestie van zakelijke overleving. Hun strategie om een Frans publiek te behouden voor Franse films was gebaseerd op het tegelijk uitspelen van de gelijkenis en het verschil met Amerikaanse series. Ze namen het genre, de distributiewijze en het centrale vrouwelijk personage over, maar brachten ook onderscheid aan.⁷ En het instrument om dat onderscheid vorm te geven was: Irma Vep.

In 1915 hadden de Fransen meer dan genoeg van de oorlog en iedereen die niet (of niet langer) gemobiliseerd was, zoals Feuillade en zijn cast,

Advertentie in
Ciné-Journal (1915)

probeerde weer over te gaan tot de orde van de dag.⁸ Zoals Musidora het zich herinnerde was Feuillade uit op plezier – voor zichzelf en voor anderen.⁹ Henri Fescourt, een collega en vriend van de cineast, heeft diens inventiviteit en humor beschreven en Francis Lacassin heeft gewezen op de speelsheid waarmee Feuillade reageerde op de publiciteitscampagne voor *LES MYSTÈRES DE NEW YORK*, de serie met Pearl White die Pathé in dezelfde weken uitbracht als Gaumont *LES VAMPIRES*.¹⁰ Ter illustratie citeert Lacassin het persbericht waarmee Feuillade en Gaumont reageerden op de vooraankondiging van de *MYSTÈRES*-aflevering *LA MAIN QUI ÉTREINT* ('de hand die omklemt'):

'Wie zijn zij? Waarheen gaan zij? (...) Op grote fluwelen vleugels gaan de sinistere Vampiers. Niet naar het kwaad... maar naar het ergste!'¹¹

Maar Feuillades vers getuigt van meer dan plezier en speelsheid. Het bevestigt ook mijn stelling dat in de publiciteit de verschillen tussen *LES VAMPIRES* en andere series benadrukt werden: het mysterie of de mate van raadselachtigheid en het vileine of de verdorvenheid. De wedstrijd 'om het grootste mysterie' bepaalde vanaf het begin de publiciteitscampagne. Wellicht vormde de titel van de concurrerende serie, *LES MYSTÈRES DE NEW YORK*, de directe aanleiding. Feuillade reageerde immers op de voorpubliciteit ervan en die was al van start gegaan. Het affiche voor *LES VAMPIRES* bestond uit een drievoudig vraagteken met een hoofd in de ronding. Vanuit een uitsparing in de kap die het hoofd bedekte keken enorme vrouwenogen de toeschouwer aan. De tekst luidde: 'Wie? Wat? Wanneer? Waar?' Omdat het affiche zijn bedoeling niet prijs gaf, moet het een hoogst intrigerende uitwerking hebben gehad. En de drager, het teken van dat ultieme mysterie, was net als in de advertenties het beeld van Irma Vep.

Lacassin beschrijft hoe de competitie tussen de productiefirma's de vorm aannam van een race tegen de klok.¹² Pathé had aangekondigd dat *LES MYSTÈRES DE NEW YORK* op 3 december in première zou gaan, en Gaumont en Feuillade slaagden erin om *LES VAMPIRES* twee weken eerder van start te laten gaan. Toch deed deze voorsprong niets af aan het raadsel, want al was Irma Vep alom aanwezig in de publiciteit, in haar maillot noir zou zij pas haar intrede doen in de derde aflevering die, toevallig of niet, eveneens op 3 december in de bioscoop kwam.

Affiche van
LES VAMPIRES

L'une des affiches les plus célèbres du cinéma français :

De zwarte tekeningen van Irma Vep op het affiche en in de advertenties waren niet alleen buitengewoon raadselachtig, maar ook enigszins onheilspellend. Dat hield verband met een tweede aspect waarin LES VAMPIRES zich onderscheidde van LES MYSTÈRES en dat vorm kreeg in de tegenstelling tussen de protagonisten. Irma Vep was donkerharig, misdadig en verontrustend. Daarmee was zij de iconografische, morele en sociale tegenvoeter van het door Pearl White gespeelde personage Elaine Dodge, dat behalve blond en stoutmoedig ook onschuldig was. Deze tegenstelling werd in de publiciteit van LES VAMPIRES optimaal uitgespeeld. Gaumont en Feuillade gebruikten Irma Vep om de verschillen tussen LES VAMPIRES en LES MYSTÈRES DE NEW YORK te benadrukken. De beeltenis en het personage kregen zo, door de productie, betekenissen toegeschreven van het ultieme mysterie en de morele verdorvenheid.

Pers

De centrale positie van het personage en beeld van Irma Vep in het vertoog van de productie kwam, opvallend genoeg, niet overeen met de betekenis die eraan werd toegekend in een ander publiek vertoog van de jaren tien, namelijk de filmkritiek. Allereerst speelt een rol dat er nauwelijks recensies bestaan van LES VAMPIRES. In de periode dat de film in de bioscopen te zien was, van november 1915 tot juni 1916, verscheen het merendeel van de filmbladen niet omdat de Eerste Wereldoorlog woedde. Een blad als *Ciné-Journal*, dat nog wel verscheen, bevatte nauwelijks filmrecensies. Wel schreef men over onderwerpen die de filmwereld bezighielden, en een daarvan was de maatschappelijke uitwerking van de golf van misdaadseries die Frankrijk overspoelde.¹³ Een verslaggever veronderstelde dat het publiek snel genoeg zou krijgen van dergelijke series, omdat zoveel slechtheid toch moeilijk te verdedigen was, met name door vrouwen. Hij was niet tegen series, maar tegen het hoge gehalte aan misdadigheid. Romantische en ontroerende series zouden juist tegenwicht kunnen bieden tegen de invasie van Amerikaanse producties en de Franse filmindustrie uit het slop kunnen halen.¹⁴

Deze twee conflicterende argumenten – de morele verwerpelijkheid van de *policiers* tegenover hun potentiële stimulans voor de Franse filmindustrie – kwamen terug in de weinige recensies over LES VAMPIRES die wél verschenen. Een redacteur van *Le cinéma et l'écho du cinéma réunis* schreef in het eerste nummer na de oorlogsstop over de negende aflevering:

'Het is nauwelijks te geloven dat Musidora, die toch zulke mooie ogen heeft, de intens slechte plannen verzint die DE MAN MET HET GIF uit-

voert. Door versterking te zoeken in de aanwezigheid van mooie vrouwen, stellen de misdaadfilms kennelijk hun doodsstrijd uit en vergewissen ze zich van een dood in schoonheid.¹⁵

Andere recensenten prezen de heldere verhaalstructuur, de regie, de camera en het acteerwerk en dus de kwaliteiten van de serie met het oog op de toekomst van de Franse film. Ook Musidora haalde deze twee argumenten aan in een terugblik op de reactie van Gaumont op de censurering van *LES VAMPIRES*.¹⁶ Zij vertelde dat de vertoning op last van de prefect van de politie verboden werd met het argument dat het gezag van de politie – die immers altijd te laat kwam! – er stelselmatig in werd ondergraven. Gaumont verzocht daarop zijn vedette om de prefect op te zoeken en hem duidelijk te maken dat zijn verbod de toekomst van de Franse film in gevaar bracht. En inderdaad, Musidora kreeg de film vrij door erop te wijzen dat de prefect, als hij meende *LES VAMPIRES* te moeten verbieden, Amerikaanse series als *THE RED CIRCLE* evenmin ongemoeid kon laten. En dat, zo impliceert de anekdote, durfde de prefect gezien de populariteit van de series niet aan.

Musidora's herinnering laat zien dat noch de censuur noch de filmkritiek zich stoorde aan het beeld of het personage van Irma Vep. Of het nu ging over moraal en gezag of over de overlevingskansen van de Franse film, en of Musidora zich er zelf in mengde of niet; in de publieke controverse rond *LES VAMPIRES* en de misdaadseries werd aan Irma Vep in de jaren tien geen specifieke – positieve of negatieve – betekenis toegekend.

Naast deze openbare vertogen is een niet-publieke vorm van receptie uit de jaren tien traceerbaar. Daarin speelt het beeld van Irma Vep wel weer een rol. Net als andere vedettes van de film diende Musidora tijdens de Eerste Wereldoorlog als *marraine* (peetmoeder) voor de soldaten aan het front. Dertig brieven die zij van haar *filleuls* (peetzoons) ontving, zijn bewaard gebleven. Menig *poilu* (soldaat in wo 1) getuigde van zijn verering voor de filmster in fraai geformuleerde bewoordingen en met prachtige tekeningen. Sommige briefschrijvers maken onverhuld melding van hun fantasieën naar aanleiding van Irma Vep. Eén soldaat stuurde haar bijvoorbeeld een hoogst erotische tekening van de geveltoeriste met gespierd lichaam, harde tepels en het schaamhaar zichtbaar door de ragfijne stof van haar maillot noir.¹⁷ De tekening articuleerde de spectaculaire aantrekkelijkheid van Irma Vep als beeld. Een andere soldaat schreef hoe hij zich voorstelde dat hij tegen haar praatte terwijl zij nog sliep. De intieme setting van zijn fantasie en de voorstelling dat zij sliep doen denken aan de erotisch beladen scène van de bedwelmden Irma Vep met Moreno.

De brieven van de soldaten bieden materiaal om de discursieve voorwaarden te herleiden waaronder het beeld en het personage van Irma Vep erotisch werd. In deze mannenfantasieën had het vrouwelijk lichaam de functie van schouwspel, zoals in de tekening, en bood de slaapfantasie de context van een machtsverschil tussen de seksen. Dit sloot nauw aan bij de mise-en-scène van de sequenties met Irma Vep in cat-suit. Deze constatering is des te relevanter omdat beide discursieve formaties minder dan een decennium later zouden opduiken in een openbaar vertoog, namelijk het surrealistische.

De jaren twintig: Irma Vep en de surrealisten

Irma Vep maakte midden jaren twintig een comeback. Dankzij de surrealisten, een hechte groep opstandige jonge dichters, schrijvers, schilders en filmmakers. Zij construeerden een ontstaansgeschiedenis en legitimatie voor hun ideeën op basis van hun jeugd, de tijd dat zij de ontluisterende werkelijkheid van de oorlog – Frans-Duits of Frans-Amerikaans – ontlieden door bioscopen te bezoeken waar de populaire – door kranten, ouders en politie eensgezind verguisde – films van de jaren tien werden vertoond, vooral *slapstick comedies* en misdaadseries. Hun receptie van die films gaf mede vorm aan hun latere idealen, en *LES VAMPIRES* en de Irma Vep-figuur hadden daarin een ereplaats.

De surrealisten beschouwden zich als spreekbuis van een generatie en haar onvrede, en zij stelden dat de misdaadseries uit hun jeugd aan die onvrede hadden geappelleerd. De schrijver Louis Aragon, een van de grondleggers van de beweging, schreef in 1923:

‘Het wereldbeeld dat een hele generatie zich vormt, ontstaat in de bioscoop en er is een film die dat samenvat, een serie. Een hele generatie jongeren wordt verliefd op Musidora in *LES VAMPIRES*.’¹⁸

Een andere prominente surrealistische dichter en film liefhebber, Robert Desnos, verklaarde: ‘Wij werden gekweld door een ongedurig verlangen naar liefde, naar rebellie en naar het sublieme.’¹⁹ En aan dat verlangen beantwoordden de series.

Door de misdaadseries te verdedigen pleegden de surrealisten op twee fronten verzet. In hun jeugd in de jaren tien was het een demonstratie geweest van hun afkeer van de hypocrisie en de dood die de volwassenen bezighield:

‘Hoe hadden de jongeren zich niet kunnen herkennen in die schitterende schurken en in hun ideaal en rechtvaardiging, op dat verbijste-

rende moment van morele verwarring waarin de mensen leefden? En dit besef en deze verboden dweperij werden nog opwindender doordat de kranten zulke films veroordeelden als "school der misdaad".²⁰

In de jaren dat de surrealisten hun ideeën articuleerden, de jaren twintig dus, was de verdediging van de series behalve een jeugdzonde ook een uiting van rebellie tegen het artistieke, literaire en cinematografische establishment dat zich tijdens en na de oorlog had gevormd. Op filmgebied hadden de Amerikanen de Europese markt nagenoeg in handen. De Franse populaire cinema stierf langzaam uit en werd voorbijgestreefd door de zogeheten Eerste Avant-garde, die de kunstzinnige film propageerde.²¹ De surrealisten verafschuwden deze Franse films en het toneelmatig acteren, intellectualisme (vanwege het literair georiënteerde streven naar psychologische diepgang) en estheticisme ervan.²² In hun geliefde misdaadseries ontbraken deze dingen ten enen male: er werd naturel geacteerd, van psychologische verantwoording was geen sprake en de pretentie kunst te zijn was deze films vreemd. In een lyrische bespreking ter gelegenheid van een reprise van *LES MYSTÈRES DE NEW YORK* in 1929, haalde Desnos fel uit naar 'dat gespuis dat verliefd is op de vorm' en 'die verstofte slippendragers van de kunst'. Hij stelde onomwonden vast:

'Want degenen die op zoek zijn naar kunst in de cinema, hebben er niets van begrepen. In hen vinden we onze oude vijanden terug, de antidichters.'²³

De dichters onder de filmmakers zochten volgens Desnos het avontuur, de verrukking en de liefde. Bij gebrek aan eigentijdse voorbeelden en in navolging van Apollinaire, die in de jaren tien Feuillades *FANTÔMAS* al had uitgeroepen tot filmische poëzie, werden de series van Feuillade geannexeerd als surrealistische want poëtische films.²⁴ Bovendien sloegen *LES VAMPIRES* en in nog sterkere mate *JUDEX* goed aan bij het publiek. De dichter George Neveux, die het scenario van *LE CHIEN ANDALOU* had geschreven, concludeerde dat juist deze combinatie de surrealisten aansprak:

'De surrealisten schreven obscure gedichten, maar droomden ervan op een dag populaire poëzie te maken. Terwijl ze die tegenstrijdigheid zelf nooit hebben weten op te lossen, zagen ze haar in bepaalde films als vanzelfsprekend opgeheven. (...) Helden als Judex (die onrecht bestreed) en Musidora (de geveltoeriste in haar maillot noir) waren tegelijk irreëel en populair.'²⁵

De surrealisten vereerden de seriehelden en ook komieken als Charlie Chaplin en Harry Langdon vanwege de geslaagde combinatie van rebellie, verrukking en succes bij het grote publiek. Bovendien riepen zij de durfal

Elaine Dodge en de duivelse Irma Vep uit tot hun droomvrouwen. Desnos dweept in zijn gebruikelijke lyrische stijl:

'Pearl White, oneindig vermenigvuldigd in opwindende verschijningen en schitterende zinnebeelden van liefde, regeerde de wereld. Zij spookte in onze nerveuze hersenen en bestookte onze verwarde zintuigen. En daarna volgde de ene film de andere op. Na Pearl White kwam Musidora, na Musidora kwam Nazimova en daarna kwamen weer anderen, wier liefallige namen ik hier niet hoeft te noemen. De eerste was blond. Zij verdween en de mooie roman die met haar was begonnen werd voortgezet met haar die haar opvolgde en die brunette was. Zij stierven slechts om herboren te worden en hun zoenen maakten niet slechts indruk op het doek; zij brandden ook op onze lippen die waren

'Pearl White, oneindig vermenigvuldigd in opwindende verschijningen en schitterende zinnebeelden van liefde', aldus Robert Desnos

gebeten door de koorts van de puberteit en kleurden onze blozende wangen en begerige ogen.²⁶

De tegenstelling tussen de protagonisten, die in de publiciteit met zoveel zorg was opgezet, was aan de opgewonden pubers die zij waren geweest dus volstrekt niet besteed en hun hele bioscoopervaring was tot een doorlopende serie aaneengesmolten.

De tiende muze

Dergelijke ontboezemingen van de surrealisten illustreren dat naast hun wereldbeeld ook hun ideeën van erotiek en vrouwelijkheid gevormd waren in de bioscoop. Hoewel de surrealisten de gewoonte hadden om de namen van de heldinnen zonder onderscheid aan te roepen, en bovendien film-personages en actrices met elkaar te vereenzelvigen, brachten Pearl White en Musidora toch verschillende fantasieën teweeg, zoals blijkt uit weer een andere hommage:

'We hervonden ons verlangen om te vluchten en te ontsnappen in het kielzog van Pearl White, in de wilde achtervolgingen van LES MYSTÈRES DE NEW YORK en de schijngevechten tussen de nietsnutten van de politie en de bewonderenswaardige bandieten.'²⁷

Terwijl Pearl White naast schoonheid dus vooral heldenmoed en vrijheidsdrang representeerde, bracht Musidora wildere dromen teweeg:

'Musidora, wat was je mooi in LES VAMPIRES! Weet je dat we droomden dat je, zodra de avond gevallen was, in je zwarte pak en zonder kloppen onze kamer binnenkwam en dat wij, zo gauw we de volgende dag wakker waren, het spoor volgden van die verontrustende geveltoeriste die ons had bezocht.'²⁸

Het lijkt of Desnos de brieven van de soldaten kende, zo frappant is de overeenkomst van zijn fantasie met de hunne. Immers, ook in zijn tekst maakt de combinatie van het spectaculaire ('wat was je mooi', 'in je zwarte pak') en de narratieve inbedding in een machtsverschil de erotiek uit van Irma Vep en Musidora.²⁹ Aragon kende Irma Vep een uitgesproken opvoedende taak toe:

'Bij die magie [van het avontuur], bij die attractie [van de rebellie] voegde zich de charme van een grote seksuele onthulling. De theaters waren niet of nauwelijks open. De Moulin Rouge stond in brand. Die brand kon wellicht een ramp worden voor de sensualiteit van duizen-

den jongeren (...). Het was de taak van de maillot noir van Musidora om vaders en opstandigen voor Frankrijk op te voeden. Dat betoverende beest van de duisternis werd dus onze Venus en onze godin van de Rede. (...) O, het was geen Grieks standbeeld zonder armen, noch de engel of demon van romantische dromerijen die ons 's nachts bezocht. Misschien ligt hierin wel de verklaring voor het radicale onbegrip dat ons van de ouderen verwijderde. (...) Wij zijn anders dan minnaars vroeger waren. Ons is een beeld van wellust eigen dat tot ons kwam via die weg van licht, tussen de verbeelding van moord en misdaad, terwijl men elders crepeerde zonder dat wij het in de gaten hadden.³⁰

De toeëigening van wellust die Aragon beschreef, beperkte zich in de dromerijen van de surrealisten niet tot het doek en de heldinnen, maar verbreidde zich ook in de bioscoopzaal. De tekst van Desnos over 'de monden gebeten door de koortsen van de puberteit' maakte daarvan al gewag. In een terugblik op zijn tijd met de surrealisten noteerde ook de filmhistoricus Georges Sadoul een in die zin veelzeggende anekdote. Volgens Sadoul placht de surrealistische leider André Breton zijn vrienden te vertellen dat hij in een armoedige buurtbioscoop had gezien hoe een vrouw haar jas uitdeed. Zij was naakt daaronder en ging van stoel tot stoel om de bezoekers aan hun gierf te helpen.³¹ Of dit nu daadwerkelijk gebeurd is of niet, het feit dat het verhaal de ronde deed onder de surrealisten, geeft aan dat de heldinnen hun jonge vereerders niet alleen wilde, maar ook ronduit natte dromen bezorgden. Bovendien veronderstelt het een bioscooppubliek dat louter uit mannen bestond, hetgeen onaannemelijk is gezien de mobilisatie. De dromen die de Irma Vep-figuur opriep bij de surrealisten kunnen specifiek benoemd worden als erotische fantasieën van mannen. Aragons uitroep over een hele generatie jongeren die verliefd was op Musidora, betrof dus een generatie jongens. Of, en welke, fantasieën de Irma Vep-figuur opriep bij vrouwen, bleef onbenoemd in de surrealistische verering van Musidora.

Aragon voorzag Musidora van het epitheton 'de tiende muze'. In navolging van de Vampiers, die 'bewonderenswaardige bandieten' uit hun jeugd, riepen de surrealisten Irma Vep dus uit tot inspirator van hun rebellie en verlangen. Hun verering gold het tegendraadse en aantrekkelijke van Musidora als Irma Vep in haar maillot noir. Op deze wijze hebben de surrealistena betekenissen van Irma Vep, die in de vertogen van de jaren tien latent aanwezig waren, geïntegreerd tot één model van receptie door en voor mannen. Het verontrustende Irma Vep-personage uit de film en de publiciteit en het erotische Irma Vep-silhouet uit de brieven van de soldaten werd door hen samengebald tot een erotisch object en gefixeerd in wat ik de Irma Vep-figuur noem: een op mannelijke fantasieën en verlan-

Les Vampires

SÉRIE
des
FILMS MYSTÉRIEUX

Remarquables Affiches
150x220

La première Édition
sortira
Le 12 Novembre 1915

Adresser toutes demandes de
Renseignements et de Prix au
COMPTOIR CINÉ-LOCATION
28, Rue des Alouettes - PARIS

Advertentie in
Ciné-Journal (1915)

gens toegesneden stramien van bewondering voor een beeld van vrouwelijkheid. Het surrealisme maakte de Irma Vep-figuur herkenbaar en hanterbaar en schiep aldus een historische voorwaarde voor de overlevering ervan. En doordat er geen onderscheid werd gemaakt tussen het beeld en de actrice, kon de Irma Vep-figuur, althans tot op zekere hoogte, de herinnering aan Musidora in stand houden. Tegelijkertijd heeft het surrealisme ook voorzien in een discursieve voorwaarde voor de overlevering van de Irma Vep-figuur. Immers, het was een literaire en artistieke beweging die niet alleen indertijd hoog van de toren blies, maar ook in de geschiedschrijving van literatuur en kunst bijzonder serieus werd genomen. Als

gevolg daarvan werd de Irma Vep-figuur mede opgenomen in een gevestigd vertoog van kunst- en literatuurgeschiedenis. Dit alles is echter ten koste gegaan van de overlevering van een eventuele vrouwelijke receptie van Irma Vep – en een analyse van mogelijke verschillen dan wel overeenkomsten met het surrealistische vereringsmodel.

Filmhistorische herinnering

Anders dan het surrealisme in de kunstgeschiedenis, werd het oeuvre van Feuillade in de filmgeschiedenis lange tijd niet serieus genomen. Zijn series pasten niet in het vertoog van de kunstzinnige film zoals dat door de Eerste Avant-garde – waarvan de filmmakers tevens spraakmakende filmkritiek bedreven – in Frankrijk werd geïnitieerd en door gezaghebbende filmhistorici werd overgenomen. In die context lag waardering voor de Irma Vep-figuur niet voor de hand. Zoals echter gezegd, voorzagen de surrealistten enerzijds in een voor mannen herkenbaar Irma Vep-figuur en anderzijds in opname daarvan in een gevestigd kunsthistorisch vertoog. Via deze weg werd zij ook genoemd in de filmhistorische standaardwerken die in Frankrijk na de Tweede Wereldoorlog geschreven werden. Sommige filmhistorici vermeldde weliswaar dat Musidora ook andere rollen heeft gespeeld en dat zij meerdere functies vervulde binnen de filmproductie, maar de wereldwijd meest aangehaalde filmgeschiedenis die eind jaren veertig tot stand kwam, namelijk die van Georges Sadoul, noemde haar onveranderlijk 'vedette van LES VAMPIRES' of 'actrice bij Feuillade'.³²

Sadoul reproduceerde de visie uit zijn surrealistische verleden ook wanneer hij inging op Musidora's carrière of haar opvattingen over belichting.³³ Dat bevreemdt des te meer omdat hij ten behoeve van zijn boek regelmatig de bijeenkomsten van de Commission des Recherches Historiques bijwoonde, waar Musidora sprak als actrice én als filmmaakster. Een latere gelegenheid om zijn visie op Musidora te verbreden liet de filmhistoricus onbenut. In de jaren zestig bewerkte hij namelijk zijn herinneringen aan de surrealistische filmbeleving tot een schuldbekentenis over de receptiebenadering die daaraan ten grondslag lag. Hij verweet zichzelf en zijn vrienden dat zij 'weliswaar een hommage hadden gebracht aan René Cresté (die Judex had belichaamd) en Musidora (de onvergetelijke Irma Vep uit LES VAMPIRES), maar niet aan Feuillade'.³⁴ De auteursbenadering die Sadoul inmiddels aanhing had hem niet alleen in staat gesteld om Feuillade op te nemen in het pantheon der meesters, maar ook om zich te distantieëren van de surrealistische verguizing van Germaine Dulac vanwege de controverse rond haar film *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN*. Ik noem dit voorbeeld om aan te geven dat Sadoul weliswaar zijn vroegere

denkbeelden over filmmakers – mannelijke en vrouwelijke – bijstelde, maar dat zijn visie op Musidora, ondanks het feit dat ook zij films had gemaakt, onveranderd bleef. De mannelijke fascinatie met ‘de onvergetelijke Irma Vep uit *LES VAMPIRES*’, de Irma Vep-figuur, biedt een plausibele verklaring daarvoor.

De surrealistische receptie van Irma Vep heeft dus implicaties gehad voor de vorm waarin de herinnering aan Musidora is blijven voortleven. Het verband ligt niet zozeer in de persoon van een filmhistoricus die surrealist is geweest, maar in de fascinerende werking van de Irma Vep-figuur voor mannen. Het bood hen houvast voor een complex en verwarrend verschijnsel en is als zodanig de filmhistorische herinnering aan Musidora blijven overschaduwen.

Musidora: spelen met Irma Vep

Tot nog toe heb ik beschreven hoe de Irma Vep-figuur functioneerde in verschillende vertogen sinds de jaren tien. De eraan toegekende betekenissen waren stuk voor stuk geproduceerd vanuit een mannelijk perspectief en hebben een eventuele vrouwelijke receptie van de Irma Vep-figuur filmhistorisch gezien verdrongen. Van Musidora's hartsvriendin Colette is weliswaar commentaar op haar andere rollen bekend, maar niet op de rol van Irma Vep.³⁵ Hoe Musidora zelf met de Irma Vep-figuur omging is wel bekend. Het gaat mij hierbij niet om ‘the making of’ de vrouwelijke Vampier, zoals haar acteerstijl of de sensationele stunts die zij deed.³⁶ Mijn vraag betreft de verhouding van de actrice met de figuur die zij op het doek belichaamde, de eventuele verschuivingen in die verhouding door de jaren heen en de mate waarin Musidora al dan niet heeft bijgedragen aan de overlev(er)ing van de Irma Vep-figuur.

Terwijl de film nog in de Parijse bioscopen te zien was, begon Musidora al te spelen met haar verschijning als Irma Vep in sketches op toneel en in korte verhalen en artikelen die zij schreef voor filmbladen. In 1916 verscheen zij tot twee keer toe in haar zwarte pak: in april op de planken in een revue en in mei op het witte doek in een parodie op het genre van de misdaadserie door Jacques Feyder, *LA PIED QUI ÉTREINT*.³⁷ Het jaar daarop schreef Musidora het stuk ‘Le maillot noir’.³⁸ In deze sketch wordt zij tijdens het aantrekken van haar spectaculaire pak getroffen door een aanval van migraine en moet zij op bed gaan liggen. Een inbreker houdt haar voor een geveltoeriste en dwingt haar uit de belendende kamer van haar verloofde het kostbare collier weg te nemen dat deze haar cadeau had willen doen. Het thema is dus een onvrijwillige persoonsverwisseling: Musidora zag het gevaar dat zij verwisseld zou worden met Irma Vep.

Musidora's korte verhaal 'Le moyen' (Het middel, 1918) bevat een vergelijkbare ambivalentie jegens de Irma Vep-figuur.³⁹ Hoofdpersoon is een onaantrekkelijke cameraman die de vedette van de films waaraan hij meewerkt gebruikt om indruk te maken op onschuldige meisjes die met haar dwepen. Op de set verzekert de filmster het timide meisje dat zij in het echt niet zo kwaadaardig is als in haar films. Ook hierin distantieert Musidora zich dus van haar rollen als bandiet. Verder doopt zij de filmster in haar verhaal Pearl Dora, en deze samentrekking van Musidora's eigen naam met die van haar rivaal Pearl White getuigt behalve van gevoel voor humor ook van een pre-surrealistisch inzicht in de receptie van de serieheldinnen waarvan zij deel uitmaakte. In dat verband is het opmerkelijk dat Musidora een vrouw als fan opvoert. Waren ze er dan toch?

In 1920 verklaarde Musidora in de filmpjes dat zij klaar was voor meer slechte-vrouwenrollen:

'[Het maken van] LES VAMPIRES (...) was puur plezier voor mij. Het idee om de slechte vrouw te zijn en in elke aflevering het onschuldige slachtoffer te vermoorden oefende een onbeschrijfelijke aantrekkingskracht op mij uit.'

En zij beloofde:

'Omdat het publiek mij het liefst ziet in de rol van *femme fatale*, zal ik geen gekwelde *ingénues* meer spelen die sterven van angst. In plaats daarvan zal ik met een streng oog weezinwekkende complotten blijven smeden, waarbij ik bepaal wanneer het zover is, net als de wijze van aanvallen, het soort van dood en... natuurlijk zal ik mijzelf de kans geven vrijuit te gaan.'

Zij rondde haar verklaring af met een verwijzing naar het karakteristieke kostuum van Irma Vep: 'Het is niet genoeg om een zwart pak te hebben. Je ziel moet de kleur aannemen van zo'n pak.' En ze liet daar direct ter relativering op volgen:

'En niets belet je dan om het strakke pak van zwarte zijde uit te trekken en weer je eigen ziel te hebben, die nooit zo trouwhartig, bang aangelegd, kinderlijk en eeuwig twijfelend aan zichzelf is geweest als Musidora.'⁴⁰

Deze verklaring verscheen vier jaar na haar triomfen als Irma Vep en Diana Monti en diende zonder twijfel mede als strategie om de latere en minder populaire rollen van Musidora op één lijn te stellen met haar grote successen. Maar de rol van slechte vrouw was in 1920 niet meer wat hij in 1916 geweest was en aan de keuze van projecten is af te lezen dat ook Musidora dat begreep. Daarom is haar belijdenis ook op een andere

Tekening van
Musidora als
Irma Vep voor
Louis Gaumont.
Bron: Collectie BIFI,
Parijs. Met dank aan
Clément Marot

manier te lezen. Musidora schreef dat ze plezier beleefde aan de rol van Irma Vep. En de uitgebreidheid waarmee ze de handel en wandel van slechte vrouwen beschreef impliceerde dat evenzeer. Want terwijl het alternatief – in haar woorden – bestond uit het spelen van de doodsbangе vermoorde onschuld, boden slechte-vrouwenrollen haar een scala aan mogelijkheden. Met andere woorden, Musidora was als actrice en filmmaakster in een veranderend filmklimaat nog wel ambivalent, maar kon de slechte-vrouwenrollen toch ook waarderen. En dat was niet alleen vanwege het succes dat ze haar hadden gebracht, maar ook vanwege het plezier en de handelingsvrijheid die ze haar als actrice gaven.

In de loop der jaren leek Musidora steeds minder beducht voor de val die de figuur in zekere zin toch voor haar werd. Zij zocht en vond andere vormen om haar creativiteit te uiten (zoals filmmaken en schrijven) en oogstte ook daarmee erkenning. Louis Delluc bijvoorbeeld, die behalve filmmaker een gezaghebbend filmcriticus was, had geen morele maar artistieke bezwaren tegen de misdaadseries en vond Musidora daarin verschrikkelijk. Wel had hij grote waardering voor haar in films als *LA VAGABONDE* (1917) en *pour don carlos* (1921).⁴¹ Anders dan Lacassin betoogd heeft, keerde Musidora zich niet af van haar populaire rol van de jaren tien, maar bleef zij ook bij latere gelegenheden 'optreden' als Irma Vep.⁴² In 1928 bijvoorbeeld verklaarde ze zich bereid haar maillot noir weer aan te trekken voor een hommage aan haar en *LES VAMPIRES* door Aragon en Breton.⁴³ Verder sierde Musidora op latere leeftijd haar brieven op met getekende zelfportretten als Irma Vep. Een prachtig voorbeeld daarvan stuurde ze in 1950 mee met een brief aan Louis Gaumont, de zoon van haar vroegere baas. Het liet haar zien als een atletische, gracieuze, fiere en nadrukkelijk vrouwelijke vampier die het madeliefje en de G van Gaumont omhoog hield.⁴⁴ Deze tekening geeft aan dat Musidora – vermoedelijk mede door haar werk voor de Cinémathèque française – beseftte dat de Irma Vep-figuur niet alleen de herinnering aan haarzelf levend hield, maar ook aan *LES VAMPIRES* en Gaumont.

Als laatste voorbeeld noem ik een fictieve dialoog, die Musidora schreef in de jaren vijftig, waarin zij Feuillade opvoerde bij de regie van de actrice die Irma Vep speelde.⁴⁵ In deze tekst liet Musidora Feuillade en het personage Moreno de volgende suggestieve uitspraken doen over de cat-suit van Irma Vep: 'We gaan de doorschijnende zijden stof van het pak met licht bespelen' (Feuillade) en 'O, dat pak! Deksel, heel Parijs, heel de provincie zal je willen zien zoals ik, van heel dichtbij' (Moreno). Ik leid hier onder meer uit af dat Musidora inmiddels een complexe visie had ontwikkeld op de Irma Vep-figuur, inclusief het spectaculaire (het 'zichtbare' lichaam) en de narratieve voorwaarden die het erotisch maakten (de scène met Moreno). Verder bevat deze tekst geen sporen meer van ambivalentie jegens de Irma Vep-figuur, althans niet in de gepubliceerde fragmenten. Mijn conclusie is dan ook dat Musidora tot een vergelijk was gekomen met Irma Vep: naast het plezier om de rol te creëren, de handelingsvrijheid die haar dat opleverde en de roem die zij haar had gebracht, had zij zich ook verzoend met de receptie ervan, en ondervond ze door het filmhistorisch onderzoek waaraan ze deelnam, hoe Irma Vep haar behoedde voor filmhistorische vergetelheid.⁴⁶ En aan dit alles had zij zelf in de loop der jaren actief bijgedragen.

De jaren zeventig: feministische beelden

In de jaren zeventig verschoven de betekenissen van de Irma Vep-figuur andermaal. In het kader van een feministische herontdekking van vrouwen in de geschiedenis van de cinema, verenigden vrouwelijke Franse cineasten zich in de Association Musidora en zij maakten het gemaskerde hoofd van Irma Vep met de stralende ogen tot hun beeldmerk. Het beeld kreeg daarmee een betekenis die voorheen onbenoemd was gebleven. Irma Vep werd niet langer gezien als mysterie of erotisch object, het waren niet langer uitsluitend de blikken óp haar die de betekenissen gaven. De aandacht werd verlegd naar háár blik, de blik van een vrouw. Ondanks de bezwaren die inmiddels zijn geopperd tegen de generalisering die aan het feministisch gedachtegoed uit die tijd ten grondslag liggen, valt niet te ontkennen dat het beeld van Irma Vep, waarachter behalve een actrice ook een filmmaakster schuilging, ronduit vroeg om deze betekenis.

De feministische filmhistoricus Heide Schlüpmann heeft recentelijker betoogd dat deze vrouwelijke blik niet alleen in de zin van Laura Mulvey en de apparatustheorie van de jaren zeventig en tachtig dient te worden begrepen, maar ook en vooral historisch en in zijn tijd.⁴⁷ Zij stelt dat de emancipatie van de vroege (Duitse) cinema tot en met de Eerste Wereldoorlog in wisselwerking stond met de emancipatie van vrouwen aan het begin van de eeuw. De films zelf en het bioscoopbezoek maakten deel uit van het openbare leven waar vrouwen toegang toe kregen. Het feit dat in films uit de jaren tien vrouwelijke personages geregeld de blik 'hadden', aldus Schlüpmann, bood een vrouwelijk bioscooppubliek gelegenheid tot een oppositionele waarneming van de verhoudingen tussen de seksen en was voor een mannelijk publiek evenzeer aantrekkelijk als bedreigend – vandaar haar titel: *Die Unheimlichkeit des Blicks*, het onheilspellende van de blik.

In een tekstuele analyse van de series van Feuillade brengt ook Vicky Callahan het *Unheimliche* in verband met de Irma Vep-figuur, dat zij echter niet in de vrouwelijke blik maar in het lichaam lokaliseert.⁴⁸ Dat vrouwelijk lichaam in de zwarte cat-suit, aldus Callahan, benadrukt enerzijds het verschil tussen de seksen en stelt anderzijds Irma Vep gelijk aan de meestercrimineel Fantomas, die net zo'n pak droeg. De verbinding van vrouwelijkheid en slechtheid is zo bedreigend dat zij gaandeweg de opeenvolgende series van Feuillade beheerst moeten worden, hetgeen zich erin uit dat de vrouwelijke personages steeds minder slecht worden. Callahan ziet hierin een verklaring waarom Musidora na *LES VAMPIRES* en *JUDEX* in geen van de series van Feuillade meer een rol kreeg en ervoor koos zelf films te gaan maken.

Conclusies

Door de hedendaagse analyses van Schlüpmann, Callahan en Dall'Asta heeft de Irma Vep-figuur ontegenzeggelijk aan nuancering gewonnen. De feministisch-historische betekenisgeving is complexer dan het mannelijk model van verering, waarin de figuur sinds de surrealisten werd begrepen en dat noch door filmhistorici noch door haar biografen ter discussie werd gesteld. Lacassin en Cazals worstelden weliswaar ieder op hun manier met de verbinding tussen Musidora en Irma Vep, maar namen deze toch over en schreven ze vervolgens als probleem toe aan Musidora. In het bovenstaande heb ik laten zien dat de relatie tussen Irma Vep en Musidora ingewikkelder is. Wie, zoals Lacassin, de actrice-filmmaakster afschildert als slachtoffer van wat hij noemt de 'mythe van Musidora', de samensmelting van actrice en personage, gaat voorbij aan het feit dat Musidora zelf de hand heeft gehad in de overlev(er)ing van de Irma Vep-figuur en dat haar verhouding met deze rol in de loop der jaren veranderde van ambivalentie in acceptatie. En wie, zoals Cazals, aanneemt dat de Irma Vep-rol het hoogtepunt van Musidora's carrière was en dat haar andere films domweg niet de kwaliteiten hadden om aan haar talenten en ambities tegemoet te komen, heroïseert actrice en rol.

Het feit dat de Irma Vep-figuur, zelfs in hedendaagse analyses, de herinnering aan Musidora overschaduwde is een historische constructie. Sterker nog, deze constructie van de Irma Vep-figuur kreeg pas haar beslag in de tweede helft van de jaren twintig, toen Musidora zich al had terug-

Scène uit
LES VAMPIRES

getrokken uit het filmbedrijf. Of en in hoeverre de rol en het silhouet van Irma Vep ook haar filmcarrière hebben gedomineerd, blijft daarmee een open vraag.

Musidora was niet Irma Vep. De Irma Vep-figuur was en is een veranderlijk, complex en volhardend verschijnsel dat nu ruim tachtig jaar lang een eigen leven heeft geleid. Met, ondanks en naast dat verschijnsel heeft ook Musidora een eigen leven geleid, niet minder veranderlijk en complex, maar anders.

Noten

- 1 Voor de geschiedenis van dit pak, van ZIGOMAR via Irma Vep tot Batmans collega Catwoman, zie: M. Dall'Asta, 'Il costume nero da Zigomar a Musidora' in: Idem e.a. (red.), *Il colore del cinema muto*, Bologna 1995.
- 2 P. Cazals, *Musidora. La dixième muze*, Parijs 1978; F. Lacassin, 'Musidora', in: *l'Anthologie du cinéma*, nr 59, november 1970, p. 441-504.
- 3 Dit beeld is wijdverspreid als foto. Op de foto ligt Irma Vep echter niet in een deken, maar slapend op een divan. In de film is ze nooit op een divan te zien. De foto is vooral te vinden in filmgeschiedenisboeken.
- 4 De advertenties bevatten verder de filmtitel, de toevoeging 'série sensationnelle', gegevens over publiciteitsmateriaal voor vertoners, het adres van het verhuurkantoor en het logo van de productiefirma. Zoals in die tijd gebruikelijk bij Gaumont, werden de namen van crew en cast niet genoemd.
- 5 *Ciné-Journal*, jg. 8 respectievelijk nr. 324/20, 30 oktober 1915, p. 10; nr. 325/21, 6 november 1915, p. 10; nr. 326/22, 13 november 1915, p. 16; 332/28, 25 december 1915, achterpagina.
- 6 F. Lacassin, *Maître des Vampires et des Lions. Louis Feuillade*, Parijs 1995, p. 202 en 205. Zie voor een gedetailleerde discussie van de Amerikaans-Franse filmoorlog ook: R. Abel, *French cinema. The first wave 1915-1929*, Princeton NJ 1984, p. 7-30.
- 7 Wat betreft de distributie: Gaumont nam de Amerikaanse wijze – afleveringen van gelijke lengte die wekelijks werden uitgebracht en werden begeleid door publicaties van het verhaal in een grote krant – pas echt over bij JUDEX, die daardoor ook veel meer publiek trok. LES VAMPIRES was onregelmatig qua lengte en qua uitbrengritme en werd pas als *ciné-roman* gepubliceerd toen de film al bijna uit de bioscopen verdwenen was. Wat betreft het centrale vrouwelijke personage: het Amerikaanse subgenre van de *serial queen*-melodrama's – series met heldhaftige vrouwen als protagonisten – was buitengewoon populair in Frankrijk. Ik neem aan dat dit Gaumont en Feuillade heeft gestimuleerd om het vrouwelijk personage in LES VAMPIRES – althans in de publiciteit – en in JUDEX naar de voorgrond te halen. In juni 1916, tussen beide series in, schreef Gaumont een brief aan Feuillade of hij in navolging van de Amerikanen niet eens wilde denken over een serie met vrouwelijke komieken (brief bewaard in Fonds Feuillade, BIFI, Parijs).

- 8 Feuillade was enkele maanden gemobiliseerd maar na een hartaanval in juli 1915 naar huis gestuurd. F. Lacassin, *Maître des Vampires*, p. 200.
- 9 Commission des Recherches Historiques, nr. 69, 24 november 1951, p. 7, BIFI, Parijs; 'Le prince des ténèbres', bijlage bij: P. Cazals, *Musidora. La dixième muze*, p. 134-137.
- 10 H. Fescourt, *La foi et les montagnes ou le 7e art au passé*, Parijs 1959, p. 91; F. Lacassin, *Maître des Vampires*, p. 205-206. LES MYSTÈRES DE NEW YORK was een voor de Franse markt gemaakte compilatie van serial queen-melodrama's met Pearl White, zoals THE EXPLOITS OF ELAINE, THE NEW EXPLOITS OF ELAINE EN THE ROMANCE OF ELAINE.
- 11 F. Lacassin, *Maître des Vampires*, p. 207; P. Cazals, *Musidora. La dixième muze*, p. 75 (noot 1). Oorspronkelijk bijlage bij *Ciné-Journal*, jg. 8 nr. 323/19, 15 oktober 1915. In het Nederlands gaat helaas het eindrijm verloren, want 'het ergste' is in het Frans 'le pire' en dat rijmt op 'vampires'.
- 12 F. Lacassin, *Maître des Vampires*, p. 207.
- 13 Naast LES MYSTÈRES DE NEW YORK (Louis Gasnier, Pathé vs, 1915) en de Feuillade-series FANTÔMAS (1914), LES VAMPIRES EN JUDEX was THE RED CIRCLE (Sherwood MacDonald, Balboa/Pathé vs, 1915) met Ruth Roland een groot succes.
- 14 G. Danvers, 'Nouveau spectacle', in: *Ciné-Journal*, jg. 8 nr. 330/26, 11 december 1915, p. 15 & 18.
- 15 R. Delbost, 'L'HOMME DES POISONS', in: *Le cinéma et l'écho du cinéma réunis*, jg. 5 nr. 205, 12 mei 1916, p. 3.
- 16 Geciteerd in: P. Cazals, *Musidora. La dixième muze*, p. 46, zonder bron of datum.
- 17 Ongedateerde brief van C. Martin (BIFI, Parijs). Musidora huurde Martin later in om het affiche te maken voor haar film POUR DON CARLOS (1921). F. Lacassin, *Maître des Vampires*, p. 454.
- 18 L. Aragon, *Projet de l'histoire littéraire contemporaine*, Parijs 1994, p. 7-9.
- 19 R. Desnos: *Le rayon et les ombres*, Parijs 1992, p. 44.
- 20 L. Aragon, *Projet de l'histoire littéraire contemporaine*, p. 8.
- 21 Feuillade was weliswaar series blijven maken, maar met steeds minder succes. Hij overleed in 1925. De filmmakers van de Eerste Avant-garde waren onder anderen Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel l'Herbier, René Clair en Jean Epstein.
- 22 Voor de opvattingen van de surrealisten over film zie onder meer: R. Desnos, *Les rayons et les ombres*; A. Kyrrou, *Le surréalisme au cinéma*, Parijs 1963; *Études cinématographiques. Surréalisme et cinéma I & II*, nr. 38-39, 1965; J. Mitry, 'Surréalisme et cinéma', in: *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*, Parijs 1974; A. en O. Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Parijs 1976; L. Williams, *Figures of desire. A theory and analysis of surrealist film*, Berkeley enz. 1981.
- 23 R. Desnos, *Les rayons et les ombres*, p. 179.
- 24 De enige eigentijdse voorbeelden waren drie aanvankelijk omstreden films die uiteindelijk het predikaat 'surrealistisch' kregen: UN CHIEN ANDALOU (1928) en L'ÂGE D'OR (1930) van Louis Buñuel en LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN (1928) van Germaine Dulac.

- 25 *Études cinématographiques*, p. 46-47.
- 26 R. Desnos, *Les rayons et les ombres*, p. 178-181.
- 27 Ibidem. Aragon noteerde in zijn roman *Anicet ou le panorama* (Parijs 1929 en 1969, p. 117) dat het publiek Pearl White 'Perle Vite' (Snelle Parel) noemde.
- 28 R. Desnos, *Les rayons et les ombres*, p. 178-181.
- 29 Opmerkelijk genoeg met omkering van de rollen: nu heeft de man de rol van slaper en is de vrouw wakker en actief.
- 30 L. Aragon, *Projet de l'histoire littéraire contemporaine*, p. 8-9.
- 31 G. Sadoul, 'Souvenirs d'un témoin' (Herinneringen van een getuige), in: *Études Cinématographiques*, p. 9-28. Hij was van 1924 tot 1932 lid van de groep. Breton en Aragon schreven samen het *Surrealistisch manifest* van 1924. De film liefde van de eerste hield niet lang stand. Zie: A. Breton, 'Comme dans un bois', in: A. en O. Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, p. 277-282.
- 32 G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma 3. Le cinéma devient un art (L'Avant Guerre) 1909-1920*, Parijs 1951, p. 253 en 427; Idem, *Histoire générale du cinéma 4. Le cinéma devient un art (La première guerre mondiale) 1909-1920*, Parijs 1952, p. 112-113. Andere filmhistorische werken waarin Musidora genoemd wordt: R. Jeanne en C. Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma 1. Le cinéma Français 1895-1929*, Parijs 1947; Idem, *Histoire encyclopédique du cinéma 11. Le cinéma muet (suite) Europe (sauf France), Amérique (sauf USA), Afrique, Asie*, Parijs 1952. Zij noemen Musidora als vedette van de 'troupe Feuillade' (1 p. 98 en 455), als filmmaakster (1 p. 233, 11 p. 500) en als ster in films van andere regisseurs (1 p. 237, 11 p. 37).
- 33 G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma 3*, p. 341-342; Idem, *Histoire générale du cinéma 4*, p. 112-113. Kennelijk had de filmhistoricus de actrice om een beschrijving van haar loopbaan gevraagd. Zijn citaat uit haar brief eindigt na LES VAMPIRES en een samenvatting van het verdere verloop van haar carrière ontbreekt.
- 34 G. Sadoul, 'Souvenirs d'un témoin', in: *Études cinématographiques*, p. 20. Eerder hadden Henri Fescourt (in *La foi et les montagnes ou le 7e art au passé*) en Ado Kyrrou (in *Le surréalisme au cinéma*) gepleit voor herwaardering van het oeuvre van Feuillade.
- 35 Zie o.a. Colette, *Colette au cinéma*, Parijs 1975.
- 36 Hetgeen zij telkens weer benadrukte in haar herinneringen 'La vie d'une vamp française', in: *Ciné-Mondial*, nr. 42-47, 12 juni t/m 17 juli 1942.
- 37 De sketch heette 'Les Vampires et l'homme au mouchoir rouge' (De Vampiers en de man met de rode zakdoek) en maakte deel uit van de revue 'C'est maouspoilpoil' (Dat is reuze lollig) van Jean Bastia in de Scala. Zie: P. Cazals *Musidora. La dixième muze*, p. 93. De filmtitel LA PIED QUI ÉTEINT is een woordspeling op LA MAIN QUI ÉTEINT, een van de hoofdstukken van LES MYSTÈRES DE NEW YORK en de schuilnaam van een van zijn personages. Recensie in: *Ciné-Journal*, jg. 9, nr. 352/49, 20 mei 1916, p. 35.
- 38 Het stuk ging op 1 oktober 1917 in première in het Parijse Théâtre Saint-Denis (P. Cazals, *Musidora. La dixième muze*, p. 129). Lacassin beschrijft de inhoud, zonder bronvermelding, en noemt Musidora's optreden 'nogal kuis'. (F. Lacassin, 'Musidora', p. 455-456). Beiden beweren dat Breton en Aragon bij die voorstelling rode rozen op het toneel wierpen.

- 39 *Le film*, jg. 5, nr. 132, 23 september 1918, p. 8-9.
- 40 Musidora, 'Mes projets: être la méchante femme', in: *Le film*, jg. 7 nr. 16, januari 1920.
- 41 *Le film*, jg. 5 nr. 102, 25 februari 1918, p. 13; *Cinéa-Ciné pour tous*, nr. 32, 16 december 1921, p. 5-7. Delluc schold letterlijk op Feuillade dat hij zijn talent verkwanselde door alsmā misdaadseries te maken.
- 42 F. Lacassin, 'Musidora', p. 463-465.
- 43 Aragon en Breton hadden een stuk voor haar geschreven, dat echter nooit werd opgevoerd. Wel gaf Musidora een interview over de repetities (P. Lazaroff, 'Musidora répète un sketch surréaliste', in: *Gringoire*, 7 december 1928, knipsel aanwezig in Musidora-plakboek, Bibliothèque de l'Arsenal, Parijs, nr. RK 7565) en werd de tekst van het stuk gepubliceerd onder de titel 'Le trésor des Jésuites' (oorspronkelijk in *Variétés*, juni 1929, en tevens in P. Cazals, *Musidora. Le dixième muze*, p. 164-177).
- 44 BIFI, Parijs, Fonds Gaumont v.
- 45 'Le prince des ténèbres', gedateerd door en geciteerd in: P. Cazals *Musidora. Le dixième muze*, p. 134-137. Vanwege de overeenkomst in vorm en stijl neem ik aan dat 'Dialogues de jadis', zoals gepubliceerd in *Cahiers du cinéma*, nr. 160, november 1964, p. 40-43, een fragment is van dezelfde, verder niet gepubliceerde tekst.
- 46 Musidora suggereert in dit stuk ook dat zij het materiaal voor het pak zelf had uitgezocht, doordat ze de actrice laat zeggen: 'Ik ben erop uit dat de buitengewone fijnheid van de zijden mazen de huid laat spelen onder de transparantie. Ik wil graag dat het heel mooi wordt.' In haar brief aan Sadoul heeft ze gewezen op het grote verschil tussen het materiaal waarvan haar pak gemaakt was en dat van de 'geveltoeriste' die haar voorging in de Franse filmgeschiedenis, Josette Andriot in *PROTÉE* (Victorin Jasset, 1913): 'In de duizelingwekkende *LES VAMPIRES* introduceer ik een hoogst discrete luxe. De maillot noir werd voor mij gedragen door Josette Andriot, maar de hare was van kuise katoen. De fijnmazige zijde van mijn pak moest de jeugd van 1916 lange tijd van zijn stuk brengen.' (G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma* 3, p. 342). Omdat het gebruikelijk was dat acteurs in films met eigentijdse setting zelf voor hun kostuums zorgden, is het goed mogelijk dat Musidora inderdaad zelf voor dit materiaal heeft gekozen.
- 47 H. Schlupmann, *Die Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Bazel enz. 1990.
- 48 V. Callahan, 'Zones of anxiety. Movement, Musidora, and the crime serials of Louis Feuillade', in: *Velvet light trap*, nr. 37, voorjaar 1996, p. 37-50.