



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Academiejaar 2010-2011

Tickling your fancy while pouring out the charms:

Dandyisme van het verleden en het heden

Promotor: Prof. dr. Jürgen Pieters

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
voor het verkrijgen van de graad van master in de Taal-en
Letterkunde: Twee Talen Engels-Nederlands door Ine De Jonge

Dankwoord

Ik wil allereerst mijn promotor Jürgen Pieters bedanken, omdat hij me perfect heeft bijgestaan in het schrijven van mijn masterscriptie. En omdat hij mijn ambitie bevestigde en erin geloofde dat ik mijn scriptie tot een hoger niveau kon brengen, wat een welkome ego- en werkboost gaf.

Johannes Verschaeve wil ik graag bedanken voor zijn openheid en eerlijkheid. Hij heeft mijn fascinatie voor het onderwerp nog meer aangewakkerd. Hopelijk komt die mascara nog van pas.

De foto's van Johannes zijn genomen door Tom Verbruggen en Joost Vanderdeelen. Het gebruik van dit beeldmateriaal kostte me enkel een glas sangria en een pintje. Bedankt.

Hoewel deze boodschap hem nooit zal bereiken, wil ik ook graag David Bowie bedanken voor zijn creativiteit. Zijn muziek diende als belangrijkste soundtrack tijdens het schrijven van deze scriptie. Oscar Wilde kreeg al een eerbetoon in de vorm van een kus op zijn momument in Père Lachaise.

Tot slot verval ik even in clichés. Ik wil graag mijn ouders bedanken omdat ze de luide muziek en de obsessie met mijn onderwerp tolereerden. Mijn vrienden, in het bijzonder Sanne De Craemer en Lynn Custers, gaven me een duwtje in de rug door er gewoon voor me te zijn. Deze woorden zullen nooit genoeg weergeven hoe belangrijk dat voor me was. Bedankt voor de steun en het wegvegen van mijn onzekerheden. En de fijne koffiepauzes.

Released from your shackles
I danced with the jackals
And learned a new way to move
- Villagers-

I only
Came here
To see you
Seeing me
- Peggy Sue-

Images worth remembering recall us to ourselves, in forms that are familiar and
in others that dare us into luxuriant self-invention.

- Joanna Frueh-

Inhoudstafel

Hoofdstuk 0: Inleiding: Flamboyante figuren.....	7
DEEL I: DANDIES EN <i>THE PICTURE OF DORIAN GRAY</i>	13
Hoofdstuk 1: “Dandy, dandy, where you gonna go now?”	13
1.1 Dartele dandy.....	14
1.2 Creatieve Camp.....	18
Hoofdstuk 2: Immorele ideologieën van Oscar Wilde.....	21
2.1 Geniale geheimen.....	21
2.2 Ingenieuze inspiratie.....	24
2.2.1 Sensuele satanisten: gelijkenissen tussen de twee protagonisten.....	26
2.2.2 Louterende les: Dorian Gray en Des Esseintes op het matje geroepen.....	27
Hoofdstuk 3: Prangende parallellen tussen de presente personages.....	31
3.1 Zwoele zonden van Oscar Wilde.....	31
Hoofdstuk 4: Escalerend estheticisme.....	34
4.1 Inmengende invloeden: effecten van een persoonlijkheid.....	35
Hoofdstuk 5: Verfilmingen van <i>The Picture of Dorian Gray</i>	38
5.1 Porseleinen pop: Hurd Hatfield.....	39
5.1.1 Laconieke Lord Henry: George Sanders.....	41
5.2 Speelse spanning: John Gielgud.....	42
5.2.1 Draconische dramatis: Peter Firth.....	42
5.3 Puberaal placebo: Hollywood als gevaarlijkste verleiding.....	44

5.3.1 Dampende drugs en snerpende seks.....	45
5.4 Radeloze redding: vrouwen als verlossing.....	46
5.5 Distantiërende dandies: prototypisch of verloren zaak?.....	47
Hoofdstuk 6: Magnifieke maskers en verrassende vermomming.....	49
6.1 Alternierende acties: nieuwe maskers, nieuwe identiteiten.....	51
DEEL II: HEDENDAAGSE DANDY.....	54
Hoofdstuk 7: Glanzende glamrock.....	54
7.1 Glam glittert.....	55
Hoofdstuk 8: De pop dandy.....	58
8.1 Kunstige knuffelberen: oorsprong van de contemporaine dandy.....	59
8.2 Generaal genderspel: fluctuerende seksualiteit.....	61
Hoofdstuk 9: Velvet Goldmine.....	64
9.1 Bangelijke brug: lijn tussen Oscar Wilde en glamrockers.....	65
9.2 Offensieve omwenteling: de dandy danst in glitter.....	68
9.3 Zelfde dodelijke doelstelling als Dorian Gray.....	70
Hoofdstuk 10: David Bowie.....	74
10.1 Katalyserende koning.....	75
10.2 Zalvende Ziggy: samenraapsel van invloeden.....	77
10.3 Fabuleuze faam: verstikkend succes.....	80
10.4 Cognitieve constructie: Ziggy als bouwwerk.....	82
10.5 Knallende kleurschakeringen.....	86
Hoofdstuk 11: Johannes Verschaeve.....	89
11.1 Afkerende affiniteiten: streven naar zonde?.....	91

11.2 Fantasievolle fabel: creatie voorbij het concrete.....	93
11.3 Groeiende gebruiksaanwijzing: potentiële player.....	97
11.4 Genadeloze grenzen.....	101
11.5 Begeerlijke begeestering: een beheerste dandy.....	103
Hoofdstuk 12: Besluit: Dappere dandy voor altijd.....	106
Bibliografie.....	112
Bijlagen.....	116
1. Fotomateriaal.....	116
2. Interview met Johannes Verschaeve, afgenomen op 22 februari 2011.....	121
3. Interview met Johannes Verschaeve, afgenomen op 29 april 2011.....	138

Hoofdstuk 0. Inleiding: Flamboyante figuren

“He created excitement and curiosity by appearing before his audiences in a spectacular feminine manner of dress, sporting velvet breeches, silk hose, and quilted jacket, and with long flowing hair.” (Sloan 2003, 13) Deze zin kan enkel het beeld van een dandyachtige figuur oproepen: een gesofisticeerd persoon, met een horde bewonderaars rond zich verzameld en het liefst nonchalant rokend. Een ultieme afgelijnde definitie van de dandy bestaat er niet, maar toch verdienen maar weinigen het label echt; enkel Baudelaire, George ‘Beau’ Brummell, Jules Barbey D’Aurevilly en de persoon die wordt beschreven in bovenstaand citaat, Oscar Wilde, behoren tot de categorie. Vele elementen van deze flamboyante figuur vinden hun weerklank in de hedendaagse cultuur, omdat hij een beeld oproept dat toestaat door te sijpelen naar nieuwe contexten. Tegenwoordig komt de dandy terug in media zoals film, beeld, mode en muziek. Barbey beweerde in zijn bekende werk “Du Dandysme et George Brummell” (1845) nochtans dat de dandy zou vergaan met de komst van de democratie en de massamaatschappij. Roland Barthes deelde dit oordeel: “reduced to a freedom to buy, dandyism could only suffocate and expire.” (Walden 2002, 35) In de “Preface” bij de tweede editie van zijn werk schreef Barbey zijn mening bij:

We shall never have a dandy like Brummell, but people like him, whatever weight the world gives them, we can be sure there will always be, even in England [...] Dandyism has its roots in human nature in all countries and at all times, since vanity is universal. (Walden 2002, 35)

Het dandyeske gedrag beperkt zich niet tot de periode tussen George Brummell en het laat Victoriaanse tijdperk met figuren als Oscar Wilde en J.K. Huysmans. De ijdelheid en frivoliteit die deze persoonlijkheden kenmerken komen in alle tijdperken voor en weten nog steeds te fascineren. Het was de taak van de dandy om zich te verzetten tegen de alledaagse maatschappij: “dandyism is a subversive assemblage of loosely defined principles that runs against the social grain.” (Humphreys 1999, 64) Verzet is van alle tijden, maar de dandy doet dit bewust door de aandacht op zichzelf te vestigen aan de hand van bijzondere kledij, gevatte taal en speelsheid. Toch is het publiek dat in bovenstaand beeld

wordt weergegeven van essentieel belang voor de dandy, want hij is en blijft gebonden aan de gemeenschap.

The dandy's refined aesthetic tastes distinguish him from the contemporaries, but he is nevertheless intricately bound to his place in society. His tastes are refined because he wants to create a separate context, within the one he cannot escape. (Humphreys 1999, 64)

Barbey herkende dit in zichzelf en verklaarde dat hij als een portret is dat constant op zoek is naar een kader. (Humphreys 1999, 65) Ik zal in deze scriptie aantonen hoe het publiek fungeert voor zowel de oorspronkelijke als de eigentijdse dandies.

Als we kijken naar het prototypische beeld dat wordt geschetst door Barbey, kan Oscar Wilde als een van de laatste echte dandies worden gezien. De Ierse auteur en theatermaker was een berucht man in de laatste decennia van de 19^{de} eeuw, befaamd om zijn eigenwijze persoonlijkheid en vernuftige discussies. Zijn enige roman, *The Picture of Dorian Gray*, werd gezien als een immoreel boek en werd naar voren geschoven als bewijsmateriaal in de rechtszaak tegen Wilde. Hij had een geheime relatie met Lord Alfred Douglas¹, wiens vader niemand minder was dan de Marquess van Queensberry en deze gaf Wilde de schuld van het mislukken van Bosies universitaire carrière. De schrijver werd voor *queer* uitgeschilderd en zijn roman kreeg de reputatie een weergave van sodomie te zijn. (Sloan 2003, 27) Zelf zegt hij nochtans hoe "each man sees his own sin in Dorian Gray" (Bristow 2006, xxiv), wat erop wijst dat de roman niet noodzakelijk een illustratie is van zijn eigen zonden. Hij had gewild dat een nieuw soort lezer zich zou aankondigen, wat volgens hem nodig was om zijn esthetische ideaal te doorgronden. Het was de bedoeling dat deze lezer "would look beyond the work of art as a mere reflection of the writer's life or opinions or of existing morality." (Sloan 2003, 17) Volgens Wilde was het publiek hiervoor nog niet klaar en kon het de ware intentie van de auteur niet doorzien. Hij zou wegwijnen in een hotelkamer in Parijs, in strijd met het behangpapier², maar zijn buitenissige

¹ Lord Alfred Douglas staat beter bekend als Bosie.

² Veel bronnen en websites vermelden het volgende humoristische citaat van Oscar Wilde: "My wallpaper and I are fighting a duel to the death. One or other of us has to go." Toch is het niet

persoonlijkheid en het boeiende personage Dorian Gray vonden hun weg naar de eeuwige fascinatie. Het dandyisme is wat Brummell, Baudelaire, Barbey, Wilde en de figuur Dorian Gray omkadert, een fenomeen dat nog steeds terugkeert in elke persoon die ervan houdt om de volledige aandacht op te eisen. De rasechte dandies zijn beperkt, maar bepaalde dandyeske kenmerken komen nog steeds voor in hedendaagse culturele stromingen. *The Picture of Dorian Gray* werd een bron van inspiratie voor talrijke theater- en filmmakers en de dandy het boegbeeld voor buitensporige figuren die zichzelf willen voorzien van dat laagje glamour, wat een belangrijke voorwaarde is voor het dandyisme. Het fenomeen gaat over zowel zien als gezien worden en gaat gepaard met een niet geringe mate van narcisme en buitensporig gedrag. Het glamourlaagje uit zich vaak in een androgyne gedaante, maar ook in extra aandacht voor uiterlijk vertoon en kledij, waardoor de dandy duidelijk in contact staat met zijn vrouwelijke trekjes. Van Beau Brummell is bekend dat hij elke dag een heet bad nam, uren voor de spiegel kon staan en dat zijn outfit altijd tot in de details perfect in orde moest zijn. (Kelly 2005, 161) Het personage Dorian Gray heeft doorheen de jaren verschillende uiteenlopende invullingen gekregen, maar hij is en blijft een dandy. In deze scriptie wil ik bekijken hoe hij en het personage Lord Henry Wotton worden weergegeven in verschillende filmversies: die van Albert Lewin uit 1945, een authentieke versie van de BBC uit 1976 en de meest recente uit 2009 van regisseur Oliver Parker. Iedere keer krijgen we een andere Dorian Gray te zien en ik zal nagaan in hoeverre de dandyachtige houding een constante is.

George Walden tracht in zijn boek *Who is a Dandy?* (2002) de hedendaagse dandy te definiëren. Hij vertaalde het werk van Jules Barbey D'Aureville, "Du Dandysme et George Brummell", en constateert dat "once you begin thinking in Brummellian terms you find yourself surrounded, in films, literature or life, by dandy or would-be dandy types." (Walden 2002, 49) Hij onderscheidt verschillende contemporaine dandyachtige figuren en vergelijkt de kunstenaar Andy Warhol met George Brummell. De gelijkenissen tussen beide figuren zijn treffend. Met Andy Warhol, bekend om zijn pop-art, treedt de dandy de populaire en commerciële kunst binnen en vindt zo steeds meer resonantie in

duidelijk of Wilde deze woorden letterlijk heeft uitgesproken.
(http://en.wikiquote.org/wiki/Talk:Oscar_Wilde, 22 april 2011)

de eigentijdse context. In het wonderbaarlijke jaar 1972 zal de nieuwe dandy bij uitstek ontstaan, met name in de glamrock. Na een bezoek aan New York en onder invloed van de indrukwekkende Warhol ontwikkelde zanger David Bowie een alter ego dat de dandy alle eer aandoet: Ziggy Stardust. De muzikale stroming van de glamrock in de jaren '70 dient als achtergrond voor Bowies schepping met de androgyne uitstraling. Vele muzikanten inspireerden zich op Ziggy Stardust en gingen op een soortgelijke flamboyante manier de aandacht opeisen. Marc Bolan, het brein achter T-Rex, trad op met een glitter-besprenkeld gezicht tijdens een tv-programma en inspireerde op die manier onbewust een hele groep fans die de straten van Londen inkleurden met hun glamoureuze kledij. Ook in de Belgische muziek komt de dandy nog voor, meer bepaald in de band The Van Jets met zanger Johannes Verschaeve, die David Bowie als een van zijn belangrijkste invloeden beschouwt. Met de film *Velvet Goldmine* (1998) van regisseur Todd Haynes, waar Oscar Wilde en glamrock elkaar ontmoeten, zal ik demonstreren hoe er een lijn loopt van de dandy naar de glamrock. In het tweede deel van deze scriptie zal ik de achtergrond van dit muzikale genre schetsen en aantonen hoe de dandies vooral in deze excentrieke stijl een weerklank vinden. Volgens Baudelaire kreeg de dandy voornamelijk een luider stem tijdens periodes van omwenteling en verandering. De jaren '70 dienen als ideale achtergrond voor de eigentijdse dandy om zichzelf van een platform te voorzien en zo de maatschappelijk waarden en normen in vraag te stellen of zelfs te bespotten. De glamrockers deden dit door androgyniteit en suggestiviteit als normen te aanvaarden, waardoor een nieuwe seksuele revolutie werd ontketend. Oscar Wilde hechtte al veel aandacht aan maskers en kostumering, wat bij bepaalde glamrockers ook een essentiële nadruk krijgt. David Bowie nam dit idee over en ontwikkelde een alternatieve persoonlijkheid door een eigen gecreëerd masker op te zetten en extravagante kostuums aan te trekken. Op deze manier dringt de dandy nog verder de populaire cultuur binnen. De glamrockers vertonen niet enkel parallellen met de dandy op uiterlijk vlak, maar ook in hun ideeën en performance. Ik zal nagaan welke dandyeske aspecten het meeste naar voren komen in de glamrock en waarom dit specifieke muzikale genre kan worden gelinkt met het dandyisme.

Deze scriptie is opgedeeld in twee delen: het eerste deel omvat de bespreking van het fin de siècle dandyisme en *The Picture of Dorian Gray*. In hoofdstuk 1 geef ik een omschrijving van de dandy en de regels waaraan ik de contemporaine dandy zal staven. Ik maak in hetzelfde hoofdstuk ook een onderscheid tussen dandyisme en Camp, met de studie van Susan Sontag als uitgangspunt. Hoofdstuk 2 bespreekt de achtergrond voor de roman *The Picture of Dorian Gray* van Oscar Wilde; de thema's en hoe *À Rebours* van J.K. Huysmans een belangrijke invloed was voor Wilde. De parallellen tussen de hoofdpersonages onderling en hun auteur geef ik weer in hoofdstuk 3. De esthetische omkadering voor de roman en Oscar Wildes overtuigingen worden geschetst in hoofdstuk 4. Vervolgens zal ik drie verfilmingen van *The Picture of Dorian Gray* bespreken in hoofdstuk 5, om te kijken hoe de dandy wordt weergegeven en of dit beeld eventueel verandert doorheen de verschillende versies. Hoofdstuk 6 dient als overgang naar het tweede deel van deze masterscriptie en toont aan hoe maskers en vermomming essentieel zijn voor de dandies. In het tweede deel verplaats ik de context van de dandy naar de eigentijdse leefwereld door te kijken in hoeverre hij nog voorkomt in de hedendaagse cultuur. Hier heb ik geopteerd voor het muzikale genre glamrock, omdat de artiesten als echte dandies op het podium staan. Hoofdstuk 7 schetst een achtergrond voor de jaren '70 en deze muzikale stijl. Ik zal me vervolgens toespitsen op een studie van Stan Hawkins, die de contemporaine dandy als pop dandy omschrijft en daarbij duidelijke gelijkenissen ziet met figuren als Brummell en Wilde. In hoofdstuk 8 zal ik de belangrijkste elementen uit mijn onderzoek halen. *Velvet Goldmine* wordt besproken in hoofdstuk 9, omdat hier zeer nadrukkelijk parallellen worden gelegd tussen meesterdandy Wilde en de personages van de film in het licht van de jaren '70 en de glamrock. David Bowie is de hoofdrolspeler van hoofdstuk 10, waar ik zal nagaan hoe hij precies beantwoordt aan de omschrijvingen van de dandy en hoe hij een essentiële fout heeft begaan waardoor hij het dandyeske masker moest afwerpen. In het laatste hoofdstuk van deze masterscriptie ga ik na of het dandyisme een even grote weerklink vindt hier in België door Johannes Verschaeve te onderwerpen aan een analyse.

Dandyisme is meer een houding dan een gefixeerde persoonlijkheid. Barbey omschreef het als “a whole way of being” (Barbey 2002, 79) en erkende dat het fenomeen moeilijk vast te pinnen is; Walden vult het begrip verder aan met de hedendaagse dandy als

“attitude”, “life-style”, iconic status, and a platform from which he or she can flaunt their persona, their detachment, their notional inserrection against a society in which they are seen (and see themselves) as glittering adornments. (Walden 2002, 55)

De dandy is een dynamisch personage en kent geen eenvormige aflijning, maar aan de hand van de studies van D’Aurevilly en Stan Hawkins, die een beeld schetst van de moderne pop dandy, zal een beeld gedefinieerd en gestaafd worden in de casussen van David Bowie als Ziggy Stardust en Johannes Verschaeve. Ik zal aantonen in hoeverre het dandyisme, zoals we het kennen in Wildeaanse termen³, nog voorkomt in de eigentijdse cultuur en wat de voornaamste verschillen zijn. Uiteindelijk bevat de essentie van het dandyisme, zowel in de 18^{de} eeuw met Beau Brummell als nu, de doelstelling om te zien en gezien te worden en distantiëring van alledaagse aanvaarde normen en waarden. De dandy vindt sowieso nog steeds zijn stem, zowel in mindere geluidsterkte als in overdreven geschreeuw.

³ Hiermee bedoel ik de typische dandyachtige kenmerken zoals ze worden weergegeven in hoofdstuk 1.1.

DEEL I: DANDIES EN *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*

Hoofdstuk 1: "Dandy, dandy, where you gonna go now?"

Who is a Dandy? van George Walden brengt een vertaling van het bekende essay "Du Dandysme et George Brummell", gepubliceerd door Jules Barbey D'Aureville in 1845, en een kritische tekening bij het fenomeen dat in bepaalde mate nog voorkomt in de hedendaagse cultuur en maatschappij. De verknochtheid aan stijl en mode is een verschijnsel dat nooit in kracht is afgenomen en dat een belangrijk aanknooppunt vindt in het dandyisme. "Dandies are as eternal as caprice. Humanity has as much need of their attractions as of its most imposing heroes, of its most austere grandeurs." (Walden 2002, 17) Barbey's tekst toont een psychologisch portret van dandy George 'Beau' Brummell en was initieel geschreven als een artikel voor een modetijdschrift, *Le Moniteur de la Mode*. Het dandyisme was uitgevonden door de Engelsen, maar het waren voornamelijk de Fransen die de manifestatie van een context voorzagen. In Frankrijk was het eerder een literair dan een sociaal fenomeen dat meerdere auteurs, zoals Charles Baudelaire, J.K. Huysmans, Mallarmé en Marcel Proust, de zogezegde "écrivain-dandies", beïnvloedde. (Walden 2002, 18 en 21) Hoewel Barbey zichzelf tot deze groep van literaire dandies rekende, was hij ook qua uiterlijk het label waard: "he favoured flaming colours, flared coats, a red cape, a Spanish nobleman's hat, and a dagger" (Walden 2002, 21), een weerspiegeling van Oscar Wildes flamboyante vertoon een halve eeuw later. Garelick stelt in haar boek *Rising Star: dandyism, gender, and performance in the fin de siècle* (1998) dat Barbey's document "a blend of novelistic dandyism and historical fiction" (Garelick 1998, 9) inhoudt. Volgens haar en Domna Stanton, wie meer zich meer op de literaire dandy toespitst, is het dan ook moeilijk om uit te maken hoe de vork in de steel zit: "we cannot say whether it was the social reality that generated the literary formulation or whether real people imitated or dramatized... dandies found in literary texts." (Garelick 1998, 10)

Het aflijnen van de dandy blijkt een moeilijke taak. Ze zijn een raadsel zonder rechtlijnige antwoorden. (Gill 2007, 176) De dandies van de 18^{de} en 19^{de}

eeuw, zoals Beau Brummell en Baudelaire, zijn niet dezelfde als de excentriekelingen van de 20^{ste} en 21^{ste} eeuw. Het begrip krijgt verscheidene invullingen en verandert vaak van betekenis doorheen de jaren, gebonden aan de historische en linguïstische context. (Gill 2007, 167) Het is dan ook makkelijker om te zeggen wie een dandy is of wie dandyachtige trekjes heeft dan het dandyisme van een bindende definitie te voorzien. Volgens Barbey is “the carefully calibrated provocation of his personal style” (Walden 2003, 33) wat een dandy tot een ware dandy maakt. In zijn ogen was enkel Beau Brummell de ware reïncarnatie van het fenomeen en figuren zoals Richelieu een valse echo. (Barbey 2003, 72-73) Barbey beschrijft zelf hoe moeilijk het dandyisme te definiëren is:

The trouble with Dandyism is that it is as difficult to describe as it is to define. People who see things from a narrow perspective have got into their heads that it was above all a question of dress, of external elegance – that Dandies were merely dictators of fashion, bold and felicitous masters of the art of making one’s toilet. It is most certainly that, but it is other things beside [...] Dandyism is a whole way of being – a way of being entirely composed of nuances. (Barbey 2003, 78-79)

Aangezien het essay van Barbey wordt beschouwd als de bijbel van het dandyisme, zal ik voornamelijk uitgaan van zijn richtlijnen en zo de dandies van de hedendaagse cultuur trachten te ontdekken en ze staven aan zijn theorie.

1.1 Dartele dandy

De dandy is een grillige figuur die nooit doet wat men van hem verwacht, waardoor hij de regels van de maatschappij uitdaagt en vaak op onbegrip botst. Hem omschrijven als een puur egocentrisch en ijdel persoon lijkt op het eerste gezicht een terechte bestempeling, maar de dandy tracht zichzelf te verheffen boven de conformistische massa. Als product van een verveelde samenleving is hij toch op een contradictorische wijze gebonden aan grenzen binnen de maatschappij: het dandyisme speelt met de regels terwijl het die ook respecteert; het draait hun vernauwende effecten om, maar om dit te doen moeten ze ook worden opgeroepen. De dandy heeft een elegantie die wordt geperverteerd door

de samenleving; hij kan enkel een aparte context scheppen binnen de omgeving waar hij niet aan kan ontsnappen. (Humphreys 1999, 65) Deze context kan worden opgeroepen door de creatie van een alter ego. Dit verwezenlijken van een ander personage gaat gepaard met bepaalde grenzen, zowel bij de authentieke als de moderne dandy. Het gaat steeds om het omverwerpen van conventies binnen de aanvaarde maatschappij, meestal in de vorm van excentriciteit. Dit bevindt zich niet enkel op vlak van kledij, want "a Dandy is not just a walking, talking suit of clothes. On the contrary, what constitutes Dandyism is a particular way of wearing them." (Barbey 2003, 79) Toen het woord "dandy" in Frankrijk werd voorgesteld tijdens de hoogdagen van de Anglomania, de Franse obsessie met alles wat Engels was, werd vooral Beau Brummell naar voren geschoven als de ultieme dandy. Natuurlijk vielen de externe kenmerken als eerste op: "The English dandy who is characterized by the effect that he produces through an eccentric manner of dress -starched collar, extravagant tie and corseted waist." (Godfrey 1832, 25) Een dandy kan niet worden herleid tot zijn tenue, want de manier van zich kleden is verbonden met een bepaalde functie en betekenis, namelijk de drang om autoriteit en gangbare decreten tegen te gaan. Zowel zijn zoektocht naar sensatie als zijn specifieke manier van distinctie, bijvoorbeeld in de vorm van zijn klederdracht, is een manier om zichzelf een esthetische en sociale superioriteit te verlenen. De dandy wil zich constant onderscheiden en distantiëren (Glick 2001, 141), en dit doet hij door een nieuwe wereld en persoonlijkheid te scheppen. Het dandyisme is een rol die de persoon aanneemt en waarin hij zijn theatraliteit en gevoel voor dramatiek kan uitvergrooten om aandacht op te eisen. De dandy wordt bewust gecreëerd en dient met volle overtuiging neergezet te worden. "[The dandy] is a personality that encompasses its own mechanically reproduced versions, and eventually seems indistinguishable from them." (Garellick 1998, 3) Dat is ook waar het gevaar van de dandy ligt, want de creatie hoort aan specifieke voorafbepaalde regels te beantwoorden. Als hij deze overschrijdt, wordt zijn spel niet langer bewust gespeeld en is hij uiteindelijk geen dandy meer, omdat de nodige ironie verloren gaat. Dit wordt uitvoeriger besproken in de hoofdstukken 6, 8, 9 en 10. Het spreekt voor zich dat het dandyisme enkel kan voorkomen in grootsteden, waar

hij een grote gading aan bewonderaars en tegenstanders vindt. De stad is ook een smeltkroes van diversiteit en de ideale habitat die de dandy oproept.

Zijn affectie is menselijk, maar extreem verfijnd, waardoor hij zich niet bezighoudt met constant verleiden. Een Don Juan of Casanova is hij niet, want deze bezitten te veel passie en zijn bijgevolg te echt om een ware dandy te zijn. Hij streeft ernaar om overal zijn persoonlijke stempel op te drukken. Dit is ook de reden waarom het dandyisme niet luistert naar regels⁴, want het kan niet bestaan zonder een hoog gehalte van originaliteit en onafhankelijkheid. "The true dandy throws off all of the constraints and duties of sex, whether of monogamy, paternity, or thralldom to the hearth. If there is an opposite of the family man, it is he." (Walden 2003, 43) Er is geen plaats voor iemand anders buiten zichzelf. Een dandy is in zekere zin een narcist, want hij houdt ervan om in het middelpunt van de belangstelling te staan en lijkt als het ware verliefd te zijn op het geluid van zijn eigen stem. Zijn leven is een levenskunst en de waarde daarvan ligt geheel binnen zijn aanwezigheid en persoonlijkheid. Hij is schaamteloos, maar nooit vulgair. Hij kan tegelijkertijd charmeren en schofferen, maar uiteindelijk is zijn aura van essentiële belang dan zijn woorden: "His effect on people was more immediate than any produced by language alone. He produced it by an intonation, a look, by deliberate intention, even by silence." (Barbey 2003, 115-116) Toch is de dandy een geboren expert in conversatie, waarin hij ook graag met conventies speelt. Hij is een speelvogel, hanteert constante ironie en cryptische taal om zo de verwachtingen van het gesprek om te draaien. "For the dandy the game never stops and all statements, be they moral or aesthetic, adopt a playful character." (Botz-Bernstein 1995, 287)

Tegen het einde van de 19^{de} eeuw werd de dandy vaak geassocieerd met homoseksualiteit. Vaak bezit hij iets vrouwelijks dat verdergaat dan het bezig zijn met de uiterlijke verschijning, hoewel het dandyisme initieel werd gezien als de ultieme oefening in het perfectioneren van uiterlijk vertoon. Later werd de figuur ook verbonden met intellectualiteit dankzij de verbale vernuftigheid van Barbey, Baudelaire en Oscar Wilde. (Glick 2001, 130-131) Zowel de fin-de-siècle

⁴ De dandy luistert alleen maar naar de regels die hij zelf oplegt. Hij is enkel een anarchist binnen de maatschappelijke regels.

als de moderne dandies nemen een androgyne gedaante aan om tegen de seksuele stereotypes en repressie te revolteren. Barbey ziet het dandyisme als een combinatie van mannelijkheid, met minder aantrekkelijke karakteristieken als hardheid, wreedheid en geweld, en vrouwelijkheid dat wordt geassocieerd met zachtheid, sensualiteit en delicaatheid. (Gill 2007, 173) De grenzen tussen beide seksen vervagen in het personage van de dandy. Het is zijn bedoeling om vragen te stellen, maar ook om zijn eigen lichaam als een onbekende identiteit voor te stellen. (Hadlock 2001-2002, 59) Hij voelt een soort van aliënering van seksualiteit aan en is niet bang om deze twijfels expliciet tentoon te stellen.

Zo kan de poging tot karaktertekening van de dandy nog even doorgaan, maar het meest essentiële is intussen vermeld. De contextuele omkadering is te dynamisch en aangezien de dandy thuis hoort in alle tijden, is het beeld nooit vast te leggen. De beschrijving die ik hierboven gaf, schetst voornamelijk een weergave van de typische fin-de-siècle dandy die zal worden gestaafd aan de omschrijving van de moderne pop dandy zoals Stan Hawkins deze typeert in hoofdstuk 8. Er zijn kenmerken die zullen overlappen, maar uiteindelijk krijgt het begrip "dandy" nooit een definitieve afbakening. "Dandies, like Brummell, are fascinating because they defy easy definition." (Kelly 2005, 2) Het enige wat alle dandies delen – of ze nu uit de 18^{de} stammen dan wel hedendaagse zijn - is de drang om zich te distantiëren van de vulgariteit van de maatschappij. De invulling van deze bewuste daad van verzet en vervreemding is altijd hoogst persoonlijk en creatief. Twee mooie citaten om dit hoofdstukje mee af te sluiten: "The dandy had made an art form of commodifying personality. Dandyism is itself a performance, the performance of a highly stylized, painstakingly constructed self, a solipsistic social icon" (Garelick 1998, 3); en tot slot een samenvatting vanuit een vrouwelijk standpunt:

The dandy [...] devotes himself to the production of the self as an aesthetic artifact; he is the ultimate representative of fashion, the embodiment of what Wilde, following Baudelaire, calls the 'absolute modernity of beauty.' Like women and like the work of art, the dandy can be perceived in aesthetic doctrine as quite useless; exalting appearance over function, he voices a protest against prevailing bourgeois values that associate

masculinity with rationality, industry, utility and thrift. (Felski 1991, 1096)

1.2 Creatieve Camp

Dandyisme wordt vaak verward met het begrip 'Camp'. Het bekende essay van Susan Sontag, "Notes on 'Camp'" (1964) legt de term uit in 58 kenmerken en geeft daardoor een omlinjende definitie, wat al meteen het eerste verschil aangeeft met het dandyisme. Sontag licht toe dat "Camp is the new dandyism. Camp is the answer to the problem: how to be a dandy in the age of mass culture." (Sontag 2009, 288) In navolging van haar theorie zou ik de dandies die ik later in deze scriptie zal bespreken moeten bestempelen als Camp, maar ik kies ervoor om dit niet te doen aangezien Camp niet steeds geassocieerd hoeft te worden met dandyisme. Een persoon kan perfect kenmerken van Camp bezitten zonder een dandy te zijn. Dit hoofdstuk dient enkel om de verwarring tussen de twee termen te verhelderen en aan te tonen wat de meest essentiële verschillen zijn.

Volgens Sontag fungeert Oscar Wilde als een overgangfiguur tussen de dandy en de vertegerwoordiger van Camp. Hoewel *The Picture of Dorian Gray* nog duidelijk de dandy weergeeft, zat de Camp attitude al in Wilde vervat doordat hij vulgariteit kon appreciëren en alle esthetische objecten als gelijkwaardig zag. Terwijl de dandy constant verveeld was door zijn omgeving, die hij vaak kritisch beoordeelt, vindt de *connoisseur of Camp* alles amusant en is hij meer gericht op genieten. Volgens hem bestaat er zoiets als "a good taste of bad taste" (Sontag 2009, 291) en de ontdekking daarvan kan bevrijdend werken. Sontags algemene omschrijving van Camp houdt in dat het een vorm van estheticisme is. "It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization." (Sontag 2009, 277) Net zoals in het dandyisme gaat het ook hier om speelsheid, maar Camp gaat nog een stap verder en overdrijft nog meer in het gekunstelde. Hier is er geen scheiding meer tussen de ware persoonlijkheid en het theatrale personage; bij Camp komt er geen masker meer aan te pas, of is dat masker helemaal versmolten met de echte identiteit van de

persoon. "To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater." (Sontag 2009, 280) Essentiële doelstellingen zijn het aandikken van extravagantie en de poging om iets in de glamoureuze en buitengewone betekenis na te streven. Camp in kunst "proposes itself seriously, but cannot be taken altogether seriously because it is 'too much'." (Sontag 2009, 284) Het is niet de bedoeling om bepaalde waarden van de maatschappij in vraag te stellen; Camp stelt een andere, supplementaire set van normen voor. Hun vrolijke houding "is based on the great discovery that the sensibility of high culture has no monopoly upon refinement. [...] the man who insists on high and serious pleasures is depriving himself of pleasure." (Sontag 2009, 291) Tegengesteld aan de dandy, die zijn speelsheid erg ernstig opvat, is de *connoisseur of Camp* iemand die niets serieus opneemt maar geniet van het leven zoals het is. Ze hebben geen behoefte om zichzelf te bewijzen of te distantiëren van de samenleving, ze willen vooral van alles genieten zoals het op hen afkomt. Sontag verwijst naar het feit dat Camp vaak met homoseksualiteit wordt geassocieerd en legt uit dat de twee inderdaad op bepaalde vlakken elkaar overlappen.

Not all homosexuals have Camp taste. But homosexuals, by and large, constitute the vanguard –and the most articulate audience– of Camp. [...] Obviously, its metaphor of life as theater is peculiarly suited as justification and projection of a certain aspect of the situation of homosexuals (The Camp insistence on not being "serious," on playing, also connects with the homosexual's desire to remain youthful). (Sontag 2009, 290)

Camp is een stijl die eigen is aan de hedendaagse massacultuur, wat fundamenteel verschilt met de dandy die de constante behoefte voelt om zich te distantiëren van zijn omgeving. Hij creëert erg bewust zijn personage en neemt zijn rol een stuk serieuzer op dan de *connoisseur of Camp*. Volgens Sontag is Camp ook een beschrijving die niet enkel op personen kan worden toegepast, maar ook op films, kleren, meubels, romans, kunst en gebouwen, (Sontag 2009, 277) wat het een fundamenteel onderdeel van de gemeenschap maakt. We kunnen concluderen dat het dandyisme en Camp wel degelijk enkele raakpunten

hebben, maar dat de twee termen onmogelijk als synoniemen kunnen worden beschouwd.

Hoofdstuk 2: Immorele ideologieën van Oscar Wilde

De notoire roman *The Picture of Dorian Gray* van Oscar Wilde kreeg meteen bij de publicatie als novella in *Lippincott's Monthly Magazine* in 1890 het label van "immoreel boek" opgeplakt. (Baldwin 2000, 7) De critici maakten op een harde manier hun mening duidelijk: *The Daily Chronicle* noemde het een giftig boek (30 juni 1890) en *The St. James Gazette* omschreef op 20 juni het boek als "garbage of the French Decadents." (Baldwin 2000, 8) Wilde voelde zich genoodzaakt om in de officiële publicatie van het boek in 1891 een "Preface" te voorzien om deze aanvallen te beantwoorden. Hij beet van zich af met aforismen en een snedige respons op de critici: "There is no such thing as a moral or immoral book. Books are well written, or badly written. That is all." (Wilde, 2003, 3)⁵ Toch deed hij enkele toegevingen door bepaalde passages te schrappen of aan te passen en nieuwe hoofdstukken toe te voegen. Deze gereviseerde versie kreeg minder negatieve reacties, maar dan vooral omdat het rumoer rond de roman al was getemperd. Wilde werd geprezen door auteurs als W.B. Yeats, Arthur Conan Doyle en later James Joyce, die *The Picture of Dorian Gray* als een klassieker beschouwden. Ik zal eerst een omkadering van de roman schetsen om een duidelijker beeld van de leefwereld van de dandy, in de vorm van Dorian Gray en Lord Henry, weer te geven. Op deze manier wordt de achtergrond waartegen deze figuur zich beweegt meer helder.

2.1 Geniale geheimen

The Picture of Dorian Gray bevat duidelijk referenties aan de Faust-legende en de Narcissus mythe uit Ovidius' *Metamorphoses*. (Baldwin 2000, 9) Dorian verkoopt zijn ziel opdat het portret zijn zonde en naderende ouderdom draagt en hijzelf de eeuwige jeugd en schoonheid kan behouden. Het narcisme in dit verhaal wordt duidelijk in het egocentrische gedrag van de jongeman. John Paul Riquelme

⁵ Alle citaten die in dit hoofdstuk worden aangegeven door "Wilde 2003" slaan op de roman *The Picture of Dorian Gray*, Ed. R. Mighall, (Londen: Penguin Group, 2003). Dit meld ik zodat er geen verwarring ontstaat tussen de verwijzingen in hoofdstuk 6, waarin de bronnen ook worden aangegeven als "Wilde, 2003". De citaten uit hoofdstuk 6 komen uit Wildes *The Decay of Lying and Other Essays*. (London: Penguin Group, 2003) Tenzij anders aangegeven.

beweert dat de roman een combinatie inhoudt van “a fantastic world of indulgence and boundary-crossing and the tendency of the aesthetic. [...] As an avatar of Narcissus, Dorian Gray embodies both tendencies in a poisonous, self-negating confluence signifying madness.” (Riquelme 2000, 610) De thema’s van de dubbelganger en het veranderende portret waren al verscheidene keren voorgekomen in 19^{de}- eeuwse romans, zoals in Benjamin Disraeli’s⁶ *Vivian Grey* (1820s), maar Wilde wist deze invloeden op een spitsvondige manier te verwerken in zijn eigen werk zodat het lijkt alsof deze zijn eigen creatie zijn. (Baldwin 2000, 9) Volgens Stanley P. Baldwin zijn de voornaamste thema’s “the Faust legend, the balance of body and soul, the dual nature of man, self-discovery, narcissism, friendship, the fall of man, sin and redemption, and the dangers of personal influence or manipulation.” (Baldwin 2000, 10) Dit laatste vernoemde thema wordt ingevuld door het personage Lord Henry Wotton, die de katalysator van Dorians toekomstige verdorvenheid lijkt te zijn. Sheldon W. Liebman constateert dat Wotton

[is] quite willing- and even eager- to manipulate Dorian callously and deliberately, in order to satisfy the only desire that he believes is neither futile nor destructive –intellectual curiosity- and to experience the only real pleasure left to him, those he can have vicariously, living through others. (Liebman 1998, 300)

In Wottons ogen is Dorian een experiment, een fragiele persoonlijkheid die hij makkelijk kan manipuleren. In de eerste kennismaking tussen de twee worden de zaden van verderf al geplant. Voor een levenslustige jongeman als Dorian zijn de uitspraken van de hedonistische Wotton erg verleidelijk, want hij wordt “encourage[d] to follow his own example of persuing his own self-interest, which means seeking pleasure and avoiding pain.” (Liebman 1998, 300) Het manipulatieve spel van Lord Henry is begonnen en Dorian hangt aan zijn lippen. In het tweede hoofdstuk van de roman, waarin het personage Dorian Gray wordt voorgesteld, verandert deze van een naïeve jongeling naar een narcist, en dat

⁶ Benjamin Disraeli (1804-1881) is “known as a dandy, a novelist, a brilliant debator and England’s first and only Jewish prime minister, Disraeli (Earl of Beaconsfield) is best remembered for bringing India and the Suez Canal under control of the crown.” (<http://www.britannia.com/bios/disraeli.html>, 26 april 2011)

door enkele invloedrijke woorden van Wotton. Wat is de drijfveer van deze aanhanger van het hedonisme, waarin het ego de belangrijkste waarde is? Volgens Liebman negeert Wotton het onaangename niet, maar transformeert hij het lijden en de pijn naar meer prettige vormen: “reality cannot be changed, but it can be dressed up.” (Liebman 1998, 302) Helaas blijkt deze aanpak niet voor genoeg voldoening te zorgen, want zijn intellectuele nieuwsgierigheid en creatieve impulsen worden niet geprikkeld. Actie zou wel tot deze prikkeling leiden, maar dan krijgt hij onvermijdelijk ook te maken met de onaangename kanten van de praktijk. Daarom is Dorian Gray een belangrijke pion in Wottons spel:

unable to act but needing to know and to create, Henry turns to Dorian Gray, who offers him both the opportunity to analyze a complex personality and the chance to create a new (and beautiful) self. [...] Dorian becomes one of Henry’s selves, created, as such selves always are, to live a life that one’s already painted and wounded selves cannot live. (Liebman 1998, 302)

Dorian wordt gewaarschuwd door schilder Basil Hallward, die Lord Henry omschrijft als een slechte invloed. Een snedig antwoord van Wotton, “all influence is immoral”⁷, snoert deze meteen de mond en wakkert de bewondering en nieuwsgierigheid, die al in Dorian vervat zat, nog meer aan. De woorden van Lord Henry betoveren hem, maar confronteren hem ook met feit dat zijn jeugd en schoonheid transcendent en niet eeuwig zijn. “When your youth goes, your beauty will go with it and then you will suddenly discover that there are no triumphs left for you.” (Wilde 2003, 24) Voor Dorian is de tijd plots een vijand, die zich om de hoek met een dolk verbergt om zijn schoonheid te doorboren. De

⁷ (Wilde 2003, 20) Volgens het artikel “Character Design in The Picture of Dorian Gray” van Sheldon W. Liebman is het belangrijk dat Dorian niet inziet hoe sterk de invloed van Lord Henry werkelijk is: “The person who influences someone else gains a medium of self-expression, a new stage on which to perform and an opportunity, therefore, to become a spectator in his own – though borrowed or co-opted life. In this respect, influence (or “domination,” as Henry later calls it) is the consummate creative act, partly because it requires extraordinary skill (the victim must be unaware of the influence and assume that it is coming from himself, as Dorian does) and partly because it results in deepest satisfactions of doing, making, and growing.” (Liebman 1998, 302-303.) Enkel als deze volwaarde is voldaan, is het experiment van Lord Henry gelukt.

volgende passage geeft de kern weer van de nieuwe Dorian Gray, reeds volledig vergiftigd en gemanipuleerd door Lord Henry:

‘How sad it is!’ murmured Dorian Gray, with his eyes still fixed upon his own portrait. ‘How sad it is! I shall grow, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day in June... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that –for that- I would give everything! Yes, there is nothing in the world I would not give! I would give my soul for that! (Wilde 2003, 27-28)

Na deze uitspraak, waarin het Faust-thema het duidelijkste naar voren komt, begint Dorians hedonistische leven van onbezonnen plezier en oneindige sensuele ervaring.

2.2 Ingenieuze inspiratie

Oscar Wilde putte niet enkel inspiratie uit zijn eigen leven om zijn roman *The Picture of Dorian Gray* te voorzien van een narratief kader. Er wordt in hoofdstuk tien verwezen naar een geheimzinnig geel boek, dat een grote invloed op protagonist Dorian Gray blijkt te hebben.

His eye fell on the yellow book that Lord Henry had sent him. [...] It was the strangest book that he had read. It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in dumb show before him. [...] It was a poisonous book. (Wilde 2003, 120-121)

Volgens Robert Mighall is dit giftige boek de roman van Joris Karl Huysmans, *À Rebours*. Oscar Wilde had in 1892 zelf toegegeven dat zijn boek gedeeltelijk geïnspireerd was door Huysmans; een verklaring die hij herhaalde toen hij terecht stond in the Old Bailey in april 1895. Wilde gaf toe dat hij Huysmans’ roman bewonderde omdat het de hedonistische levensstijl perfect weergeeft. Vele van Dorians experimenten in plezier zijn gebaseerd op die van het hoofdpersonage Des Esseintes, net als de methodes die Lord Henry zo gretig

toepast om ervaringen te verzamelen. (Mighall 2003, 244) Hertog Jean Floressas des Esseintes is het boegbeeld van de dandy, een Parijzenaar die al zijn extravagante dromen verwezenlijkt in zijn afgezonderde herenhuis. *À Rebours* wordt gezien als de bijbel van de decadentie sinds de publicatie in 1884. Jan Siebelink geeft Huysmans het label van “profeet van de decadentie” (Siebelink 2004, 247) in zijn nawoord tot de roman. Dandyisme en decadentie wordt vaak in één adem samen genoemd, maar zijn geen synoniemen en hebben beiden een even vage definitie. Richard A. Long en Iva G. Jones omschrijven de decadente roman als volgt:

Essentially, the “literature of decadence” involves the transference of the artistic focus from the larger and more general concerns of life, to special and rarified ones [...] as a pursuit of the particular and the eccentric. [...] The most salient of [these general characteristics] of the decadent novel is the attention of emotion and the detailed analysis of it. Its great themes are ennui, frustration, and moral confusion, all themes of disintegration and alienation. (Long en Jones 1961, 246)

Deze beschrijving past zowel bij *À Rebours* als bij *The Picture of Dorian Gray*. Beide protagonisten omarmen de kenmerken die worden aangetoond en geven “a specialization of situation and emotion beyond the probabilities of daily life [...] and explicitly or implicitly a rejection of present-day civilization.” (Long en Jones 1961, 246) *À Rebours* is dan de blauwdruk van de definitie volgens Long en Jones en geeft de decadentie perfect weer. Ed Cohen omschrijft *The Picture Of Dorian Gray* als zowel decadent als dandyesk, omwille van “its distance from and rejection of middle-class life, and because it was not only dandiacal, it was ‘feminine’.” (Cohen 1987, 802) Garelick beweert dat Dorian een decadente dandy is, omdat “[he] aspires to the status of a nonreproducible, irreplaceable object, fixed in a perpetual “now” outside of time. [He] battles time by appropriating the characteristics of an ageless art object, his portrait.” (Garelick 1998, 5) In een biografie van Oscar Wilde, geschreven door John Sloan, wordt met de ‘Decadents’ verwezen naar een algemene benoeming van de Symbolisten, met namen zoals Charles Baudelaire en Théophile Gautier. Toen Wilde in Parijs aankwam, vond hij in deze stroming veel aanrakingspunten met zijn eigen esthetische

overtuigingen.⁸ Aangezien ik Baudelaire omschreef als een van de ultieme dandies, kunnen we stellen dat het dandyisme en decadentisme voor een deel elkaar overlappen. Afgelijnde definities zijn alweer niet vast te leggen, en zoals aangetoond vult iedere onderzoeker de termen anders in. Er zit sowieso een subtiel nuanceverschil tussen de termen dandyisme en decadentie. Garelick verwoordt het als volgt: “The Decadent movement crystallized certain concepts of dandyism, making its curious marriage of literature and history much easier to read, sharply defining the roles of spectacle, gender, and theatricality.” (Garelick 1998, 12) Volgens het artikel “The Pervert, The Aesthete, and the Novelist in Huysmans’s *À Rebours*” (2007) probeerde Huysmans zich zelfs te distantiëren van het decadentisme:

Whereas des Esseintes gilds, binds, upholsters, and decorates, producing nothing but the excrement of his memories, Huysmans authored the book, producing something tangible and real. Paradoxically, the novel, widely considered as the epitome of Decadent art, acts as a cure the author administers to overcome the temptation of Decadent aestheticism. (Ziegler 2007, 200)

Net zoals Oscar Wilde trachtte Huysmans dus een waarschuwing te bieden voor het nastreven van een puur decadent en esthetisch leven.

2.2.1 Sensuele satanisten: gelijkenissen tussen de twee protagonisten

Huysmans verkondigt zelf hoe wellust de zonde is waarin men het makkelijkste kan doordringen. Zijn protagonist omschrijft hij als volgt:

Een man die in het kunstzinnige een toevlucht heeft gevonden voor de walging, die zijn ontstaan vindt in de beslommeringen van het leven en de Amerikaanse zeden van zijn tijd. Ik gaf de omtrekken aan van deze figuur, zodat hij klapwiekend het rijk van de droom binnenvliegt, in de illusie van

⁸ Het Symbolisme combineerde romantische beelden, voornamelijk met de droom als bron, met anarchistische politieke overtuigingen. De romantische zijde van deze stroming is ook terug te vinden in de humanistisch en spirituele denkbeelden van Walter Pater, maar Oscar Wilde toonde nog explicieter zijn linken met deze Franse Symbolisten. (Sloan 2003, 15)

buitensporige, poëtische werelden vlucht en alleen, ver van zijn eigen tijd, in de weer opgedoken herinneringen aan verkwikkende tijdperken, aan minder verachtelijke milieus, leeft. (Huysmans 2004, 10)

Geïsoleerd in zijn statige landhuis wijdt Des Esseintes zich toe aan buitensporige bezigheden, zoals de kleurvarianten van het interieur of de bedwelming van parfums en wordt geobsedeerd door zijn eigenvattingen van de Kerk. Dit is de voornaamste reden waarom het boek bij publicatie voor zoveel ophef zorgde; Des Esseintes creëert een eigen context voor kerkelijke objecten en perverteert deze in zekere zin. Siebelink legt uit dat “de religie in zijn denken iets verminkt [heeft], iets verwordens. Ze dient voornamelijk om sensueel-esthetische prikkels te geven. Sadisme, wellust en religie zijn tot een heilige drie-eenheid samengesmolten.” (Siebelink 2004, 249) Bij Dorian Gray smelten enkel de eerste twee aspecten samen, maar beide figuren delen hun “accepted suffering as the means to the fulfillment of the complete individual.” (Sloan 2003, 28) Des Esseintes vlucht weg van de ondermaatse maatschappij, maar probeert ook een ontsnapping te zoeken voor zijn psychologische neuroses. Hoewel hij deze wil bestrijden, bieden ze tegelijkertijd ook toegang tot bijna transcendente kennis. De ervaring van het besprenkelen van enkele druppels parfum wordt een extatische beleving en prikkelt zijn hele zijn, net zoals Dorian jarenlang wordt bedwelmd door de sensuele zonde van wellust.

2.2.2 Louterende les: Dorian Gray en Des Esseintes op het matje geroepen

Talrijke typische omschrijvingen van het personage Des Esseintes wijzen op zijn dandyachtige voorkomen en brengen veel parallellen met Oscar Wildes uiterlijke vertoon naar voren. De invloed van *À Rebours* bevindt zich niet enkel op literair vlak, want vaak lijkt het alsof de beschrijvingen van beide dandies elkaar perfect overlappen. Over Des Esseintes wordt verteld hoe hij “de reputatie [had] excentriek te zijn, niet in de laatste plaats omdat hij witfluwelen kostuums, goudgegalonneerde vesten droeg en in plaats van een das, een boeketje Parmaviooltjes laag in zijn open hemd had gestoken.” (Huysmans 2004, 36) Wildes kledingstijl was geïnspireerd door het Vrijmetselaarskostuum van de

Apollo Lodge, een semi-geheim genootschap gevestigd in de universiteit van Oxford waarvan hij lid was, dat bestond uit “velvet breeches, tail coat, white tie and silk hose” (Canning 2008, 21) en dat later tijdens zijn Amerikaanse tournee voor bespotting en ontzetting zou zorgen. Onder invloed van de vriendschap met een jonge Engelsman, Robert Harborough Sherard, en de anarchistische beweging van Pierre-Joseph Proudhon vond Wilde zich opnieuw uit en ging gekleed in zwarte overjassen; een look die een meer getemperde excentriciteit weerspiegelde en hem een minder dandyachtig en vrouwelijk uiterlijk gaf. Hij nam voorgoed afstand van “the gentleman who wore long hair and carried a sunflower down Piccadilly” (Sloan 2003, 16), maar gaf het dandyisme nooit volledig op.

Er zijn ook verschillende parallellen tussen de twee protagonisten van beide romans. John Sloan beschrijft de duidelijke gelijkenissen tussen Dorian Gray en Des Esseintes:

Like Huysmans’s decadent hero, Des Esseintes, on whom he is modelled, Dorian is a collector whose refinement and taste are measured by the rarity of the objects he accumulates, and the artistic feelings they create. His luxuriously decorated house is a museum of precious objects and part-objects from every time and place. (Sloan 2003, 137)

Net zoals hertog Jean Floressas des Esseintes kan Dorian Gray het sensueel en individueel gerichte leven niet volhouden. Het sadisme lijkt beide figuren te verteren, waardoor ze tot het inzicht komen dat decadentie en het navolgen van puur estheticisme niet tot een volwaardig bestaan leiden. Des Esseintes “prefers his interpretations of art to art work themselves, shuns experience in favour of recollection, and appreciates artificial images more than objective reality.” (Ziegler 2007, 202) Hij tracht zijn kluizenaarschap meerdere keren de rug toe te keren, maar slaagt enkel op het einde van de roman in te zien dat dit een terugkeer inhoudt naar de maatschappij die hij zo veracht. Nadat hij James Vane, de broer van Sibyl Vane, doodt uit zelfverdediging, beseft Dorian dat hij ook de voeling met realiteit is kwijtgeraakt en een “face without a heart” (Wilde 2003, 205) is, en besluit een goed leven na te volgen. Zijn mentor Lord Henry is teleurgesteld als Dorian hem ervan probeert te overtuigen dat hij veranderd is.

Voor de eerste keer is de jongeman immuun voor Wottons verraderlijke en sluwe woorden, maar de zonde heeft Dorian's ziel volledig overgenomen; het portret is ondanks enkele goede morele daden en zijn verlangen om terug te keren tot de maatschappij geen haar veranderd. Beide romans eindigen in een vlaag van desillusie: Dorian Gray doorboort het hart van zijn portret en bekoopt zijn achtervolging van het estheticisme met zijn leven; Des Esseintes moet zichzelf verlagen tot de middelmatige maatschappij en menselijkheid om zijn neuroses te overwinnen. De laatste woorden die Dorian tot Lord Henry richt, gaan over het giftige gele boek: "You poisoned me with a book once. [...] Henry, promise me that you will never lend that book to any one. It does harm." (Wilde 2003, 208) Wottons antwoord weerspiegelt de verdediging van Oscar Wilde toen hij werd geconfronteerd met neerslachtige commentaren op zijn roman. "As for being poisoned by a book, there is no such thing as that. Art has no influence upon action. It annihilates the desire to act. It is superbly sterile. The books that the world calls immoral books are books that show the world its own shame." (Wilde 2003, 208) Wilde verwerkte bewust deze omkering van een van de meest essentiële ideeën van de roman in de revisie. Lord Henry's ontkenning van enige invloed van literatuur op de mens was bedoeld als een sneer naar de moralistische critici die *The Picture of Dorian Gray* weergaloos aanvielen. Wilde verdedigde zijn roman met de uitspraak "each man sees his own sin in Dorian Gray. What Dorian Gray's sins are no one knows. He who finds them has brought them." (Mighall 2003, 253) De auteur toont aan dat boeken geen invloed hebben op menselijke daden en dat men steeds zelf verantwoordelijk is voor zijn eigen slechtheid. Dit is ook de les die Dorian moet leren. Als hij dit eenmaal onder ogen ziet, beseft hij dat hij, net zoals Des Esseintes, moet terugkeren naar de wereld waar hij ondertussen van walgt. In *À Rebours* is het einde open; als lezer ben je niet zeker of Des Esseintes erin slaagt om zich weer in de samenleving te vermengen. Oscar Wilde was in dit opzicht pessimistischer; zijn hoofdpersonage overleeft de welwillende terugkeer niet omdat hij de navolging van het perfecte esthetische leven al te ver had ingezet. Zowel Oscar Wilde als J.K. Huysmans straffen daarvoor hun personages af door ze weer te confronteren met de realiteit waarmee ze de voeling hadden verloren. De objectieve werkelijkheid ligt nu eenmaal niet in de zogezegde giftige boeken die Dorian van Lord Henry kreeg

of in de bedwelmende parfums van Des Esseintes; deze ligt in de samenleving, in het contact met de medemens en niet in het hedonistische leven dat ze zozeer wilden najagen.

Hoewel J.K. Huysmans ook een interessant figuur is om in het licht van het dandyisme te bespreken, wilde ik toch Oscar Wilde en zijn roman *The Picture of Dorian Gray* in de werkelijke *spotlight* zetten omdat zowel de auteur als het personage Dorian Gray zwemmen in excentriciteit. Huysmans is naar mijn mening een meer ingetogen dandy en vindt minder weerklank in de hedendaagse dandies. Hij nam dan ook meer afstand van het decadentisme en dandyisme dan Wilde ooit heeft gedaan. In het algemeen wordt bij het dandyisme veel vlugger verwezen naar Oscar Wilde dan naar J.K. Huysmans, dus ik volg bij deze de opvattingen van voorgaande onderzoekers van het fenomeen.

Hoofdstuk 3: Prangende parallellen tussen de presente personages

Het thema van de dubbelganger wordt op verschillende manieren voorgesteld in *The Picture of Dorian Gray*. Er is de duidelijke overeenkomst tussen Dorian en zijn portret, maar er lopen ook gelijkenissen tussen de auteur en andere personages. In zijn artikel "Oscar Wilde and The Devil's Advocate" beschrijft Arthur H. Nethercot dat Wilde vaak inspiratie putte uit zijn eigen leven om de personages meer diepgang te geven: Oscar Wilde heeft "[a] habit of introducing details from his own life and character into his descriptions of people he was writing about. In fact, one is tempted to say that he chose the majority of his subjects largely because they enabled him to intrude himself in the fashion." (Nethercot 1944, 835) Zoals Basil Hallward het zelf omschrijft: "I have put too much of myself into it." (Wilde 2003, 6) Velen zijn ervan overtuigd dat de schilder een woordvoerder is van Wildes opvattingen, maar Nethercot pleit er eerder voor dat Lord Henry Wotton een fictieve weergave is van de gedachten van de Victoriaanse schrijver. Lord Henry Wotton is een navolger van het Hedonisme, een stroming in het voetspoor van de Art for Art-opvattingen die Wilde had opgepikt van Walter Pater en John Ruskin.⁹ Wilde ging een stap verder in deze inzichten:

no mere Art for Art's sake would do for him, as it had for earlier aesthetes; certainly true Art should have no moral, didactic, or reformatory purpose, as in the Art for Life's sake doctrine of his quondam master, Ruskin; no, for him it must be Life for Art's sake, and unless Life were used simply as a handmaid to Art it would not be worth living. (Nethercot 1944, 834)

Deze theorie zit vervat in het personage van Henry Wotton, maar uiteindelijk is het Dorian Gray die de opvatting in praktijk omzet. Op deze manier valt de fictieve hedonist ook deels samen met de visie van Walter Pater, want "Lord Henry himself, like Pater, so far as is told, never left the realm of purely intellectual speculations and descended into the arena of application."

⁹ Walter Pater wordt vaak bestempeld als de mentor van Wilde. Later nuanceerde hij Pater's opvattingen en gaf er eigen persoonlijke invullingen aan, wat niet altijd in dank werd afgenomen. John Ruskin leerde Wilde dat de artiest en vakmanschap altijd hand in hand moeten gaan. (Shelton Waldrep, "The Aesthetic Realism of Oscar Wilde's *Dorian Gray*", *Studies in Literary Imagination* 29.1 (1996): z.p.)

(Nethercot 1944, 834) Daar stopt de gelijkenis met de estheet, want de opvattingen van Wilde, bijvoorbeeld over het huwelijk en het dandyisme, zitten duidelijk verwerkt in Henry Wotton. In het schrijfproces werd het personage steeds duidelijker een replica van Wilde: “Wotton too is dandy, with a contempt for the drab conventional costumes of the nineteenth century. [...] He shares Wilde’s philosophy, together with his interest in ‘this grey, monotonous London of ours, with its myriads of people, its sordid sinners and its splendid sins.’”

(Nethercot 1944, 836-837) Vanaf het tweede gedeelte van de roman, waarin Dorian verder vervalt in zijn zondevol bestaan, transformeert Oscar Wilde zijn identiteit meer naar de protagonist. In hoofdstuk 4 wordt uitgebreid uitgelegd hoe Wilde afstand nam van de kortzichtige visie van de *Aesthetic Movement* van het Victoriaanse Engeland dat via Henry Wotton wordt voorgesteld. Het lijkt dus dat de analogieën op een ironische manier worden weergegeven. Volgens Patrick Duggan wil Wilde een waarschuwing bieden: “Wilde, through Lord Henry, laments the stifling nature of his contemporary Victorian society and how the supposed morality it boasts necessitates self-denial and rejection of life’s most beautiful aspects.” (Duggan z.j., 63) De interpretatie dat Lord Henry op ideale wijze de visie van Oscar Wilde en de Esthetische beweging weergeeft, is volgens hem een oppervlakkige.

3.1 Zwoele zonden van Oscar Wilde

In een brief aan een vriend schreef Wilde het volgende: “Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks of me: Dorian what I would like to be –in other ages perhaps.” (Mighall 2003, xxxii) Wat Oscar Wilde met zijn protagonist deelde, was het hebben van geheimen. De zonden van Dorian Gray worden nooit op een direct expliciete wijze weergegeven en die van Oscar Wilde kwamen pas aan het licht tijdens zijn rechtzaak in 1895. Beide figuren hadden “sins [that] were not merely of the ordinary, garden-variety type. Only the irregular, the abnormal, the ‘perverted,’ had come to give [them] any real satisfaction.” (Nethercot 1944, 840) Velen zagen de roman als een bekentenis van Wilde, die net zoals zijn hoofdpersonage een dubbelleven leidde. De

publicatie van het boek bevestigde de roddels die zich verspreidden over de auteur:

So by the time *Dorian Gray* was published in Lippicott's, there had already been rumours about his behaviour, and the taint of clandestine life meant that there were occasions when he was snubbed in public places –this is, of course, the life to which *Dorian Gray* is forced to become accustomed in the novel, and there is no doubt that Wilde is drawing directly upon his own experiences in order to furnish that atmosphere of scandal which fills its last chapters. (Ackroyd 2003, 225)

Nochtans zien vele critici duidelijk het karakter van Lord Alfred Douglas doorsijpelen in de protagonist. Hij wordt ook gezien als de katalysator van Wildes turbulente leven (Ackroyd 2003, 226) toen hij zijn homoseksuele neigingen minder onderdrukte en een geheime relatie met Bosie begon. De overeenkomsten en invloeden in deze roman lijken door elkaar heen te lopen, waardoor de roman zowel een spiegel is voor het veelbewogen leven als voor de speelsheid van Oscar Wilde.

Hoofdstuk 4: Escalerend estheticisme

In de "Preface" tot *The Picture of Dorian Gray* vat Oscar Wilde perfect de basis van de *Aesthetic Movement* in het Victoriaanse Engeland weer: "All art is quite useless," (Wilde 2003, 3) waarin wordt verklaard dat echte kunst zich niet bezighoudt met het formuleren of weergeven van sociale regels en deugden. Sterker nog, kunst zou het niet mogen doen. Voor Oscar Wilde en andere Estheten geldt dat "the ideal life mimics art; it is beautiful, but quite useless beyond its beauty, concerned only with the individual living it." (Duggan z.j., 61) *The Picture of Dorian Gray* wordt gelezen als de bijbel van de *Aesthetic Movement*, maar Patrick Duggan toont met zijn contradictorische visie, waar ik me bij aansluit, aan dat het verhaal eerder een allegorie van moraliteit voorstelt, bedoeld om een kritiek te bieden op een leven bestaande uit het nastreven van individuele passies. Dorian Gray zou het gevaar weergeven van een persoon die de esthetische theorie in praktijk omzet zonder bewust te zijn van de gevolgen. Hij benadert dit leven zonder enige remming, terwijl voorzichtigheid van belang is. "Wilde uses Dorian Gray not as an advertisement for aestheticism, but rather, he uses Dorian's life to warn against aestheticism's hostility toward morality when uncontrolled." (Duggan z.j., 63) Ook al beweert Wilde dus dat er geen immorele boeken bestaan, er zit wel degelijk een moraal vervat in de roman volgens Duggan. Verlangen mag worden nagestreefd mits enige voorzichtigheid en contemplatie. Peter Ackroyd vermeldt in de appendix tot de roman dat "in his own life, [Oscar Wilde] saw through his 'pose' and even courted his eventual destruction; in his fiction, he raised a world in his own image and then condemned it for its emptiness and its follies." (Ackroyd 2003, 229) Dorian volgt zijn persoonlijke impulsen waardoor zijn gedrag uitmondt in puur narcisme. Christopher Craft legt in zijn artikel "Come See About Me: Enchantment of the Double in *The Picture of Dorian Gray*" een parallel met de mythe van Narcissus waarin egocentrisme uiteindelijk leidt tot de dood:

an insanity that consists in the lover's attachment not at all to "himself," but rather to the visual image that discloses the self to itself as the alienated object of his own desire. This is a commitment that, like Dorian Gray, graduates fully unto death. (Craft 2005, 113)

Egocentrisme is een oppervlakkige kwaliteit die enkel resulteert in verval. Nadat Dorian wordt geconfronteerd met zijn ware ziel en in een vlaag van afschuw zijn portret doorboort, kan het personeel hun werkgever enkel herkennen aan de ringen om zijn vinger. "In the end, as a testament to the purely aethetic life, the only legacy Dorian leaves behind –everything that identifies him as who he was– is his superficial jewelry." (Duggan z.j., 65)

4.1 Inmengende invloeden: effecten van een persoonlijkheid

Joyce Carol Oates toont aan dat Basil Hallward evenwel een slechte invloed heeft op Dorian Gray. Volgens haar is het de schijnbaar fragiele schilder die de tragedie inleidt, want door zijn adoratie voor de jonge adonis vestigt hij constant de aandacht op Dorian, die vervolgens erg zelfbewust wordt.

Dorian's wickedness appears to be involuntary; he would not have exchanged his soul for eternal youth and beauty had not an artist, Basil, presented him with an utterly new, unrequested, and irresistible image of himself. (Oates 1980, 421)

Basil vertelt Lord Henry in het eerste hoofdstuk dat hij te veel van zichzelf in het portret heeft gestoken, en instinctief beseft hij dat hij om die reden het nooit kan tentoonstellen. "Every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion." (Wilde 2003, 9) Oates stelt dat de reden waarom Basil Dorian als model koos te maken heeft met het lot. Bij de eerste ontmoeting tussen de twee personages begrijpt de kunstenaar al hoe Dorian zijn ziel in beslag heeft genomen: "I knew that I had come face to face with some one whose mere personality was so fascinating that, if I allowed to do so, it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself." (Wilde 2003, 9-10) Basil probeert zich tegen de aantrekkingskracht van Dorian te verzetten, maar hij ziet in dat zijn ziel reeds verloren is. Als kunstenaar voelt hij aan dat hij nooit meer zonder Dorian zou kunnen leven. (Oates 1980, 422) Aan de andere kant, zo beaamt Oates, is Basil eerder verliefd op het goddelijk beeld dat hij zelf van Dorian creëerde. Dorian wordt gereduceerd tot zijn perfectie op het schildersdoek, maar als mens heeft hij geen

ziel of waarde. Basil Hallward zou via de vergoddelijking van Dorian's portret de katalysator zijn van de ondergang van de naïeve knaap.

Basil is fated to single out Dorian for his art and by means of his art to force Dorian into a tragic self-consciousness: by appropriating the boy's image in answer to an artistic motive he begins the boy's destruction, and it is altogether fitting that Dorian should murder him some years later – as, it might be argued, Wilde's "artfulness" came close to destroying him and expelled him forever from the society of presumably normal people. (Oates 1980, 422)

Hier trekt Oates de parallel met Oscar Wildes persoonlijke leven: door zijn excentrieke dandyachtige gedrag creëerde hij een muur tussen zichzelf en de gemeenschap.

Dorian wordt door Basils adoratie een egocentrische zelfbewuste man. Zoals eerder vermeld, heeft Lord Henry Wotton ook een groot aandeel bij dit proces. Hallward biedt enkel een opstapje tot de werkelijke manipulatie van Wotton. Deze visie van Joyce Coral Oates wordt gesteund door Houston A. Baker, Jr. Hij zegt dat het voor de lezer belangrijk is te beseffen dat "Dorian is first of all an artistic ideal, and the corruption that he undergoes in his hedonistic pursuit of pleasure of the corruption of an artistic ideal." (Baker 1969, 353) Volgens hem verloopt de keten als volgt: zelfbewustheid van de artiest, corruptie van het ideaal en de hedonistische navolging van de volmaakte sensatie. Basil Hallward is oorspronkelijk een sterk moreel individu, maar "he is led away from true function of the artist by his slavish worship of Dorian's physical charms." (Baker 1969, 353) Hij maakt een fout tegen het artistieke ideaal door geen abstracte weergave van schoonheid te maken en er te veel van zichzelf in te vervatten. (Baker 1969, 352) Basil laat een steekje vallen en daar maakt Lord Henry gretig gebruik van: "Dorian is flattered into vanity and made vulnerable to the advances of Lord Henry Wotton." (Baker 1969, 353) Zijn giftige woorden wijzen Dorian op zijn temporele deugden, jeugd en schoonheid, waardoor deze plots verandert in een pure narcist die zijn ziel verkoopt om eeuwig te mogen zijn zoals op die zonnige dag in juni. Dorian wordt hierdoor een "visible symbol of the new hedonism" (Baker 1969, 353) van Wotton. Oates bevestigt dat "Dorian's freedom,

however, as we know, [is] as a consequence primarily of his loss of humanity. His soul is no longer his own: it has been appropriated by art." (Oates 1980, 426)

Dorian is niet langer in staat om menselijke gevoelens te uiten: "Real life is eclipsed by art and by emotional responses we commonly give to works of art, as we rejoice in their artificiality." (Oates 1980, 426) Na de dood van zijn verloofde Sibyl Vane, heeft de protagonist niet het vermogen om zijn emoties weer te geven. Hij beschrijft haar dood als "all the terrible beauty of a Greek tragedy, a tragedy in which I took a great part, but by which I have not been wounded." (Wilde 2003, 98) Lord Henry is hiervan in de wolven, want voor hem is dit het tegenovergestelde van de oppervlakkige mens, die jaren nodig heeft om zijn emoties te controleren. "A man who is master of himself can end a sorrow as easily as he can invent a pleasure. I don't want to be at the mercy of my emotions. I want to use them, to enjoy them, to dominate them." (Wilde 2003, 105) Dorian's mislukking om zijn gevoelens te uiten ligt dus in het verlengde van het hedonistische ideaal.

Ook al lijkt Dorian's zorgeloze leven perfect, hij voelt toch spijt bij zijn onkunde om enige gevoelens uit te drukken na Sibyl Vane's dood. Hij is zelfs gealarmeerd, want iets in hem zegt dat hij hierdoor de voeling met zijn menselijkheid geleidelijk aan het verliezen is. Door verdere manipulatie van Lord Henry zal hij dit verlies meer en meer omarmen, om zo een leven van zintuiglijke zonde te kunnen leiden. Op het einde van het verhaal komt hij tot het inzicht dat het leven van een puur hedonistische en immorele levensstijl enkel leidt tot hetzelfde tragische lot van Narcissus. Zoals hij Henry al in hoofdstuk acht zegt: "I want to be good. I can't bear the idea of my soul being hideous." (Wilde 2003, 94)

Ook in de glamrock, meer bepaald bij David Bowie's alter ego Ziggy Stardust, wordt duidelijk dat het nastreven van een esthetische utopie niet eeuwig vol te houden is. De dandy, zowel in de 19^{de}-eeuwse als de hedendaagse vorm heeft dus beperkingen, wat het ideaalbeeld doorbreekt. Hij durft soms te vergeten dat de persoon achter de dandyachtige creatie van vlees en bloed is en daar schuilt het gevaar van de dandy. Dit wordt duidelijker gesteld in mijn bespreking van David Bowie als Ziggy Stardust in hoofdstuk 10.

Hoofdstuk 5: Veraangenaamde verfilmingen van *The Picture of Dorian Gray*

Aan de hand van de omschrijving van de typische dandy uit hoofdstuk 1.1 zal ik in dit gedeelte aantonen hoe deze kenmerken naar voren komen in verfilmingen van *The Picture of Dorian Gray*, meer bepaald in de personages Dorian Gray en Lord Henry Wotton. Ik zal bespreken hoe hun dandyachtige voorkomen wordt weergegeven in films uit verschillende periodes en hoe het beeld van de dandy verandert doorheen de versies. Dit toont aan hoe de dandy meer en meer een hedendaagse invulling krijgt maar toch nog fundamenteel verschilt van de pop dandy zoals Stan Hawkins deze schetst. Ik zal de bespreking van de personages staven aan hun weergave in de verscheidene films om te onderzoeken in hoeverre ze nog beantwoorden aan hun oorspronkelijke gedaante zoals die wordt weergegeven in de roman. De eerste verfilming van *The Picture of Dorian Gray*, dateert al van het jaar 1910 en is geregisseerd door Axel Strøm.¹⁰ In de loop van de twintigste eeuw volgden er nog tientallen adaptaties uit talrijke landen. De versie van Albert Lewin uit 1945 wordt gezien als de belangrijkste en meest bekende, hoewel de plotlijn licht verschilt van deze in de roman. De film die John Gorrie in 1976 maakte voor de BBC volgt het boek op een trouwere manier en stelt de vertelling op een abstractere manier voor. De meest recente versie uit 2009 van filmmaker Oliver Parker maakt het verhaal nog duisterder om het jonge publiek, momenteel in de ban van vampierenfilms als *Twilight*, meer aan te spreken. Hier werd de plot ook aangepast waardoor de link met het originele verhaal soms ver te zoeken is, want bepaalde impliciete elementen uit de roman worden op een geïnterpreteerde manier ingevuld in de film. Ik zal dezelfde scène in elke film bespreken; de scène die min of meer overeenkomt met hoofdstuk twee in de roman, waarin we Dorian Grays schoonheid voor het eerst kunnen waarnemen en Lord Henry met zijn invloedrijke woorden de jongeman verleidt. Ik zal vooral kijken naar parallellen tussen de uiterlijke kenmerken van de dandy en de personages, maar ook de manier waarom ze spreken en hoe ze zich tegenover de anderen gedragen.

¹⁰ *Dorian Grays Potræt*, een Deense versie, is de eerste bekende verfilming van de roman. (<http://www.imdb.com/title/tt0001185/>, 22 april 2011)

5.1 Porseleinen pop: Hurd Hatfield

De filmversie van *The Picture of Dorian Gray* uit 1945, geregisseerd door Albert Lewin, is volgens vele filmcritici de beste adaptatie van de roman. Met getalenteerde acteurs als Hurd Hatfield, George Sanders, Angela Lansbury en Donna Reed wist Lewin op bijna perfecte wijze de akelige sfeer van het boek op het witte scherm over te brengen. De film valt op door zijn symbolisch gebruik van kleur; het grootste deel van het verhaal wordt weergegeven in zwart-witbeelden, terwijl het portret in al zijn gruwelijke kleuren en vervormingen wordt getoond. In die tijd werd de film hierdoor als avant-garde beschouwd (<http://www.suite101.com/content/movie-review-the-picture-of-dorian-gray-1945-a215951>, 13 maart 2011) en kreeg acteur Hurd Hatfield het moeilijk te verduren door het vertoon van decadentie en de allusies naar homoseksualiteit. De regisseur durfde een risico te nemen met deze adaptatie en dit is wat de film in zijn geheel ook zo sterk maakt. Van de drie versies die ik zal bespreken, is deze waarschijnlijk degene die het meest zou aansluiten bij wat Oscar Wilde voor ogen stond. De film ademt mysterie uit en geeft de zonden van Dorian Gray op een niet al te expliciete manier weer waardoor er nog genoeg plaats is voor interpretatie van het publiek. De personages worden op een sterke manier neergezet en de verhaallijn wordt op vrij trouwe wijze gevolgd, op de afwijking van Dorians liefde voor nichtje Gladys Hallward na. De scène die ik wens te bespreken, volgt meteen op het gesprek tussen Lord Henry en Basil Hallward. Lord Henry vertelt net waar hij de naam Dorian Gray al eerder heeft opgevangen totdat ze iemand binnen piano horen spelen. Het eerste beeld dat we van Dorian krijgen is niet erg ingrijpend; we zien de rug van een figuur, al spelend op de piano. Zijn onschuld weerklinkt zowel in zijn stem als in de zachte trekken van zijn porseleinen gezicht. Hij lijkt nieuwsgierig te zijn tegenover Lord Henry, die op een terloopse toon zegt hoe alle invloed immoreel is net zoals iemand zou zeggen dat hij net lekkere *cucumbersandwiches* bij de thee heeft gegeten. Ondertussen probeert hij een vlinder te vangen, waardoor zijn invloedrijke woorden onbelangrijk klinken. Toch zie je hoe Dorian Gray de formuleringen absorbeert van op het platform waar hij poseert. Terwijl Lord Henry hem complimenteert met zijn uiterlijk, zie je het gezicht van Dorian Gray al harder en meer bewust van zichzelf worden. Op dit moment in de film is Dorian Gray het

label van dandy nog niet waardig, maar als kijker zie je hoe het potentieel al in hem vervat zit. Zijn ogen beginnen te glanzen wanneer hij naar Lord Henry luistert. De verteller geeft de kijker mee hoe Dorian “felt afraid of Lord Henry’s ideas and was ashamed of himself for being afraid. It was as if he was learning to know himself for the first time, as if a stranger had revealed his own most secret thoughts to him.” (Lewin 1945, 08.52-09.02) Hoewel Dorian Gray op de covers van de roman vaak wordt weergegeven als een jongeman van het arische ras¹¹, wordt de protagonist hier voorgesteld als een donker en stil type. Met zijn donkerbruin haar dat altijd netjes naar achteren is gekamd valt zijn smetteloze huid extra op. Zijn porseleinen gelaat doet denken aan een marionet, waarvan Lord Henry de touwtjes in handen heeft. Maar de harde trekken zijn ook goed zichtbaar, er zit een zekere arrogantie in zijn gelaat. Enkel wanneer de dan nog jonge Gladys binnenkomt, lijkt Dorian weer even op te fleuren. Als hij voor het eerst zijn portret aanschouwt, lijkt zijn gezicht als bevroren en staart hij naar zijn eigen afbeelding met kille ogen. De jongensachtige zachtheid die hij in het begin van de scène bezat lijkt voorgoed verdwenen. Mijn mening sluit dan ook volledig aan bij die van Robert Tanitch, die een heel boek wijdde aan alle adaptaties van Oscar Wildes werken:

The twenty-seven Hurd Hatfield was an inscrutable Dorian. It was like watching a silent-film performance. His pallid, doleful, smooth, youthful, chiselled good looks were so glacially cold, so immobile, he might have been made of marble. There was a total lack of facial animation. There was no charm, just callousness. (Tanitch 1999, 378)

¹¹ Op de cover van de Penguin Classics versie uit 2003 prijkt een detail uit het schilderij *The Earl of Dalhousie* (1900) van John Singer Sargent. Een jongeman met donkerblond haar en (waarschijnlijk) donkerblauwe ogen leunt tegen een pilaar. Zijn mondhoeken verraden een lichte arrogantie en zijn wangen zijn diep rood gekleurd. Hij heeft een wit kostuum aan met een rode das. Qua uitzicht zou hij alvast als een dandy kunnen worden bestempeld. Op een andere versie van *The Picture of Dorian Gray* (Oxford World’s Classics, 2006) zien we een detail uit *Self-Portrait* van Maxwell Ashby Armfield (1901). Alweer wordt een knappe jongeling met gouden lokken en blauwe ogen weergegeven. Deze schilder kan op vlak van uiterlijk en kledij ook als dandy omschreven worden, met zijn perfecte gezichtstreken en zin voor details. Een sjaaltje met ornament is rond zijn hals gebonden. Als we op google images de naam Dorian Gray intypen, vinden we soortgelijke afbeeldingen terug. Hoewel het niet vastligt dat Dorian Gray gelijkenissen moet hebben met het arische ras, lijkt zijn perfecte uiterlijk hier wel vaak mee geassocieerd te worden.

5.1.1 Laconieke Lord Henry: George Sanders

Lord Henry wordt in deze versie van 1945 als de typische dandy weergegeven, hij beantwoordt perfect aan de beschrijving die in hoofdstuk 1.1 wordt gegeven. Hij draagt een net kostuum met bijbehorende hoed en heeft een sjaaltje rond zijn nek gebonden. Dorian's kostuum lijkt veel braver in vergelijking met dit van Lord Henry, met een witte bloem in de linkerzak van zijn jasje dat zijn onschuld nog benadrukt. Lord Henry flaneert rond in de kamer, met een sigaret tussen de vingers en een flair van zelfingenomenheid. Het valt op hoe beide figuren dezelfde kilheid in hun gelaat en ogen hebben, alsof niets hen nog kan boeien. Lord Henry vangt een zeldzame vlinder in het atelier, wat erop wijst dat hij als een echte dandy zich graag bezighoudt met decadente hobby's. Acteur George Sanders heeft duidelijk aandacht besteed aan de houdingen die eigen zijn aan Lord Henry. Zijn nasale stem doet niet af van de autoriteit waarmee hij spreekt. Zijn volmaakt taalgebruik staat in perfect evenwicht met zijn voortreffelijk uiterlijk vertoon. In de scène waarin hij Dorian mededeelt dat Sibyl Vane dood is, is hij meer geïnteresseerd in de sherry dan in zijn leerling troost te bieden. Op ongevoelige manier geeft hij Dorian het voorbeeld hoe deze zijn emoties onder controle moet houden. Een dandy hoort geen tijd te besteden aan verdriet, hij moet het leven meteen weer oppikken en nieuwe sensaties zoeken. Doorheen de hele film laat George Sanders nooit een steekje vallen in zijn detaillistische uitvoering van de dandy Lord Henry Wotton. Hij blijft een rasechte fin-de-siècle dandy zoals Oscar Wilde zijn personage waarschijnlijk in gedachte had. "Sanders's Lord Henry was a bearded Satan in a top hat, a man of sharp intelligence, who read Baudelaire's *Fleurs du Mal* while travelling in a hansom¹². Elegant and dangerous." (Tanitch 1999, 378) George Sanders kon zich ook helemaal vinden in de rol van de dandy; Lord Henry constateert dat verveling de grootse plaag is van het leven, Sanders schreef in zijn zelfmoordbrief in 1972 als echo "dear World, I am leaving it because I am bored." (Tanitch 1999, 378)

¹² Een *hansom* is paardenkoets, een vaak gebruikt vervoermiddel in de 19de eeuw. (<http://www.thefreedictionary.com/hansom>, 22 april 2011)

5.2 Speelse spanning: John Gielgud

Regisseur John Gorrie nam de touwtjes in handen toen de BBC in 1976 besloot *The Picture of Dorian Gray* te verfilmen. In vergelijking met de andere twee films is deze adaptatie abstracter en een authentiekere weergave van het verhaal. In de eerste scène valt al meteen op hoe Lord Henry Wotton een andere invulling krijgt in deze versie; hij is opgewekter en wordt op een minder koele manier weergegeven dan in de film uit 1945. John Gielgud is een enthousiaste dandy die het leven als een spel ziet. “Gielgud was more frivolous, more capricious, more seductive, less intellectual than George Sanders had been in 1945.” (Tanitch 1999, 389) In zijn stem weerklinkt een constante sarcastische ondertoon, hoewel deze minder naar voren komt in de gesprekken met Dorian Gray dan in die met schilder Basil Hallward, waarschijnlijk omdat hij beseft dat hij nog invloed kan hebben op de naïeve jongeman terwijl Hallward immuun is voor de woorden van zijn vriend. Aan zijn vingers draagt Lord Henry grote gouden ringen en alweer zit er een sierlijke bloem in zijn jaszakje. Zijn kostuum is tot in de puntjes verzorgd, net zoals zijn snor en baard perfect zijn getrimd. Hij rookt zijn met opium-geparfumeerde sigaret met sierlijkheid. Als hij spreekt met Dorian Gray, kijkt hij deze steeds recht in de ogen om de jongeman te testen.

5.2.1 Draconische dramatis: Peter Firth

Dorian Gray, gespeeld door een jonge Peter Firth, krijgt in deze BBC-filmversie de meest vrouwelijke invulling van de drie adaptaties. “Peter Firth’s Dorian (a golden, pre-Raphaelite youth) was not helped by a creamy-white suit and a hat which made him look like a female equestrian.” (Tanitch 1999, 389) Hij beweegt erg gracieus en zelfbewust. Deze Dorian Gray verschilt volgens mij dan ook fundamenteel van de invulling die Hurd Hatfield het personage gaf, want hij lijkt al veel arroganter en bewuster van zijn schoonheid. Ook in zijn spreken klinkt hij minder schuw en naïef dan de rol die Hatfield neerzette. Er zitten al ruwe en arrogante trekken in zijn gezicht en in zijn manier van spreken. Tegenover Basil gedraagt hij zich als een verwend kind, vooral wanneer hij zegt dat hij het beu is om te poseren. Hij is zelfverzekerder en lijkt op het eerste gezicht minder onder

de indruk van Lord Henry's woorden, waarschijnlijk omdat hij denkt al alles over de wereld te weten. In zijn ogen lees je een bepaalde desinteresse voor wat Lord Henry zegt. Nochtans doet Wotton in deze adaptatie meer zijn best om zijn woorden extra kracht bij te zetten door zijn boodschap op een meer uitdagende manier over te brengen; hij kijkt Dorian rechtstreeks aan en probeert een reactie uit te lokken, vooral in de uitspraak "you must know that, mister Gray." (Gorrie 1976, Hoofdstuk 2: 09.47-09.48) De respons van Dorian is eerder geërgerd, alsof hij zich door Lord Henry niet genoeg op zijn pose kan concentreren. Zijn houding verandert plots wanneer hij "I would like to think. Or not to" (Gorrie 1976, Hoofdstuk 2: 10.02- 10.06) zegt. Met dit antwoord weet Lord Henry dat hij de jongeman toch heeft bereikt en kijkt met een zelfvoldane blik naar Basil, die niets van het gesprek heeft opgevangen omdat hij te druk bezig is met het portret. Vervolgens complimenteert Lord Henry Dorian met zijn jeugd en schoonheid, maar de reactie "well I don't feel that way, Lord Henry" (Gorrie 1976, Hoofdstuk 2: 10.55) komt niet overtuigend over. Terwijl Wotton verder gaat in zijn lofuiting, lijkt Dorian zich eigenlijk erg bewust van zijn eigen aantrekkelijkheid, alsof hij geen moeite moet doen om het te geloven. In deze Dorian Gray zat het verlangen naar het hedonistische leven al meer vervat, Lord Henry moet niet veel moeite doen om het aan te wakkeren. Wanneer Dorian het portret uiteindelijk ziet, is zijn gezichtsuitdrukking veel theateraler dan die van Hurd Hatfield. Hij lijkt als het ware bijna in huilen uit te barsten, wat hij een minuut later dan ook doet als hij plots Basil op kille manier aanvalt. Op een stoel aan het raam brengt hij op vrouwelijke manier zijn ongenoegen tot expressie; hij snikt en kermt zachtjes terwijl hij op een stugge kinderlijke manier uit het raam kijkt. Als dit de ware Dorian is, zoals Lord Henry beweert, is het een infantiele en overdramatische persoon. Hurd Hatfield gaf zijn personage meer beheersing en kilheid, Peter Firth opteerde voor een meer theaterale en vrouwelijke invulling. Zelfs de portretten tonen dit verschil tussen de twee interpretaties aan; het schilderij van de Dorian Gray van Hurd Hatfield kijkt zijn publiek met een speelse glimlach aan, deze van Peter Firth heeft een pathetische en dromerige blik in de ogen.

5.3 Puberaal placebo: Hollywood als gevaarlijkste verleiding

De sensationele verfilming van *The Picture of Dorian Gray* uit 2009 is van een andere kaliber dan zijn voorgangers. Regisseur Oliver Parker¹³ heeft duidelijk een andere doelgroep voor ogen en wilde het verhaal van Oscar Wilde toegankelijk maken voor een publiek dat verslaafd is aan vampierenfilms- en series zoals de *Twilight*-saga en *True Blood*. Er wordt meer nadruk op de horrorkant van Dorian Gray gelegd en er werd geopteerd voor grotere Hollywoodacteurs zoals Ben Barnes en Colin Firth. De film is ondergedompeld in donkere, sombere tinten en er weerklinkt een constant dreiging in de muziek. Parker nam een risico door minder suggestief om te gaan met Dorian's zonden. Zo zien we hem opium roken in een bordeel en versiert hij alles wat op twee benen loopt, zowel vrouwen als mannen. Ook de mogelijke homoseksuele relatie tussen Dorian en Basil wordt vrij expliciet weergegeven. In het begin van de film is het duidelijk hoe geobsedeerd Basil is door zijn model; zijn atelier staat vol met portretten van de jonge adonis. Dorian misbruikt deze bezetenheid en de schilder laat zich gretig misleiden. Oscar Wilde zou misschien wel akkoord gaan met de sensatie van het zondevolle leven van deze Dorian Gray, maar ik betwijfel of het zijn bedoeling zou zijn om er een vulgair horrorverhaal van te maken. Er zitten zeker gothic elementen in *The Picture of Dorian Gray*, maar deze blijven in de roman eerder op de achtergrond. In deze filmadaptatie worden ze uitvergroot en heeft de regisseur de verkeerde keuzes gemaakt door Dorian Gray niet langer als een menselijk figuur voor te stellen, maar als een satanische figuur. Parker verloor te veel de voeling met de ware boodschap en was meer gericht op commercieel succes¹⁴ dan op de filosofische waarschuwing die Wilde wilde bieden.

¹³ Oliver Parker maakte eerder al filmadaptaties van *The Importance of Being Earnest* (2002) en *An Ideal Husband* (1999), beide toneelstukken van Oscar Wilde.

¹⁴ Volgens een recensie van Peter Bradshaw, gepubliceerd in *The Guardian* van 11 september 2009, wordt de romantiek die Oscar Wilde voor ogen had als een karikatuur voorgesteld. Bradshaw is nog enigzins positief over de film; Philip French in *The Observer* van 13 september vindt de film minderwaardig aan de versie van Albert Lewin. "The film is nicely lit (Roger Pratt), costumed (Ruth Myers) and designed (John Beard), but depravity is better suggested than made explicit when it becomes vulgar, pornographic or comic, and possibly all three." (<http://www.guardian.co.uk/film/2009/sep/13/dorian-gray-film-review>, 22 maart 2011)

5.3.1 Dampende drugs en snerpende seks

De eerste scènes van *The Picture of Dorian Gray* uit 2009 beginnen met de weergave van een erg naïeve en hulpeloze Dorian Gray die arriveert in Londen en al meteen zijn portemonnee laat stelen door een stel straatkinderen. In het atelier van Basil Hallward heeft hij een schuchtere blik in de ogen. Deze Dorian Gray is overdreven onschuldig en lijkt zich van geen enkel kwaad in de wereld bewust. Hij is als het ware een karikatuur van de onschuld en naïviteit. Toch uit de nakende dreiging zich in de vorm van rode strepen op zijn rug, wat Basil ontdekt als Dorian zich omkleedt. Het duistere en geheimzinnige zit al vervat in de jongeman, maar het is niet duidelijk hoe hij zich heeft bezeerd. De striemen zouden kunnen wijzen op een traumatisch verleden. Waarin deze film ook verschilt met de andere twee, is in de kennismaking tussen Dorian Gray en Lord Henry. Dorian vraagt Basil om hem mee te nemen naar een feestje, waar hij al vlug de eerste glimp van Lord Henry opmerkt, hoewel deze met zijn rug naar hen staat. Lord Henry wordt voorgesteld als de ultieme intellectuele en *witty*¹⁵ verleider manier met de uitspraak “the only way to behave is to make love to a woman if she is pretty and to someone else if she is plain” (Parker 2009, Hoofdstuk 1: 08.08- 08.11) waarmee de seksuele ondertoon van de film al meteen is gezet. Lord Henry biedt Dorian Gray vervolgens een sigaret aan, die eerst wordt geweigerd. Terwijl wordt gesproken over de gestorven oom Kelso van Dorian, volgt de kijker Dorians blik naar de vrouwen, alsof Lord Henry al meteen het ware verlangen in Dorian heeft aangewakkerd met enkele simpele woorden. Vervolgens aanvaardt hij de opiumsigaretten, nog niet bewust van Lord Henry’s invloed. In de volgende scène neemt hij nog een witte bloem uit een boeket om zijn jaszakje mee te versieren. De ware invloed van Lord Henry ligt in deze film niet zozeer in zijn conversaties en zijn woorden, maar eerder in de plaatsen in het donkere Londen waar hij Dorian meevoert en de nieuwe ervaringen die deze met zich meebrengen. Hij leert de jongeling roken en drinken terwijl Basil hopeloos probeert om Dorian zijn onschuld te doen behouden. De woorden “there’s no shame in pleasure, Mr. Gray” (Parker 2009, Hoofdstuk 2: 15.19) en het eerste deel van de lofzang op jeugd en schoonheid

¹⁵ Dit woord wordt vaak gebruikt bij beschrijvingen van Oscar Wilde. Het betekent vernuftig, geestig, gevat.

vinden plaats in een soort bordeel, de ideale plek waar het gif van Lord Henry de nodige impact heeft. De komende zonden van Dorian worden op dit moment van de film al geëxpliciteerd, zijnde seks en drugs. Het portret wordt hier wel tentoongesteld, waardoor de vrouwen enkel nog meer worden bedweld door Dorian jeugdige schoonheid en hij vanaf dat moment kan rekenen op nog meer smachtende blikken. Deels krijgt hij zijn naïviteit terug als hij Sibyl Vane ontmoet; op een stuntelige manier benadert hij haar, maar tegelijk weet hij perfect welke woorden te gebruiken om haar te veroveren. Als hij zich klaarmaakt voor een afspraakje met Vane, krijgt hij bezoek van Lord Henry die zijn experiment verderzet. Dorian probeert duidelijk te maken dat zijn affectie voor het jonge meisje echt is en dat zij heilig is. "It's only the sacred things that are worth touching. People nowadays fear their passions," (Parker 2009, Hoofdstuk 3: 24.42- 24.45) antwoordt Lord Henry. Dorian verleidt Sibyl Vane vervolgens met beloften van liefde en trouw, maar zijn ware gevoelens uiten zich al snel in pure lust. Dit wordt extra aangewakkerd wanneer Lord Henry hem meeneemt naar een luxueus bordeel, waar Dorian inziet dat zijn lust op meer intense en minder gecompliceerde manier kan worden bevredigd. Het koelt zijn liefde voor de kinderlijke Sybil Vane af. Hij ziet in dat hij geen affectie nodig heeft om te krijgen wat en hij wil en bevrijdt zich zo vlug mogelijk van Sibyl en zijn gevoelens voor haar om zich volledig te kunnen storten op lege seksuele begeerte.

5.4 Radeloze redding: vrouwen als verlossing

Het valt op dat enkel de BBC-film van John Gorrie de verhaallijn van de roman op perfecte wijze volgt. In de andere twee films bleek het nodig te zijn om de plotlijn licht te veranderen. In zowel de versie uit 1945 als deze uit 2009 komt Dorian Gray tot inzicht door de liefde voor een vrouw. In de Albert Lewin film via de liefde voor het nichtje van Basil, Gladys Hallward, in de recentere versie zorgt de dochter van Lord Henry voor de nodige kriebels in de buik. Naar mijn mening verandert dit de verhaallijn helemaal, want het personage van Dorian Gray krijgt een geheel andere invulling. Volgens de roman strijdt het personage met inwendige twijfels vanaf het moment dat hij wordt geconfronteerd met James

Vane, die gek is geworden van verdriet door de dood van zijn zus Sibyl jaren geleden. Hij ziet in hoe zijn streven naar het puur esthetische leven toch littekens achterlaat op anderen. Hiermee botst hij op de morele vrijheid die hij dacht te bezitten. Zijn ziel lijdt onder dit besef en hierdoor besluit hij niet langer zijn leven en dat van anderen te vergiftigen met het navolgen van sensuele zonden. Dit moment van inzicht is essentieel voor de roman en dit wordt op een erg verschillende manier weergegeven in de films, waar de affectie voor een vrouw het wint van Dorian's verlangen naar een hedonistisch leven. Ik betwijfel of dit was wat Oscar Wilde in gedachte had. Waarschijnlijk was het niet de bedoeling dat de twijfels versterkt zouden worden door een vrouw, maar vooral door het inwendige gevecht dat Dorian ervaart bij het besef dat hij een leeg leven leidt. Volgens de films zou deze leegte kunnen worden opgevuld door de liefde van een vrouw, maar op deze manier wordt de waarschuwing die Oscar Wilde wilde bieden niet op de correcte manier overgebracht. Films trachten natuurlijk een zo groot mogelijk publiek aan te spreken en liefdesverhalen doen het altijd goed. *The Picture of Dorian Gray* eindigt in de drie filmadaptaties nog steeds op dezelfde manier, maar bij de versies van Lewin en Gorrie wordt de nadruk gelegd op het feit dat Dorian de keuze heeft om de vrouw ook te corrumpen, maar dat zijn liefde sterker is en hij zichzelf opoffert voor hen. In deze zin is de link tussen de dandy en Dorian Gray ook verder te zoeken, want de dandy is geen verleider is en is te egocentrisch om zichzelf te willen opofferen voor een vrouw. Een echte dandy kan zijn affecties en emoties beheersen; Dorian Gray in deze twee films niet.

5.5 Distantiërende dandies: prototypisch of verloren zaak?

Hoewel de personages Lord Henry en Dorian Gray door iedere acteur op een verschillende manier worden ingevuld, behouden de meeste een zeker niveau van dandyisme. Toch valt het op hoe doorheen de jaren het beeld van de dandy anders wordt weergegeven. In de filmadaptatie van 1945 beantwoordt de versie van Lord Henry die George Sanders nog perfect aan de beschrijving van de dandy zoals in hoofdstuk 1.1; de invulling van Colin Firth in de film van 2009 lijkt eerder op een hautaine zakenman die zich nergens in interesseert behalve seks

en drugs. De BBC-versie bewandelt dan de middenweg. John Gielgud weet nog het speelse karakter van de dandy te benadrukken, maar Peter Firth gaf zijn interpretatie van Dorian Gray een te melodramatische en kinderlijke ondertoon. Een dandy weet altijd zijn emoties te beheersen, deze Dorian Gray niet. Hurd Hatfield slaagt hier wel in en wist dan ook de rol van dandy beter op te vatten dan Firth 31 jaar later. Het dandyeske karakter is nog verder te zoeken in de prestatie van Ben Barnes. De Dorian Gray uit de filmadaptatie van 2009 bezit bijna geen kenmerken meer van de dandy, het is enkel een knappe jongeman die zijn leven beslist te vullen met zonde. Zijn houding mist de finesse van de dandy, er zit geen speelsheid in zijn omgang en zijn woorden klinken leeg. Kunnen we stellen dat het beeld van de dandy aan het vervallen is? In het ruime aanbod van filmadaptaties van *The Picture of Dorian Gray* zullen de rollen van Lord Henry en Dorian Gray keer op keer anders worden ingevuld, de ene acteur zal geopteerd hebben voor meer dandyachtige interpretatie dan de andere. In mijn specifieke selectie kunnen we zien dat het beeld van de dandy verandert doorheen de jaren: Hurd Hatfield en George Sanders verdienen beide het label van dandy; John Gielgud ook, mits een nadruk op het speelse aspect, Peter Firth vervalt te veel in het theatrale; Colin Firth en Ben Barnes slaan de bal helemaal mis en zetten enkel arrogante personages neer. Uitgaande van mijn selectie kan ik stellen dat het beeld van de typische fin-de-siècle dandy historisch bepaald is. Hoe verder verwijderd van de historische context waarin de ultieme dandies, zijnde Beau Brummell, Baudelaire en Oscar Wilde, zich bevonden, hoe minder de acteurs erin slagen om hun personage van dat typische dandyeske karakter te voorzien. Ik kan hier moeilijk generaliseren, aangezien mijn keuze maar uit drie films bestaat. Toch kan de laatste adaptatie uit 2009 in mindere mate bestempeld worden als dandyesk dan deze uit 1945, mogelijks omdat de versie van Albert Lewin nog dichter bij de historische context van de dandy staat. Of deze hypothese ook kan worden toegepast op de muziek en meer bepaalde op glamrock zal blijken in hoofdstuk 7.

Hoofdstuk 6: Magnifieke maskers en verrassende vermomming

De dandy hult zich in excentrieke kledij om zijn speelsheid en persoonlijkheid nog meer te benadrukken. De klederdracht is een bewuste vermomming om het gecreëerde personage met nog meer overtuiging te kunnen neerzetten. Oscar Wilde was geobsedeerd door maskers en het verbergen of net benadrukken van identiteit. “A mask tells us more than a face. These disguises intensifie[s] [one’s] personality.” (Wilde 2003 III, 280)¹⁶ Hij zag in hoe belangrijk kledij en ook maskers konden zijn in de bijdrage van dramatisch effect. In zijn essay “The Truth of Masks. A note on illusion” beschrijft hij hoe Shakespeare al veel belang hechtte aan de kostumering en de make-up om er voor te zorgen dat zijn personages volledig tot hun recht kwamen. In de stukken van de toneelschrijvers worden ook vaak maskerades naar voren gebracht, “purely for the sake of the pleasure which they give the eye.” (Wilde 2003 II, 121) In deze context van nadrukkelijke façades komt de jovialiteit van de dandy het meeste naar voren. Het kostuum moet op een bewuste manier worden benadrukt, want “all costumes are caricatures.” (Wilde, 2003 IV, 305) Met het aantrekken van de kleren zet de dandy tegelijkertijd een masker op, want vanaf dat moment neemt hij een persoonlijkheid aan die zich distantieert van de maatschappij. Hij speelt een uitvergroete rol waarmee hij de aandacht op zichzelf vestigt. Ook de hedendaagse dandies dragen graag extravagante kledij. Zo was David Bowie gefascineerd door de kostuums van Kansai Yamamoto, een Japanse avant-garde ontwerper wiens stukken een futuristisch uitzicht hadden. (<http://www.kansai-inc.co.jp/ky/profile/index.html>, 23 april 2011) Bowies alter ego Ziggy Stardust droeg veel kostuums van Yamamoto tijdens zijn optredens om zijn buitensporigheid nog meer in de verf te zetten. De ontwerpen sloten dan ook perfect aan bij het personage dat Bowie had gecreëerd: Ziggy Stardust was een buitenaards wezen dat op de aarde landde en het leven van een rockster leidde. Hierover zal ik het uitgebreider hebben in hoofdstuk 10.

¹⁶ In dit hoofdstuk 6 verwijzen de bronnen steeds naar de essays uit Wildes *The Decay of Lying and other essays*, London: Penguin Group, 2003. Ik heb vijf essays gebruikt uit deze bundeling die ik zal aangeven met cijfers om het onderscheid duidelijk te maken. I staat voor “The Decay of Lying”, II voor “The Truth of Masks”, III voor “Pen, Pencil and Poison”, IV voor “The Relation of Dress to Art” en V voor “The Critic as Artist”.

Masquerading in outlandish garb and pinkie rings made the dandy the father of the clash. Such dress was meaningful only if it provoked a reaction and ran against the grain of mainstream culture. Attire was a superficial manifestation of the expression of genius, but it too, had to reflect the cutting edge of irony. (Humphreys 1999, 64-65)

Het masker dat de dandy opzet toont op ironische wijze zijn rol tegenover de maatschappij. Hij stelt twijfels tentoon door bijvoorbeeld zijn vrouwelijke trekjes te benadrukken. In zekere zin is zijn uiterlijke vertoon zijn kunst. "Duality and discord are mobilizing forces that enable the dandy to transform himself into oeuvre d'art and immortalize himself through his work." (Humphreys 1999, 70) De manier waarop hij zichzelf presenteert is een goed doordachte rol. Oscar Wilde wendde zowel zijn voorkomen als het personage Dorian Gray als masker aan, om zich af te zonderen van de karakterloze samenleving. Volgens de studie van Ed Cohen over verborgen homoseksualiteit in *The Picture of Dorian Gray*, is de protagonist "the surface on which the characters project their self-representations." (Cohen 1987, 806) Basil Hallward projecteert duidelijk zijn eigen verlangens op het portret en hij gebruikt de schoonheid van Dorian om als masker dienst te doen. "The painter is so far limited that is it only through the mask of the body that he can show us the mystery of the soul." (Wilde 2003 V, 74) Lord Henry maakt ook gretig gebruik van het hoofdpersonage om zijn perverse overtuigingen en begeertes op te spiegelen. Ook de auteur van de roman zelf doet dit; Dorian Gray fungeert als een masker voor Oscar Wilde. Een van zijn bekendste citaten, "Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth" (Wilde 2003 V, 97) verwijst naar de continue rol die hij speelde. Een rol die weliswaar een bepaald waarheidsgehalte bevatte, maar het is uiteindelijk de vorm die ervoor moet zorgen dat die verborgen waarheid genoeg aandacht krijgt. Dit is wellicht deels de reden waarom Oscar Wilde besloot om afstand te nemen van zijn extreme dandyeske vertoon en overging naar sombere zwarte kledij. Zoals vermeld in hoofdstuk 2.2.2 van deze scriptie, omarmde Wilde in Parijs, via de invloed van het Franse Symbolisme, de theorie van Pierre-Joseph Proudhon. Hij nam voorgoed afscheid van de Vrijmetselaarskostuums die hij had gedragen tijdens zijn Amerikaanse lezingentournees. Deze waren het mikpunt van spot geworden,

waarvan vele karikaturale tekeningen getuigen. In die periode “[he] appeared to thrive in the atmosphere that was part vaudeville, part lecture theatre.” (Sloan 2003, 13) Hij presenteerde zichzelf als een theatraal figuur, omdat hij ervan hield om in het middelpunt van de belangstelling te staan. Wilde genoot van de aandacht, maar eenmaal aangekomen in Parijs kwam hij tot het besef dat een overdadig excentriek masker te veel de aandacht wegnam van de authentieke kunst die de waarheid moest inhouden. Het publiek keek te veel naar zijn omhulsel en uiteindelijk zag hij in dat de oorzaak hiervan bij hem lag. Hij besloot niet langer “a poet and despot” te zijn, maar “a poet and an anarchist” (Sloan 2002, 15) en nam afstand van zijn extravagante verschijningsvorm om een meer ingetogen dandy te worden. Hij legde nog steeds een zekere nadruk op de vorm, maar dan op een subtielere manier zodat de inhoud van zijn kunst ook de nodige waardering kreeg. Dit nieuwe masker was misschien somberder qua uitzicht, maar daarom niet minder speels in zijn verbale en schriftelijke vernuftigheid.

6.1 Alternerende acties: nieuwe maskers, nieuwe identiteiten

De dandy zet een masker op om zowel zijn distantiëring van de maatschappij als zijn theatrale rol uit te vergroten. In de introducerende zinnen van Waldens *Who's a Dandy?* wordt een scène geschetst waarin Beau Brummell in de straten van een Normandisch dorpje flaneert. Hij valt niet enkel op door zijn frappante manier van kledij en zijn scheefgetrokken pruik, maar ook door zijn “mask-like hauteur of his face.” (Walden 2002, 11) Het lijkt alsof hij vastzit tussen twee werelden; die van de realiteit en die van het theater waarin er interactie bestaat tussen provocatie en nadrukkelijke dissimulatie. Zowel in zijn taalgebruik, met nietszeggende of ambigue uitspraken als “sans cela” of “voilà qui est fini!” (Humphreys 1999, 68) als in zijn rol van mediator tussen de twee werelden omarmt de dandy instabiliteit en onzekerheid. (Humphreys 1999, 67) “Consistency is the last refuge of the unimaginative” (Wilde 2003 IV, 304), zei Oscar Wilde, waardoor de dandy zichzelf steeds opnieuw moet uitvinden en andere maskers moet uitproberen. Hij gebruikt zijn creativiteit en speelsheid om een nieuw alter ego te creëren, waarmee hij het publiek en zichzelf uitdaagt. De dandy is als het ware een gespleten persoonlijkheid, hij geeft zijn identiteit weer

als “a contradiction between what appears to be and what is.” (Glick 2001, 139)
Hier kan ik weer een parallel trekken met de hedendaagse dandies: Ziggy Stardust was niet het enige alter ego dat David Bowie in zijn muzikale carrière schiep. Tot de jaren '80 koos hij ervoor om met een eigen ontwikkelde persoonlijkheid het podium te bestijgen. Met de excentrieke maar hoogst persoonlijke creaties Aladdin Sane, Halloween Jack en the Thin White Duke¹⁷ vond hij zichzelf steeds opnieuw uit door een ander masker op te zetten. Zo daagde hij het publiek steeds op een verschillende manier uit. Ook in *The Picture of Dorian Gray* zoekt de protagonist volgens Elisa Glick een middel

to merge appearance and essence, displacing the dialectic and rewriting the relation between outside and inside. In other words, he entertains the fantasy of producing in himself the fiction of a secretless self –a self that refuses the distinction between public and private. Wilde’s point, of course, is that this unity between identity and the conditions of its production is precisely what Dorian lacks. (Glick 2001, 139)

Een dandy moet zich steeds bewust zijn van het onderscheid tussen de rol die hij uitvergroot tegenover de maatschappij en zijn ware ziel. Dit is de cruciale fout die Dorian Gray maakt en die hij dan ook bekoopt met zijn leven. Het masker fungeert als een herinnering aan zijn gecreëerde persoonlijkheid en dient niet samen te smelten met de werkelijke identiteit. Als dit gebeurt, verliest hij de ironie¹⁸ die de dandy typeert en is hij het label niet langer waard. Het is

¹⁷ Als je de naam Aladdin Sane opsplittst, krijg je A Lad Insane. Dit alter ego was een verder geëvolueerde versie van Ziggy. Mark Paytress omschrijft hem als “Ziggy writ larger, and even more incomprehensible.” (Paytress 2000, 80) Halloween Jack diende als overgang tussen Ziggy Stardust/Aladdin Sane en the Thin White Duke. Deze laatste was Bowies alter ego ten tijde van zijn album *Station to Station* (1976) en wordt door Wim Hendrikse omschreven als een “gladde, koude aristocraat.” (Hendrikse 2008, 127) Zie ook hoofdstuk 10.5 van deze scriptie.

¹⁸ In haar artikel “The Dandy as Ironic Figure” (1982) stelt Sima Godfrey hoe de dandy op verschillende niveaus een ironische houding neemt; in zijn rol tegenover de maatschappij, zijn klederdracht en zijn taalgebruik. De dandy moet volgens haar worden begrepen in zijn context, wat het ook moeilijk maakt om een definitieve omschrijving vast te leggen. Hij is “essentially oppositional” en leeft ervoor om het onverwachte te doen. Volgens Godfrey geeft Oscar Wilde de dandy, zoals Dorian Gray in *The Picture of Dorian Gray* of Algernon Moncrieff in *The Importance of Being Earnest*, weer als “the facility of immediately perceiving the strategy of mention, explicitly introducing the external context of cliché that they echo.” Ze concludeert dat voornamelijk “the Dandy’s ambivalent relationship to his society, standing both on the inside and above it on the outside, that generates the ironic energy that is invested in the art of modernity.” Ook in het artikel “Rule-Following in Dandyism: ‘Style’ as an overcoming of ‘Rule’ and ‘Structure’” (1995)

essentieel dat hij welbewust blijft van het spel, maar dat hij zijn gecreëerde personage met de nodige serieusheid behandelt en speelt. Het publiek beoordeelt hem enkel in zijn rol als dandy, en dat is ook de bedoeling: “The dandy, following Brummell, allowed his ‘personhood’ to be defined by poses and forms, and thereby achieved a masking of his interior.” (Smith 1874, 732) De mensen horen het masker te affirmeren, want zonder een publiek is de dandy enkel een oppervlakkig uiterlijke vorm.

Beneath the extravagant superficiality of dandyism one did not always find the apparent vacuousness of a Brummell, a cave containing only the vague shadows of made surfaces reflected inward from another’s glance. But one did find, invariably, a strong disposition so to define and shape whatever inner content there was to life, to get a purchase, through an audience, on fundamental ambiguities of status and identity. (Smith 1974, 732-722)

Opdat de dandy steeds het onverwachte kan construeren om de ware betekenis van identiteit te ontdekken, heeft hij het publiek nodig om het masker te bevestigen en zo de waarde van het leven te achterhalen.

Met deze beschrijving van de functie van het masker en het creëren van een alter ego sla ik de brug tussen het dandyisme en glamrock. Zoals David Bowie het meesterlijk verwoordde in april 1971: “I think rock should be tarted up, made into a prostitute, a parody of itself. It should be the clown, the Pierrot medium.” (Hoskyns 1998, 21) De hedendaagse dandies maken gretig gebruik van de maskerade om zichzelf een symbolische invulling te geven en om hun gevoel voor dramatiek uit te vergroten. Dit verschilt licht van de fin-de-siècle dandies, die evenveel aandacht besteden. In de komende hoofdstukken zal ik eerst de context van het muzikale genre schetsen; dan een bespreking van de film *Velvet Goldmine*, geregisseerd door Todd Haynes, waarin duidelijk het verband tussen Oscar Wilde, dandyisme en glamrock wordt weergegeven; om vervolgens in te zoomen op de dandies van vandaag: David Bowie als Ziggy Stardust en Johannes Verschaeve, zanger van de Belgische band The Van Jets.

benadrukt Thorsten Botz-Bornstein dat het speelse karakter van de dandy gefundeerd is op ironie.

DEEL II: Hedendaagse dandy

Hoofdstuk 7: Glanzende glamrock

Wanneer we proberen na te gaan of de dandy vandaag nog voorkomt in de hedendaagse muziek, dan kunnen we niet om het specifiek genre heen waar het flamboyante en speelse karakter van de artiest het meeste naar voren komt: glamrock. In zijn boek *Pop! Een Halve Eeuw Beweging* legt Gert Keunen uit dat “de obsessie voor imago en show in popmuziek een constante en dus van alle tijden [is].” (Keunen 2002, 164) Wat begon als een middel om het entertainmentkarakter te versterken bij artiesten zoals Little Richard, werd in de jaren '70 uitvergroot: extravagant uiterlijk vertoon werd de norm en kreeg een even belangrijke functie als de muziek zelf.

Toen werden artiesten gigantische modepoppen, opgedirkt met make-up, glitterkleding en een kleurrijke, opvallende haartooi. Popsterren wilden elkaar met een almaar extremer uiterlijk overtreffen. Alsof inhoud werd vervangen door glamour. (Keunen 2002, 165)

Glamrockers zoals Gary Glitter, Slade, Suzi Quatro en Mud wilden dat de muziek weer onpretentius werd en begonnen zich af te zetten tegen de psychedelische en progressieve rock door het entertainmentgehalte extra te benadrukken. Het accent kwam te liggen op simpele drie-minuten durende popnummers die alledaagse waarden omarmen en waarbij de enige provocatie in het excentrieke uiterlijk lag. David Bowie, echte naam David Robert Jones, ging hierin een stap verder:

[hij] beleefde zowel wat de muziek als wat het uiterlijk betreft, openlijk plezier aan kitsch. Ook al werkt het als verkooptruc, het is eigenlijk een bewuste strategie, met een symbolische betekenis. Achter de maskerade gaat een doordacht spel schuil: uiterlijk vertoon als middel tot progressie en als statement over de positie van de popmuzikant. (Keunen 2002, 166)

Dit citaat sluit perfect aan bij het beeld dat van de dandy werd geschetst. De glamrocker kan dan ook als contemporaine dandy worden beschouwd. Barney

Hoskyns geeft in zijn boek *Glam!* (1998) het ontstaan van het muzikale genre weer en staat stil bij de belangrijkste vertegenwoordigers, die hij omschrijft als “as languorous as dandies, as jaded as aesthetes.” (Hoskyns 1998, 7) Ook hij legt duidelijk de link met het dandyisme: “Dandyism as a way of life, as a decadent mode of being running counter to everything deemed ‘natural’, was destined to feed into pop culture.” (Hoskyns 2 1998, 11) Het belangrijkste aspect in dit verzet tegen de dominante cultuur is het creëren van een alter ego, het herscheppen en hervormen van het ware karakter. Inspiratie voor de glamrocker was de verfilming van *A Clockwork Orange*, een roman van Anthony Burgess, geregisseerd door de controversiële Stanley Kubrick. Het hoofdpersonage Alex Delarge, gespeeld door Malcolm McDowell, werd een androgyne look met golvend haar en speciale oogmake-up aangemeten. David Bowie en Mick Jagger, zanger van The Rolling Stones, waren erdoor geobsedeerd en begonnen het gewelddadige personage qua uiterlijk te imiteren. Daardoor is “Burgess’s anti-hero Alex [the] key prototype for the sexually ambiguous stars of glam rock.” (Hoskyns 1998, 13)

7.1 Glam glittert

Glamrock ontstond volgens Barney Hoskyns op het moment dat Marc Bolan met T-Rex optrad tijdens Top of the Pops¹⁹ in 1971. Een vriendin had zijn oogmake-up in orde gebracht, maar besloot op het laatste moment nog wat glitter onder zijn ogen en op zijn wangen aan te brengen. Marc zag het als een grapje, maar bij het volgende T-Rex optreden hadden zijn fans zijn voorbeeld gevolgd en was de massa een grote glinsterende discobal. Tony Visconti, producer van zowel T-Rex als David Bowie, zag de geboorte van glamrock in de gedaante van Angela Bowie, de toenmalige vrouw van David. Zij zorgde ervoor dat David een stap verder ging in zijn eigenzinnige klederdracht, wat ervoor enkel als “dressing up” werd aanschouwd. “As much as David shuns glam rock now, he still would like to take credit for this” (Hoskyns 1998, 23), vertelt Visconti. Wie er ook de belangrijkste rol speelde in het ontstaan van glamrock, het nieuwe muzikale

¹⁹ Top of the Tops was een populair Brits muziekprogramma waar artiesten hun nummers kwamen zingen.

genre kwam op het juiste moment. Er heerste een dubbele sfeer in de jaren '70 volgens Steve Pond. Het was een verwarrende periode, omdat iedereen inzag dat de positieve ingesteldheid van de hippies in de jaren '60 niet beantwoordde aan de realiteit. In plaats daarvan heerste er cynisme en narcisme. De *Seventies* hadden gebrek aan een muzikale richting en daarvoor geeft Pond verschillende redenen:

The Seventies had a serious image problem. The problem was, rock & roll wasn't dangerous anymore. [...] The other problem was that rock had no center. [...] The icons that had unified, [The Rolling Stones, The Beatles and Bob Dylan], were cracking apart. [...] As a result, there was no unifying presence in rock, no sense that its audience was partying to something subversive or threatening, and no artist whose latest record had to be heard by every fan and musician. By the time the decade began, rock was entertainment; in fact, it was well on its way to being the entertainment industry. (Pond 2001, 117)

De muziek kende geen eenheid: "Rock in the Seventies quickly became diffuse, scattered and unfocused, fragmenting into little genres." (Pond 2001, 117) Een van die kleinere genres was glamrock. Het was een reactie tegen de psychedelische muziek uit de jaren '60 en de overdreven optimistische hippies. Nummers mochten weer simpel zijn en hoefden niet te streven naar hogere spirituele sferen. Glamour refereerde aan commercialiteit, kapitalisme en simpel entertainment. "It said flaunt it if you've got it, cover your face with stardust, reinvent yourself as a Martian androgyne. Glam was prefab, anti-craft, allied to artifice and the trash aesthetic." (Hoskyns 1998, 6) Muziek werd minder serieus en frivoler aan de oppervlakte, maar het hield ook een belangrijke subversie in:

Glam swept the nation in ways that were at once innocent and morally subversive. It called into question received notions of truth and authenticity, especially in the area of sexuality. It blurred the divide between straights and queers, inviting boys and girls to experiment with images and roles in a genderless utopia of eyeliners and seven-inch platform boots. (Hoskyns 1998, 6)

In zekere zin zorgde glamrock voor een nieuwe seksuele revolutie, waarin er geen afgelijnde grenzen meer bestonden. Iedereen kon en mocht experimenteren met zijn of haar seksuele geaardheid en uiterlijk vertoon. Volgens Todd Haynes²⁰ is dit niet het enige wat glamrock een meerwaarde geeft. “Sure, it was a pose. But in the rare tradition of Oscar Wilde, artists like Bryan Ferry and David Bowie were able to elevate artifice and irony in their work without sacrificing emotion in their music.” (Haynes 1998, xi) Hier bepleit hij dat glamrock niet enkel een schreeuw om aandacht was in de vorm van absurd uiterlijk vertoon. Het was ook een vorm van waarheid en gevoel die wordt weergegeven in de kunst, net zoals Oscar Wilde dat trachtte te doen meer dan een halve eeuw voor de muziek dit doel voor ogen had. Hij benadrukt in dit citaat ook de ironie, wat een essentieel aspect is binnen het dandyisme. Glamrock heeft tot op een bepaald niveau de mosterd gehaald bij het dandyisme, maar gaf er dan een eigen invulling aan die geacclimatiseerd was aan de context van onwenteling en verandering in de jaren '70.

²⁰ Todd Haynes is ook de regisseur van de film *Velvet Goldmine*. Zie hoofdstuk 9.

Hoofdstuk 8: De pop dandy

Stan Hawkins, professor aan de Universiteit van Oslo, schreef een interessante studie over de hedendaagse dandy. Zijn boek *The British Pop Dandy. Masculinity, Popular Music and Culture* (2009) omschrijft hoe dandyïsme vervat zit in sommige contemporaine muzikanten²¹ en legt hierin vooral ook de link met glamrock. In zijn introductie vat hij goed samen wat de dandy met de glamrocker verbindt: “Arrogance, conceit or rebellion? All, of course. For dandyism is a platform on which to stand and mask oneself” (Hawkins 2009, 5) en even verder “the pop dandy offers up a form of entertainment that is a potent force, working as a mechanism for registering a range of social and cultural values [...], and lives out his individuality.” (Hawkins 2009, 10) De performance is hierin het meest essentiële element, want het podium is de ultieme omgeving waar de pop dandy zichzelf kan tentoonstellen en zijn alter ego kan vorm geven, evenals de plaats waar hij wordt bevestigd door zijn publiek. De performance is dus het hoogtepunt van de maskerade en de ontwikkeling van een alternatieve persoonlijkheid. “Pop dandies generally rely on performance strategies that are uniquely their own, aesthetically ritualizing their personal identity.” (Hawkins 2009, 11) Hiermee wordt ook meteen de speelsheid geaccentueerd: het podium is de speelplaats van de pop dandy, de plek bij uitstek waar hij zijn personage gestalte kan geven. In dit personage kan hij de culturele normen en conventies uitdagen en zich er tegelijk van distantiëren. In dit proces staat het lichaam centraal volgens Hawkins; het lichaam wordt via zelfpromotie en estheticisme benadrukt door de artiest zelf. De muziek gebuikt hij om extra expressie aan deze gecreëerde identiteit te geven.

Pop dandyism is about the fashioning of dress codes and glamour that is channelled through musical expression. Moreover, the British pop dandy is a cultural construction, whose musical performance is regulated by behaviour patterns and established gender codes. (Hawkins 2009, 34)

De constructie van het alter ego wordt in dit citaat benadrukt. Deze vindt zijn ware uiting in de performance, die gereguleerd wordt door regels die de artiest

²¹ Hawkins geeft voorbeelden gaande van Adam Ant, Morrissey en Robbie Williams tot Peter Doherty, Brian Ferry, Marc Bolan en Jarvis Cocker.

zelf bepaalt. Hierin mag de pop dandy openlijk flirten met zijn individualiteit en identiteit volgens Hawkins, maar het houdt ook het volgende in: “[the pop dandy is] also able to use musical performance as a model of self-expression and something unique.” (Hawkins 2009, 34) De pop dandy streeft ernaar om een compleet eigen expressie te vinden, waarbij hij er vaak voor kiest om een bepaalde symboliek aan zijn personage toe te voegen om zo zijn unieke positie in de maatschappij te benadrukken. Deze symboliek uit zich vaak in het maskeren van bepaalde eigenschappen en wekt nieuwsgierigheid op bij het publiek. Het masker vestigt en beklemtoont de aandacht op een specifieke overtuiging, zoals bijvoorbeeld het androgyne uiterlijk de vervagende grenzen tussen de twee seksen weergeeft. De pop dandy bezit een duidelijk bewustzijn van bepaalde opvattingen en wil deze overbrengen naar zijn publiek in de vorm van muziek en zijn fysieke uitstraling. Hawkins beaamt dat de artiesten vaak beseffen dat ze contradictorisch zijn en tegenstrijdige waarden voorstellen waardoor ze tegelijkertijd hun originaliteit exploiteren en zichzelf belachelijk maken. (Hawkins 2009, 39) Dit is een strategie om de aandacht op te eisen, want zonder de nieuwsgierigheid en belangstelling van hun publiek slagen ze niet in hun opzet om de conventies in vraag te stellen. “It is the joy of astonishing others, and the satisfaction of never oneself being astonished.” (Baudelaire 2010, 27-28) Hier schuilt het gevaar van de pop dandy: als hij te ver gaat in zijn poging om het publiek te confronteren en het masker van het alter ego als het ware samensmelt met zijn echte identiteit, dan zal hij vergaan door een overdosis aan dandyisme, waardoor hij het ironische spel niet meer bewust speelt. Het is dus belangrijk dat de pop dandy zijn constructie binnen bepaalde grenzen weet te behouden, want anders heeft dit nefaste gevolgen voor de persoon die achter het masker schuilt.

8.1 Kunstige knuffelberen: oorsprong van de contemporaine dandy²²

Stan Hawkins schetst in zijn boek *The British Pop Dandy* (2009) kort de historische context waarin we de pop dandy moeten situeren.²³ In de jaren '50 van de 20^{ste} eeuw was er een revival van het “lurid female dandyism” (Hawkins

²² Alles uit dit hoofdstuk komt uit het boek van Hawkins, tenzij anders vermeld.

²³ Hawkins situeert deze context in het Verenigd Koninkrijk.

2009, 44), als reactie tegen de façades van de hogere klassen die na de oorlog hun prestige weer wilden opbouwen. Deze reactie greep terug naar de *neo-Edwardian revivalist style* en de jongeren gingen zich kleden net zoals men dat deed in het begin van de eeuw, met

bowler hats, polished shoes and rolled umbrellas [that] hint at the glamour of the regimental parade ground, a space which has always provided important inspiration for the London dandy; white velvet collars, embellished waistcoats, ticket pockets, covered buttons and turned-back cuffs. (Hawkins 2009, 45)

Deze beweging werd de *Teddy boys* genoemd. Hun voornaamste doel was om de idealen van de hogere klassen te ondermijnen door op komische wijze te refereren naar het dandyisme van Brummell en door de moderne waarden uit te dagen. Vanaf 1958 ontstond er een nieuwe stijl: de eerste *Mods*, afkorting van Modernisten, gingen een snobistisch karakter benadrukken door dure kostuums te dragen en een unisex uiterlijk op te roepen. De jongens droegen aansluitende broeken en de meisjes knipten hun haar kort. Deze *Mods* deelden dezelfde behoefte naar het creëren van een eigen inventieve identiteit zoals de dandies uit de 19^{de} eeuw en gaven deze drang vorm in “an aestheticized styling of the tailored look for the masses.” (Hawkins 2009, 153) Strak in het pak waren ze de eerste contemporaine dandies die met hun haarlak en mascara de toon zetten voor latere generaties. Ze slaagden erin om hun greep op de maatschappij te verstevigen en vonden een stem in Britse bands zoals The Kinks. Ray Davies, zanger van de groep, was een rasechte *Mod*, maar wist de pretentieuze houding van deze beweging ook in vraag te stellen. Het nummer ‘Dandy’, geschreven in 1966, geeft perfect de dandyeske kenmerken van de *Mods* weer, maar houdt ook een bepaalde kritiek in. Davies zag in dat sommige *Mods* zich te veel bezighielden met het opeisen van de aandacht, terwijl hij vond dat er ook een boodschap moet zitten achter het oppervlakkige uiterlijk. Hier loopt dus een analogie met Oscar Wilde. De zanger van The Kinks wilde weer het typische Britse weergeven en over het alledaagse zingen, wat al een overgang inhoudt naar dezelfde waarden die glamrock wilde representeren.

8.2 Generaal genderspel: fluctuerende seksualiteit

Stan Hawkins beweert dat *genderplay* een essentieel punt is binnen de middens van de pop dandies. Dit spel van seksualiteit houdt altijd een contrast en een bevestiging van de normen in. Elke artiest wordt op een bepaald moment geconfronteerd met verwarring rond zijn seksualiteit. Sommigen kiezen ervoor om in hun zogezegde publieke bekentenis te spelen met de verwachtingen: ze verzinnen een eigen identiteit en breien er een verhaal rond. In deze identiteit kunnen ze naar genoeg contradicties toevoegen om bepaalde maatschappelijke aspecten, en dan voornamelijk de seksuele normen, in vraag te stellen. De term die hier vaak naar voren komt is *queer*. Hawkins legt uit hoe “dandy” tegen het eind van de 19^{de} eeuw een geladen begrip was geworden: “the word ‘dandy’ was synonymous with something unsettling and repelling.” (Hawkins 2009, 95) Dit heeft te maken met de controverse die was ontstaan tijdens de rechtszaak van Oscar Wilde.

Wildean subjectivity turned into a referent for a peculiar, subversive and problematic human condition. Closely affiliated to ‘homosexual’, a mid-nineteenth century discriminatory construct, the ‘queer’ would emerge as a species that bypassed the ontological categories of normality. [...] Wilde’s martyrdom would have made its mark, turning queerness into an inclusive, positive signpost. (Hawkins 2009, 96)

Na de terechtstelling van Wilde kwam er een golf van auteurs die niet bang waren om hun homoseksualiteit uit te spelen. Evelyn Waugh, Noël Coward, Siegfried Sassoon en Wilfred Owen zorgden voor een verandering binnen de mannelijke identiteit. In hun literaire cirkel gingen deze auteurs de traditionele seksuele en sociale waarden betwisten. Hawkins neemt zelf het woord nooit in de mond, maar in feite kunnen pop dandies als metroseksuelen worden gezien: mannen die veel vrouwelijke kantjes en gevoelens vertonen, maar een seksuele voorkeur voor vrouwen hebben. *Queerness* kan worden beschouwd als een representatie van identiteit, waarbij de artiest zelf beslist hoe hij deze tentoonstelt. “For any proclaimed queer representation renders problematic the subjectivity of the persona who plays out different gendered roles.” (Hawkins 2009, 96) In de verschillende invullingen schuilt het gevaar dat de dandy zijn

individuele eigenheid kwijtraakt. Deze rollen kunnen op verschillende manieren worden geïnterpreteerd, waardoor de pop dandy steeds een bepaalde mysterie rond zijn identiteit weet te behouden. Daarom kan de pop dandy ook niet met invariabele definities worden vastgepind. Hij kan probleemloos een ander masker opzetten als hij dit wenst, want zijn speciale, geïsoleerde positie in de maatschappij biedt hem het ideale platform om via zijn gecreëerde identiteit de aandacht op te eisen. Het podium blijft de speelplaats van de pop dandy, waar hij zichzelf naar believen kan transformeren en andere rollen kan aannemen. Het lichaam dient hier ook als object om de seksuele identiteit vorm te geven: "Performance [...] is a way not of acting, but of posing, and this is borne out by an audience's instinctive understanding and reception of the gendered body as object and subject." (Hawkins 2009, 119) Via het lichaam en het masker kan de pop dandy verschillende identiteiten en personages exposeren. Toch houdt de term maskeren ook de notie van verbergen in. "To mask something is to place weight on that which is not there, or, more precisely put, on that which is incapable of being recognizable on first impression." (Hawkins 2009, 154) Hierin kunnen we de theorie van Foucault volgen, die beweert dat het tentoonstellen van een bepaald perspectief de zichtbaarheid van andere structuren blokkeert. (Hawkins 2009, 103) Zo construeert de pop dandy het alter ego om de rechtlijnige seksuele opvattingen te maskeren en aan te tonen dat begrippen als hetero- en homoseksuele fluctuerende termen zijn. Het masker heeft bij de pop dandy dus een dubbele functie: het verbergt de aanvaarde maatschappelijke normen en de ware identiteit van de artiest, en het vestigt de aandacht op wat er wordt verborgen waardoor hij bepaalde aspecten in een ander daglicht kan stellen en het publiek wakker kan schudden. Het masker zorgt er ook voor dat de pop dandy de nodige attentie krijgt die hij nodig heeft om te bestaan.

Baudelairean, in this sense, the pop dandy exists only when eyes are upon him: his own, ours and, of course, the media's. For the purpose of dandyfying a performance lies in the signifying practice of imprinting oneself on the memories of the others in the name of fame. (Hawkins 2009, 181)

De pop dandy stelt zich zo ook kwetsbaar op. Door zich constant in het publieke oog te begeven krijgt hij te maken met verschillende reacties, gaande van empathie tot ontzetting en onbegrip. Hij is zowel een product van zijn eigen verbeelding als van de respons van zijn toeschouwers. Daarom zijn er ook zoveel diverse pop dandies, want het is “a historical figure, with variations found in all sorts of social and cultural contexts. The dandy is produced and ‘enjoyed’ all over the world.” (Hawkins 2009, 186) Hij kiest er ook voor om meerdere identiteiten uit te spelen, waardoor ze de gender-normen herinterpreteren en termen als mannelijkheid en vrouwelijkheid een vloeiende invulling geven. Hawkins vat samen:

Many dandies queer performances, and the valorization of masculinity through homosocial behaviour accents gender anxiety in various ways. British pop is rife with a queer sensibility, both as marker of opposition and compliance. [...] Musical performance fuels tropes of behaviour; this corresponds to how the performer mediates his or her personality. [...] Strategies of masking differ vastly from one artist to the next, illustrating the flexibility and appeal of the dandy as a social and cultural phenomenon. (Hawkins 2009, 185-186)

Deze pop dandy komt het meeste voor in de muzikale stroming van glamrock. Het uitdagen van de gender-normen, het aparte uiterlijk en de creatie van het alter ego zijn aspecten die perfect terug te vinden zijn in de figuren van deze glitterbeweging. Hun zin voor het theatrale, maar tegelijk ook hun behoefte om de conventies uit de dagen hebben duidelijke overlappingen met de pop dandy die Stan Hawkins heeft geschetst. Dit zal ik aantonen in het volgende hoofdstuk met de bespreking van de film *Velvet Goldmine*, die perfect vorm geeft aan deze extravagante beweging.

Hoofstuk 9: Velvet Goldmine²⁴

De film *Velvet Goldmine* (1998) geeft een realistisch beeld van de jaren '70 en hoe glamrock het begin van dit decennium bepaalde. De titel refereert aan een gelijknamig nummer van David Bowie. Het lied werd opgenomen tijdens de sessies van *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders of Mars* in 1971, maar haalde de selectie van het album niet. Bowie herwerkte later het nummer om het nog dubbelzinniger te maken; sommigen lezen het als een zoensessie tussen Bowie en een man, anderen zien er een onschuldig liefdesbetoon in. (http://en.wikipedia.org/wiki/Velvet_Goldmine_song, 11 april 2011) Het verhaal behandelt de opkomst en val van glamrocker Brian Slade, gespeeld door Jonathan Rhys Meyers. Net zoals David Bowie, naar wie deze excentrieke persoon werd gemodelleerd, fabriceert Brian een alter ego: Maxwell Demon. Via dit personage zoekt hij zijn grenzen op: hij begint een affaire met Curt Wild, een rol van Ewan McGregor, de buitensporige zanger waarvoor hij veel bewondering heeft, snuift kilo's cocaïne en vervreemdt van zijn ware zelf. Het masker van Maxwell Demon begint vast te kleven aan Brians gezicht, waardoor hij genoodzaakt is om zijn personage letterlijk te vermoorden. Tijdens een optreden in Londen wordt hij neergeschoten, maar dagen later wordt bekend gemaakt dat dit om een grap gaat waardoor zijn reputatie keldert. Dit laatste optreden van Maxwell Demon wordt bijgewoond door Arthur Stuart, gespeeld door Christian Bale, een verwarde jongeman die zijn ware persoonlijkheid in de glamrock vindt. Jaren later werkt hij in Amerika voor *The Herald*, waar hij wordt gevraagd om een artikel te schrijven over Brian Slade, naar aanleiding van de tiende verjaardag van de valse moordaanslag. Hij gaat terug naar Londen, waar hij herinneringen uit zijn jeugd moet oproepen om Brian Slades ware identiteit en verhaal te achterhalen. Via flashbacks komt de kijker meer en meer te weten over deze flamboyante figuur, maar hij blijft een persoon die door mysterie wordt omhuld.

²⁴ Ik zal in dit hoofstuk een ietwat andere manier van bronverwijzing gebruiken als ik de oorspronkelijke citaten van Oscar Wilde erbij vermeld.

9.1 Bangelijke brug: lijn tussen Oscar Wilde en glamrockers

De film *Velvet Goldmine* vormt een ideale brug van het dandyisme naar glamrock omdat de muzikanten als rasechte dandies worden voorgesteld en omdat Oscar Wilde, de dandy bij uitstek, nadrukkelijk wordt aangehaald in het verhaal. Todd Haynes, regisseur en scenarist, legt uit waarom hij deze muziekstijl koos voor zijn film:

Velvet Goldmine is a valentine to the sounds and images that erupted in and around London in the early 1970's: Brian Ferry, David Bowie, Iggy Pop, Lou Reed - and the extraordinary inversions they imposed on our notions of the performance, sexuality and identity. Glam rock was the product of the last truly progressive decade we've seen in the West - a climate of great possibility and openness - that resulted in important social movements, amazing cinema, and some fantastic music. And because glam rock would challenge with style, and wit, any leaning toward 'the natural' in society, drawing heavily as it did from underground gay culture, the film commemorates Oscar Wilde as the original glam rocker, the one who knew to speak the truth only through the most exquisite of lies. (<http://montette.tripod.com/words.html>, 13 april 2011)

In dit citaat geeft de regisseur al aan hoe de glamrockers zich in een wereld van leugens en bewuste kunstmatigheid bevinden. In de eerste scène zien we een ruimteschip het Dublin van 1854 verlaten. Het liet een klein jongetje achter, dat als vondeling wordt gelegd aan het huis dat nu bekend staat als de geboorteplaats van Oscar Wilde. De auteur wordt dus voorgesteld als een buitenaards wezen, iemand die niet op deze aarde thuis hoort. Op zijn dekentje zit een groen juweel vastgepind, een voorwerp dat nog verschillende keren in de film zal terugkeren. Even later vertellen zijn klasgenootjes om beurt wat ze later willen worden. Doodgewone beroepen passeren de revue: kleermaker, boer, advocaat. Totdat de kleine Wilde opstaat en verklaart dat hij een pop-idoel wil

worden.²⁵ Hiermee wordt hij aangegeven als de eerste pop dandy en dus ook als de eerste glamrocker. In de volgende scène zien we hoe de jonge Jack Fairy, die in het verhaal als eerste hedendaagse glamrocker wordt voorgesteld en zijn vrouwelijke kantjes nadrukkelijk naar voren brengt, het groene sieraad van Oscar Wilde vindt. Het lijkt alsof het *glamrockgen* vervat zit in dit juweel, want alle belangrijkste en meest excentrieke personages zullen het op een bepaald moment in hun bezit krijgen.²⁶ Oscar Wilde, en meer bepaald de roman *The Picture of Dorian Gray*, wordt aangehaald tijdens een les waar Arthur Stuart een portret zit te tekenen van Brian Slade. De woorden van zijn leerkracht trekken plots zijn aandacht: “He felt that he had known them all, those strange terrible figures that had passed along the stage of life and made sin so marvelous and evil and so full of subtlety. It seemed that in some mysterious way their lives had been his own.” (Haynes 1998, Hoofdstuk 2: 16.43-17.04, geciteerd uit Wilde 2003²⁷, 138) Arthur herkent zichzelf in deze zinnen, die hem tegelijkertijd ook herinneren aan Brian Slade. Zelf is hij een seksueel verwarde jongeman die in de muziek van Slade en andere glamrockers zijn ware identiteit leert kennen. Hij schaamt zich voor zijn homoseksualiteit en probeert dit eerst te verbergen, maar later omarmt hij het hele wereldje als hij naar Londen verhuist.²⁸ In de film worden ook verscheidene citaten van Oscar Wilde letterlijk overgenomen. In het begin van de film geeft de verteller een perfecte omschrijving van glamrock, die rechtstreeks uit de mond van Wilde komt: “For once, there was an unknown land, full of strange flowers and subtle perfums. A land of which it is joy of all joys to dream. A land where all things are perfect and poisonous.” (Haynes 1998, Hoofdstuk 1: 10.22-10.44) De meeste citaten komen uit *The Picture of Dorian*

²⁵ Oorspronkelijk is dit een citaat van David Bowie, uitgesproken tijdens zijn diploma-uitreiking aan Bromley Polytechnical High School jaren voordat hij beroemd werd.

²⁶ Jack Fairy vindt het juweel op de speelplaats van zijn school. Hiermee wordt eventueel aangewezen dat Fairy een afstammeling is van Oscar Wilde, wat ook zou aanwijzen dat glamrock rechtstreeks verbonden is met de auteur. De volgende persoon die het sieraad in bezit krijgt, is Brian Slade. Tijdens een feestje verleidt hij Jack Fairy en weet zo het juweel in handen te krijgen. Brian Slade geeft het vervolgens aan Curt Wild die het helemaal op het einde van de film overhandigt aan Arthur Stuart. Hij vertelt dat hij het zelf als cadeau had gekregen van een vriend die verdwenen was en dat het oorspronkelijk van Oscar Wilde zou zijn geweest.

²⁷ “Wilde 2003” verwijst hier naar de roman *The Picture of Dorian Gray*. (Ed. Robert Mighall. London: Penguin Group, 2003) Tenzij anders vermeld.

²⁸ In deze film wordt glamrock heel sterk geassocieerd met homo-of biseksualiteit. Hier wordt het vage van seksuele geaardheid uitvergroot, wat het speelse karakter van de glamrocker benadrukt en hem duidelijk verbindt met de dandy.

Gray, omdat in deze film ook nadruk wordt gelegd op het sensuele leven dat Brian Slade leidt. Hij schiep zijn alter ego Maxwell Demon om een buitensporig bestaan vol seks en drugs te kunnen leven. De uitspraak "nothing makes one so vain as being told one is a sinner,"²⁹ geeft de ware drijfveer van Brian Slade weer. Als Arthur Stuart Curt Wild, wiens naam op zich al een rechtstreeks verwijzing naar de schrijver inhoudt, ontmoet in een café na een concert zegt deze: "A real artist creates beautiful things and puts nothing of his own life into them."³⁰ Het feit dat dandyisme en glamrock als artificiële levenswijzen kunnen worden gezien, wordt ook in de film aangehaald tijdens een spectaculaire persconferentie in een circustent. Brian Slade staat middenin de piste, verkleed als een circusdirecteur, en beantwoordt de vragen van de journalisten. Vreemd genoeg kan hij zowel de vragen als de antwoorden met betrekking tot zijn artistieke overtuigingen rechtstreeks aflezen van spiekbriefjes en houden deze vaak citaten van Oscar Wilde in. "Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask and he will tell you the truth!"³¹ bevestigt hoe het personage Maxwell Demon als masker dient voor Brian Slade en laat zien hoe deze twee persoonlijkheden niet met elkaar kunnen en mogen worden verward. Het artificiële concept wordt benadrukt door Brian Slades manager Jerry Devine, gespeeld door Eddie Izzard, wanneer hij de journalisten verkondigt dat "every great century that produces art is, so far, an artificial century. And the work that seems the most natural and simple of its time is always the result of the most self-conscious effort."³² Dit sluit aan bij de typische houding van een ster: als je je gedraagt als een ster, ben je er een.³³ Even later wordt bevestigd dat het leven van een glamrocker een zelfbewuste pose is: "The first duty in life is to assume a

²⁹ Haynes 1998, Hoofdstuk 9: 1.05.14. Oorspronkelijk citaat: "Besides, nothing makes one so vain as being told one is a sinner." (Wilde 2003, 99)

³⁰ Haynes 1998, Hoofdstuk 14: 1.48.45-1.48.50. Oorspronkelijk citaat: "An artist should create beautiful things, but should put nothing of his own life into them." (Wilde 2003, 14)

³¹ Haynes 1998, Hoofdstuk 9: 1.05.14. Oorspronkelijk citaat uit "The Decay Of Lying." (Wilde 2003 97)

³² Haynes 1998, Hoofdstuk 8: 1.03.34- 1.03.48. Oorspronkelijk citaat: "Every century that produces poetry is, so far, an artificial century, and the work that seems to us to be the most natural and simple product of its time is always the result of the most self-conscious effort," uit "The Critic as An Artist." (Wilde 2003, 58)

³³ Dit was de houding die Bowie ook aannam, zelfs voordat hij echt beroemd was: "Revolutionary for his time, Bowie was one of the first pop stars to 'draw our attention to the fact that a person could play the part of a rock star before actually becoming one.'" (Hawkins 2009, 96-97)

pose. What the second duty is, no one has yet found out!"³⁴ Brian Slade heeft ervoor gekozen om deze pose uit te vergroten en om te zetten in een personage dat werkelijk *larger than life* is. Op deze manier zet hij zijn leven om in een levenskunst, wat het ideale doel van de dandy is en wat Oscar Wilde ook zelf beaamt: "Art itself is a form of exaggeration; and selection, which is the very spirit of art, is nothing more than an intensified mode of over-emphasis."³⁵ De personages in de film, vooral Brian Slade, kregen ook kostuums aangemeten die refereren naar het Victoriaanse tijdperk, maar dan aangevuld met veel glitter om beter aan te sluiten bij de kledij van de glamrockers.

9.2 Offensieve omwenteling: de dandy danst in glitter

Het personage van Brian Slade en zijn keuze om zichzelf een alter ego aan te meten vertoont duidelijke parallellen met de beschrijving van de dandy in hoofdstuk 1.1. Maxwell Demon is Brians masker waarmee hij grenzen kan opzoeken en de normen rond seksualiteit in vraag kan stellen. In het begin van de film zien we hem als een *Mod*; een modebewuste jongeman met al enkele vrouwelijke trekjes. Als hij probeert zich binnen te werken in het excentrieke wereldje van Jack Fairy en Mandy Slade, die later Brians vrouw wordt, heeft zijn uiterlijk al een evolutie doorgaan: met zijn lang golvend haar en fragiele blik trekt hij de aandacht van zowel mannen als vrouwen. In de scène waarin hij het contract met Jerry Devine tekent, gaat hij hier nog verder in door meer make-up te gebruiken en door opvallende juwelen en glinsterende kledij te dragen. Eenmaal hij succesvol wordt, volgen duizenden fans zijn voorbeeld. De grenzen tussen beide seksen vervagen dankzij hem en iedereen lijkt plots biseksueel te zijn omdat Brian Slade dit zonder verpinken had toegegeven tijdens een persconferentie. In een interview vertelt een jongen aan een reporter het volgende: "Yeah, I like boys, I like girls. They're all great. There's no difference, is there... Mr. BBC." (Haynes 1998, Hoofdstuk 2: 11.57-12.05) In deze uitspraak weerklinkt ook de ironie die de dandies en de glamrockers graag hanteren. "Mr.

³⁴ Haynes 1998, Hoofdstuk 8: 1.04.15- 1.04.22. Oorspronkelijk citaat: "The first duty of life is to be as artificial as possible, what the second duty is no one has discovered yet," uit *Nothing... Except My Genius. The Wit and Wisdom of Oscar Wilde*. (Wilde 2003, 21)

³⁵Uit *Nothing... Except My Genius, The Wit and Wisdom of Oscar Wilde*. (Wilde 2003, 12)

BBC” klinkt alsof de jongeman in kwestie de reporter probeert uit te dagen door de wijzen op zijn bekrompen seksuele visie, maar ook alsof hij deze wil verleiden. In de personages Brian Slade en diens alter ego Maxwell Demon zit er ook steeds ironie vervat door de constante overdrijving. Zoals eerder gezegd, vertoont Slade veel gelijkenissen met David Bowie, die met zijn alter ego Ziggy Stardust vanaf 1972 de muziekwereld op zijn kop zette. Ze ontwikkelden beiden een nieuw personage om het alledaagse leven te overstijgen; Maxwell Demon en Ziggy Stardust zijn fictionele rocksterren uit de ruimte die op aarde belanden met oorspronkelijk een hoopvolle boodschap voor de mens, maar na verloop van tijd gaan ze te veel op in hun druggebruik en vernietigen ze zichzelf doordat ze zich aanpassen aan de menselijke denk-en leefwijze. Ze verzamelen beiden een hele horde fans achter zich en worden zodanig beroemd dat ze ten onder gaan aan hun faam. Ze worden een slachtoffer van hun eigen succes omdat ze overmatig leven. Het album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders of Mars* (1972) vertelt het verhaal van deze fictieve persoonlijkheid; ‘Five Years’ begint met de hoopvolle boodschap die Ziggy brengt, ‘Rock ‘n’ Roll Suicide’ bespreekt zijn val. (<http://www.5years.com/faq.htm>, 14 april 2011) Zowel David Bowie als Brian Slade krijgen het moeilijk om hun fictieve maskers te onderscheiden van hun ware identiteit. Ze gaan helemaal op in de karakters die ze zelf hadden gecreëerd en verliezen de voeling met hun menselijkheid. Een buitenaards wezen kan misschien wel op cocaïne en melk³⁶ overleven, maar een mens van vlees en bloed kan dit niet volhouden. In de film *Velvet Goldmine* zien we hoe Brian in bed cocaïne ligt te snuiven als zijn vrouw Mandy hun scheiding komt aankondigen. Ze beseft dat er niet veel meer overblijft van Brians initiële hoopgevende doelstelling. Ze ziet hoe hij zijn leven vergooit aan persoonlijke pleziertjes en dat hij enkel ernaar streeft om onbegrepen te worden zodat hij zijn eigen gangetje kan blijven gaan. “Did you ever for one bloody second in your life wanted more than this?” (Haynes 1998, Hoofdstuk 11: 1.27.09- 1.27.18) vraagt

³⁶ David Bowie leefde tijdens zijn “Diamond Dogs”-tour en de periode erna in Los Angeles op een dieet van melk, rode paprika’s en cocaine. Met de rolluiken naar beneden schreef hij aan zijn album *Station to Station* (1976) en creëerde hij zijn nieuwe alter ego: The Thin White Duke. Deze naam refereert rechtstreeks naar Bowies spookachtige uiterlijk door zijn overmatig cocaine-gebruik. (<http://hoeiboel.blogspot.com/2011/01/uit-de-diepten-van-de-ziel-station-to.html>, 14 april 2011). Mark Paytress omschrijft hem als “a gaintly archaic, austere and avowedly European character dressed in a black shirt and tight, functional jeans. His slicked-back hair, streaked with blond, appeared to have prematurely aged him.” (Paytress 2000, 108)

ze wanhopig. Als antwoord wordt ze uitgelachen. Toch ziet Brian via het buitensporige gedrag van Curt Wild dat deze levensstijl niet voor genoeg voldoening zorgt. Zijn fans verwachten ook steeds meer van hem en hij weet niet of hij, binnen zijn menselijke grenzen, dit nog aankan. Hij laat zijn alter ego Maxwell Demon vermoorden tijdens een optreden. Hetzelfde gebeurt met David Bowie: op 3 juli 1973 kondigt hij aan dat de show het laatste optreden van Ziggy Stardust is, waarmee hij meteen het masker afrukt om terug tot zichzelf te komen. Zowel Maxwell Demon als Ziggy Stardust verdwijnen voor eeuwig, en met hen hun scheppers die zich terugtrekken om te kunnen recupereren van hun aangetaste identiteit. Later keren ze beiden terug in een ander alter ego: in het begin van *Velvet Goldmine* worden er beelden getoond van Tommy Stone, een artiest die in 1984³⁷ wereldberoemd is. Het valt op hoe dit personage gelijkenissen vertoont met The Thin White Duke, het nieuwe personage dat David Bowie creëerde voor zijn *Station to Station* album uit 1976. Beiden hebben een gouden kapsel en een wit kostuum. In de film ontdekt journalist Arthur Stuart dat dit Brian Slade is, die terug is gekeerd als Tommy Stone. De rol wordt gespeeld door een andere acteur, maar de aanwezigheid van Curt Wild bij het Tommy Stone optreden bevestigt Arthur Stuarts veronderstelling. In David Bowies geval had The Thin White Duke veel meer uiterlijke overeenkomsten met Bowie zelf, maar ook hij was een fictief masker, een nieuwe persoonlijkheid. Wat er gebeurt met Tommy Stone nu een journalist zijn geheim heeft ontdekt, wordt niet weergegeven in de film. Hoe David Bowie omging met zijn fictieve persoonlijkheden zal ik bespreken in hoofdstuk 10.

9.3 Zelfde dodelijke doelstelling als Dorian Gray

Velvet Goldmine slaagt er perfect in om het dandyisme in het licht van glamrock te vatten. De jaren '70 hielden een omwenteling in waardoor het dandyisme gemakkelijk weerklank kreeg. Baudelaire bevestigt dat “dandyism appears above all in periods of transition.” (Baudelaire 2010, 28) In deze periode eisen bepaalde personen, het liefst zo excentriek mogelijk, de aandacht op om zo nieuwe

³⁷ 1984 is het jaar waarin Arthur Stuart op onderzoek uit gaat om na te gaan wat er met Brian Slade is gebeurd tien jaar na de zoezegde moordaanslag.

opvattingen en ideeën naar voren te brengen. In deze zin sluit de glamrocker ook perfect aan bij de beschrijving van de pop dandies door Stan Hawkins. Maxwell Demon, de creatie van Brian Slade, omarmt de dandyeske elementen op creatieve wijze door er een eigentijdse interpretatie aan te verbinden. De speelsheid waarmee hij performt weerspiegelt de attitude van de dandies uit de 19^{de} eeuw zoals Oscar Wilde en Baudelaire. Hij speelt met de conventies rond seksualiteit en draait die als het ware om door zich als een androgyn iemand voor te stellen; hij ziet er vaak erg vrouwelijk uit, zowel met zijn lange haar in het begin van zijn carrière als met het korte kapsel en overdadige make-up. Het verzet tegen de normen wordt uitgedrukt via excentriciteit. Hierdoor komt er een seksuele bevrijding die zich uit in glitter make-up, plateauzolen en vervagende grenzen tussen de seksen. Ze spelen hun *queerness*³⁸ extra uit en herinterpreteren zo de seksuele maatstaven. Brian Slade en zijn alter ego Maxwell Demon worden beschouwd als de katalysators van deze beweging die al vlug Londen in zijn greep hield. Net zoals het dandyisme is glamrock dus een grootstedelijk fenomeen waar de buitensporigheid meer wordt getolereerd. Hoewel Maxwell Demon vaak op onbegrip stoot en als “a pansy rocker” (Haynes 1998, Hoofdstuk 3: 18.14) wordt omschreven, blijft hij naar elegantie streven. Tenminste, totdat Brian Slade te veel opgaat in zijn eigen creatie en blind wordt voor de menselijke wereld door de constante drugwalm die in zijn hoofd zweeft. Wat hij oorspronkelijk bewust had gecreëerd als een masker, wordt zijn ware gelaat. Hij gaat uiteindelijk te ver in de uitvergroting van de rol die hij heeft gekozen. Zijn schepping wordt te dramatisch en te theatraal om nog menselijk te noemen, waardoor Brian Slade genoodzaakt is om zijn personage te laten vermoorden. Dit houdt een zekere paradox in: Maxwell Demon, als puur personage, is een buitenaards wezen dat via menselijke verleidingen zoals drugs en seks eigenlijk te menselijk wordt. Toch is deze menselijk vorm van Maxwell Demon nog steeds onhoudbaar voor Brian Slade, die zijn rol moet opgeven. In de 19^{de} eeuw waren er al gelijkaardige verleidingen voor de dandies, maar zij hoefden er hun rol niet voor op te geven. Oscar Wilde heeft het dandy-zijn nooit

³⁸ *Queering* heeft de doelstelling om conventionele opvattingen van seksualiteit in vraag te stellen. De artiesten draaien de typisch mannelijke en vrouwelijke representaties om waardoor er contrasterende en varianten van “gendered expression” ontstaan. (Hawkins 2009, 93-94)

helemaal verloren, zelfs niet na zijn veroordeling. De hedendaagse dandy in de vorm van de glamrocker weet blijkbaar in mindere mate waar zijn grenzen liggen of vindt het te verleidelijk om deze te overschrijden. De afbakening van het podium, de speelplaats van de pop dandy, dient ook voor de glamrocker als de plek bij uitstek waar hij kan transformeren en zijn rol kan laten ontwikkelen. De speelsheid van de dandy wordt bij de glamrocker in buitensporigheid beleefd en uitgedaagd totdat hij er letterlijk aan kapot gaat. Hij vergeet dat het podium als een grensgebied dient en begint zich buiten dit gebied ook als dandy te gedragen. Het is een echte “institution beyond the laws,” (Baudelaire 2010, 26) een gedragscode die de afbakening van zowel de wettelijke als de menselijke wetten overschrijdt. Net zoals de 19^{de}-eeuwse dandy streeft de glamrocker niet naar ware liefde, maar geeft hij zich over aan betekenisloze seks. Ze durven deze betekenisloze seks wel te omschrijven als liefde, maar dan is dat enkel een façade. Zoals Baudelaire zegt: “If I speak of love in connection with dandyism, this is because love is the natural occupation of the idle. The dandy does not, however, regard love as a special target to be aimed at.” (Baudelaire 2010, 27) Hoewel Brian Slade beaamt te houden van Mandy Slade, en in zekere zin ook van Curt Wild, is hij uiteindelijk erg egocentrisch en kiest hij ervoor om te verdwijnen zonder ‘zijn geliefden’ op de hoogte te brengen, want de liefde voor zichzelf blijft het belangrijkste. Op het einde van film zegt Curt Wild tegen Arthur Stuart dat hij en Brian Slade de wereld wilden veranderen, maar dat ze uiteindelijk enkel zichzelf hebben veranderd. Arthur Stuart vraagt wat daar verkeerd mee is, waarop Wild antwoordt: “Nothing. If you don’t look at the world.” (Haynes 1998, Hoofdstuk 14: 1.49.11) Dit kan wijzen op het feit dat zowel Curt Wild als Brian Slade te veel van zichzelf in hun personage staken, waardoor ze de grenzen van hun alter ego niet respecteerden en waardoor ze hun rol niet konden volhouden. “Man’s life is his image.” (Haynes 2009, Hoofdstuk 14: 1.50.06) Als je dit dandyeske imago vol buitensporigheden en excentriciteit niet kan volhouden, dan is het tijd om je masker af te werpen. Als we de dandies uit de 19^{de} eeuw vergelijken met deze hedendaagse pop dandies, de glamrockers, zien we een verschil in de grenzen³⁹ van extravagantie. De

³⁹ Volgens de bespreking van de pop dandy door Stan Hawkins is het essentieel dat de artiest op voorhand zijn eigen grenzen bepaalt. Zie hoofdstukken 1 en 8 van deze scriptie.

glamrocker probeert deze limieten zo ver mogelijk uit te rekken en leeft een waar bestaan van excessen, zowel op het podium als ernaast. Hij is nog meer “a grandeur in all follies, an energy in all excess” (Baudelaire 2010, 26) en daagt de normen nog meer uit dan dandies zoals Barbey en Oscar Wilde. De glamrocker beantwoordt nog in zekere zin aan de beschrijving van de typische dandy uit hoofdstuk 1, met het fundamentele verschil dat hij zijn rol als dandy nooit kan volhouden door zijn overmatig drugsmisbruik en zijn drang om zijn zelfopgelegde grenzen niet te respecteren. Hij gaat te veel op in zijn alternatieve persoonlijkheid en verliest hierdoor de voeling met de menselijke wereld. Hierdoor ontstaat er verwarring tussen het personage en de ware identiteit en met het gevolg dat hij uiteindelijk zijn masker moet afwerpen. In dit opzicht vertoont de glamrocker parallellen met het lot van Dorian Gray: een dandyachtig leven in glamrocktermen wordt geleid in sensuele termen, maar resulteert uiteindelijk in de dood. David Bowie gaf met zijn creatie Ziggy Stardust een eigentijdse invulling aan het personage Dorian Gray, net zoals Brian Slade met Maxwell Demon. De personages vertonen duidelijke overeenkomsten wat betreft hun keuze voor een buitensporig leven, met het verschil dat Ziggy en Maxwell Demon er wat extra glitter aan toevoegden.

Hoofdstuk 10: David Bowie

In 1972 schreef zanger David Bowie muziekgeschiedenis met zijn conceptalbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders of Mars*. De plaat vertelt het verhaal van de ultieme rockster, Ziggy Stardust, een buitenaards wezen dat op aarde de boodschap komt brengen dat de planeet nog maar vijf jaar zal bestaan, maar dat deze laatste jaren vreugdevol zullen zijn. Meteen wordt hij tot superster gebombardeerd. Gaandeweg past Ziggy Stardust zich aan aan wereldlijke gewoontes en wordt hij verleid door menselijke ondeugden, zoals seks en drugs. Als de planeet nog maar vijf jaar zal bestaan, waarom zou hij er dan niet het beste van maken? Zijn faam doet hem zweven, waardoor hij geen voeling meer heeft met zijn limieten. Zijn fans verwachten steeds meer van hem terwijl hij in zijn menselijke vorm⁴⁰ hier niet kan aan beantwoorden. Dit noodzaakt hem uiteindelijk tot 'Rock 'N' Roll Suicide.'

(<http://www.5years.com/faq.htm>, 15 april 2011) Het album toont de verschillende stadia van dit proces aan. 'Five Years' meldt dat de aarde nog maar vijf jaar zal bestaan; in 'Soul Love' wil Ziggy de mensen duidelijk maken dat ze van die resterende vijf jaar gebruik moeten maken om van elkaar te houden; vervolgens verkondigt hij dat hij de Space Invader is die voor verlichting zal zorgen in 'Moonage Daydream'; de mensen geloven Ziggy en kijken naar hem op in 'Starman'; in 'It Ain't Easy' wordt duidelijk hoe de verwachtingen van de mensen zwaarder beginnen door de wegen op de buitenaardse rockster en hoe hij moet vechten om zijn droom waar te maken; een beschrijving van Ziggy krijgen we in het nummer 'Lady Stardust', waarin duidelijk wordt dat hij een androgyn uiterlijk heeft; hij geeft toe dat hij ernaar streeft om een rockster te worden in alle mogelijke invullingen van het woord in het nummer 'Star'; zijn carrière loopt op rolletjes in 'Hang On To Yourself', waarin wordt aangetoond hoe Ziggy plezier heeft op het podium met zijn Spiders of Mars; in 'Ziggy Stardust' wordt een omschrijving gegeven van het lot van Ziggy door een van de bandleden van de Spiders of Mars; de gevaren van Ziggy's excentrieke gedrag en de naderende val wordt al aangegeven in 'Suffragette City'; uiteindelijk moet

⁴⁰ Ziggy krijgt een menselijke vorm door zich via seks en drugs te verlagen tot de humane denken leefwijze.

Ziggy zelfmoord plegen in 'Rock 'N' Roll Suicide' omdat hij niet langer kan beantwoorden aan de verwachtingen van zijn publiek. Hij stikt als het ware in zijn eigen succes en zijn buitensporige levenswijze.⁴¹ Ziggy Stardust was een creatie van David Bowie; in de periode 1971 tot 1973 stond hij bekend als Ziggy Stardust en trad hij ook op als zijn personage. Zelf omschrijft hij zijn alter ego als volgt: "Ziggy was my Martian Messiah who twanged a guitar. He was a simplistic character. [...] Someone who was dropped down here, got brought down to our way of thinking and ended up destroying himself."

(<http://www.5years.com/faq.htm>, 15 april 2011) Bowie geeft toe dat hij geobsedeerd was door zijn eigen creatie en dat deze hem dag en nacht bezighield en uiteindelijk volledig overnam. Totdat hij als mens het extravagante gedrag van Ziggy Stardust niet meer aankon en er einde aan maakte tijdens het optreden op 3 juli 1973 in het Londense Hammersmith Odeon. De transformatie die oorspronkelijk enkel op de planken mocht plaatsvinden, begon zich verder te zetten voorbij de grenzen van het podium. David Bowie werd werkelijk Ziggy Stardust, wat leidde tot catastrofale gevolgen waarvan de zanger jaren moest recupereren.

10.1 Katalyserende koning

David Bowie wordt gezien als een van de katalysators van de glamrockbeweging. Volgens producer Tony Visconti heeft zijn vrouw, Angela Bowie, ook veel te maken met de transformatie naar de extravagante Ziggy Stardust. Zij spoorde hem aan extreme kledij aan te trekken en zich excentrieker te gedragen om te zien of hij een hype kon ontketenen. "I would say Angela is just as responsible for creating glam rock as David." (Hoskyns 1998, 23) Zij had voor een optreden op 22 februari 1970 kostuums gemaakt; gitarist Mick Ronson werd verkleed als Gangsterman en Bowie zelf kreeg een Rainbowman-pakje aangemeten, met sjaaftjes vastgepind op het kostuum en piratenlaarzen. Visconti herinnert zich de reactie van het publiek nog: "Het was het allereerste optreden als voorloper van de Glam Rock. Angie stelde voor om zo het podium op te gaan in plaats van in

⁴¹ Alle info over de nummers: <http://www.5years.com/faq.htm>, 19 april 2011.

jeans, wat iedere groep toen deed. [...] We gingen buitensporig gekleed het podium op. De helft van het publiek brulde van enthousiasme en de andere helft was stomverbaasd.” (Hendrikse 2008, 41) Bowies vrouw was niet de enige factor die ervoor had gezorgd dat hij interesse kreeg in de creatie van een alter ego; de groep artiesten rond Andy Warhol⁴², de bizarre artiest die het faamfenomeen ten volle wilde exploreren, intrigeerde Bowie mateloos. In augustus 1971 kwam de voorstelling *Pork*⁴³ naar Round House in Londen waar Bowie samen met zijn vrouw heen ging. Na de show sprak hij met de acteurs, hopen op een mogelijke ontmoeting met zijn idool Andy Warhol. Tony Zanetta, een van de acteurs, herinnert zich dat Bowie via de plaat van The Velvet Underground⁴⁴ gefascineerd was door de pop-art kunstenaar. “It was a lot about role-playing, and David was lured in the same way... he was coming from the same base as we were. Which is basically an inability to be oneself and constructing a new personality in which one could act out one’s fantasies and desires.” (Hoskyns 1998, 24) Bowie kon niet wachten om naar New York te gaan en de *Warholian* sfeer op te snuiven. In de documentaire *Cracked Actor* die Alan Yentob in 1974 voor BBC maakte tijdens de periode in Amerika en de “Diamond Dogs”-tournee, vertelt Bowie hoe Amerika als voedingsbron diende voor zijn verbeelding en hoe hij uitgekeken was op het inspiratieloze Engeland.

For Bowie, the New York scene looked far more decadent and enticing than London’s. There was an element of danger there – in the movies of Warhol and the songs of Lou Reed - which was unknown in Britain. New York was about drag queens and junkies, small-town freaks transforming themselves into gutter aristocrats as they revolted against America’s

⁴² David Bowie had zijn waardering voor Andy Warhol al geuit in het nummer ‘Andy Warhol’ dat op de plaat *Hunky Dory* (1971) staat. Naar verluid was Warhol geen fan van het lied. Toen hij een show van Bowie bijwoonde in New York in ’71, wordt vermeld hoe hij “cringed at the line ‘Andy Warhol looks like a scream,’ maar hoe hij wel onder de indruk was van Bowies lederen gele schoenen. (Hoskyns 1998, 30)

⁴³ *Pork* was een toneelstuk geschreven door Andy Warhol en geregisseerd door Anthony J. Ingrassia, “conveying exactly the right blend of provocation, ennui, and exhaustion.” (<http://www.warholstars.org/chron/warhol/pork.html>, 20 april 2011)

⁴⁴ Zanger Lou Reed werd een goeie vriend van Bowie en ging zich later ook wentelen in de glitter van glamrock. Velvet Underground had nauwe connecties met Andy Warhol, die hen in 1965 vroeg mee te doen aan zijn “Exploding Plastic Inevitable”, een groep die muziek, theater en kunst produceerde. Warhol schilderde ook de bekende banaan voor de cover van het album *The Velvet Underground & Nico* (1967). (<http://www.thevelvetunderground.co.uk/>, 20 april 2011)

repressive homophobia. Warhol made these people 'superstars' and the Velvets had hymned them in speed-freak anthems like 'Sister Ray'.
(Hoskyns 1998, 25)

Veel personen uit Warhols entourage hielden zich bezig met theater. The Ridiculous Theater plukte flamboyante figuren van de New Yorkse straten en gaf hen een rol in het toneelstuk. Er werd veel glitter gebruikt in deze producties om een staat van overdaad en buitensporigheid te symboliseren.⁴⁵ John Vaccaro, een van de bezielers van het Ridiculous Theater, legt uit welke betekenis glitter voor hem had:

[I] saw glitter in purely anarchic, subversive terms. I never thought of anything as "the glitter movement." [...] I'd been using glitter in theatre since the mid-fifties. But I really wasn't interested in campy things. I wasn't interested in promoting homosexuality. My sensibility is different than camp. There were two schools: the homosexuals and the theatre people. Mine had social content, the others didn't. As I used glitter as a way of presentation. Nothing more. Glitter was the gaudiness of America, that's what I interpreted it as. (Hoskyns 1998, 27)

Het was onder de invloed van deze extreme figuren uit Andy Warhols entourage en de decadente sfeer van New York dat David Bowie besloot een alter ego te ontwerpen, een personage dat de muziekwereld op zijn kop zou zetten en waarin hij tegelijkertijd al zijn eigenzinnige creativiteit in kwijt zou kunnen.

10.2 Zalvende Ziggy: samenraapsel van invloeden

De creatie Ziggy Stardust is een mengeling van allerlei soorten identiteiten. Wim Hendrikse geeft in zijn biografie over David Bowie een duidelijk overzicht van de elementen die de aanleiding waren tot de creatie van Ziggy. Zoals eerder vermeld waren het entourage van Andy Warhol en The Ridiculous Theater belangrijke factoren, wat Hendrikse bevestigt. Er wordt nog een rol aan Iggy Pop

⁴⁵ Hoewel glamrock een Brits fenomeen was en geen vaste voet in Amerika kreeg, werd Vaccaro's concept over glitter wel overgenomen in de muziekbeweging. Glitter was niet enkel een make-upmiddel, maar stelde ook bepaalde opvattingen voor waar de glitter nadruk op legde.

toegedeeld, aan wie Bowie werd voorgesteld door journaliste Lisa Robinson. Iggy Pop, of James Newell Osterberg, had zich al eerder ondergedompeld in de glitter en goudverf tijdens een optreden. Zijn energieke performances, waar hij zichzelf soms pijnigde met glas, en bovenmatig druggebruik zorgden ervoor dat hij in een andere realiteit leefde. Volgens Lee Black Childers⁴⁶ wilde Bowie achterhalen welke rol een rockster kan spelen: "Ik denk dat Bowies fascinatie aangaande Iggy er mee te maken had dat hij wilde weten hoe de rock 'n rollrealiteit in elkaar zat waarin Iggy leefde." (Hendrikse 2008, 58) Samen met Lou Reed was Iggy Pop een invloed op Bowie. Hij wilde de twee acts van de zangers, die erg creatief en vernieuwend waren in zijn ogen, combineren en in zijn eigen voordeel gebruiken. Toch waren films en boeken de belangrijkste invloeden op het personage Ziggy Stardust volgens Hendrikse. "Zo is het boek *Childhood's End* van Arthur C. Clarke mogelijk de inspiratie geweest voor 'Five Years'. Hij las *A Stranger In A Strange Land* van Robert L. Heinlein en niet te vergeten *I Am Still The Greatest* Says Johnny Angelo van Nik Cohn." (Hendrikse 2008, 59) Dit laatste boek vertelt het verhaal van de opkomst en val van een rockster die een gitaar in de vorm van een ruimteschip bespeelt. Een duidelijke gelijkenis met het leven van Ziggy Stardust. Ook Vince Taylor, echte naam Brian Holden, was een belangrijke inspiratiebron. "Vince Taylor was een Amerikaanse rock 'n roll-ster in de jaren zestig die langzaam gek werd. Op het eind ontsloeg hij de hele band en ging op een avond het podium op in een wit laken. Hij vertelde het publiek dat hij blij was dat hij Jezus was" (Hendrikse 2008, 59), vertelt Bowie zelf. De film *A Clockwork Orange* van regisseur Stanley Kubrick ging in januari 1972 in première en bood het laatste duwtje dat Bowie nodig had om Ziggy Stardust definitief vorm te geven. "Het grootste deel van Ziggy kwam daar vandaan. Ik vond de jumpsuits gewoon fantastisch en ik hield van de boosaardigheid van die vier kerels." (Hendrikse 2008, 62) Sowieso wilde hij dat zijn werkstuk in een provocerende manier voor een reactie zou zorgen: "I'm very into shock tactics. I want to stretch people and get a reaction. I don't think there's any point in doing anything artistically unless it astounds." (Paytress 2000, 38) In *Cracked Actor* deelt Bowie mee hoe hij zich verdiepte in de kunst van de mime omdat hij gefascineerd was door lichaamstaal en gezichtsuitdrukkingen. Om zijn

⁴⁶ Lee Black Childers was een acteur bij *Pork* en hoorde hij het entourage van Andy Warhol.

performance een nieuwe invulling te geven, legde hij de nadruk op zijn mimiek, spieren en bewegingen omdat zijn teksten visueel en illustratief sterk genoeg waren om als het ware de woorden uit te beelden. Vandaar dat zijn optredens vaak elementen ontleende van de *commedia dell'arte*⁴⁷ en de mimekunst die hij via Ken Pitt en Lindsay Kemp⁴⁸ leerde. Via deze “bourgeois art forms” (Paytress 2000, 34) kreeg hij meer interesse voor make-up, beweging, poses en flamboyante personages. In Ziggy vond hij de ideale combinatie voor zijn drang naar faam, net zoals bij Warhol, en zijn interesse voor dramatische kunstvormen. Jeff Hudson vertelt in zijn boek *David Bowie* dat “he didn’t merely sing the songs, he acted them. One minute Ziggy was sprawled on the stage, living out how own suicide, feeling every word, the next he was trying to feel his way around an invisible brick in the style of Marcel Marceau.” (Hudson 2010, 45)

Hendrikse stelt dat er zodanig veel invloeden in Ziggy vervat zaten dat er voor iedereen wel herkenbare elementen in zaten. Bowie had eerder in een interview met George Tremllett al laten weten dat zijn nieuwe act erg theatraal zou worden en dat het een nieuw soort entertainment zou inhouden die niemand ooit eerder had gezien. “My performances have got to be theatrical experiences for me as well as for the audience.” (Hudson 2010, 47) Qua theatraaliteit kan de mengeling van invloeden alvast tellen: “Friedrich Nietzsche, Jean Genet, Great Garbo, Fritz Lang, Jimmy Hendrix, 2001: A Space Odyssey, A Clockwork Orange, Lindsay Kemp en Judy Garland” (Hendrikse 2008, 63) werden in de blender gedraaid. Uit het mengsel kwam het personage Ziggy Stardust. Met behulp van Suzy Fussey, die inspiratie opdeed in de Franse en Duitse *Vogue*, werd Bowie een ‘Red Hot Red’-kapsel aangemeten. Het beeld van het buitenaardse wezen was werkelijk niet van deze wereld. “I thought Ziggy was a beautiful piece of art, I really did. I thought it was a grand kitsch painting. The whole guy” (Hudson 2010, 69), oordeelt Bowie. De latere alternatieve persoonlijkheden van Bowie waren ook creatief opgebouwd zoals Ziggy, maar hielden volgens biograaf

⁴⁷ Commedia dell’arte is een Italiaanse toneelstijl uit de 16de tot 18de eeuw waarin werd geïmproviseerd rond verschillende vaste personages en een bepaalde verhaallijn. De manier van spelen was de basis voor de mime-kunst. Een van deze types was de Pierrot-figuur, waar Bowie zijn citaat in hoofdstuk 10.4 vandaan haalt en die terugkomt in de muziekvideo voor ‘Ashes to Ashes’. (Hawkins 2009, 60)

⁴⁸ Lindsay Kemp had de kunst geleerd van mime-meester Marcel Marceau. (Paytress 2000, 34)

Hendrikse altijd een verwarrende dimensie voor de artiest zelf in: “Bowies mime, de karakters die hij speelt, de Lad-Insane-flits over zijn gezicht, ze zijn allemaal heel symbolisch voor Bowies strijd om zijn ware identiteit te vinden. Hij laat niet zien wat er achter zijn masker zit, maar vertelt wel de waarheid over de staat van verwarring waarin hij verkeert.” (Hendrikse 2008, 123) Tijdens zijn periode in Duitse hoofdstad, waar hij samen met Brian Eno aan de Berlin Trilogy⁴⁹ werkte, vond hij de nodige rust om terug tot zijn ware zelf te komen.

10.3 Fabuleuze faam: verstikkend succes

David Bowie had nooit gedacht dat Ziggy Stardust de meest besproken man van de wereld zou worden. In de BBC-documentaire *Cracked Actor* vertelt hij dat Ziggy oorspronkelijk een experiment was die voor zichzelf als uitdaging diende, maar dat het nooit de bedoeling was dat Ziggy zo groot zou worden. Als Ziggy werd Bowie een wereldster, wat openlijk werd aangekondigd in kranten en tijdschriften. Er waren maar enkelen die niet positief op het album en de optredens reageerden; de enige terechte negatievere opmerking kwam van Steve Peacock, journalist bij *The Sound*, die zei dat het album klonk als het werk van iemand die op erg slimme wijze plagiaat had gepleegd. (Hendrikse 2008, 67) Voor de grote tournee in Amerika nam Bowie tijd om samen te werken met Lou Reed en Iggy Pop. Zelf nam hij een nieuw album op, *Aladdin Sane*, dat maar gematigde reacties kreeg omdat het een andere sound had dan *The Rise and Fall of Ziggy Stardust en The Spiders of Mars*. Jeff Hudson beweert dat “In hindsight, however, [*Aladdin Sane*] typifies the glam rock era more than any other.” (Hudson 2010, 49) Ondertussen begon de rol van Ziggy Stardust meer en meer aan te voelen als een tweede huid. Hij gaf interviews in Ziggy’s naam en begon zich naast het podium ook als zijn creatie te gedragen. “Tegenwoordig is er geen echt verschil tussen mijn persoonlijke leven en alles wat ik doe op het podium,”

⁴⁹ De Berlin Trilogy bestaat uit de albums *Low* (1977), *Heroes* (1977) en *Lodger* (1979). Brian Eno was een oorspronkelijk bandlid van de Britse groep Roxy Music en sloot met zijn excentrieke kledij en make-up aan bij de glamrockbeweging. Hij staat vooral bekend om zijn muzikale intellect en zijn innovatieve manier van muziek maken. Bowie was een bewonderaar van Eno’s werk en na een gesprek belandden ze samen in Berlijn, waar Bowie probeerde zijn echte stem terug te vinden nadat hij Ziggy Stardust en The Thin White Duke volledig van zich had afgezet. (Hendrikse 2008, 141)

vertelde Bowie zelf, “ik ben nauwelijks David Robert Jones meer. Ik denk dat ik vergeten ben wie David Jones is.” (Hendrikse 2008, 70) Ondanks Bowies vlieg angst trokken ze naar Amerika met de bedoeling Ziggy even beroemd te maken als in het Verenigd Koninkrijk. Ze slaagden in hun opzet en Ziggy werd een ware wereldster. Eenmaal terug in Engeland voelde Bowie dat de vermoeidheid begon toe te slaan. In Edinburgh was de vraag naar concertkaartjes zodanig groot dat er shows in de namiddag werden gepland, wat uiteindelijk een totaal van drie concerten op één dag werd. Daardoor werd zijn rol als Ziggy Stardust over een hele dag uitgesmeerd, omdat de shows altijd gepaard gingen met een reeks interviews. “Iedereen begon hem aan te spreken met Ziggy en behandelde hem als een God. Dat was niet gezond en hij begon steeds meer te vergeten dat hij eigenlijk David Robert Jones heette.” (Hendrikse 2008, 80) Bowie had altijd gedacht dat hij een onuitputtelijke bron aan energie had, maar tegen juli 1973, na eindeloze tours in Amerika, Europa en Azië, voelde hij dat hij zijn personage niet meer kon bijbenen.

Ik begon echt in de problemen te geraken. Ik genoot zo van het karakter, en het was zoveel gemakkelijker voor me om te leven in dat karakter met de hulp van wat chemische substanties in die tijd. Ik raakte hem niet kwijt, ik verenigde mijn krachten met hem. We werden dezelfde persoon. Dan begin je aan het pad van psychologische afbraak en je wordt aan het eind wat ze noemen een drugslachtoffer. (Hendrikse 2008, 89)

Daarom besloot Bowie een eind te maken aan zijn leven als Ziggy Stardust. Hij moest een manier vinden om zijn personage voor eeuwig het zwijgen op te leggen, wat gebeurde op drie juli 1973. Dit optreden werd gefilmd door filmmaker D.A. Pennebaker die goeie herinneringen aan het optreden heeft: “Het was zo’n ongelooflijk bezielend optreden, en aan het eind ervan kondigde hij ineens aan dat het laatste was en iedereen realiseerde zich waarom hij wilde dat het optreden werd gefilmd.” (Hendrikse 2008, 89) Iedereen uit de muziekbusiness was aanwezig bij het concert en de zaal stond bomvol met hysterische Ziggy-fans. In de film van Pennebaker zie je hoe meisjes al huilend elk nummer woord voor woord meezingen en hoe het hele publiek wordt meegezogen in de wereld die Ziggy creëert op het podium. Enkel Bowie zelf en

manager Tony DeFries wisten op voorhand welke gevolgen het concert zou hebben. Net voor het laatste nummer van de show, 'Rock 'N' Roll Suicide', maakte Ziggy een teken naar gitarist John Hutchinson dat hij even moest wachten. "Of all of the shows on this tour, this particular show will remain with us the longest because not only is it the last show of the tour, but it's the last show that we'll ever do. Thank you." (Hudson 2010, 50) Op dat moment wist het publiek nog niet de ware betekenis van deze woorden, maar voor Bowie hadden ze een enorm direct effect: "Hij droeg op dat moment zijn alter ego, de buitenaardse Messias Ziggy Stardust, ten grave en ontsloeg ten overstaan van het publiek de hele band." (Hendrikse 2008, 89) Zo zette hij het einde van het verhaal van Ziggy om in realiteit en vermoordde hij op het podium zijn personage. Enkele dagen na die show legde hij zijn beslissing uit: "That's what Ziggy did and so I had to do it too... I was in that particular frame of mind, that I was Ziggy and this had to be done. I had to finish the band... [...] It was part of a pattern, a self-fulfilling prophesy." (Paytress 2000, 91) Hoewel het uiterlijk van Ziggy nog even bleef⁵⁰, was het karakter voorgoed monddood gemaakt.

10.4 Cognitieve constructie: Ziggy als bouwwerk

Ziggy Stardust is "a strategy of reconstruction that simultaneously parodied and hyperbolized the nature of stardom." (Hoskyns 1998, 32) David Bowie wilde popmuziek weer spannend en uitbundig maken en gaf zijn shows daarom een hoog niveau van entertainment. Daarvoor creëerde hij een personage dat hij altijd bij zich droeg en dat hij zou uitvergroten tot voorbij de grenzen van het podium. "By creating Ziggy to go out and front him, [...] David never had to act like himself in public if he didn't want to" (Hoskyns 1998, 32), vertelt ex-echtgenote Angela Bowie. Ziggy Stardust was "a wild mutation, a polysexual space invader with a carrot-coloured puffball mullet, 'snow-white tan' and skin-

⁵⁰ Bowie ontving in februari 1974 een prijs voor zijn album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust en The Spiders of Mars* in Hilversum, Nederland. Met het rode kapsel van Ziggy en een piraten-ooglapje. Hudson vertelt: 'As he took his bows, how many of the audience realized that this would be the last public appearance of the "Ziggy Look"? Did Bowie himself even know? Of course he did. Glam rock had launched on his tails and now it would die in his wake. He was going home to change his clothes, to change his hair. To change himself. Again.' (Hudson 2010, 72)

tight PVC jumpsuits that only exaggerated his ectomorphic physique.” (Hoskyns 1998, 32) David Bowie zelf was niet homoseksueel, maar Ziggy Stardust was dat wel en ging soms erg ver om dat te uiten: tijdens een opname van het tv-programma *Melody Maker* verklaarde hij dat hij homoseksueel was. Dit was onderdeel van het spelletje dat hij uitvergrootte; hij wilde choqueren en popmuziek weer uitdagend maken. Nadien zei hij dat hij “had been bisexual for many years before I mad that statement [at *Melody Maker*] but it was perceived like it was a great gimmick. I found out wasn’t trully bisexual, but I loved the flirtation wih it, I enjoyed the excitement of being involved in an area that had been perceived as a social taboo.” (Paytress 2000, 42) Het was de bedoeling dat Ziggy’s seksualiteit, flirtend met homo- en biseksualiteit, garant stond voor een open interpretatie. Gitarist Mick Ronson zei dat David Bowie zoals Ziggy Stardust moest worden, dat ze elkaar constant beïnvloedden en dat ze in elkaar moesten geloven. “Ziggy served my purpose,” deelt Bowie zelf mee, “because I found it easier to function through him, although I probably put myself on a path of pure psychological damage by doing what I did. But I felt like it was going to be easier living through an alternative self.” (Hoskyns 1998, 33) De muzikale expressie is voor hem een medium dat niet al te serieus mag worden opgenomen: “It should be the clown, the Pierrot medium. The music is the mask the message wears – the music is the Pierrot and I, the performer, am the message.” (Hawkins 2009, 61) Deze performer was een diverse mengeling van allerlei invloeden en imitaties, wat Ziggy Stardust volgens Stan Hawkins tot een typische dandyeske performer maakt. De voorstelling die hij brengt steunt op spectaculaire elementen en op het estheticisme dat hij zelf naar voren brengt. Hij stelt zichzelf voor als een esthetisch object en trekt zo de aandacht van het publiek. Maar daar schuilt ook het gevaar: “Constructing oneself for the entertainment of others, though, throws up countless contradictions. For music complicates our making sense of a performer and working out what is for ‘real.’” (Hawkins 2009, 63) Het masker, of de muziek volgens het citaat van Bowie, begon een eigen leven te leiden door te veel aandacht op te eisen waardoor de boodschap op de achtergrond kwam te staan en Bowie als persoon het moeilijk had om nog een onderscheid te maken tussen zijn alter ego en zijn echte zelf. Hij sprak dus in feite zichzelf tegen, want uiteindelijk begon hij zijn eigen medium, de clown die

hij zelf had gecreëerd, te serieus op te vatten. Ziggy Stardust was een geniale uitvinding en een succesverhaal, waardoor de artiest die erachter school vergat dat hij grenzen had moeten vastleggen, grenzen die niet verder zouden mogen reiken dan het podium. Voor Bowie was het de ultieme uitdaging om te zien hoe ver hij het personage zou kunnen brengen. Maar de creatie van Ziggy Stardust had meerdere doelstellingen; Bowie wou ook een personage scheppen die vanuit zijn geïsoleerde positie bepaalde waarden en normen kon uitdagen, waarbij de seksuele conventies de meest vanzelfsprekende is. Hij daagde “the notions of representation” (Hawkins 2009, 97) uit om zijn *Otherness*⁵¹ vorm te geven in Ziggy Stardust. Door de rol van een biseksueel⁵² buitenaards wezen aan te nemen begon het *queering* proces van de performance. Via deze rol zet hij zich af tegen de aanvaarde regels en de muziekwereld die werd gedomineerd door heteroseksuele mannen. Bowie koos bewust voor een buitenaards wezen om het publiek te overtuigen dat er zoiets als the *Other* bestaat “that transcend[s] divisions of race, gender, sexual preference, religion or nationality.” (Hawkins 2009, 101) De seksuele identiteit is iets dat hij beschouwd als een spel en linkt er bijgevolg een ludieke performance aan. “My sexual nature is irrelevant. I’m an actor, I play roles, fragments of myself.” (Hudson 2010, 50) Ziggy Stardust en gitarist Mick Ronson parodieerden alle conventies op het podium. Ziggy was de meest vrouwelijke van de twee en stond haaks tegenover de mannelijke verschijning van Ronson. Deze manier van *queering* zorgt ervoor dat de opvattingen rond gender-rollen worden geherinterpreteerd. Hierin sluit Ziggy Stardust dan ook aan bij de beschrijving van de dandy: “if the qualities of being dandy are classified by the creativity of one’s persona, a defining feature must be the nonchalant, defiant approach to performance.” (Hawkins 2009, 107) Hoewel de performance een erg bewuste strategie inhoudt, moet het in de ogen van het publiek als onverschilligheid overkomen. Via deze onverschilligheid zorgen ze ervoor dat de elementen die ze tentoonstellen, zoals de seksuele vaagheid van

⁵¹ De *Other* wordt naar boven gehaald via het proces van *queering*. Dit proces verschilt van artiest tot artiest, en wordt geuit via extravagante kledij en make-up en uitdagend en nonchalant gedrag. Zie hoofdstuk 8.2

⁵² Ik vond tegensprekende opvattingen over de seksuele geaardheid van het alter ego Ziggy Stardust. Barney Hoskyns meldt dat hij homoseksueel was, Stan Hawkins opteert voor biseksueel. Dit bevestigt de verwarring die Bowie wou bereiken en toont aan dat hij in zijn opzet is geslaagd.

Ziggy Stardust, als normaal worden beschouwd. Daarom was het plots in de jaren '70 erg modieus om te zeggen dat je biseksueel was. Ziggy Stardust creëerde hiermee de idee dat bi- en homoseksualiteit volkomen normaal is, waardoor zijn publiek tot een nieuwe seksuele vrijheid kwam. Dit is volgens Hawkins de sterkte van de pop dandy.

Through musical style they reinforce dandyism's triumph over an indifference to originality. It is as if this radicalizes pop artists' detachment and coolness making the commonplace their own. Undoubtedly, creating something as commonplace – as Baudelaire not in *Fusées* – is a stroke of genius. [...] Queering the 'ordinary' can attest to the most profane aesthetic sensibility. (Hawkins 2009, 107)

Ik vind het oordeel dat de pop dandy onverschillig is tegenover originaliteit contradictorisch ten opzichte van de beschrijving die werd gegeven. Zowel de historische dandies⁵³ als de contemporaine pop dandies streven naar originaliteit om zich te distantiëren van de conventionele maatschappij. Volgens mij is de dandy nooit nonchalant tegenover originaliteit, maar performt hij die originaliteit op een bewuste nonchalante manier zodat deze als iets normaals wordt gezien. Hij is niet onbekommerd als het om creativiteit en esthetisering gaat, zoals Rhonda K. Garelick in haar boek *Rising Star: dandyism, gender, and performance in the fin de siècle* (1998) ook beaamt: “Artful manipulation of posture, social skill, manners, conversation, and dress were all accoutrements in the aestheticization of self central to dandyism.” (Garelick 1998, 3) De dandy streeft zeer bewust naar zelf-esthetisering en gaat er nooit onverschillig mee om. Het is wel zo dat de dandy een trendsetter kan zijn door te doen alsof hij ongeïnteresseerd in subversieve zaken zoals homoseksualiteit. Als hij er zelf in gelooft dat het iets normaals is, zal het publiek zijn visie overnemen. Daar ligt de ware kracht van de dandy.

⁵³ Ik bedoel hiermee de dandies uit de 18de en 19de eeuw, zoals Beau Brummell, Baudelaire, Barbey en Oscar Wilde.

10.5 Knallende kleurschakeringen

David Bowie wordt vaak vergeleken met een kameleon. Volgens Wim Hendrikse is dit een ontorechte benaming: “[een kameleon] neemt de kleur aan van zijn omgeving, zodat hij niet meer opvalt. Dat kun je van Bowie zeker niet zeggen. Hij deed precies het tegenovergestelde. Hij deed juist alles wat je maar kunt verzinnen om op te vallen.” (Hendrikse 2009, 6) Dat maakt Bowie, samen met zijn personages, tot een hedendaagse dandy, die nooit doet wat het publiek van hem verwacht, maar steeds het onvoorziene doet. Hij wil zo een aparte positie voor zichzelf creëren, om zich boven de conformistische massa te stellen maar ook om bepaalde conventies te hekelen. “I refuse to be thought of as mediocre. If I am mediocre, I’ll get out of the business,” (Hudson 2010, 49) zoals hij zelf zei. Bowie koos ervoor om met Ziggy Stardust een extreem personage te scheppen, iemand die *larger than life* en extreem excentriek is. Dit personage is toch in grote mate nog een intellectuele creatie, want Bowie koos ervoor om zich te laten inspireren door filosofen, films, literatuur en andere muzikanten. Ziggy Stardust droeg ook een bepaalde doelstelling met zich mee, ook al was dit misschien niet geheel bewust. Voor Bowie begon het als een uitdaging om de popmuziek weer entertainend te maken en om te kijken hoe hijzelf en het publiek zouden omgaan met de theatrale Ziggy. Uiteindelijk ontketende hij een seksuele revolutie waarbij de grenzen tussen de seksen oplosten en waarbij er geen waardeverschil was tussen een man of een vrouw, een homo-bi-of heteroseksueel. Het ging om jezelf aanvaarden in meerdere facetten, net zoals Ziggy bestond uit verschillende dimensies en deze uitvergrootte naar buiten toe. Hij was een grillig figuur die zichzelf via excentriciteit, zowel in zijn kleren⁵⁴ als in zijn performance, een esthetische distinctie verleende. Hij streefde ernaar om het leven als een levenskunst te beleven, waarin hij zijn zin voor dramatiek naar voren kon brengen in radicale proporties. Ziggy Stardust verschilt wel van de dandy op vlak van verleiden. Door zichzelf als biseksueel voor te stellen, stal hij de harten van zowel mannen als vrouwen. In het boek van Wim Hendrikse passeren tientallen passages van Bowies en Ziggy’s seksuele escapades de revue. Op die manier was hij wel schaamteloos, net zoals de dandy. Vulgair kan je Ziggy niet noemen, want

⁵⁴ Ziggy’s kostuums werden vaak ontworpen door Japanse designer Kansai Yamamoto. (Hudson 2010, 58)

uiteindelijk kunnen we zeggen dat zijn seksuele escapades ook tot zijn spel behoorden. Het spelletje van Ziggy Stardust werd dan ook gespeeld buiten de grenzen van het podium, waardoor Bowie zijn personage uiteindelijk het zwijgen moest opleggen. Ziggy's speelwijze nam te veel de bovenhand; het karakter begon zelf de regels te bepalen totdat er tenslotte geen regels meer bestonden die aan menselijke maatstaven beantwoordden. Ziggy Stardust als dandy legde beslag op de ware identiteit van David Bowie; de verleidingen werden te groot om te weerstaan, maar werden dodelijk voor humane properties. Het dandyeske masker plakte vast aan Bowies gezicht zonder dat hij het besepte, waardoor hij de gevaren niet meteen zag. Totdat zijn menselijke zwakheden begonnen door te schemeren en Ziggy zich plots vermoeid begon te voelen. Op het moment dat Bowie geen onderscheid meer maakte tussen zichzelf en Ziggy, was hij dan ook geen dandy meer. In hoofdstuk 6.1 beschreef ik dat de dandy zijn noodzakelijke ironie verliest eenmaal het spel niet meer bewust wordt gespeeld. En dit is wat er met Ziggy Stardust/David Bowie gebeurde. Volgens Sontag zou Ziggy dus ook kunnen worden omschreven als Camp, omdat zijn ware persoonlijkheid niet langer verschilde van het theatrale personage.⁵⁵ Om niet hetzelfde lot als Dorian Gray te moeten ondergaan, wierp hij het masker af. Net op tijd. Toch zou Bowie nog andere personages⁵⁶ creëren die de grenzen dreigden te overschrijden, zoals The Thin White Duke die gekenmerkt werd door zijn overmatig cocaïne-gebruik en de ingevallen wangen. Ik zie Ziggy Stardust eerder als een hedendaagse dandy dan The Thin White Duke, omdat hij meer de normen durfde te tartten en het publiek uit te dagen. The Thin White Duke had minder de bedoeling om zichzelf een esthetische positie te verlenen en was meer een masker om de ware identiteit te verbergen of er een muur om heen te bouwen. "The role of substance user was just another in which he could become totally immersed." (Hudson 2010, 85) Hoewel The Thin White Duke ook het leven van Bowie overnam en ik evengoed hem had kunnen bespreken, heb ik toch voor Ziggy Stardust gekozen.

⁵⁵ Samen met het aandikken van de extravagantie is dit het enige punt waar Ziggy als Camp kan worden beschreven, want hij stelde wel degelijk normen in vraag, terwijl Camp personages enkel supplementaire waarden voorstellen. Zie hoofdstuk 1.2 van deze scriptie.

⁵⁶ Een ander personage was Halloween Jack, een karakter gecreëerd ten tijde van de opnames en release van het album *Diamond Dogs* (1974). Dit alter ego vertoonde nog veel gelijkenissen met Ziggy door zijn rode haren, maar was eigenlijk een overgang naar The Thin White Duke. (Hudson 2010, 78)

Ziggy is extremer in zijn eigenzinnige gedrag en weet veel meer de aandacht op zichzelf te vestigen en te provoceren dan The Thin White Duke. Alhoewel, de Duke wist ook hoe hij de buitenwereld moest choqueren met uitspraken als “Britian could benefit from a Fascist leader” en “Hitler was the first pop star.” (Hudson 2010, 94) Deze citaten beschouw ik eerder als provocatie puur om te provoceren, terwijl Ziggy dit deed met een welbepaalde doelstelling, namelijk om de aanvaarde normen in een ander daglicht te plaatsen. In connectie met de context van de jaren '70, een periode van omwenteling, wist Ziggy als dandy dan ook veel meer zijn weg te vinden en uiting te geven aan de aspecten die in vraag werden gesteld. Het afwerpen van het masker gebeurde ook op meer dramatische wijze; the The Thin White Duke wilde afkicken zodat hij voor zijn zoontje Zowie⁵⁷ kon zorgen. Een nobele beslissing, maar niet egocentrisch genoeg om zichzelf een volwaardige dandy te kunnen noemen. Ziggy Stardust maakte een geheel eigen wereld, gedistantieerd van de maatschappij, waar hij zijn creatieve pose en de zelf-esthetisering extra kon benadrukken. Hij werd als het ware verliefd op deze artificiële wereld waarin hij werd aanschouwd als een god. Een doel waar Oscar Wilde jaloers op zou zijn geweest. Om af te sluiten geef ik nog een citaat van Mark Paytress mee, die in zijn boek *Bowie Style* (2000) de nadruk legt op Bowies creatieve attitude en uitstraling doorheen zijn carrière: “Outsmarting [artists like Elton John, Rod Stewart and Gary Glitter], Bowie –as Ziggy- emerged during the summer of 1972 amid a rash of contradictions. Rock or pop? Gay or straight? Freak or fraud? Saviour or destroyer? No one knew for sure, but they couldn’t stop talking about him.” (Paytress 2000, 75) Daarom is David Bowie als Ziggy Stardust de meest ideale hedendaagse invulling van het dandyisme.

⁵⁷ Duncan Zowie Haywood Jones, roepnaam Zowie, werd geboren op 28 mei 1971. (Hendrikse 2008, 51)

Hoofdstuk 11: Johannes Verschaeve⁵⁸

The Van Jets is een Belgische band bestaande uit vier leden: Johannes en Michael Verschaeve, Wolfgang Vanwymeersch en Frederik Tampere. De broers Verschaeve speelden al langer samen muziek, maar het was toen ze naar Gent verhuisden dat The Van Jets vorm begon te krijgen. Ze deden mee aan Humo's Rockrally⁵⁹ in 2004 en kaapten de eerste prijs weg, ook al was het nog maar hun vijfde optreden. Een ep, *Belvédère Records presents The Van Jets*, met daarop hun eerste officiële single 'Ricochet', volgde. Na een jaar werd de gitarist vervangen door Wolfgang Vanwynmeersch, wie Johannes leerde kennen toen hij hem zag spelen met de groep Waldorf in een café. Ze timmerden aan hun muziek en nummers, wat resulteerde in hun debuutplaat *Electric Soldiers* dat werd uitgebracht in 2007. De singles 'What's Goin' On', 'Our Love=Strong' en 'Electric Soldiers' deden het goed in de alternatieve hitlijsten van radiozender Studio Brussel. De opvolger *Cat Fit Fury!* (2010), opgenomen in studio The Garden in Londen, bevestigde opnieuw hun populaire status dankzij singles als 'The Future', 'Down Below' en 'Teevee'. De muziek van The Van Jets bewandelt de paden van glamrock, garagerock en pop. Er zit veel diversiteit in hun nummers verwerkt en zanger Johannes is niet bang om als excentrieke figuur naar voren te treden. Met David Bowie als meest essentiële inspiratiebron omarmt hij zowel zijn mannelijke als vrouwelijke trekjes en speelt hij dit graag uit op het podium. Deze plaats is voor hem ook als een speeltuin, waar hij graag zichzelf en het publiek uitdaagt door een alternatieve persoonlijkheid te creëren. Dit alter ego heeft vrij veel gemeen met de glamrocker uit de jaren '70, maar Johannes slaagt erin om zijn personage een hedendaagse invulling te geven en niet in dezelfde clichés te vervallen als zijn voorgangers. In deze alternatieve persoonlijkheid herken ik een contemporaine dandy, wat bevestigd werd in de twee interviews die ik had met Johannes op 22 februari en 29 april 2011. Aan de hand van deze gesprekken zal ik aantonen in hoeverre zijn alter ego gelijkenissen vertoont met de historische dandy en diens meer recentere pop-equivalent. Ik heb specifiek

⁵⁸ Alle citaten uit dit hoofdstuk komen uit de interviews die ik zelf heb afgenomen met Johannes Verschaeve op 22 februari en 29 april 2011.

⁵⁹ Humo's Rockrally is een prestigieuze muziekwedstrijd die voor bekende Belgische bands als dEUS, Das Pop en The Blackbox Revelation het begin van hun succesvolle carrière betekende.

gekozen om Johannes Verschaeve te bespreken omdat ik allereerst wou nagaan of de dandy weerklank krijgt in België en omdat Johannes het meest nadrukkelijk een personage scheidt om afstand te kunnen nemen van zijn ware identiteit en bepaalde grenzen op te zoeken. Daan Stuyven⁶⁰, een singer-songwriter, en Bent Van Looy, zanger van de groep Das Pop, bezitten beide ook dandyeske elementen⁶¹, maar bij hen lijkt de dandy helemaal vervat te zitten in hun persoonlijkheid en creëren ze minder pertinent een alter ego. Ze kunnen in mijn opinie eerder worden beschouwd als onschuldige pseudo-dandies. Bij hen wordt er minder nadrukkelijk een spel gespeeld en is het een minder artificiële manier van gedrag. Het ware dandyisme houdt meer een bewuste creatie en posering in, wat ik eerder in Johannes herken. Ik vond het ook interessant om specifieke vragen te kunnen stellen over zijn ware identiteit in contrast met zijn personage op het podium zodat er minder hermetische inzichten naar voren kwamen. Hoewel zijn personage zich nog in een groeifase bevindt, voorspel ik dat hij nog meer naar een contemporaine dandy zal aanleunen, in het kielzog van David Bowie als Ziggy Stardust, maar dan een meer beheerste versie.

Toen Johannes en zijn broer Michael nog thuis muziek speelden, waagden ze zich vooral aan stijlen als skate-punk en garagerock, wat in die tijd erg modieus was. Toch was Johannes daar vrij snel op uitgekeken, want hij hield niet van de attitude die die muzikanten naar voren brengen; het lijkt alsof ze onzeker op een podium horen te zijn en op een bedeesde manier hun nummers te spelen. Hij wilde een meerwaarde geven aan de muziek door er extra schoonheid aan toe te voegen. “Ik ben niet echt een rocker *pur sang*,” vertelt hij. “Ik wou van in het begin mooie nummers schrijven met goeie melodieën en niet *per sé* pure rock brengen.” (De Jonge, 29 april 2011) Als zijn belangrijkste invloeden noemt hij voornamelijk soloartiesten zoals Anne Calvi, Rufus Wainwright, Prince, Freddie Mercury, Iggy Pop en David Bowie. Voor hem zijn zij echte performers die het ambacht bezitten om iets van waarde op het podium te brengen en op effectieve manier iets te vertalen naar het publiek toe. Johannes’ eigen optredens hebben

⁶⁰ Artiestennaam: Daan.

⁶¹ Daan kleedt zich zoals een hedendaagse Oscar Wilde zou doen: sombere kostuums, maar altijd piekfijn in orde. Bent Van Looy stelt dan weer de speelse kant van de dandy voor, wat zich vooral uit in zijn eigenzinnige en kleurrijke kledij.

ook een bepaald performance-gehalte, waarbij hij graag speelt met de verwachtingen en daarom ervoor koos om een alter ego te creëren. Oorspronkelijk deed hij dit om zijn beschaamdheid te overwinnen op het podium, maar na verloop van tijd zag hij in hoe hij zijn identiteit kan ombuigen tot iets dat zowel uitdagend is voor zichzelf als voor zijn publiek. Daarom besloot hij om zijn personage verder te laten evolueren en uit te zoeken tot welke grenzen zijn creatie wordt aanvaard.

11.1 Afkerende affiniteiten: streven naar zonde?

Naar aanleiding van het eerste interview heeft Johannes Verschaeve *The Picture of Dorian Gray* gelezen. Het was vooral de combinatie van de filosofische gedachten, taalspelletjes en spektakelelementen die hem aantrokken. Ook de sfeer van decadentie, dandyisme en excentriciteit waren aspecten die zijn aandacht trokken. Voordat hij het boek las had hij een vrij statisch, maar toch terecht beeld van een dandy: “Een dandy was voor mij iemand die graag in de spiegel kijkt [...] Het is iemand die zichzelf graag ziet en zichzelf graag presenteert. Hij streeft op speelse wijze naar overdreven esthetiek. Of esthetiek die tenminste overdreven wordt gevonden door normale mensen.” Nu is dit beeld aangescherpt en ziet hij de essentie van de dandy als een cultivering van een levenskunst vevat met speelse kantjes, maar ergens ook een vorm van vervreemding. Hij ziet Lord Henry in *The Picture of Dorian Gray* als de ultieme dandy, omdat hij zijn speelsheid gebruikt om op manipulatieve wijze Dorian in zijn greep te krijgen. Toch voelt Johannes meer affiniteiten met Dorian, omdat dit een meer menselijk personage is door zijn twijfel en omdat hij zich kan inbeelden hoe je beïnvloed kan worden door de honger naar wijsheden van een ouder iemand. Ook hij heeft idolen waar hij naar opkijkt en zelfs elementen van overneemt, voornamelijk dan bestanddelen die hij kan gebruiken in zijn performance. Op de vraag of hij een leven zoals Dorian zou willen leven, blijft hij vrij nuchter: “Eigenlijk zou ik het wel willen, maar het is vast een leven vol zielenroersels en zondebesef dat je net zoals Dorian niet kan volhouden, dat je kapot maakt. Die schuldgevoelens en twijfels leiden uiteindelijk tot zijn val.” (De Jonge, 22 februari 2011) Een middenweg tussen het zondevolle leven van Dorian

en het alledaagse bestaan vindt Johannes op het podium: op de houten planken ontwikkelt hij een zone binnen zijn werkelijkheid waar hij een ander personage kan zijn die hij in het gewone leven niet is. “Als je muziek maakt en die ook performt, ben je iemand anders. In die rol of zone wordt er veel meer geaccepteerd. [...] Het is een gelegenheid om in te vullen zoals je zelf wilt.” (De Jonge, 22 februari 2011) Die kans grijpt hij dan ook aan iedere keer als hij een concert geeft. De pose die hij aanneemt is deels bedoeld om zichzelf een masker op te zetten om zijn ware identiteit en bedeesdheid te beschermen voor de ogen van het publiek, maar ook deels een manier om de grenzen van zijn personage uit te dagen en zijn eigen creativiteit verder te brengen dan louter het spelen van nummers. Johannes wil dat de invulling die hij zijn personage geeft niet louter een vormelijke pose is, maar dat er ook een bepaalde inhoud aan vasthangt. Die inhoud wordt op ironische manier weergegeven, maar bezit steeds een boodschap die Johannes wil vertellen naar zijn publiek toe. Hierin zitten duidelijk parallellen met Oscar Wilde, die zich net zoals Johannes bezighield met de vraag in hoeverre hij een pose kan aanhouden zonder dat de aandacht voor de inhoud verslapt. Dit heeft ook weer te maken met grenzen verkennen, waar Johannes’ belangstelling vooral naar uit gaat. Hij ziet in dat het dandyisme niet steeds rekening houdt met de menselijke afbakening.

Je kan perfect dandyisme proclameren en tegelijk beseffen dat er nadelen aan verbonden zijn. Het pure dandyisme nastreven leidt tot de dood, ook bij Dorian. Je hebt voorbeelden genoeg in de popmuziek van mensen die helemaal opgingen in hun kunst en hun levenskunst en letterlijk zichzelf overstegen, hun menselijke grenzen overstegen. Dat ze hun menselijke en mentale grenzen overschrijden omdat die niet compatibel zijn met een bepaald principe waardoor ze dan sterven. (De Jonge, 22 februari 2011)

Het is dit besef dat Johannes onderscheidt van zijn idool en mede-pop dandy David Bowie en dat er voor zal zorgen dat hij niet zo vlug verstrikt zal raken in zijn eigen creatie. Hij gebruikt het dandyisme bewust als een middel om de aandacht op zich te vestigen, omdat hij ziet hoe de aandacht van het publiek voornamelijk uitgaat naar excentrieke en kleurrijke figuren. Het zijn rasechte performers die perfect weten hoe ze de mensen kunnen aanspreken en

prikkelen. Deze aspecten neemt hij van de dandy over en geeft zijn alter ego een gelijksoortige eigenzinnige inkleuring, maar zorgt er ook voor dat zijn dandyisme niet met hetzelfde lot zal eindigen als voor Dorian Gray en Ziggy Stardust. Aan de ene kant omdat hij de controle van zijn personage ook als onderdeel van zijn uitdaging ziet en omdat hij de ultieme realiteitstest heeft, namelijk zijn gezin.

11.2 Fantasievolle fabel: creatie voorbij het concrete

In de media wordt Johannes Verschaeve vaak afgeschilderd als een typische hedendaagse dandy, maar zelf nuanceert hij die bestempeling. “Ik beschouw mezelf niet echt als dandy, hoewel dat vaak in artikels wordt gezegd. Maar ja, ik herken wel trekjes ervan in mezelf.” (De Jonge, 22 februari 2011) Het is vooral tijdens concerten dat deze trekjes naar boven komen, hoewel ik in Johannes’ antwoorden vaak een bepaalde zoektocht naar mooie verwoordingen hoorde. Hij is iemand die nadenkt over waarden en ideeën, wat hij vertaalt in zowel zijn performance als in zijn alledaagse leven. Het doel is om de eenvormigheid te doorbreken, wat hij in het gewone leven bereikt door veel te lezen, na te denken over perspectieven en cultuur op een diepliggender niveau te ervaren. Op het podium doet hij dit door de speelsheid en het innerlijke kind dat in hem verborgen zit naar boven te laten komen. “Ik vind het tof om gekke kleren aan te doen, omdat je dan een soort van poppenkast kan verbeelden. Het kan spelen met de normen of je kan er gewoon zelf mee spelen.” (De Jonge, 22 februari 2011) Johannes was geïntrigeerd door Lord Henry’s vernuftige taalspelletjes, omdat hij de speelsheid woordelijk cultiveert. Zelf probeert hij dat ludieke ook te vertalen naar buiten toe, door op het podium te transformeren naar “een soort van superheld die kinds is gebleven” (De Jonge, 29 april 2011), zoals hij zijn alter ego zelf omschrijft. Daarvoor is fantasie een essentieel bestanddeel. Het speelse in zijn *songwriting* uit zich in het feit dat hij graag buiten de lijntjes kleurt en op suggestieve wijze meerdere lagen toevoegt aan zijn nummers. Hij kan ervan genieten als hij iets heeft geschreven dat misschien vreemd overkomt voor anderen, maar wat voor hem wel klopt. Op die manier kan hij er meer karakter op een onverwachte en creatieve manier in leggen.

Voor Johannes heeft zijn alter ego dezelfde functie als Dorian voor Lord Henry had: experimenteren met grenzen, wat altijd inhoudt dat je verder moet durven te fantaseren dan het concrete. Dit vervat ook een bepaalde drang om de alledaagse werkelijkheid een meerwaarde te geven. De historische dandies zochten dit voornamelijk in esthetisering van hun omgeving, de pop dandies meer in het bevragen van aanvaarde maatschappelijke waarden en normen. De doelstelling van Johannes is iets wat hij zelf nog aan het aftasten is, maar choqueren om extra effect te creëren is alvast iets waar hij naar streeft. Hierin sluit hij aan bij Ziggy Stardust, niet enkel omdat zijn personage een duidelijke referentie naar de glamrock uit de jaren '70 is, maar ook omdat hij zichzelf iets vrouwelijker maakt zodat hij "een meer dubieuze persoonlijkheid kan aannemen en om grenzen op te zoeken." (De Jonge, 22 februari 2011) Johannes is gefascineerd door de jaren '70 omdat hij dezelfde ideeën heeft rond seksualiteit: "Ik denk ook dat het gender-concept en de [seksuele] geaardheid een soort van fluïde continuüm inhoudt." (De Jonge, 22 februari 2011) Tegenwoordig wordt er te bewust en streng omgegaan met termen als mannelijk-en vrouwelijkheid; de manier waarop je je handen houdt zou al uitwijzen of je een man of vrouw bent. Met zijn alter ego tracht hij aan te tonen hoe seksualiteit geen vaststaand concept is. Net zoals dandies als Oscar Wilde en David Bowie als Ziggy Stardust botst hij hierdoor op negatieve commentaren. Vaak gebruikt hij make-up tijdens zijn performance om het vrouwelijke te benadrukken, waardoor hij vaak voor homo of *janet* wordt uitgemaakt. Volgens Johannes komt dat doordat mensen het vaak niet kunnen plaatsen of dat ze niet snappen dat het om een schouwspel gaat. Hij geeft toe dat het hem raakt als er achter zijn rug wordt gefluisterd, maar dan vooral omdat hij het zelf als een falen ziet. Als zijn publiek zijn performance helemaal verkeerd interpreteert, dan is hij niet geslaagd in zijn opzet en heeft hij niet voor de juiste vertaling geopteert. Dit is hetzelfde probleem waar Oscar Wilde mee te maken kreeg en waardoor hij ervoor koos om als een meer sombere dandy door het leven te gaan. Voor Johannes is het zo ver nog niet gekomen; hij is nog aan het zoeken hoe hij zijn personage de juiste vorm kan geven zodat het publiek snapt wat de performance inhoudt. Net zoals de dandies, heeft hij het publiek nodig om in zijn personage bevestigd te worden. Waar Johannes dan wel verschilt met de dandies, is dat hij zijn publiek niet onderschat.

De historische dandies achtten zich meer gecultiveerd dan de alledaagse mens en meetten zichzelf een verheven status aan; Johannes stelt zich ook boven zijn publiek, maar niet met de bedoeling om op hen neer te kijken. “Een publiek is misschien wel analytisch dom, [...] maar mensen zien of voelen wel of iets geloofwaardig is. Onbewust hebben ze wel genoeg kennis om het te interpreteren en te zien of iets klopt.” (De Jonge, 29 april 2011) Voor hem maakt het dan ook niet uit of zijn publiek zijn ware doelstelling weet te achterhalen, zolang hij bevestiging krijgt op het vlak van zijn performance. “Ik kan nooit van mijn publiek verwachten dat ze tot hetzelfde beeld komen als ik. Ik geloof ook niet dat er een één op één-vertaling is, dat zij hetzelfde begrijpen als hetgeen wat ik er wil in steken.” (De Jonge, 29 april 2011) Toch geeft hij toe dat een geheel verkeerde interpretatie dramatisch is, maar hij kan er niets aan veranderen. Hij wil liever suggestief blijven in zijn performance dan heel duidelijk aan te geven welke inhoud en doelstelling er verbonden zit aan zijn personage. Hij verwacht wel dat zijn publiek *een* beeld vormt van het gebeuren, door hetgeen wat er gebeurt op het podium, wat hij zingt en hoe hij het brengt. Het moet ook voor hen een soort voeding zijn en een ontsnapping van het perspectief dat ze normaal aannemen. “Elke mens heeft vermogen tot identificatie of tot verbondenheid met een persoon of personage. Ook fantasie en het vermogen om geprikkeld te worden door een gecreëerde situatie.” (De Jonge, 29 april 2011) Er bestaan natuurlijk mensen die geen greintje fantasie hebben, maar dan hoopt Johannes dat er genoeg andere elementen in het optreden zitten om iedereen aandachtig te houden. Als het publiek even kan losbreken van hun alledaagse gedachten, dan is Johannes geslaagd in zijn opzet en krijgt zijn alter ego tevens de bevestiging die hij nodig heeft om te bestaan. De tweede plaat *Cat Fit Fury!* werd opgenomen in Londen, een stad waar diversiteit en excentriciteit vaak de norm lijken te zijn. Hier in België wordt extravagantie en eigenzinnigheid vaak met argusogen bekeken, wat Johannes beseft. “Het is vooral de groothedswaanzin van de echte persoon die scheef wordt bekeken in Vlaanderen, terwijl dat in de vorm van een act wel wordt aanvaard. In Vlaanderen is het moeilijk om met iets af te komen dat groots is opgezet.” (De Jonge, 22 februari 2011) Maar hij nuanceert als ik hem vraag of hij dan geen behoefte heeft om meer acceptatie op te zoeken in Engeland. “Ik heb anderhalve

maand in Londen gewoond en heb gemerkt dat er maar een bepaalde subcultuur die *openmindness* bezit. In elk land heb je de bekrompen massa.” (De Jonge, 22 februari 2011) Dandyisme ziet hij als een grootstedelijk fenomeen, omdat de diversiteit de dandy voedt en meer opwekt. Toch was Gent groot genoeg om de dandy in hem wakker gemaakt en gebruikt hij deze rol als een pantser van woorden en *looks*. Daardoor is de dandy een eenzaam figuur omdat hij vaak op onbegrip botst. Iets waar Johannes ook vaak mee te maken krijgt, maar het houdt hem niet tegen om nog verder te gaan in zijn rol. Een andere parallel die hij vertoont met de dandy is de beheersing van emoties of eerder het verbergen van persoonlijke gevoelens. Johannes vindt het moeilijk om op oprechte wijze zijn gevoelens te vertalen, omdat het al vlug eerder een pose inhoudt dan ongeveinsde sentimenten.

Je kan wel emoties evoceren [of] uitvergroten. De meeste cultuurvormen, zo ook optredens, zijn groepsgebeuren. Je kan dus best je tijd en energie steken in groepsemoties evoceren, zoals hoop of gevaar of gevoelens die je kan delen met mensen. [...] Daarom heb ik ook eerbied voor vertolkers, zoals Anna Calvi en Rufus Wainwright, die op een duidelijke maniëristische wijze emoties evoceren. Daar geloof ik wel in, het is een echte ambacht. Het is mij voor een uitdaging om dat ook te kunnen. (De Jonge, 29 april 2011)

Daarom lijkt Johannes' alter ego vaak op een koele en arrogante gezaghebber. Het heeft ook te maken met de suggestiviteit die hij in zijn personage wil vervatten zodat hij net als de dandy de nodige ironie weet te behouden. Het was mij opgevallen dat er soms impliciete en expliciete verwijzingen⁶² naar een dandyachtig figuur in zijn songteksten vervat zitten. Daar was hij zich niet bewust van op het moment dat hij ze neerschreef. “Teksten schrijven is een vorm van impressionisme. [...] Het kan gebeuren dat je denkt dat je over iets buiten

⁶² Vooral het nummer ‘The Other Man’ van het album *Cat Fit Fury!* kan in het licht van dandyisme worden geïnterpreteerd. De eerste strofe “I wanna be the other man, feathered scarf and silver tan. Blow out perfect rings of smoke, catch them with velvet gloves” roept alvast het beeld van een Oscar Wilde of Baudelaire op. Even later versterken zinnen als “Juggling with words no one understands” en “I am a dream out of life” deze indruk. In ‘Matador’ herken ik de drijfveren van Dorian Gray: “If I could, I would be a sinner’s saint. Make pleasure out of guilt.” Zoals Johannes zelf zegt, is het belangrijkste thema van zijn teksten en personage “zien en gezien worden,” wat perfect aansluit bij de dandy.

jezelf aan het schrijven bent terwijl het eigenlijk wel aansluit bij jezelf. Dat kan perfect. Hetgeen wat je schrijft, kan een werkelijkheid weergeven die je niet werkelijk beleeft.” (De Jonge, 22 februari 2011) De terugkerende thema’s en karaktertrekken van zijn persoonlijkheid echoën een van de hoofddoelen van de dandy: “Zien en gezien worden” (De Jonge, 22 februari 2011), waarmee vooral het ijdele aspect wordt benadrukt. Tijdens het schrijven heeft hij al een bepaald perspectief van een personage in gedachte, die hij dan een werkelijke vorm geeft op het podium.

11.3 Groeiende gebruiksaanwijzing: potentiële player

Johannes Verschaeve was als kind een bedeesd iemand die niet vlug zijn mond opendeed. Hij keek liever de kat uit de boom en observeerde zijn omgeving. Van het moment dat hij als zanger het podium besteeg en geconfronteerd werd met de doordringende blikken van de mensen in het publiek, voelde hij dat er iets zou nodig zijn om zich minder bewust van zichzelf te voelen. “Ik merkte dat als ik optrad, ik me anders voordeed of tenminste graag anders voordeed. Dat is een psychologische truc.” (De Jonge, 22 februari 2011) In het begin was de transformatie nog niet zo duidelijk, hij droeg enkel zijn meest hippe kledij. Toch werd het al vlug een mentaal hulpmiddel om zich af te schermen van die zelfbewustheid die je kan voelen als je op een podium voor een hele groep mensen staat. Het is een soort van beschermingsmuur, maar gecombineerd met iets zinvols dat hij wil creëren. Het was de bedoeling om zich niet af te vragen hoe hij moest bewegen, maar het gewoon te doen. “De enige manier voor mij om in het middelpunt van de belangstelling te kunnen staan, is de rol van de *player* aan te nemen.” (De Jonge, 29 april 2011) In die rol van *player*, waarmee het speelse dus letterlijk in de verf wordt gezet, is kledij een belangrijk element, want het is een omhulsel dat direct effect heeft. In de videoclip van ‘Teevee’ doet Johannes me het meeste denken aan een contemporaine dandy kledingsgewijs; hij draagt een wit hemd met daarrond een zwarte cape gedrapeerd en een zwarte hoed op het hoofd. Momenteel is hij geboeid door werkmanskledij, omdat hij meer belang hecht aan mensen die effectief iets te zeggen en te doen hebben en dit ook succesvol kunnen vertalen naar hun uitstraling. Zo geeft hij nu de

voorkeur aan een meer abstracte inkleuring van de dandyeske klederdracht en vindt hij vooral inspiratie bij Picasso die in zijn atelier aan het werken. Vooral abstracte kleren uit de jaren '40 die productiviteit voorstellen trekken nu zijn aandacht, maar zijn smaak verandert vaak. Zijn meest glamrock-waardig kostuum is een blauw jumpsuit met goudgele accenten en puntige epauletten die hij onder andere droeg tijdens de Lokerse Feesten in 2010. In combinatie met zijn zilveren oogmake-up waant de toeschouwer zich zo weer in de jaren '70. Hoewel hij David Bowie als een belangrijk idool ziet en gefascineerd is door het personage Ziggy Stardust, is zijn podiumangst toch de belangrijkste reden waarom hij zichzelf transformeert op het podium. Die transformatie houdt een bepaald ritueel in dat zich afspeelt in de minuten voordat hij moet spelen. "Het gebeurt in verschillende stadia. Ik heb bijvoorbeeld altijd mijn kledij bij, ik heb ze nooit al aan. Dan kleed ik me om en zo begint het. [...] Mentaal is het interessant om de laatste sprint naar het podium in te zetten." (De Jonge, 22 februari 2011) Die omschakeling is een hoogst persoonlijk proces voor Johannes: "Je moet een aanloop hebben om ervoor te zorgen dat je op de juiste snelheid komt. En daarvoor heb ik mijn rituelen nodig." (De Jonge, 22 februari 2011) Eenmaal die rituelen achter de rug zijn, zit hij in een soort van tunnel en *trip*, zoals hij het zelf omschrijft. Na een optreden duurt het een tijd om terug tot zijn ware zelf te komen, maar doorgaans hangt het af van de context. Als hij meteen t-shirts moet gaan signeren, is het een kwestie van seconden. Zulke dingen doet hij liever niet, want het houdt een onmiddellijke terugkeer naar de realiteit in en kan aanvoelen als een shock. Als hij kan, blijft hij wat alleen om de podiumsfeer wat langer te behouden en om uiteindelijk letterlijk tot zichzelf terug te komen.

Het aannemen van een alternatieve persoonlijkheid heeft niet enkel een nuttigheidsfactor voor Johannes, het is ook een middel om grenzen af te tasten en de entertainmentsfactor te verhogen voor zichzelf en het publiek. Zelf omschrijft hij het als "een scherm waarop je jezelf in grotere mate projecteert." (De Jonge, 22 februari 2011) Hij probeert een sfeer of persoonlijkheid weer te geven die groter is dan zichzelf, maar een echt ideaalbeeld durft hij het niet te noemen. De elementen die het personage domineren, zoals macht, misleiding en verleiding worden geaccentueerd, maar als echte persoon zou hij nooit aanvaard worden in de alledaagse wereld. "De elementen die je wil wil oproepen zijn

enorm uitvergroot, wat hem onmenselijk maakt.” (De Jonge, 29 april 2011)

Vanuit een uitpuring of simplificatie van een persoon gaat hij overdrijven, zodat hij extra nadruk kan leggen op bepaalde elementen of karaktertrekken.

Vervolgens gaat hij na tot welke grenzen hij die elementen kan brengen. Daarin speelt het publiek een belangrijke rol, want zij moeten bevestigen of zijn rol nog klopt. “Mijn strategie nu is om de slang te spelen die voor misleiding zorgt en waarbij de mensen zich dan afvragen of ik het meen of niet. Misleiding is eerder een constante dan eerlijkheid.” (De Jonge, 29 april 2011) Het publiek dient als mede-acteur en heeft een belangrijke functie, want ze worden onderdeel van het experiment en de performance. Zij moeten het alter ego van Johannes affirmeren, wat hem deels de grenzen helpt af te bakenen. Als zij voelen dat zijn performance niet klopt, dan zal hij iets moeten veranderen aan zijn vertaling. Het publiek kan een performance dan ook op twee niveaus ervaren: het ene is het oppervlakkig niveau waarbij ze puur naar de muziek komen luisteren, het tweede houdt in dat ze hun fantasie laten prikkelen en de performance werkelijk beleven. Het is op dit tweede niveau dat Johannes via zijn alter ego een illusie en een surreële werkelijkheid ontwikkelt waar hij de regels bepaalt. Zo bevindt hij zich tijdens een optreden in een alternatieve realiteit, een vervreemdingslaag. Deze vervreemding bevindt zich ook op twee verschillende niveaus:

Ik doe eigenlijk wel hetzelfde als Brecht⁶³, maar dan in minder extreme mate. [...] Het speelt met de opvatting dat er een realiteitslaag is die blijft verder lopen en die meer direct is en een laag van reflectie waarin je losstaat van de werkelijkheid en kan nadenken over verleden en toekomst. Dat verschilt niet zozeer van het alter ego, omdat je dan ook een identiteit creëert op een andere niveau waarbij je een vervreemdingslaag bezit tegenover de authentieke realiteitslaag. (De Jonge, 22 februari 2011)

Het gaat hier dus zowel om vervreemding in de zin van aliënatie en de creatie van een alter ego als het bewust benadrukken dat het om een schouwspel gaat.

⁶³ Bertholt Brecht bracht met zijn episch theater een soort drama waarbij hij via verveemdingstechnieken de illusie wou doorbreken. Zo zorgde hij ervoor dat het publiek afstand creëerde van het gebeuren om erover te reflecteren en een kritisch standpunt in te nemen. (<http://www.dramaturgie.be/2011/01/bertolt-brecht-vervreemding-episch.html>, 3 mei 2011)

Het schouwspel wordt beklemtoond door formele aspecten zoals extravagante kledij en make-up. De verpakking wordt aangedikt om de aandacht op te eisen van het publiek, maar het is niet meteen de bedoeling dat daarbij de inhoud wordt genegeerd. De boodschap die Johannes wil overbrengen moet in zekere zin begrepen en geconfirmeerd worden, anders slaagt hij er niet in om iets zinvols te construeren. Het komt wel eens voor dat mensen hem afschilderen als een arrogant iemand omdat ze niet snappen dat er een verschil is tussen de persoon die ze voor zich hebben bij een signeursessie en degene die op het podium staat. Zo krijgt hij soms te maken met teleurgestelde fans, maar Johannes gelooft niet in oprechte authenticiteit, omdat dat volgens hem een te nauwgeestig iets inhoudt. Hij streeft ernaar om zijn muziek en personage suggestief te houden door te verhalen wat er niet werkelijk is. "Ik denk niet dat het de bedoeling is dat dat je altijd iets woordelijk moet zeggen bij een performance. [...] Je kan het niet uitleggen, maar je kan er wel een indruk van hebben." (De Jonge, 29 april 2011) Het is uiteindelijk wel de bedoeling dat de creatie iets tot leven wekt zodat het publiek er iets in kan herkennen en dat ze er nog in kunnen geloven. Tegelijkertijd moeten ze ook in het achterhoofd houden dat het om iets artificieels gaat. Hierin verschilt hij licht van Ziggy Stardust, omdat deze laatste als personage een buitenaards wezen is waarrond een heel verhaal werd uitgevonden. Johannes' alter ego staat dicht bij de realiteit; het is iemand die "op beheerste en zelfvertrouwde manier de les spelt" of "een koele machtshebber die met een arrogante blik vooruitstreeft." (De Jonge, 22 februari 2011) Het is een alter ego dat in het echte leven als een "klootzak" (De Jonge, 29 april 2011) zou worden omschreven, maar hij zou ook perfect in de authentieke realiteitslaag kunnen overleven. Hoewel het personage een uitvergroting is van bepaalde karaktertrekken van Johannes en dus nog enigszins dicht bij hem staat, maakt het voor hem zelf niet uit of hij zijn creatie een sympathiek iemand vindt. "Hoe ik er tegenover sta, [...] doet er eigenlijk niet toe. Dat is amoreel. Ik schep niet bewust een goed of slecht personage. Hij moet iets meer dan een gewone mens, in goede of negatieve zin." (De Jonge, 29 april 2011) De creatie op zich is wel een bewust proces, maar het uiteindelijk resultaat heeft hij niet volledig in de hand. Zo kan hij tijdens optredens helemaal opgesloten zitten in zijn eigen ontwikkelde wereld, waardoor hij amper merkt wat er rond zich gebeurt.

Doorgaans bevindt hij zich op twee bewustzijnsniveaus; aan de ene kant heeft hij een constante *reality-check standby* omdat hij de juiste noten moet spelen op zijn gitaar, aan de andere kant wordt hij opgeslorpt in zijn personage. Het gebeurt wel eens dat zijn collega's hem er achteraf op wijzen dat hij iets op het podium heeft gedaan dat niet kon, bijvoorbeeld dat zijn bindteksten of danspassen op iets vreemds uitdraaiden. "Voor mij is dat een onderdeel van het gebaar, maar het kan altijd gebeuren dat het mislukt. Het is iets dat je op het podium zelf moet improviseren, ik weet vaak niet op voorhand wat ik ga doen." (De Jonge, 22 februari 2011) Verwarring is eigen aan de dandy volgens Johannes. "Het is een voortdurende *joker*, maar een die niet weet dat hij aan het *joken* is. Het is zijn bedoeling om de mensen rond zich te verwarren, maar uiteindelijk breng hij zichzelf in verwarring." (De Jonge, 22 februari 2011) In hoeverre Johannes nog controle heeft over zijn eigen creatie, wordt besproken in het volgende hoofdstuk.

11.4 Genadeloze grenzen

Johannes wil meer dan een veilige situatie waarin hij enkel zijn nummers hoeft te spelen en probeert daarom een context te construeren waarin hij, net zoals Ziggy Stardust, de grenzen van het alter ego en bepaalde maatschappelijke normen in vraag stelt. Door nadrukkelijk een pose aan te nemen verleent hij zichzelf een positie waarin meer wordt aanvaard, wat het gemakkelijker maakt om op speelse manier te spotten met conventies. Hoewel zijn alter ego parallellen vertoont met de historische en pop dandy, in de zin dat ze allemaal grenzen opzoeken, vind ik dat het personage van Johannes nog vrij braaf is. Dat kan liggen aan het feit dat het publiek in Vlaanderen hem niet voldoende bevestigt in zijn creatie, of aan het feit dat zijn personage zich nog in een groeifase bevindt. Zijn alter ego is een overdrijving, maar volgens mij kan hij er nog veel verder in gaan waardoor hij nog meer het label van pop dandy zou verdienen. Dat is ook Johannes' bedoeling: "Ik wil nog meer overdrijven [in mijn pose] in de toekomst. Nog meer dingen doen die verder afstaan van de persoon die ik, tussen aanhalingstekens, echt ben." (De Jonge, 22 februari 2011) Zijn vrouwelijke kantjes durft hij aan te dikken door make-up te gebruiken, maar dat houdt

tegelijk ook een rechtstreekse referentie naar de glamrock uit de jaren '70 in. Hij probeert zo ook aan te tonen dat androgyniteit eerder de norm dan de uitzondering is. De seksuele geaardheid van zijn alter ego omschrijft hij als volgt: "Hij is niet meer de nadrukkelijk player. Hij is niet meer de rasechte glamrocker uit de jaren '70, maar is wel asexueel. Hij is niet bang om op een bepaalde manier die als te vrouwelijk zouden worden omschreven te bewegen." (De Jonge, 29 april 2011) Zo tracht hij een dubieuze persoonlijkheid te scheppen die zijn opvatting van het gender-concept accentueert; seksuele geaardheid is een vloeiend begrip en kan niet worden vastgelegd. Tegenwoordig worden er te veel regeltjes opgelegd over hoe vrouwen en mannen zich moeten gedragen, maar dat is niet iets waar Johannes zich mee wil bezighouden. Het heeft veel meer te maken met een bepaald sociaal gedrag dan met vastliggende regels en normen.

In de glamrock van de jaren '70 ging het aantonen van het fluïde continuüm binnen de seksualiteit gepaard met een shockeffect. Volgens Johannes is choqueren goed zolang het zinvol is, omdat choqueren als pure provocering nu minder wordt aanvaard en minder interessant wordt geacht. De creatie moet voor Johannes in zijn geheel kloppen, wat ook inhoudt dat hij het in zekere zin nog in de hand moet kunnen hebben. Grenzen opzoeken kan nuttig zijn om het publiek aan te tonen dat niet alles is wat het lijkt. Dandyisme behoudt altijd een suggestieve laag, maar het is nooit de intentie om de grenzen te overschrijden als die eenmaal zijn ontdekt. David Bowie moest uiteindelijk zijn alter ego Ziggy Stardust het zwijgen opleggen omdat deze de grenzen niet meer respecteerde. Johannes beseft dat het verleidelijk is om het personage de bovenhand te laten nemen, maar hij heeft voor zichzelf duidelijke regels opgelegd. Zijn verantwoordelijkheidsgevoel voor zijn gezin vindt hij nog steeds belangrijker dan de wil van zijn personage. "Ik weet dat er grenzen zijn die ik niet hoor te overschrijden, want ik heb een zoontje. [...] Het is de ultieme realiteitstest en het zorgt ervoor dat je bepaalde grenzen wel moet respecteren. Je kan niet zomaar wild leven om daarna de brokken te lijmen, want de brokken zijn dan al gemaakt." (De Jonge, 22 februari 2011) Johannes heeft de balans gevonden waarmee David Bowie de voeling heeft verloren in zijn transformatie naar Ziggy Stardust. Voor Johannes geldt dat er geen grenzen bestaan binnen het podium, maar dat het podium op zich zijn grensgebied is. David Bowie werd als Ziggy

Stardust een fulltime dandy, Johannes is enkel een dandy op het podium; het is een ideaalbeeld dat hij enkel nastreeft als hij optreedt. Kunst speelt met ideaaltypes en het is enkel in gecreëerde situaties of werelden dat perfectie kan bestaan, want de authentieke realiteit is onderhevig aan veel toevalsfactoren. Daarom bestaan er in deze fictieve werelden geen grenzen en in de werkelijkheid wel. Hij volgt de opvatting van Oscar Wilde, die zei dat “the artist can express anything” (Wilde 2003, 3), dus ook perfectie. Met deze ideaaltypes gelooft Johannes dat er iets zinvols kan worden gecreëerd. Hij geeft toe dat zijn personage deels iemand is die hij wil zijn, maar binnen de grenzen van de authentieke realiteit niet kan zijn omwille van zijn verantwoordelijkheidszin; daarom is zijn personage voor hem een ideaalbeeld, maar ook een strategie om zijn bedeesdheid op het podium te overwinnen. Het gebeurt soms wel eens dat Johannes eigenschappen van zijn personage overneemt, maar dan in een minder uitvergroete vorm. Liegen bijvoorbeeld. Zo kan hij onder vrienden voor de grap plots erg kwaad worden om een artificiële situatie te scheppen en te kijken hoe er op wordt gereageerd. Zo merk ik hoe hij zelf ook de neiging heeft om de werkelijkheid ietwat surreëel te maken, maar het is een karaktertrek die eigen is aan artiesten; ervoor zorgen dat een publiek een tweede keer iets bekijkt of ervoor zorgen dat de gebeurtenis een bepaalde waarde bijdraagt. Zo ontstaat er kunst. Het lijkt me normaal dat de kunstenaar dan ook begint te experimenteren in zijn directe omgeving. Johannes zal er wel op letten dat hij dit niet te ver zal laten komen, waardoor zijn dandyeske personage veilig binnen de gecontroleerde grenzen van het podium blijft.

11.5 Begeerlijke begeestering: een beheerste dandy

Voor Johannes is het belangrijk dat zijn alter ego een zinvolle creatie blijft. Daarom let hij er ook op dat hij het personage in de hand houdt, wat de andere kant van zijn uitdaging inhoudt. “[Het] houdt in dat het moet kloppen. Dat ik niet moet beginnen met *overacting* en iets probeer te zijn dat ik niet ben. Iets dat ik niet kan controleren.” (De Jonge, 29 april 2011) Hierin verschilt hij fundamenteel van David Bowie, die Ziggy Stardust zonder enig verzet zijn ware persoonlijk

bijna volledig liet overnemen. Johannes heeft een duidelijke reden om het niet zo ver te komen als zijn idool:

Ik probeer dat live ook uit te zoeken, dan experimenteer ik met bepaalde dingen. Het moet kloppen met de attitude waarmee ik mentaal op het podium sta en de manier waarop ik de nummers zing. Ik geloof dat het publiek alles ziet en dat het merkt wanneer een zanger iets doet wat hij eigenlijk niet beheerst. Als ik iets van kwaliteit wil brengen, dan moet ik het beheersen. (De Jonge, 29 april 2011)

Het is soms verleidelijk om die beheersing volledig te vergeten, maar dan is er geen sprake meer van een artificiële situatie of illusie, terwijl Wilde beweerde dat “great works are inevitably artificial.” (Waldrep 1996, z.p.) Zijn creatie moet dus kunstmatig blijven opdat het een meerwaarde kan bieden, net zoals kunst. Johannes is dan ook niet bang om zijn werk als kunst te omschrijven als zijn publiek hem op de juiste manier bevestigt, omdat ze het gebeuren met hem meebeleven en dus als mede-acteurs fungeren. Hij beseft wel dat hij zijn personage erg ver zou kunnen drijven als hij zich volledig zou inleven.

Maar het personage is nog steeds grotendeels mij, dus het is dan iets dat ik zou willen doen. Ik kan me inbeelden dat ik dan plots *in character* mensen zou beginnen uit te schelden, zoals ze in de punkperiode deden om hun attitude te benadrukken, maar dan puur als experiment of als specerij om een optreden een vreemd bestanddeel te geven. Dat doe ik nu niet, omdat ik het misschien nog niet genoeg kan beheersen. Nu zou ik het nog niet genoeg in de hand hebben en zou het te ver gaan, maar ik kan me inbeelden dat ik het ooit zou doen. (De Jonge, 29 april 2011)

Misschien is het omdat hij gezien heeft hoe David Bowie uiteindelijk jaren moest recuperen van zijn alter ego-periode dat Johannes meer voeling heeft met zijn menselijke grenzen en er dan ook meer rekening mee houdt. Er is ook steeds een duidelijke transmissiemode na het optreden die ervoor zorgt dat er geen verwarring ontstaat tussen de echte Johannes en zijn personage. Sowieso vindt hij dat beheersing niet noodzakelijk betekent dat zijn performance minderwaardig is. Een beheerste dandy is nog steeds een dandy. Hij kiest er

momenteel nog voor om veel suggestiviteit in zijn posering te vermengen. Johannes weet dan ook de nodige ironie te bewaren omdat hij op die manier blijft werken. Hij gebruikt de verpakking van zijn alter ego om aspecten om te draaien of ermee te lachen, waardoor hij nog steeds de essentie van de dandy behoudt. Zijn minder flamboyante verpakking heeft ook te maken met het feit dat België een klein landje is; Johannes krijgt nog niet genoeg respons van het publiek om al zijn troeven meteen uit te spelen. “Hoe meer succesvol je wordt, hoe verder je ook in gaat. Het is nutteloos om zo’n spektakel te brengen voor vijf man. [...] Elke pose heeft een spiegel nodig en die spiegel is je publiek. Dus hoe groter je pose, hoe groter je publiek moet zijn.” (De Jonge, 22 februari 2011) Als hij meteen naar de meest excentrieke versie van zijn alter ego zou transformeren, zou dat een te grote stap zijn voor het Vlaamse publiek, dat snel een oordeel klaar heeft over meer kleurrijke artiesten. Johannes laat zijn personage dus op exponentiële wijze groeien, maar zorgt ervoor dat het noch voor zichzelf noch voor het publiek als een shock overkomt. Zo ziet hij er ook op toe dat zijn booschap ook nog de nodige aandacht krijgt, want anders zullen zijn toehoorders enkel oog hebben voor de glinstering van zijn kostuums. Hij snapt wel dat er na verloop van tijd problemen kunnen opduiken omdat hij aspireert om verschillende perspectieven te hanteren; bij het ene nummer is hij de meer nederige dandy, bij het andere de koele machtshebber. “De ideale set die het beste vol te houden, is een set waarbij je constant hetzelfde perspectief inneemt, maar dan is dat tegelijk een verarming. Maar ik geraak ook met meer weg dat ik op het eerste gezicht denk.” (De Jonge, 22 februari 2011) Zolang hij op een geloofwaardige manier kan omschakelen, zal Johannes er naar streven om zijn dandyisme verder te laten reiken via zijn alter ego. Zijn specifieke verpakking sluit momenteel misschien minder aan bij de historische of pop dandies zoals ik ze heb beschreven, maar zijn opvattingen en concepten geven duidelijk die van de dandies weer. Hij denkt meer als een dandy dan hij in zijn alter ego weergeeft, die een meer sombere vorm krijgt. Qua uiterlijk geeft hij een eigen invulling aan zijn personage, die nog veel plaats heeft om te groeien, wat zijn creativiteit bevestigt. Hij heeft zijn gezin om hem buiten de grenzen van het podium met beide voeten op de grond te houden, maar op de planken zal hij in de toekomst nog meer het label van hedendaagse dandy waard worden.

Hoofdstuk 12: Besluit: Dappere dandy voor altijd

De dandies kunnen worden gezien als rebellen die nieuwe inzichten proberen te verschaffen voor zichzelf en anderen. In het begin werd het dandyisme aanschouwd als een arrogante nadruk op het perfecte uiterlijk, zoals bij George 'Beau' Brummell. Hij was een *celebrity* avant la lettre, die oog had voor persoonlijke hygiëne en uiterlijke perfectie. Hoewel het nooit zijn bedoeling is geweest om echt op te vallen, slaagde hij er in om zowel te schofferen als te fascineren. (Kelly 2005, 2) Beau Brummell stond niet enkel bekend om zijn nette kledij, maar ook om een bepaalde gebeurtenis waarin hij de *Prince Regent*⁶⁴, George IV, beledigde. Ze waren al lang vrienden, maar Brummell maakte de fout door de minnares van George IV, Maria Fitzherbert, te bespotten. De Prince of Wales maakte publiekelijk een einde aan hun vriendschap, waardoor Brummell zich vernederd voelde. De spanningen tussen de twee groeiden en Brummell choqueeerde met uitspraken zoals "I made him what he is, and I can unmake him." (Kelly 2005, 279) Brummell was in feite populairder dan George IV en hij maakte gretig gebruik van zijn faam om de prins openlijk te kleineren. Op deze manier wendde Brummell zijn excentrieke gedrag aan om de waarden van George IV belachelijk te maken. Door te schofferen had hij nog niet zozeer dezelfde esthetische of beredeneerde doeleinden als Baudelaire en Oscar Wilde, maar hij snapte wel al hoe hij via zijn opvallende aanwezigheid bepaalde mikpunten kon benadrukken. Dankzij het essay "Du Dandysme et George Brummell" van Jules Barbey D'Aurevilly kreeg het dandyisme een grotere weerklank op artistiek en intellectueel vlak; heel wat Franse auteurs begonnen interesse te tonen voor het fenomeen. Honoré de Balzac zei het volgende over Brummell: "We owe to Brummell the demonstration [of] how much elegant life is tied to the perfection of all human society." (Kelly 2005, 473) Baudelaire, zelf dé dandy bij uitstek, keerde zich tegen de geïndustrialiseerde wereld door meer aandacht te besteden aan schoonheid. Zijn opvattingen van het dandyisme verschillen van die van Barbey in de zin dat Baudelaire dacht dat dandies vooral voorkwamen in

⁶⁴ Een *Prince Regent* is een prins die als regent de rol overneemt van de soeverein als deze afwezig of niet in staat is om het land te regeren. George IV verving zijn zieke vader George III in de periode die nu bekend staat als The British Regency. Beau Brummell werd bevriend met George IV, of George Augustus Frederick, Prince of Wales en had een sterke invloed op de prins. Ze deelden een gelijke passie voor kledij. (Kelly 2005, 119)

periodes van transmissie en verandering en bijgevolg eeuwig zullen bestaan. Barbey zag het dandyisme oorspronkelijk eerder binnen het kader van de British Regency en de kringen van George IV en Beau Brummell. Ian Kelly, auteur van de biografie van George Brummell, vertelt dat Baudelaire beter inzag dat de dandy belangrijk zou blijven. “Baudelaire was the first to recognise the prescience of the dandy: holding the dying culture and a new one in congruence; not just enjoying the liminal but defining it.” (Kelly 2005, 473) In dit citaat ligt de essentie van het dandyisme: het bezit een kwaliteit van oppositie en rebellie waardoor de dandy een universele relevantie verkrijgt. (Kelly 2005, 474) In hoofdstuk 1 heb ik het dandyisme geschetst door de regels en doelstellingen van het verschijnsel te omkaderen. Dit was mijn uitgangspunt om later hedendaagse dandies zoals David Bowie en Johannes Verschaeve te toetsen. Net zoals Barbey tot de conclusie kwam dat het dandyisme zich niet linkt aan vaste definities, zal de hedendaagse invulling ook niet worden weergegeven in omliggende beschrijvingen. Er zijn wel bepaalde aspecten van het historische dandyisme dat ik heb weergevonden in de contemporaine casussen, maar de inkleuring verschilt steeds; deels door de context, deels door de persoonlijke interpretatie van de artiest.

Het is niet perfect duidelijk of Oscar Wilde de figuur Beau Brummell via het essay van Barbey leerde kennen, maar de levenslijnen van beide mannen vertonen bepaalde parallellen. Ik durf te stellen dat Wilde een verbeterde versie was van Brummell, omdat zijn persoonlijkheid en uiterlijk vertoon als een eenheid werkte. “Dandy of dress, dandy of speech, dandy of manner, dandy of wit, dandy even of ideas and intellect’, as Michael mac Liammoir described him, Oscar Wilde re-established the unified completeness of the dandy.” (Kelly 2005, 374) Net zoals Brummell was Wilde reeds een beroemd persoon door zijn flamboyante gedrag voordat hij enig literair succes kende. Vooral tijdens zijn literaire tournee in Amerika in 1882 verleende hij zichzelf de rol van dandy, een constructie om zijn persoonlijkheid meer *flair* te geven. Toch kon zelfs Oscar Wilde het pure dandyeske en esthetische bestaan niet ten volle naleven: hij meette zich, onder invloed van het anarchisme van Proudhon en door het inzicht

dat de waarheid duidelijk moet blijven⁶⁵, een meer ingetogen uiterlijk vertoon aan en verwerkte in *The Picture of Dorian Gray* een waarschuwing. De roman laat zien hoe een sensuele en esthetische navolging van het bestaat tot een zinloos leven en uiteindelijk tot de dood leidt bij Dorian, waarmee Wilde een stap verder ging dan de opvattingen van Walter Pater, zijn mentor in Oxford en een belangrijke vertegenwoordiger van de Aesthetic Movement. Kelly beweert dat “he cultivated what is now often recognised as a homosexual sensibility, but was considered in his own time as dandy or aesthetic.” (Kelly 2005, 475) Ik vind dat Kelly hier het dandyisme in zijn hedendaagse invulling te nadrukkelijk linkt aan homoseksualiteit, terwijl ik in deze scriptie heb aangetoond dat dit niet altijd noodzakelijk het geval is. Zowel de historische als contemporaine dandy hoeft niet per sé homoseksueel te zijn om normen over seksuele geaardheid in vraag te stellen. Iemand die een dandy een homo noemt, is iemand die enkel stil staat bij het uiterlijk vertoon en niet verder kijkt dan de eigenzinnige kledij. Suggestiviteit en androgyniteit werken dan ook beter en zijn favoriete methodes van de dandy om zichzelf ook van een portie mysterie te voorzien. Het is vooral het speelse karakter dat ervoor zorgt dat seksualiteit als een continuüm wordt gezien waarmee men mag stoeien en dat mag worden uitgedaagd. Zo was Beau Brummell niet homoseksueel⁶⁶, maar wordt hij wel als de ultieme dandy beschouwd die alle andere voorafging. In deze scriptie, voornamelijk in hoofdstuk 8 en op basis van de theorie van Stan Hawkins, heb ik vooral de nadruk gelegd op het feit dat dandies niet bang zijn om hun vrouwelijke kantjes naar boven te laten komen om op ironische wijze de seksuele normen te bevragen. In dit opzicht kunnen zowel de historische als hedendaagse dandies op zijn minst als metroseksueel⁶⁷ worden omschreven, met de uitzondering van Oscar Wilde die homoseksueel was. Vooral vanaf de jaren '70, een periode van omwenteling, vervaagden de grenzen tussen typische mannelijkheid en vrouwelijkheid. De glamrock toonde aan hoe je dit op een speelse manier kunt

⁶⁵ De waarheid mag niet worden overschaduwd door de vorm.

⁶⁶ Beau Brummell was naar de jongensschool Eton gegaan, waar het wel vaker voorkwam dat er homoseksuele relaties ontstonden. Dit was bij Brummell niet het geval, ook al wordt er vaak gezegd dat hij een *closet gay* was, een man die niet voor zijn homoseksualiteit durft uit te komen. Volgens biograaf Ian Kelly is dit niet het geval. Toch voegt hij een nuance toe: “Yet there is undoubtedly an aesthetic to the Brummell myth and manner that today would be labelled at the very least ‘metrosexual.’” (Kelly 2005, 94)

⁶⁷ Een metroseksueel hecht veel belang aan zijn uiterlijk en kledij. Zie ook hoofdstuk 8.2.

benaderen: met plateauschoenen, jongens met lang haar en meisjes met kortgeknipte coupes, excentrieke kledij zoals jumpsuits en vooral veel glitter en mascara. Het zorgde voor een nieuwe en andere seksuele revolutie, waarin grenzen tussen beide seksen niet meer vastliggen maar een fluïde invulling krijgen.

In hoofdstuk 7 heb ik gedemonstreerd hoe de dandy bovenal in de glamrock weerklank krijgt, omdat het graag het speelse benadrukt door bepaalde normen en waarden als het ware in het belachelijke te trekken. Sommige artiesten gingen hierin een stap verder door een nieuwe persoonlijkheid te creëren die volgens de opvatting van Wilde⁶⁸ meer intensiteit kan bieden. In New York werd David Bowies creativiteit gevoed door Andy Warhol en diens entourage en werden de zaden van Ziggy Stardust reeds geplant. Het album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders of Mars* uit 1972 maakte een verpletterende indruk op zowel het publiek als op Bowie zelf. Hij kroop in de huid van het buitenaardse wezen Ziggy, een figuur die op aarde beland en ten prooi valt aan menselijke ondeugden als seks en drugs. In hoofdstuk 10 heb ik het verloop van deze excentrieke figuur verteld waarbij zijn faam uiteindelijk tot zijn val leidt. Het verhaal van Ziggy Stardust zette zich om naar realiteit, want David Bowie begon langzaam te vergeten wat zijn ware identiteit was. Hij ging te veel op in zijn personage, wat nefast was voor zijn gezondheid en werkelijke persoonlijkheid. Bowie vergat dat hij als mens minder ver kon gaan dan zijn creatie Ziggy die op zich als het ware bovenmenselijk was⁶⁹. Bowie botste op een bepaald moment met zijn eigen grenzen, waardoor hij zijn dieet van melk, paprika's en cocaïne niet kon volhouden. In het proces raakte hij tegelijkertijd ook het label van dandy kwijt, omdat hij zijn personage niet langer met de nodige ironie en suggestiviteit benaderde. In dit opzicht zal de tweede casus en hoofdstuk 11 in deze scriptie, Johannes Verschaeve, minder vlug zijn dandyeske persoonlijkheid verliezen. Hij heeft ervoor geopteerd om het podium als zijn grensgebied te beschouwen, waarbinnen alle limieten wegvallen.

⁶⁸ "A mask tells us more than a face. These disguises intensifie[s] [one's] personality." (uit: "Pen, Pencil and Poison", Wilde 2003, 280)

⁶⁹ Hoewel Ziggy zich tot het menselijke niveau verlaagde, was dit nog steeds niet houdbaar voor Bowie. Zie hoofdstuk 10.3.

Op het podium laat hij zijn alter ego aan het woord, maar na het optreden neemt zijn ware identiteit weer de touwtjes in handen. Dit is een onderscheid dat David Bowie na verloop van tijd niet meer wist te maken. Voor hedendaagse dandies werkt het bevrijdend om in de huid van een alternatieve persoonlijkheid te kruipen, maar er moeten vooraf regels opgesteld worden om het hoge levenstempo van de dandy bij te kunnen houden, zoals ook Stan Hawkins beweert. Bowie maakte de fout zichzelf uit te blijven dagen, zelfs naast het podium. Johannes Verschaeve heeft gezien hoe het uiteindelijk verkeerd afloopt: Bowie had jaren nodig om terug tot zijn ware zelf te komen. De verantwoordelijkheidszin voor zijn vrouw en zoon zorgt ervoor dat Johannes inziet dat er grenzen horen te zijn en dat hij het als echtgenoot en vader niet kan permitteren om zich ten alle tijde te laten overheersen door zijn personage. Daarom is controle uitoefenen op zijn alter ego zijn tweede essentiële uitdaging. Hij ziet beheersing eerder als een toename dan een afname van de kwaliteit, ook omdat hij het een belangrijke vereiste vindt dat het publiek blijft denken dat het plaatje klopt. Dit is de juiste instelling die een contemporaine dandy hoort te hebben, zodat hij binnen een bepaald gebied zijn dandyisme volledig weet uit te spelen. Johannes kan binnen zijn domein nog enkele stappen verder gaan, zolang hij de houten planken van het podium onder zijn voeten blijft voelen. Anders zal ook hij hetzelfde lot tegemoet gaan als zijn idool David Bowie en personage Dorian Gray.

De vraag kan worden gesteld op de dandy niet beperkt is tot een historische context, waarbinnen enkel de namen Brummell, Barbey, Baudelaire en Wilde zouden vallen. Het dandyisme laat zich alvast niet inbinden door vastliggende definities, wat volgens mij ook wil zeggen dat het verscheidene hedendaagse invullingen toelaat. Bij de verfilmingen van *The Picture of Dorian Gray* in hoofdstuk 5 heb ik aangetoond hoe de meest recente versie van Oliver Parker heel wat verder afstaat van het beeld van de fin-de-siècle dandy dan de film van Albert Lewin uit 1945. Toch kunnen we nog stellen dat elke invulling van de personages Dorian Gray en Lord Henry Wotton een zekere dandyeske inkleuring krijgen; de ene acteur kiest er enkel voor om dit in meerdere of mindere mate toe te passen. Strikt genomen kan het oorspronkelijke dandyisme een typisch fenomeen van de 18^{de} en 19^{de} eeuw worden genoemd, maar ik ben

van mening dat er nog steeds kenmerkende aspecten van die dandy terugkomen in eigentijdse artiesten. Zo zal ik niet beweren dat er vandaag nog een exact evenbeeld van Beau Brummell in Londen rondflaneert, omdat deze specifieke dandy binnen zijn historische achtergrond moet worden gezien. Maar ik geloof dat het dandyisme, zonder strikte contextuele omlijnningen, altijd zal voorkomen. Dit wordt bevestigd door enkele van de prototypische dandies, waaronder Jules Barbey D'Aureville en Baudelaire. Zo heb ik steeds een onderscheid gemaakt tussen de historische dandies en de contemporaine of pop dandies. Zolang er periodes van verandering en omwenteling zullen zijn, zullen er excentrieke figuren opstaan om maatschappelijke waarden en normen in vraag te stellen, zodat de waarheden in een ander daglicht kunnen worden geplaatst. Het zijn deze persoonlijkheden die ervoor zorgen dat het dandyisme, in een eigentijdse toepassing, verderleeft. Als er een artiest beslist om een alternatieve identiteit te ontwikkelen voor een performance, dan zullen er bepaalde dandyeske ideeën aan verbonden zijn, ook al is dit misschien niet bewust. Zolang iemand tracht schoonheid toe te voegen aan zijn leven of werk, of de nadruk op esthetiek wil leggen, zal de dandy weerklank vinden in de samenleving. Een dandy heeft geen vast historisch kader nodig om te overleven, want hij zal steeds zijn stem in nieuwe contexten weten te vinden. Een stem die preferabel een diep esthetisch geluid inhoudt.

Bibliografie

Ackroyd, Peter. "Appendix 2: Introduction to the First Penguin Classics Edition." *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Robert Mighall. London: Penguin Group, 2003. 224-230.

Baker, Jr., Houston A. "A Tragedy of the Artist: The Picture of Dorian Gray." *Nineteenth-Century Fiction* 24.3 (1969): 349-355.

Baldwin, Stanley P. *Cliffs Notes on Wilde's The Picture of Dorian Gray*. Hoboken: Wiley Publishing, Inc., 2000.

Baudelaire, Charles. "The Painter of Modern Life." *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Ed. en vertaling door Jonathan Mayne. London: Phaidon Press, 2010.

Botz-Bernstein, T. "Rule-Following in Dandyism: "Style" as an Overcoming of "Rule" and "Structure."" *The Modern Language Review* 90.2 (1995): 285-295.

Bristow, Joseph. "Introduction." *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Joseph Bristow. Oxford: Oxford University Press, 2006. ix-xxxii.

Canning, Richard. *Brief Lives: Oscar Wilde*. London: Hesperus Press Limited, 2008.

Cohen, E. "Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation." *PMLA* 102.5 (1987): 801-813.

Craft, Christopher. "Come See About Me: Enchantment of the Double in 'The Picture of Dorian Gray'." *Representations* no. 91 (2005): 109-136.

D'Aurevilly, Jules Barbey. "On Dandyism and George Brummell." *Who is a Dandy? Dandyism & The Regency Dandy George Brummell*. Vertaald door George Walden. London: Gibson Square Books Ltd, 2002.

Duggan, Patrick. "The Conflict Between Aestheticism and Morality in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*." Essay geschreven voor Theodora Goss' WR150: The Gothic in Literature: 61-68. z.j.

Felski, Rita. "The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans, and Sacher-Masoch." *PMLA* 106.5 (1991): 1094-1105.

Garelick, Rhonda K. *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

Gill, Miranda. "The Myth of the Female Dandy." *French Studies* LXI.2 (2007): 167-181.

Glick, E. "The Dialectics of Dandyism." *Cultural Critique* no. 48 (2001): 129-163.

Godfrey, Sima. "The Dandy as Ironic Figure." *Substance* 11.3 (1982): 21-33.

- Hadlock, Philip. G. "The *Other* Other: Baudelaire, Melancholia, and the Other Dandy." *Nineteenth-Century French Studies* no. 30 (2001-2002): 58-67.
- Hendrikse, Willem. *David Bowie. Een ster die op aarde viel*. Amsterdam: Gopher B.V., 2008.
- Hoskyns, Barney. *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Revolution*. London: Faber and Faber Limited, 1998.
- Hudson, Jeff. *David Bowie*. London: Metro Books, 2010.
- Humphreys, K. "Barbey, Baudelaire, and the 'Imprévu:' Strategies in Literary Dandyism." *Modern Language Studies* 29.1 (1999): 62-80.
- Huysmans, J.K. *Tegen de Keer*. Vertaald door Jan Siebelink. Amsterdam: Athenaeum, 2004.
- Kelly, Ian. *Beau Brummell, The Ultimate Dandy*. London: Hodder and Stoughton, 2005.
- Keunen, Gert. *Pop! Een halve eeuw beweging*. Tiel: Lannoo, 2002
- Liebman, Sheldon. W. "Character Design in *The Picture of Dorian Gray*." *Studies of the Novel* 31.3. (1998): 296-316.
- Long, Richard A. en Jones, Iva G. "Towards a Definition of the 'Decadent Novel.'" *College English* 22.4 (1961): 245-249.
- Mighall, Robert. "Introduction." *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Robert Mighall. London: Penguin Group, 2003. ix-xxxiv.
- Mighall, Robert. "Notes." *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Robert Mighall. London: Penguin Group, 2003. 231-253.
- Nethercot, Arthur H. "Oscar Wilde and the Devil's Advocate." *PMLA* 59.3 (1944): 833-850.
- Oates, Joyce Carol. "*The Picture of Dorian Gray*: Wilde's Parable of the Fall." *Critical Inquiry* 7.2 (1980): 419-428.
- Paytress, Mark. *Bowie Style*. London: Omnibus Press, 2000.
- Pond, Steve. "The Seventies." *Rolling Stone. The Decades of Rock & Roll*. Ed. Holly George-Warren. San Francisco: Rolling Stone Press en Chronicle Books, 2001.
- Riquelme, John Paul. "Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and *The Picture of Dorian Gray*." *Modern Fiction Studies* 46.3 (2000): 609-631.
- Siebelink, Jan. "Nawoord tot *Tegen de Keer*." *Tegen de Keer*. Vertaald door Jan Siebelink. Amsterdam: Athenaeum, 2004.
- Sloan, John. *Authors in Context: Oscar Wilde*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Smith, Thomas S. "Aestheticism and Social Structure: Style and Social Network in the Dandy Life." *American Sociological Review* 39.5 (1974): 725-743.

Sontag, Susan. "Notes on 'Camp'." *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Group, 2009. 275-292.

Tanitch, Robert. *Oscar Wilde On Stage and Screen*. London: Methuen, 1999.

Walden, George. *Who is a Dandy? Dandyism & The Regency Dandy George Brummell*. London: Gibson Square Books Ltd, 2002.

Waldrep, Shelton. "The Aesthetic Realism of Oscar Wilde's *Dorian Gray*." *Studies in Literary Imagination* 29.1 (1996): z.p.

Wilde, Oscar. "The Decay of Lying." *The Decay of Lying and Other Essays*. London: Penguin Group, 2003. 1-37.

Wilde, Oscar. *Nothing... Except My Genius. The Wit and Wisdom of Oscar Wilde*. London: Penguin Group, 2003.

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Robert Mighall. London: Penguin Group, 2003.

Wilde, Oscar. "The Relation of Dress to Art." *The Decay of Lying and Other Essays*. London: Penguin Group, 2003. 301- 306.

Wilde, Oscar. "The Truth of Masks." *The Decay of Lying and Other Essays*. London: Penguin Group, 2003. 119-149.

Ziegler, Robert. "The Pervert, The Aesthete, and The Novelist in Huysmans's *À Rebours*." *Romance Studies* 25.3 (2007): 199-209.

Films:

Cracked Actor. Documentaire. Regisseur Alan Yentob. British Broadcasting Corporation, 1974.

Dorian Gray. Regisseur Oliver Parker, Acteurs Ben Barnes en Colin Firth. Momentum Pictures, 2009

The Picture of Dorian Gray. Regisseur Albert Lewin, Acteurs Hurd Hatfield, George Sanders en Donna Reed. Metro-Goldwyn-Mayer Studios, 1945.

The Picture of Dorian Gray. Regisseur John Gorrie, Dramatist John Osborne, Acteurs John Gielgud, Peter Firth en Jeremy Brett. London: British Broadcasting Corporation, 1976.

Velvet Goldmine. Regisseur Todd Haynes, Acteurs Ewan McGregor, Jonathan Rhys Meyers, Tony Collette en Christian Bale. Goldwyn Films, 1998.

Websites:

<http://www.5years.com/faq.htm>, geraadpleegd op 14 april 2011.

<http://www.britannia.com/bios/disraeli.html>, geraadpleegd op 26 april 2011.

<http://www.dramaturgie.be/2011/01/bertolt-brecht-vervreemding-episch.html>, geraadpleegd op 3 mei 2011.

<http://www.thefreedictionary.com/hansom>, geraadpleegd op 22 april 2011.

<http://www.guardian.co.uk/film/2009/sep/13/dorian-gray-film-review>, geraadpleegd op 22 maart 2011.

<http://hoeiboel.blogspot.com/2011/01/uit-de-diepten-van-de-ziel-station-to.html>, geraadpleegd op 14 april 2011.

<http://www.imdb.com/title/tt0001185/>, geraadpleegd op 22 april 2011.

<http://www.kansai-inc.co.jp/ky/profile/index.html>, geraadpleegd op 23 april 2011.

<http://montette.tripod.com/words.html>, geraadpleegd op 13 april 2011

<http://www.suite101.com/content/movie-review-the-picture-of-dorian-gray-1945-a215951>, geraadpleegd op 13 maart 2011.

<http://www.thevelvetunderground.co.uk/>, geraadpleegd op 20 april 2011.

<http://www.warholstars.org/chron/warhol/pork.html>, geraadpleegd op 20 april 2011.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Velvet_Goldmine_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Velvet_Goldmine_(song)), geraadpleegd op 11 april 2011.

Interviews

Interview met Johannes Verschaeve. Afgenomen door Ine De Jonge op 22 februari 2011 in Oostakker.

Interview met Johannes Verschaeve. Afgenomen door Ine De Jonge op 29 april 2011 in Gentbrugge.

Bijlagen

1. Fotomateriaal



De enige man die met één blik een heel blad kan en mag opeisen: Oscar Wilde.



Een serieuze blik op het dandyisme: Jules Barbey D'Aureville
(Nadar)



Still uit *The Picture of Dorian Gray* (1945) van Albert Lewin, met de koele
plastieke uitdrukking van Dorian. (rol van Hurd Hatfield)



Volledige performance-outfit van Ziggy Stardust. Inclusief buitenaardse laarzen.
(Masayoshi Sukita, 1973)



Ziggy had letterlijk een extra oog voor detail.
(Mick Rock)



Johannes Verschaeve legt de laatste hand aan zijn transformatie.
(Tom Verbruggen)



Van bevestiging gesproken.
(Joost Vanderdeelen)



Kijken zal je.

(Joost Vanderdelen)

2. Interview met Johannes Verschaeve, afgenomen op 22 februari 2011.

Je hebt *The Picture of Dorian Gray* gelezen. Kan je je eerste indruk van het boek geven?

Allereerst vond ik het een leuk formaat. Zo'n kleine pocket-uitgave die je overal kan meenemen. Eigenlijk vond ik de eerste paragraaf al vrij moeilijk, hoewel ik al meerdere Engelstalige boeken heb gelezen. Het is een vrij detaillistische beschrijving van wat de schilder ziet als hij uit het raam kijkt en er komen archaische woorden in voor, want het is toch een boek uit de 19^{de} eeuw. Dus de eerste bladzijden verliepen wat moeizaam, maar dan begint dat wel te wennen. Mijn eerste indruk was uiteindelijk wel dat het boek vlot las en dat het een combinatie is van filosofische gedachten met spektakelelementen. Ik vond het een entertainend boek, vol humor en taalspelletje die me aantrokken.

In welk personage heb je het meeste van jezelf herkend? Of welk vond je het meest interessant?

Het hoofdpersonage, Dorian Gray, is natuurlijk het interessantste karakter, omdat hij de enige is die met twijfel strijdt. De andere personages zijn vaster, hun persoonlijkheid verandert niet. Bijvoorbeeld Lord Henry is zoals hij is, cultureel hoogstaand, welbespraakt en belezen. Hij lijkt alles te weten, of dat straalt hij tenminste uit. Lord Henry is ook interessant omdat hij een equivalent is van Oscar Wilde, denk ik. Hij is een soort verteller, een aangever van Wildes opvattingen. En Dorian Gray is zijn project. Als jongeman voel je je meer verbonden met Dorian Gray natuurlijk. Wat Lord Henry zegt heeft ook iets erg aantrekkelijks. Ik kan me inbeelden dat je daardoor beïnvloed wordt en dat je een soort van honger hebt naar de wijsheid van een ouder iemand en dan die trekjes begint over te nemen. Na verloop van tijd wordt het wel moeilijk om je te spiegelen aan een personage omdat de gebeurtenissen vrij extreem worden. Als lezer word je in het begin meest aangesproken door Lord Henry, omdat hij in de eerste hoofdstukken het hoofdpersonage is. Dorian Gray wordt pas later geïntroduceerd, maar uiteindelijk wordt alles halverwege het boek te extreem om je nog te kunnen vereenzelvigen met een personage. Dorian Gray is natuurlijk het meest menselijk personage. Je leeft met hem mee omdat hij twijfelt. Hij is een goed hoofdpersonage omdat je er affiniteiten voor voelt.

Zou je een leven kunnen leiden als Dorian Gray?

Goh ja, ewel. Eigenlijk zou ik het wel willen, maar het is vast een leven vol zielenroersels en zondebesef dat je net zoals Dorian niet kan volhouden, dat je kapot maakt. Die schuldgevoelens en twijfels leiden uiteindelijk tot zijn val. Ik zou het wel willen kunnen, snoepen van elk walletje en het leven in elk facet beleven zoals een Don Juan. Maar je kan nooit alles hebben. In de liefde kan je bijvoorbeeld ervoor kiezen om eeuwig single te zijn, maar dan mis je de soort liefde als nest en als warmte. Dat is de drama van de liefde. Je gaat dan met iedereen naar bed, je hebt semi-relaties en je bent vrij. Maar je kan ook kiezen voor de liefde om samen te blijven, zoals ik heb gedaan. Dan sluit dat dingen uit. Je hebt altijd pisten met dingen die je wilt, maar die dan verboden zijn omdat je een bepaalde keuze hebt gemaakt waartoe die pisten niet horen. Die dingen kunnen dan ook niet, omdat je er andere mensen mee kan pijn doen.

Zou je dan willen streven naar een middenweg?

Ik weet niet of er een middenweg is. In het nieuws ging het vandaag over het koningshuis, waar mensen trouwden om machtsverbanden. Binnen het huwelijk waren ze dan wel vrij om te doen wat ze willen, om affaires en minnaressen te hebben. Ik heb

ouders die altijd samen en braaf zijn geweest en ik ben dan ook op een bepaalde manier opgevoed. Ik zou niet weten wat de middenweg is in de liefde. Als het om muziek gaat, zie ik wel hoe ik op het podium of in het muziekmaken een uitlaatklep vind. Dat is een zone binnen mijn werkelijkheid waar ik wel iemand anders kan zijn die ik in het dagelijkse leven niet ben. En dat grijp ik wel aan.

Uit hoeveel zones bestaat je leven?

Ik denk dat je als persoon sowieso meerdere rollen vervult. Die van vriend, geliefde, vader of zoon. Als je muziek maakt en die ook performt, ben je iemand anders. In die zone of rol wordt er veel meer geaccepteerd. Dat moet niet per se inhouden dat je extravagant kleedt, maar gewoon het feit dat je op een podium staat en er mensen stil zijn om naar je te luisteren, zorgt er al voor dat je iemand anders bent. Het is een gelegenheid om in te vullen zoals je zelf wilt.

Welk beeld had je van een dandy voordat je het boek hebt gelezen?

Een dandy was voor mij iemand die graag in de spiegel kijkt. Het is moeilijk om te concretiseren. Het is iemand die zichzelf graag ziet en zichzelf graag presenteert. Hij streeft op een speelse wijze naar een overdreven esthetiek. Of esthetiek die tenminste overdreven wordt gevonden door normale mensen. Een dandy wordt ook vaak meteen gelinkt met homoseksualiteit, hoewel dat niet noodzakelijk zo is, maar je krijgt wel die indruk. Ik had een beeld van een gecultiveerde man met een sjaaltje rond de hals gebonden. Zoals Kurt Van Eeghem.

Welk beeld heb je er nu van? Is het veel veranderd?

Niet veel veranderd, maar ik heb er wel een breder beeld van. De dandy die in *The Picture of Dorian Gray* naar voren komt, is veel rijker. Op vlak van geletterheid, kennis en hobbies. Dorian Gray houdt zich bijvoorbeeld bezig met dure hobbies die tussen kitsch en kennis liggen. Hij probeert alles te doen wat slecht voor hem is, zoals zijn druggebruik of zijn omgang met vrouwen. Hoewel dat niet erg duidelijk wordt geschetst. De positieve aspecten die iedereen als positief aanschouwt, zoals gecultiveerdheid en geletterheid komen meer naar voren. De essentie van de dandy die ik onthou na het lezen van het boek is het leven dat als een levenskunst wordt gecultiveerd. En dat hij een observator en acteur tegelijk is. Ik heb nu een meer kernachtig idee van dandyisme, beperkter dan de man met het sjaaltje. Nu zie ik de dandy als een man die een kunstwerk tracht te maken van zijn leven waarbij dan ook een soort van vervreemding optreedt.

Denk je dat eender wie een dandy kan worden, of moet dat al voor een stuk vervat zitten in je persoonlijkheid?

Ik denk dat al in je persoonlijkheid moet zitten. In sommige van mijn vrienden zie ik echt geen enkel dandy-trekje.

In jezelf wel?

Ja. Ook al beschouw ik mezelf niet echt als dandy, hoewel dat vaak in artikels wordt gezegd. Maar ja, ik herken wel trekjes ervan in mezelf. Een optreden zie ik als een mooi gelegenheid om in de verkleedkoffer te duiken en dingen te doen die ik normaal niet zou doen. En doordat ik dat wil en kan doen, doet me inzien dat anderen daar geen behoefte aan hebben of daar geen smaak voor hebben. Het heeft ook te maken met fantasie. De zin hebben om verder dan het concrete te fantaseren. Op een feestje bijvoorbeeld kan je proberen om gesprekken te voeren die ironisch zijn of waar je een spelletje van maakt, en dan merk je snel of je gesprekspartner erin meegaat of daar niet voor gemaakt is. Ik

merk dat ik soms in serieuze conversaties durf weg te dromen of durf te saboteren met humor. Dat is wel iets dat ik herken in Lord Henry. Ook het feit dat een dandy iets kan doen of zeggen om bepaalde grenzen op te zoeken vind ik terug in mezelf. Als ik bijvoorbeeld iets aandoe dat ik beschouw als een statement, ook al is het maar een klein detail, waarvan mijn vriendin dan zegt dat het niet mooi is maar dat ik wil aandoen omwille van het gebaar of de vorm. Zij zou zo iets niet doen, maar ik amuseer me dan met de reacties die ik krijg. Daaraan zie je hoe die trekjes eigen zijn aan de persoonlijkheid van iemand.

Welk kenmerk van de dandy trekt jou het meeste aan?

De speelsheid. Ik vind het tof om gekke kleren aan te doen, omdat je dan een soort van poppenkast kan verbeelden. Het kan spelen met de normen of je kan er gewoon zelf mee spelen. Ook het spel met de taal, maar verbaal ben ik iets minder sterk. Ik was altijd geïntrigeerd door Lord Henry's taalspelletjes, omdat die dicht bij filosofie liggen. Of je leven beschouwen als een spel, hoewel dat gevaarlijk is, want uiteindelijk krijg je het wel op je bord. Dorian Gray krijgt het ook op zijn bord, of op zijn gezicht eigenlijk. Het is dus de speelsheid die me het meeste aanspreekt. Het is een soort van kinderlijkheid die de eenvormigheid doorbreekt.

Wil je zeggen dat die speelsheid in je vervat zit, of dat je er voornamelijk naar streeft?

Je kan daar niet echt naar streven, en ik denk dat dat wel al vervat zit in mij. Je kan dat cultiveren natuurlijk. In mijn geval dan voornamelijk op het podium, in het dagelijkse leven valt dat mee. Dat speelse en die kinderlijkheid zit zeker in me. Bepaalde vormen van dandyisme, zoals de sjaaltjes, zijn niet aan mij besteed. Ik ben geen Kurt Van Eeghem. De drang om de werkelijkheid surreëel te maken, ook al is dat enkel in mijn hoofd, zit in me.

Wie zie jij als een moderne dandy?

Ik denk dat het voor de hand ligt dat Bent Van Looy ook een dandy is. Hij speelt ook duidelijk met die trekjes. Bij een optreden in New York had hij bijvoorbeeld een Kuifjespak aangetrokken. Die attitude komt dan wel voornamelijk naar voren in zijn kledij. Daan is uiteraard ook een *player*. Hij zegt het dan ook zelf. Binnen de Belgische muziekwereld is hij de top der dandies, omdat hij in het dagelijkse leven ook zo is. Hij is een soort van kitschfiguur, hij staat bijna gelijk met Eddy Wally. Ook in het echte leven zie je hoe de persoon die hij wil zijn en de persoon die hij is elkaar doorkruist.

Vind je dat een belangrijk kenmerk voor de dandy?

De dandy moet ergens in verwarring zijn over de persoon die hij is en de pose die hij aanneemt. Het is een voortdurende joker, maar een die niet weet dat hij aan het joken is. Het is zijn bedoeling om de mensen rond zich te verwarren, maar uiteindelijk brengt hij zichzelf ook in verwarring.

Je zegt dat je je op het podium op een bepaalde manier kleedt om dan een andere rol aan te nemen. Was dat een bewuste keuze of was het iets dat je wilde proberen om dan te kijken wat het zou geven?

Kledij is een soort van omhulsel dat een direct effect heeft. Zeker als je op het podium staat. Voor mij is het een soort truc. Ik merkte dat als ik optrad, ik me anders voordeed of tenminste graag anders voordeed. Dat is een psychologische truc. Het klinkt misschien erg cliché, maar vroeger was ik erg beschaamd. Ik deed mijn mond niet open en was een observator. Nu nog steeds eigenlijk. Maar op een podium is het makkelijker

om een pose aan te nemen dan te zijn wie je bent. Per definitie vind ik zijn wie je bent ook vreemd en praktisch onmogelijk.

Is dat dan om een muur op te bouwen of om grenzen op te zoeken?

Een beetje vanalles. Je kan een muur optrekken tussen jezelf en het publiek. Ik zie het als een scherm waarop je jezelf in grotere mate projecteert. Bij folkmuziek is dat anders, want je vertelt echte verhalen over echte mensen. Daar is de verhouding 1-1, want je moet je niet voordoen als iemand anders en je hoeft niets uit te vergroten. Bij theater wordt er geen probleem gemaakt rond kostumering of overdreven gedrag, en niemand kijkt raar op als je plots een andere stem gebruikt. Daar heeft het een bepaalde zin, want je creëert dan een personage dat leeft in het hoofd van het publiek en van jezelf. En daar draait het uiteindelijk om. Voor mij is het soort van beschermingsmuur, omdat het makkelijker is om zo op een podium te staan. Maar dan gecombineerd met iets zinvol dat ik wil creëren, ook al kan ik het niet echt definiëren. Het is een personage of een sfeer die meer is dan mezelf.

Je doet het dus voornamelijk voor jezelf?

Het start bij mezelf. Maar het is meer dan een nuttigheidsfactor. Zelfs als ik geen podiumvrees meer zou hebben, zou ik het nog steeds doen denk ik. Stel je voor dat je in de AB moet spelen. Het ene moment ben je nog de persoon die naast het podium staat en plots moet je na twee seconden diegene zijn waar iedereen naar kijkt. Dat is raar. Iedereen is wat bedeesd, dat is normaal.

Is het makkelijk om na een optreden terug te schakelen of duurt dat een tijdje?

Dat kan een tijd duren, maar het kan variëren van een kwartier tot enkele seconden. Het is kwestie van de context. Je wandelt dan van het podium naar de gang, en dan ben ik het liefste even alleen en loop ik graag wat rond. Letterlijk tot jezelf terugkomen dus. Soms moet ik dan nog cd's en t-shirt gaan signeren en dan ben ik weer iemand anders. Dan ben ik niet meer de performer die op het podium dingen staat te declameren, maar iemand anders omdat ik ook bezig ben met andere zaken. Dat vind ik vaak vreemd en eigenlijk zou ik zulke dingen liever niet doen, want het zou fijner zijn om die podiumsfeer wat langer vast te houden en dan via de achterdeur stil weg te gaan.

Denk je dat mensen verwachten dat ze dezelfde persoon als op het podium voor zich krijgen als je signeert?

Ja, ik merk wel dat mensen denken dat ik er hele dagen zo bij loop. Dan schrikken ze ervan dat ik zo rustig en normaal ben als ze me in het dagelijkse leven tegenkomen. Als ik signeer zijn er vaak pubers die dan tegen me spreken zoals ze tegen de performancepersoon zouden praten. Ik denk dat de meeste mensen wel doorhebben dat een optreden een optreden is en dat ik iemand anders ben eenmaal dat achter me ligt. Maar er zijn zeker ook mensen die het niet snappen. Vooral in het begin zeiden ze vaak dat ik een opschepper was, omdat ik vaak bluf op het podium. Er waren veel mensen die dat verwarden met opscheppen. Als ik dat zou doen op straat, zou dat inderdaad zo zijn, dat is *not done*. Maar er is wel een verschil met op het podium staan en sommigen lijken dat onderscheid niet te kunnen maken. Maar ze krijgen dan ook geen handleiding daarover.

Denk je dat er artiesten zijn waarbij dat onderscheid niet wordt gemaakt?

Dat denk ik wel. Dat ze in hun rol blijven. Ik denk dat Arno zo is. Ik heb er nog maar twee zinnen tegen gezegd, maar hij blijft de Arno zoals je hem ziet op het podium of op tv, de verwarde bluesartiest. Dan vraag ik me af of dat nu echt is of niet. Volgens mij zit hij erin vast. Het viel me op dat hij contact mijdt met mensen die wat vreemder zijn. Toen we

samen op *Turalura* speelden, arriveerde hij iets later en had hij constant een zak van de Aldi bij zich. Ik weet niet wat erin zat, voor hetzelfde geld zat er een fles melk in. Die hield hij de hele tijd bij en gedroeg zich als een schuchtere schizofreen. Toen dacht ik toch dat dat echt niet klopte. Iemand als Roland is dezelfde op het podium als ernaast, maar hij staat volgens mij dichterbij tot de persoon die hij werkelijk is. Ik denk wel dat er zeer weinig mensen zijn die dat kunnen. Voor mij zijn dat geboren leiders, scoutsleiders die zichzelf uitvergroten. In mijn hoofd is dat onmogelijk. Maar als het kan, en blijkbaar kan het, is dat wel uitzonderlijk. Dat je op het podium tegen je publiek kan praten zoals je tegen mensen praat op een feestje of op café. Ik kan het niet.

Bij grote idolen gebeurt het vaak dat ze teleurstellen na een gesprek omdat ze blijken doodnormaal te zijn. De mythe wordt ontkracht. Heb jij al meegemaakt dat je teleurgesteld bent als je een idool ontmoet?

Ja, dat was bij Sophia. De frontman is een singer-songwriter, maar dan een die de nummers op een meer dramatische manier brengt. Ik ging naar de AB toen ze hun nieuwe plaat kwamen voorstellen. Die had ik gehoord en vond ik niet meteen subliem, maar wel ok. Hij kwam toen zo cynisch en menselijk over. Er was een kerel al constant aan het prutsen met een laptop tijdens de soundcheck en dat bleek toen hem te zijn. Hij stond dus al op het podium voordat het concert begonnen was en hij zag er zo alledaags uit. Hij was niet mentaal bezig met zijn act. Ik had het beeld van een erg integere man die erg geconcentreerd omgaat met zijn muziek en goed weet waarover hij zingt. Tijdens het concert was hij ook voortdurend grapjes aan het maken met de achtergrondzangeres op zo'n vreselijke gewone manier. Café-praat eigenlijk. En dat stelde mij teleur omdat hij afbreuk deed aan de manier waarop hij gefocust zou kunnen en moeten omgaan met zijn nummers. Het beeld dat ik had van een integere romantische ziel is uiteengespat en vanaf dat moment interesseert het me geen zak meer. Ik zal af en toe nog wel eens een oudere plaat van hem opleggen, maar ik geloof hem niet meer. Je verwachtingen kunnen dus een beeld doen uiteenspatten. Met Nick Cave is dat anders, want hij overdrijft echt op het podium. Je ziet dat hij aan het acteren is. Hij kruipt rond als een sater en hij declameert. Als ik hem naast het podium zou spreken, zou ik nog steeds verwachten dat hij wat nors is. Hij zou misschien wel kalmer zijn en bijvoorbeeld praten over een boek dat hij heeft gelezen in alle rust aan de Engelse countryside. En ik zou hem nog steeds geloven, omdat hij nadrukkelijk een pose aanneemt op het podium. Ik overdrijf er zelf ook graag in, en ik wil er nog meer in overdrijven in de toekomst. Nog meer dingen doen die verder afstaan van de persoon die ik, tussen aanhalingstekens, echt ben. Het probleem duikt dus inderdaad op als mensen geloven dat jij dezelfde bent als op het podium. Dan zie je die teleurstelling in hun gezicht: "Komaan, ik heb iets in jou gezien en dat is er gewoon niet."

Is het niet zo dat muzikanten dat eerder in elkaar herkennen en dat het publiek dan uiteindelijk meestal maar 1 beeld van je te zien krijgt? Het beeld dat ze je zelf creëert bedoel ik.

Ja, zeker.

Het lijkt me vrij dubbel dat je zo veel moeite doet om dat beeld te creëren terwijl het meteen wordt ontkracht als iemand je spreekt na het concert.

Sowieso fungeren veel soorten van een cultuur als een spiegel die je jezelf voorhoudt, het is een spel dat je met jezelf speelt. Laten we in de muziekwereld blijven. Bij een artiest waar je graag naar luistert, zijn er dingen die je niet van hem afweet en die je dan zelf gaat invullen. Je fantaseert rond de hiaten en die illusie kan van grote betekenis zijn voor jou, maar het vormt een probleem als die artiest zodanig verandert of iets doet dat je niet verwacht omdat je beeld dan wordt verstoord. Het kan zijn dat dat nieuwe beeld

interessant blijft, maar het kan ook zijn dat die artiest alles heeft weggegooid en dat er geen link meer met het oude bestaat.

Als je zou mogen kiezen tussen een interview met David Bowie als David Bowie of met David Bowie als Ziggy Stardust, voor wie zou je dan gaan?

David Bowie als David Bowie, want Ziggy Stardust is als een soort politiker die rondzweeft in zijn eigen waarheid en nooit iets zal toegeven op het eerste werkelijke of normale niveau. Als artiest zou ik met David Bowie willen praten over songwriting, maar als fan zou ik Ziggy Stardust wel eens willen ontmoeten. Maar dat zou dan enkel op het podium kunnen. Het zou een moeilijke keuze zijn.

Daarnet hadden we het over Arno als de vreemde bluesartiest en de folkmuzikanten die even schuchter zijn op als naast het podium. Kan het dus zijn dat het rollenspel gelinkt is aan de muziekstijl?

Ik hou me de laatste tijd vaak bezig met de vraag of integriteit en eerlijkheid nog bestaan in de muziekwereld. Als fan bestaat de affiniteit die je voelt voor de groep uit het feit dat je er iets in ziet, dus waarheid en integriteit is een belangrijke voorwaarde. Maar ik vraag me af waar dat dan zit. Er zijn bepaalde soorten muziek die dichter staan bij het echte leven dan andere, zoals folkmuziek of muziek die simpele instrumenten gebruikt en klare taal spreekt. Niet een of andere groep met een obscuur hip subgenre dat wordt gevolgd door honderd jongeren in New York. Wel muziek die iets universeels probeert te maken en geen al te groot gebaar nastreeft, want dan zitten de artiesten dus al weer in hun bunker. En toch vind ik het een verdacht iets. Voor mij zou echte authenticiteit inhouden dat ik op deze plaats en op dit moment zing over wat er nu aan het gebeuren is. We zitten in de zetel, ik moet een interview doen met dan nog wat interessante akkoorden. Dat lijkt me erg nauwgeestig, omdat wij dan de enige twee zouden zijn die snappen waar het over gaat. Ik vind dat een lied suggestief moet zijn en moet verhalen wat er niet werkelijk is. Iets tot leven wekken, emotie of hoop, en ervoor zorgen dat het publiek iets van hun eigen verdriet of leefwereld erin kan herkennen.

Stel, je schakelt om naar folkmuziek. Zou je dan kunnen afstappen van dat rollenspel en als jezelf op het podium kunnen staan?

Dat is een moeilijke vraag. Ik ben het al zodanig gewend dat ik er nog even in wil verdergaan. Ik heb onlangs een lang gesprek gehad met The Bony King of Nowhere (Bram Vanparys) en het klikte enorm tussen ons, ondanks onze verschillende standpunten. Hij is dan de folkie en zijn laatste plaat is een oefening in eerlijkheid, hij heeft alles live ingespeeld. De coverfoto is ook niet gestyled, het lijkt een foto die ze hebben genomen toen hij langs de straat liep. Ik zou misschien wel het rollenspel kunnen laten vallen, maar het is een totaal andere aanpak. Ik zou het wel kunnen, maar dan stel ik mezelf wel erg naakt tentoon. Momenteel heb ik nog meer behoefte om iets te creëren dan om iets werkelijks te zijn op het podium.

Bewonder je die folkmuzikanten?

Ja, maar ik denk toch dat dat ook niet helemaal echt is. The Bony King gelooft wel in zichzelf, maar uiteindelijk scheidt het publiek weer een ander beeld van hem. Op dat vlak geloof ik niet in authenticiteit. Ik geloof wel in authenticiteit als artiesten werkelijk verwoorden wat ze willen zeggen en erin geloven, en dat ze de persoon zijn die ze echt zijn. Maar ik geloof niet in het omgekeerde, namelijk dat het publiek snapt wie de artiest werkelijk is. Van the Bony King creëer je ook misschien het beeld van romantische natuurmens.

Van The Bony King of Nowhere zeiden ze vroeger dat hij totaal geen presence op het podium heeft. Maar jij krijgt ook kritiek omdat je te dramatisch bent. Waar heb je dan uiteindelijk het meeste lef voor nodig?

Je hebt zowel lef nodig om iets nieuws te creëren als om helemaal naakt op het podium te staan. Je moet de pretentie hebben om meer te scheppen dan een loutere show waarbij het nieuwste hippe bandje in een veilige situatie hun nummertjes speelt en dan weggaat. Ik denk dat recensenten wel een goed oog hebben op wat klopt. Deze morgen las ik een stuk in de krant over een optreden dat bestond uit ingestudeerde danspasjes waarbij dat de muziek overheerste en het niet meer wordt geloofd. Als je iets creëert, moet je ervoor zorgen dat de mensen er nog in geloven en dat de act niet de muziek gaat overstijgen. Dat is moeilijker dan een gewone veilige situatie te scheppen. Ik vind artiesten die geen presence hebben op een podium juist interessanter om naar te kijken omdat ze nog die *gêne* bezitten. Dat heeft mij nog nooit echt gestoord, maar ik hou me niet meteen bezig met het analyseren van optredens. Ik vond het goed of niet goed, en het kan zijn dat ligt aan het feit dat het plaatje niet klopte.

Ben je bang dat je jouw rol op een bepaald moment te ver zou laten gaan? Of is de rest van de band er dan om je terug met je voeten op de grond te zetten?

Dat doen ze nu soms al. Dan zeggen ze dat mijn bindteksten niet konden of dat mijn danspassen op iets te vreemds uitdraaiden. Voor mij is dat een onderdeel van het gebaar, maar het kan altijd gebeuren dat het mislukt. Het is iets dat je op het podium zelf moet improviseren, ik weet vaak niet op voorhand wat ik ga doen.

Neemt de rest van de band ook een rol aan?

In mindere mate, ja.

Waarom is dat bij jou dan in meerdere mate? Omdat je de frontman bent?

Omdat ik er liever mee speel.

Je draagt vaak make-up tijdens je optredens. Wat voor soort commentaar krijg je daar op?

Mijn ouders vragen vaak of dat nu wel nodig is. Ze kunnen het niet echt plaatsen. Ze zijn bang dat mensen zullen zeggen dat ik te vrouwelijk of homo ben. Ik word vaak voor *janet* uitgemaakt. Een paar jaar geleden was ik op een festival waar we zelf ook moesten spelen en tussendoor was ik naar enkele optredens gaan kijken. Ik liep over het plein en ik hoorde van alle kanten commentaar en gefluister.

Raakt dat je niet?

Ja, een beetje wel. Maar dat speelse in me laat ook toe dat ik ze maar laat doen, ik laat ze maar in dubio. Ook al is dat niet mijn bedoeling.

Wat is dan voornaamste reden dat je het doet? Om te choqueren, om de aandacht te vestigen op een bepaald iets of om mensen te laten zien dat je het aandurft en dat het je niet raakt dat ze je *janet* noemen?

Alles wat jij zegt eigenlijk. Om te choqueren, om extra effect te creëren. Ik vind de ogen fascinerend, van mij mag een artiest zijn ogen extra in de verf zetten. Het is ook een referentie naar de glamrock uit de jaren '70. Of om mezelf iets vrouwelijker te maken zodat ik een meer dubieuze persoonlijkheid kan aannemen en om grenzen op te zoeken. Of om te benadrukken dat het een schouwspel is.

Gebeurt het dat mensen ook achter je rug bestempelen als *janet* als je over straat loopt zoals je nu bent?

Dat hangt er vanaf wat ik aanheb. Onlangs zat ik in de cinema met een vriend en een paar Turken noemden me een slappe gast omdat ik nogal mager ben en omdat ik niet erg macho over straat liep. Ik was nochtans niet aan het huppelen. Vroeger kwam dat ook soms voor. Ik ging sowieso weinig naar de Overpoort, maar ik droeg toen al meer alternatieve kleren. Als ik dan door de Overpoort liep, riepen er soms jongens “hé juffrouw”, zelfs als ik niet echt extravagante kleren droeg.

Ben je dan niet trots dat jij dat vrouwelijke meer durft naar boven laten komen? Of zit dat in iedere man vervat?

Ik denk niet dat dat in iedere man vervat zit. Om even de wetenschappelijk kant op te gaan, ik denk dat mannelijkheid en vrouwelijkheid wel voor een groot deel aangeboren is, maar dat het evenveel te maken heeft met manieren van doen en sociaal gedrag. Mensen zijn er ook zo streng in en bewust van. Zo zou de manier waarop je je handen houdt als typisch mannelijk of vrouwelijk zijn. Of de manier waarop je zit.

Had je liever in de jaren '70 geleefd, toen de grenzen vager waren en het hip was om te zeggen dat je biseksueel was? Denk je dat dat nu minder wordt aanvaard?

Ik denk wel dat nu minder kan. Maar over de jaren '70 hoef je je ook niet zoveel bij voor te stellen, het was zo dat er binnen bepaalde middens wel werd aanvaard dat er werd geëxperimenteerd met seksualiteit. Maar ik zou wel graag terug gaan in de tijd om te ervaren hoe het er toen aan toe ging. Ik denk dat ook dat het gender-concept en de geaardheid een soort van fluïde continuüm inhoudt, waarin de ene bijvoorbeeld een fobische reactie heeft op vrouwelijke trekjes. Je hebt mannen die zich extreem macho gedragen uit vrees voor homoseksualiteit. De Turkse macho-cultuur bijvoorbeeld, die zien er in feite nogal homo uit. Met hun gebronsde huid, hun haar in de gel en met hun kettingen. Dat leunt toch dicht aan bij de mensen die ze zogezegd horen te haten.

Hoeveel aandacht besteed je aan esthetische elementen?

Ik merk dat schoonheid tot een bepaald niveau een soort van welbevinden of prosperiteit creëert. Als je bijvoorbeeld in een rommelige kamer moet werken, dan heeft dat een effect op je en worden je gedachten ook rommelig. Het kan een weerspiegeling zijn van hoe je je voelt. Als je dan alles opruimt, heb je weer een schoon gevoel en kan je opnieuw beginnen. Dan is alles esthetischer in feite. Want esthetiek is een soort orde, *face it*. Ik vind het ook bijvoorbeeld belangrijk dat ik niet enkel een goeie, maar ook een goeie gitaar heb. Soms gaat esthetiek boven functie, zoals bij kleren die dan niet comfortabel zijn maar er wel erg cool uitzien. Als ik een slechte dag heb, leg ik vaak T-Rex op. Dat is nu toevallig, het is niet omdat het glamrock is, maar omdat die muziek zo esthetisch en harmonisch mooi is. Het is mijn medicijn. Dan vul ik mijn huis met T-Rex en de warmte en de esthetische waarde heeft dan een positief effect op mijn gemoed. Het biedt melancholische troost.

Geloof je in Kunst, met de hoofdletter “K”?

Daar geloof ik meer en meer in. Ik heb een crisis doorgemaakt waarin ik dacht dat kunst lucht was. Ik heb het eerlijk gezegd nog niet helemaal doordacht. Ik denk wel dat het bestaat, maar voor mij is Kunst iets dat op zich mooi is. Maar kunst om kunst is iets dat moeilijk te vatten is. Volgens mij krijgt kunst betekenis doordat mensen er betekenis in zien. Om het simpel te stellen: een droevig lied kan betekenis hebben omdat je je verdriet erin herkent. Het is een soort medium waarin de artiest je verdriet als het ware verwoordt. Er zit natuurlijk ook een stuk gecultiveerdheid in. Als ik eens goed kan

lachen of huilen met een film, dan zal ik dat doen. Maar ik zie kunst ook niet louter als een vorm van entertainment. Het geeft een wereldbeeld weer. Bij een Arcade Fire optreden is er een goede balans tussen mooie nummers en fout fascistisch gevoel dat mensen vast ook hadden tijdens toespraken van Hitler. Er waren vrouwen die orgasmes kregen omdat het zodanig intens en krachtig was en omdat ze zodanig opgingen in de massa. Dat is een goed voorbeeld van hoe een individu een massa kan overstijgen en hoe ze een bepaalde tijdsgeest kunnen vatten. Er bestaat geen sleutel daarvoor. Maar er zijn er die het kunnen, en die overleven dan als Kunst met de hoofdletter "K". Kunst is natuurlijk ook tijdgebonden, maar ik geloof er wel in dat dat nu mogelijk is.

Is Kunst dat iets dat jij wilt bereiken?

Ja, eigenlijk wel. Ook al is dat bijna onmogelijk. Hoe meer je er naar streeft, hoe minder grijpbaar het is. Het is voor weinigen weggelegd, want je moet dan perfect snappen en vatten wat er in jezelf, de mensen rond je en de maatschappij gebeurt zodat je tot iets kan komen dat echt relevant is. The Clash bijvoorbeeld, in begin jaren '80, was heel goed op de hoogte van hun sociale leefwereld omdat ze er dan ook midden in zaten. Ze schreven dan ook over zaken die echte betekenis hadden. Voor mij is dat dan ook een vorm van Kunst, omdat het voor vele mensen relevantie heeft. Maar het is iets moeilijks.

Vind je het belangrijker dat een artiest via zichzelf een relevant beeld schept of is het de bedoeling dat hij een wereldbeeld en dus iets universeels creëert?

Je bedoelt het onderscheid tussen integriteit die de werkelijkheid weergeeft of iets dat een wereldbeeld schept? Dat kan allebei. Een fictiefilm gaat bijvoorbeeld over iets dat niet echt is gebeurd, maar wel de mogelijkheid heeft om eventueel echt te gebeuren. Als mens leven we ook zowel in de werkelijkheid als in ons hoofd, met verscheidene beelden over de toekomst en het verleden. Dat zijn illusies, maar ze geven ons wel de hoop van een traditie omdat we bepaalde beelden van het verleden hebben. De illusies kunnen net zo goed betekenis hebben. The Spiders from Mars creëren bewust illusies terwijl Bob Dylan over echtere dingen schrijft en zingt. Dat is dan een ander niveau.

Oscar Wilde zei in zijn "Preface" dat een kunstenaar niets van zichzelf in zijn boek mag steken, hoewel het duidelijk is dat hij net enorm veel autobiografische elementen verwerkte in *The Picture of Dorian Gray*.

Ja, dat merk je wel als je zijn autobiografie leest, dat hij veel dingen in *The Picture of Dorian Gray* heeft gestoken die hij heeft gedaan of wilde doen. Bijvoorbeeld is Dorian Gray duidelijk geïnspireerd door Bosie. Het is dus erg Oscar Wilde-achtig om te zeggen dat er niets van jezelf in je kunstwerk mag zitten, omdat het esthetisch klinkt. Kunst om de Kunst is voor mij iets leegs. Het is ook ontstaan uit het willen losbreken van de normen, de opdrachtgevers of ook van het communistische regime. De pamfletontwerpers moesten ook een realiteit scheppen die er niet werkelijk was. Hetzelfde zie je nu in Hollywood, ze creëren onechte sprookjes. Los daarvan denk ik dat er sowieso altijd iets van de auteur vervat zit in zijn werk, dat kan ook niet anders. Waar haal je anders die elementen vandaan? Volgens mij blufte Oscar Wilde.

Als we dan teruggaan naar jouw performance, kunnen we dan stellen dat er nog steeds erg veel van jezelf in die rol zit?

Ik denk dat Oscar Wilde ook bedoelt dat je wel elementen van jezelf mag gebruiken om iets nieuws te scheppen. Hij zal niet ontkennen dat boeken geïnspireerd zijn door elementen die hij zelf denkt of heeft meegemaakt. Je ziet dat bij elke schrijver. Bij mij is dat iets dat in mezelf zit en dat ik uitvergroot, anders zou ik het ook niet kunnen. Dat is de juiste nuance. Je wordt niet helemaal iemand anders, dat kan ook niet. Je hebt op z'n

minst je eigen stemgebruik of stembereik, dat is iets van jou. Ook typische bewegingen die eigen zijn aan jezelf.

Wat zou er gebeuren als er niets meer van jezelf in zit?

In theorie kan dat. Maar als het zou gebeuren, dan blijf je achter met iets betekenisloos. Ik zou niet weten hoe het zou kunnen.

In de film *Velvet Goldmine* zeggen ze ook dat het personage Brian Slade op het einde te veel opging in zijn alter ego en dat dat zijn einde betekende. Waarom is het zo gevaarlijk?

Ik ben nu aan het lezen over Bowies periode in Berlijn na de fase waarin hij te veel opging in zijn Ziggy Stardust en erna Thin White Duke-rol. De figuren die hij creëerde waren *larger than life*, ze moesten enkel coke snuiven, muziek schrijven, uitgaan, lezen en films bekijken. Bowie sliep toen erg weinig, dronk enkel melk en snoof erg veel cocaïne. Maar als mens ga je daar natuurlijk aan kapot. Door er zodanig in op te gaan, nam dat alter ego het ook meer over. Als mens werden er dan elementen overgenomen, maar dan in uitvergroete mate. Op een gegeven moment zat hij afgezonderd in een huis in L.A., met de rolluiken naar beneden en constant boeken lezend over black magic. Hij overleefde toen op melk en coke. Het heeft hem een paar jaar gekost om er fysiek en mentaal weer bovenop te geraken. Het kan dus echt gebeuren dat je opgaat in dat personage waardoor duidelijk wordt dat het niet kan, dat dat personage geen echte persoon kan zijn. Een echte mens moet nu eenmaal eten en slapen.

Is het dan belangrijk om op voorhand je grenzen vast te leggen of onderzoek je in het proces waar die liggen met het risico dat je die dan eventueel overschrijdt, ook al gebeurt dat niet vaak?

Het is typisch aan een dandy dat hij grenzen opzoekt. Ik doe dat ook, en soms gebeurt het dat ik dan tegen mezelf moet zeggen dat ik beter op voorhand de grenzen aflijn voor mijn mentale en fysieke staat. Dat heb ik wel door. Ik weet niet waar die grenzen liggen, dat is misschien ook een voordeel. Op voorhand kan je die grenzen dan ook moeilijk afbakenen.

Is het niet verleidelijk om de grenzen te overschrijven eenmaal je weet waar ze liggen?

Ja, 't zal wel. Waar er een grens ligt, daar wil je er over gaan. Ik weet nu ook wel dat er grenzen zijn die ik niet hoor te overschrijden, want ik heb een zoontje. Volwassen kunnen meer verwerken, maar sommige dingen kan je een kind nog niet aandoen. Aan een kind moet je niets anders doen dan geven en het wacht niet totdat jij wakker bent. Het is de ultieme realiteitstest en het zorgt ervoor dat je bepaalde grenzen wel moet respecteren. Je kan niet zomaar wild leven om daarna de brokken te lijmen, want de brokken zijn dan al gemaakt.

Mag ik je zoontje dan als een remming benoemen? Zou je verder gaan als hij er niet zou zijn?

De remmingen die ik nu heb, zijn bijvoorbeeld dat ik niet eindeloos kan touren of tot de ochtend kan uitgaan. Of dat ik te heftig aan drugs verslaafd wordt of elke ochtend nog zat wakker wordt, want dan kan ik niet meer voor hem zorgen. Die grenzen bestaan niet op het podium. Daar kan ik dus juist wel over de grenzen gaan.

Daar gaat het ook om. Jij hebt geen grenzen op het podium, maar de algemene grenzen gaan ook niet verder dan het podium. De planken zijn je aflijning.

Ja, dat is gemakkelijk voor me. Ik maak dan ook een onderscheid tussen mijn gezinsleven en mijn podiumleven.

Een dandy is het tegenovergestelde van een gezinsman. Hoe combineer jij de twee?

Je hebt wel dandies die de twee niet onderscheiden, zoals Dylan Thomas. Een echte fulltime dandy zal ik nooit zijn. Die boetseert zijn eigen leven. Dat zou dus willen zeggen dat ik binnen twee jaar moet scheiden en een affaire beginnen met een jonge actrice. Dat ben ik niet van plan, dus daar eindigt mijn dandyschap dan ook.

Hoe zelfbewust sta je nog op het podium? Hoe gebeurt de omschakeling?

Dat begint aan de zijkant van het podium. Geleidelijk aan kom ik daar in. Dat gebeurt in verschillende stadia. Ik heb bijvoorbeeld mijn kleren altijd bij. Deze schoenen kan ik ook dragen op het podium, maar dan zal ik ze nog niet aanhebben voor het optreden, dan zitten ze apart in een zak om mee te doen. Dan kleed ik me om en zo begint het.

Er hangt dus een bepaald ritueel aan vast?

Ja, eigenlijk wel. Ik merk ook dat dat trucen voor me zijn. Een halfuur voor we opmoeten doe ik mijn kleren aan. De rest van de groep doet dat ook, dan zitten we in een gezamenlijk omkleedmoment. Ook mentaal is dat interessant om de laatste sprint naar het podium in te zetten. Bij optredens moet je vaak veel wachten. Je verveelt je veel. Je kan wel dingen zoeken om te doen, maar als je te lang wacht, dan heb je soms niet meer de mentale energie om dan nog op te treden. Je moet een aanloop hebben om ervoor te zorgen dat je op de juiste snelheid komt. En daarvoor hebben we onze rituelen nodig. Ik drink een paar pintjes om wat lossier te worden. Die rituelen zijn typisch aan de stiel, iedereen heeft die wel. Ik vind het vreemd als iemand het ene moment tegen me spreekt en dan plots het podium opgaat en in een flits omschakelt. Ik zou dat niet kunnen.

Gebeurt het soms dat je broer dan bijvoorbeeld iets roept dat je terugtrekt naar de realiteit? Hoe ga je daarmee om?

Je hebt wel steeds een reality-check standby. Uiteindelijk moet je ook akkoorden spelen en dat is wel echt. Je zit dus constant op twee bewustzijnsniveaus. Het wordt mij kwalijk genomen als ik in een muzikale trip zit en niet bereikbaar ben voor de buitenwereld. Of er zijn optredens waarvan ze zeggen dat ik weer op mijn eigen planeet zat. Dat zijn meestal de optredens waarvoor ik nerveus ben, dat ik me niet op mijn gemak voel. Maar meestal kan ik het contact wel leggen. En je praat ook gewoon niet over welke boterhammen je hebt gegeten.

Maar stel je voor dat je broer plots roept "he, wat heb je vanavond gegeten?"

Dat zou ik niet tof vinden. Dat gebeurt gelukkig niet. Bij sommige optredens geraak ik er niet in, omdat ik moe ben of omdat ik ergens toekom en geen relevantie zie om daar onze muziek te spelen. Dat het geen zin heeft om daar muziek te brengen omdat de mensen er niets in zullen zien. Dat ik besef dat ik er zelf geen betekenis aan kan geven. Dan is het moeilijk om me in te leven en dan sta ik verweesd op het podium en ben ik blij als ik er vanaf ben. Dat is wel uitzonderlijk.

Het publiek moet je dus bevestigen in je alter ego?

Ja, helemaal. Hoe meer succesvol je wordt, hoe verder je er ook in gaat. Het is nutteloos om zo'n spektakel te brengen voor 5 man. Wij willen dan ook iets groters brengen. We willen een groter publiek om een groter spektakel te kunnen geven. Stadiumrock is enkel voor een grote massa gemaakt en dan kan je de grotere middelen inzetten. Niet

dat ik daar echt behoefte aan heb, want dat heeft ook te maken met de schaal. Het is moeilijker om voor een klein café-publiek je pose geloofwaardig te maken dan voor 200 of 500 man.

Wil je zeggen dat je rol anders is als je voor 100 man speelt of als er een Pukkelpop-publiek voor je staat?

Die rol is anders, ja. Mensen die samenkomen hebben een bepaald effect op je, je gedraagt je als een massa in een massa en je gedraagt je als 10 man als je met 10 man bent. Als ik in een café speel voor tien mensen, dan voelt dat iets leger aan, het plaatje lijkt niet zo goed te kloppen. Elke pose heeft een spiegel nodig en die spiegel is je publiek. Dus hoe groter je pose is, hoe groter je publiek moet zijn. Maar als ik zou moeten kiezen tussen tien mensen die er volledig in opgaan of duizend man die niet meedoen, ga ik voor het eerste. Vreemd genoeg is tien man minder makkelijker om te overtuigen, want ze voelen zich dan onwennig. Hoe groter de massa, hoe groter de massahysterie en hoe gemakkelijker de mensen meegaan met de kudde.

Kan je in België even extravagant worden als David Bowie met Ziggy Stardust of heb je het gevoel dat dat niet zou lukken?

Het kan minder. In Vlaanderen heb je altijd het gevoel dat je een persoon zou kunnen kennen via een achterneef. Het valt te zien, sommigen geraken ermee weg. Bijvoorbeeld Daan, die kan het wel, want hij heeft een soort surrealistisch Belgisch tintje, hij is wat prettig gestoord. In Nederland heb je veel slechte muziekgroepen die op hoog niveau worden geproduceerd, ze maken semi-Britse kopieën. Met een hele trailer gaan ze op tournee, maar wat je dan uiteindelijk te zien krijgt, lijkt nergens op. Dat vind ik belachelijk. Als je zou schipperen tussen muziek en theater, zou je niet scheef bekeken worden. Het is vooral de grootheidswaanzin van de echte persoon die scheef wordt bekeken in Vlaanderen, terwijl dat in de vorm van een act wel wordt aanvaard. In Vlaanderen is het moeilijk om met iets af te komen dat groots is opgezet. In Oostende krijg ik vaak te horen dat we het te hoog in onze bol hebben gekregen omdat we plots zozegegd succesvol zijn. Dat dat ons niet meer gezellig maakt.

Heb je dan geen behoefte om meer vrijheid op te zoeken, bijvoorbeeld in Engeland?

Dat moet je nuanceren, hoor. Ik heb anderhalve maand in Londen gewoond en heb gemerkt dat er maar een bepaalde subcultuur die die *openmindness* bezit. In elk land heb je de bekrompen massa. Het valt ook te verwachten dat je commentaar krijgt als je als man met make-up op straat loopt. Extravagantere kledij zie je misschien minder in Gent, maar volgens mij is het ook een typisch grootstedelijk fenomeen. Ik heb wel niet de indruk dat zoiets in Londen meer wordt aanvaard, ze weten waarschijnlijk wel beter hoe ze ermee moeten omgaan. Het is een feit dat je daar een meer divers publiek hebt, en die lopen elkaar allemaal gewoon voorbij. Het is gewenning, want daar kom je elke dag zoveel mensen tegen. Er zal altijd wel een homo, een zwarte of een punker met hanenkam tussen zitten. Volgens mij klopt het dan ook dat je in steden als Parijs, Berlijn, Londen en New York meer dandies hebt. Die diversiteit wekt de dandy in je meer op denk ik. Het woord grootstad zou dan ook voorkomen in de definitie van de dandy. Oscar Wilde is wel geboren in Dublin, dus de grootstad zat nog niet in hem verrat van bij de geboorte, maar hij is wel opgegroeid in een rijk gecultiveerd gezin. Voor een stuk zat het dus wel al in hem voordat hij naar Londen verhuisde. Op het platteland zou zoiets niet overleven, want dan moet je voor de koeien zorgen en heb je geen tijd voor literaire avonden met discussies over estheticisme.

Hoe is de dandy in jou opgewekt?

Ik was vroeger een dromer. Ik zei weinig en observeerde vooral. Dat egocentrisme, geen egoïsme, zit er ook voor iets tussen. Dat is aangewakkerd door naar Gent te komen.

Het is vreemd dat je zegt dat je een zwijger was, want een dandy is uiteindelijk een persoon die een constante behoefte voelt om zijn eigen stem te horen.

Met zwijger en observator bedoel ik dat me niet kon herkennen in anderen. Een dandy wil dat alles rond zichzelf draait. Hij wil de volle aandacht op feestjes als hij zijn betogen houdt en grapjes maakt. Uiteindelijk is dat een soort vermijden van contact, omdat hij wil dat alles rond hem draait. Je krijgt pas contact met iemand als je luistert en je de andere de kans geeft om zijn kant van het verhaal te geven. Als dandy heb je een pantser aan van woorden en looks, waardoor hij eigenlijk eenzaam is tussen de mensen. Dat heb ik wel gemeen met de dandy.

Oscar Wilde wilde toch ook zoveel mogelijk schoonheid cultiveren. Hij geloofde erin dat je geluk kan nastreven door je te omringen door schoonheid. In *The Picture of Dorian Gray* zitten er ook bepaalde vraagstukken in die me nog bezighouden, zoals de vraag of het nu een pose is puur voor de aandacht of als er ook voldoende inhoud aan vasthangt. Bijvoorbeeld, als ik nu iets zou aandoen op het podium dat enorm de aandacht trekt maar dat op zich erg lelijk is en in feite leeg qua inhoud is. Is dat dan een pose? Zou ik daar tevreden mee zijn? Ik denk het niet, omdat ik ergens verder wil gaan dan een pure pose. Maar je hebt de pose nodig om jezelf te schavotten. Dat is blijkbaar ook iets waar Oscar Wilde zich mee bezighield. Hij hield van de aandacht die hij kreeg, maar ergens snapte hij ook dat zijn teksten dan niet de nodige belangstelling kregen.

Ik denk dat je geen dandy meer bent vanaf je wilt dat de pose iets meer inhoudt dan enkel de formele omkadering, als je kijkt naar de strenge aflijning van de dandy tenminste.

Volgens mij is puur formalisme of puur dandyïsme ook niet lang vol te houden. Ik ben misschien wel een estheticist in de zin dat ik artiesten aantrekkelijker vind als ze hun inhoud in een mooie verpakking weten te steken. Zoals Grace Jones en David Bowie, die spelen met het gegeven van de pose. Het is natuurlijk wel eigen aan popmuziek dat de inhoud wordt ingepakt met kleurtjes.

Het is niet meer interessant als de inhoud en de context wordt weggelaten?

Jawel. Nu ja, moeilijk om te zeggen eigenlijk. Het wordt minder interessant. Ik vind het interessant dat je dingen op twee manieren kan beleven, namelijk op een directe manier, zoals Rufus Wainwright die oprecht verdriet over zijn gestorven moeder in zijn nummers steekt. Op het tweede niveau ben je observator daarvan en sta je erbuiten. Op dat vlak komt die verpakking terug en kan je ermee lachen of het verdraaien. Dan kan je je bewust afvragen of hij het nu wel meent. Hij meent het wel, maar aan de andere kant staat hij daar op een podium in pauwenveren. Dat zijn twee niveaus waarop je je leven kan ervaren en beleven en dat maakt het interessanter. In die zin is het dus minder fascinerend als iemand zijn nummers speelt maar er niets meer mee doet.

Je hebt vervreemding in de zin van aliënatie en het creëren van een alter ego, maar ook in de zin van Brecht die erg bewust ging benadrukken dat het om theater ging. Het publiek moest zich kunnen distantiëren van het gebeuren en erover reflecteren. Hoe zie jij het?

Ik doe eigenlijk wel hetzelfde als Brecht, maar dan in minder extreme mate. Ze spelen een scène en dan stoppen ze. Ik heb er nooit iets van gezien, maar ik zou het wel interessant gevonden hebben. Want het speelt met de opvatting dat er een realiteitslaag is die blijft verderlopen en die meer direct is, en een laag van reflectie waarin je losstaat

van de werkelijkheid en kan nadenken over verleden en toekomst. Dat verschilt niet zozeer van het alter ego, omdat je dan ook een identiteit creëert op een ander niveau waarbij je een vervreemdingslaag bezit tegenover de authentieke realiteitslaag.

Is het niet de bedoeling van het alter ego om los te staan van de realiteitslaag die je kent?

Ja, dat wel. Een alter ego schep je om meer vrijheid te krijgen. Niet per sé omdat je de realiteit wilt ontvluchten. Deels wel. Je schrijft een nummer en dat kan je op verschillende manieren. Als je het nummer op een podium brengt, kan je dat ook op verschillende manieren invullen. Je hebt dus erg veel mogelijkheden.

Gebeurt het dat je een nummer schrijft, maar dat je er geen pose aan kan geven omdat het niet in dezelfde lijn ligt met je personage? Wat doe je er dan mee?

Dat gebeurt wel, ja. Ik ben daar de laatste tijd veel mee bezig, omdat ons oeuvre begint toe te nemen. Ik ben de enige binnen de groep die pertinent bezig is met dat probleem, omdat ik de nummers breng en die perform. Dat is een soort van standpunt van waaruit ik zing, of een pose van waaruit ik vertel. Dat kan erg intiem zijn, en bij die nummers ervaar ik een bepaald schaamtegevoel, nederigheid of neerkijkende mentale kijk. Er zijn ook nummers met meer pretentie waarbij ik dan de koele machtshebber ben en met arrogante blik vooruit streef. Dat zijn totaal verschillende dingen. De ideale set die het beste vol te houden is, is een set waarbij je constant hetzelfde perspectief hanteert, maar dan is dat tegelijk ook een verarming. Maar ik geraak ook met meer weg dan ik op het eerste gezicht denk. Momenteel ben ik bezig met nummers schrijven voor een nieuwe plaat en zijn er ook weer andere perspectieven. Het personage waarmee je speelt is in feite anders. Dat is het probleem soms.

Moet het alter ego soms de grenzen van het podium overschrijden om naar boven te kunnen komen tijdens het schrijven van nummers?

Tijdens het schrijven heb ik altijd al een abstract idee van het personage. Momenteel ben ik nummers aan het schrijven met een stil dominant persoon in mijn hoofd. Ik heb geen behoefte meer om al mijn energie te steken in een soort bewijsdrang. Het is meer een personage dat op een beheersde en zelfvertrouwde manier de les spelt. Dat personage kan soms de bron zijn van een nummer. Of als ik een bepaalde sfeer wil creëren en me erdoor laat inspireren, dat het personage die sfeer kan opwekken binnen het nummer.

Je moet die personages dus kunnen vasthouden voor de performances?

Ja. Dat lukt, want je kent de personages erg goed omdat je ze nu eenmaal zelf hebt gecreëerd.

Komen er na verloop van tijd niet te veel personages?

Dat zal een probleem worden voor later. Je kan wel nummers omschakelen zodat ze wel kloppen of overeenkomen met een bepaald personage. Het kan zijn dat het lukt om meerdere personages in een optreden te steken, het valt ook te zien of ik ermee weggeraak of niet. Of ik het op een geloofwaardige manier kan omschakelen. Dat lijkt mij het enige criterium. Soms lukt dat niet en dat is de reden waarom we bepaalde nummers dan niet spelen, omdat het niet klopt.

Als het op een punt zou komen dat je te veel personages moet spelen, zou je dan terugschakelen naar één centraal personage of zou je dan helemaal als jezelf het podium beklimmen?

Dat is wel problematisch. Te veel personages hebben is niet houdbaar. Als je bijvoorbeeld voor elk nummer een ander personage zou moeten creëren, dat is te vermoeiend en is het niet meer geloofwaardig. Maar als je maar 1 personage zou hebben, kan je nog steeds de nummer licht bijschaven of bijwerken zodat het toch iets anders is en toch nog klopt. Maar vanaf je een best-of moet beginnen spelen, zoals David Bowie nu doet, dan moet je jezelf zijn. Hij is nog steeds een performer, moet hij roept niet meer iets actiefs tot leven, hij zal niet meer achter zijn bureau gaat zitten om bewust een personage te creëren. Vanaf de jaren '80 is hij al gestopt met personages te scheppen. Nu speelt hij 'Ziggy Stardust', 'Ashes to Ashes' en alles door elkaar. Er wordt natuurlijk wel naar de setlist gekeken, maar in feite is hij iemand op pensioen die terugblijkt op zijn oeuvre.

Dat geeft dan toch geen zelfvoldoening?

Nee, ik vind de setlist dan ook niet goed.

Als artiest moet het toch moeilijk zijn om te moeten terugschakelen van een rijk alter ego naar enkel de performer? Dat moet toch erg leeg aanvoelen?

Misschien wordt dat door iets anders vervangen. Misschien door zijn trots dat hij al die nummers heeft geschreven of door de herinneren die ze oproepen bij het publiek. Het moet blijkbaar ook zo zijn dat die nummers overleven zonder personage omdat het goeie composities zijn. Het is wel een feit dat het minder sterk is op die manier, het leeft minder.

Zou jij daarmee kunnen omgaan, om je personages te moeten reduceren?

Ik zou wel een selectie in mijn nummers maken. Je hebt nummers die nood hebben aan een bepaalde pose, maar je hebt evengoed composities die zouden kunnen overleven in andere genres. Ik probeer om nummers te creëren die door verschillende genres kunnen worden omvat en een universele kern van schoonheid bevatten. Ik zou moeten snoeien in nummers die ik niet zou kunnen brengen. Enkel al met de manier waarop je zingt geef je een bepaalde soort houding aan de nummers. Als je het niet kan volhouden om een pose geloofwaardig te maken voor jezelf, je echte ik, dan kan je het ook zeker niet op een podium.

Zou je het niet aanvoelen als een verlies?

Het valt te zien hoe ik mijn alter ego-periode dan zie. Als ik er helemaal over zou zijn, als het iets zou zijn dat helemaal achter me ligt, zou ik dat niet beschouwen als een verlies.

Denk je dat het een vliedende periode is?

Ja, ik denk niet dat het iets is dat je eeuwig kan volhouden.

Ik heb ook je teksten van dichterbij bekeken een daar zitten soms impliciete verwijzingen naar de dandy in. Was je je daarvan bewust?

Niet altijd, maar bij sommige wel. Het neerpennen van sommige frasen gebeurt onbewust, maar meestal moet je nog wat invulwerk doen. Dus dan word je wel bewust waarover het gaat. Het is wel meestal pas achteraf dat je beseft wat terugkerende thema's zijn. Bij mij is dat zien en gezien worden en iemand worden. Soms ben je verrast als je je eigen teksten leest, hoe stom dat ook mag klinken. Teksten schrijven is een vorm van impressionisme, je hebt een frase hier een frase daar die in dezelfde wereld overvloeien, of het kan gebeuren dat je denkt dat je over iets buiten jezelf aan het schrijven bent terwijl het eigenlijk wel helemaal aansluit bij jezelf. Dat kan perfect. Hetgeen wat je schrijft, kan een werkelijkheid weergeven die je niet werkelijk beleeft.

Dat is het handige van fantasie. Als lezer beleef je ook de verhalen mee. Dat is ook het cliché van de gefrustreerde huisvrouwen die constant met hun neuzen in de bouquetromans zitten omdat die het leven weergeven die ze willen leiden.

***The Picture of Dorian Gray* vermeldt ook nooit expliciet de zonden van Dorian Gray, omdat Oscar Wilde vond dat de lezer zelf zijn eigen zonde in het boek moest vinden.**

Er wordt daar inderdaad nogal vaag over gedaan. Ik had veel meer seks verwacht. Maar het boek dat wij lezen is waarschijnlijk voor een stuk wel gecensureerd. Het is wel zo dat je je eigen zonden erop projecteert. Die van Dorian worden inderdaad op een geheimzinnige manier verborgen gehouden. Er maar sprake van 1 echte liefdesrelatie, met Sibyl Vane. Voor de rest laat de lezer zijn eigen fantasie los omdat het ook wordt open gelaten.

Bij verfilmingen van de roman komen er vaak verhaallijnen bij. Het valt me op dat Dorian vaak tot inkeer komt door de vondst van een nieuwe liefde, terwijl hij in de roman tot inzicht komt als hij wordt geconfronteerd met James, de broer van Sibyl Vane. Hij ziet in dat hij een leeg leven leidt en komt zo tot inkeer. Hij is niet langer in staat tot het uiten van emoties en hij merkt op dat zo'n leven niet vol te houden is.

Ik merk bij mezelf ook wel op dat ik nogal traag ben als het komt op emotionele reacties. Om emoties te ontvangen en er authentiek op te reageren, ik kan dat niet goed. Het komt uiteindelijk wel los. Ik neem meestal meteen een perspectief aan en weet niet goed hoe er spontaan op te reageren. Het is wel zo dat het steeds terugkeert op een bepaald moment. Dorian reageert bijvoorbeeld zonder hevige emotie op dood van Sibyl Vane, maar het besef komt later wel terug. Op die manier vind ik het ook een erg universeel boek. Het gaat over grenzen verkennen en zonde. Het stelt grenzen in vraag; waarom zou je het wel doen of waarom zou je het niet doen?

Ik denk dat je tegelijkertijd het dandyisme kan verdedigen en het in vraag stellen en stellen dat het niet voor alles een oplossing biedt. Op zich houdt het dandyisme ook niet echt rekening met de mens. Dorian Gray geeft dat goed weer. Hij streeft de theorieën na van Lord Henry, maar komt tot inzicht dat het niet vol te houden is en dat er barsten ontstaan in zijn vastberadenheid.

Vind jij Lord Henry als een sympathiek personage overkomen?

Ik vind het een wereldvreemd personage. In het begon zag ik hem als de toffe oom die op bezoek komt, maar na verloop van tijd wordt Dorian natuurlijk het punt van relevantie. Hij test het dandyisme als het ware. Lord Henry komt later in roman meer over als een overjaarse puber in mijn ogen. Je kan je vasthouden aan principes waarvan je beseft dat ze ietwat moeten worden bijgeschaafd. Ik geloof dat je perfect een principe kan naleven, maar tegelijkertijd ook de nadelen en de pijnlijke kanten ervan kan beseffen en omarmen. Je kan perfect dandyisme proclameren en tegelijk beseffen dat er nadelen aan verbonden zijn. Het pure dandyisme nastreven leidt tot de dood, ook bij Dorian. Je hebt voorbeelden genoeg in de popmuziek van mensen die helemaal opgingen in hun kunst en hun levenskunst en letterlijk zichzelf overstegen, hun menselijke grenzen overstegen. Dat ze hun menselijke en mentale grenzen overschrijven omdat die niet compatibel zijn met een bepaald principe waardoor ze dan sterven.

Toch gaat onze aandacht altijd uit naar die soort personages, degenen die zichzelf overstijgen en *larger than life* zijn. Ergens zijn we jaloers op het leven dat ze leiden, maar we durven het zelf niet aan omdat we zien wat de gevolgen zijn.

Onze aandacht gaat inderdaad uit naar zulke excentriekelingen, omdat het de meest kleurrijke mensen zijn. Er zitten ook meestal bepaalde aspecten in hen die je aanspreken omwille van de betekenis. Een dandy is dan ook een ideaaltype. Als je als persoon een complete dandy wilt zijn, dan eindig je als Dorian Gray. Ik ben dan een normaal iemand met dandyachtige handelingen binnen een bepaalde context. Dan heb je een continuüm. Een persoon echt als dandy typeren is volgens mij ook moeilijk want iedere persoon verschilt ook.

Volgens Oscar Wilde kan je perfectie vatten met kunst. Denk jij dat ook?

Ja, dat is juist. Perfectie bestaat in ons hoofd, het is een plattoons idee. Perfectie is een illusie van een ideaalbeeld. Het is enkel in kunst dat je zodanig de realiteit kan manipuleren dat je dicht komt bij die perfectie of dat ideaalbeeld, of er tenminste naar kan refereren.

Ik denk dat Oscar Wilde het op een vrij concrete manier bedoelde. Dat de kunstenaar perfectie heel concreet voorstelde in zijn werk. Hoe bereik je dan perfectie in muziek?

Muziek is op zich al harmonisch, en harmonie biedt ook een ideaalbeeld. Perfectie is voor mij een vaag begrip, ik denk dat je beter denkt op vlak van ideaaltypes. In romans kan je wel een perfecte plot hebben waarin dan het hele plaatje klopt. Dat zie ik wel als iets zinvol.

Je gelooft dan niet in perfectie in een relatie of in de affectie voor je zoon? Dat bestaat niet op die vlakken?

Nee, omdat die dynamisch zijn en je het niet kan controleren. In een roman kan de auteur wel perfectie scheppen, maar de werkelijkheid is onderhevig aan veel toevalsfactoren, het is een puinhoop. Het is eigenlijk een cirkelredenering. Kunst speelt met ideaaltypes en ideaaltypes creëer je zelf.

3. Interview met Johannes Verschaeve, afgenomen op 29 april 2011

Kan je iets meer zeggen over de ontstaanscontext van The Van Jets?

Mijn broer (Michael Verschaeve) en ik speelden thuis al langer samen. We traden nooit op, maar hadden een kamer thuis waar we repeteerden. Toen drumde Michael nog niet, we speelden allebei gitaar. Frederik (de bassist) heb ik leren kennen op school in het derde middelbaar. Het klikte meteen en ik heb hem meteen meegesleurd in de muziekwereld. Toen hadden we een groepje in Oostende, maar we hebben maar één keer ergens opgetreden. Omdat zowel mijn broer als ik in Gent studeerden, zijn we naar hier verhuisd. Hier zijn The Van Jets dus ontstaan, maar oorspronkelijk met een andere zanger. Uiteindelijk is Michael achter het drumstel beland. Onze zanger bleek niet goed genoeg te zijn en dan ben ik voorlopig beginnen te zingen. Voor we het wisten, hadden we onze eerste optreden en toen ben ik maar blijven zingen. Toen kwam de Rock Rally, was eigenlijk nog maar ons vijfde optreden was. We hebben daarna nog een jaar met onze eerst gitarist gespeeld, Cédric. Wolf heb ik ontdekt op café, toen hij er speelde met Waldorf. Ik dacht: "die gast moet ik hebben." Omdat het al niet meer zo goed klikte met Cédric, hebben we hem dan vervangen door Wolf die sinds 2005 bij ons speelt. Qua muziekstijl speelden we thuis grunge en skate-punk, hetgene wat in die tijd populair en in de mode was. Ik werd daar muzikaal op uitgekeken omdat ik toen al het merendeel van de nummers schreef. Op MTV zag ik toen een videoclip van The Hellcopters, een Zweedse rock 'n' rollband. Dat heeft me meteen aangezet om muziek in die stijl te spelen. Maar dan wel met de bijbedenking dat er talloze garagebandjes bestonden die eigenlijk geen echte nummers of melodieën hadden en enkel met het volume op tien spelen. Ik ben niet echt een rocker *pur sang*. Ik moet er altijd wat extra schoonheid bij hebben. Ik wou van in het begin mooie nummers schrijven met melodieën en niet per sé pure rock brengen, dat was het credo.

Wat zijn nu je belangrijkste invloeden?

Nu kijk ik vooral op naar performers, mensen die het ambacht bezitten om iets op het podium te brengen. Niet iedereen kan dat. Er zijn veel mensen, zoals in de indiemuziek, die misschien wel goeie nummers en een goeie sound kunnen voortbrengen, maar die precies per ongeluk op het podium zijn beland. Ze staren naar hun schoenen en het lijkt alsof ze onzeker moeten zijn en zo hun nummers moeten spelen. Ik ben niet meer in de ban van die attitude. Nu kijk ik op naar muzikanten, meestal soloartiesten, bijvoorbeeld Anna Calvi, Rufus Wainwright, David Bowie, Prince, Iggy Pop, Freddie Mercury. Ik ben beïnvloed door de manier waarop zij bepaalde elementen vertalen naar het podium. De nummers voor de nieuwe plaat zijn ook vanuit dat perspectief geschreven.

Wat is de concrete doelstelling van die nummers dan?

Om de positie van de performer tot de top van de piramide te maken. Dat de muziek in functie staat van de zang. Er zijn wel openingen voor vreemde gitaarsolo's, maar de zanger is eigenlijk de punt van de speer. De nummers bezitten het dringende van rockmuziek, het aanvallende. Ook al kan je hetzelfde effect bereiken met een koele arrogantie. Dat zit er ook nog steeds in, maar dan op een andere manier.

Kan je je personage concreter omschrijven? Heeft hij een naam? Wat is zijn karakter? Welke kleren draagt hij?

Hij heeft nog niet echt een naam. Een van de karakters is een soort van superheld die kinds is gebleven. Michael Jackson en Prince zijn ook altijd kinderen gebleven, die over het podium huppelen en de kleine prins uithangen. Hij slaat wel rond zich heen en heeft een meer ironische kant, dat is de twist er aan. Of een die meer geënt is op TC Matic, iets

meer abstracts. Zoals Picasso er bij liep, met kledij uit de jaren '40. Abstracte kledij dus, zoals legerbroeken of wapperbroeken, zoals ik nu aanheb, met een klassiek wit overhemdje. Gecombineerd met de uitstraling dat je aan het werken bent. Het is moeilijk om uit te leggen. Vroeger keek ik op naar mensen die productiviteit uitstralen. Bijvoorbeeld, Picasso in zijn atelier heeft veel meer uitstraling dan een poseur die tegen de muur staat. Misschien komt het door de leeftijd, maar ik hecht nu meer belang aan mensen die effectief iets te zeggen en te doen hebben en dit vertalen naar hun uitstraling. Zij bezitten volgens mij veel meer inhoud en daardoor vind ik de werkmanskledij wel cool. Maar ik ben er nog niet helemaal uit, het zit nog in een groeiproces.

Wat is zijn seksuele geaardheid?

Hij is niet meer de nadrukkelijke *player*. Hij is niet meer de rasechte glamrocker uit de jaren '70, maar hij is wel aseksueel. Hij is niet bang om op een bepaalde manier te bewegen die als te vrouwelijk zou worden omschreven. Grace Jones is ook iemand die een invloed op me heeft. Ze is een androgyn figuur. Misschien ben ik al te ver aan het denken en ben ik het te veel gewend, maar voor mij is zij niet nadrukkelijk een androgyn persoonlijkheid, maar eerder een abstract figuur.

Hoe ver wil jij nog gaan? Of is het iets dat je in het proces wel ziet?

Dat is iets dat je moet zien. Mijn andere uitdaging houdt in dat het moet kloppen. Dat ik niet moeten beginnen met *overacting* en iets probeer te zijn dat ik niet ben. Iets dat ik niet kan controleren. Je kan het vergelijken met een acteur die je niet gelooft. Je gelooft hem niet omdat hij niet samenvalt met zijn rol. Ik probeer dat live ook uit te zoeken, dan experimenteer ik met bepaalde dingen. Het moet kloppen met de attitude waarmee ik mentaal op het podium sta en de manier waarop ik de nummers zing. Ik geloof dat het publiek alles ziet en dat het ook ziet wanneer een zanger iets doet wat hij eigenlijk niet beheerst. Als ik iets van kwaliteit wil brengen, dan moet ik het beheersen. Dat is eigenlijk de eindgrens.

In hoeverre heb je je personage dan in de hand?

Dat is in feite geen criterium. Als ik helemaal opga in het personage of in een bepaalde manier van doen, dan neemt me dat zover totdat andere mensen me zeggen dat het echt niet oké is. Als ik me volledig inleef in iets, dat kan zelfs in een grap zijn, dan kan ik grenzen overschrijden die voor andere mensen veel vroeger lagen. Ik zou echt ver kunnen gaan als ik me volledig zou inleven. Maar het personage is nog steeds grotendeels mij, dus het is dan iets dat ik zou willen doen. Ik kan me inbeelden dat ik dan plots *in character* mensen zou beginnen uit te schelden, zoals ze in de punk deden om hun attitude te benadrukken, puur als experiment of als specerij om een optreden een vreemd bestanddeel te geven. Dat doe ik nu niet, omdat ik het misschien nog niet genoeg kan beheersen. Nu zou ik het nog niet genoeg in de hand hebben en zou het te ver gaan, maar ik kan me wel inbeelden dat ik het ooit zou doen.

Heb je een bepaalde behoefte om te choqueren? Maar dat het dan niet zo ver gaat als beginnen schelden en niet meer kunnen stoppen?

Ja. Choqueren is wel goed zolang je het kan beheersen. Als het louter is om te choqueren, dan wordt dat nu minder aanvaard. In de jaren '70 en '80 kwam je er nog mee weg in zekere zin, maar ik denk dat er nu nog maar weinig mensen zijn die choqueren om choqueren interessant vinden. Het is iets leegs, ik vind dat je meer de inhoud moeten laten primeren. Als ik een artiest zie die choqueert maar slechte muziek maakt, dan vind ik het al meteen een stuk minder interessant. Als er iemand *on top of his game*

choqueert, zoals Prince heeft gedaan met zijn seksuele imago, maar als de muziek nog steeds erg strak is, dan hoort dat er eigenlijk bij en dat compenseert dan de shock.

Denk je dat het publiek daar een onderscheid in kan maken?

Ik denk dat wel. Ze kunnen het misschien niet uitleggen, maar muziek is iets universeels. Toneel ook. Je moet er van uit gaan dat ze het snappen. Een publiek is misschien wel analytisch dom, het heeft niet dezelfde analytische vermogens als de muzikant om het allemaal muzikaal te begrijpen. Maar mensen zien of voelen wel of iets geloofwaardig is. Onbewust hebben ze wel genoeg kennis om het te interpreteren en het zien of iets klopt. De meest simpele mens kan dat wel.

Denk je dat ze echt kunnen begrijpen wat je doet en wat je bedoeling is?

Ja. Er stond een interview met Philip Bosschaerts van Mintzkov in de Humo waarin hij zei dat hij de cd van John Frusciante (de ex-gitarist van Red Hot Chili Peppers) een erg moeilijke plaat vindt. Dat het een heel hermetische plaat is die John volledig onder de invloed van wiet heeft geschreven en die zodanig krankzinnig is dat je het als luisteraar niet kan ordenen of niet logisch kan analyseren. Maar je snapt het wel, je kan het enkel niet in woorden vatten. Philippe zei dat dat hetzelfde is als bij Picasso: je moet het niet uitleggen, maar het vertaalt zich wel. Mensen kunnen het op een bepaalde manier wel snappen. Ik denk ook niet dat het de bedoeling is dat je altijd iets woordelijk moet zeggen bij een performance. Kijk naar de abstracte moderne kunst. Je kan het niet uitleggen, maar je kan er bepaalde indruk van krijgen. Bijvoorbeeld ook het concert van Marilyn Manson op Werchter toen ik 17 was. Hij kon die sfeer op een bepaalde manier vertalen naar het publiek toe waardoor hij ze tot denken aanzette over macht en geweld. Maar dat hoeft niet per sé de bedoeling te zijn, het optreden op zich is de bedoeling.

De leefwereld van het personage is toch iets persoonlijks. Hoe vertaal jij dat tot iets universeels dat het publiek kan begrijpen en hoe zorg je er voor dat ze het niet enkel zien als een façade of een vorm, maar dat het ook duidelijk is dat er een bepaalde inhoud aan verbonden is?

Door ervoor te zorgen dat er nog steeds een band is met muziek die wel universeel is. Je hebt natuurlijk wel meer gecompliceerde subgenres en meer niche-muziek, maar in het algemeen zijn de meeste soorten muziek vrij universeel. Maar als we nu praten over de middenmaat van muziek, waartoe ik wel wil behoren, dan geloof ik wel in de grote universaliteit ervan. Je vraagt hoe ik ervoor zorg dat het personage niet enkel voor mij begrijpelijk is? Die vraag kan je wel stellen, maar ik kan er geen antwoord op bieden. Ik steek betekenis van mijn kant in dat personage. Voor mij is het een soort van stripfiguur in het meest extreme geval. Ik kan nooit van mijn publiek verwachten dat ze tot hetzelfde beeld komen als ik. Ik geloof ook niet dat er een één op één-vertaling is, dat zij hetzelfde begrijpen als hetgeen wat ik erin wil steken. Ik kan wel verwachten dat ze er tenminste een beeld van opbouwen aan de hand van wat er gebeurt, wat je zingt en hoe je het zingt vooral. De spanning die je opbouwt tijdens een optreden. Die vraag is eigenlijk een beetje onzinnig, omdat het een omgekeerd perspectief be vraagt. Ik breng iets, met weliswaar een bepaalde bedoeling, maar het kan zijn dat de mensen dat op een geheel andere manier interpreteren. Dat is misschien dramatisch, maar zo gebeurt het wel.

Maar wat als de mensen het helemaal verkeerd interpreteren en tot iets komen wat volkomen het tegenovergestelde is van wat jij bedoelt? Zou je dan niet duidelijker willen maken wat je wel bedoelt?

Ik zou dan vooral kwaad zijn op mezelf, omdat ik dan niet geslaagd ben in mijn opzet. Je kan enkel kwaad zijn op je publiek als je heel duidelijk een bepaalde boodschap wil

overbrengen, maar dat ze het nog steeds niet begrijpen. Een publiek snapt genoeg, het zou dan liggen aan het feit dat ik het niet op de juiste manier vertaal en dat ik gewoon niet goed genoeg ben.

Hoe sta jij als normale mens tegenover je personage?

Om in het personage te kruipen is bevrijdend. Omdat alle grenzen dan wegvallen. Maar hoe ik er tegenover sta, of ik hem een sympathiek iemand vind, dat doet er eigenlijk niet toe. Dat is een amoreel. Ik schep niet bewust een goed of slecht personage. Hij moet iets meer zijn dan een gewone mens, in goede of negatieve zin.

Zijn er momenten dat er verwarring ontstaat tussen jou en je personage?

Neen. Meestal is er een transmissiemode die ervoor zorgt dat dat niet voorkomt. Het is soms wel moeilijk als ik direct na het optreden moet gaan signeren en *El Sympathico* moet uithangen. Dat doe ik echt liever niet. Ik verschijn dan liever na een uurtje. Dat is wel vervelend, dat mensen een praatje verwachten.

Gebeurt het soms dat jij eigenschappen overneemt van je personage?

Dat kan wel, ja. Liegen bijvoorbeeld. Onder vrienden kan ik voor de grap iets doen en het laten lijken op een echte situatie terwijl het zo niet is. Plots erg kwaad worden bijvoorbeeld. Maar dat valt wel mee.

De vorige keer vertelde je dat je alter ego de werkelijkheid surreëel maakt. Hoe gebeurt dat in je hoofd en hoe verwerk je dat naar buiten toe uit?

Dat vind ik wel een surreële uitspraak.

Waar zit het fundamentele verschil dan tussen de authentieke realiteitslaag en de vervreemdingslaag?

In de vervreemdingslaag neem je alles, de context, het publiek, de muziek, jezelf en de band in een soort installatie, een soort ruimte waarin je al die mensen eerder ziet als mede-acteurs. Ze worden ook deel van het experiment waarmee je een optreden beleeft. Er vervallen ook veel grenzen. Er heersen andere spelregels in die surreële ruimte omdat je de illusie krijgt van een optreden of een sfeer die gecreëerd wordt. *Surtout* door mij eigenlijk, omdat ik me in een andere wereld bevindt. Als er bijvoorbeeld iets gebeurt waarbij ik me fysiek pijn doe... Maar dat is iets dat bij veel artiesten voorkomt en niet enkel bij mij omdat ik in een andere wereld zit. Als ik bijvoorbeeld een enorme kater heb en denk dat het optreden niet zal gaan, dan krijg ik toch een injectie met een hoeveelheid energie waardoor het dan toch lukt. Vorige week ben ik gevallen toen ik weer op het podium probeerde te springen. Er was niets gebroken, maar ik had wel een serieuze spierkneuzing. De dagen erna heb ik nog drie optredens gedaan en dat lukt allemaal. Van het moment je het podium opgaat, krijg je gewoon een shot adrenaline die ervoor zorgt dat je het niet meer voelt.

Heb je geen pijn op het moment dat je valt? Is dat dan geen moment waarop je even terug jezelf bent?

Nee, je voelt dat niet. Door die adrenaline denk ik. Ik voelde het pas toen ik moest inladen. Je bent op dat moment met iets bezig en je zit in een tunnel tijdens een optreden. De rest word je niet gewaar en doet er niet toe.

Op welke manier kan jouw personage een meerwaarde bieden voor het publiek?

Dat is voeding voor een publiek. Waarom heeft een film of acteur een meerwaarde? Omdat elke mens vermogen heeft tot identificatie of tot verbondenheid met een persoon of personage. Ook fantasie en het vermogen om geprikkeld te worden door een gecreëerde situatie. Dat is sowieso interessant, omdat je ontsnapt van het perspectief dat je normaal aanneemt. Een boek lezen is leuk omdat je dan even met je hoofd ergens anders zit en andere dingen leert kennen, er zit veel wijsheid in.

Als het publiek niet genoeg fantasie bezit om jouw personage te interpreteren, dan slaag jij niet in je opzet zeg je. Dat is toch frustrerend?

Goh. Sommige mensen hebben gewoon geen fantasie. Ik heb dat enorm veel, ik kan me bijvoorbeeld erg inleven in een optreden. Sarah, mijn vrouw, heeft het na 2/3 van een concert wel gehad, terwijl mijn concentratie exponentieel toeneemt. Mijn concentratie is hermetisch tot het einde. Tenzij de artiest door de mand valt of het echt te saai wordt. Je maakt een keuze. Ik probeer het nu zo te doen en de fantasie genoeg te prikkelen, maar ik hoop dat er nog genoeg andere elementen zijn om het publiek aandachtig te houden. Een optreden draait uiteindelijk ook om de muziek, je kan er ook gewoon naar kijken en luisteren. Grotendeels doe ik het voor mezelf. Het begon als een mentale truc om te overleven op het podium. Als kind ben ik lang beschaamd geweest. De enige manier voor mij om in het middelpunt van de belangstelling te kunnen staan, is de rol van de *player* aan te nemen. Voor mij is dat sowieso op een andere manier begonnen. Ik vind het een interessante truc om op die manier de performer te zijn.

Wat was je eerste stap in die transformatie?

Van het moment dat ik op het podium stap, zit ik eigenlijk al volledig in de muziek en in de rol. Maar in het begin deed ik niet zoveel. Ik deed wel altijd mijn coolste kleren aan. Maar het zit in de kleine dingen. Sowieso al het feit dat je afgesloten zit van de normale wereld. En dat je je kan afschermen van die bewustheid dat je op een podium staat met een gitaar en dat de mensen je aanstaren. Dat je je niet afvraagt hoe je moet bewegen, maar dat je het gewoon doet. Dat je niet in de context belandt waarin je je afvraagt wat je er eigenlijk staat te doen. In het buitenland gebeurt het wel eens dat we voor twaalf man spelen, en dan is de beste optie er gewoon volledig voor te gaan en in die concentratie te blijven. Maar soms gebeurt het dat de context niet meer klopt omdat er te weinig volk is en dat je plots beseft dat je daar staat op een podium, het is een terugworp naar de realiteit. Dat heb ik gelukkig nooit gehad. Het is de *switch* die ik maak en dan zit ik meteen in een *trip*.

Hoe dynamisch is je personage?

Dat zal ik pas na enkele jaren kunnen zeggen. Binnen een optreden is dat niet echt een constante, maar ik zal nooit echt positief of hartverwarmend zijn. Mijn strategie is nu om de slang te spelen die voor misleiding zorgt en waarbij de mensen zich dan afvragen of ik het nu meen of niet. Misleiding is dan eerder de constante dan eerlijkheid.

Kan je personage juist meer of minder emoties uiten?

Eigenlijk minder, want hij speelt er constant mee. Van het moment dat je emoties uit op een geloofwaardige manier ben je integer. Maar dat is sowieso erg moeilijk denk ik. Je kan wel emoties evoceren, maar dat is dan iets anders. In de jaren '70 acteerden ze bijvoorbeeld op een erg maniëristische en statische manier. Ik heb het er moeilijk mee om mijn emoties oprecht te vertalen naar een publiek. Volgens mij is dat enkel mogelijk van individu tot individu. In kleine groepjes misschien nog net, maar daar zit ook al neiging tot posering in. Emoties kan je wel uitvergrooten. De meeste cultuurvormen, zo ook optredens, zijn groepsgebeuren. Je kan dus best je tijd en energie steken in groepsemoties evoceren, zoals hoop of gevaar of gevoelens die je kan delen met mensen.

Eigen smart kan je wel cultiveren en universeler maken tot “de smart” in het algemeen, maar ik geloof niet in oprechte persoonlijke gevoelens overbrengen. Daarom heb ik ook eerbied voor vertolkers, zoals Anna Calvi en Rufus Wainwright, die op een duidelijk maniëristische wijze emoties evoceren. Daar geloof ik wel in, het is een echte ambacht. Dat is voor mij de uitdaging, om dat ook te kunnen.

Maar je hebt het nog niet helemaal onder de knie?

Een ambacht leer je. Ik zit wel op een bepaald niveau, maar er zijn mensen die het veel meer beheersen dan ik. Het is ook een experiment, het kan zijn dat ik in mijn probeersels op iets anders stuit of ik het anders interpreteer.

Is je personage een ideaalbeeld? Is het iemand die je in het echte leven wil zijn, maar niet kan zijn?

Ja. Het is een gesimplificeerde vorm van een echte persoon. Met bepaalde uitvergroete elementen die hem domineren, zoals macht, misleiding en verleiding. Maar als de persoon die ik wil uitvergroten een echte persoon zou zijn, dan zou het een klootzak zijn. Eigenlijk zijn de elementen die je wil oproepen enorm uitvergroot, wat het onmenselijk maakt. Het klopt wel wat jij zegt, dat je aspecten van een persoon die je wil zijn gaat uitdrukken. Het is hetzelfde als de *Grote Jan* spelen terwijl je eigenlijk erg beschaamd bent, als strategie.

Volgens Oscar Wilde is Kunst een vorm van overdrijven. Volgens hem zou hetgene wat jij doet, wat ook veel te maken heeft met uitvergroten en overdrijven, dus ook als Kunst bestempeld kunnen worden. Toch zei je in het vorige interview dat je dat nog niet durft te beweren. Denk je dat je nog niet genoeg overdrijft?

Ja. Uiteindelijk is dat creatie van een personage iets dat ik bewust doe en iets dat ik nog verder wil brengen. Ik ben het wel eens met Oscar Wilde. Vanaf je iets uit de alledaagse betekenis haalt en er iets mee doet dat overdreven is, dan krijgt het in zekere zin een andere waarde. Muzikaal gezien kies ik ervoor om iets uit te puren en dan erin te overdrijven. Maar misschien om andere redenen omdat je dan meer karakter in je muziek kan steken. Dat is de uitdaging van de nieuwe plaat, om te overdrijven in keuzes. Bijvoorbeeld ervoor kiezen om weinig gitaar in een nummer te gebruiken, maar op de momenten dat ze erin komen een heel sterke sound te creëren of een erg zotte solo erin te steken. Dat vind ik veel interessanter.

Ik had het gevoel dat je de vorige keer nogal schuchter was en hetgeen wat jij doet niet als Kunst te bestempelen.

Misschien was ik in een bescheiden bui.

Nu niet meer?

Je hebt Kunst met de grote K. Per definitie is alles Kunst wat opvalt en als je een tweede keer iets bekijkt. Of als ik iets heb bijgedragen aan het publiek of aan het gebeuren. Dan durf ik dat kunst te noemen zonder pretentius te zijn.

Denk je dat je iets als Kunst kan bestempelen als er geen publiek voor is?

Neen. *Beauty is in the eye of the beholder*. Ook al is dat erg theoretisch. Als een artiest zich opsluit om kunst te creëren, dan is dat steeds met oog op iemand die die kunst ook kan delen. Kunst is communicatie, dat is zo voor mij. Het is als een taal en die kan enkel functioneren in wisselwerking met een publiek. Wat niet wil zeggen dat je per sé kunst maakt voor een publiek, dat is iets anders. Je maakt niet noodzakelijk dingen om een

publiek te bekoren, je maakt het om over te kunnen praten of om het te zien en te voelen.

Je hebt gezegd dat voor het speelse van de dandy in je personage naar boven komt. Hoe komt dat naar voren in je songschrijven?

Ik kleur buiten de lijntjes. Dat ik er een *lyric* in steek die wat vreemd is of plots een gitaarsolo inlas die het wat verstoort. Of er meerdere lagen insteken, zoals ik heb gedaan bij 'The Future' en 'The Other Man'. Het speelse kan zich in muziek ook uiten op abstract vlak, het is een spel van tonen. Ik kan er soms van genieten om er iets van te maken dat misschien vreemd is voor anderen, maar wat wel klopt voor mij. De harmonie scheeftrekken bijvoorbeeld. Voor mij is dat normaal, maar andere mensen zeggen dan dat het typisch iets voor mij is. Ik gebruik mijn toonladers bijvoorbeeld altijd iets anders.

Vind je het niet vervelend als mensen zeggen dat iets typisch jij is? Wil je niet liever wat onvoorspelbaar blijven?

Ik zie dat als een compliment, dan heb ik bewezen dat ik er karakter in kan leggen.

Hoe doorbreek je de eenvormigheid in het alledaagse leven?

Door te lezen. Door na te denken over een bepaald perspectief. Half-filosofische gedachten die als vogels rondfladderen in de lucht. Door platen op te leggen. Dat zijn eigenlijk bewustzijnstechnieken om het alledaagse te doorbreken. De gangbare bewustzijnstoestand onderbreken, zoals wij nu doen. Het heeft natuurlijk ook te maken met de mate waarin je erin opgaat, zodat het een andere dimensie geeft aan je dag of leven. Daarvoor dient cultuur *he*. Cultuur kan je echt in je opnemen op een diepe en geconcentreerde manier zodat het een nog dieper perspectief biedt. Dat is het eigenlijk.