

Het onvanzelfsprekende en de kode'¹

Filmiese strategieën in ALL I DESIRE

Paul Verstraten

'But convention is never simply a fact outside a film: what can and cannot be shown, the determining confines of image and look, is in LETTER FROM part of its film action and meaning. The fade, the image absent, is LETTER FROM's momentary and fundamental figure, comprising in its elision the time of acknowledgement and consequent guilt (Lisa is caught up in the more than the image, the one night makes her pregnant, detailing her suffering the film details her punishment for transgression) and of denial and consequent innocence (the unshown leaves Lisa pure, intact as image, still perfect; she is only ever daughter or sister and then mother to Stefan, never – the exact function of the fade, the meaning of the convention in film – a sexual lover.'²

Inleiding

Deze passage van Stephen Heath, die gaat over de klassieke vertelwijze van een liefdesnacht, draagt tussen de regels door de sporen van zijn psychoanalytische optiek: 'acknowledgement (...) and of denial', de elementen van erkenning en loochening zoals we die in de door O. Mannoni klassiek geworden Verleugningsformule vinden: '*Je sais bien... mais quand même...*'³ Een zelfde configuratie is aan te treffen in ALL I DESIRE op diëgeties nivo: het zwarte gat van het verleden, de *fade*. Of om met Heath te spreken: 'the image absent' (en hier is dat het ontbrekende beeld van het verleden van Naomi Murdoch in ALL I DESIRE).

Deze konstruktie heeft hier een essentiële functie in het sturen van de identifikatie en emoties van de toeschouwer. Het uitgangspunt van deze analyse was de verbazing dat ik – als toeschouwer – geen 'identifikatieproblemen' heb met een 'slechte' protagoniste (Naomi Murdoch). Wat ik hiermee bedoel, is dat de film een morele problematiek opwerpt (NM die haar gezin verlaten heeft en een buitenechtelijke relatie heeft gehad, gaat weer naar haar dorp en gezin terug), die zo gesteld wordt dat de toeschouwer zich met NM als 'heldin' kan identificeren.



1. van aktrice (niet-moeder, niet-echtgenote)



2. naar moeder, echtgenote (niet-aktrice)

Dit is voor deze analyse de belangrijkste dubbelzinnigheid in de film: er wordt een probleem gesteld, 'erkend' maar tegelijk 'ontkend' door een specifieke strategie rond de identificatie.

Een poging om in het 'natuurlijke' het on-vanzelfsprekende en de kode te zien.

Melodramatische elementen

1

Melodrama's zijn films met een probleem dat opgelost moet worden. De meeste melodrama's gaan over vrouwen die een gemis hebben, dat in de loop van de film opgelost dient te worden. Men zou melodrama's als *Bildungsromane* kunnen lezen: hoe leert een vrouw dit gemis op te lossen. Ze moet vanuit dit gebrek transformeren naar een situatie die haar geluk zal bieden en waarbij dat gebrek of gemis meestal als de motor van het verhaal dienst doet.

In deze film zal het erom gaan dat Naomi Murdoch (NM) weer 'binnen' komt, weer een – respectabele – echtgenote en moeder wordt. NM wil naar Riverdale (waar haar gezin woont, dat zij verlaten heeft) om de schooltoneelvoorstelling van haar dochter te bekijken. Een uitnodiging daarvoor krijgt zij via een brief, die haar vroegere huishoudster haar gestuurd heeft, die zo NM in die 10 jaar ook op de hoogte gehouden heeft. Maar het dorp hoeft niet te weten dat zij maar een variété-aktrice is (men denkt dat zij een gevierd aktrice is). Als zij in haar kleedkamer van het theater de brief leest, raadt haar kollega haar aan om haar haren weer de natuurlijke kleur te geven en een nieuwe jurk te kopen. NM antwoordt haar: 'Op de planken wist ik hoe ik een echte dame moest spelen'. De film zal erover gaan hoe zij van een aktrice-'echte dame' in een echte dame in haar eigen leven zal veranderen.

Het probleem dat deze overgang bemoeilijkt, ligt in het verleden: vanwege de bedruktheid van het kleine en saaie Riverdale, haar affaire met een andere

man en haar wil om carrière te maken is zij weggegaan en heeft zij man en gezin verlaten.

De mogelijke status van de hoofdrolspeelster in het klassieke melodrama is beperkt en bepaald: ze is een alleenstaande vrouw, emotioneel (weduwe) of professioneel (aktrice, carrièrevrouw, serveerster). NM is een mengeling van deze elementen: ze is een soort weduwe (al 10 jaar zonder echtgenoot) en een aktrice die bovendien carrière wil maken. Het begin van de film laat zien dat deze elementen op beide vlakken niet opgelost of gelukt zijn: ze is nooit hertrouwd (want nooit gescheiden geweest) en haar carrière is in een goedkoop theatertje gestrand.

Het probleem voor NM ligt in het verleden. Dit verleden wordt op een speciale manier aangegeven: het wordt niet getoond, maar in de eerste dialoog verteld. Voor het 'heden' van de film en het filmverhaal is het verleden als een zwart gat, dat opgevuld wordt door het in de dialoog te vermelden. Het is van wezenlijk belang om hierbij de alternatieven in de gaten te houden: flash-backs van dat verleden, de film te laten beginnen met het moment dat NM uit Riverdale wegging, het tonen van de buitenechtelijke relatie. Het verleden van NM wordt opgepikt als het een zwak heden is geworden: hoewel haar daden in het verleden slecht zijn (in melodramatis genre opzicht) bevindt ze zich 'nu' in een heden dat niet geslaagd of rooskleurig is. Maar ze kan niet terug. Dat is ook haar probleem (en dat van de film): hoe kom ik wel terug?

De keuze voor deze opening maakt het begin van de film tot een mengeling van biecht, bekentenis en toch ook verzwakking van het verleden ('acknowledgement and consequent guilt' en 'denial and consequent innocence' bij Heath). Deze konstruktie maakt een filmiese *Verleugnung* mogelijk: *'Ik (toeschouwer) weet best (dat ze 'verkeerd' is geweest, dat heb ik net gehoord), maar toch (zie ik daarvan niets)'*.

Specifiek voor deze filmiese *Verleugnung* is dat de erkenning op het woordniveau ligt en de loochening van de erkenning op beeldniveau. De dialoog geeft een verleden aan, maar visueel is er geen verleden.⁴

2

De heldinnen in het melodrama zijn een vreemde mengeling van actief en passief.⁵ In het melodrama zitten ze voor een probleem: als heldinnen zijn ze de draagsters van emoties, bevinden ze zich in een toestand (Zijn), terwijl het in bijvoorbeeld de 'mannenfilm' en bij uitstek de western om actieve personages draait (Doen).

Maar de heldinnen in het melodrama moeten toch ook overgaan van de ene situatie naar de andere, op een bepaalde manier handelen, Doen. Deze problematiek wordt hier konstant omzeild en verholpen door het procédé van de 'omweg'. (Let wel, het gaat hierbij om een genreklassifikatie, de vrouwen in het melodrama. De vrouwen in de 'film noir' laten zien hoe voor dit actief/passief procédé alternatieven mogelijk zijn.⁶)



3



4

Het traject dat NM moet afleggen (= actief zijn) in de film wordt voor haar uitgestippeld:

- NM gaat naar Riverdale, alleen om de voorstelling van haar dochter te bekijken. Dit doet ze als *reactie* op de uitnodiging in de brief van haar dochter.
- Ze gaat 's avonds, nog voor de voorstelling, wel haar gezin bekijken, maar maakt geen aanstalten om naar binnen te gaan (wil ze wel?). De huishoudster ziet haar voor de doorzichtige deur staan en de jongste dochter trekt haar vervolgens over de drempel. En ze is binnen.
- Tijdens deze 'thuiskomst' van NM is het haar jongste dochter die haar ertoe overhaalt om zich voor de voorstelling 's avonds bij hen thuis om te kleden, in plaats van in het hotel waar ze verblijft.
- Op voorstel van iemand anders gaat ze met haar 'man', Henri Murdoch (HM), naar de voorstelling, tot ergernis van de burgers (zie foto 3).
- Het feest na de voorstelling viert NM wel mee, maar ze wil de laatste trein nemen om verder te reizen. De jongste dochter zet de klok terug, zodat ze de laatste trein mist en in huis overnacht.
- Het is haar man die haar na een tijdje het voorstel doet om langer bij hen te blijven (en misschien wel voorgoed).
- Op dit voorstel besluit ze in te gaan, terwijl de affaire met de nog steeds in Riverdale levende minnaar (Dutch) nog niet is geregeld. Pas als Dutch' gewerschoten (hun oude liefdessignaal) tot tweemaal toe de kus met haar man verstoord hebben, besluit ze deze zaak te regelen.
- Als deze affaire geregeld is (Dutch is verwond door een ongeval met het geweer, zij heeft hem definitief afgewezen), wil ze uit schuldgevoel toch weggaan. Het is haar man die, geïnformeerd over het hoe en waarom van het ongeluk en de toedracht van hun buitenechtelijke relatie, haar definitief zal terughalen als ze al met gepakte koffers op het bordes staat.

Deze bemiddelingen (via een omweg, een ander personage, een toeval) op essentiële momenten in het verhaal van de film maken het mogelijk dat NM op de juiste plaats komt zonder al te actief te zijn. Anders gezegd, ze handelt (actief zijn) op een *re-actieve* manier.



6

3

Het gaat in deze film om transformaties, overgangen van een (negatieve) toestand naar een andere (positieve) toestand zonder al te actief handelen. Van een situatie met een gemis of gebrek naar een oplossing van die situatie. Voor deze transformatie wordt een metafoor gevonden: de ruimte, van 'buiten' naar 'binnen', van theater naar gezin. De eerste, voorafgaande transformatie wordt in de begindialoog tussen de twee actrices in de kleedkamer **verteld** (en niet getoond!): naar buiten, van gezin naar theater.

Maar deze overgangen kennen grenzen, scheidingen, obstakels tussen de ene toestand en de andere. Deze zullen overwonnen moeten worden.

a

– De eerste scheiding is een topografische scheiding: NM reist per trein vanuit de stad waar ze optreedt, naar Riverdale. Deze overbrugging wordt gemaakt als reactie op de uitnodiging in de brief.

– 's Avonds gaat NM, nog vóór de voorstelling, haar gezin bekijken. Het hele spel met het bespieden van het gezin wordt gespeeld via ramen en vensters.⁷ Deze ramen en vensters zijn tegelijkertijd verbinding en obstakel tussen buiten en binnen. Het gericht gebruik maken van de vensters (voor het voyeren, voor de kadreringen die 'vertellen' over binnen-buiten en de man-vrouw-verhouding) speelt op deze visuele transformatie (zie foto 4).

– De doorzichtige deur is ook een bemiddelende grens, een andere verbinding tussen binnen en buiten. NM kan wel naar binnen kijken, maar ze kan niet naar binnen zonder actief te handelen (de deur te openen). Ze wordt hier 'overheen' geholpen door de huishoudster en haar jongste dochter (foto 5)

b

– Als NM binnen is, verschuift de grens: in plaats van een ruimtelijk obstakel zal een derde persoon als bemiddelaar en obstakel fungeren. De andere personages zullen dan de functie van grens en obstakel gaan artikuleren en het problematische van de her-koppeling aangeven. Dit wordt door twee kaders en eenmaal door montage gedaan: de drie deelobstakels tussen NM en haar



7



8

'doel'. Zo wordt ook via opsomming aangegeven welke (liefdes-)offers NM zal moeten brengen om terug te mogen, de boete die ze zal moeten doen.

1. *Van aktrice naar echtgenoot van HM* (foto 6). Grens is hier de jongste dochter Lily, die naar het theater wil en in dat opzicht een verdubbeling is van NM. Om opnieuw echtgenote te zijn, zal ze het theater moeten opofferen.

2. *Van niet-moeder naar moeder van het gezin, de taak-moeder* (foto 7). De grens is hier de huishoudster, de 'surrogaat'-taakmoeder. NM zal deze plaats weer moeten opvullen, die door de huishoudster en Joyce wordt opgevuld.

3. *Van voorwerp van roddel naar respectabele echtgenote*. Dit wordt gedaan via de montage: NM die Ted vraagt van wie de hond is (Ted heeft zijn moeder niet bewust gekend) (foto 8). Ted zegt dat de hond van Dutch is, waarop NM verbaasd en geschrokken roept: 'Dutch?' (foto 9). In het volgende beeld zien we dan HM (foto 10), die allerminst vrolijk kijkt. Het volgende beeld (foto 11) laat zien dat NM snel van dit onderwerp afstapt. Grens is hier de 'hond', die uit de weg geruimd moet worden (eigendom van en symbool voor Dutch).

NM bevindt zich dus driemaal tegenover iemand die haar aan deelproblemen van het verleden herinnert: Tegenover HM (1) staat ze als echtgenote die aktrice werd (het gesprek gaat op dat moment ook over toneel). Tussen hen in staat de jongste dochter, die op haar beurt het saaie Riverdale wil verlaten om aktrice te worden. Bij 2 staat NM tegenover de oudste dochter, die de lege moederplaats mede heeft opgevuld (zie personage-opbouw) en die haar teruggekeerde moeder niet aksepteert. Bij 3 is het de buitenechtelijke relatie waarvan men op de hoogte is. Dus eenmaal binnen het huis (fysiek) verschuiven de grenzen naar de personages in het huis en de configuraties die met die personages verbonden zijn.

c

Als de problematiek lijkt te zijn opgelost en het hele gezin blij aan tafel verschijnt, worden we eraan herinnerd dat toch nog niet alles is geregeld. De affaire met Dutch is nog niet opgelost. Bij de tafelsce ne naderen NM en HM elkaar en kussen elkaar. Op dit (visuele) moment van innige hereniging is er



9



10

geen ruimte meer voor een visuele grens. Deze verhuist dan naar de geluidsband. Schematies ziet dat er zo uit:

- a. HM en NM kussen elkaar, twee schoten klinken (foto 12).
- b. HM en NM gaan uit elkaar, we zien NM peinzen (foto 13).
- c. HM haalt NM weer naar zich toe voor een kus en weer klinkt een schot op de geluidsband (foto 14)

De schoten (dit liefdessignaal⁸ van de verhouding tussen Dutch en NM, hun liefdessignaal en -herinnering) geven een laatste scheiding aan tussen het weer bijna gelukkige koppel, de laatste grens voor de uiteindelijke transformatie. Als dat laatste probleem is opgelost kan de 'slechte' vrouw eindelijk weer door haar man naar binnen gehaald worden; in het huis, het gezin, de Norm (terwijl ze als schuldbewuste vrouw net met gepakte koffers wil weggaan).

Wat we zien is dus een omgekeerde verhouding tussen het ruimtelijke volume van de grenzen en de oplossing van het probleem. De ruimtelijke scheiding wordt steeds minimaler en het probleem schijnbaar ook. Maar er blijft iets tussen zitten. Als er geen ruimte meer is voor een visuele grens, verschuift deze naar de geluidsband (waar het schot te horen is) en zal de problematiek definitief opgelost moeten worden. Na de schoten, in de direkt daarop volgende scène, zegt NM dat ze definitief, voor eens en altijd een einde zal maken aan de problemen. Een ongeluk – met hetzelfde geweer als waarmee Dutch NM aan vroeger herinnerde – zal hem verwonden en uit de weg ruimen.

Personage-opbouw

1

Personages zijn leeg voordat een film begint.⁹ De kenmerken en eigenschappen, die ze meekrijgen, staan in de Hollywoodfilm altijd in verband met het filmverhaal. Dit filmverhaal gaat over een verbrokkeld gezin, dat inkom-



11



12

pleet is door het ontbreken van de moeder. Het gezin zal herenigd moeten worden, de moeder moet weer terugkeren in het gezin. Maar deze hereniging is ook gekoppeld aan een morele problematiek, op twee nivo's:

– Het gaat hier over het Gezin als representant van de Gevestigde Orde. Het gezin is de norm, andere bestaansvormen zijn er niet en zeker niet voor vrouwen; tenminste als ze gelukkig willen zijn.

– Het genre melodrama (zeker in het Hollywood van de jaren vijftig, dat wij via Sirk hier bestuderen) kent geen gelukkige zelfstandige vrouwen die buiten een bestaan als moeder of echtgenoot kunnen functioneren.

2

Het vermogen om ekonomies te vertellen is hier ook mooi aan te tonen. Tot aan de thuiskomst van NM krijgen we alle personages die van belang zijn éénmaal te zien. Bij de thuiskomst van NM zijn de meeste personages voor het eerst samen aanwezig, ongeveer tien minuten na het begin. Ondanks deze korte tijd en een éénmalige introductie is reeds het hele krachtenveld getekend en heeft iedereen een duidelijke positie ingenomen. De kenmerken, waarmee dit krachtenveld getekend wordt, liggen veelal op het vlak van de dialoog. Maar ook akteren, positie van personages, kledij leveren dergelijke kenmerken op.

Hier volgt een schets van deze personage-opbouw van de eerste tien minuten. Belangrijk voor de lezing van het schema is de gedachte dat het complete gezin als norm funktioneert, dat er personages zijn die de norm bevestigen, dat anderen er buiten staan, en dat er personages zijn die een tussenpositie innemen. De personages in de tussenpositie zijn voor NM vertragers of versnellers met betrekking tot de ('haar') problematiek van de film: 'Hoe komt iemand die buiten de norm staat weer binnen en kan de erfenis van het verleden worden weggewerkt?'



13



14

Norm: het gezin (de gevestigde orde)

Buiten

Naomie Murdoch:

- artiesten-bestaan, geen vaste woonplaats
- gezin verlaten
- heeft geprobeerd huisvrouw te zijn, problemen tussen NM en HM, en NM en dorp
- buitenechtelijke relatie
- kan alleen 'echte dame' akteren op toneel
- Riverdale is een 'saai plaats'

Dochter Lily:

- eet honing zonder brood (verspilling)
- ligt met voeten op tafel
- praat bewonderend over sigaarrokerende toneel-speelster
- verdubbeling van NM:
 - + zegt als haar moeder te zijn
 - + wil niet wegroesten in het saaie Riverdale
 - + wil weg uit Riverdale en actrice worden

Tussen

Huishoudster:

- heeft NM brieven gestuurd over gezin in die 10 jaar
- heeft Lily's brief aan NM verstuurd
- velt geen (+/-) oordeel over NM

Ted:

- weet niets over NM
- is emotioneel sterk gebonden aan Dutch ('vader')

Dutch:

- heeft affaire gehad met NM
- is 'een soort emotionele vader' voor Ted

Binnen

Henri Murdoch:

- schoolhoofd (gezag, orde, verantwoording)
- verkoopt geen 'progressieve onzin'
- beseft geen buitenechtelijke relatie te kunnen beginnen met kollega
- belooft op tijd en netjes gekleed aanwezig te zijn bij de voorstelling

Dochter Joyce:

- verantwoordelijk voor opvoering, feest
- organiserend op huishoudelijk vlak (boodschappen, aanwijzingen)
- zorg voor kleren
- verloofde mag haar niet op straat kussen
- is normatief tegenover zus Lily: geen honing zonder brood, geen voeten op tafel



15



16

3. Korte samenvatting tot aan thuiskomst NM

De film begint met NM in het theater, haar loopbaan is slecht verlopen. Ze is variété-aktrice geworden. In de kleedkamer van het theater geeft een kollega-aktrice haar een brief, waarin haar dochter Lily vraagt of ze naar Riverdale wil komen om haar toneelvoorstelling te bekijken. Deze brief is ook aanleiding voor NM om haar kollega het verleden op te biechten. Na een aanvankelijke aarzeling besluit ze toch te gaan.

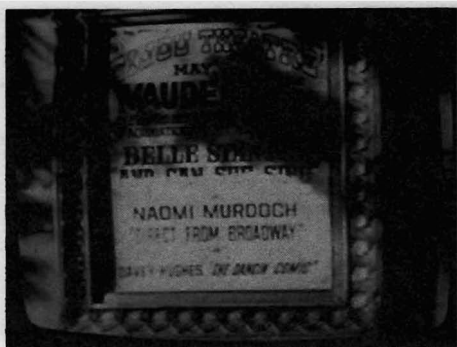
Het beeld gaat dan over naar Riverdale, waar we zien hoe Joyce, de oudste dochter, wordt thuisgebracht door haar verloofde. Ze zegt hem dat ze zoveel moet regelen, ook in verband met de voorstelling. Ze is geshockeerd als hij haar op straat een afscheidskus wil geven. Ze loopt het huis binnen, waar Lily en de huishoudster in de keuken zitten. Lily praat, met haar voeten op tafel en honing etend, over haar voorstelling en over haar toekomstige carrière. Joyce komt binnen, corrigeert het gedrag van Lily, geeft de huishoudster allerlei aanwijzingen voor het avondeten en het feest van die avond (foto 15). Joyce vraagt Lily mee naar boven te gaan om haar feestjurk af te maken. Lily blijft nog even met de huishoudster praten over haar verlangen om 's avonds haar moeder (een grootse aktrice) te zien. Ze scheldt op het saai Riverdale en zegt zelf ook carrière te willen maken. Ze geeft haar moeder gelijk met haar vertrek, de huishoudster weet niet of het nu goed of slecht was.

Dan gaan we naar de school, waar Henri Murdoch in zijn directiekamer de schoolinspekteur ontvangt, die HM complimenteert met zijn werk ('geen progressieve onzin verkocht'). Als hij weg is, vindt er een toenadering plaats tussen HM en Sara, een vrouwelijke kollega, blij over deze goede beoordeling. Duidelijk blijkt een affektieve band, die HM met schroom en voorzichtigheid behandelt.

Het volgende beeld is weer van NM, in de trein. Even later komt ze in Riverdale aan waar ze door één van de dorpsroddelaars herkend wordt. Via de koets waarmee NM naar het hotel rijdt, komen we met een subtiele overgang in de zaak van Dutch terecht. Deze geeft Ted les in schieten. Ted werkt ook bij



17



18

Dutch in de zaak. Even later komt de roddelaar de zaak binnen en wanneer deze begint te vertellen over de dame 'met wie Dutch vroeger naar het meer reed', stuurt Dutch Ted even weg. Dan vertelt de roddelaar wie hij gezien heeft en vraagt aan Dutch wat deze nu denkt te gaan doen.

Hierna springt het verhaal over naar de avond, hier begint de sekswens met de thuiskomst van NM.

De film vertelt hoe NM van de linkerkolom naar de rechter zal gaan. De huishoudster, in de tussenpositie, is een helpster. Ze behoort niet tot de basisformule van het gezin maar qua werk en affektieve binding heeft ze wel een belangrijke positie binnen het gezin. Zij is het ook die het contact met NM heeft onderhouden, met 'buiten'. Als huishoudster kan ze zich in de twee werelden begeven, kan ze een schakel zijn. Zij staat buiten de norm, maar via de emoties neemt ze een belangrijke positie in.

Ted en Dutch staan ook in de tussenkolom. Ted kent NM niet als zijn moeder en kan haar ook niet als moeder (h)erkennen. Hij is een obstakel, een tegenstander in die zin dat hij haar streven om het complete gezin te herstellen zal bemoeilijken; NM is voor hem niet zijn moeder. Dutch staat ook in een tussenpositie, buiten de norm van het gezin: hij is er geen lid van, maar emotioneel heeft hij dezelfde waarde als de huishoudster. Ook hij zal een rol spelen op het vlak van de emoties, vanwege zijn relatie met NM en zijn emotionele 'vaderschap' ten opzichte van Ted. Dutch geeft hem schietles, gaat met hem jagen en vissen. Ted laat op een gegeven moment aan NM een foto zien, waar Ted naast Dutch staat met een gevangen vis (foto 17). Dutch is op emotioneel vlak meer vader voor Ted dan zijn eigen vader. NM zal Dutch moeten uitschakelen vanwege het verleden met hem en vanwege de (hun) onwettige (emotionele) vader-zoon relatie. Een kind heeft tenslotte maar één Vader. Daarnaast zal ze ook Ted mee moeten nemen naar de rechterkolom en hem haar als Moeder moeten doen (h)erkennen.

De beide dochters kunnen gezien worden als een afsplitsing van NM in een



19

20

binnen- en buitengedeelte. Deze opsplitsing staat natuurlijk ten dienste van het krachtenveld, maar zou ook gezien kunnen worden als een (schizofrene) vormgeving van het feit dat een vrouw de binnen-buiten tegenstrijdigheid niet in één persoon (zichzelf) kan verenigen. Dat ze vroeger een verkeerde keuze heeft gedaan (haar Lily-gedeelte) en dat ze nu de goede keuze zal moeten maken (haar Joyce-gedeelte).¹⁰

Filmiese elementen

Fokalisatie

Fokalisatie is een term uit de narratologie, waar men zich bezighoudt met de bestudering van verhalende teksten.¹¹ De narratologie houdt zich in eerste instantie bezig met literaire teksten. Fokalisatie is daar 'de relatie tussen de visie en datgene wat "gezien" wordt'. Deze term is van belang om het onderscheid aan te geven tussen de visie vanwaaruit de elementen worden gepresenteerd, en de identiteit van de instantie die die visie onder woorden brengt, het onderscheid tussen 'wie ziet' en 'wie zegt'. In de narratologie geldt de fokalisatie alleen voor het woord ("Wat staat er en wie "zegt" dat wat er staat?"). In film zijn woord en beeld samengevoegd en geven dus twee mogelijke invalshoeken op fokalisatie. We (de werkgroep melodrama) hebben besloten om een ruim en een specifiek fokalisatiebegrip te hanteren.

Onder specifieke fokalisatie verstaan we het subjectieve shot, waarbij een gebeurtenis visueel gepresenteerd wordt via een personage in de diëgese, waarbij de positie van de kamera die registreert, samenvalt met een plaats waar we (als toeschouwer) een personage uit de film 'plaatsen' ('ik zie als toeschouwer wat de kamera geregistreerd heeft, alsof er gekeken werd via de blik van een personage van de film').¹²

Onder het ruimere fokalisatiebegrip vallen alle manieren om via filmiese middelen ergens de aandacht op te vestigen. Dit kan door beeldkeuze ge-



21



22

beuren (wat laat je zien en wat niet), door de keuze een bepaald personage te 'volgen' (en andere niet), door het gebruik van *voice-over* door camera-bewegingen en -hoeken.

Ruime fokalisatie

De film begint met een *voice-over* van NM. Dit is ook een belangrijke markering voor het begrip hoofdpersonage. 'Wie mag rechtstreeks de toeschouwers toespreken, "los" van de beeldinhoud?' Het begrip hoofdpersonage is ook van belang voor de identificatie: via welk personage volgen wij in hoofdzaak de film?

Hier komt de *voice-over* bij een beeld van een aanplakbiljet van een theater (foto 18), waarop de naam van Naomi Murdoch staat vermeld. De *voice-over* vermeldt: 'Naomi Murdoch, dat ben ik'. Daarna vertelt haar stem over de mislukte carrière en nog iets verder vangen we haar beeld in het theater op (zie foto 1). De keuze voor dit begin (het personage NM dat rechtstreeks over zichzelf mag vertellen) is een fokalisatie. Het is 'haar' film die we zullen gaan zien. De *voice-over* deelt dat personage een bepaalde macht toe: ze mag vertellen tegen de toeschouwer zonder in beeld te zijn. Ze mag haar eigen innerlijke gedachten woordelijk weergeven.

De *voice-over* komt nog een tweede keer terug, vóór de scène van NM's thuiskomst. Vanuit de kleedkamer van het theater, waar NM besluit naar Riverdale te gaan, gaan we bij het woord 'Riverdale' over naar het stadje met een typiese Sirk-introductie van de *Kleinstad*: vanuit een hoge positie daalt de kamera neer op het stadje om daar een personage op te nemen. Tijdens deze kamerabeweging vertelt NM weer via de *voice-over* over Riverdale; over de burgerlijkheid van het stadje, over de grasvelden die zo mooi onderhouden worden, over de belachelijke koetsafstapjes voor de huizen.

In deze film is NM de enige die via de *voice-over* tot ons spreekt. Ook nog tijdens de schooltoneelvoorstelling becommentarieert zij de voorstelling en het spel van haar dochter. Deze ruime, filmiese fokalisatie werkt in haar voordeel; ze mag zichzelf uitleggen, begrijpelijk en inzichtelijk maken.



23



24

Fokalisatie op beeldnivo

Afgezien van het feit dat we NM als eerste in beeld zien (waardoor op beeldnivo ook al een bepaalde fokalisatie ontstaat) is de sekwens van haar thuiskomst (die zeer cruciaal is voor de film) vanuit haar invalshoek gefilmd. De sekwens begint met het opvangen van haar schaduw (foto 19) en even later komt ze ook in beeld (foto 20). De keuze om de thuiskomst vanuit NM te filmen (fokalisatie op beeldnivo) is essentieel gezien het gegeven probleemveld. We zien *haar* het huis naderen (foto 19 en 20), we zien *haar* emoties en ontroering bij dit thuiskomen (foto 21), we zien hoe *zij* de sleutel van het huis op de verborgen plek pakt (foto 22), *haar* angst en schroom om betrappt te worden als Ted thuiskomt (zij verstopt zich snel). Vervolgens zien we *haar*, als buitenstaander, het gezin bespieden (foto 4) en vervolgens kijken we via *haar* schouder naar binnen (foto 5).

Samen met de voice-over (en de informatie die we daardoor verkrijgen) is ook deze fokalisatie op beeldnivo zeer essentieel om haar als 'slechte' vrouw aanvaardbaar te maken; we begrijpen haar. Zou bijvoorbeeld dezelfde problematiek (het opheffen van een scheiding, een verhaal rond herkoppeling) gefokaliseerd worden vanuit de optiek van de vader of het gezin, waar ineens, 'out of the blue', na zoveel jaren de moeder voor de deur stond, dan zou het veel moeilijker geweest zijn voor NM om binnen te mogen van de toeschouwer. We zouden haar dan veel meer ervaren als een indringster in een gezin dat zwaar geleden heeft onder haar slechte daden. En dit 'aanvaardbaar maken' gebeurt met de formele structuren van de film.

Specifieke fokalisatie

Het subjectieve shot is dus – zoals boven aangegeven – een samenvallen van de toeschouwersblik met een 'kamerablik', die we als de blik van een personage lezen. In feite is dat een imaginair samenvallen, de toeschouwersblik *kán* alleen samenvallen met wat de kamera geregistreerd heeft.¹³

Het frappante (en weer geen toeval) in de sekwens van de thuiskomst is, dat

er driemaal sprake is van een subjectief shot en dat het driemaal aan NM behoort; voor de rest is er in deze sekvens geen subjectief shot, maar is de kamera aanwezig als 'anonieme gast'.

1. Als NM net binnen is, krijgen we een zijshot van een blije Lily en NM. In dit shot vraagt Lily aan HM of NM niet mooi is. Het volgende shot is een subjectief shot van NM, waarin we een verwarde en aarzelende HM zien.

2. De tweede keer zit in de montagesekvens (zie de foto's 7 tot en met 10). Wanneer een verraste en verbaasde NM de naam 'Dutch' heeft uitgesproken, is het volgende shot weer een subjectief shot van NM, waarin we weer een verwarde en aarzelende HM zien.

3. De derde keer volgt hetzelfde procédé als in 1. Een zijshot van Lily en NM, waarin de eerste vraagt of NM zich niet daar kan omkleden in plaats van in het hotel. Het volgende shot is weer een subjectief shot van NM, waarin we HM zien, die niet weet wat hij moet beslissen en zenuwachtig naar Joyce kijkt voor een antwoord.

Het gaat hier dus om drie subjectieve shots van NM en op drie belangrijke momenten: de eerste visueel via shot-tegenshot uitgewerkte confrontatie, het 'verleden' en het binnen mogen omkleden van NM. Drie momenten die sterk samenhangen met de problematiek van de film. Drie keer krijgt NM het subjectieve shot en drie keer wordt HM aan de subjectieve blik blootgesteld. Overgeleverd aan haar blik op momenten van verwarring, afkeuring, aarzeling. NM bezit op deze drie momenten visuele macht en HM wordt door deze directe blik uit zijn evenwicht gebracht. Een constructie die in haar voordeel werkt.¹⁴

Kadrering

Bij het naderen van het huis door NM zien we zeer functionele kadreringen. Tweemaal vindt door kaders-binnen-kaders al een confrontatie tussen de man en de vrouw plaats.

De eerste keer door een raamuitsnijding, waar visueel NM en HM gekoppeld en gescheiden worden (foto 3), de tweede keer gebeurt dit door het overshoulder-shot (foto 4), waar in dit beeld een duidelijke as ligt tussen HM en NM. Beide keren weten we ook, dat de vrouw weet (dat ze kijkt) en dat de man onwetend is.

De kadreringen in het huis tijdens de thuiskomst-sekvens tonen vaak mensen binnen één kader, die in eenzelfde kolom zitten van 'binnen' of 'buiten'. Door deze invulling worden de tegenstellingen onderstreept.

De kadrering benadrukt en ondersteunt de problematiek ook nog op een andere manier. De confrontatie van NM met personages uit de 'binnenkolom' worden door de kaderkeuze versterkt (zie de 'obstakels' op p. 000).

Natuurlijk is deze invulling van het kader ook afhankelijk van de mise-en-scène, maar zoals S.M. Eisenstein in *Lessen in regie* heeft laten zien¹⁵, is de kadrering van een zwaarder gehalte dan de mise-en-scène. Het staat buiten discussie dat een kader een keuze is (de keuze van wat te laten zien en hoe te laten zien) en dat die keuze hier onderdelen van de problematiek aangeeft.

Close-up

Ook op dit punt 'wint' de vrouw. Zij is de enige die een duidelijke close-up krijgt en deze valt op een moment dat van groot belang is en waar NM de toeschouwers voor zich kan winnen. Behalve dat het tonen van emoties middels een close-up een konventie is, heeft het de bedoeling een versterking van emoties te zijn.¹⁶ Doordat haar emoties door een close-up versterkt worden (waarbij het ook nog gaat om een positieve emotie, de ontroering) en de anderen deze behandeling niet krijgen, werkt ook dit filmies middel in haar voordeel. (foto 18).

Muziek

De muziek is in de scène van de thuiskomst onopvallend aanwezig, vanaf het moment dat NM de tuin ingaat tot aan het moment dat NM door de huishoudster voor de glazen deur ontdekt wordt. De muziek is zachtjes op de achtergrond aanwezig, met driemaal een uithaal, een aksent. Deze drie momenten vallen bij de close-up van NM als ze met tranen in haar ogen het huis terugziet, op het moment dat NM de sleutel van het huis uit het bosje pakt (foto's 21 en 22) en op het moment van de ontdekking van NM door de huishoudster. De muziek, die wordt versterkt op momenten die met emoties van NM te maken hebben, is hier ook een filmies wapen voor het personage NM.

Geluid

Op het moment dat NM de sleutel pakt op de verborgen plek is er een opvallend geluid te horen. Het vinden van de huissleutel is een intiem moment: een herinnering, die sterk verband houdt met het geheim (de intimiteit) van een gezin. Alleen degenen die tot het gezin behoren, kennen dit! Als NM de sleutel pakt, hoor je het geluid van een blaffende hond (de 'hond' van Dutch, die blaft tegen een NM die weer naar binnen wil; denk bijvoorbeeld ook aan de functie van de hond verderop in de thuiskomst). NM voelt zich betrappt, legt de sleutel terug en vlucht in de schaduw, bang om te opdringerig te zijn. Vanuit de schaduw ziet ze Ted en de hond het huis binnenrennen. Deze konstruktie, hoe miniem en hoe vloeiend ook opgenomen in het filmverhaal, is een ondersteuning van het personage NM. Ze is niet een vrouw die – gezien haar verleden – zich agressief en zonder schuldgevoelens zal opdringen. De geluidsband wordt gebruikt om haar schuldbesef in het filmverhaal tot uiting te laten komen.

Deze sleutel (symbool voor de mogelijkheid om van buiten naar het gesloten binnen te geraken) zal bovendien de film beëindigen. Aan het einde van de film, na het ongeluk van Dutch, zal NM van HM de sleutel en de definitieve toegang tot het huis krijgen, als ze met gepakte koffers op het bordes klaarstaat om alsnog Riverdale te verlaten (foto 23).

Vaak wordt gezegd dat een film zich in de eerste tien minuten moet 'waarmaken', de basis moet leggen om het traject van de film te doen slagen. Als slotkonklusie zou ik willen stellen dat ALL I DESIRE daar in slaagt, waarbij ik nog even de drie hoofdmoten doorloop.

Melodramatische elementen

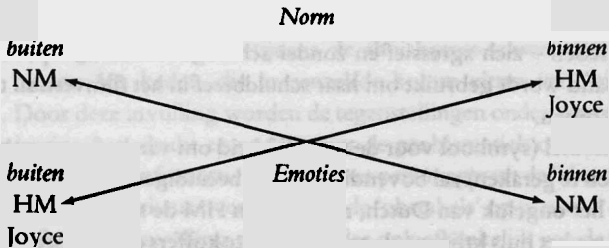
NM wordt als personage als 'underdog' gekonstrueerd: ze bevindt zich aan het begin van de film in een ongelukkige situatie. Het verleden (dat we via de dialoog vernemen) heeft NM een zwak 'heden' gebracht (daar waar de film begint): ze is afgezakt tot variété-aktrice, heeft geen emotionele, bevredigende banden en is van haar gezin gescheiden. Op het vlak van de dialoog wordt een 'slecht' verleden aangegeven, maar visueel bestaat dat verleden niet (en dus ook geen identifikatieproblemen daarmee).

Als personage (vrouw met een slecht verleden) legt ze een traject af dat haar wordt aangereikt; met andere woorden ze dringt zich niet actief op, ze reageert, is bezoekerster. Ze 'weet' haar plaats: hoewel actief (op handlingsnivo) is ze passief (op moreel nivo) via het procédé van de omweg. Ze volgt slechts als een Kleinduimpje de kiezesteentjes van het narratieve pad om weer thuis te komen.

Ook zeer belangrijk is het feit dat NM weet dat schuld en boete samenhangen; zij is het dan ook die de liefdesoffers zal brengen. Vanwege haar schuld en haar plaats, omwille van haar 'bestemming' zal ze Theater, Minnaar en Onafhankelijkheid op het offerblok leggen om de Goden (de norm) met haar te verzoenen.

Personage-opbouw

Op het vlak van de personage-opbouw funktioneert een krachtenveld dat berust op tegenstellingen op het vlak van de Norm (*binnen* versus *buiten* de Norm). Bovenop die konstruktie komt nog een andere tegenstelling, een omkering van die tegenstellingen, maar nu op het vlak van de Emoties.



Ik zal proberen dit te verduidelijken door voor deze drie personages aan te geven welke emoties ze meekrijgen, waarbij NM positieve identifikatie-emoties ten deel vallen en de twee anderen emoties die een positieve identifikatie

bemoeilijken. Het *binnen* en *buiten* op het vlak van de Emoties draait rond sympathie en antipathie. Ik zal proberen hier een korte inventarisatie te maken van de eerste tien minuten wat betreft de Emoties (waarbij ik besef dat deze geïmproviseerde inventarisatie gebrekkig is en good-will van de lezer vraagt).

NM

verwarring
hulpeloosheid
schuldbesef
enthousiasme
opoffering
ontroering
nostalgie
heimwee
diskretie
schaamte
blijheid

HM

onderdrukken van emoties
autoritair, regulerend
koel, afstandelijk
wrok, verwijt
koele beleefdheid

Joyce

onderdrukken van emotie
angst voor sociale controle
betuttelend, regulerend
verwijt
trots, afwijzing

De tegenstelling op het vlak van de Norm wordt verdubbeld door een omkering op het vlak van de Emoties, waarbij NM kwalitatief en kwantitatief een positieve aandacht krijgt en de sympathie bij haar komt te liggen. De omkering bestaat eruit dat op het vlak van de Emoties NM degene is die positieve, echt-melodramatische gevoelens heeft, autentiek is, *binnen* de (Norm van de melodramatische) Emoties.

Filmiese elementen

Zoals we in de paragraaf 'Filmiese elementen' hebben gezien, ondersteunt en versterkt de (ruime en specifieke) fokalisatie het emotionele traject van NM; de fokalisatie stuurt de identifikatie van de toeschouwer op het spoor van NM en versterkt haar positie op filmies nivo.

Als laatste opmerking zou ik willen stellen dat voor dit melodrama een *ontwikingsstrategie* kenmerkend is. De film start met een morele problematiek, die de motor van het verhaal is, maar draait door de ontwikkelingsstrategie uit op het (op een zeer speciale manier) behandelen van emotionele momenten uit een morele problematiek. Men kiest voor een uitgangssituatie met een protagoniste (NM), die *problematies* zou kunnen zijn op het vlak van de *identifikatie*; het moreel-problematiese daarvan wordt overgeheveld, verschoven en overwonnen op het vlak van de Emoties. Men ontwerpt een strategie (met de -filmiese - Verleugnung en fokalisatie als sterke wapens) die de identifikatie met NM als 'slechte' protagoniste *vanzelfsprekend* en vrijwel onontkoombaar maakt.

Niet alleen wordt NM weer door de Norm ingevoegd in het gezin; ook de toeschouwer wordt door het (filmies) systeem weer in de cinema ingevoegd.

Voor de subversieve toeschouwer rest ook niets anders dan de koffers te pakken en het happy-end in Riverdale niet mee te vieren, om van buitenaf – door ramen en vensters – de Illusie te bespieden.

Noten

1. De titel is een verwijzing naar R. Bellours artikel 'Het vanzelfsprekende en de kode', dat voor een kleinere tekst en op een meer gedetailleerde manier eenzelfde werkwijze hanteert. In *Seminar Semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen (Sunschrift 159) 1980, pp. 118–130.
2. Stephen Heath, 'The Question Oshima', in: *Questions of cinema*. Londen 1981, pp. 146–147. Het betreft hier LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN van M. Ophüls, 1948.
3. O. Mannoni, 'Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène', in: *Clefs pour l'imaginaire*. Parijs 1969.
4. Deze verhouding tussen 'zien' en 'horen' is in de film er een van ongelijkheid en disproportie, waarbij het visuele het auditieve overheerst. Zie S. Heath, 'Body Voice', in: *Questions of cinema*, a. w.
5. Zie: Eric de Kuyper, 'Enkele randbemerkingen bij het melodrama', in: *Skrien*, nr. 100, oktober 1980, pp. 8–13.
6. Zie Janey Place, 'Women in film noir', in: *Women in film noir*. Londen 1980. Dit artikel is vanuit een feministies-psychoanalytische optiek geschreven.
7. Zie over 'vensters' en het gebruik daarvan bij Sirk het in deze bundel opgenomen artikel van Jack Post, 'Het is niet de wind die de takken doet buigen'.
8. Het gewerschot als *souvenir d'amour*, liefdesherinnering: ook het kiezen voor deze metafoer is een inkleuring binnen de konventies van de liefdesherinneringen. Er is een lange traditie van positieve valorisaties van de herinnering, die vooral vorm krijgt in liedjes, muziek, zang: 'As times goes by' in CASABLANCA is wel het bekendste voorbeeld. Hier wordt de liefdesrelatie van Dutch en NM gekoppeld aan geweld en dood. Behalve een verwijzing naar het verleden (de gewerschoten als herinnering) is het ook een vooruitwijzing naar de gewelddadige afloop van de relatie.
9. Deze uitspraak is natuurlijk wel erg strikt geformuleerd. Je zou kunnen tegenwerpen dat casting (en vooral type-casting) al een inhoud van het personage vooronderstelt.
10. Dit spel van verdubbeling en afsplitsing wordt op het vlak van de dialoog nog eens nadrukkelijk bevestigd. Lily zegt in de keukenscène: 'Ik ben zoals zij' (NM), dat wil zeggen buiten de norm. Verderop in de film zegt HM tegen NM als ze het over Joyce hebben: 'Joyce is zoals ik ben', dat wil zeggen binnen de norm.
11. Men kan deze terminologie vinden in bijvoorbeeld Mieke Bal, *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg (Coutinho) 1978; alsmede in Luxemburg, Bal, Weststeyn, *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg (Coutinho) 1981.
12. Deze specifieke fokalisatie kent de meer gangbare term van *point-of-view shot*. Belangrijk om in de gaten te houden is, dat identifikatie hier als structurele identifikatie wordt gehanteerd: het is een opvatting van identifikatie die R. Barthes in *Fragments d'un discours amoureux* voor de liefdesidentifikatie als volgt omschreef: 'L'identification ne fait pas acception de psychologie; elle est une pure operation structurale; je suis celui qui a la même place que moi.' (Kursivering van mij - P. V.)
13. Christian Metz, *De beeldsignifikant*. Nijmegen (Sunschrift 158) 1980. Een psychoanalytische verklaring van deze imaginaire identifikatie vindt men in het hoofdstuk 'Spiegel, identifikatie', pp. 57–73.

14. Een artikel dat uitgebreider ingaat op deze problematiek van het subjectieve shot of 'point-of-view'-shot is van Nick Brown in: *Theories of Authorship*. Londen (British Film Institute) 1981. Brown heeft het daarin over twee vormen van identifikatie: een technische identifikatie (die het lezen van subjectieve shots mogelijk maakt, de identifikatie in strukturalisties perspectief) en de emotionele identifikatie (de identifikatie zoals bij Freud). Waar in zijn analyse de emotionele en technische identifikatie niet samenvallen (de emotionele identifikatie gaat uit naar een personage dat geen subjectieve shots heeft), gebeurt dat hier wel. NM krijgt als personage de subjectieve shots én ze is het object van de emotionele identifikatie.

15. Sergei Eisenstein, *Lessen in regie*. Nijmegen (Sunschrift 139) 1979, pp. 117-167.

16. Dat de close-up als uiting en versterking van emoties een konventie is, wordt duidelijk als men bedenkt dat de japanse cinema emoties vanuit een distantie filmt, om de omgeving (vaak natuur) de emoties te laten vertolken of door het kommentaar van omgeving of natuur emoties aan een personage mee te laten geven. Zie het artikel van Donald Richie in *Skrien*, nr. 106, april 1981.