

## Blikken en blozen

### Een analyse van de blik in twee films van Sirk

Ton Bernts

#### *Inleiding*

In het klassieke Hollywoodmelodrama treffen we meestal een vrouwelijke hoofdfiguur aan. Het verhaal in deze films – ook wel *woman's-films* genoemd – gaat over de emotionele konflikten en ontwikkelingen die deze vrouw doormaakt. Aan het begin van de film wordt haar situatie gekenmerkt door een gemis, een tekort: haar bestaan is zonder 'liefde', zij heeft geen man, ze is weduwe of ongehuwd. In de loop van het verhaal moet dit tekort opgevuld worden, en dit streven vormt de motor van het verhaal. Aan het eind is dan het geluk gevonden, hetgeen in het Hollywoodmelodrama betekent dat de vrouw haar traditionele plaats in het gezin heeft moeten innemen.

De vrouwelijke hoofdrol in het genre melodrama plaatst het traditionele filmverhaal voor problemen. In andere genres zoals de western of de oorlogsfilm is een man de hoofdfiguur en deze kan zijn status van held eenvoudig waarmaken door te handelen, door zijn omgeving te wijzigen. De vrouw echter mag in de Hollywoodfilm, net zoals in veel traditionele verhalen, geen actief personage zijn. Vooral in emotionele aangelegenheden mag zij niet het initiatief nemen. In veel verhalen wordt de vrouw voor het overschrijden van deze kode gestraft. Voor het melodrama ontstaat hierdoor een dubbelzinnige situatie: de vrouwelijke hoofdpersoon mag als vrouw niet rechtstreeks handelen, maar als heldin van het verhaal moet toch haar konflikt, haar tekort opgelost worden. Deze tegenstrijdigheid wordt ondervangen, doordat de handelingen van de vrouw tot re-acties worden gemaakt. Zij is een passieve heldin, de veranderingen in haar positie komen van buitenaf, niet uit haarzelf.

In de melodramatische films – en ook in de films van Sirk – worden verschillende strategieën gevolgd om deze passieve, reagerende positie van de vrouw weer te geven.<sup>1</sup> Een belangrijke strategie is gebaseerd op het systeem van de blikken. De blik in de film vertegenwoordigt een verlangen, een gerichtheid op iets of iemand, en als zodanig een actieve positie.

In deze analyse wil ik nagaan op welke wijze de onderlinge verhoudingen

tussen man en vrouw, en met name de passieve positie van de vrouw, door een systeem van blikken gereguleerd worden. Hierbij wordt naast de diëgetiese blikken, dat wil zeggen de blikken van de personages in de film, ook de blik van de toeschouwer naar het beeld betrokken.<sup>2</sup>

Voor de analyse zijn een aantal scènes gekozen uit twee films van Sirk: WRITTEN ON THE WIND en ALL THAT HEAVEN ALLOWS. Deze scènes bestaan uit (emotionele) ontmoetingen tussen de mannelijke en de vrouwelijke hoofdpersoon. Op deze momenten van het verhaal spelen de blikken een belangrijke (onderscheidende) rol. Uit elke film zijn twee scènes geselecteerd die een nagenoeg identieke opbouw hebben. De encenering van de blik is geen toevallig, willekeurig procédé, maar vormt daarentegen een vaststaand, steeds terugkerend systeem.

De eerste twee scènes komen uit WRITTEN ON THE WIND. Ze spelen zich vlak na elkaar af op het vliegveld: scène 1 in het restaurant, scène 2 in een grote hal, vlak voor een reusachtig venster. Kyle heeft nog net het vertrek van Lucy weten te verhinderen en vraagt haar nu ten huwelijk.

De scènes zijn verfilmd volgens het klassieke procédé van de shot-tegen-shot. Van elk afzonderlijk shot is de dominerende blikrichting van man en vrouw in schema 1 weergegeven.

Het belangrijkste kenmerk van dit blikkensysteem is de asymmetrische behandeling van man en vrouw. De vrouw wordt steeds frontaal of en profiel in beeld gebracht, terwijl haar blik voor zich heen is gericht. De man is steeds schuin van voren of van achteren in beeld; zijn blik is voortdurend op de vrouw gericht (hoewel dit voor de toeschouwer niet altijd zichtbaar is).

Dit patroon in de diëgetiese blikken benadrukt de actieve positie van de man. Zijn blik is steeds op de vrouw gericht, hij staat aan de basis van een verlangen, terwijl de vrouw het passieve object van dit verlangen vertegenwoordigt. Naast de blik van de man wordt ook de blik van de toeschouwer op de vrouw gericht. Afwisselend keert de vrouw haar volle gelaat naar de toeschouwer zonder een blik terug te (mogen) werpen, of staat zij als het ware ingeklemd tussen de blik van de man en die van de toeschouwer. Deze kan zich op deze wijze direct 'verlustigen' aan haar beeltenis, of zich identificeren met de actieve positie van de man en zich aldus, indirect, tot de vrouw wenden.<sup>3</sup>

De passieve positie van de vrouw wordt op beeldniveau geproduceerd, doordat de vrouw object wordt van een dubbele blik: de blik van de man in het filmverhaal, en van de kamera/toeschouwer. Er bestaat aldus een sterke solidariteitsrelatie tussen beeld en verhaal, waardoor de Hollywoodfilm een overtuigend gebeuren weet te scheppen.



1. Scène 1



2



3



4



5



6



7



8. Scène 2



9



10



11



12

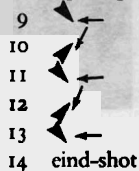


Schema 1. Blickrichting van man (symbool:▶) en vrouw (symbool:→) in twee scènes uit WRITTEN ON THE WIND

1 openings-sho



8 openings-shot



2

De twee scènes uit ALL THAT HEAVEN ALLOWS betreffen de eerste twee ontmoetingen tussen Cary en Ron in de oude molen waar Ron woont. De eerste keer is dit op uitnodiging van Ron die Cary zijn verblijfplaats in de bossen wil laten zien. Op het moment dat beiden voor de haard staan (schema 2, shot 1), ontvouwt er zich een gesprek over relaties en huwelijk. Aan het eind van dit gesprek kussen ze elkaar, waarna Ron Cary weer naar huis brengt. Bij de tweede ontmoeting is er inmiddels een verhouding tussen beiden ontstaan, maar Cary's kennissen en ook haar eigen kinderen dreigen roet in het eten te gooien. Als Ron haar ten huwelijk vraagt, weigert zij dan ook, en wil vertrekken. Bij de deur vindt er alsnog een verzoening plaats en ze besluiten de op handen zijnde moeilijkheden gezamenlijk te trotseren.

Deze scènes zijn in langdurende shots opgenomen waarbij de personages veel bewegen. De blikrichting is daarom niet per shot bekeken, maar elke verandering in blikrichting is genoteerd. Daarnaast heb ik op de bewegingen van beide personages gelet, omdat deze in nauwe samenhang met de blikken staan.

Ook zien we in deze scènes een groot verschil tussen de blik van de man en die van de vrouw. Deze kijkt nauwelijks naar de man, maar 'staart' voor zich heen. Soms staart zij met de rug naar de toeschouwer uit het raam, een andere maal wendt zij haar gezicht naar de kijker. Sterker nog dan in WRITTEN ON THE WIND konfronteert deze 'lege' blik ons met hetgeen zich achter deze blik afspeelt, met haar gedachten. Hier wordt zichtbaar gemaakt dat het centrale konflikt in het verhaal bij de vrouw ligt. De man kijkt bijna doorlopend naar de vrouw, en registreert haar in haar bewegingen, en in haar konfliktueze situatie. Zijn blik valt voor een deel samen met die van de toeschouwer, die haar óók bekijkt. Met name komt dit tot uiting in de shots 10, 12 en 20 waar de man de vrouw nakijkt, als zij uit het beeld is weggelopen, en die gevolgd worden door shots van de weglopende vrouw. De man is op deze wijze het visuele standpunt vanwaaruit de scène 'getoond' wordt, terwijl het vrouwelijke standpunt onzichtbaar is.<sup>4</sup>



1. Scène 1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14. Scène 2





16



17



18



19



20



21



22



23



24

Schema 2. Blikrichting en beweging van man (symbool: ► en M) en vrouw (symbool: → en V) in twee scènes uit ALL THAT HEAVEN ALLOWS.

	blikrichting	beweging		blikrichting	beweging
1	openings-shot		14		
2			15		
3			16		V is naar venster gelopen, M is gevolgd
4		V doet stap naar voren	17		V draait zich om kus
5		V draait zich om	18		V doet stap naar links
6		V doet stap naar links	19		M draait V om voor kus
7			20		
8			21		V is terug bij venster
9		V wendt zich af en loopt weg	22		
10			23		V gaat weg
11		V loopt weg	24	eind-shot	V loopt weg, op de rug gezien
12					
13	eind-shot	V loopt weg, op de rug gezien			

Het systeem van blikken vertelt op deze wijze twee dingen: de vrouw en haar konflikten worden op de voorgrond gesteld, maar toch beheerst zij de scène niet, en kan zij geen actieve positie innemen. Deze verschillen tussen de mannelijke en de vrouwelijke positie worden versterkt door de bewegingspatronen. De vrouw cirkelt als het ware om de man heen, loopt weg en keert terug, wendt zich af en draait zich weer om. De man verkeert in een bewegingsloze, stabiele positie. Hij behoeft slechts te wachten tot de vrouw zich na allerlei 'omzwervingen' tenslotte bij hem voegt. De vrouw maakt de emotionele konflikten zichtbaar in een ruimtelijk traject.

### 3

De aksentuering van de vrouwelijke positie in ALL THAT HEAVEN ALLOWS verschilt van die in WRITTEN ON THE WIND. In deze laatste film zijn enige film noir-elementen aanwezig: de gewelddadigheden van Kyle die tenslotte in zelfmoord eindigen, de verleidingen van 'femme fatale' Marylee en het feit dat er geen sprake is van één vrouwelijke hoofdpersoon, maar van meerdere, ook mannelijke hoofdpersonen. Ook op beeldnivo zijn deze film noir-elementen terug te vinden: de vertolking van Lucy door Lauren Bacall roept direct associaties op met beroemde films noirs als THE BIG SLEEP en TO HAVE AND TO HAVE NOT. De vrouw wordt in dit genre nadrukkelijker dan in het melodrama als objekt van het mannelijke verlangen getoond. Dit blijkt uit de regie van de blikken tussen Kyle en Lucy, maar ook bijvoorbeeld uit de introductie van Lucy, waar we Mitch eerst naar haar benen zien kijken. Het personage Marylee, die duidelijke avances maakt naar Mitch in niet mis te verstane bewoordingen en blikken, wordt hiervoor gestraft aan het eind van de film: zij blijft eenzaam achter.

ALL THAT HEAVEN ALLOWS is een 'zuiver' melodrama: Cary is de hoofdpersoon, en zij wordt dan ook meer op de voorgrond geplaatst dan Lucy in WRITTEN ON THE WIND. Niettemin laten de scènes zien dat het mannelijke standpunt overheersend is. Slechts in het begin van de film zien we Cary's blik gericht op Ron; daarna moet zij het initiatief, en daarmee haar lot, aan hem overlaten.

Een analyse van het blikkensysteem, van het samenspel van diëgetiese blikken en toeschouwersblikken, maakt duidelijk hoe de passieve positie van de vrouw in het Hollywoodmelodrama, in casu de films van Sirk, wordt uitgebeeld. Het standpunt van de vrouw blijft onzichtbaar, haar beeld wordt gekonfronteerd met de blik van de man. Op deze wijze continueert de Hollywoodfilm de mythologisering van de vrouw.<sup>5</sup>

## Noten

1. Zie voor de diverse strategieën, narratief en ikonografies, in de film *ALL I DESIRE* het artikel van Paul Verstraten in deze uitgave, pp. 38 e.v.
2. Ik maak hier geen onderscheid tussen de kamerablik en de toeschouwersblik, maar laat ze samenvallen. Zie voor deze problematiek: P. Willemen, 'Voyeurisme, de blik en Dwoskin', in: *Kwartaal*, nrs. 3 en 4, Rotterdam 1981.
3. L. Mulvey, 'Visual pleasure and narrative cinema', in: *Screen*, jrg. 6 nr. 3. Londen 1975.
4. Deze bevoordeling van één standpunt kan ook tussen twee vrouwen plaatsvinden, zoals Brown laat zien in zijn analyse van *STAGECOACH*: 'The rhetoric of the specular text with reference to Stagecoach', in: J. Caughie, *Theories of authorship*. Londen 1981.
5. Een overeenkomstige, maar veel gedetailleerder beschreven analyse van beeld en blik heeft Bellour ondernomen in 'Het vanzelfsprekende en de kode', in: *Seminar semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen 1980.