

Filmiese hartstochten

Eric de Kuyper

Het eenzame subjeet

Het filmverhaal is een traject: met een begin en een einde. Het *liefdesverhaal* brengt het subjeet van *eenzaamheid* naar een vervollediging in de 'tweezaamheid'. Dit is het ideale van de 'romance'. Een alternatief hiervoor is dat de aanvankelijke situatie van eenzaamheid aan het slot zinvol gemaakt wordt. In dit laatste geval speelt het offer – het liefdesoffer – een wezenlijke rol.

Doch alvorens het cruciale punt van de romance, de liefdesontmoeting tussen een vrouw en een man, te onderzoeken, bekijk ik even de stand van zaken zoals die is voor deze ontmoeting: het subjeet 'vrijgezel' zoals het er uitziet alvorens de koppeling geschiedt.

Het subjeet verkeert in een wachtende toestand. Ziet – al dan niet expliciet – uit naar een partner. De partner in het liefdesverhaal is een wezenlijk element: een figuur vindt een andere figuur waarmee zij (hij) een koppel kan vormen. De koppelstructuur – zo zou je het kunnen noemen – tekent van meet af aan de alleenstaande vrouw, de alleenstaande man. Wat het subjeet van het liefdesverhaal zal *doen*, is iemand toevallig ontmoeten. Dit 'doen' is dus in feite geen handelen, omdat er *iets gebeurt*; er gebeurt iets *zodat* het subjeet van de ene toestand in de andere terechtkomt. Van de toestand van *niet-liefde* in die van *liefde*, of misschien nog beter in die van *verliefdheid* verglijdt.

Eenzaamheid / tweezaamheid

Misschien mag je wel zeggen dat in alle films de hoofdfiguren voorbestemd zijn om koppel te worden. In alle klassieke narratieve films is het individu steeds een *onvolledig* gegeven. Hij of zij is eenzaam. Op die manier wordt hij of zij getekend in het begin van de film. De hele film, het hele filmverhaal zal er voor een groot deel in bestaan deze eenzaamheid op te lossen, om te vormen tot tweezaamheid. Er wordt een soort traject uitgestippeld waardoor het

eenzame subjekt via en door middel van een verhaal in een tweezaamheid-situatie gebracht zal worden. Ook in films waarin het nadrukkelijk over koppels gaat, vindt dan nog zo iets plaats als een herkoppeling. Denk bijvoorbeeld aan de screw-ballcomedies uit de jaren dertig of aan psychologische huwelijksdrama's. Niet in alle films staat deze problematiek op de voorgrond. Maar deze problematiek is steeds aanwezig, als de horizon waartegen het verhaal met zijn eigen problematiek zich afspeelt.

De koppelstructuur is de toonaard waarin de klassieke narratieve film zichzelf toonzet. Sommige films vullen deze structuur explicieter in dan andere. Het liefdesverhaal neemt echter deze structuur rechtstreeks als thema.

Genres

Hoe deze vorm van eenzaamheid naar tweezaamheid gebeurt (of niet gebeurt; mislukt dus), hangt af van het type verhaal. Het zou dus een andere manier zijn om de genre-problematiek te benaderen: nagaan hoe de koppelingsstructuur ingevuld wordt.

Het kan bijvoorbeeld via uiterlijke actie zoals in de avonturenfilm, en dan is deze tweezaamheidsproblematiek, hoewel niet afwezig, niet primair. In de liefdesverhalen daarentegen is deze omvorming van eenzaamheid naar tweezaamheid essentieel. Het hoeft nog niet te betekenen dat deze omzetting ook slaagt: er zijn veel obstakels, er zullen juist veel perikelen zijn die verhinderen dat er tot een perfecte tweezaamheid gekomen kan worden. En ook wanneer dit geschiedt, heeft het vaak de allure van een kompromis, met als meest gekende oplossing het happy-end.

De omvorming kan mislukken: het personage blijft eenzaam, ook al zijn er konfrontaties met anderen geweest die hem tijdelijk uit deze eenzaamheid hebben kunnen bevrijden. Hoe deze omzetting gebeurt, is, zou je kunnen stellen, wat het (een) verschil uitmaakt tussen de diverse verhaalgenres.

Bepaalde verhaaltypen handelen juist over die mislukking: 'I'm just a lonely fellow', zegt de westernheld alvorens hij op zijn paard weer in de woestijn verdwijnt; de woestijn waaruit hij even eenzaam, aan het begin van de film, te voorschijn is gekomen.

Westerns handelen over 'frontiers'-problemen. Vandaar ook dat de *verplaatsingen* er zo belangrijk zijn. En daarmee verband houdend de vervoermiddelen: trein, covered wagon, paard. Het zijn verhalen die handelen over 'komen en gaan'. De plaats, de plek, het stadje is een stadium op een doortocht, op een trek. Wanneer de held er zich toch vestigt (meestal op het einde van de film), behoort hij reeds tot een andere categorie helden. De held die te maken zal hebben met het probleem van 'het zich vestigen' in een stad, buurt of anonieme grootstad. Hij komt dan terecht in een andere verhaalstructuur, in bijvoorbeeld de gangsterfilm of de stedelijke komedie.

Op het eerste gezicht, aan de 'oppervlakte', kunnen films zich afspelen

volgens één verhaaltipe, maar tevens – en uiteindelijk – toch de verhaalstructuren van een ander type op zich nemen. Zo volgt een film als *FLAMINGO ROAD* (M. Curtiz, 1949) de patronen van de vrouwenfilm, maar ook, tegelijkertijd doch minder opvallend, de specifieke westernstructuren. De heldin van de film, Lane Bellamy (Joan Crawford), is een 'carnival dancer', een danseresje voor een kermisattractie. Zij is op doortocht – maar door omstandigheden blijft ze rondhangen in die kleine zuidelijke stad. De afwijzing van de bewoners, aangestoot door de lokale sheriff, is dermate groot dat ze zich krachtdadig moet weren tegen deze xenofobie. Ze brengt de 'goede orde' van de gemeenschap in gevaar (in feite legt ze de corruptie bloot, wanneer ze verliefd wordt op een lokale, belangrijke politieke coming-man en via hem deze corruptie ontdekt). Ze kan zichzelf handhaven door te gaan werken in een soort exterritorium, een night-club (lees 'saloon'), die gedreven wordt door een vrouw, die tevens de enige is die het – op haar gebied althans – kan opnemen tegen de machtigen van de stad. Van daar uit zal Lane haar strijd tegen de gemeenschap weer opnemen. Maar aan het einde, na een onopzettelijke doodslag, komt ze in de gevangenis terecht en verdwijnt eenzaam in een gang (ook al wordt gesuggereerd dat haar lover bij haar zal blijven, het laatste beeld is een beeld van eenzaamheid).

Trajekten van eenzaamheid

De hoofdfiguur hoeft dus geen man te zijn om eenzaam te kunnen zijn. Wel is het zo dat het in een western een man zal zijn en het traject te maken zal hebben met het 'komen en gaan', terwijl in een vrouwenfilm of melodrama de tegenhanger hiervan, de stad, de plaats en het huis meer op de voorgrond zullen treden. De structuur kan dezelfde zijn, de motieven krijgen echter een andere geladenheid. Het zou er ongeveer zo uit kunnen zien:

mannelijk patroon van eenzaamheid

- a. in eenzaamheid, vanuit de natuur
- b. aankomst in een kleine stad
- c. handelingen verrichten die niet zullen verhinderen dat
- d. hij moet / wil weggaan uit die stad, eenzaamheid.

vrouwelijk patroon van eenzaamheid

- a. ...
- b. aankomst in een vreemd milieu
- c. er zich proberen te laten aanvaarden
- d. die plaats te veroveren en er te blijven.

Kortom, in de mannelijke kolom zal het meer gaan om *bewegingen*, om het *afleggen van afstanden*, om *handelingen* die verricht worden in verband met plaatsen; in de vrouwelijke kolom gaat het om een *plaats vinden*, of het afdwingen ervan. Beide patronen verschillen dus weinig van elkaar; ze zijn komplementair. In het ene wordt echter het aksent gelegd op het *komen en gaan*, in het andere op het *vinden of verliezen*. Er zijn verschuivingen mogelijk of combinaties van beide, zowel in één richting (van vrouwelijk naar manne-

lijk, zie bijvoorbeeld FLAMINGO ROAD) of de andere (LUSTY MEN van N. Ray, waar het trekken rechtstreeks gekoppeld wordt aan 'to find a house of our own'). Maar het is bijvoorbeeld geen toeval dat bepaalde elementen een andere beklemtoning krijgen. Zo wordt tot tweemaal toe heel nadrukkelijk het figuratieve element 'huiselijkheid' op strategische momenten in het verhaalverloop van FLAMINGO ROAD in beeld gebracht: wanneer Lane koffie zet wordt dit heel expliciet vooraan in het beeld geëncèneerd. Daarentegen, wanneer in SHANE (G. Stevens, 1953) de thematiek van de huiselijkheid geëncèneerd wordt, krijgen we via het venster de natuur op de achtergrond te zien: de ruimte waar de held hoort te zijn.

Naomi Murdoch (Barbara Stanwyck), de heldin uit ALL I DESIRE (D. Sirk, 1953) komt naar haar huis, haar gezin terug, nadat ze een carrière als actrice achter de rug heeft (de film heette aanvankelijk STOPOVER). De film verhaalt hoe ze haar plaats in het gezinspatroon (als moeder) en in het liefdespatroon (als echtgenote) zal herwinnen.

De heldin uit de vrouwenfilm wil een plaats vinden of veroveren in de sociale, amoureuze of familiale orde (of ze wil er uit, maar dan zal ze er ook voor gestraft worden, zie BEYOND THE FOREST, K. Vidor, 1949). Het lot van de westernheld is het zwerven, ook als hij het zwerven moe is – zoals in de westerns uit de jaren vijftig waar SHANE een voorbeeld van is – dan nog kan hij aan dat noodlot niet ontsnappen. (..)

Chance Meeting en Rendez-vous

1

X. zei hem dat hij voor elk van hun ontmoetingen of afspraken moest zorgen voor een 'aanleiding'. Dat kon een zeer exakte aanleiding zijn, zoals samen eten, of samen naar de film of de schouwburg gaan. Het kon echter ook een heel futiele aanleiding zijn: omdat X. toch in die omgeving moest zijn op dat moment; omdat X. hem een geleend boek wilde terugbezorgen. Als er maar iets was dat het rendez-vous in de orde van het gepland-zijn bracht, en niet afhankelijk maakte van en kwetsbaar door toevalligheid.

2

Hoewel Y. vlak in de buurt woonde, en zij elkaar meerdere malen per week om professionele redenen zagen, zorgden ze ervoor dat geen enkele van hun ontmoetingen toevallig was. Telkens werd de ontmoeting tevoren aangekondigd; desnoods enkele minuten vooraf, door een 'ik kom'. Soms ontmoetten ze elkaar toch per toeval – het was tenslotte geen erg grote stad – en dan leek hun samentreffen geëncèneerd te zijn. Alsof ze gedwongen werden de handelingen van de 'eerste keer' te herhalen. Ze deden alsof ze elkaar nauwelijks kenden; deden beleefd en hoffelijk, ook wanneer ze beiden alleen op een bus stonden te wachten. Ze praatten enkel over koetjes en kalfjes en namen zo maar afscheid. De ene ging die kant op, de andere deze. Nooit moesten ze dezelfde kant op. Niemand, tenzij de situatie van de 'onafgesproken ontmoeting' verplichtte hen tot dit gedrag.

De eerste keer (ontmoetingen)

Konstruktie

'Hoewel het liefdesvertoog niet meer is dan een wolk van figuren die her en der dwarrelen (...) kan ik, althans terugblikkend en in mijn verbeelding, aan de liefde een regelmatige ontwikkeling toekennen: via dit "geschiedkundig" verzinsel herschep ik soms de liefde tot: een avontuur.' (Roland Barthes)

R. Barthes onderscheidt in dit 'verhaal der Liefde' drie etappes: *de tijd van de vervoering*, dan een *opvolging van ontmoetingen*, en tenslotte wat hij de 'rest' noemt: een *verval*, een lange nasleep van weeen.

Toch is deze tijdssegmentering van de *liefde* een vervalsing. Het liefdesverhaal echter moet een begin en een einde hebben, zoals elk verhaal. Ook al is dit begin niet meer dan een 'er was eens...' en blijft dit einde beperkt tot 'en ze leefden nog lang en gelukkig en hadden vele kinderen...'. Om van de liefde een verhaal te maken, moeten de emoties in de vorm van het temporele verloop worden gegoten, en dit is een illusie. Doch, 'net als iedereen geloof ik dat iedere verliefdheid een episode is, met een begin (liefde op het eerste gezicht) en een eind (zelfmoord, verlating, ontzuivering, terugtrekking, klooster, reis...). Er is een vorm van bedrog in de tijd der liefde.' (Roland Barthes).

Rekonstruktie

De eerste keer is dus een dubbele vervalsing. Niet alleen omdat er een tijds-konstruktie is van de liefde, maar ook omdat die eerste keer steeds een rekonstruktie *achteraf* is, van een beeld, van een tafereel, van een geprivilegieerd moment. Ik rekonstrueer een traumatische indruk, die ik *beleef* in de *tegenwoordige tijd*, maar waarover ik *spreek* in de *verleden tijd*: 'ik zag hem, ik bloosde, ik verschoot van kleur toen ik hem zag. Een verwarring ontstond in mijn verdwaasde ziel' (Racine, kursivering van mij, E.d.K.).

Het is een *tegenwoordig verleden*; maar, en dat is de tweede vorm van tijdsverwarring die optreedt, het is ook een *tegenwoordige toekomst*. Barthes zelf zegt dit niet zo expliciet, maar uit zijn voorbeelden kun je afleiden, dat vanuit het heden ook een toekomst geprojecteerd wordt: 'Dès l'origine, avides de jouer un rôle, des scènes se mettent en position de souvenir: souvent, je le sens, je le prévois, au moment même qu'elles se forment'. 'Un jour je me souviendrai de la scène, je m'y perdrai au passé'. Bij die eerste keer projekteer ik reeds in de toekomst het verleden dat ik dan gehad zal hebben. Ik weet al dat dit nu zal gaan behoren tot mijn verleden; het heden zit klem tussen twee episodes, vooraf/achteraf. Maar dit spel met de tijd, dit door elkaar halen van de tijdsfasen, is nog steeds gekenmerkt door de moeilijkheid om het liefdesverhaal in tijdssegmenten te gieten. Doet men dit toch, zoals hier het geval is, dan liggen heden, verleden en toekomst al hopeloos in de war. Maar bij het vertellen van een liefdesverhaal komt deze verwarring goed van pas.

(...)

Suddenly

In het Liefdesverhaal mag de vrouw nooit expliciet handelen. Dit is ook de fout van Scarlett O'Hara in *GONE WITH THE WIND* (Victor Fleming, 1939), die maar al te goed weet wat ze wil (Ashley) en een hele reeks beslissingen neemt, die zullen leiden tot de leegte, de eenzaamheid: en het besef dat ze zich in het liefdesobject vergist heeft: ze hield van Rhett. Doch dat ziet ze pas als het te laat is. Ze heeft haar plaats als vrouw miskend en daardoor haar liefdesobject verloren. Hoe kon ze nu 'weten' wat ze 'wilde' – haar rol bestond erin de zaken hun gang te laten gaan, het 'plots' af te wachten en zich op de gebeurtenissen voor te bereiden.

Deze gebeurtenissen zijn extern en toevallig. Het toeval speelt natuurlijk in alle verhalen een wezenlijke rol: geen verhalen zonder toevalligheden, zou je mogen stellen. Doch, wat in de Liefdesverhalen merkwaardig is, is dat dit 'toeval' niet *gemotiveerd* lijkt te hoeven worden. Het volstaat eigenlijk dat de nevenhandeling gemotiveerd wordt, om de hoofdhandeling plaats te laten vinden. Ray Smith (Irene Dunne) begeleidt een vriend naar het station en ontmoet daar haar grote liefde (*BACK STREET*, John M. Stahl, 1932). Carrie heeft een afspraak met een vriend in een restaurant en ontmoet er bij toeval haar grote liefde (*CARRIE*, W. Wyler, 1952).

Zoals uit beide voorbeelden blijkt, wordt het 'toeval' min of meer geholpen door een personage, een derde figuur, een wegbereider zou je hem kunnen noemen – en niet het 'echte' liefdesobject, maar soms een personage dat daar wel graag voor in aanmerking zou komen.

De ontmoeting met het liefdesobject staat in de sterren geschreven: *You are my lucky star* (I saw you from afar, Two lovely eyes at me were gleaming, beaming, I was starstruck...), en de voorspelling en het geluk vallen samen. Opmerkelijk hoe die eerste keer ook reeds op dit vlak aangekondigd is: het moest gebeuren; het was (letterlijk of figuurlijk) voorspeld dat het zou gebeuren. Deze voorspelling hoeft niet in de film zelf te gebeuren; maar wanneer ze voorkomt, dan zal het Liefdesverhaal er een sprookjesachtige, magiese, irreële sfeer door krijgen: *One day my prince will come*. (...)

Test

De eerste ontmoeting die samenvalt met het verliefd worden (*coup de foudre*), is een 'opgehoopte samenloop van onstandigheden' met een gevoel van 'voorbestemming', zoals C. David het formuleert. Hij preciseert echter die vage toestand van verwachting, waarover R. Barthes het had, met een gevoel van herhaling: 'Je zou denken dat het hier om een herhaling gaat, om een herontdekking van iets wat de lange en aan verbeelding rijke voorbereiding van de liefde geduldig heeft opgebouwd, uitgaande van een of ander model of van een oedipaal substituu't'. (Meteen krijgen we hiermee ook een precisering van waarom deze 'eerste keer' steeds een 'valse eerste keer' is, een 'rekonstruktie'.)

Doch zoals de 'eerste keer' slechts de bevestiging is van een 'vorige keer' (imaginair), zo zal ook deze eerste ontmoeting herhaald moeten worden. Ze moet eigenlijk *herhaalbaar* zijn, als het ware om te bewijzen dat ze niet meer tot

de toevalligheden behoort. Of dat ook het toevallige repetitief kan zijn in de wereld van de liefde. Dit zijn de vele varianten van de her-ontmoetingen, weer 'toevallige' of, zoals bij het rendez-vous, geëncèneerde, of de gememoreerde, zoals de liefdesherinnering, en het her-oproepen.

De 'chance meeting' moet getest worden, en tevens bekrachtigd. Eén toevalsgebeuren is niet voldoende: er moet in het Liefdesverhaal een hele reeks zijn. Ja, het lijkt wel of het Liefdesverhaal bestaat uit een eindeloze aaneenschakeling van toevallen. Het 'magiese' van de liefde. De liefde is niet afhankelijk van de normaal logies-kausale verbanden. Zodra deze niet meer gelden, zitten we in een ander register.

Een mooi voorbeeld van de bekrachtiging van de eerste ontmoeting: nadat de twee personages elkaar toevallig in de treinkoupee ontmoet hadden (LEAVE HER TO HEAVEN, J. M. Stahl, 1945) ontmoeten ze elkaar toevallig weer op hetzelfde perron: ze moesten allebei daar toevallig zijn, daar ze ook allebei – toevallig – bij dezelfde vrienden gaan logeren. Wat dan in de dialogen gezegd wordt, is de klassieke, sprookjesachtige formule van het *déjà-vu*: 'We met before, didn't we?' (...)

Het zuivere toeval moet ook enigszins worden bezworen: de *geliefden* zoeken een motivering voor hun ontmoetingen. Er blijkt een aanleiding nodig te zijn, ook al kan deze zich beperken tot het elkaar ontmoeten. Het rendez-vous is daarvan de volmaakte konkretisering: een rationele afspraak gemaakt op irrationele basis. Ze willen elkaar zien, dus maken ze een afspraak; ze zien elkaar omdat ze een rendez-vous gegeven hebben. (...)

Onbewust afwachten

Maar het voorval gebeurt niet zomaar in een vacuüm; aan het bewust vinden gaat een onbewust zoeken vooraf. Barthes noemt dit het 'reizen van het verlangen': 'Het lichaam is wakker, in een staat van zoeken naar zijn eigen verlangen.' Het lichaam weet nog niet hoe dit verlangen zal klinken, het is zijn verlangen nog aan het onderzoeken en ondervragen. Dit ongedifferentieerde zoeken, dit dwalend bezig-zijn zal des te sterker kontrasteren met wat daarop volgt: het plotse gebeuren van het toeval. De 'konfrontatie' met het 'gezochte' liefdesobject speelt zich af als bij een bliksemslag, bij datgene wat de Fransen een '*coup de foudre*' noemen, verliefdheid op het eerste gezicht.

J'étais sidéré

Dit moment heeft steeds te maken met een stilstand, een verstarring. Stilstand van het zoeken; de omzetting in een tablo. Alles is vaalgrijs, ongedifferentieerd; en plots lijkt alles gekleurd. Alles beweegt en plots staat alles stil. Men deed zo maar wat en plots begint alles te bewegen (althans na die korte stilstand van de '*coup de foudre*').

Het verliefd worden, de eerste ontmoeting noemt Barthes '*le ravissement*'. Er wordt eerst een innerlijke leegte geschapen, want – volgens Barthes –: 'ik word niet verliefd of ik moet het verlangd hebben'. Barthes gebruikt hiervoor het

beeld van iemand die in een auto zit en door het venstertje naar buiten kijkt, in de massa op zoek naar een liefdesobject: wie te beminnen? De kamera is in het filmsie liefdesverhaal die zoeker die het geliefde object zal selekteren, fokaliseren en er eventjes op zal blijven stilstaan: *die* is het, *die* zal het worden.

Charme van het tafereel

Wat volgens Barthes charmeert, is de 'ander', die met iets bezig is. Die geen aandacht schenkt aan het subjeckt: de ander wordt betrappt, in het blikveld gevangen genomen. Ik verras de ander en daardoor verrast hij/zij mij. Ik betrap hem/haar en daardoor word ik in de val gelokt van zijn/haar charme. Ik gebruik hier opzettelijk het vrouwelijk en mannelijk voor dat 'verraste object', al gaat het in de voorbeelden die Barthes aanhaalt steeds om een *mannelijk* subjeckt dat betrappt en een vrouwelijk object dat betrappt wordt. Werther (Goethe) ziet Charlotte voor het eerst als zij boterhammen aan het smeren is voor haar neefjes en nichtjes; Harold (de *Gradiva* van Jenssen, geanalyseerd door Freud) wordt verliefd op een lopende vrouw; de jonge 'Wolfsman' betrappt een jong dienstertje bij haar werk. Je zou aan deze serie een andere, grote lijst van filmsie voorbeelden kunnen toevoegen, met misschien als meest uitgewerkte voorbeeld de eerste helft van VERTIGO (Hitchcock, 1958) waarin James Stewart een mooie, doch mysterieuze vrouw observeert, achternaloopt, telkens opnieuw uit het oog verliest.

Het vrouwelijk liefdesobject in dit tafereel van het verliefd worden 'doet iets', is in beweging. Geldt dit ook voor het mannelijk liefdesobject? Nauwelijks of niet, zo komt het mij voor, omdat het lijkt alsof het mannelijk liefdesobject wel *gezien* maar niet *bekeken* mag worden. De vrouw in de film slaat de man in zijn verschijning, zijn aantrekkelijkheid en schoonheid nooit gade.

Dit zal gevolgen hebben voor de 'beeldvorming' van het mannelijke object, zoals ik verder nog zal laten zien. De blik – als die er al is – wordt nooit weergegeven. Als de situatie daartoe aanleiding zou geven, dan wordt de aandacht naar iets anders afgeleid (door middel van dialoog, een voorval) om toch maar niet te lang bij het mannelijk object te moeten verwijlen. Het blikkenspel is hier natuurlijk uiterst belangrijk. Het is echter alsof de ander niet meteen in het blikveld wil treden; hij blijft buiten het kader of verschijnt er abrupt in: 'Telkens wanneer hij in mijn blikveld moest verschijnen (in het kafee bijvoorbeeld waar ik op hem zat te wachten), deed hij het zeer voorzichtig, a ninimo, zijn lichaam als het ware gedompeld in diskretie, schijnbaar onverschillig. Vertraagde de herkenning, enzovoort: kortom, hij probeerde uit het kader te stappen.' (*Barthes*)

Het is geen toeval dat Barthes (in een niet-filmsie kontekst) het heeft over een kader, zoals hij voorheen de autoruit heeft vergeleken met een soort van kamera-zoeker. (Het is ook geen toeval volgens mij, dat hij voor dit voorbeeld juist een mannelijk liefdesobject heeft gekozen.) De man, het liefdesobject voor de vrouw, is in het vrouwelijke liefdesverhaal geen veroveraar. Hij stapt niet brutaal het kader binnen. Integendeel, hij blijft geduldig op het achter-

plan, treuzelt, weigert bijna om in het kader te treden (om zich als tafereel aan de vrouwelijke blik te schenken).

Het is 'per toeval' dat het mannelijk liefdesobject in het beeld van de vrouw komt. Wanneer bijvoorbeeld Ruth Etting (Doris Day) in *LOVE ME OR LEAVE ME* (C. Vidor, 1955) door een man lastig gevallen wordt, dan staat hij (James Cagney) daar toevallig op de achtergrond om haar te hulp te komen snellen. Het mannelijk liefdesobject 'strompelt', 'struikelt' het beeld binnen, zoals in *A STAR IS BORN* (G. Cukor, 1954). James Mason strompelt het toneel op waar Judy Garland aan het zingen is. Zij kan hem gelukkig 'opvangen' en in haar nummer integreren. Zij maakt van zijn onhandigheid een shownummer en redt hem daarmee van het ridikule van de situatie. Doch een tweede keer, als Mason zich opdringt tijdens haar Oscar-uitreiking kan ze hem niet meer van de vernedering redden: een man kan zich niet zo maar straffeloos tot 'beeld' uitroepen, zichzelf ten toon spreiden, een fetisj van zijn verschijning maken. *A STAR IS BORN* laat dit zien (de derde versie van deze film neemt dit motief ook weer op, zij het enigszins gewijzigd).

Deze onmogelijke ontmoeting tussen een persoon die enkel fetisj kan zijn (het vrouwelijke subjeckt), en een ander (het mannelijk liefdesobject) die gedwongen wordt om schim te blijven, vormt de kern van *MOROCCO* (J. von Sternberg, 1930). Hier een citaat uit de studie van de *Cahiers du Cinema* van *MOROCCO*: 'Hij, Tom Brown (Gary Cooper) vindt geen plaats in de fiktionele ruimte van het fetisj waarin Amy Jolly (Marlene Dietrich) vertoeft. Enkel door zijn afwezigheid of door weg te vluchten kan hij een baan vrijmaken voor een andere, utopiese ruimte: de woestijn waarin het fetisjeren van de vrouw niet meer funktioneert.' (vrije vertaling)

Strategie van de blik

Soms speelt dat wat ik zo net gekenschetst heb, zich af op een minimaal vlak: dat van de blik. De vrouw mag in het klassieke narratieve filmsysteem als kijkobject fungeren, maar ze kan en mag zich dit blikkenspiel niet toeëigenen. Gebeurt dit wel dan zijn er voor haar heel wat consequenties aan verbonden. Ze moet verleiden door haar uiterlijk en niet door haar handelen; het (be)kijken is reeds een overtreding van haar verschijningsstatus.

In *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (D. Sirk, 1955) nodigt Jane Wyman, een weduwe, haar jonge tuinier (Rock Hudson) uit om met haar een kopje thee te drinken. Zij weet nog niet dat ze op hem verliefd zal worden (reeds is). De kamera van Sirk brengt de aktrice zo dat men haar blik ziet, die die van haar tuinman probeert te vangen. In deze sekswens krijg je als toeschouwer geen enkele tegenblik van de acteur. Er zal uiteraard nog een en ander moeten gebeuren, voordat hun blikken elkaar kunnen/mogen kruisen. Meteen ook wordt voor de kijker een kijktrajekt aangegeven (aangezien dit de eerste sekswens uit de film is): dit verhaal zal vanuit het vrouwelijk standpunt verteld worden. Vanuit Jane Wyman zal de verhouding met de mooie tuinman, Rock Hudson, ontwikkeld worden en niet vanuit het standpunt van de man. De blik van het vrouwelijke personage betekent hier zoveel als een konnektie

met de toeschouwer; er wordt een verbinding gelegd via de oogopslag, de ingang in dit verhaal vindt plaats via dit personage.

Nog nadrukkelijker en met dramatische gevolgen wordt dit gegeven, deze kijkstrategie uitgewerkt en geëncèneerd in *LEAVE HER TO HEAVEN* (J.M. Stahl, 1945). De toekomstige geliefden, Ellen (Gene Tierney) en Rick (Cornel Wilde), zitten tegenover elkaar in een treinkoupee. Zij zit in een roman te lezen, slaapt eventjes in en laat het boek op de grond vallen. Rick raapt het boek op; zij bekijkt hem. Nu volgt een reeks close-ups van Gene Tierney, die de man aankijkt, alternerend met iets grotere shots van Cornel Wilde. Dit blikkenschap heeft een dubbele betekenis: 1. Ellen wordt als hoofdfiguur gekonstitueerd, dit wordt een vrouwenfilm (grotere close-up; fokalisering op de vrouw); 2. Rick wordt het object van haar blik. Doch Ellen blijft het kijk-object voor de blik van de toeschouwer, overeenkomstig het patriarchale systeem dat aan elke Hollywoodfilm ten grondslag ligt.

Het merkwaardige is nu, dat deze langdurige blik, die op zich genomen vrij traditioneel funktioneert (zie *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*) een reactie teweegbrengt bij het object, de man. Het aanhoudend staren van Ellen brengt Rick in de war: hij grijpt nerveus naar een sigaret, steekt die onhandig op, verbrandt hierbij bijna zijn vingers. 'Het is het bezig zijn van de ander dat charmeert', schreef Barthes, maar hier blijkt wel dat, wanneer dit bezig zijn door een man wordt uitgevoerd, de charme dan niet goed funktioneert. Het wordt komies, de man is niet gewend om zo nadrukkelijk bekeken te worden, zich als liefdesobject door een vrouwelijke blik gekonstitueerd te zien: hij wordt er alleen maar onhandig van. Dit is een eerste verschil bij de konstitutie van het liefdesobject naargelang het man-vrouw of vrouw-man gericht is. Een tweede verschil is al even merkwaardig: ook al kijkt Ellen langdurig en meent de man dat ze hem 'ziet' (vandaar zijn nervositeit), toch ziet Ellen de man die voor haar zit niet: ze ziet iemand anders. Aan het einde van deze lange kijkfase wordt dit trouwens ook door middel van een dialoog 'verklaard': *'I'm sorry, I was staring at you... You look so much like my father.'* De reden en tevens de verontschuldiging voor dit onwielvoeglijke staren wordt geformuleerd. Zij heeft hem bekeken en toch niet gezien: zij heeft haar vader in hem gezien. Dit misverstand zal voor Ellen fataal zijn en ook voor Rick een noodlottig gevolg hebben. Zij heeft de man bekeken en bovendien de persoon niet willen erkennen. Deze blik is kasterend, zou men in psychoanalytische termen zeggen. Rick zal onmogelijk met Ellen zijn echtgenoot-vadertaak kunnen waarmaken. Ellens blik is dodelijk, niet alleen voor haar omgeving maar ook voor haarzelf. Deze blik maakt dus niet alleen impotent (onrechtstreeks het onderwerp van deze film), maar is ook dodelijk.

Fragmenten uit E. de Kuyper, *Filmiere hartstochten*, te verschijnen bij uitgeverij Het Wereldvenster.



LEAVE HER TO HEAVEN (J. M. Stahl, 1945)

Aangehaalde literatuur

Roland Barthes, *De taal der verliefden*. Amsterdam 1980.

Christian David, *L'état amoureux. Essais psychanalytiques*. Parijs 1971.

Les Cahiers du Cinéma (collectif), 'MOROCCO de Joseph von Sternberg', in: Raymond Bellour (red.), *Le cinéma américain. Analyses de films. I*. Parijs 1980.