

De hawksiaanse filmtekst

Peter Delpout

Wanneer ik hier over Howard Hawks zal spreken, dan zal ik dat alleen op een indirecte manier doen. Ik zal de regisseur Howard Hawks opvatten als een onderdeel van de Hollywoodmachinerie. Met Hollywoodmachinerie bedoel ik histories / sociologies de films die de filmindustrie tot 1955 in het zogenaamde studiosysteem van Hollywood heeft geproduceerd, en estheties / ideologies de zogenaamde 'klassieke film', ook wel de transparant narratieve film genoemd, die zich met het studiosysteem laat verbinden middels het genresysteem, de afbakeningsstrategie om het diffuse landschap van filmverhalen te ordenen.

Mijn interesse geldt dan ook niet de biografiese persoon Howard Hawks en zijn verhouding als individueel filmmaker ten opzichte van het filmproducerende apparaat. Mijn interesse gaat veeleer uit naar *de films* die we afficheren als 'Howard Hawks-films', naar hun specificiteit binnen het konglomeraat van films die zich als Hollywoodfilms aandienen. Voornamelijk om aan te tonen dat Hollywood niet als een monolithies systeem moet worden opgevat, maar als een veelvormig samenstel, als een niet eenduidige machinerie.

Dat betekent dat de onderliggende vraag bij het volgende steeds deze zal zijn: Wat voor houding kunnen en moeten wij aannemen ten opzichte van de Hollywoodfilm, of ruimer opgevat, ten opzichte van de transparant narratieve film? Dat is de vraag die ik wil stellen vanuit die herkenbare dubbelzinnige positie waarin de Hollywoodfilm de hedendaagse toeschouwer konfronteert met een ontluisterend moment, zelfs een ideologiese walging, maar daarentegen tegelijkertijd diezelfde toeschouwer in een opperste staat van ontroering en fascinatie brengt. En het gaat hier om een houding die zich niet alleen op het nivo van een zich ontwikkelende filmtheorie bevindt, maar zich bovendien uitstrekt tot het nivo van het bioskoopbezoek.

Daarom zal dit betoog zweven tussen normatieve en beschrijvende uitspraken. Uitspraken die het genot dat we aan de Hollywoodfilmtekst beleven,

beschrijven, maar datzelfde genot ook willen sturen, een nieuwe richting wijzen, dat genot willen normeren.

Wanneer ik hier zal spreken over Howard Hawks dan is dat natuurlijk nog steeds het gevolg van een filmkritiese interventie, eind jaren vijftig/begin zestig, die we onvermijdelijk associëren met de tijdschriften *Cahiers du Cinéma* en *Movie*, en voor de Verenigde Staten met de naam van Andrew Sarris. Het originele moment van deze filmkritiese interventie was ongetwijfeld dat men het industriële produkt Hollywoodfilm serieus ging bestuderen vanuit een artistieke optiek. Het conservatieve moment bestond er uit, dat men hiervoor het negentiende-eeuwse concept van de auteur annexeerde. Een auteurskoncept dat was gebaseerd op de overtuiging dat het kunstwerk de hoogstpersoonlijke uiting van een individu is. De variant van de *Cahiers du Cinéma* (in eerste instantie, later gevolgd door Andrew Sarris en het tijdschrift *Movie*) op deze overtuiging was het onderkennen van zo'n individu als betekenisgevende oorsprong in industriële produkten, namelijk de filmiese produkten uit het Hollywoodstudiosysteem.

De (h)erkenning van Howard Hawks als auteur kan als prototypes voor dit filmkrities vertoog worden gezien. Enerzijds funktioneerde de regisseur Hawks louter binnen het strakke studiosysteem, en strekten zijn werkzaamheden zich uit over alle filmgenres. Tegelijk onderkenden de nieuwe filmkritici in dit veelzijdig pakket films een oeuvre, een consistent wereldbeeld, herkenbaar in terugkerende thema's en motieven.

Wat zijn echter de vooronderstellingen, de ideologische knooppunten van het hier gehanteerde auteurskoncept?

Allereerst dat de betekenis van een kunstwerk is gekoncentreerd in de biografie van de kunstenaar. Daar komt bij dat het kunstwerk wordt gezien als een 'eenheid', als de materialisatie van een konstant waardenpatroon van de kunstenaar. De funktie van de kritikus hiertegenover is een hermeneutiese: gericht op het terugvinden van de kunstenaar in het kunstwerk. De kritikus is de theoloog die de goddelijke auteur exegeties in het kunstwerk ontdekt. (Een verhouding die bijvoorbeeld zeker opgaat in het geval van de filmkritikus en 'Hawks-specialist' Robin Wood ten opzichte van Hawks.) Bovendien funktioneert binnen dit auteurskoncept het expressiemiddel als een transparant, neutraal voertuig voor de ideeën van de kunstenaar/auteur.

Opmerkelijk is dat in de jaren vijftig, begin jaren zestig de literatuur en literatuurkritiek een min of meer tegengestelde beweging laat zien, die zijn voedingsbodem vindt in juist een kritiek op het negentiende-eeuwse auteurs-koncept. De zogenaamde 'Nouveau Roman' en 'Nouvelle Critique' (*Tel Quel*, Roland Barthes) opereren nu juist onder de slogan 'de dood van de auteur', dat wil zeggen vanuit een kritiek op de conceptie 'auteur' als oorsprong van betekenis.

Deze kritiek is het directe gevolg van een vernieuwde betekenistheorie en taaltheorie. Betekenis, zo wordt gesteld, wordt niet gestuurd vanuit een oorsprong, maar ontstaat in een verhouding die elementen met elkaar aangaan. Bovendien is de taal, het voertuig van de literatuur, een kollektief bezit, dat wil zeggen zonder oorsprong. De taal is principieel onpersoonlijk: de taal bezit een subjeet, wat niet meer dan een plaats, een ruimte is waarin het individu, de persoon zich invoegt. De taal is dan ook niet een neutraal voertuig, maar konstitueert dit subjeet, en dus het individu dat deze grammaticale en ideologische plaats inneemt.

Daaruit werd voor de kunstpraktijk (die voornamelijk een literaire praktijk inhield) het volgende gekonkludeerd. De betekenis van een kunstwerk is niet vooraf gegeven, iets dat herkend moet worden, maar de betekenis van het kunstwerk ontstaat in de perceptie van dat kunstwerk, ontstaat in de verhouding die de lezer, toeschouwer met het kunstwerk aangaat. Op het moment dat de kunstenaar zich uitdrukt, zet hij zijn individualiteit buiten spel en wordt zijn werk ingevoegd in het kollektieve bezit van de lezers / waarnemers, die het zich toeëigenen, of de plaats innemen die er voor hen is opengelaten.

Het begrip auteur wordt vervangen door het begrip tekst. Een begrip waar niet een direkt eenduidige definitie van te geven valt. Het bondige artikel 'Van Werk naar Tekst' van Roland Barthes doet een poging betekenis en implicaties van de term tekst samen te vatten.¹

We moeten, zo stelt Barthes, de tekst opvatten als een methodologies veld, het resultaat van een aktiviteit. De tekst moet dus niet worden verward met het materiële boek, maar is het (vluchtige) resultaat van een lektuur. Een lektuur die principieel eenmalig is, want iedere (hernieuwde) lektuur betekent ook een nieuwe tekst. De tekst is dan ook meervoudig, of scherper geformuleerd, de tekst brengt een meervoudige betekenis tot stand. De tekst is dus principieel gebroken, principieel geen eenheid. De tekst is een weefsel, een netwerk: een spel van de lezer, een spel van kombinaties en artikulaties, een spel met kodes. Twee begrippen zijn hierin van belang: spelregels (de regulerende, de orde die het kunstwerk de lezer oplegt) en vrijheid (de tegenwerkende kracht van de lezer de orde te breken).

Dit alles impliceert dat in een kunsttheorie waarin het begrip tekst centraal staat geen respekt bestaat voor de afstamming van het kunstwerk en dus geen

interesse voor het toeschrijven van een kunstwerk aan een auteur. De centrale figuur is vanaf dat moment de lezer. In de tekst eigent de lezer zich het kunstwerk toe: de lezer schrijft als het ware in zijn leesactiviteit het boek steeds opnieuw. In de tekst maakt de lezer zich een weg vrij voor zijn genot.

Wanneer binnen deze kontekst dan toch over een auteur wordt gesproken, dan is dat niet anders dan als *gast*, het gevolg van een spel van herkenning, een konstruktie van de lezer. De auteur is dan principieel een papieren auteur, en niet gebonden aan de biografiese auteur.

3

Er zijn drie vragen die mij in het licht van het voorgaande interesseren.

Een. Is dit tekstbegrip hanteerbaar in de film, met name ten opzichte van de klassieke Hollywoodfilm (zoals het ook voor de klassieke, realistische literatuur bruikbaar bleek)?

Twee. Als we dit tekstbegrip kunnen hanteren, wat is dan in de filmsituatie haar verhouding tot het auteursbegrip?

Drie. Wat is de positie hierin van de films die we sinds de jaren vijftig Howard Hawks-films noemen?

Drie vragen die ik niet zozeer direkt wil en kan beantwoorden, maar die ik eerder programmaties zou willen omcirkelen.

Voor hen die tot nu toe gedesillusioneerd zijn over het weinige voorkomen van de naam Hawks in dit verhaal, wil ik er op wijzen dat ik nu juist het te eenvoudige gebruik van een naam als Howard Hawks in een filmkritiese en -theoretiese kontekst wil problematiseren.

4

Zoals gezegd is de tekst een resultaat van de aktiviteit van de lezer, of beter, de tekst *is* de aktiviteit van de lezer: de tekst is een produktie, niet een konsumptie. In verband met een filmtekst impliceert dit een aktieve toeschouwer.

De vraag die zich dus stelt is of de klassieke Hollywoodfilm ruimte laat voor zo'n aktieve toeschouwer.

In 'Histoire/Discours' stelt Christian Metz hierover het volgende: 'de film-institutie vereist een onbeweeglijke en zwijgende toeschouwer, een *weggemoffelde* toeschouwer, die in een voortdurende staat van gedwongen passiviteit, ingehouden mobiliteit en hyperreceptie verkeert, een vervreemde en tevreden toeschouwer, akrobaties aan zichzelf vastgemaakt via de onzichtbare draad van het zien'.²

Wat Metz suggereert is dat iedere film de institutie reproduceert, iedere film reproduceert deze *weggemoffelde* toeschouwer door een kompleks spel van

identifikaties. De identifikatie die aan alle identifikaties voorafgaat, is de identifikatie van de toeschouwer met de kamera. Wat hiermee wordt gezegd is dat de toeschouwer zich niet bewust is van de projectie, de toeschouwer is *in* de film, niet *tegenover* de film: de toeschouwer beweegt zich in een imaginair, gesloten veld. Dit imaginaire veld, dit cinematografies vertoog doet dit precies omdat het vanuit een anonimiteit opereert; dat wil zeggen, in narratologische termen, dat er een fiktionele indikatie ontbreekt, of, in linguïstiese termen, dat er geen *sujet de l'énonciation* is, althans, deze is niet geïndiceerd.

Het gevolg van dit alles is iets dat lijkt op een meesterlijk komplot: de toeschouwer vertelt zichzelf de film. De toeschouwer lijkt daarmee de goddelijke positie van auteur toebedeeld, immers de film bestaat louter bij de gratie van zijn *zien*. Daarmee lijkt het ook alsof we deze centrale positie van de toeschouwer als een positief moment moeten zien, wanneer we uit zijn op een tekstuele benadering van film.

Echter, en dat zet de hele zaak weer op zijn kop, die goddelijke positie van de toeschouwer als verteller, voortbrenger van de film is niets anders dan het gevolg van een konstruktie *vanuit* de film. Deze positie is een streng gecensureerde, vanuit de film gestuurde positie. Deze positie is een inkapseling, of zoals men het zou kunnen uitdrukken een *passieve produktie*. Een passieve produktie die slechts een opening laat naar een doorzichtige eenduidige betekenis. Terwijl een tekstuele arbeid toch gericht is op het vooruitschuiven, uitstellen van betekenis.

Dit alles betekent dat voor een tekstuele interventie dan ook een andere toeschouwer nodig is, namelijk een *anti-institutionele toeschouwer*, een *subversieve toeschouwer*. Een toeschouwer dus die zijn goddelijkheid als alleenheersende verteller ontwricht. Het zal duidelijk zijn dat het hier een normatief moment betreft: de tekstuele interventie betekent het omzetten van het konsumptieve plezier in het produktieve plezier. Dat is een plezier in de *film als film*. Een plezier dat bestaat bij de gratie van het bewustzijn van ons kijken, een bewustzijn dat de filminstitutie ons nu juist wil doen vergeten.

Er zijn een aantal situaties die de subversieve toeschouwer helpen, bevorderen. Allereerst is dat natuurlijk de *analyse-situatie*: de mogelijkheid de film op een montagetafel of een vidcorecorder te bekijken. In feite een situatie die de film handelbaar maakt als een boek: de mogelijkheden van terugkijken, stilzetten, doorspoelen. Op de tweede plaats zou ik in de bioskoopsituatie willen wijzen op het belang van *het slapen*. Slapen in de bioscoop is principieel het eindige en afgeslotene van de film opheffen. De film wordt een serie fragmenten. Een fragmentatie die vaak optreedt bij extreem lange films of in een festivalsituatie waar vele films achter elkaar worden vertoond.

De derde situatie is die van de *herhaling*. Daarbij gaat het niet alleen om het herzien van films, maar ook om de herkenningsfiguur. Herkennen is iets hetzelfde noemen als iets dat er aan is voorafgegaan, en dus principieel anders is. De herkenning is dus een interventie, een actief moment vanuit de positie

van de toeschouwer. Een van de belangrijkste herkenningsmomenten ligt natuurlijk op het vlak van de genre-indikaties, en, en dat brengt ons bij het onderwerp van dit betoog, de auteursinstantie, dat wil zeggen, *de herkenning van het oeuvre*. Deze laatste herkenning is een doorbreking van de anonimiteit van het filmdiscours.

De herkenning van de auteur is een konstruktie van de toeschouwer: de toeschouwer konstrueert een verteller, een voortbrenger. In feite staat de toeschouwer zijn goddelijke positie van 'sujet de l'énonciation' af ten gunste van de vertelinstantie auteur. De auteur wordt in de tekstuele aanpak van film dus een progressief moment, een verstoring van de anonimiteit van de film die de toeschouwer in een passieve produktie manoeuvreert.

Maar deze auteurskonstruktie moet zich dan natuurlijk niet tegen de tekstuele interventie keren, het moet de auteursinstantie niet een fixerende kracht verlenen, zoals bijvoorbeeld gebeurt wanneer deze instantie wordt geïdealiseerd tot een biografiese figuur. De filmkritiese interventie van *Cahiers du Cinéma* kunnen we dus als een progressieve stap in de richting van een tekstuele aanpak interpreteren. Een stap echter die onder andere werd geneutraliseerd door het auteursconcept een biografiese status te verlenen.³

5

Wat levert deze misschien ietwat bizarre omweg nu op wanneer ik wil spreken over een *hawksiaanse filmttekst*?

Zoals gezegd moet de auteur fungeren als een verlangen dat aanzet tot een tekstuele aktiviteit. Het is een spel waarin de toeschouwer zijn alvertellende positie afstaat aan een andere instantie, die wordt benoemd met een eigenaam, in ons geval Howard Hawks.

Hoe nu kunnen we deze instantie, deze machinerie als filmttekst beschrijven?

Wat in deze kontekst zeker moet worden benadrukt is dat die benoeming van een bepaald soort filmttekst met een eigenaam niet betekent dat we deze specifieke filmttekst alleen tegenkomen in films die ook daadwerkelijk door deze persoon zijn gemaakt. We kunnen de hawksiaanse filmttekst ook konstrueren in films met andere regisseurs op de credits.⁴

Ik zou de hawksiaanse filmttekst met een kryptiese uitspraak willen definiëren: de films die we Hawksfilms noemen zijn films zonder houvast voor een tekst; maar het simpele feit dat we ze Hawksfilms noemen bewijst het tegendeel.

Dat betekent zoveel als dat Hawksfilms in feite a-didaktiese films zijn: er zijn geen momenten die ons op ons kijken wijzen, dat wil zeggen momenten die als houvast voor een tekstuele interventie zouden kunnen dienen.

Vooralsnog zou ik dit allereerst vanuit de ontkenning willen preciseren.

Hawksfilms bezitten geen excessieve stilering (zoals het dekor in Minnelli-

films, kameratravelings in Ophulsfilms, extreme lichtintensiteiten in Langfilms). Hawksfilms bezitten nauwelijks een spel met de narratieve logika (zoals de suspense in Hitchcockfilms). Hawksfilms bezitten geen cinematografiese effecten die afstand, vervreemding creëren (zoals Lubitschfilms). In Hawksfilms is er geen idealisering van personages tot abstrakties (zoals in Fordfilms). Hawksfilms bezitten geen manifeste symboliek (zoals Sirkfilms). En de Hawksfilm kunnen we zelfs niet anti-didakties noemen (zoals de vroege Rossellinifilms). In deze preciseringen vanuit de ontkenning gaat het steeds om didaktiese momenten, in feite steeds momenten waarop we ons verlangen naar een auteur omgezet zien in een materiële aanwezigheid in de film. Het zijn deze momenten die in de Hawksfilm volledig ontbreken.

Hoe wordt het dan toch mogelijk over een hawksiaanse filmtekst te spreken?

Het is Jacques Rivette geweest die heeft gezegd dat het *vanzelfsprekende* het waarmerk is van Hawks' genie.⁵ Een rake typering, maar voor ons is belangrijk een uitspraak van Raymond Bellour in zijn artikel 'Het vanzelfsprekende en de kode', waarin hij aan Rivettes uitspraak toevoegt: 'als men er maar rekening mee houdt dat deze vanzelfsprekendheid het resultaat is van een kode', dat wil zeggen het resultaat van een konstruktie.⁶

Hoe wordt dit vanzelfsprekende in de hawksiaanse filmtekst gekonstrueerd?

Om te beginnen bestaat alles in de Hawksfilm uit fysieke handeling. Voor de acteursbehandeling betekent dit dat bewegingen van acteurs nooit worden geïsoleerd van de fysieke totaliteit van het karakter. Een mooi voorbeeld is het gebaar dat Humphrey Bogart in *THE BIG SLEEP* maakt wanneer hij een idee krijgt: hij frunnikt dan aan zijn oorleltje. Dit gebaar is echter nooit zelfstandig in beeld, nooit aangeduid door een specifieke kadrering (bijvoorbeeld door een close-up van de handeling), maar opgenomen in het totaal van Bogarts handelen. Ook in de *mise-en-scène* staan fysieke verhoudingen centraal. De verhoudingen van de acteurs ten opzichte van elkaar en van acteurs ten opzichte van objecten is nooit een gepsychologiseerde verhouding in een gepsychologiseerde ruimte, maar een fysieke verhouding in een fysieke ruimte. De kamera bevindt zich dan ook meestal op ooghoogte van de acteurs en het meest gebruikte shot is het medium-shot, waarin de fysieke spanningsverhouding van acteurs ten opzichte van elkaar het helderst kan worden neergezet.

Daarnaast valt het bijna pervers egale ritme op, een ritme dat lijkt op monotonie. Dit is voornamelijk het gevolg van een rigide verteleconomie, waarin continuïteit, voortgang centraal staat (er is bijvoorbeeld nooit een flash-back in een Hawksfilm). Het duidelijkst blijkt dit uit het gebruik van aktie. Aktie wordt in een Hawks-film nooit excessief uitgemeten, is slechts kort en terloops aanwezig. De aktie fungeert als een snelle ontlading van de spanning die eraan voorafging, of de aktie fungeert als een snelle, noodzakelij-

ke start om het verhaal opnieuw in gang te zetten. De aktie wordt dus nooit uitgespeeld louter om de aktie.

Verder valt een streng gebruik van het genresysteem op. De genreregels worden in Hawksfilms zelden overtreden. Integendeel zelfs, het lijkt er eerder op dat de genreregels bijna in hun leegheid worden getoond. Wat overblijft in een Hawksfilm zijn scènes die bijna niet meer zijn, verhaaltechnies gezien, dan een indicatie aan de toeschouwer dat hier een element wordt neergezet dat daar is vanwege het feit dat het genre er op dat moment om vraagt.

Konkluderend moeten we hier dus stellen dat wat we Hawksfilm noemen, slechts de aandacht op zich vestigt door zijn 'totale afwezigheid'. De Hawksfilm is herkenbaar in zijn anonieme totaliteit. Maar het is nu juist deze volledige anonimiteit (die in de meeste films op verschillende momenten wordt doorbroken) die een sterk verlangen naar een voortbrenger, een spreker, een auteur oproept.

Het a-didaktiese van de Hawksfilm betekent eigenlijk dat de kode, de konstruktie in zijn naaktheid aanwezig is. Dit terwijl de konstruktie in didaktiese momenten nu juist in een protserig tonen aanwezig is. Het is in dit licht dat we een uitspraak van Henri Langlois kunnen hanteren: 'Hawks is een konstruktivist'.⁷ Immers, de hawksiaanse filmtekst bestaat slechts uit afzonderlijke bouwstenen, zou men kunnen omschrijven als een naakt denotatief systeem. En, zo zou ik willen stellen, dient zich aan als de ultieme Tekst, want is in haar totaliteit uitnodiging. Wat zijn immers didaktiese momenten anders dan betekenisfixerend. En daar waar betekenissen zijn vastgeroest, vastgeklonken, daar waar betekenissen zich opdringen, is de tekst een onmogelijkheid.

De hawksiaanse filmtekst is leeg, schuift iedere fixatie van betekenis voor zich uit.

Het a-didaktiese, het vanzelfsprekende van de hawksiaanse filmtekst is een zekere betekenisleegte.

En wat is deze betekenisleegte anders dan een plaats waarin we vrijuit naar een houvast, naar een auteur kunnen verlangen. Maar deze kan nooit wat anders zijn dan een auteur die het volledige gevolg is van de aktiviteit van de toeschouwer, dat wil zeggen van tekstuele interventie. Dat maakt de hawksiaanse filmtekst een plaats van ongekende ruimte voor de toeschouwer, een plaats waar de toeschouwer een werkelijke mede-akteur is.

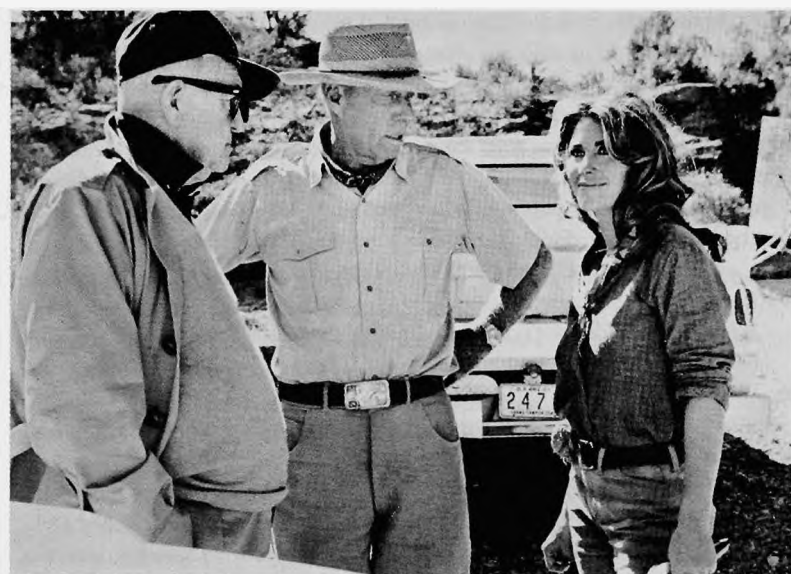
Noten

Dit is de integrale tekst van een lezing gehouden 21 maart 1982 in het kader van een lezingencyclus, georganiseerd door CREA in Studio K te Amsterdam.

1. Roland Barthes, 'Van werk naar tekst', in: *Raster*, nr. 17, 1981. Oorspronkelijk: 'De L'oeuvre au texte', in: *Revue d'esthétique*, nr. 3, 1971.

2. Christian Metz, 'Histoire/Discours (aantekeningen over twee voyeurismen)', in: *Seminar Semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 82-83.

3. Bovendien door het feit dat de auteurs-theorie een waarderingssysteem werd, waarmee de zogenaamde auteur werd onderscheiden van de inferieure *metteur-en-scène*.
4. Door Leo McCarey geregisseerde films bijvoorbeeld.
5. Jacques Rivette, 'Génie de Howard Hawks', in: *Cahiers du Cinéma*, nr. 23, mei 1953. Zie voor een vertaling van dit artikel elders in dit nummer.
6. Raymond Bellour, 'Het vanzelfsprekende en de kode', in: *Seminar Semiotiek van de film*, a.w., p. 120.
7. Henri Langlois, 'Hawks homme moderne', in: *Cahiers du Cinéma*, nr. 139, januari 1963. Zie voor een vertaling van dit artikel elders in dit nummer.



John Ford en Howard Hawks