



De attributen van Lilian Rich voor *THE GOLDEN BED* (C. B. de Mille, 1925)

De glamour van het Hollywood-kostuum

Eric de Kuyper

Zowel in de filmwereld als daarbuiten lopen de mensen gekleed rond! Kleding kan als een neutrale benaming gebruikt worden voor de motieven, behoeften, noodzakelijkheid, de wijze waarop en de reden waarom mensen zich niet naakt maar gekleed voordoen. Een probleem dat uitvoerig door antropologen, sociologen en psychologen werd bestudeerd.¹ Mijn benadering van de filmkleding zal hier nogal van afwijken. Zij gaat uiteraard uit van de 'film' en gaat na welke rol kleding daarin speelt, welke betekenissen het filmkostuum ondersteunt, mede helpt teweegbrengen of autonoom creëert. In een film valt dit niet noodzakelijk samen met de betekenis(sen) die kleding kan hebben in andere systemen.

In film wordt elke kleding in de eerste plaats, juist door middel van filmiese middelen als opnametechniek, het bewegende beeld enzovoort, tot de (filmiese) *afbeelding van kleding*. Het afbeeldingskarakter kan in mindere of meerdere mate geaccentueerd of gewaardeerd worden. In een documentaire film zal de afbeelding zo neutraal mogelijk gehouden worden. In een speelfilm daarentegen wordt de 'afbeelding van kleding' ingepast in een filmies verloop, dat als voornaamste kenmerk de fiktionaliteit heeft. Kleding dient opgenomen te worden en te functioneren binnen het narratieve kader van het filmverhaal. Filmkleding helpt in zekere mate het verhaal beter te vertellen, helpt de fiktieve wereld op te bouwen en in stand te houden – een hele film lang.

Behalve dienen en hulp verlenen kan de kleding in een film ook nog bijkomende aspecten van het verhaal suggereren, latente elementen oproepen; zij kan zelfs zelfstandig gaan functioneren: zij kan onderdeel van het verhaal zelf worden of een ander, parallel verhaal evoceren.

Deze bijkomende en soms autonome betekenissen kunnen pas aan het licht gebracht worden door analyse. Want op het eerste gezicht lijkt de speelfilm glad en naadloos. De manifeste laag is een kluwen van heterogene

gegevens, waar slechts door middel van studie en analyse een speld tussen te krijgen valt. Wat de analyse blootlegt, omvat meer dan de 'patronen', het 'materiaal', 'de snit en naad' van de filmttekst; de analyse legt het functionaliseren van het systeem bloot, of probeert dat te doen.

Omdat het verschijnsel 'kleding' in film steeds getransponeerd is, omgezet is via filmiese middelen, spreek ik in het vervolg steeds over *filmkostuum*, zijnde de 'kleding' zoals die gemarkeerd wordt door 'film'. Kleding dus die als geheel of in bepaalde onderdelen een specifieke betekenis krijgt binnen het filmsysteem (ongeacht of ze speciaal voor film, als 'costume design', ontworpen is of niet). *Kleding* wordt dus gebruikt als de ongemarkeerde term in de buitenfilmiese wereld; *kostuum* als de gemarkeerde benoeming van de filmiese kleding.²

Kleding in de dagelijkse wereld

De film is in staat alle verschijnselen uit de (niet-filmiese) buitenwereld af te beelden, dus ook alle verschijnselen op het vlak van de kleding. Doch in de dagelijkse wereld is het verschijnsel kleding niet erg homogeen; ook daar zijn reeds verschillende markeringen te constateren die tot systemen kunnen uitgroeien. Naast het neutrale gebruik van kleding kunnen gemarkeerde vormen van kleding onderscheiden worden op basis van een specifiek gebruik. We kunnen hier denken aan de *sociale beroepsgroepen* en hun kleding. Zulke kleding heeft iets te maken met een beroep of klasse (werkkleding, uniformen enzovoort). Ook kunnen we denken aan situaties, zoals sport en vrije-tijd of entertainment. In dat geval zal men eveneens vaak spreken van kostuums (bijvoorbeeld karnaval).

In de dagelijkse wereld bestaat nog een ander spanningsveld, dat aangegeven wordt door een markering op het vlak van de tijd, met name de *mode*. Mode onderscheidt zich van niet-mode als 'tijdsgebonden' van 'tijdloos' ('klassiek'). Mode is per definitie gekoppeld aan het idee van vergankelijkheid, en is dus 'geobsedeerd' door tijdscomponenten en -aspecten.³

Een ander facet van het modesysteem is de *haute-couture*, die niet gemarkeerd is volgens het criterium van de tijd, maar volgens iets heel anders, en wel *exklusiviteit*. Haute-couture verhoudt zich namelijk tot konfektie als mode tot niet-mode. De gemarkeerde en niet-gemarkeerde vormen van kleding kunnen dus tot de mode behoren (er zijn modieuze, dat wil zeggen tijdsgebonden aspecten van werkkleding, uniformen en, uiteraard, sportkleding). De verschillende kledingcategorieën kunnen al dan niet, meer of minder tot de mode behoren. Dit geldt ook voor de konfektie. Doch de haute-couture is steeds modebepaald (en bepalend).

In de verhouding mode/haute-couture is de mode het systeem⁴ en de haute-couture de 'gebeurtenis'. Mode is een systeem van kombinatiemogelijkheden, die dan specifiek ingevuld worden door de couture.

Filmkostuum en haute-couture

Film herneemt en ordent vaak ook opnieuw al die gegevens uit de buitenwereld, evenals het theaterkostuum dat doet.⁵ Van een uniform wordt bijvoorbeeld een 'operette-uniform' gemaakt.

Op zich is dit geen probleem, alleen treden er in het geval van de haute-couture bepaalde subtiliteiten op die juist te maken hebben met de kenmerken van de haute-couture, met name de exclusiviteit, die uiteraard heel goed past in het filmsysteem dat Hollywood ontworpen heeft. Doch op één punt is er een tegenstrijdigheid tussen filmkostuum en couture: daar waar het gaat om identiteit en autonomie. Een couture-jurk dient als jurk autonoom te bestaan, moet het lichaam van de draagster (mannequin) doen vergeten, want alle aandacht dient uit te gaan naar de jurk en niet naar degene die haar draagt. Dit probleem komt verder aan de orde wanneer ik het heb over de kleding van de Star (p. 25). Dit heeft niets te maken met het (sociaal-kulturele) verschijnsel 'haute-couture', dat een regelmatig terugkerend thema of onderdeel is geweest van vele speelfilms (zie noot 15).

1. Het kostuum als continuïteitselement

Het Hollywood-verhaal 'ontwikkelt zich, tot in zijn kleinste details, door op steeds verschillende wijze zijn konstituerende elementen in zich op te nemen'.⁶ Het probleem dat zich hier stelt, is dus dat van het in stand houden van een continuïteit, doch op zo'n manier dat er wijzigingen en variaties kunnen optreden. Het filmkostuum is zo'n konstituerend element dat het verhaal draagt, ondersteunt en helpt verduidelijken. In eerste instantie reikt het filmkostuum informatie aan en geeft een zekere 'sfeer' aan. Het kostuum beantwoordt vragen als 'over wie gaat het hier?', 'wat gebeurt hier?', 'waar speelt het zich allemaal af en wanneer?'.⁷ De elementen die informatie verschaffen, noemt Barthes 'informanten', die welke sfeer aangeven, 'indices'.⁸ Beide helpen het verhaal opbouwen.

Informanten

Het kostuum helpt het personage gestalte geven, het is een wezenlijk element in de opbouw van het personage. Een personage is echter geen individu, maar een gekonstrueerde figuur. In tegenstelling tot de literatuur, waar een personage geleidelijk aan gekonstrueerd wordt door middel van talige elementen⁹, gebeurt dit in een film uiteraard voor een belangrijk deel via visuele elementen, het bewegende beeld.

Informanten nu leveren een 'kant en klare kennis', ze dienen ertoe om de werkelijkheid van de referent te authenticeren, om de fictie in de werkelijkheid te wortelen. Ze garanderen een 'realisme', een 'echtheid'-



Schetsen van Walter Plunkett voor GONE WITH THE WIND (V. Fleming, 1939)

effekt. Het kostuum vervult deze functie op zeer algemene en economische wijze: het plaatst het personage in een grote categorie (die we ook 'thematiese rol' kunnen noemen¹⁰): het handelt hier om een 'maagd', 'een oude vrijster', 'een huismoeder', 'een mondaine vrouw', 'een zakenman' enz. Maar in tegenstelling tot de stereotiepe emploten in sommige theatergenres (ik denk hier bijvoorbeeld aan de *Commedia dell'Arte*) handelt het in film meestal niet om vastgelegde typen, maar om vagere aanduidingen over een bepaald type vrouw (of man), aangegeven door het kostuum. Het is de kleding van de buitenfilmiese werkelijkheid die herkend wordt. Het kostuum is geen stereotype, tenzij het expliciet als dusdanig aangegeven wordt. In *LE MILLION* van René Clair (1931) of in *AN AMERICAN IN PARIS* van Vincente Minnelli (1951) herkennen we de Franse politieagent, conciërge, cafébazin duidelijk dank zij hun kostuum.

Het kostuum als informant garandeert een continuïteit, doch dit betekent ook dat daarbinnen variaties¹¹, wijzigingen en zelfs omkeringen kunnen plaatsvinden. Een verhaallijn – en de personages die er bij betrokken zijn – kent immers crises; er is een aaneenschakeling van gebeurtenissen, gebeurtenissen die het personage beleeft of teweegbrengt. Het verloop valt af te lezen aan de aaneenschakeling van de kostuums, en ook de omkeringen en wijzigingen worden aangegeven door de kostuums. Soms op een erg expliciete manier, zoals in *NOW VOYAGER* (I. Rapper, 1942) waarin Bette Davis eerst een onaantrekkelijke oude vrijster is, later een aantrekkelijke mondaine dame, of in *FUNNY FACE* (S. Donen, 1957) waarin Audrey Hepburn een naïef (would-be) intellectueel meisje is, daarna een gevierde cover-girl, doch in feite de eenvoud zelve blijft: ze is enkel genezen van haar pseudo-intelktualisme. Het zijn evenzovele 'transformaties binnen een zekere continuïteit'.

De kostuums als informanten volgen de schommelingen van het verhaal op de voet: het verhaal van Scarlett O'Hara *GONE WITH THE WIND* (V. Fleming, 1939) valt af te lezen aan haar garderobe.

*Indices*¹²

Het kostuumsysteem dat geënt wordt op het narratieve verloop, zou echter vrij saai en eenduidig worden, als er enkel informatie zou worden gegeven. De duidelijkheid die aan de ene kant verschaft dient te worden, dient gelijktijdig afgezwakt en omfloerst te worden; het mag uiteraard niet te voorspelbaar worden. Er kan zelfs een soort twijfel ontstaan over het personage, en in ieder geval moet er nieuwsgierigheid gekreëerd worden. Vandaar ook dat naast de scherpe informatie over een personage meteen reeds een nuancering of correctie optreedt. De meest voorkomende vorm van indicieel gebruik is dat van de dubbelzinnigheid: 'ze' is niet wat ze lijkt te zijn; 'ze' blijkt nog iets (iemand) anders te zijn dan ze lijkt. Kortom: er

gaat iets gebeuren met dat personage. Vaak gaat het hier om een combinatie van twee tegengestelden, bijvoorbeeld 'braaf' en 'frivool'. Het hoofdgister wordt eventjes gekorrigeerd. Het mondaine voorkomen van Bette Davis in *NOW VOYAGER* is nèt elegant genoeg om als dusdanig (mondain) te kunnen doorgaan, maar nèt niet in die mate dat we haar als 'frivole vrouw', 'femme du monde' kunnen bestempelen. Ze blijft 'serieus' ook in haar elegantie (de continuïteit van de informant wordt gegarandeerd), doch het 'saai en onaantrekkelijke' van de oude vrijster heeft plaats gemaakt voor 'elegantie'. Of het gewone, brave sekretaresje krijgt een paar accenten in haar kostuum die haar iets 'guitigs', of zelfs 'frivools' geven. De 'gewone' echtgenotes, die Irene Dunne vertolkt in de screwballcomedies, worden gekleed om zowel aan de criteria van het 'gewone' te kunnen beantwoorden als aan die van het 'buitengewone' van de 'elegante dame'. Een paar opvallende details halen de gewone jurk uit haar gewoonheid, enkele opvallende accessoires – en in de jaren dertig valt het accent dan vaak op de hoed – maken die gewone echtgenote 'interessant'.

Tijd- en plaatsbepalend karakter van de kostuums

De behoefte aan precieze informatie (over het 'waar' en 'wanneer') wordt op dit vlak subtieler gemaakt door de vermenging van bijkomende elementen van indicieële aard met die van informatieve aard.

Het merkwaardige is hier dat er een soort kanalisering optreedt. De precieze gegevens over het 'wereldse' aspekt van een kostuum, die noodzakelijk zijn op het vlak van de exakte situering, zullen gekorrigeerd worden, zodat 'arbeid' in een soort van 'aktieve ledigheid' omgezet wordt en omgekeerd alle mondaine bezigheden, die op ledigheid zouden kunnen wijzen, geaccentueerd worden als een daadwerkelijke activiteit. Wanneer het bijvoorbeeld om een situatie als een 'receptie', 'cocktailparty' of 'soirée' handelt, dan zal de jurk heel expliciet op die situatie ingaan: het gaat daadwerkelijk om een 'cocktail-jurk', 'een soirée-jurk' enzovoort. Wanneer situaties die meer met dagelijkse arbeid te maken hebben, door een kostuum dienen te worden gesitueerd, dan zal echter meestal de suggestie via een detail volstaan. Een (klein) geruite stof, een wit kraagje en een voorschootje volstaan meestal om Joan Crawford in de rol van 'huismoeder' neer te zetten: de rest van de kleding – qua snit bijvoorbeeld – mag ongestoord 'elegant', 'onhuismoederlijk' blijven (in *MILDRED PIERCE*, M. Curtiz, 1945). Een tweedelig pakje of een grovere stof volstaan om kantoorbezigheden te suggereren (Rosalind Russell in *HIS GIRL FRIDAY*, H. Hawks, 1940).

Hollywood transformeert en transposeert onophoudelijk de buitenwereld: arbeid is nooit 'arbeid' maar een onderdeel van een 'handeling'. Vaak is de sociale werkelijkheid niet meer dan een achtergrond, een decor, waartegen de personages tot ontwikkeling komen en waarin het gegeven zich



afspeelt. (Heel anders natuurlijk dan in de neo-realistiese films, de Nouvelle Vague-films of een goed deel van de hedendaagse film.) Net voldoende om herkenbaar te zijn, maar net niet te nadrukkelijk, om de specifieke eisen van de fictie niet te verstoren door alle beperkingen en noodzakelijkheden die in de 'werkelijkheid' nu eenmaal wel interveniëren, maar die de fictie enkel kunnen remmen of belemmeren. De afzwakking van bepaalde aspecten van het 'wereldse' die doorgevoerd wordt ten gunste van de accentuering van andere, lijkt hier heel sterk op wat R. Barthes schrijft over de plaats van de ledigheid en de arbeid in het modesysteem (zie hierna p. 45). Niet toevallig spreekt hij in dit verband dan ook van het 'système de la mode' als een 'roman'.¹³

Verzelfstandiging van het kostuum

Tot nu toe zagen we, hoe het kostuum diende als ondersteuning van het verhaalverloop. Er zijn echter filmverhalen waarin het kostuum een meer zelfstandige rol gaat spelen. JEZEBEL (W. Wyler, 1938) is, zo zou men kunnen zeggen, de geschiedenis van een baljurk. Als teken van uitdaging en zelfbevestiging wil Julie (Bette Davis) per se een rode baljurk dragen terwijl witte baljurken de norm zijn. Het doorzetten van haar wens zal tot gevolg hebben dat haar liefdesverhouding met Preston Dillard (Henry Fonda) schipbreuk leidt en ze uiteindelijk de dood tegemoet gaat. In CAUGHT (M. Ophuls, 1949) neemt een mink-coat in het verhaalverloop zo'n zelfstandige plaats in – vanaf de eerste beelden tot het happy-end toedat je zonder overdrijving kunt stellen dat CAUGHT tevens het verhaal van een mink-coat is.

Het is vanzelfsprekend niet toevallig dat juist in de Hollywood-films die gekonstrueerd zijn vanuit een vrouwelijk perspectief (kort gezegd: de melodrama's), het kostuum zo'n belangrijke plaats kan innemen: kleding en vrouwelijkheid zijn op elkaar afgestemde facetten van de problematiek van verschijning en identiteit.¹⁴



THE WOMEN

Mise-en-scène van het kostuum

Een andere manier waarop het kostuum verzelfstandigd wordt, verloopt via de mise-en-scène. Vormde hiervoor het verzelfstandigde kostuum een onderdeel van het verhaal (op het vlak van de inhoud dus), nu gaat het kostuum een zelfstandig leven leiden in de uitbeelding, die traditioneel als mise-en-scène wordt aangeduid (op het vlak van de expressie dus).

Op het vlak van de dramatische situatie bijvoorbeeld kan het kostuum (of een onderdeel ervan) voor een verregaande precisering en nuancering zorgen. Vooral wat betreft de emoties die in een bepaalde scène aan bod komen, kan een kostuum veel- of meerzeggend zijn.

Neem bijvoorbeeld de scène uit *THE WOMEN* (G. Cukor, 1939) waarin de moeder aan haar dochtertje duidelijk maakt dat zij en haar man gaan scheiden. Dit is onder meer door de dialogen een sterk emotionele scène: de konfrontatie tussen moeder en dochter, tussen een volwassene en een kind. Beide personages dragen in deze scène een hoed. Norma Shearer (de moeder) draagt een soort klein jagershoedje met een minimale rand, dat schuin op haar hoofd staat. Het geeft de continuïteit van het personage aan: Mary is een sportieve, doch elegante vrouw. In de loop van de film hebben we haar zien paardrijden, vissen, en zulke dingen meer; doch ze was ook een van de elegante dames te midden van haar vriendinnen. De dochter draagt een grote bolvormige hoed met brede, opstaande rand (een 'boater', zo eentje als meisjes van de betere pensionaten plachten te dragen). Het is een lief kind, dat als elk kind reeds volwassen trekken heeft. De moeder probeert eerlijk met haar dochter te spreken, maar wil het kind niet kwetsen; bovendien voelt ze zich gegeneerd door de bekentenis die een falen van de ouders verraadt (en de onvolmaaktheid van de wereld der volwassenen). Het dochtertje probeert te begrijpen maar is begrijpelijkerwijze in de war, en heeft moeite de wereld van de volwassenen te aanvaarden. In dit two-shot bewegen de hoofden van de actrices vrij regelmatig: uiteraard de hoofden, want zij geven de wisselingen in de emoties te kennen. De randen van beider hoeden onderstrepen als het ware die emoties. Enerzijds de naïeve openheid en bereidwilligheid van het kind, dat zijn emoties niet meester



is, zijn onbegrip niet kan verstoppen of beheersen: alles wordt gegeven in totale overgave en kwetsbaarheid, het is 'open' en 'rond'. Anderzijds maakt de kleine, schuine rand van de hoed van de moeder het mogelijk dat de actrice de nuances van *gêne*, verhulling, voorzichtigheid, taktvolle bekentenis uitdrukt: de rand bedekt half, opent dan weer de blik, schermt af, enzovoort. De hoeden geven hier een *plastiese* kleuring aan wat in de dialogen, het spel en de situatie reeds aanwezig is. Doch beter dan de dialogen (dat betekent hier: met meer suggestieve kracht) drukt het plastiese de mobiliteit uit van de emoties. Het is in staat de aard en de nuances ervan te boetseren. Hoe gebeurt dit?

Het is niet toevallig dat beiden – moeder en dochter – een zo van elkaar *afwijkende* hoed dragen (rond/puntig; grote rand, opstaand/kleine rand, neerhangend; recht op het hoofd staand/schuin op het hoofd staand) en allebei in een konfrontatie met elkaar in hetzelfde beeld verschijnen. Tegelijk is dit een teken van *gelijkenis*, verbinding: hoe verschillend moeder en dochter ook zijn – vooral op het vlak van leeftijd, ervaring – ze zijn ergens toch verbonden, ze behoren tot dezelfde familie, ze hebben een emotionele band (ze dragen allebei een hoed!). Op zulke momenten gaat een tweede verhaallijn zich enten op de eerste (het filmverhaal tout court) en begint deze met het hoofdverhaal een 'eigenzinnig' spel te spelen. Deze momenten synthetiseren bijvoorbeeld wat er gebeurd is; ze verwijzen naar een verleden, helpen dat verleden in het geheugen te houden. Ze zorgen dus weer voor continuïteit. Doch anderzijds kunnen ze ook reeds aankondigen, voorspellen wat er zal gebeuren of zou kunnen gebeuren (zie de analyse van het MOROCCO-fragment, p. 81).

Het specifiek filmiese van het kostuum: de beweging

Dat zich zo iets als een bijkomende betekenisdimensie op het verhaal (als inhoud) kan enten, komt vooral doordat het kostuum – als element van het filmiese, bewegende beeld – in zijn beweeglijkheid uitgebuit kan worden. In tegenstelling tot de *fotografie* van het kostuum (of de *verbalisering* daarvan zoals die door R. Barthes geanalyseerd wordt) valt bij de film het accent op

de beweging van het kostuum, op het kostuum in beweging, op het kostuum als onderdeel of element van beweging.¹⁵

Door middel van het kostuum kunnen de bewegingen van het lichaam vergroot, getekend, geduid worden (soms op een ver doorgedreven wijze, zoals in de choreografie; zie mijn voorbeeld van een Ginger Rogers-kostuum, p. 34). Het lichaam kan het kostuum doen bewegen. Tenslotte heeft het kostuum zelf een soort autonoom bewegingskarakter door de snit, de stof, de stijl enzovoort (vergelijk de drie vormen van spanning tussen lichaam en kleding die Barthes onderscheidt, geciteerd op pp. 25-26).

Als we vanuit dit laatste aspekt vertrekken, de *konstruktie van het kostuum*, dan zien we dat deze zowel beperkingen als mogelijkheden inhoudt. Nemen we als voorbeeld een *hoepelrok*. We kunnen daarin grofweg een aantal beperkingen – die tevens de karakteristiek uitmaken van dat type kleding – opmerken, bijvoorbeeld dat de onderhelft van het lichaam vanaf de taille is verborgen. Wat er van de anatomie gezien en getoond kan worden, zal op de buste gericht zijn en niet op de heupen of benen, die geheel onzichtbaar zijn. Een heel (ander) register van bewegingsmogelijkheden wordt daardoor echter juist wel bespeelbaar. Een van de eigenheden van de rok is bijvoorbeeld dat hij vanwege het koepelachtige volume kan openwaaieren (in poëtische taal gebruikt men vergelijkingen met 'ontluikende bloemen'). Bewegingen die door een dergelijk kostuum bijzonder uitkomen, hebben alle iets te maken met het door de knieën buigen: een *révérence*, het in elkaar zakken vanwege een flauwte, het gaan zitten, het weer opstaan, enzovoort. Bovendien koppelen deze bewegingspatronen weer de bijzondere eigenschappen van het onderste deel van de jurk aan die van het bovenste deel ervan: de *révérence* laat de jurk mooi openwaaieren en presenteert de buste (schouders, *décolleté*) op haar voordeligst.

In *THE KING AND I* (zowel de eerste als de tweede versie: die van F. Lang uit 1956 is een remake van *ANNA AND THE KING OF SIAM* van J. Cromwell, 1946) worden de bijzondere eigenschappen van de hoepelrok (hier eerder van het type crinoline) als 'kultureel' symbool in het verhaal betrokken. Anna wil aanvankelijk niet volgens Siamese traditie op de grond gaan liggen als eerbetoon aan de vorst; zij volstaat met een *révérence*. Wanneer de Siamese vrouwen het westerse kledingstuk gaan dragen, brengen zij het klassieke eerbetoon – liggend op de grond – zodat de rokken hun *derrière* in volle glorie ten toon spreiden. De tekst is te mooi om niet te citeren en hebben we hiernaast afgedrukt!¹⁶

Omdat de hoepelrok de bewegingen van de benen niet laat zien, komt er een andere mogelijkheid vrij: het lopen kan nu getoond worden als een schrijden, een glijden, een zich onwezenlijk voortbewegen. Uiteraard wordt deze uitgebuit in de vele *balscènes*, *trappenscènes* enzovoort...



King: (pointing to the hoopskirt, derisively) That a woman has no legs is useless to pretend. Wherefore, then, a woolen skirt?

Anna: The wide skirt is symbolic. It is the circle within which a female is protected.

King: This is necessary? Englishmen are so aggressive? I did not know.

Anna: I said it was symbolic.

King: These undergarments – they are divided in symbolic, elaborate and ornamental manner?

Anna: Sometimes.

King: (looking at her bare shoulders) This is what you are going to wear?

Anna: Why, yes. Do you like it?

(...)

Anna: (...) What is so extraordinary about bare shoulders? Your own ladies...

King: Ah, yes. But it is different! They do not wear so many coverings up on other parts of the body...

Tevoren hadden de Siamese dames, nu gekleed als westerse ladies gezongen:

'To prove we're not barbarians

They dress us up like savages!

To prove we're not barbarians

We wear a funny skirt!

In JEZEBEL wordt zoals gezegd een deel van het verhaal rond de baljurk opgebouwd. In de dansscènes worden de (uitdagend) openwaaierende en glijdende bewegingen van het kostuum ten volle benut. Toch ensceneert W. Wyler de jurk – of beter hij choreografeert haar – expliciet op een ander dramatis moment. Vertrekkende vanuit de specifieke bewegingseigenschappen van de hoepel, koppelt hij deze op een eigen manier (mise-en-scène!) aan de dramatische vereisten van het gegeven (van dit moment en van het verhaalgegeven in het algemeen). Wanneer Julie terugkeert van het bal in haar rode jurk – een overwinning die meteen ook haar nederlaag zal betekenen – zet Wyler de camera op een dusdanig hoog standpunt – boven aan een trap, in de hall van het herenhuis – dat de thuiskomende Julie schuin van boven opgevangen wordt in de camerahoek. Het wijds ‘openbloeiende’ van de rok wordt aldus heel duidelijk (over)zichtbaar; als een tastbaar, zichtbaar, plasties bewijs van ‘verwijt’, ‘schande’, ‘schuld’, ‘schandvlek’. Het is alsof ook het lichaam van Bette Davies, mede door dit hoge standpunt, verdwijnt, opgeslorpt wordt door de rok; het volume van de openwaaierende hoepel laat haar buste kleiner en nietiger lijken.

De beweging van het kostuum, de beweeglijkheid die via het kostuum zichtbaar gemaakt wordt, is een verschuiving – een plastiese metaforiese uitdrukking – van wat op emotioneel vlak omgaat in de personages of op het dramatische moment. De uiterlijke beweging van het kostuum kan een zekere innerlijke bewogenheid helpen uitdrukken of zich, zelfs los van de situatie, ontwikkelen als een extern kommentaar op het gegeven (bijvoorbeeld in MOROCCO, zie hierna p. 87).¹⁷

Kleding van het personage en van de vertolkers

Tussen de personages bestaat een hiërarchie: niet alle zijn even belangrijk voor het verloop van het verhaal. In Hollywood valt deze hiërarchie van het personage samen met een hiërarchie van de vertolkers (akteurs en actrices). De kostuums zullen dan ook telkens afgestemd worden op deze dubbele hiërarchie (dat deze niet per se hoeft samen te vallen – de kleding van de personages met de kleding van de vertolkers – illustreren de historische films van L. Visconti: figuranten zijn even zorgvuldig, histories akkuraat en rijkelijk gekleed als de hoofdvertolkers; het gevolg daarvan voor het verhaal is, dat de personages meer opgenomen zijn in een milieu of, nog anders geformuleerd, in een meer estheties-ideologies perspectief, zodat het bij Visconti om een tijdstableau gaat waaruit enkele figuren zich losmaken (bijvoorbeeld IL GATTOPARDO en LUDWIG).

In het Hollywood-systeem staan de mannelijke en vrouwelijke stars in de hiërarchie bovenaan, naast hen bevinden zich de tweederangsvertolkers (supporting actors), verder kleine rollen (bit players) en het leger der figuranten (extra's). Allen worden gekleed, doch de stars stellen aparte eisen

aan het filmkostuum. Bovendien dient opgemerkt dat de vrouwelijke stars een aparte status hebben: zij worden met extra veel aandacht gekleed, de 'costume designer' wordt aan hen gekoppeld. In sommige gevallen is er zelfs een aparte 'costume-designer' (of couturier in latere periodes) voor de vrouwelijke star. De mannelijke star daarentegen (behalve in historische films of andere niet-kontemporaine films en genres) wordt niet eens door een vakman gekleed; hij zorgt zelf voor zijn garderobe.

Het kostuum van de (vrouwelijke) Star dient op te vallen, moet exclusief zijn, moet apart zijn: je zou het het 'dragend kostuum' van de film kunnen noemen. Sommige kostuums van andere rollen worden er tegen afgezet of ervan afgeleid: het zijn de *begeleidende* kostuums. Helemaal aan het andere uiteinde staat echter de mannelijke Star. Vergeleken bij de vrouwelijke Star is zijn kostuum *neutraal*, al kan het natuurlijk ook omringd worden door andere *begeleidende* kostuums. Aldus ontstaat op het vlak van de kostumering een spectrum, belangrijk en werkzaam op het vlak van de personages, maar ook nog met verrekende konsekwenties op een ander gebied, dat van de 'glamour'.

Kleding van het lichaam en kleding van het personage

Er treedt nu een dubbele strategie op: enerzijds moet het *personage* gekleed worden, anderzijds dient ook het *lichaam van de vertolker* gekleed, die niet zo maar een vertolker is maar een Star. Het vrouwelijke Star-lichaam (en hier-toe beperk ik mij in wat volgt) wordt geboetseerd en gefatsoeneerd volgens een *Image*. Alle *mogelijkheden* van dit lichaam dienen uitgebuit en zoveel mogelijk benadrukt te worden; dit dient gelijktijdig te gebeuren met het wegmoffelen van de *beperkingen* of die aspecten die strijdig zouden kunnen zijn met de normen van het *Image*. De schoonheid van het lichaam benadrukken betekent dus heel duidelijk de aandacht vestigen op sommige kenmerken en andere verdoezelen. Een erg ingewikkelde opdracht dus voor onder meer het kostuum: de vereisten van een bepaald personage koppelen aan de vereisten van het *Image* van de Star; de Star kleden zodat het *Image* bevestigd wordt door het kostuum en verder genuanceerd, uitgebouwd en vervolledigd.

Het kostuum dient een dubbele identiteit te creëren: dat van het personage en dat van de Star. Beide moeten in elkaars verlengde liggen, elkaar aanvullen. Om dit beter te kunnen begrijpen, of beter gezegd, om de konsekwenties ervan te kunnen doorzien, zullen we de wisselwerking tussen deze elementen bekijken aan de hand van de 'casting'.

Casting

Casting is een begrip dat in Hollywood gehanteerd werd (wordt) voor het bezetten van een rol door een acteur of aktrice.¹⁸ Doch zo eenvoudig was

het niet. Het ging namelijk om Stars, en Stars hebben een Image: een gekonstrueerd referentiebeleid, samengesteld uit zeer heterogene elementen: het voorkomen van de Star, geboetseerd volgens een prototype maar met specifieke en gedifferentieerde trekken, aangepast aan haar 'personality'; verder – want het gaat toch ook om akteren – het soort rollen dat ze zou kunnen spelen, afgezet tegen de rollen die ze reeds gespeeld heeft; tenslotte elementen uit haar privé-leven, al dan niet authentiek, maar in elk geval zo geselecteerd dat ze aan het Image bepaalde 'levensechte toetsen' verschaffen, er een geur van 'echtheid' aan verlenen. Tegenstrijdigheden hoeven niet per se ontweken te worden, integendeel ze kunnen zo gekanaliseerd worden dat ze aan dit gekonstrueerde Image een verdere schijn van werkelijkheid verlenen. Die tegenstrijdigheden mogen elkaar echter niet uitsluiten, ze dienen als dubbelzinnigheden, 'menselijke karaktertrekken' op elkaar in te werken. Een Image is dus een combinatie van *virtuele* mogelijkheden; het moet stabiel genoeg zijn om herkenbaar te kunnen zijn – over een vrij lange periode – en toch voldoende mobiliteitsmogelijkheden in zich houden om aangepast en gewijzigd te kunnen worden over de jaren heen, al naargelang 'externe' factoren als modewijzigingen, rollenwijzigingen, andere genres enzovoort daartoe dwingen of 'interne' factoren als 'verouderen', veranderingen in het privé-leven enzovoort...¹⁹

Het in een film vertolkte personage *realiseert* dat Image, of beter gezegd, de rolaspekten die in dat Image vervat liggen. Je zou dus kunnen zeggen dat de Star het virtuele Image *aktualiseert* in elk personage dat zij concreet *realiseert*.

De casting-functie moet ervoor zorgen al deze elementen zo op elkaar af te stemmen dat het geheel (organies!) werkt. Er wordt gewerkt van de rol naar het Image. Bijvoorbeeld: een personage wordt gekozen of aangepast aan de mogelijkheden van een Star. Of omgekeerd voor een Star worden personages uitgedacht, gezocht: de personages dringen zich op, 'wensen' belichaamd te worden door die of die Star (zo 'moest' bijvoorbeeld Rhett Butler uit *GONE WITH THE WIND* door Clark Gable worden vertolkt). Een goede casting is een combinatie van selecties, die zichzelf doet vergeten, waar Star-Image-Rol (personage) vanzelfsprekend één lijken te zijn.

Centraal hierin staat het lichaam: de lichamelijke verschijning moet zo gefatsoeneerd worden dat zij 'imaginair' wordt, een fictie. Maar tegelijk moet zij lichamen genoeg blijven, tastbaar en concreet genoeg, om zowel effectief als fysiek te blijven werken. Het kostuum van de Star is het hulpmiddel bij uitstek om bepaalde lichamelijke aspecten naar voren te halen en andere te doen vergeten. Het kostuum helpt een identiteit op te bouwen (terwijl gesuggereerd dient te worden dat het Image van de Star reeds overvol is van Identiteit!).

Het kostuum dient dus een dubbele functie te vervullen: de ondersteu-



20.000 YEARS IN SING-SING

ning van het Star-Image en de koppeling daarvan aan het personage dat vertolkt wordt in een specifieke fictie, een speelfilm. Iets heel algemeen moet het kostuum weten te verzoenen met iets zeer specifiek: het kleedt het personage, maar ook de Star die op die manier haar Image kan aanvullen, corrigeren, nuanceren, variëren, 'voeden'... Het kostuum staat op twee vlakken garant voor consistentie: op dat van het Image en op dat van het personage.

Miscasting

Omdat het resultaat van casting vanzelfsprekend is, valt het moeilijk te beseffen hoe hachelijk het op elkaar afstemmen van diverse en heterogene elementen is. Voorbeelden van miscasting laten indirect duidelijker zien hoe dit funktioneert (in dit geval dus: niet zo goed funktioneert).

Nemen we als voorbeeld het personage Fay vertolkt door Bette Davis in *20.000 YEARS IN SING-SING* (M. Curtiz, 1933). Haar eerste optreden in de film, een bezoek aan haar vriend in de Sing-Sing-gevangenis is verwarrend. (Een onzekerheid die de verdere ontwikkeling van dit personage niet zal wegwerken en ook niet produktief zal maken. De vraag 'wie is dit personage?' blijft onopgelost.) Ze verschijnt in een pakje van vrij ingewikkelde snit en met veel accessoires (hoedje, handtasje, extravagante handschoenen, stola), met geplatineerd blond haar. Dit is de totaalindruk die je alleen te zien krijgt in een long shot aan het begin en aan het einde: voor de rest van de scène krijg je bijna niets meer van dit totaalkostuum te zien (zie over het totale en gefragmenteerde kostuum, het opstel van J. Teunissen, p. 74). Wat je daarentegen het meest te zien krijgt, zijn two-shots van haar met haar vriend, waarin een totaal andere indruk van het kostuum gewekt wordt. Van nabij en van de zijkant gezien lijkt het kostuum vrij strikt, braaf en jeugdig: witte stiksels op de mouw doen denken aan een matrozenpakje. Dezelfde stiksels vindt men terug op de handschoenen (duidelijk in het nabijshot te zien), maar nu zwart op wit; de handtas heeft dan weer witte stiksels op een zwarte achtergrond. Doch deze accessoires zijn nogal extravaganter van vorm en maat: het matrozenpakje-motief komt nu in een heel

ander register (extravagant) te liggen. Hoe dan ook: samen met het (bovenste deel) van het pakje worden in deze motieven de polen 'braaf' tot en met 'frivool' gekoppeld. Hiermee kontrasteert dan totaal de witte bontstola, die dezelfde vulgaire 'sophistication' ademt als het platina-blonde haar (dat overgaat in het wit van een grote strik op een zwart, eerder 'elegant' hoedje). Het spel tussen deze diverse elementen ('braaf-jeugd'/'frivool, extravagant'; 'vulgaire sofistikatie'/'mondaine elegantie') ligt telkens zo ver uit elkaar en is onderling zo tegenstrijdig door de veelvuldigheid van de assen, dat het eindresultaat chaoties is. Het personage krijgt door het scenario te weinig stof aangereikt om dergelijke spanningen zinvol te maken; bovendien lijkt het Image van Bette Davis nog niet scherp genoeg uitgebouwd om in deze heterogeniteit een selectie op te dringen.²⁰ Of is de verwarring op het vlak van het personage het gevolg van de onzekerheid waarin men zich in dat stadium van de opbouw van het Image van Bette Davis bevond? Alles wordt als het ware uitgeprobeerd, zodat niets meer functioneert.²¹

MAGNIFICENT DOLL (F. Borzage, 1946) vertoont een gelijksoortig niet-funktioneren van de elementen. Ditmaal echter tegen de achtergrond van een Star-Image, Ginger Rogers, dat in het vorige decennium, eerst in de musicals van Fred Astaire, later in een reeks komedies, al sterk was uitgebouwd, maar om een of andere reden aan herformulering toe was. Ginger Rogers wordt in deze film erg opvallend als 'lady' gekleed (de film speelt zich af in politieke kringen in Washington aan het begin van de vorige eeuw). De film zet in met een portret van een nog jonge, stijfhoofdige 'Doll' en haar eerste huwelijk. De hele film door blijf je je afvragen wat dit ene facet van het personage te maken heeft met het tweede. Bovendien kan de verschijning van Ginger Rogers dit tekort van het scenario niet verhullen. Integendeel haar eerder ruwe, gewone ('plain' zou men in het Engels zeggen) gezicht, haar vitaal, sportief en modern uiterlijk steken fel af bij de eerder pompeuze historische kontekst en de opvallende kostuums die ze draagt. De verwarring – al aanwezig op het vlak van het personage, de karakter-opbouw – wordt nogmaals bevestigd en aangedikt door de verschijning van de Star. Niets in haar Image geeft aanleiding tot aanvulling of correctie, tot synthese. Het valt voornamelijk uiteen in de tegenstelling 'histories'/'kontemporain'. Het Image van Rogers valt hier in brokstukken uit elkaar; de Star is radeloos; kostuums zijn dan niet veel meer dan lappen stof rond het lichaam van een aktrice; museumstukken die even vreemd aandoen als de on-historiese verschijning van Rogers.

Star/Personage en dubbelzinnigheden

Een star heeft niet steeds een 'glad' en 'homogeen' Image; ook daar kunnen juist dubbelzinnigheden optreden. Een bepaalde rol kan echter één van de mogelijkheden toespitsen: zo bijvoorbeeld bij Jennifer Jones wier 'image'

door eerdere rollen voor een deel gekenschetst werd als 'maagdelijk en zuiver' (THE SONG OF BERNADETTE, PORTRAIT OF JENNIE), maar ook als 'harts-tochtelijk' (DUEL IN THE SUN, RUBY GENTRY). In de film CARRIE (W. Wyler, 1952) is ze gedurende een goed deel gedwongen zich als jong meisje te prostitueren. Dit wordt echter nauwelijks of niet vermeld. Eén aspect van haar Image (hartstochtelijke vrouw) zou in deze situatie – en in de historische context waarin de film gemaakt werd – immers al te nadrukkelijk het accent verschuiven naar het moreel onaanvaardbare van het personage. Daarom wordt dit onevenwicht gecorrigeerd door middel van het kostuum, dat de 'maagdelijke' aspecten van het Image in ere helpt houden.

Dit gevaar van onevenwichtigheid bestaat echter niet in het geval van Audrey Hepburn in BREAKFAST AT TIFFANY'S (B. Edwards, 1961), waarin haar personage van prostituée in niets haar Image van ongeschondenheid teniet kon doen. Integendeel, het zou kunnen worden beschouwd als een interessant geval van gewilde miscasting vanwege de perverse koppeling maagdelijkheid/prostituée.

Star-kostuum en haute-couture

'The costume designer had to create a fashionable screen image, but not necessarily fashion. Creating fashion and designing for the screen are two totally different crafts.'²²

Zowel de couture als de 'Star'-kleding moeten elk op haar eigen gebied iets apart, exclusiviteit creëren. Op dit punt zijn ze verwant: maar er bestaat ook een wezenlijk verschil. De couture-kleding moet terecht komen bij koopsters of op z'n minst lezeressen. Dat stelt specifieke eisen op het vlak van de draagster van de jurk: het lichaam, dat zo anoniem mogelijk moet zijn, want het moet ingevuld kunnen worden door een potentiële draagster. Het couturekledingstuk moet daarom via een 'geabstraheerd lichaam' (een mannequin, een model, een cover-girl) aangeboden worden. Het lichaam moet hier daadwerkelijk ten dienste staan van de kleding.

In verband met de Mode (maar de haute-couture is per definitie Mode, dus dit slaat daar ook op) merkt R. Barthes op dat er drie strategieën mogelijk zijn om de overgang te bewerkstelligen van het abstracte lichaam naar het concrete lichaam, van het lichaam van de mannequin naar dat van de koopster: 'de eerste oplossing bestaat erin een ideaal belichaamd lichaam aan te bieden; dat is het lichaam van de cover-girl of de mannequin. (...) het lichaam van de cover-girl is niemands lichaam, een zuivere vorm, die geen enkele kwalifikatie verdraagt (men kan er niet van zeggen dat het *dit of dat* is), door middel van een soort tautologie verwijst het naar de kleding (...) Doch de gebeurtenis vervangt meer en meer de(ze) zuivere structuur. Dit is dan ook wat in de volgende strategie plaatsvindt. Ieder jaar zal gedekre-

teerd worden dat bepaalde lichamen en geen andere in de Mode zijn. (...) De derde oplossing bestaat er in het lichaam zo te prepareren dat het het ideale lichaam van de Mode kan betekenen.²³

Het kostuum van de Star daarentegen stelt het lichaam van de Star centraal; het kostuum moet geheel en al in dienst staan van deze lichamelijke vormen; het moet ze boetsen en fatsoeneren, zodat het gewenste beter tot uiting komt en het ongewenste vergeten kan worden.

In beide gevallen gaat het ook om 'identiteit'. Doch de couture zegt van de modekleding: deze exclusieve jurk, maximaal Modemodel, garandeert een exclusieve identiteit aan wie haar (koopt en) draagt. Via een kledingstuk is het een belofte van (aan) Identiteit.

Dat die exclusieve identiteit van de Star geen natuurlijk gegeven is, maar een tweegebracht effect (onder meer door het kostuum) is wat het trefendst tot uiting komt in de Glamour.

Glamour: eerste omschrijving

Van de Glamour wordt gezegd dat het een bepaalde stijl is die een trage opbouw kende tijdens de jaren twintig, maar reeds in het decennium dat daaraan voorafging in opkomst was (onder meer in de films van Griffith met Lillian Gish), een hoogtepunt kende in de jaren dertig waar hij in zijn sterkst gekodificeerde gedaante verscheen, en daarna – zonder volledig te verdwijnen – varianten kende, doch steeds het glamourmodel tot referentie nam (zie p. 39). Een en ander heeft te maken met de konsolidering van het studiosysteem in Hollywood (een economies en estheties fenomeen), met als wezenlijk onderdeel het Star-systeem. In de woordenboeken wordt Glamour omschreven als 'alluring charm or fascination often based on illusion' en 'a deceptive or enticing charm'. Hoe dan ook belangrijk hierin zijn zowel 'charme' als 'illusie', iets wat een quasi-magiese kracht uitoefent en 'niet-echt' is.

Film Glamour heeft niet zozeer te maken met het verschijnen van mensen en dingen voor de kamera en de wijze waarop dit geschiedt, als wel met het *effect hiervan als beeld*. Hij is niet zozeer een afbeelding, noch zo maar een beeld te midden van andere; hij is een beeld dat reeds geheel en al doordrongen is van fiktionaliteit. Het is de *beeldsignifikant*, de 'signifikant imaginaire' bij uitstek. De materiële expressie van het beeld, die los van alle fictie reeds fictie is.

De kwalificering van dit beeld gaat steeds terug op de onvatbaarheid, de onbeschrijfbaarheid ervan. De dingen en, uiteraard, vooral de mensen lijken meer te zijn dan wat ze zijn, doch datgene wat ze aan 'meer' uitstralen (hun aura?) lijkt niet benoembaar te zijn, lijkt te ontsnappen aan elke rationele greep.

Dit beeld is quasie-magies, is een illusie, is doordrongen van fiktionali-

teit: al deze kwalifikaties duiden erop dat deze afbeelding niet zo maar het produkt is van een mechaniese reproductie, maar het produkt van 'kunst', van grote ambachtelijkheid, van virtuose techniciteit. Het wordt zeer zorgvuldig uitgetest, mathematies voorbereid, en een heel leger van specialisten komt eraan te pas: een voor de huid, een andere voor haar haar, een voor het licht, een voor het kostuum, een voor de rekvisieten en props, weer een andere voor de setting en het decor, een voor de houdingen en poses (een regisseur), en tenslotte een voor de belichaming zelf (de Star). Het is een 'artificieel' vervaardigd kunstprodukt dat de indruk wil wekken van 'natuurlijkheid', 'organiese wording'.

'It is never reality, it is an expensive, phony dream', zegt de vakman. Doch dit met veel zorg en moeite tot stand gebrachte konstruktiewerk dient in zijn sporen uitgewist; de sporen van de totstandkoming mogen om het effect van illusie teweeg te brengen, niet zichtbaar zijn.²⁴

Het is alsof dit geobsedeerd zoeken naar Glamour ('the ultimate perfection') de reactie is van Hollywood op wat Benjamin voor foto en film kenmerkend achtte, namelijk het 'Verfall der Aura'.²⁵ Alsof Hollywood dit gebrek of dreiging van zijn medium wenste tegen te gaan en te compenseren via de 'glamour', een systeem om 'aura' te produceren in een konstekst (film) die daar eerder afwijzend tegenover stond.

Glamour als 'stijl'

In de terminologie van Ch. Metz zou 'glamour als stijl' betekenen dat vanuit verschillende cinematografiese en niet-cinematografiese kodes een selectie gemaakt wordt (deze belichting, die camera-hoek, deze shot-grootte) en dat deze geselecteerde kodes (nu subkodes) vervolgens met elkaar gekombineerd worden, zodat ze een specifiek filmiese (en in dit geval ook gedeeltelijk fotografiese) manifestatie teweegbrengen: Glamour geheeten.²⁶ Glamour ligt zowel ingebed in het filmiese systeem (ook glamour-fotografie) als erbuiten.

Zo beschouwd is stijl de selectie uit een reeks mogelijkheden, kenmerkend voor een bepaalde periode. In een andere periode zullen heel andere selecties gemaakt worden. In de neo-realistiese films of de Nouvelle-Vague-films zal bijvoorbeeld juist een selectie gemaakt worden vanuit totaal tegengestelde criteria (althans wat de Glamour betreft). Vandaar ook dat een verschijnsel als Ingrid Bergman in Hollywood (als Star) en in de neo-realistiese films van Rossellini (als non-Star) zo interessant is.²⁷

De selectie is afhankelijk van de mogelijkheden en in het geval van de Glamour-stijl is de vrouwelijke Star een noodzaak, een vereiste. De Glamour-stijl wordt dus nog op een andere manier bepaald door extra-tekstuele systemen, in dit geval het Star-systeem. Wanneer dit niet meer aanwezig is (histories gegeven), dan ontbreekt het sluitstuk. Daarom is een

film als *THE SAGA OF ANATAHAN* (J. von Sternberg, 1953) zo'n intrigerend geval.²⁸ Hij vertoont in vele opzichten dezelfde stijlkenmerken als bijvoorbeeld *THE DEVIL IS A WOMAN*, maar mengt daarbij stijl-elementen (bijvoorbeeld neo-realistiese) die feitelijk onmogelijk gekombineerd kunnen worden met de eerste. Metz zegt in verband met zulke films, dat 'de weigering tot selectie leidt tot een soort wandeling door de geschiedenis der stijlen'.²⁹

2. *Het kostuum als diskontinuiteitselement*

Het filmkostuum, zo nauw verbonden met de Star en haar Image, speelt op het vlak van de Glamour een zeer specifieke rol die ik nu van naderbij wil bekijken.

Glamour-momenten

We spreken niet over Glamour-films, doch over Glamour(-momenten) binnen bepaalde films. Het zijn die momenten die Laura Mulvey in haar beruchte artikel aangeduid heeft met 'visual pleasure', verstillingen of vertragingen van het narratieve filmverloop.³⁰ Het zijn als het ware kontemplatieve momenten, die – soms kortstondig maar zeer intensief – los lijken te staan van het verhaal.

Het gelaat kleden

De mooiste aanleiding voor het glamour-moment (doch niet steeds, zie p. 38) is de close-up van de Star. Wat nu zo intrigerend is in de glamour-close-up, is dat het in principe een *uitsnede* is, een deel (gelaat) van een geheel (lichaam)³¹, maar dat dit hoegenaamd niet als 'fragment' funktioneert. (Helemaal anders bijvoorbeeld dan de close-ups bij Eisenstein, die hij dan ook – terecht – 'fragmenten' noemde.³²) Dit deel wordt autonoom; vandaar ook dat het niet ingepast wordt in de openvolging van shots die de normale verhaallijn met zich meebrengt (*découpage*) maar, zoals Mulvey opmerkt, deze juist onderbreekt. Het gelaat is een wereld op zich, vandaar dat iemand als E. Morin sprak van het 'cosmomorphisme' van de close-up.³³ Eigenlijk missen we niets, wordt er geen 'manque' gesuggereerd (wat tevens ook het fetisj-karakter van dit beeld, zoals Mulvey het duidt, relateert of althans op losse schroeven zet).

Dat het lichaam ontbreekt in het beeld, betekent nog niet dat het gelaat ont-lichamelijkt wordt. Integendeel, er treedt een andere lichaamsorde op, die misschien nog het best te duiden valt aan de hand van wat het lichaam zo nabij is, het kostuum, dat hier dan ook geheel anders gestructureerd zal worden.

Omdat het gelaat nu centraal staat, worden alle elementen van het kos-



Joan Crawford, 1932

tuum daar naartoe gehaald. Alle detailelementen van de kleding, die zich rond de buste, de schouders, de hals en het hoofd bevinden, krijgen nu volledig en afzonderlijk de aandacht. De onderdelen van het kostuum worden nu hoofdbestanddelen (of juister gezegd: worden in combinatie met andere elementen hoofdbestanddelen).

Als we bijvoorbeeld een reeks glamourfoto's met Joan Crawford bekijken – die ik hier lees als mogelijke close-ups, glamour-close-ups, uit een narratief verloop – dan merkt men op het vlak van het kostuum een erg groot verschil op tussen de totaalopname van deze jurk – die vrij eigenzinnige details vertoont, die een mengeling is van klassiek en excentriek en, zo men wil, als geheel nogal buitennissig aandoet – en de afzonderlijke delen. Doch wat eigenzinnig leek als totaal, blijkt bij detailopname juist heel zinnig te worden: de twee strikken van geplooide organza van de totale jurk worden in close-up achtereenvolgens:

- a. *of* een soort kraag die het gelaat voor een deel bedekt, voor een deel laat ontluiken; uiteraard is het een soort witte bloem. Daarbij komt nog het beeld van een vaag, renaissancisties kostuum op (een regentes?);
- b. *of* een eerder eenvoudige kompositie met rechtopstaande kraag, met een eenvoudige strik, die nu echter de hals goed zichtbaar laat;
- c. *of* een soort waaier, vanwaarachter het gelaat zich toont;
- d. *of*, variant op het voorgaande, een combinatie van een voile die het gelaat verhuult en enkel de ogen zichtbaar laat (herinnering aan het Oosten?), gekombineerd met flarden witte stof die tussen het gelaat en het objectief ronddwarrelen.

De kostuumdetails hullen en verhullen het gelaat op een viertal manieren; ze doen eigenlijk wat het kostuum in zijn geheel met elk lichaam doet: spelen met de aankleding en de ontkleding, met wat getoond wordt en wat verborgen blijft.

Samenspel in het glamour-moment

Vergeleken bij de niet-glamourmomenten uit een film, waarin het kostuum natuurlijk steeds onderdeel is van een geheel, treedt hier een belangrijke wijziging op. Het fragment van het kostuum treedt in een gelijkwaardige verhouding met andere elementen van de 'kleding' die niet rechtstreeks te maken hebben met het kostuum als zodanig, in een graduering die gaat van: kapsel, haartooi en alles wat daartussen kan liggen, zoals veren, bloemen, parels, sieraden, voiles en net-voiletjes. Het zijn evenzovele elementen die, als de fragmenten van het kostuum zelf, nu het gelaat omkransen, versieren, tooien en omringen. Dit kan geleidelijk overgaan in al datgene wat niet rechtstreeks vastzit aan het hoofd, de schouders of de buste van de Star: de hele ruimte tussen het gelaat en de rand van het beeldkader kan opgevuld worden met rekwisieten, en vooral licht en schaduw-



spel. Tot het verlengstuk van het gelaat behoren nu ook bijvoorbeeld de waaier, de sigaret, en zelfs de hand, al dan niet met handschoen... Alsof we te maken hebben met een surrealistisch schilderij: uit het gelaat groeien handen, struikgewassen en tule en glitterweefsel, allerlei vreemde planten en slingers van veren, sieraden ... Het gelaat straalt (uit), wasemt allerlei luxueuze en exotische voorwerpen uit.

De dubbele beweging van de verstilling

Uit het bovenstaande kan reeds opgemaakt worden dat het gelaat van de Star uitstraalt, doch gelijktijdig ook als een magneet aantrekt. Er valt hier een tegenstrijdige beweging te onderkennen: een centripetale en een centrifugale. Enerzijds haalt het gelaat al dat moois naar zich toe; anderzijds wasemt het het uit. Spil en drijfveer gelijktijdig; een zuigkracht die tevens een uitademen is (geen wonder dat in zulke beelden zoveel erotische geladenheid schuil kan gaan!).

Het beeld is hier niet meer gecentreerd, opgesteld volgens een controlerend gezichtspunt.³⁴ Het beeld vertroebelt (ook letterlijk, het is zowel scherp omlijnd als wazig, door middel van wat in de plastische kunsten het *chiaroscuro* genoemd wordt). Het gelaat is er in zijn contouren, doch tevens is het reeds of ook de herinnering aan een gelaat; het beeld vervaagt reeds.

De bewegingloze beweeglijkheid

Hier treedt een zeer scherp onderscheid op met de glamour-fotografie; het glamour-moment in de film zit ingebed in een verhaalverloop (en het onderbreekt dat), maar het is geen stilstaand beeld, het is geen fotogram te midden van een beeldenstroom. Het onderbreekt de 'flow' en verstilt; doch die stilstand is niet bewegingloos. Een glamour-foto kan refereren aan een film (glamour-moment) en doet dat ook vaak; omgekeerd funktioneert het Glamour-moment in een film als een quasi-glamour-foto, maar het is dat niet.

In deze paradox (bewegingloos en toch niet) schuilt de kracht van het Glamour-moment; daarvan uitgaande bewerkt de Glamour zijn effect. Het is het poëtische moment ('O temps, suspends ton vol'), de schoonheid wordt hier gevrijwaard van de al te grote kwetsbaarheid van het leven, de beweging, zonder dat zij echter tot (doden-)masker wordt.³⁵ 'Trotzdem ist die grosse Schönheit auch eine dekorative Sache, ein Ornament für sich, das vom Menschen, der es trägt, ein manchmal fast unabhängiges Leben lebt. Und dieses Leben lebt nicht in der Bewegung. "Je hais le mouvement, qui déplace les lignes", sagt die "Beauté" Baudelaires.'³⁶

Josef von Sternberg bespeelt deze paradox op een radicale manier: eventjes beweegt de Star Dietrich haar hoofd, haar lippen trillen: ze ademt. En

ook wanneer ze totaal bewegingloos is, waait er een briesje door haar haar, bewegen de veren, waait de voile lichtjes op. Of nog minimaler: haar ademhaling – ze leeft dus toch – laat de bloes of jurk lichtjes bewegen, zodat de stof waarvan het kostuum is vervaardigd, schijnsels krijgt. Of de belichting brengt leven in het schijnsel, de glans, de glitter van het weefsel (*moiré*, *foulard*, *fluweel*, *changeant*, *lamé* enzovoort). Er valt niet meer te onderscheiden wie of wat de beweging voortbrengt: het lichaam de stof, de stof zelf, het licht of de wind. Een verglijden van het materiële in het immateriële, van het lichamelijke in het niet-lichamelijke, van het haarscherpe tot het vaag omfloerste; en omgekeerd.³⁷

Plasticiteit van het tijdloze

We zitten met het glamour-moment – hoe kortstondig dit ook is – buiten de tijd van het verhaal en ook de tijd *tout-court lijkt* door de plasticiteit van het beeld opgeschort. Dit is een vreemde en daarom ook fascinerende ge-waarwording. Zoals het glamour-beeld een andere dimensie aan de ruimte geeft (door de combinatie van centripetale kracht met gelijktijdig het centrifugale zodat het houvast – kader, perspectief – verdwijnt), krijgt het Glamour-effekt binnen de film de mogelijkheid om iets gelijkaardigs te doen met de tijd, een verstillen tot bewegingloosheid die toch geen verstar-ring is (zoals in de fotografie per definitie wel het geval is).

Eigenaardig genoeg is dit ook een van de obsessies van de Mode, zoals R. Barthes suggereert.³⁸ Enerzijds wordt de Mode door en door geobse-deerd door het tijdsaspekt – het NU, suggereert zij een onbestaande tijde-lijkheid: ‘une uchronie (...)’; le passé y est honteux et le présent sans cesse “mangé” par la Mode qui s’annonce’. Een ‘uchronie’ zoals men op ruimte-lijk vlak van ‘utopie’ spreekt, met een verleden dat een kwaad geweten heeft en een heden dat steeds ‘ondermijnd’ wordt door de Mode die zich in de toekomst reeds aankondigt.

Het was ook dat wat Mallarmé een eeuw eerder reeds fascineerde in de Mode³⁹: ‘Chronique, mais sans passé? car nous arrivons avec notre seul avenir, inconnu’. Een kroniek – de weerslag van de dag van nu – maar zonder verleden, want alles wordt afgestemd op de toekomst, die ook niet bestaat want onbekend is. ‘Tout un mois n’est-ce pas une période plus vague et moins définie que ne l’est, elle-même, l’éternité’. Een hele maand is dat niet een periode die nog vager en minder gedefinieerd is dan de eeu-wigheid. En steeds opnieuw in al deze kronieken, de tijdsobsessie: ‘Un Mois et plus encore était *derrière* nous, avec son vaste rien qu’il fallait racon-ter: car comment, sans faire cela d’abord et sans *remettre à la quinzaine future* le tableau de ce qui poind *aujourd’hui* et *brillera* alors d’un éclat très vif, rattacher nos paroles de *maintenant* à l’écho d’une causerie *lointaine*, en même *temps* qu’à celle de *bientôt*; et pour la première fois, *prendre date* tout le *passé*,

cette fois; pour l'autre le présent, mêlé à l'avenir'. (Ik kursiveer enkele – de duidelijkste – aanduidingen die iets te maken hebben met verleden, heden en toekomst.) Een duizelingwekkend door elkaar smeren, met als effect van dit door elkaar haspelen van de tijdsaspecten een uitputting die tot een 'uchronie' leidt.

Choreografie van de glamour/Glamour als choreografie

Als er dus geconstateerd kan worden dat er iets vreemds gebeurt met de tijdelijke zowel als met de ruimtelijke componenten, iets wat afwijkt van de gangbare pikturale en narratieve ordeningen die we in het Westen gewend zijn (zie noot 34), dan mag het niet verbazen dat het lichaam (en zoals steeds daarmee verbonden, het kostuum) in beweging daar de konsekwenties van draagt. (Immers het bewegende lichaam verbindt in zich ruimtelijke en tijdelijke aspecten; choreografie is niets anders dan via het lichaam zowel het ruimtelijke als tijdelijke konkretiseren.)

Wat hier gebeurt, zal ik duidelijk proberen te maken aan de hand van een stukje dans uit de Fred Astaire/Ginger Rogers-film FOLLOW THE FLEET (M. Sandrich, 1936, kostuum: Bernard Newman), het nummer 'Let's Face the Music and Dance,'.

In een choreografie mag een goed gesneden kostuum de danseres niet hinderen, maar moet het haar lichaamsbewegingen helpen verrijken, nuanceren en soms zelfs corrigeren. Bovendien – in het directe verlengde hiervan en nauwelijks ervan te onderscheiden – moet het hetzelfde doen met de choreografie.

De cirkelende bewegingen die Ginger Rogers in dit nummer uitvoert, worden niet enkel perfect opgevangen door de jurk, de jurk doet nog meer. Het is een vrij strakke, onderaan uitlopende lange jurk. De stof bestaat uit een mengeling van metalen draden en zijde. Belangrijk is echter dat de zoom verzaagd werd, zodat met enige vertraging de onderkant van de jurk de bewegingen volgt. Er ontstaat zo een soort mede-beweging van de onderkant van de jurk, die af en toe (door de snelle opeenvolgende pirouettes) in een tegenbeweging overgaat: de zoom kan niet meer volgen en gaat dan maar in een eigen nabootsende werveling de draaiingen van het lichaam imiteren. Kortom de wervelingen van het lichaam en die van de onderkant van de jurk – hoewel parallel verlopend – zijn niet meer synchroon en krijgen af en toe zelfs een totaal variërend tempo.

Je krijgt nu op z'n minst drie variaties in de werveling (op z'n minst: want de wijduitlopende lange mouwen en de bontkraag verlenen nog bijkomende bewegingsaccenten, die voor een volledige analyse er bij betrokken dienen te worden):



FOLLOW THE FLEET

- die van het lichaam van de danseres zelf, getekend door de volgzaam lijnen van het kostuum;
- die van de tegenbewegingen (in steeds gelijkaardige wervelende registers, doch eigenzinnig in hun uitwerking) die de onderkant teweegbrengt;
- tenslotte, kontrasterend met de glooiende lijnen en de wervelende spiralen: zo iets als een halo-stof, licht-stofjes die ‘opwaaien’ rond het lichaam, de jurk (teweegegebracht door het materiaal).

Alsof we op dit moment (in deze choreografie uitgevoerd door deze danseres in dit kostuum) drie verschuivingen krijgen op het vlak van de lichamelijke beweging, drie aspecten van een enkele beweging: de basis of teneur, een commentariërende en een echo/halo. Alsof we door middel van drie over elkaar heen geschoven beeldjes (of kleuren bij een kleuren-druk) dezelfde beweging krijgen met varianten en commentaar erop. (Het effect van *Nu descendant un escalier* van Marcel Duchamp, even analyties, maar daarbij ook nog syntheties.)

Kenmerken van het Glamour-moment

Wat ik hiermee duidelijk wilde maken is dat het Glamour-moment zijn effect bereikt door te vertroebelen, door te onderbreken – te doorbreken – en het niet alleen op het vlak van de verhaallijn een andere dimensie schept.

Het grote verschil – maar dan beperkt tot het kostuum – dat hier op te merken valt, heeft niet zozeer te maken met de ‘schaalwijziging’ (van totaal tot nabij, meer nabij... tot close-up), want dat gebeurt uiteraard ook binnen het verhaal: de camera-instelling is verder, dichterbij..., doch steeds in een soort continuïteit. Het glamour-moment is – of het nu de close-up is rond het gelaat of een sekvens bestaande uit enkele shots, zoals het hierboven beschreven musicalnummertje – steeds buiten die continuïteit, schept een eigen ruimte-tijdelijkheid waarvan de karakteristieken reeds aangestipt zijn.

Ook is niet het onderscheid tussen totaal en detail van het kostuum van belang, noch het samenspel van de verschillende onderdelen, maar dat in de glamour-momenten voor (onder meer ook) het kostuum andere structurerende principes gelden. Het kostuum verliest als het ware zijn ‘kleding-functie’ – elementaire functie van het be- en aankleden van het lichaam – want waar is het lichaam nog? Overal en nergens. En bijgevolg, waar is het kostuum dat dit diffuus lichaam moet kleden? Ook overal en nergens!

3. Overgangen en wisselwerking

Omdat de Hollywoodfilm echter wezenlijk is afgestemd op continuïteit en homogeniteit (het verhaal moet vlot verlopen en aflijken, het moet zichzelf als het ware organisch vertellen), mogen de disruptieve Glamour-momenten toch niet te zelfstandig worden; het ene moet tenslotte in het verlengde van het andere liggen. Hoe dan ook moet het narratieve verloop die Glamour-momenten enigszins aanbrengen, al kan de aanleiding vrij losjes zijn.⁴⁰ Doch anderzijds is er zo iets als een werking die uitgaat van die momenten over de hele film (geen toeval dat voor de promotie van en reclame voor deze films juist Glamour-foto's gebruikt worden; ze zijn als het ware de essentie waar de film naar streeft), als een soort latente teneur waar voortdurend impliciet aan gerefereerd kan worden, als 'mogelijkheid' die af en toe dan ook plaatsvindt.

Deze twee assen, zo verschillend in intentie, worden door enerzijds mannelijke anderzijds vrouwelijke elementen 'bezet'. De mannelijke personages garanderen volgens Mulvey het verhaalverloop ('Man's role as the active one of forwarding the story'⁴¹ is een formulering die mijns inziens te veel de nadruk legt op het actieve; ik zou liever spreken van de mannelijke personages als de basso continuo's van de verhaallijn). Via de blik kunnen ze ook de verhaallijn koppelen aan het Glamour-moment, waarin de vrouw verschijnt als bekeken.⁴² De vrouwelijke personages evolueren eveneens op de verhaal-as en in de andere dimensie van het Glamour-moment. Zo beschouwd is er een asymmetrie tussen mannelijk en vrouwelijk: de mannelijke personages functioneren binnen het verhaal en kunnen een koppelfunctie hebben met het Glamour-moment. De vrouwelijke personages functioneren eveneens in de verhaaldimensie, maar zij kunnen ook in die andere dimensie terechtkomen. Want het Glamour-moment lijkt zo goed als uitgesloten voor de mannelijke Star. Dit kan vreemd lijken, omdat er wel degelijk Glamour-foto's bestaan van mannelijke Stars: van Gary Cooper, Robert Taylor, Clark Gable, Charles Boyer en zelfs van een jonge John Wayne. Doch de Glamour in film lijkt gereserveerd voor de vrouwelijke Star.

Er zijn natuurlijk uitzonderingen. Omdat de films van Von Sternberg (althans die gedraaid met Marlene Dietrich) de Glamour-effekten distilleren uit en verspreiden over de gehele film, ontsnapt een acteur als Gary Cooper in *MOROCCO* niet aan het 'glamour-achtige'.⁴³ Cooper met een bloem achter zijn oor, omringd door nevels, gedompeld in licht en schaduweffekten 'vervrouwelijkt' onvermijdelijk. Hij wordt een weelderig, geparfumeerd, 'exotisch' beeld van mannelijke onmannelijkheid. Wat uiteindelijk ook het personage ten goede komt: het gaat immers om een verleide verleider.⁴⁴

Sommige mannelijke Stars dringen door hun verschijning als het ware Glamour-momenten op. Bijna onvermijdelijk wordt hun *vertolking* dan ook afgedaan als minderwaardig (bijvoorbeeld Robert Taylor in *CAMILLE* van G. Cukor, 1936, die een prachtige en moeilijke jeune premier-rol neerzet). Het wordt als genant ervaren.⁴⁵ De overgang blijft echter een zowel technie, estheties als theoreties probleem vormen. Voor het kostuum betekent dit dat het zowel op de ene as moet kunnen functioneren (van totaal kostuum tot fragmentarisch kostuum) als op de andere (waar het kostuum-detail een onderdeel wordt, in combinatie met de aankleding van het beeld, p. 30). Hetzelfde kostuum moet beide opdrachten kunnen vervullen.

Doch weer eens is het belangrijkste bindmiddel (en soms ook struikelblok) de Star zelf: ze moet vanuit de veelzijdige beweeglijkheid van het filmverhaal goed kunnen belanden in de 'onbeweeglijkheid en verstilling' van het Glamour-moment. Het is bovendien geen toeval dat tot de eerste ook het verbale behoort (dialogen) en de tweede doorgaans stom zijn. Als de Glamour-momenten al dialoog bevatten, dan zijn dat eerder mijmeringen, bekentenissen enzovoort en nooit heftige of dramatische dialogen (de beweeglijkheid stoort de Glamour: dit is het probleem bij zangeressen, zoals Jeannette MacDonald).

Dietrich/Garbo/Hepburn

Deze overgangen werken het briljantst in de films van Josef von Sternberg en, weer eens, worden het meest radikaal gedemonstreerd in een film als *THE DEVIL IS A WOMAN* (zo radikaal zelfs dat het tot een impasse zal leiden zowel voor Dietrich als voor Von Sternberg). Dit lukt hier, omdat Von Sternberg (samen met Dietrich en alle andere medewerkers – materialen) de ene as totaal ondergeschikt maakt aan de andere: hij konstrueert als het ware het narratieve verloop geheel en al ten dienste van zijn Glamour-momenten. De hele continuïteit van het verhaal is doordrongen van Glamour-effekten, die af en toe concreet vorm vatten in de Glamour-momenten zelf. Vandaar ook dat zijn verhalen – doorsnee-Hollywoodverhalen – zo geabstraheerd lijken, gededramatiseerd worden, totaal ondergeschikt aan de Glamour. Hierin wordt hij natuurlijk op een aparte en unieke manier gesteund door Marlene Dietrich, die door haar technische beheersing van motoriek, gestiek, dialoogzegging en haar gevoel voor stileren de diskontinuïteit van de Glamour-momenten weet uit te breiden en uit te spreiden op het verhalende.

Verschillende akteerstrategieën zijn denkbaar en werden in de loop der tijden gedemonstreerd. Garbo weet het akteren in de verhalende momenten zo te stileren (daarbij geholpen door de kostuums van Adrian) dat ze moeiteloos de overgang kan maken naar het *moment suprême* van de close-up. (Ingrid Bergman, hoe verschillend ook, beheerst een gelijkaardige

strategie, waarin ze haar naar Hollywoodnormen gemeten eerder ondenkbaar lichaam weet te doen vergeten ten gunste van haar close-up.)

Vreemd genoeg lukt deze overgang bij iemand als Katherine Hepburn zelden. Vreemd omdat ze bijzonder goed fotografeert in close-up; haar Glamour-foto's (voornamelijk die van Ernst Bachrach) behoren tot het meest perfecte wat er op dit vlak gemaakt werd en tegelijk is ze in haar beste rollen vaak een briljante aktrice. Doch wat haar akteerstijl karakteriseert, is een dynamische, vaak nerveuze motoriek, haar elegantie is steeds sportief, haar stemkleur en stemtonus vaak hysteries. Te veel beweeglijkheid in feite, die moeilijk te koppelen valt aan de bewegingloosheid van de Glamour-momenten. Het is een dissonantie die nooit tot dubbelzinnigheid kan leiden: de twee registers (nerveus en meditatief) liggen te ver uit elkaar.

Ik heb de Glamour-momenten zo uitvoerig behandeld om verschillende redenen. Historisch gezien betekenen zij een hoogtepunt in de Hollywood-film: waar alles in de vorige decennia naar toe tendeert en in de daaropvolgende decennia nog van doordrongen is. De analyse van bijvoorbeeld *THE BIG SLEEP* (H. Hawks, 1946) door R. Bellour⁴⁶ laat duidelijk het samenspel en de wisselwerking zien van de twee assen (al is Howard Hawks alles behalve een regisseur die veel waarde hecht aan de Glamour). Beide systemen blijven lang na de jaren dertig, in verzwakte vorm, in gewijzigd gebruik of uiteindelijk als een soort (nostalgiese) afwezigheid de Hollywood-film bepalen. Alsof daar iets gebeurd was wat de film uitdaagde, op het spel zette, suggereerde waar het uiteindelijk bij film om draait: de 'imaginaire signifiant', die fiktieve dimensie van het beeld die bij het kijkend subject het onbewuste in beweging zet.

Het filmkostuum is in die fase eveneens uitgedaagd, om meer te zijn dan zo maar filmkostuum. Dat daar door zovele 'costume-designers' met zoveel verbeelding op ingegaan is (de kwaliteit van hun werk valt zo van de beelden af te lezen), geeft iets weer van de belangrijkheid van de inzet. Zonder zich op die momenten te moeten bekommeren om allerlei beperkingen en opdrachten, kan het kostuum – als het ware opgelost – worden wat het steeds wil zijn: de Kleding van het Lichaam, het imaginaire omhulsel van een imaginaire vorm, ontdaan van alle kontingenties van zowel de kleding als het lichaam.

Het Glamour-moment zet op het spel, ook het kostuum.

1. Zie voor deze laatste benadering de klassieke studie: J. C. Flugel, *The Psychology of Clothes*. Londen (Hogarth Press) 1930 (herdruk 1950).
2. Ik houd me in dit opstel niet bezig met zgn. 'niet-fiktiefilms'. In hoeverre men daar ook zou spreken van kostuums in plaats van kleding, hangt ervan af of men de formulering van Ch. Metz wenst te volgen, namelijk dat alle films fictie zijn, althans in zoverre dat alle films reeds afbeelding zijn en via een 'cinematographic apparatus' tot ons komen.
3. Dit valt ook waar te nemen bij een kunstvorm die eveneens afgestemd is op de vergankelijkheid en waarin bijgevolg de tijdsproblematiek centraal staat: het ballet. Vgl. A. Arts, E. de Kuyper, 'Kleine mythologie van het ballet', in: *Versus*, 1985/2, pp. 71-81.
4. Vandaar ook dat R. Barthes spreekt over 'Système de la Mode', dat hij echter onderzoekt en blootlegt vanuit een zeer specifieke invalshoek, namelijk de teksten die de modofotografieën begeleiden.
5. Het filmkostuum verschilt echter wezenlijk van het theaterkostuum; film verschilt immers van theater! Of anders gezegd, de 'uitdrukkingsmaterie' verschilt. Zie voor dit laatste: E. Poppe, 'Inleiding in de narratologie', in: *Versus* 1984/2, p. 59.
6. R. Bellour, 'Het vanzelfsprekende en de kode', in: *Seminar Semiotiek van de Film*. Nijmegen (SUN) 1980, p. 126. De wonderlijke obsessie van de Hollywood-tekst voor symmetrie en asymmetrie, konstantie en variatie, de herhaling van het gelijke, hetgeen tot een 'looping'-effect leidt, zijn de konstante thema's in de tekstuele analyses van Bellour.
7. R. Barthes, *Système de la Mode*. Parijs (Seuil) 1967, p. 252. (Ook hierna, p. 46.)
8. R. Barthes, 'Inleiding in de structurele analyse van het verhaal', in: *Versus* 1984, nr. 2, pp. 12-45, m.n. pp. 21 e.v. Zie ook E. Poppe, 'Inleiding in de narratologie', a.w., pp. 47-126.
9. Ph. Hamon, 'Pour un statut sémiologique du personnage', in: *Poétique du Récit*. Parijs (Seuil) 1977.
10. A. J. Greimas, 'Les Actants, les Acteurs et les Figures', in: *Du Sens II*, Parijs (Seuil) 1983.
11. Het dertigtal kostuums dat Travis Banton ontwierp voor Marlene Dietrich in *THE DEVIL IS A WOMAN* (J. von Sternberg, 1935), zien we niet als even zoveel afzonderlijke kostuums, doch als 'een paar'. Achteraf zijn we verbaasd als we lezen dat het aantal zo groot was. Zie ook het artikel van A. Arts, hierna p. 91.
12. '(...) een min of meer diffuus concept, dat echter voor de betekenis van de geschiedenis noodzakelijk is: aanduidingen met betrekking tot het karakter van de personages, inlichtingen over hun identiteit, "sfeertekeningen" enzovoort (...) verwijzen naar een karakter, een gevoel, een klimaat van verdenking bijvoorbeeld, een filosofie'. R. Barthes, 'Inleiding in de structurele analyse van het verhaal', a.w., pp. 22 en 24.
13. De retoriek van het modesysteem funktioneert volgens Barthes als een verhaal, een roman: de structuur wordt gemaskeerd en voorgesteld als een gebeurtenis. R. Barthes, *Système de la Mode*, a.w., p. 250.
14. E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*. Weesp. (Wereldvenster) 1983.

15. De modeshow zal echter juist het accent leggen op de beweeglijkheid van de modellen. Het zijn niet enkel de nieuwe modellen die dan gepresenteerd worden, maar – unieke gebeurtenis – de nieuwe modellen ‘in beweging’. Vandaar dat de modeshow als verschijnsel heel sterk aanleunt bij de choreografie. Vandaar ook dat vanaf de jaren twintig de ‘modeshow’ geregeld als een vast onderdeel fungeerde in vele films; een soort nummertje binnen de fictie – vaak ook het enige stukje dat in deze zwart-witfilms in kleur gedraaid werd. Een idee van zo’n show-in-een-film geeft bijvoorbeeld de parodie erop in *SINGIN’ IN THE RAIN* (S. Donen, 1952). De grens tussen modeshow, show en revue is soms erg vaag. Sommige films uit de beginperiode van het geluid (bijvoorbeeld de wonderbaarlijke *KING OF JAZZ* van J.M. Anderson, 1929) zijn de filmiese getuigenissen van dit fenomeen, dat in zekere zin nog in sommige night-clubs (zoals het Lido te Parijs, de Folies-Bergères of de tenten in Las Vegas) voortleeft. De modellen of danseressen worden er ook ‘mannequins’ genoemd, althans die categorie vertolksters die niet hoeft te dansen of te zingen, maar enkel hun ‘lichaam’ en de karige bekleding ervan hoeft te ‘showen’.

16. Rodgers & Hammerstein, *Six Plays*. New York (Random) z.j., pp. 414 e.v.

17. Ook het spel van de kleuren dat optreedt bij de filmkostuums kan dergelijke konnotatieve accenten plaatsen en soms uitgroeien tot ware systemen, zoals vaak het geval is in de films van V. Minnelli. Dit probleem vraagt echter om een studie op zich. Iets van zo’n systeem (Minnelli-kleur-kostuum) schetste ik in een analyse van *THE BANDWAGON* in: E.deKuyper, *De Anonieme Boodschap: de Musical als Genre*. Skriptie. VU Brussel, 1975.

18. De ‘memo’s’ van producer David O’Selznick handelen voor een groot deel over het probleem van de casting, de image-building en alle aanverwante aspecten. In het bijzondere geval van Ingrid Bergman (een ontdekking van Selznick) wordt er extra veel aandacht aan besteed. Zie D.O.Selznick, *Memo*. New York (Viking Press) 1972.

19. Opnieuw staan hier de kenmerken van continuïteit (herkenbaarheid) en variëteit centraal. De twee fotoboeken van Larry Carr geven daar een prachtige illustratie van en onderstrepen dit aspect van het Image expliciet: ‘What interests me in a face is variety, growth, character and continuation’. L. Carr, *Four Fabulous Faces*. Harmondsworth (Penguin) 1978, en *More Fabulous Faces*. New York (Doubleday) 1979.

20. Bette Davis speelde in meer dan dertig films en had een zestal jaar nodig voordat ze met *MARKED WOMEN* (1937) haar Image gevonden had of men een Image voor haar gevonden had. Zie G. Ringgold, *The Films of Bette Davis*. Secaucus (Citadel) 1979; L. Carr, *More Fabulous Faces*, a. w.

21. Images worden doorgaans ontworpen aan de hand van andere, reeds bestaande en succesvolle prototypes, die men een ‘look’ noemde; zo werd Bette Davis’ Image eerst uitgeprobeerd, zoals vele andere, naar het voorbeeld van de Constance Bennett-look. L. Carrs twee geciteerde werken geven daarvan een rijke illustratie.

22. Walter Plunkett, ‘costume-designer’, geciteerd in: M.J. Bailey, *Those glorious glamour years. The great costume designs of the Nineteen Thirties*. Secaucus (Citadel) 1982, p. 7; eveneens Edith Head: ‘I don’t consider myself a designer in the sense of a fashion designer. I am a motion picture costume designer’, en George Cukor, regisseur: ‘Hollywood wardrobes are created all to serve the picture – not to make fashion.’ (p. 8).

23. R. Barthes, *Système de la Mode*, a.w., p. 261.
24. Vergelijk hiermee de tegenstelling 'inspanning/moeiteloos' zoals die in het klassieke ballet funktioneert. Zie A. Arts, E. de Kuyper, 'Kleine mythologie van het ballet', a.w., pp. 73-74.
25. Walter Benjamin, 'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid' en 'Kleine geschiedenis van de fotografie', in: *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Nijmegen (SUN) 1985, pp. 7-42 en 43-72.
26. Ch. Metz, *Langage et Cinéma*. Parijs (Larousse) 1971, p. 107.
27. Zie in dit opzicht de interessante bespreking van STROMBOLI, waarin het traject van Ingrid-Bergman-als-Star tot Ingrid-Bergman-als-neorealistische-aktrice geschetst wordt: C. Tesson, 'La Méprise, le Mépris', in *Cahiers du Cinéma*, nr. 329, 1981.
28. J. Simons, 'Twee films, twee sounds', in: *Versus*, 1985, nr. 3, pp. 119 e.v.
29. Ch. Metz, a.w., pp. 137-138.
30. L. Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in: *Screen*, jrg. 16 (1975), nr. 3, p. 11: 'The (visual) presence of women tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation.' Zoals uit de volgende pagina's zal blijken, ben ik het echter niet helemaal eens met haar gevolgtrekkingen, met name niet wat betreft het fetisj-karakter. In een later opstel hoop ik hierop terug te komen.
31. S. Heath heeft in zijn opstellen meerdere malen de aandacht gevestigd op het fetisjistiese karakter van de film, het wezenlijk fragmentarische van het lichaam dat in de film aan de orde is. Ook zijn opvattingen – althans wat betreft de Glamour-shots waar ik het hier over heb – wijken af van de mijne. S. Heath, *Questions of Cinema*. Londen (MacMillan) 1981, vooral het hoofdstuk: 'Body Voice', pp. 176 e.v.
32. P. Bonitzer maakt er terecht op attent dat de close-up bij Eisenstein een zeer aparte status heeft: 'Il faut que tout dans le film (bij Eisenstein) soit traité en gros plans, que même les plans d'ensemble soient composés, articulés et accentués selon la vision "en gros plan", structuré comme une vision en gros plans.' P. Bonitzer, 'Voice. La notion de gros-plan et le sujet du cinéma', in: *Cahiers du Cinéma*, nr. 273, p. 16.
33. E. Morin, *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*. Parijs (Galilée) 1965², pp. 58 e.v.
34. In de picturale westerse traditie sedert de Renaissance is het beeld steeds gecentreerd onder controle van een blik. Vandaar in de film de moeilijkheid – tweeweggebracht door de beweeglijkheid van de camera die verschillende standpunten mogelijk maakt – om een ruimtelijke homogeniteit te garanderen. Een moeilijkheid die systematies opgevangen werd door de zogenaamde 'continuity editing', die onder meer de ruimtelijke homogeniteit garandeert. Zie voor het probleem van de ruimte: S. Heath, 'Narrative Space', in: *Questions of Cinema*, a.w., en in verband met de controle van de blik, het mooie opstel van R. Barthes, 'Diderot, Brecht, Eisenstein', in: *L'Obvie et l'Obtus*. Parijs (Seuil) 1982.
35. Zie over het Garbo-masker als 'Idée' vergeleken met het 'gelaat van Audrey Hepburn' als 'Evènement': R. Barthes, *Mythologies*. Parijs (Seuil) 1957, p. 77.
36. B. Balazs, *Schriften zum Film*. Deel I, München (Hanser) 1982, p. 74.
37. E. de Kuyper, 'De strijd der seksen', in: *Skrien*, nr. 141, 1984.

38. R. Barthes, *Système de la Mode*, a.w., p. 289 en noot 1.
39. S. Mallarmé, 'La dernière Mode', in: *Oeuvres Complètes*. Parijs (Pléiade) 1945, pp. 716 e.v.
40. E. de Kuyper, 'Het waarom-daarom, of het omdat van de Star', in: *Versus* 1984, nr. 2, pp. 137 e.v.
41. L. Mulvey, a.w., p. 12.
42. Hij is 'the bearer of the look of the spectator'. L. Mulvey, a.w., p. 12.
43. Is het toeval dat L. Mulvey, die de Glamour-momenten in de films van J. von Sternberg als 'the ultimate fetish' bestempelt, omdat de mannelijke blik als koppeling er niet eens meer nodig is, maar het beeld in 'direct erotic rapport with the spectator' komt te staan, en bovendien MOROCCO als voorbeeld neemt, voorbijgaat aan de Glamour-momenten die Gary Cooper toebedeeld krijgt in deze film?
44. E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*, a.w., p. 35.
45. De konsekwenties hiervan liggen op een meer psychoanalytisch vlak, waarvan de uitwerking in deze kontekst te ver zou voeren (zie noot 31). In *CASTA DIVA* werd geprobeerd om met mannelijke Glamour-beelden te werken; niet toevallig is de film onder meer opgedragen aan Josef von Sternberg.
46. R. Bellour, 'Het vanzelfsprekende en de kode', a.w.