

Vooraf

Het hiervolgende opstel is een fragment uit een doktoraalskriptie gewijd aan de kostuums van Marlene Dietrich in de films van Josef von Sternberg. Voor wie in het kostuum geïnteresseerd is, is dit beslist geen vreemd onderwerp: de samenwerking tussen Travis Banton en Marlene Dietrich behoort tot de meest fascinerende en extreme voorbeelden van wat in het Hollywood van de jaren dertig op dit vlak gepresteerd kon worden. Voor de filmkenners is deze benadering van het fenomeen Von Sternberg op het eerste gezicht misschien bevreemdend, doch als men beseft hoe essentieel alle onderdelen van de visuele componenten binnen het (filmiese)beeld bij deze filmmaker zijn, is de benadering via deze invalshoek van het kostuum een noodzakelijke aanvulling op de Von Sternberg-esthetiek.

De analyse van het fragment uit *MOROCCO* laat zien dat zich buiten de letterlijke en informatieve betekenis van het kostuum een gamma van bijbetekenissen enten op het 'basiskostuum', en meer nog dat sommige kostuums via hun systematiek een dragend karakter krijgen voor de modulering van de verhaallijn; ze nemen de verhaallijn weer op, stuwen haar in een andere richting, suggeren mogelijke zij-ontwikkelingen enzovoort. Opnieuw laat, zoals R. Bellour zou zeggen, de tekstuele analyse een 'volume' zien; ze is niet sluitend, maar openend. Door de poging zo exakt mogelijk te analyseren, komen de verschillende dimensies pas ten volle tot uiting, 'vluchten' de betekenissen in vele richtingen.

José Teunissen heeft in haar artikel voornamelijk aandacht voor het kostuum als element van het (film)beeld, de plastiese rol die het kostuum vervult door middel van lijnenspel, vlakverdeling, licht-en-schaduwcontrast. Bovendien gaat het om een *filmies* beeld, dat wil zeggen een bewegend beeld of – in dit geval – een beeld dat beweging laat zien. Dat mag hier blijken: het kostuum is een geschikt medium om de beweging in het beeld zichtbaar te maken. Kurieus is dan de spanning die er bestaat tussen de

beweging die uitgaat van het lichaam – en door het kostuum begeleid, ‘betekend’ wordt – en de beweging die dank zij het kostuum zichtbaar gemaakt wordt, een externe (onzichtbare!) beweging, namelijk die van de wind. Zo treedt er een metonymiese verglijding op van het lichaam naar de omhulling ervan in de kleding; en van de wind die speelt in de kleding en onrechtstreeks ook het lichaam ‘beroert’. Wanneer zoals hier het geval is – en vaker gebeurt in de films van Von Sternberg – alles in de filmtekst rond een dergelijk soort spanning gecentreerd wordt, kan het ook niet anders dan dat er een andere, metaforiese verschuiving plaatsvindt: de verstilling verbergt de innerlijke twijfel, emotie en passie, die enkel zichtbaar worden gemaakt door de uiterlijke tekens van beweging die door de wind voortgebracht worden. De ‘beroering’ van de wind zegt ‘ontroering’.

Dat het kostuum in zo’n asceties systeem zich goed leent voor een dergelijke metonymiese en metaforiese ekonomie, waarin Lichaam en ‘Ziel’ centraal staan, hoeft niet te verbazen. Het kostuum zit immers zo dicht op de huid, is zo nauw betrokken bij het wel en wee van het lichaam, terwijl het tegelijk het visuele teken is van de betrokkenheid bij wat het lichaam niet is, de omgeving, de wereld. Beter dan het lichaam – een steeds beladen begrip in ons denken en onze praktijk – is het kostuum in staat een relatie te leggen tussen de ‘identiteit’ en de wereld, en werelden op te bouwen vanuit ‘identiteiten’. (*E.d.K.*)

Het kostuum in het verhaal

Een kostuum van Marlene Dietrich in MOROCCO

José Teunissen

De opbouw van het kostuum

Legionairs staan bepakt en worden omringd door inheemse vrouwen van wie ze afscheid nemen. Met het voorbijtrekken van het muziekkorps zet ook de camera een beweging in en glijdt langs de soldaten (shot 1, 2, 3 en 4, LS = long shot).

Dan rijdt plotseling een zwarte auto in beeld, waaruit Amy (Marlene Dietrich) en La Bessière (Adolphe Menjou) vanaf een afstand uitstappen (shot 5, LS, VA = vooraanzicht); beiden zijn opvallende witte gedaanten naast het zwart van de auto en de 'bontheid' van de vorige beelden. Wanneer Amy naar voren loopt, wordt het kostuum¹ dat ze draagt duidelijker. Haar jurk blijkt van een dunne, fijne tule met vanaf de knie ingezette stroken, die van voren iets korter en achter wat langer zijn. Het zwart van de lange handschoenen, de hoed en de shawl, die vanaf de hoed voorlangs de hals gedrapeerd is, begint door het naderbij komen sterk te contrasteren met het wit van de jurk. De grijsachtige bloemkorsage op taillehoogte in haar linkerzij en een parasol met een donker motief op een lichtere achtergrond fungeren samen met het zwart als accent op de lichte achtergrond van de jurk.

Het volgende beeld (shot 6, MS = medium shot, VA, one-shot) brengt Amy nog dichterbij, isoleert haar van de omgeving en laat haar vanaf haar middel zien, waardoor nu ook de fijnere details in het kostuum op gaan vallen: de hoed blijkt van een doorzichtig materiaal. In dit beeld, dat voornamelijk gevuld is door het kostuum, wordt nu gespeeld met de zwart-wit contrasten. Wanneer Amy haar hoofd beweegt en afwendt, verandert de hoeveelheid zwart in beeld: het zwart van de hoed bedekt haar lichte gelaat en vormt een grote zwarte vlek in het beeld, die verdwijnt als ze haar hoofd weer terugdraait. Haar armen, gehuld in zwarte handschoenen, houdt ze



Shot 5



Shot 5



Shot 6



Shot 6



Shot 6



Shot 8

nu, terwijl ze met beide handen de parasol omklemt, voor het lichaam: ze vormen een zwarte diagonale zig-zaglijn op het witte bovenlijfje van de jurk. Ook deze lijn wordt weer verbroken, wanneer ze een arm op het hek legt en wegloopt uit beeld.

Nu in het voorgaande, het vooraanzicht, de details en de pikturale karakteristieken van dit kostuum getoond zijn, volgen achter- (AA) en zijaanzichten (LZA en RZA) die nog meer van de belijning en decoratie² van de jurk laten zien. Wanneer Amy, nu op haar rug gezien, weer het beeld inloopt (shot 8, LS, AA), merken we dat de zwarte shawl lang over haar rug naar beneden valt. Met een draai tot een linkerzijaanzicht (shot 9, MCS (medium close shot), LZA) komt de korsage precies voor onder in het beeld te liggen, waardoor nu de grijze met zwart omrande blaadjes te zien zijn. Nu ook blijkt dat over de jurk nog een extra laag tule valt in de vorm van een cape. Ditmaal vormt de shawl, versterkt door de korsage voor in beeld, samen met de hoed, een gebogen lijn, die herhaald wordt in de ronding van het tule cape-je.

Amy draait nu opnieuw van de ene zijkant met de rug naar de andere zijde (shot 12, LS, LZA, AA, RZA) in een totaalbeeld, zodat het kostuum tijdens haar draai heel even, maar ook onduidelijk, omdat een kameel op het voorplan er gedeelten van bedekt, totaal in beeld is geweest.

Het zijaanzicht (uit shot 12) wordt opnieuw dichterbij gehaald (shot 13 en 15, MS, RZA, one-shot), waarmee de laatste decoratie van het kostuum



Shot 9



Shot 12, LZA



Shot 12, RZA



Shot 13



Shot 15



Shot 26, RZA



Shot 26, RZA



Shot 26, VA



Shot 26, AA



Shot 26, LZA



Shot 26, VA



Shot 26, VA



Shot 20, RZA



Shot 26, LZA



Shot 30

wordt blootgelegd: dat de shawl aan deze kant met een strik aan de hoed is bevestigd. Tegelijk wordt dit one-shot gebruikt om, door opnieuw de hoed te laten bewegen, een variant van het beeld in shot 6 te krijgen.

Vanaf het moment dat La Bessière naast Amy aan haar rugzijde komt staan, blijft de shot-grootte lange tijd gelijk (shot 18, 20, 24, 26, 28, MCS, two-shot). In deze two-shots fungeert La Bessière als ondersteuning in de wit-zwart kompositie (met uiteraard het accent op 'wit') die Amy karakteriseert. Zij verandert steeds de wit-zwart kompositie in beeld door telkens een andere houding aan te nemen. In de verschillende shots verandert ze weer eens van aanzicht (shot 18 RZA; shot 20 VA; shot 24 VA; shot 28 LZA). Soms draait ze het hele lichaam andere keren haar hoofd (shot 26 VA, RZA, AA, LZA).

Op deze manier worden alle decoraties en accessoires van het kostuum nog eens herhaald, en ook de composities met het wit-zwart worden geresumeerd en verder uitgewerkt.

In de slotbeelden vernauwt het kader zich tot een one-shot (shot 30 en 32, MCS, LZA). Het zwart van de shawl valt over haar schouder in een glooiende beweging naar beneden. De zwarte lijn van de handschoen – die in de vorige beelden lange tijd een zwarte diagonaal onder in het beeld vormde (in shot 26 en 28) – is weggevallen en wordt nu verstopt achter een witte diagonaal van een tak.

Wanneer we synthetiserend nagaan wat hier gebeurt op het vlak van het kostuum, kunnen we in de eerste plaats een opbouw in het kostuum door *camerapositie* onderscheiden. Daarnaast is er een opbouw, die door een *pro-filmiese beweging van het lichaam* tot stand komt. Ten slotte zien we een spel met *pikturale contrasten*.

De opbouw door de camera

Doordat de camera vanuit een grote afstand zich steeds dichterbij opstelt, wordt de gehele verschijning van de jurk met de decoraties en accessoires geleidelijk duidelijker zichtbaar gemaakt.

Wat hierbij opvalt, is dat het totaaloverzicht van de jurk slechts kort getoond wordt (in shot 5 en 12). De details echter worden in alle aanzichten getoond en zelfs herhaald (shot 6, 9, 13, 15, 18, 20, 24, 26, 28, 30 en 32), maar uiteraard uitsluitend de decoraties en accessoires van het bovenlijf.³ Het aandachtsveld van de camera-opstellingen ligt voornamelijk bij dit aspect van het kostuum.

De opbouw door de profilmiese beweging

Opmerkelijk is echter dat de verschillende aanzichten van het kostuum niet tot stand komen door verandering van de camerapositie maar door bewegingen en draaiingen van Marlene Dietrich, waardoor het effect ontstaat van een show: zij draagt het kostuum niet alleen, maar toont het als het ware van alle kanten en verscheidene malen aan de camera en de toeschouwer.

In feite wordt in dit fragment dus heel minimaal gebruik gemaakt van de filmiese middelen (alleen camerahoek maar geen camerabeweging) en een maximaal gebruik van het profilmiese: in dit geval de bewegingen van de actrice.

Het spel van de pikturale contrasten

Naast de aandacht voor de decoraties en accessoires van de jurk is bij dit kostuum het spel met de wit-zwart contrasten heel opvallend. De mogelijkheden die deze wit-zwart gegevens in het kostuum bieden, worden op verschillende manieren benut als pikturale karakteristieken van het beeld.

Allereerst is er een *lijnenspel* van de parasol met de handschoenen en de shawl op de rug, waarmee zwarte diagonalen en zig-zag-achtige lijnen over het wit van de jurk getrokken worden (shot 6, 20, 24, 8, 26 en 28). Daarnaast is er een kompositie met *vlekken*, waarvan de hoed het hoofdelement is. Door beweging doet de hoed een zwarte vlek ontstaan en verdwijnen, naargelang het lichte gelaat getoond of afgewend wordt (shot 6, 13, 15, 18, 20 en 26).

Tot slot zijn er de *gebogen lijnen*, die ook met de shawl, korsage, lijn van de hoed en het cape-je van de jurk opgeroepen worden (shot 9, 30 en 32). Opvallend is hier weer dat de kenmerken van de pikturale kompositie (diagonalen, vlekken en gebogen lijnen) nadrukkelijk teweergebracht, verstoord of herordend worden door de beweging van het lichaam en niet door verandering van camerapositie (of camerabeweging).⁴

De beweging van het lichaam in relatie tot het kostuum heeft nog andere dimensies, die echter pas aan het eind van dit artikel vollediger geduid kunnen worden.

Om de betekenis van het 'wit-zwart kostuum' te kunnen duiden, moet het in verband gebracht worden met het bijbehorende verhaalmoment en eigenlijk het hele verhaal: ten eerste is het noodzakelijk te weten, in welke situatie (of fragment) dit kostuum gedragen wordt; ten tweede hoe dit fragment zich verhoudt tot de rest van het verhaal. Pas dan kan de betekenis van dit kostuum duidelijk worden.

Het fragment

Kort gezegd gebeurt in dit fragment, dat van nu af *het eerste Afscheid* genoemd zal worden, het volgende. Het vreemdelingenlegioen staat op het punt de stad Mogador te verlaten om de woestijn in te gaan. Tijdens het afscheid aan de stadspoort verschijnt ook Amy, een aan lager wal geraakte artieste, in gezelschap van La Bessière, een rijke aanbiddler, om van Tom Brown (Gary Cooper), haar geliefde legionair afscheid te nemen.

De functie van dit fragment in het verhaal

Dit fragment maakt deel uit van een groter geheel (een sequens); het is verbonden met andere verhaalfragmenten; het eerste Afscheid kan een subsequens worden genoemd. Vanuit dit fragment zijn er verschillende relaties mogelijk. Eerst is er een retrospectieve relatie met de vorige fragmenten, waarvan dit fragment elementen zal opnemen doch ook variëren. Maar er is ook een prospectieve relatie met fragmenten die nog moeten komen. Het bereidt elementen voor of spreekt ze (reeds) tegen. In beide gevallen handelt het om relaties die op konstanten en varianten gebaseerd zijn. In dit syntagmatiese grotere verband krijgt dit fragment dan ook pas zijn betekenis.

Dit eerste Afscheid neemt in het groter geheel der sequenzen de volgende positie in: in het voorafgaande fragment heeft het even geleken alsof Amy haar keuze tussen de twee mannen gemaakt had. Ze heeft La Bessière's aanzoek afgewezen en heeft het voorstel van Tom aangenomen om samen met hem te 'deserteren'. Op dat moment moet ze optreden. Voor dat ze terug is van haar optreden heeft Tom zijn besluit herzien en is vertrokken: hij blijft bij het Legioen, en zal niet met Amy vluchten. De keuze die Amy voor Tom had gemaakt, kan dus niet meer doorgaan.

In dit eerste Afscheid verandert dus in feite niets meer van wat hier net aan voorafgegaan is; het is er de bevestiging van. Het laat enkel zien hoe beiden de beslissing opnemen en afscheid nemen. Daarmee is het een afsluitende bevestiging van de voorafgaande beslissing. Pas na dit 'eerste Afscheid' zullen er nieuwe ontwikkelingen in het verhaal optreden. Voor het raamwerk van het hele verhaal lijkt dit fragment dan ook niet onont-



Serie 1

beerlijk; in die zin is het een katalyserende funktie behorende bij de kern-funktie rondom welke de hele sequens is gebouwd (en die we hiervoor hebben geschetst).⁵ Doch dat dit maar één aspekt van de zaak is, zal een verdere analyse van het kostuum in dit fragment laten zien (p. 82).

Het kostuum

Ook het kostuum kan niet als zelfstandige eenheid benaderd worden, maar moet gezien worden in relatie met de voorafgaande en de nog volgende kostuums en krijgt pas in dit verband betekenis. Het kostuum is net als een sequens een schakel in een keten van in dit geval kostuums, die ook verbonden worden op basis van konstanten en variaties, waarmee ze een eigen verloop vormen binnen het narratieve verloop van het verhaal.

In zijn basisfunctie dient en ondersteunt het kostuum het verhaal en zal het verloop van het kostuum parallel lopen met het verhaal. Het kostuum kan echter meer zijn dan een ondersteuning en elementen aan het verhaal toevoegen, dit accentueren of zelfs tegenspreken. Het verloop van het kostuum loopt dan niet langer parallel met dat van het verhaal.

Retrospektieve relatie van het kostuum

In de eerste plaats is dit kostuum voor de gelegenheid (een zomermorgen, buitenshuis) opmerkelijk *chic*. De jurk maakt eerder de indruk voor een cocktailparty of een soiree bestemd te zijn. Het materiaal is een fijne witte tule, de belijning van de jurk is ingewikkeld door ingezette stroken en overslagjes, en met de overdaad aan accessoires wordt hier een gestileerd contrast opgebouwd, waarbij met name de lange handschoenen en de korsage eerder op een avondjurk te verwachten zijn. Het geheel van materiaal, accessoires en decoraties maakt daarmee de indruk voor een speciale gelegenheid bestemd te zijn en niet voor een zo alledaagse informele gelegenheid als nu het geval is.

Een vergelijking met de vorige kostuums⁶ geeft, dat die veel minder



Verlovingsjurk

overdadig zijn dan dit wit-zwart kostuum. Hoewel ze steeds *elegant* zijn geweest, waren ze eenvoudig in hun verschijning: weinig kontrastrijk, dat wil zeggen eenvoudig zwart of met polka dots⁷, zonder opvallende belijning, decoraties, zonder overdadige accessoires of sieraden en van eenvoudig materiaal (serie I, eenvoudig elegant).

Het wit-zwart kostuum contrasteert dus sterk met de voorafgaande kostuums. Het is niet alleen voor de gelegenheid opvallend, maar het doorbreekt het tot nu toe opgebouwde beeld van eenvoudige elegantie, waardoor dit kostuum nog sterker opvalt en een breuk met de voorgaande kostuums vormt.

Wanneer we even teruggaan naar het verhaalmoment is het enigszins merkwaardig dat juist in deze sequens van 'het eerste Afscheid' het kostuum een breuk laat zien, terwijl in het verhaalmoment juist een gedeelte afgesloten wordt en de breuk in de verhaalontwikkeling pas ná deze sequens valt.

De volgende sequenzen en de volgende kostuums (serie II) zullen echter laten zien, dat deze breuk van het 'wit-zwart kostuum' tevens de inzet is van wat er nu gaat volgen, met name de verhouding met La Bessière.

Prospektieve relatie van het kostuum

Dezelfde chic keert een paar kostuums later terug in de jurk, wanneer ze zich met La Bessière verlooft. Ook dit kostuum is van fijne tule, heeft een mooie belijning met een diep uitgesneden rug, ook overspannen met een gestreepte tule, ditmaal zwart, met dure sieraden als accent. Ook hier maken de belijning, het materiaal en de accessoires de jurk *chic*.

Het wit-zwart kostuum uit 'het eerste Afscheid' bereidt dus deze verlovingsjurk voor en daarmee het bijbehorende verlovingsmoment, het moment van de keuze voor La Bessière.

De betekenis van het wit-zwart kostuum in het verhaalfragment

Zoals gezegd is dit fragment allereerst een afsluiting van een verhaaldeelte, een moment waarop geen wijzigingen in de situatie optreden.

Doch Amy verschijnt ditmaal niet in La Bessière's gezelschap op de gebruikelijke manier van voorheen, dat wil zeggen in haar gebruikelijke *eenvoudige elegantie*, maar ze vergezelt hem nu als een dame met dezelfde *chic* die hij bezit. Het kostuum koppelt Amy dus aan La Bessière en weerspiegelt tevens de waarde die ze hecht aan materiële dingen. Hieruit kan al gekonkludeerd worden dat ze zal gaan kiezen voor La Bessière, die rijk is en haar luxe en rijkdom kan bieden.

Het kostuum bereidt op dit moment een ontwikkeling in het verhaal voor die in de sequens zelf nog niet aan de orde is. Pas na dit 'eerste Afscheid' zal ze in het verhaal kiezen voor La Bessière.

De functie van het kostuum, gezien vanuit het hele verhaal

De functie van het eerste Afscheid

Tijdens het verloop van het verhaal kan men konstanten en variabelen in de opeenvolgende sequenzen ontdekken, maar pas achteraf, wanneer men het einde kent, kan men aangeven wat de belangrijke momenten van het verhaal zijn geweest. In dit verband blijkt 'het eerste Afscheid' in relatie met de slotsequens toch een kernmoment in het verhaal.

De slotsequens is qua tijdstip, gelegenheid en problematiek identiek aan 'het eerste Afscheid': dit 'tweede Afscheid' laat opnieuw een afscheid van Tom zien aan de stadspoort, waarbij Amy opnieuw in gezelschap van La Bessière arriveert. Pas door dit fragment krijgt het eerste Afscheid een bijkomende waarde. Want in dit slot zal Amy namelijk een keuze maken voor Tom. Ze gaat hem achterna de woestijn in, door zich aan te sluiten bij een groep zwervende vrouwen, die hun man in het legioen volgen.

Bij het eerste Afscheid nu wordt Amy voor het eerst geconfronteerd met deze groep vrouwen ('the rear guard'), maar op dat moment verklaart ze ze nog voor gek en sluit zich niet bij hen aan. De sequens is echter in die zin belangrijk dat er een alternatief geopend wordt, waar ze uiteindelijk gebruik van zal maken.

In de problematiek die in beide sequenzen dan belangrijk wordt (respectievelijk het afwijzen van en het ingaan op de geboden mogelijkheid) heeft ook het kostuum een belangrijke functie.

Het kostuum als voorbereiding en ondersteuning van die keuze

De kostuums in het eerste Afscheid en het tweede Afscheid blijken sterk te kontrasteren. In tegenstelling tot het wit-zwart kostuum dat opvallend chic is, is het slotkostuum erg sober: een eenvoudige witte katoenen rok en blouse, met als enige versiering een genopte shawl. Qua materiaal, belijning, contrast, decoraties en details is het kostuum zo sober dat het zelfs



Slotkostuum

niet meer eenvoudig elegant (kostuumserie I) genoemd kan worden, en uiteraard niet chic (kostuumserie II).

Het chique kostuum draagt Amy wanneer ze de mogelijkheid de vrouwen te volgen afwijst, de sobere jurk op het moment dat ze besluit met de vrouwen mee te gaan. Wat het kostuum in deze twee gevallen doet, is haar beslissing ondersteunen en al van te voren aankondigen.

In *het eerste Afscheid* maakt het wit-zwart kostuum de afstand tussen Amy en de inheemse vrouwen erg groot, omdat deze fraai gestileerde jurk precies tegengesteld is aan datgene wat deze zwervende vrouwen dragen: een samenraapsel van het schamele dat ze bezitten. In tegenstelling tot de rijke indruk van het wit-zwart kostuum maken deze kostuums door hun bontheid, de gelaagdheid van wijde rokken, blouses en omslagdoeken, om het hoofd geknoopte shawls, armbanden, oorringen en blote voeten een zi-geunerachtige, armoedige indruk. Tegelijkertijd verradt het chique van het wit-zwart kostuum ook Amy's innerlijke waarden: een gesteldheid op materiële zekerheid en rijkdom, die haar ervan zal weerhouden de weg van deze vrouwen te volgen. Want zij hebben juist deze waarden achtergelaten en zijn terechtgekomen in een onzeker en armoedig bestaan, dat ook in hun kleding tot uitdrukking komt. Zo schept dit wit-zwart kostuum enerzijds een contrast met deze vrouwen en geeft tegelijk een motivatie om hier de mogelijkheid de vrouwen achterna te gaan af te wijzen.

In *het tweede Afscheid* heeft het chique van het wit-zwart kostuum plaats gemaakt voor het sobere van het slotkostuum. Dit kostuum sluit beter aan bij de armoedigheid van de vrouwen en verkleint zo de afstand die in het eerste Afscheid aanwezig was. Tevens weerspiegelt het dat Amy deze waarden van materiële zekerheid en rijkdom achter zich zal laten, zodat ze nu de weg kan volgen die de vrouwen gaan, waarvoor soberheid vereist is. Ook hier ondersteunt het kostuum de beslissing.

In beide gevallen, in het eerste en in het tweede Afscheid wordt het kostuum gedragen op een moment waarop Amy nog moet kiezen: dat betekent dat aan het kostuum de beslissing die ze zal nemen, al af te lezen valt,



Zwart



Wit

voordat ze het besluit neemt. Het kostuum is dus naast een ondersteuning van het besluit, tegelijk een voorbereiding op dat besluit.

Het kostuum als illustratie van de twijfel

Vanuit het einde van het verhaal is er nog een andere betekenis toe te kennen aan het kostuum van 'het eerste Afscheid'. Het wit-zwart contrast van de jurk wordt enerzijds uitgebuit in het beeld en levert allerlei pikturaal gestileerde komposities op. Tegelijkertijd echter is vanuit het slot aan dit *wit-zwart contrast* een functie in het verhaal toe te kennen.

Wanneer we vanaf 'het eerste Afscheid' het verloop van de sequenzen bekijken met betrekking tot Amy's keuze voor één van de twee mannen, zien we het volgende: er zijn sequenzen, waarin ze voor een van beide mannen kiest, en er zijn sequenzen waarin ze niet kiest, maar twijfelt. Op de momenten dat Amy kiest, hebben de kostuums geen contrast, zijn effen verschijningen: wanneer ze kiest voor *La Bessière* is haar jurk helemaal *zwart*, wanneer ze kiest voor *Tom*, het tegengestelde, namelijk helemaal *wit*.

In de andere sequenzen, waarin ze *niet kiest*, blijkt het kostuum steeds opgebouwd uit *witte en zwarte* elementen, sterke contrasten te vertonen. Deze visuele contrasten en het dubbele karakter van het kostuum weerspiegelen in deze sequenzen Amy's verdeeldheid, dubbele houding en twijfel over welke kant, *zwart* (*La Bessière*) of *wit* (*Tom*), ze moet kiezen.

Voordat Amy definitief kiest voor *La Bessière*, draagt ze eerst 'het wit-zwart kostuum': een witte jurk met zwarte accessoires. Het kostuum maakt nog een voornamelijk witte indruk en het zwart beperkt zich tot de accessoires, die als het ware als overdadige elementen nog afgelegd kunnen worden. In de sequens die dan volgt, draagt ze een zwarte kamerjas met witte mouwen en een witte shawl. Dit kostuum maakt in tegenstelling tot het vorige een voornamelijk zwarte indruk en het wit-zwart is niet langer gescheiden in respectievelijk jurk en accessoires, maar zijn hier verenigd in één kledingstuk. Het binnendringen van het zwart in het kostuum zelf en de voornamelijk zwarte indruk van het geheel geven op dit moment aan dat haar keuze in de richting van *La Bessière* gaat. Een keuze, die ze dan ook



Zwart-wit

maakt in het volgende fragment, waar ze zich met hem verlooft.

In het fragment dat volgt op die verloving, wanneer ze weer met La Bessière gebroken heeft, draagt ze een witte trenchcoat met shawls, die een zwart-wit motief hebben. Dit kostuum is nog 'witter' dan het wit-zwart kostuum: het zwart is opnieuw gereduceerd tot de accessoires, die nu niet helemaal zwart zijn, maar een lichtere indruk maken, omdat ze opgebouwd zijn uit een zwart-wit patroon. Dit kostuum brengt haar heel dicht bij een keuze voor Tom, die ze in het volgende fragment ook maakt.

De effenheid respectievelijk het contrast van het kostuum onderstrepen dus niet alleen Amy's keuze of twijfel, maar geven zelfs op de twijfelmomenten de richting van de keuze aan.

Bijkomende betekenissen van het kostuum

Tenslotte zijn er nog andere aspecten in het kostuum te onderscheiden die inspelen op de problematiek van het verhaal, met name de uiteindelijke keuze voor Tom en het al dan niet volgen van de inheemse vrouwen. Twee motieven spelen daarbij een rol; de tegenstelling *niet-westers/westers* en de *beweging van het kostuum*. Ook deze worden pas duidelijk leesbaar, wanneer we het slot van de film projkeren op de voorafgaande sequenzen.

Westers-niet westers

Van de aanvankelijk westerse artieste die in Mogador arriveert, wordt Amy uiteindelijk een van de zwervende vrouwen. Om tot die keuze te komen maakt ze in het verhaal een hele ontwikkeling door, die haar keuze uiteindelijk mogelijk maakt. Langzamerhand gaat ze steeds meer de richting van deze vrouwen in en zal daarbij haar westerse kenmerken moeten opgeven. Het kostuum ondersteunt op een speciale manier de transformatie van een westerse artieste in een 'niet-westerse vrouw'.

Vanaf het moment van het eerste Afscheid, wanneer het alternatief (deze vrouwen volgen) voor het eerst gaat spelen (tot die tijd is deze problema-

tiek niet aan de orde) zullen er in Amy's kleding 'niet-westerse' elementen optreden. Het kostuum van deze inheemse vrouwen kan gekarakteriseerd worden als, *bont*, *gelaagd* en *los* door shawls en omslagdoeken. Wanneer we het wit-zwart kostuum bekijken, blijkt het reeds een aantal van die elementen te bevatten. Het willekeurige van het niet-westerse is echter totaal *getransponeerd* in een westerse ordening, zodat het nauwelijks herkenbaar is. Toch treffen we in dit kostuum dezelfde elementen aan: de *gelaagdheid*, de *losheid* (in het tule cape-je, de stroken en de shawls) en de *bonthed* (echter gereduceerd en gestileerd tot één grote bloem). De chic van het kostuum maakt de afstand tot de niet-westerse vrouwen groot (zij zijn 'arm' gekleed): maar de niet-westerse (in westerse chic getransponeerde) elementen brengen dit kostuum weer dichterbij zijn tegenpool.

Een tweede wijziging van het kostuum in de richting van 'het niet-westerse' vinden we in de voorlaatste sequens, daar waar Amy op zoek is naar Tom. Ze draagt hier een trenchcoat (westers element) die sterk contrasteert met de accessoires: de shawls met een oosters patroon, waarvan er één zelfs als een niet-westers aandoende hoofddoek gebruikt wordt.

Het slotkostuum neemt in dit verband een eigenaardige positie in, omdat het nauwelijks niet-westerse elementen bevat en eigenlijk zeer westers is: de rok en blouse zijn strak en effen, en de shawl, het enige niet-westerse element, heeft een westers patroon. Merkwaardig aan het hyper-westerse van dit kostuum is wel dat het een soort jurk is (eenvoudig, alledaags) die Amy in de hele film nog niet gedragen heeft: al haar kostuums waren tot nu toe of *elegant* (serie I) of *chic* (serie II), nooit *alledaags*.

Ze bevestigt met dit kostuum haar westerse oorsprong: echter op de meest elementaire wijze: ontdaan van alle westerse elegantie of chic – niet door zich uiterlijk (via kleding) aan te passen aan het nieuwe milieu, maar door, integendeel, zich te nemen en te geven als degene die ze is, kan ze de verbinding met het 'niet-westen' aangaan, de woestijn ingaan. Haar keuze is existentieel, en niet op exotische kulturele criteria gebaseerd.

De betekenis van het motief

Bij het eerste Afscheid, corrigeren de niet-westerse elementen de overdreven westerse chic van het kostuum (het niet-westerse wordt *getransponeerd* in westerse chique). Bij de voorlaatste ontmoeting is het westerse in het kostuum al heel eenvoudig (een trenchcoat).⁸ Het chique zit nu in het niet-westerse van de shawls (de chic wordt nu niet-westers). Een *contrast* met het vorige kostuum, en tegelijk een verschuiving.

Bij de laatste ontmoeting is het *niet-westerse* motief totaal *verdwenen*, doch het *westerse* motief is tot de elementaire basis *herleid*.

In het eerste Afscheid geeft het kostuum een *spel aan met de kleding*, een *maskerade*: in het tweede Afscheid is er een compromis of *twijfel*: in deze



laatste ontmoeting is het een *afstand doen* van alle kostumering, een *erkenning van haar eigen identiteit*.

De beweging van het kostuum

Het slotfragment introduceert de woestijn met een wapperende vlag op de voorgrond, begeleid door het geluid van de wind. In het fragment waait deze woestijnwind door Amy's kostuum en slaat de haren in haar gezicht. Wanneer ze met de vrouwen de woestijn ingaat, gaan ze gebukt voor de wind. De wind is hier zo nadrukkelijk aanwezig, dat nu opvalt dat daarvoor al sprake was van zo iets als een 'wind-motief'.

In het wit-zwart kostuum van het eerste Afscheid speelt de wind permanent door de jurk. Vanwege de stroken, de shawl en de fijne tule is een zacht briesje voldoende om de jurk in beweging te brengen. Hier kondigt de woestijnwind zich reeds aan, maar zachter en verfijnder: de woestijn wordt hier niet getoond, maar alleen nog maar verraden door de wind.

De beweging in het kostuum herhaalt zich op een andere manier in twee kostuums. De relatie met de woestijn is hier niet direkt duidelijk: het is niet de wind die het kostuum beweegt, maar het lichaam. In deze gevallen bestaat het kostuum, een huisjurk en de verloovingsjurk, uit een benedenrand die in losse stroken uiteenvalt. Deze beweging op en neer zodra Amy gaat rennen op zoek naar Tom. Vanuit het slot gezien ligt in het verlengde van de keuze voor Tom de keuze voor de woestijn. Dus ook deze beweging refereert, al is het indirekt, aan de woestijnwind en kondigt de woestijn aan.

De dramatische functie van het wit-zwart kostuum

Er zijn nog een paar aspecten in dit wit-zwart kostuum die de dramatiek van dit verhaalmoment, het eerste Afscheid, ondersteunen. Zo is de wind die voortdurend door het kostuum speelt, niet alleen een aankondiging van de woestijn. Het moment is voor Amy emotioneel geladen, omdat ze nu



Huisjurk



Verlovingsjurk

gedwongen is afscheid te nemen van Tom, de man met wie ze weg zou gaan, maar die teruggekomen is op zijn besluit. Ze verbergt die emotie echter (met uitzondering van een paar momenten). In het handelen, het akteren en de dialoog worden die emoties niet getoond. De wind verstoort echter deze uiterlijke onverschilligheid: door Amy's jurk steeds in bewe-

Deze onrust wordt niet alleen veroorzaakt door het afscheid van Tom, maar ook doordat ze niet weet voor welke man, Tom of La Bessière, ze moet kiezen. Deze twijfel wordt zichtbaar gemaakt in het wenden en draaien van Amy's lichaam en hoofd. De beweging van het lichaam heeft dus, naast een functie in de kompositie van het beeld, ook nog een dramatische functie. Zelfs de houding die ze telkens aanneemt, weerspiegelt haar dubbele houding ten opzichte van de beide mannen: ze richt zich nooit helemaal tot één van beiden, maar ze is steeds half afgewend, half toegekeerd, een toegekeerd lichaam met een door de hoed verholde blik of een afgewend lichaam met een toegekeerde blik.

De emotie wordt niet direct uitgedrukt in het handelen, de dialoog of het akteren (uitdrukking van het gelaat), maar verplaatst naar de wind in het kostuum en wordt als het ware indirect en abstrakt.

Ook de twijfel wordt niet rechtstreeks geuit, maar overgezet op de beweging en houding van het lichaam.

Morocco (USA, 1930)

Screenplay: Jules Furthman, naar het toneelstuk 'Amy Jolly' van Benno Vigny; Director: Josef von Sternberg; Producer: Hector Turnbull; Production Company: Paramount; Photographer: Lee Garmes (asst: Lucien Ballard); Costume-designer: Travis Banton; Songs: 'Give me the Man'; 'What am I Bid for My Apple?' (Karl Hajos, Leo Robin); 'Quand l'Amour meurt' (Millandy, Cremieux); Cast: Gary Cooper (Tom Brown), Marlene Dietrich (Amy Jolly), Adolphe Menjou (La Bessière).

Noten

1. Omdat kleding in de film steeds meer is dan een neutrale afbeelding van kleding uit de werkelijkheid, noemen we de kleding die in de film voorkomt liever 'kostuum'. Zie E. de Kuyper, hiervoor pp. 9-10.
2. De term *dekoratie* wil ik gebruiken voor die elementen in de kleding die onderdeel van de kleding uitmaken en deze versieren of doen opvallen: bijvoorbeeld zakken, knopen en stiksels. Deze elementen behoren tot een andere categorie en verdienen daarom een andere term.
3. Zie over glamour en het bovenlichaam, E. de Kuyper, hiervoor pp. 28, 30.
4. In dit geval wordt de kompositie ook niet teweeggebracht door licht-en-schaduwvlekken. In de kenschetsende lichtkompositie van J. von Sternberg mag deze sequens daarom als, nogal afwijkend, 'vlak uitgelicht' worden beschouwd.
5. R. Barthes onderscheidt op de syntagmatiese as van het verhaal twee functies: een katalyserende en een kardinale/kernfunctie. De eerste is niet noodzakelijk om het verhaal te vertellen: zij weidt uit of leidt een belangrijke gebeurtenis in. De kernfunctie is daarentegen wel noodzakelijk voor het verhaal: wanneer deze weggelaten zou worden, zou het verhaal anders worden. De relatie tussen kern- en katalyserende functie is op implicatie gebaseerd: een katalyse veronderstelt een kernfunctie maar het omgekeerde is niet het geval. De kernfuncties onderling worden door een verhouding van solidariteit verenigd. Zie: R. Barthes, 'Inleiding in de structurele analyse van het verhaal', in: *Versus*, 1984, nr. 2, p. 26.
- 6 Dat wil zeggen alle behalve de theaterkostuums omdat die anders gemarkeerd zijn. Zie E. de Kuyper, hiervoor, p. 11 en noot 5.
7. Polka dots zijn niet effen, maar geven in dit geval toch geen groot contrast, en maken eerder een grijze indruk. Hollywood gebruikte ze trouwens nadrukkelijk voor 'het alledaagse kostuum'. 'Polka dots were usually reserved for the mornings. Their appearance on the screen almost automatically denoted informality.' M.J. Bailey, *Those Glorious Glamour Years*. Secaucus (Citadel Press) 1982, p. 137.
8. Deze eenvoud van de jas verwijst eveneens naar de soberheid van het slotkostuum.