

MOROCCO: de rekwisieten van de omhelzing

Omhelzingen vormen in de klassieke Hollywoodfilms (de films gemaakt in Hollywood tijdens de bloeiperiode, de jaren dertig tot de jaren zestig) fragmenten die onderdeel uitmaken van de totaliteit van de verhalen, zoals deze door de films worden verteld. Deze voor de hand liggende constatering maakt echter duidelijk dat een analyse van het verschijnsel 'omhelzing' op dezelfde vragen moet stuiten als analyses van andere thematische onderzoeken: op welke manier is een deel (de omhelzing) van het geheel (het verhaal) toch enigszins los van het geheel, als een min of meer op zichzelf staand onderwerp te benaderen? Hoe kan de omhelzing als een onderdeel van het narratieve traject ('de koppelingsproblematiek (...) is steeds aanwezig, als horizon waartegen het verhaal met zijn eigen problematiek zich afspeelt'¹) als afzonderlijke stap, dus min of meer losgeweekt van het totale traject, beschreven worden?

De vijftien films die hebben gediend als onderzoeksbron, maakten duidelijk dat de omhelzingen zelf steeds een korte tijdspanne van enkele seconden omvatten (de enige uitzondering binnen ons onderzoeksmateriaal vormde *NOTORIOUS* van Alfred Hitchcock²) en dat er zelden meer dan twee shots gebruikt worden om een omhelzing in beeld te brengen. Analyses zijn vaak gebaseerd op bestudering van overeenkomsten en verschillen. Het ontbreken van (grote) verschillen in de manier waarop omhelzingen in beeld gebracht worden en de korte duur van de omhelzingsscènes bemoeilijken de analyse.

Bovendien is er zeker hier sprake van de steeds opduikende 'spannende uitdaging die het nonverbale stelt aan het verbale'.³ De verlam-

1. E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1984, p. 18.

2. *NOTORIOUS* (Alfred Hitchcock, 1946) is een beroemde uitzondering omdat ter omzeiling van de censuur Gary Grant en Ingrid Bergman hun omhelzing in het hotel enkele keren onderbreken maar direct weer voortzetten. Zodoende ontstaat een omhelzing van 2½ minuut, waarin de lippen van de acteurs elkaar twintig maal raken. Zie ook: W. Verstappen, 'NOTORIOUS op de montagetafel', in: *Skoop*, jrg. 15 (1979) nr. 3, pp. 23-33.

3. 'Redactioneel', in: *Versus* 4/1985, p. 6. Zie ook: 'Dans – Beweging – Ballet. Vooraf', in: *Versus* 2/1985, p. 64.

ming van het taalvermogen die optreedt bij het talig willen vatten van een niet-talige uitdrukkingvorm als film, lijkt nog eens te worden vergroot door het moeten overschrijden van een zekere vorm van *gêne*. Het gevoel bij een intieme gebeurtenis tussen twee personen in het donker als (niet-zichtbaar aanwezige) derde aanwezig te zijn werkt niet hinderlijk – dat is inherent aan het kijken naar en het meeleven met het filmverhaal – maar de scènes steeds opnieuw bekijken en commentariëren brengt zo nu en dan het gevoel met zich mee een storend element te zijn, een indringer in andermans aangelegenheden.

Als tegenwicht tegen deze moeilijkheden reiken echter de Hollywood-films zelf bepaalde oplossingen aan. Wat deze films tot een dankbaar onderwerp van analyse maakt, is het gegeven dat elk shot zo nauwkeurig wordt 'geënceneerd' dat (bijna) elk detail dat in de film te ontdekken valt, op de een of andere manier ook betekenis heeft binnen de film als geheel.⁴ Dit zorgt voor een blijvend plezier in het steeds weer opnieuw bekijken van deze films. Dit zelden betekenisloos-zijn van details vormt dan ook een belangrijk uitgangspunt voor de analyse van de omhelzingen.

MOROCCO

'L'amour se fane avec les fleurs' zingt Amy Jolly (Marlene Dietrich) in een chanson tijdens haar eerste optreden in een nachtclub in de film *MOROCCO* (Josef von Sternberg, 1930). Het is echter niet alleen een zinsnede uit Amy Jolly's chanson, de vermelding dat die liefde verwelkt te zamen met de bloemen is tevens een uiterst krachtige samenvatting van de vertelstrategie van deze film: door middel van talrijke rekvisieten (naast de bloemen zijn er waaiers, appels, een smoking, een sleutel, hoeden en petten, poppen, kralengordijnen, tralies, inscripties, foto's en sieraden) wordt het verhaal verteld van de mogelijkheden en de onmogelijkheden van liefdesrelaties tussen de drie protagonisten, van de mogelijkheden en de onmogelijkheden van omhelzingen.

Een 'metonymische' omhelzing

Tijdens haar eerste optreden in de nachtclub geraakt Amy Jolly voor de keuze tussen twee mannen: de rijke, wat oudere artiest La Bessière (Adolphe Menjou), die haar bij haar aankomst in Marokko op de boot reeds behulpzaam was, en de jonge maar arme soldaat uit het vreemdelingenlegioen Tom Brown (Gary Cooper), op wie haar oog valt wanneer hij het rumoerige publiek bij haar opkomst op het podium tot

4. Zie voor een voorbeeld van een analyse van enkele visuele aspecten van het (filmische) beeld José Teunissen, 'Het kostuum in het verhaal. Een kostuum van Marlene Dietrich in *MOROCCO*', in: *Versus* 4/1985, pp. 74-89.

zwijgen brengt en haar daarmee het gehoor verschaft. Gehuld in mannelijke attributen in de vorm van een smoking en een hoge hoed (foto 1) veroorzaakt zij een tumult dat door Tom Brown slechts met moeite tot bedaren te brengen is. Het shockerende van haar mannelijke verschijning buit zij ten volle uit door na het zingen van het chanson een vrouwelijke toeschouwer een bloem te ontstelen in ruil voor een kus (foto 2). Vervolgens werpt ze deze bloem Tom Brown toe. Op dezelfde manier als iemand een kus toegeblazen kan worden, zo wordt hier de



1



2



3

bloem, door deze te verwerven in ruil voor een kus, imaginair getransformeerd tot een kus. De bloem ondergaat door de opeenvolgende gebeurtenissen als het ware een gedaantewisseling. Tom Brown vangt de bloem op en steekt deze even later achter zijn oor, dezelfde plaats waar de oorspronkelijke bezitster deze droeg (foto 3 en 4). Met deze handeling onderstreept Tom Brown niet alleen dat hij de 'mannelijke' verschijning van Amy Jolly accepteert en goedkeurt maar dat hij zelfs bereid is haar sekse-overschrijding na te volgen.⁵ De bloem wordt door deze achter het oor te steken opnieuw een sierobject en zorgt voor een vervrouwelijking van Tom Browns gezicht (foto 5). De betekenis van de bloem als imaginaire kus wordt weer naar de achtergrond gedrongen totdat deze betekenis weer in herinnering wordt geroepen door een nieuw spel met de rekvisieten zoals we verderop zullen zien.

In het volgende zangnummer verschijnt Amy Jolly in vrouwenkleden. Na het nummer 'What am I bid for my apple' gaat ze het publiek in om appels te verkopen. Daar slaat ze een uitnodiging van La Bessière af: 'I have disposed of the balance of the evening'. Maar de afspraak die

5. Termen als 'mannelijk' en 'vrouwelijk' dienen hier niet opgevat te worden als eigenschappen die de 'man' of de 'vrouw' zouden definiëren. Waar het om gaat is dat de eigenschappen van het succesvolle koppel elkaar dienen te completeren. Zo is het Amy Jolly in mannenkleden mogelijk een vrouwelijke toeschouwer te kussen, en is het haar in vrouwenkleden onmogelijk de 'vrouwelijke' Brown te omhelzen.

haar avond in beslag zal nemen, moet ze nog maken: wanneer Tom Brown een appel koopt geeft zij hem als 'wisselgeld' de sleutel van haar woning.

Hier worden de attributen op eenzelfde manier ingezet als boven bij de 'metonymische' kus, namelijk door ermee te spelen. La Bessière geeft voor de appel een zodanig groot bankbiljet dat Amy Jolly onmogelijk het juiste wisselgeld kan teruggeven. La Bessière antwoordt dat dat ook niet in zijn verwachting lag. Dat sluit hem uit van de wisseltruc die



4



5



6

zij vervolgens met Tom Brown uitvoert. Want hoewel de nachtclubeigenaar haar afraadt appels te verkopen aan de mensen op de goedkope plaatsen omdat daar geen geld te halen is, biedt Amy Jolly Tom Brown een appel aan. Brown wil deze echter niet voor niets aanvaarden ('I always pay for what I get') en heeft van een van zijn makkers het benodigde geld, een halve maandwedde, geleend. Onmiddellijk zet hij zijn tanden in de appel. En Amy Jolly geeft hem als wisselgeld haar sleutel om het ontdekte nieuwe paradijs te kunnen betreden.⁶

Duidelijk tekent zich reeds de kracht van het spelen met de attributen af: de bloem, de appel en het geld hebben niet één enkele, vaste symbolische waarde maar ze veranderen steeds door het spel waarbinnen ze worden ingezet.

De afgebroken omhelzing

In de scène die volgt op de nachtclub-sequens zoekt Tom Brown Amy Jolly in haar woning op. Met de sleutel verschaft hij zich toegang tot de woning, de bloem heeft hij opnieuw achter zijn oor gestoken. Tijdens deze ontmoeting vindt de eerste omhelzing tussen beide plaats. Het directe voorspel van de omhelzing en de omhelzing zelf worden in één

6. De begintekst van haar tweede song luidt: 'What am I bid for my apple, the fruit that made Adam so wise? On the historic night, when he took a bite, they discovered a new Paradise.'

camera-instelling (medium-shot) getoond. Omdat de camera niet beweegt, komt het accent te liggen op de bewegingen van de personages zelf. Omdat er bovendien nauwelijks sprake is van dialoog, komt het accent nog nadrukkelijker te liggen op de nonverbale handelingen en bewegingen van de spelers.

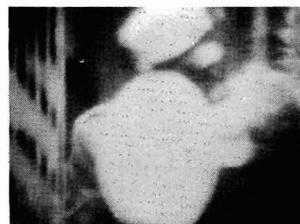
Tom Brown en Amy Joly zitten samen op de sofa, Brown wuift haar met een waaier koelte toe (foto 6). Amy Jolly kijkt hem aan en brengt haar gezicht steeds dichterbij dat van hem (foto 7). Deze houding lijkt



7



8



9

een uitnodiging aan Brown haar te omhelzen, maar dan pakt ze echter de bloem van achter zijn oor vandaan, ruikt eraan en gooit vervolgens de bloem op de grond (foto 8). 'Faded', zegt ze. In de nachtclub volgde op het ruiken aan de bloem een kus, in ruil voor de bloem. Nu neemt Amy Jolly de bloem weg zonder vergoeding en werpt haar niemand toe. De bloem belandt op de grond.

Een tweede verwijzing naar de nachtclub in verband met de bloem is terug te vinden in de bovenvermelde zinsnede uit het chanson: 'L'amour se fane avec les fleurs'. De bloem is verwelkt, de dingen zijn niet meer wat ze eens waren. Amy Jolly draagt niet langer mannenkleden en Tom Brown is niet de vrouw met de bloem uit de nachtclub, hoewel hij dezelfde attributen draagt: de bloem achter het oor, de waaier in de hand. Door de bloem van hem weg te nemen wordt ook het 'vrouwelijke' van Browns gezicht weggenomen. Het krijgen van de bloem was voor Brown het krijgen van de toestemming om haar te benaderen. Maar hij veranderde dit teken door de bloem op een voor mannen onconventionele plaats te dragen. (La Bessière zal later tonen wat wél de juiste plaats is: op het colbert.) Door de bloem achter zijn oor te dragen maskeert Brown zijn mannelijkheid en maakt de bloem daardoor tot teken van de onmogelijkheid van een koppeling met Amy Jolly. Bevrijd van de bloem kan hij vervolgens wel het initiatief nemen.

Het tweede rekwisiet van betekenis is de waaier. Meteen wanneer

Brown de woning van Amy Jolly binnenkomt, grijpt hij naar de waaier. Deze blijkt echter niet meer op de voor hem vertrouwde plaats te liggen. Door dit eenvoudige spel van misgrijpen wordt verwezen naar zijn bekendheid met de woning, naar zijn status als Don Juan (het huis wordt bewoond door de steeds wisselende zangeressen die in de nachtclub optreden). Maar het misgrijpen betekent tevens dat Amy Jolly zich onderscheidt van de vorige bewoonster, zij heeft haar eigen ordening aangebracht en zal zich niet laten verleiden tot het soort verhou-



10



11

ding waar Tom Brown een patent op schijnt te hebben, de kortstondige ontmoetingen voor één nacht.

Wanneer Tom Brown even later met Amy Jolly op de sofa zit, waait hij haar met de (inmiddels toch gevonden) waaier koelte toe, 'Hot, isn't it?' Dan beweegt hij met zijn ene hand Amy Jolly naar achteren om haar te omhelzen. Met zijn andere hand brengt hij de waaier omhoog en onttrekt daarmee de omhelzing aan de openbaarheid (de camera, de toeschouwer). Hij verandert door deze handeling de functie van de waaier: van het toewuiven van koelte, waardoor het klimaat geëvoceerd wordt, naar het verbergen van de omhelzing (foto 9 en 10). De waaier wordt vaak gebruikt om individuele emoties als blozen en schaamte te verhullen, zoals bij de vrouw in de nachtclub aan wie Amy Jolly om de bloem vraagt. Nadat zij door Amy Jolly is gekust, verbergt ze haar gezicht achter de waaier. In de sofa-scène gebruikt Brown de waaier om hún omhelzing te verhullen waardoor de intimiteit van de omhelzing vergroot lijkt te worden.

Opnieuw wordt hierdoor duidelijk dat er geen enkelvoudige vaste betekenissen kunnen worden toegekend aan de attributen. De betekenissen blijven beweeglijk door het spel waarin ze worden ingezet.

Maar zoals Amy Jolly zich in de nachtclub niet liet dwingen om bij hem te gaan zitten, zo laat ze zich ook nu niet tot grotere intimiteit dwingen dan zij zelf voor gepast houdt. Ze verbreekt de omhelzing met

dezelfde soepele bewegingen als waarmee de omhelzing werd ingezet (terwijl ze opstaat, duwt ze de hand met de waaier terug) (foto 11, 12 en 13) en maakt daardoor duidelijk zijn spelletjes niet te waarden. Ze weigert een van zijn liefjes te zijn uit een van zijn vele verhoudingen die het daglicht niet kunnen verdragen. Tom Brown zal ook dit attribuut terzijde moeten leggen, wil de omhelzing tot een bevredigend einde gebracht worden. Verlost van de waaier zal het hem onmogelijk zijn ermee te spelen en het initiatief naar zich toe te trekken (zoals hij in de



12



13



14

nachtclub Amy Jolly naar zich toetrok) bij het bepalen van de mate van intimiteit. Zij heeft hem uitverkoren om bij haar op bezoek te komen. Zij zal ook degene zijn die bepaalt wat wel en wat niet gebeurt.

Rekwisieten verschaffen belangrijke informatie over het 'lezen' en verstaan van deze omhelzing. Nog duidelijker wordt dit wanneer de rol van de rekwisieten in de gehele scène van het bezoek van Brown wordt bekeken: er is geen enkel moment waarop beide personages tegelijkertijd hun handen vrij hebben. Steeds functioneren de verschillende rekwisieten die door Brown en Amy Jolly ter hand genomen worden (een glas, een pop, een pet, een appel, een kralengordijn) als een obstakel voor een 'onvoorwaardelijke' toenadering, steeds zijn hun handen met 'afgeleide' zaken bezig. Op een van de spaarzame momenten dat Brown geen voorwerp vasthoudt, neemt Amy Jolly een sigaret van een tafeltje (foto 14), wat Brown ertoe aanzet een lucifer aan te strijken om haar vuur te geven. De sigaret, een van de geliefde rekwisieten van Von Sternberg⁷, krijgt hier een dubbele functie: enerzijds blijft ze functioneren als een obstakel omdat ze als rekwisiet een hand in beslag neemt, maar anderzijds is ze het teken van toenadering. Amy Jolly heeft Brown na de omhelzing de deur gewezen, 'You can go now, soldier'. Door een

7. Zie hiervoor: E. de Kuyper, 'De strijd der sexen. De sigaret en de metamorfosen van de vrouw!', in: *Skrien* 141, 1985, pp. 10-13.

sigaret in haar mond te nemen biedt ze Brown echter opnieuw de mogelijkheid haar te benaderen. Hij gaat op haar 'uitnodiging' in, gaat naast haar zitten, strijkt een lucifer op de muur aan en geeft haar vuur (foto 15). Het gesprek kan worden voortgezet. Amy Jolly geeft Brown een nieuwe gelegenheid zijn geschiktheid te tonen.

Een sequens in *HUMAN DESIRE* (Fritz Lang, 1954) toont dat de sigaret een nog gecompliceerder functie kan vervullen. Vicky (Gloria Graham)



15



16

moet in de trein Jeff (Glenn Ford) van zijn plaats weglokken om haar man de gelegenheid te geven ongezien van de plek van de moord weg te komen. Wanneer Vicky en Jeff in een onbezette coupé zijn terechtgekomen, biedt hij haar een sigaret aan en steekt er zelf ook een op. Door een schommeling van de trein geraken zij plotseling in elkaars armen, wat uitmondt in een omhelzing. Tijdens deze omhelzing hebben beiden hun sigaret in de hand. Vicky houdt haar hand met de sigaret tussen hen beiden in, maar de andere hand grijpt Jeff stevig vast, en dat drukt meer uit dan het houvast willen hebben om de schommeling van de trein op te vangen, want die rijdt inmiddels al weer in een recht spoor. Aanvankelijk functioneert de sigaret als een middel tot toenadering tussen Jeff en Vicky, het roken van een sigaret als een gezamenlijke, kameradschappelijke bezigheid. Maar op het moment dat de sigaret ook nog tijdens de omhelzing in de hand gehouden wordt, verandert haar betekenis en wordt een obstakel. Wanneer de sigaret haar stimulerende functie heeft vervuld, dient zij terzijde gelegd te worden: tijdens de perfecte omhelzing liggen de brandende sigaretten in de asbak.⁸ De sigaret in Vicky's rechterhand bevestigt de valsheid van haar toenaderingspoging. Maar tegelijkertijd doet haar linkerhand, in haar onver-

8. Zoals in het beeld onder de begin- en eindcredits van *THE BIG SLEEP*. Zie Jan Simons, 'Anybody got a light?', in: *Skrien* 138, 1985, p. 20.

wachte hartstochtelijkheid, een poging deze valsheid, dit obstakel, te ontkennen. Twee elkaar bestrijdende tekens die de omhelzing tot een uiterst dubbelzinnige maken.

Tom Brown respecteert zowel de toenaderings-functie van de sigaret als het uiteindelijke obstakel-karakter ervan: hij doet geen poging meer tot een volgende ongepaste omhelzing. Dat mist zijn effect niet. Amy Jolly: 'You better go now. I'm... beginning to like you'. Wanneer Brown de woning heeft verlaten, gaat zij hem achterna. Buiten op straat



17



18



19

vindt zij hem terug. Nu dragen ze geen van beiden nog attributen waardoor ze worden afgeleid. Ze hebben alleen elkaar. Nu kan Tom Brown 'man' zijn: hij biedt Amy Jolly zijn arm nadat hij haar heeft aangeboden haar naar haar huis te begeleiden (foto 16). Gearmd lopen ze over straat, Amy Jolly vlijt zich tegen hem aan. Hierop neemt Brown haar in zijn armen en draagt haar de trap van haar woning op. Dit stelt haar in staat te tonen dat zij 'vrouw' is: zij prijst zijn sterke armen. 'Mannelijke' en 'vrouwelijke' eigenschappen die elkaar perfect completeren. De afwezigheid van hinderlijke attributen maakt het mogelijk het proces van het elkaar aftasten, omcirkelen, aantrekken en afstoten een halt toe te roepen. Brown: 'Well, we're going to get along better this time'.

Nog meer obstakels

De tweede echte omhelzing in de film vindt plaats in de kleedkamer van Amy Jolly, vlak voor haar optreden. Tom Brown zoekt Amy Jolly daar op om afscheid van haar te nemen voordat hij op patrouille gaat. Voor haar deur hoort hij bij toeval dat La Bessière haar een huwelijks-aanzoek doet en dat Amy Jolly de boot enigszins afhoudt. Wanneer Brown binnen is, laat La Bessière hem met haar alleen. Ze vraagt Brown of hij lange tijd zal weg blijven en wanneer ze hem weer zal zien. 'Maybe never. Something tells me I'm not coming back this time'. Met het champagneglas dat haar door La Bessière tijdens zijn verzoek om haar

hand is aangeboden nog in haar hand, kijkt Amy Jolly Brown aan, opent haar armen en beweegt zich naar hem toe. Hij beantwoordt haar omhelzing. In twee shots (een medium-close en dan een close-up) wordt de omhelzing getoond, waarbij het lege champagneglas in de hand van Amy Jolly duidelijk zichtbaar blijft (foto 17 en 18). Haar andere hand pakt hem bij zijn schouder, hartstochtelijk. Dan vraagt ze hem niet weg te gaan. Wanneer ze vervolgens naar de spiegel loopt, stelt hij haar voor samen met hem te vluchten. Zij kijkt naar hem in de spiegel, tikt even



20

21

22

tegen haar champagneglas en belooft hem die avond met hem mee te gaan. Wanneer Brown dan op haar toeloopt om haar te omhelzen gaat de zoemer. Amy Jolly moet optreden. Ze kust hem snel en loopt naar de deur: 'I'll be back. Wait for me'. En Brown blijft alleen achter.

Ook in deze omhelzing speelt een rekvisiet een belangrijke rol. Het champagneglas herinnert aan het samenzijn van Amy Jolly met La Bessière en aan zijn huwelijksaanzoek. De kadrering van de twee shots van de omhelzing met Brown toont nadrukkelijk het belang van het glas. In beide shots is het glas zichtbaar aanwezig, terwijl in het tweede shot de hand die aan de hartstocht uiting geeft, buiten beeld blijft. De obstakels zijn nog lang niet allemaal uit de weg geruimd.

Dat de kadreringen in deze film met grote nauwkeurigheid zijn gemaakt moge ook blijken uit de scène die voor één en dezelfde spiegel zijn opgenomen. Wanneer Amy Jolly ja zegt op Browns voorstel, kijkt ze via de spiegel naar hem en ziet ze slechts zijn afbeelding. Maar in de spiegel vormen ze voor de filmtoeschouwer een hecht paar (foto 19). Dit in tegenstelling tot de twee ontmoetingen van Amy Jolly met La Bessière in haar kleedruimte. Wanneer zij beiden bij de spiegel staan is er steeds slechts een verdubbeling van één van hen. Geen enkel moment verdubbelt de spiegel hen beiden, als paar (foto 20 en 21). Zoals ze ook tijdens hun eerste, prachtig gecomponeerde ontmoeting op de boot niet samen in één beeld willen passen (foto 22).

Maar het 'portret' van Amy Jolly en Brown blijft slechts een spiegelbeeld, want de werkelijkheid laat de zoemer klinken en doet Amy Jolly verdwijnen.

Een andere plaats waar de omhelzing nauw verweven is met het gebruik van rekwisieten, en die daarmee bijna een samenvatting en een voltooiing van MOROCCO genoemd zou kunnen worden, is de laatste scène uit SHANGHAI EXPRESS (J. von Sternberg, 1932). Na vijf jaar ont-



23



24

moeten Donald (Doc) Harvey (Clive Brook) en Shanghai-Lilly (Marlene Dietrich) elkaar weer in de trein op weg naar Shanghai. De herkoppling draait om het herwinnen van elkaars vertrouwen. Na de avontuurlijke reis staan ze op het station van Shanghai. Lilly heeft juist een nieuw horloge voor Doc gekocht en doet hem (na het verwijderen van het prijskaartje) dit om. Even later wanneer ze zich met elkaar verzoend hebben en Lilly hem uitvoerig betast, vraagt Doc: 'How in the name of Confucius can I kiss you with all these people around?' En Lilly antwoordt hem, terwijl ze ongemakkelijk naar de passerende mensen rondom hen kijkt: 'But Donald, there's no one here but you and I.' Tijdens de daarop volgende omhelzing neemt Lilly de handschoen en wandelstok uit zijn handen, laat ze achter zijn rug vallen en trekt hem hartstochtelijk naar zich toe. Fade out. Na een tussenshot van de menigte op het station volgt opnieuw een shot van het omhelzende paar. Een volgende fade-out sluit het verhaal af.

Zo creëren Lilly en Doc als het ware hun eigen Utopia. Het nieuwe horloge doet de oude, pijnlijke tijd vergeten en laat een nieuwe tijd beginnen. Door de aanwezigheid van andere mensen te ontkennen scheppen ze hun eigen niemandsland. En het afleggen van de rekwisieten maakt een volledige concentratie op elkaar mogelijk. Tijd, plaats en omstandigheden zijn onschadelijk gemaakt.

Tom Brown blijft alleen in de kleedkamer van Amy Jolly achter. Wach- tend op haar terugkeer speelt hij wat met haar lippenstift, tot hij de armband ziet die Amy Jolly tevoren van La Bessière heeft gekregen. Pas in tweede instantie bemerkt hij de waarde van de armband waarmee La Bessière en zijn rijkdom present gesteld worden. Vervolgens loopt hij naar de spiegel, ziet de weelderige bos bloemen, pakt haar hoge hoed en past deze, maar zet hem snel weer af en zet zijn eigen pet weer op. Hij raakt een van de bloemen aan (door dit kleine gebaar worden de eerdere betekenissen die aan de bloem gekoppeld waren opnieuw snel in herinnering geroepen) en schrijft met lippenstift op de spiegel: 'I changed my mind. Good Luck!'

De rekwisieten en Browns spel daarmee vertellen het waarom van de verandering van zijn gedachten. Rekwisieten die Amy Jolly toebeho- ren en die Brown niet 'passen'. Dat de hoed hem niet 'past' wordt dui- delijk gemaakt door het medium-shot (foto 23). Het uniform is niet te combineren met deze hoed. Dat Amy Jolly zich vertrouwd toonde met dit attribuut (foto 24) vergroot op dat moment de afstand tussen hen beiden. Rekwisieten die obstakels worden. Maar ook Amy Jolly worstelt met de 'passendheid' van de voorwerpen die La Bessière haar geeft om haar voor zich te winnen. Per ongeluk gooit ze de vaas met bloemen om, uit onhandigheid breekt ze op hun verlovingsfeest het parelsnoer stuk, ze verscheurt zijn visitekaartje en legt de armband die hij haar even tevoren gegeven heeft weer af. De band tussen Amy Jolly en La Bessière wordt verbroken doordat Amy Jolly zich van deze attri- buten ontdoet. Tenslotte maakt ze zich van La Bessière zelf los door hem bij zijn auto achter te laten terwijl ze zelf de woestijn intrekt, Tom Brown en zijn compagnie achterna. De laatste rekwisieten waar ze af- stand van doet zijn haar schoenen met hoge hakken, de laatste reminis- centie aan het gegoede burgerlijke milieu. In de woestijn zullen ze werkelijk op elkaar aangewezen zijn. Want daar zijn geen spiegels die de blik verstoren. Geen rekwisieten die de definitieve koppeling in de weg staan.

Dit artikel vond zijn oorsprong in een werkcollege over de omhelzing in de klassieke Holly- woodfilm aan de afdeling 'Film- en Opvoeringskunsten' van de Universiteit van Nijmegen. Met dank aan Celine Linssen en Henriëtte van Rijsingen.

MOROCCO (USA, 1930)

Screenplay: Jules Furthman, naar het toneelstuk *Amy Jolly* van Benno Vigny; Director: Josef Von Sternberg; Producer: Hector Turnbull; Production Company: Paramount Publix Cor- poration; Photographer: Lee Garmes (ass.: Lucien Ballard); Songs: 'Give me the Man'; 'What am I Bid for My Apple', Karl Hajos, Leo Robin; 'Quand l'amour meurt', Millandy, Gremieux; Cast: Gary Cooper (legionair Tom Brown), Marlene Dietrich (Amy Jolly), Adolphe Menjou (La Bessière).