

De toeschouwer in de Busby Berkeley-musical¹

Een grote zaal, gevuld met een aantal rijen ligbaden, geflankeerd door grote toiletspiegels. In de baden even zovele glimlachende meisjes, tot aan hun nek toe gehuld in een weelderige schuimmassa. Voorzichtig glijdt de camera langs de 'openbare privé-badkamers', terwijl de meisjes het bad verlaten en zich voor hun spiegels installeren om het gezicht te poederen. Bij een van de meisjes verwijlen we een moment; plotse-ling draait ze zich naar ons toe, kijkt ons guitig aan en met een slinkse beweging drukt ze haar poederdonsje tegen de lens van de camera. En wèg is de badzaal, wèg zijn de meisjes; de blik van de toeschouwer ketst af op een wit ondoordringbaar beeldscherm.

Deze scène uit de musical *DAMES* van Busby Berkeley (1934) geeft een helder voorbeeld van een van de belangrijkste kenmerken van de muzikale komedie: de suggestie van een rechtstreekse relatie tussen filmpersonages en filmtoeschouwer. Een relatie die hier op een wel zeer extreme wijze wordt gespeeld. Want de badkamerscène in *DAMES* laat niet alleen een filmpersonage zien dat zich rechtstreeks tot de toeschouwer richt, deze rechtstreeks aankijkt, maar benadrukt tevens dat deze relatie door een filmpersonage weer verbroken kan worden. Juist doordat zij de filmtoeschouwer het zicht verspert, bevestigt de dame met het poederdonsje het rechtstreekse karakter van de relatie met de filmtoeschouwer: zij is het die de filmtoeschouwer aankijkt, zij is het ook die het contact verbreekt. De spanning tussen tonen en niet-tonen, die in andere Hollywoodgenres tot stand gebracht wordt door de camera (door hem in de keuken te plaatsen wanneer de actie zich juist in de huiskamer afspeelt, door een fade-out te maken wanneer de omhelzing juist zijn aanvang neemt), wordt in deze scène door een filmpersonage opgeroepen: ze kijkt, ze kijkt niet, ze wil dat ik kijk, ze wil niet meer dat ik kijk.

1. De praktische analyses van de musicalfragmenten in dit artikel zijn uitgevoerd door Henriëtte van Rijsingen, Caroline Salomon en mijzelf in het kader van de werkgroep 'Dans en beweging', aan de KU Nijmegen. De foto's werden gemaakt door Bob Bronshoff.

Op allerlei manieren probeert de musical deze rechtstreekse relatie tussen filmpersonage en toeschouwer tot stand te brengen. In zijn artikel 'Een matrix voor de muzikale komedie: de plaats van de toeschouwer in de tekstuele machine' noemt Jim Collins naast de rechtstreekse blik in de camera, naar de toeschouwer dus, de teksten van de musical-songs waarin de toeschouwer een organische plaats toebedeeld krijgt – *Life is short, we're growing older, you better dance little lady, dance little man*.² Vriendelijk wordt de toeschouwer toegesproken: we zitten allemaal in hetzelfde schuitje, zijn allemaal van dezelfde soort, we zullen het samen wel gezellig maken.

Steeds opnieuw wordt de toeschouwer van de musical uitgenodigd om mee te doen, mee te dansen. Het is voor de musical zelfs essentieel dat de toeschouwer meedoet, want de musicaltekst 'verheerlijkt het "amusement" (...), zich niet amuseren betekent: deel uitmaken van de trieste saaie wereld, waarover Astaire en Rogers (en de musical in het algemeen, C.L.) juist triomferen'.³

Dit beroep op de toeschouwer tot 'actieve' deelname in de musical lijkt het genre te onderscheiden van vele andere Hollywood-genres waarin de aanwezigheid van de filmtoeschouwer eerder ontkend wordt. Christian Metz spreekt over deze ontkenning, wanneer hij zegt: 'Ik kijk naar de film, maar de film kijkt niet naar mij terwijl ik naar hem kijk. Toch weet hij dat ik kijk. Maar hij wil het niet weten. Juist deze fundamentele ontkenning heeft de gehele klassieke film in de richting van de "histoire" gedreven, die het discursieve element ervan onophoudelijk heeft uitgewist'.⁴ De film, die principieel discours is, dat wil zeggen een (film)-verhaal dat verteld wordt, en dus een vertelinstantie impliceert, wist voortdurend de sporen van dit vertellen, van de 'énonciation' uit, en vermoot zich daarmee tot 'histoire': tot een verhaal, of liever een gebeuren, dat *gebeurd* is. Geen lijfelijke aanwezigheid van een verteller, geen sporen zelfs van een 'énonciation'; het gebeuren wordt niet verteld, het *presenteert zichzelf*.

De musical echter lijkt met deze anonimiteit te breken. De dans en de musical-songs komen niet uit 'het nergens' vandaan, zoals de 'histoire' een verhaal is dat nergens vandaan komt, maar ze worden voor een publiek opgevoerd, het publiek wordt als publiek herkend en erkend, de filmtoeschouwer wordt de jij in het ik-jij-discours. Deze actieve rol van de filmtoeschouwer brengt Collins ertoe de stelling van Metz voor de musical om te draaien: 'De tekst van de musical kan enkel functione-

2. J. Collins, 'Een matrix voor de muzikale komedie', in: *Versus* 3/1983, pp. 22-32.

3. Idem, p. 26.

4. Christian Metz, 'Histoire/Discours', in: *Seminar Semiotiek van de film*. Nijmegen (SUN) 1980, p. 81.

ren, niet omdat hij, zoals Metz beschrijft, een *discours* is vermomd als een *histoire*, maar eerder omdat hij *histoire* is vermomd als *discours*. De tekst van de musical erkent niet alleen de aanwezigheid van de filmtoeschouwer, maar creëert ook nog de illusie dat hij deel uitmaakt van het creatieve proces zelf.⁵

Het kan inderdaad niet ontkend worden, dat de musical een andere relatie met de filmtoeschouwer onderhoudt dan bijvoorbeeld de western, het melodrama of de film noir. Het is echter de vraag of dit werkelijk zo'n Copernicaanse omwenteling teweegbrengt als Collins hierboven beweert.⁶ De stelling van Metz wordt in de musical niet zozeer omgekeerd alswel aangevuld: de tekst van de musical functioneert, omdat hij een *discours* is vermomd als een *histoire*, én omdat deze *histoire* zich wederom voordoeft als *discours*. Uiteindelijk doet de musical zich inderdaad voor als een *discours*, maar de relatie tussen dit *discours* en het fundamentele *discours* dat de film is, is minder eenvoudig dan Collins suggereert.

De musical zit met een fundamenteel probleem. Wil zij (zoals iedere rechtgeaarde film dat wil) de toeschouwer met een krachtige greep aan zich binden, dan zal ze zich, net als iedere andere Hollywoodfilm, vloeiend, zonder breuken, als een perfect illusoire werkelijkheid moeten presenteren. De verhaalsequensen van de musical (meestal de perikelen die zich backstage afspelen, of het lief en leed van een dansster in zijn of haar 'gewone' leven) slagen hier over het algemeen uitstekend in, zich bedienend van de traditionele Hollywood-strategieën waardoor het verhaal zichzelf lijkt te vertellen en de toeschouwer een weggeïmponeerde plaats toebedeeld krijgt. Maar een musical is geen musical zonder zang en dans. En steeds wanneer er een zang- of dansfragment ingezet gaat worden, komt de musicalfilm voor een probleem te staan. Want in deze fragmenten moet de filmtoeschouwer een *actieve* plaats toebedeeld krijgen. Wil de toeschouwer het amusement op zijn werkelijke waarde kunnen ervaren, dan zal hij er, zoals Collins al stelde, deel van moeten uitmaken: de toeschouwer mag zich door de musical niet in de saaië, niet-zingende en dansende werkelijkheid geduwd voelen. Dat betekent dus dat bij ieder begin van een dans- of zangfragment de positie van de filmtoeschouwer gewijzigd dient te worden: van een weggemoffelde 'afwezige' toeschouwer moet hij een actief aangespro-

5. J. Collins, a.w., p. 26.

6. De geciteerde tekst van Collins is niet erg nauwkeurig en bovendien in strijd met de schema's die hij ter illustratie aanvoert. Ik ga hier verder niet op in omdat in Collins' artikel het feit dat de musical zich als *discours* presenteert, centraal staat, terwijl in dit artikel de wijze waarop zij dit doet onderzocht wordt.

kene, een 'aanwezige' toeschouwer worden. Maar een dergelijke wijziging in de toeschouwerspositie brengt tegelijkertijd een gevaar met zich mee: een breuk in de illusoire werkelijkheid die de film zijn toeschouwer presenteert. De illusoire werkelijkheid is mogelijk gemaakt dank zij het feit dat de film zich voordoet als *histoire*, als iets dat zich afspeelt op het vlak van het *gebeuren*, als iets dat zichzelf vertelt en niet verteld wordt; maar deze illusie van een zichzelf afrollend gebeuren wordt doorbroken op het moment dat de toeschouwer rechtstreeks als de jij in een discursieve ik-jij-relatie wordt aangesproken en het gebeuren zich niet meer anoniem kan afwickelen.

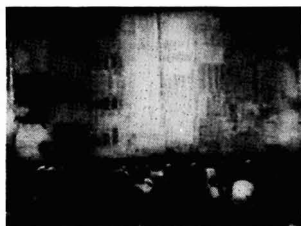
Een paradoxale situatie: wil de musical kunnen functioneren, dan zal zij enerzijds een illusoire werkelijkheid dienen te scheppen en zich als *histoire* voor moeten doen, maar anderzijds zal zij haar *histoire-modus* juist moeten doorbreken om met behulp van discursieve relaties een actieve toeschouwer in zich op te nemen.

De musicals van Busby Berkeley leveren ons de perfecte oplossing voor de hierboven geschetste problematiek. Men kan erover twisten of het 'leuke' musicals zijn: oneindige hoeveelheden meisjes met dezelfde pakjes aan, dezelfde haardracht, dezelfde glimlach, die zich op langzaam roterende draaimolens langs de camera laten voeren, of zich in zwembaden tot velerlei geometrische figuren aaneenscharen; dit alles ingebed in vrij flauwe backstage-verhaaltjes, die niet meer dan een alibi zijn om zoveel mogelijk meisjes over het filmscherm te laten zweven. Men kan er ook over twisten of de Berkeley-musicals ideologisch wel verantwoord zijn (een celebratie van de vrouw als beeld, een beeld geproduceerd en geconsumeerd door de man⁷ enzovoort). Maar wat niet ontkend kan worden, is dat deze musicals er stuk voor stuk in slagen een volstrekt vloeiende, breukloze overgang tussen de verhaal- en dansfragmenten tot stand te brengen.

Oppervlakkig gezien kan het feit dat de zang- en dansfragmenten in de Berkeley-musicals alle beginnen op een theaterpodium – een plaats waar de 'onwerkelijke' uitbarstingen van zang en dans volstrekt legitiem zijn – verantwoordelijk gesteld worden voor hun onproblematische waarschijnlijkheid. Maar daarmee is te weinig gezegd. Want enerzijds garandeert een theaterpodium nog niet een actieve toeschouwer, en anderzijds wordt in de Berkeley-musicals de principieel beperkte ruimte die het theaterpodium biedt, ook weer overstegen: zonder enig probleem bevinden we ons na verloop van tijd in grootse zwembaden,

7. Zie bijvoorbeeld Lucy Fisher, 'The Image of Woman as Image: The Optical Politics of Dames', in: Rick Altman (red.), *Genre: The Musical*. Londen 1983.

openluchtparken met watervallen, of besneeuwde winterlandschappen. Het theaterpodium is weliswaar een onmisbare schakel, maar belangrijker dan het podium als plaats bij uitstek voor een opvoering, is de wijze waarop de positie van de filmtoeschouwer via dit podium zeer geraffineerd in een aantal fasen wordt gewijzigd, zonder dat er ook maar een enkel moment een leemte in de getoonde illusoire werkelijkheid valt waar te nemen. Door gebruik te maken van het verschil in de conventies en mechanismen die de positie van de filmtoeschouwer onderscheiden van de positie van de theatertoeschouwer, slagen de Ber-



1

keley-musicals erin zowel de toeschouwer actief aan te spreken als de illusoire filmwerkelijkheid te handhaven. De hieronder volgende analyse van de beginfragmenten van drie Berkeley-nummers zijn een poging deze strategie te ontrafelen.

'The girl at the ironing board' (uit DAMES, 1934)

In de beginsequens van dit produktienummer kunnen vier fasen onderscheiden worden, fasen waarin de positie van de filmtoeschouwer steeds een stapsgewijze verandering ondergaat.

1. In de eerste shots wordt ons het begin van een theateropvoering getoond: we zien als filmtoeschouwer een theaterpubliek dat zich voorbereidt op het zien van een theaterstuk, men installeert zich op de stoelen, er klinkt wat geroezemoes, de programma's worden doorgebladerd (foto 1). De opvoering is nog niet begonnen, we zien slechts het nog gesloten Bühnegordijn en het theaterpubliek. Er is hier sprake van een 'klassieke' situatie waarin het verhaal zichzelf lijkt te vertellen, ogen-schijnlijk zonder de tussenkomst van een vertel- of luisterinstantie. In de voorafgaande scènes hebben we repetities, voorbereidingen op de toneeluitvoering gezien; het tonen van de opvoeringssituatie zelf, compleet met publiek, is hier een bijna logisch vervolg op. De filmtoeschouwer is er niet meer dan de getuige van. Een klassieke situatie, dat wil zeggen, het fundamentele discours van de film is vermomd als histoire:

de film wist de sporen van de énonciation uit en toont zich als een *gebeuren*.

2. Op het moment dat de gordijnen geopend worden, vindt er een shotwisseling plaats: de camera staat dicht bij en frontaal tegenover de Bühne waardoor het theaterpubliek uitgekadreerd wordt. De filmtoeschouwer kijkt vanuit de blik van de theatertoeschouwer naar de vertoning op de Bühne: een straat met een agent en een rijtuig dat komt inrijden (foto 2 en 3). De film construeert aldus voor de filmtoeschou-



2



3

wer een theatersituatie: de filmtoeschouwer identificeert zich met de blik van de theatertoeschouwer die naar een theateruitvoering kijkt. Dat betekent dat het filmverhaal, de gebeurtenissen rondom een theateruitvoering, voor onbepaalde tijd tussen haakjes wordt geplaatst, verdron-gen wordt door een ingebed verhaal, de theateropvoering zelf.

Het instellen van een nieuwe 'communicatiesituatie', die van het theater, is echter nog niet voldoende om zonder problemen een discursieve relatie met de toeschouwer te kunnen aangaan (want dat is immers het uiteindelijke doel). Het theater, althans het verhalende theater (zoals in deze scène het geval is) maakt het evenmin mogelijk de toeschouwer rechtstreeks aan te spreken zonder daarmee een breuk in de vertoning teweeg te brengen – Brecht wendde deze methode niet voor niets aan om de toeschouwer juist uit de getoonde gebeurtenissen los te trekken.

3. Dan volgen er twee close-ups: in het rijtuig zien we een verliefd paar-tje zitten en daarna zien we achter een van de ramen van de huizenrij een meisje (Joan Blondell) dat het verliefde paartje vertederd gadeslaat (foto 4 en 5). Het volgende shot toont opnieuw het totale straatbeeld. Dit straatbeeld heeft nu echter voor de filmtoeschouwer een onuitwisbare verandering ondergaan: door de twee voorafgaande close-ups zijn er in het daarvoor nog vrij neutrale straatbeeld *accentpunten* aangebracht: we zien niet slechts een straat met een agent en een rijtuig, maar onze aan-

dacht wordt, als gevolg van de invoeging van de twee close-ups, gefocaliseerd op het meisje achter het raam (eigenlijk zien we haar nu pas) en het paartje in het rijtuig. Dit beeld, met deze accentpunten, bestaat als zodanig alleen voor de *filmtoeschouwer*, het filmisch gebruik van de camera (de close-ups) reserveert deze specifieke betekening van het beeld (meisje kijkt naar paartje) *exclusief* voor de *filmtoeschouwer* (foto 6).

Heeft de film ons dus eerst in dz positie van theatertoeschouwer gemanoeuvreerd en aldus het verhaal vernauwd tot het ingebedde ver-



4



5



6

haal, nu zorgt hij ervoor dat we ons weer gaan losmaken van deze positie: onze blik (die principieel door de camera gestuurd wordt) is niet langer aan een theatertoeschouwer toe te schrijven, maar wordt opnieuw *filmisch*, we overstijgen de beperkte blik van de theatertoeschouwer, die alles slechts vanuit één hoek en één afstand kan zien, en worden opnieuw een *filmische toeschouwer*. Maar, en dat is belangrijk, een *filmische toeschouwer* van een ingebed verhaal, van een opvoering in de film, een opvoering die via de strategie van de identificatie met de theatertoeschouwer het filmverhaal (het hele backstage-gebeuren) voor onbepaalde tijd verdrongen heeft. De toeschouwer van de film, de wegge-moffelde toeschouwer, wordt via de identificatie met de theatertoeschouwer een *filmische toeschouwer in de film*. De toeschouwerspositie die hiermee ontstaat, is dus noch die van een film, noch die van een theatertoeschouwer: de toeschouwer van de film is, samen met het filmverhaal, voor een moment tussen haakjes geplaatst, en de theatertoeschouwer wordt op zijn beurt op zijn onbeweeglijke plaats in de zaal achtergelaten. De nieuw ontstane toeschouwerspositie is volledig abstract; een *filmische toeschouwer in de film*.

4. Het is deze abstracte toeschouwer die tenslotte zonder problemen, zonder dat de film zijn karakter van een gebeuren verliest, rechtstreeks aangesproken kan worden. Nadat we ons in het vorige shot losgemaakt hebben van de theatertoeschouwer en daarmee van de beperkte Büh-

neruimte, rijdt de camera nu in op Joan Blondell en na een overvloeier (een overvloeier in het theater!) zwenkt de camera om de hoek van het huis en vangt achter een raam in de zijmuur Joan Blondell weer op. Nu kijkt ze rechtstreeks in de camera en brengt een liedje over het wel en wee van het liefdesleven van een meisje zoals zij, 'a girl at the ironing board', aan de toeschouwer ten gehore (foto 7). De noodzakelijke discursieve relatie is tot stand gebracht. En dit zonder dat er enig ietsel is toegebracht aan de fundamentele vermomming van de film, want het is



7

niet de toeschouwer van de film, maar de filmische toeschouwer in de film met wie een rechtstreeks contact wordt gemaakt.

Waar Jim Collins in zijn analyse van het discursieve karakter van de musical aan voorbijgaat, is dat de filmtoeschouwer niet één is. Natuurlijk, het lichaam van de filmtoeschouwer blijft een niet te ontkennen 'feit in een bioscoopstoel', maar op dit lichaam kan de film verschillende imaginaire posities vastzetten. Posities die het feitelijke lichaam van de bioscoopbezoeker kunnen verdringen – leidt de primaire identificatie met de camera immers niet tot een *weggemoffelde* toeschouwer (Metz), een toeschouwer die door zichzelf en de film als kijkend subject wordt ontkend? Maar wanneer Collins spreekt van de 'actieve toeschouwer die door de musical herkend en erkend wordt', dan moet hier duidelijk gesteld worden dat deze actieve positie *naast* de *weggemoffelde* positie bestaat. Het is niet zo, zoals Collins lijkt te suggereren, dat in de musical het de *weggemoffelde* toeschouwer is die tot activiteit wordt gebracht, er is eerder sprake van twee naast elkaar en elkaar niet uitsluitende posities die zich op het lichaam van de bioscoopbezoeker vastzetten. Dat maakt dat de musical een beroep kan doen op een actieve toeschouwer zonder daarmee tegelijk haar schijnbare karakter van een gebeuren, van histoire, van een 'niet-verteld' en dus ook 'niet-beluisterd', 'niet-bekeken' spektakel aan te tasten.

'42nd Street' (uit 42ND STREET, 1933)

Natuurlijk is er ook een veel eenvoudiger wijze om een discursieve relatie met de filmtoeschouwer tot stand te brengen dan de strategie die in 'The girl at the ironing board' wordt gehanteerd. Veel simpeler is het om gebruik te maken van de discursiviteit die een spektakel als de revue (in onderscheid met het verhalende theater) kenmerkt. Een show, die onomwonden voor een publiek opgevoerd wordt, die bestaat bij de gratie van een enthousiast publiek en waarin tussen de verschillende



8



9



10

nummers een aankondiger verschijnt die de nummers en artiesten rechtstreeks bij het publiek introduceert. De beginsequens van het produktienummer '42nd Street' maakt dan ook gebruik van een dergelijke aankondiger, maar daarmee zijn de problemen nog niet volledig opgelost.

1. De beginsituatie is gelijk aan die van 'The girl...': we zien de dirigent van het orkest en op de achtergrond is een deel van het theaterpubliek zichtbaar (foto 8). De filmtoeschouwer is getuige van de voorbereidse-len van een theateruitvoering met publiek.

2. Dan volgt er een frontaal shot van de gordijnen, waarin het publiek zelf is uitgekadreerd: met de blik van de theatertoeschouwer zien we dat de gordijnen opzij worden geduwd door Ruby Keeler die de Bühne opkomt. Terwijl ze zingt over het roerige leven in 42nd Street ('I'll show you the life in 42nd Street'), kijkt ze het theaterpubliek aan. Wij, de filmtoeschouwer, bevinden ons op dat moment ergens tussen dit theaterpubliek, de blik van Ruby Keeler verdeelt zich gelijkmatig over de hele zaal, dat wil zeggen, ze kijkt links van de camera, een moment in de camera, dan weer rechts van de camera (foto 9). De filmtoeschouwer wordt aldus, in zijn identificatie met de theatertoeschouwer, wel opgenomen in de discursiviteit van het revuespektakel, maar zit daarbij aan zijn theaterstoel gekluisterd.

3. Geleidelijk aan echter verdeelt de blik van Ruby Keeler zich minder

gelijkmatig over de zaal en wordt er één 'theatertoeschouwer' bevoordeeld: de blik van Keeler vindt zijn rustpunt steeds meer rechtstreeks in de camera, die op dat moment de blik van een theatertoeschouwer personifieert, om tenslotte alleen nog maar in de camera te kijken (foto 10). Voor een werkelijke theatertoeschouwer zou dit een zeer bedreigend moment opleveren: hij zou immers uit het grote publiek uitgelicht worden, persoonlijk aangesproken worden, terwijl het kenmerkende van een theatertoeschouwer nu juist is dat hij een onderdeel vormt van, anoniem opgaat in een publiek dat letterlijk groter, breder is dan hijzelf; wanneer een personage op de Bühne dit publiek aankijkt, dan zal zijn blik zich over een gebied van ongeveer negentig graden spreiden. In de bioscoop echter, is het publiek één: via het unieke verdwijnpunt van de cameralens wordt iedere filmtoeschouwer in gelijke mate wel of niet aangekeken, in de bioscoop kun je je, als eenling, nooit pijnlijk uitverkozen voelen (omdat je toevallig een felrode trui draagt, of een ongegeneerde geeuw laat ontsnappen). En het is precies dit verschil tussen de positie van de theater- en de filmtoeschouwer én de angst van de toeschouwer om uitverkozen te worden, waarvan de beginsequens van '42nd Street' gebruik maakt: op het moment dat Ruby Keeler zich steeds meer rechtstreeks tot die ene 'theatertoeschouwer' richt, kunnen we onze identificatie met die theatertoeschouwer weer met het grootste gemak 'vergeten', verloochenen, en ons opnieuw als een filmische toeschouwer installeren, als een anoniem onderdeel van het ongedifferentieerde bioscooppubliek.

Ook in deze sequens vormt dus de tijdelijke identificatie met de theatertoeschouwer een strategische schakel: zij maakt het mogelijk, gebruik makend van de conventies van de revue, een discursieve relatie met de toeschouwer aan te gaan en tegelijkertijd maakt het de toeschouwer van de film tot de toeschouwer in de film. Wanneer deze identificatie met de theatertoeschouwer haar diensten heeft bewezen, kunnen we ons weer losmaken uit de theaterstoel en bevinden we ons uiteindelijk opnieuw, net als in 'The girl', in de positie van een filmische toeschouwer in de film.

Het laatste shot van de beginsequens van '42nd Street' levert een aardig bewijs op voor het feit dat de identificatie met de theatertoeschouwer weer tot de verleden tijd behoort. Na een close-up van de dansende Ruby Keeler volgt een totaalshot dat laat zien hoe ze van een taxi afstapt. Voor de filmtoeschouwer levert dit shot geen problemen op, de intuïtieve reactie is: 'Och, ik had niet gezien dat ze de hele tijd al op een taxi stond te dansen!', een reactie die we in onze identificatie met de theatertoeschouwer, die per definitie een totaaloverzicht heeft, die niet door het kader om de tuin geleid kan worden, nooit gehad zouden kunnen hebben.

'Dames' (uit DAMES, 1934)

Het beginfragment van het derde produktienummer tenslotte, bestaat uit een combinatie van de twee strategieën die in de beide vorige besproken fragmenten werden gehanteerd. De analyse van dit fragment levert geen nieuwe strategieën op, maar de opbouw ervan is te perfect om niet genoemd te worden.

1. Het eerste shot toont de inmiddels bekende beginsituatie: theaterpubliek en een gesloten gordijn (foto 11).⁸



11



12

2. Met het openen van de gordijnen vindt er een shotwisseling plaats: een frontaal shot van de Bühne waarin het theaterpubliek uitgedraaid is (foto 12). Met de blik van de theatertoeschouwer zien we op de Bühne een vergadering van 'businessmen' die elkaar proberen te overtuigen van wat zij als het belangrijkste element van de theatershow beschouwen. De camera rijdt in op de eerste spreker ('het is de muziek!'), beweegt dan naar degene die deze in de rede valt ('nee, het is het verhaal!'), gaat verder naar de volgende totdat de zes businessmen binnen één vloeiende camerabeweging allemaal aan de beurt gekomen zijn. De camera (en de filmtoeschouwer) volgt hiermee de blik waarmee de theatertoeschouwer de sprekers op de Bühne zal volgen.

3. Van het derde tot en met het zesde shot krijgen we de businessmen nogmaals te zien, maar nu worden ze in afzonderlijke shots, gescheiden door harde schnitts in beeld gebracht: de vloeiende camerabeweging

8. Het is opvallend dat in de beginfragmenten van de produktienummers het theaterpubliek slechts in beeld is, wanneer de gordijnen nog gesloten zijn en de opvoering nog niet is begonnen. Precies op de momenten dat het doek opengaat, vindt er steeds een shotwisseling plaats waardoor het theaterpubliek uitgedraaid wordt. Met dit mechanisme wordt echter in het slotnummer van DAMES gebroken: we zien hier zowel het theaterpubliek als een aantal meisjes die op de Bühne een dansje beginnen. Het is wellicht geen toeval dat juist dit nummer na enkele minuten door een protesterend publiek in de war geschopt en afgebroken wordt.

waarachter de blik van de theatertoeschouwer schuil ging, wordt nu vervangen door een filmisch cameragebruik: harde schnitts die, in tegenstelling tot de voorafgaande vloeiende beweging, niet langer aan de blik van de theatertoeschouwer toegeschreven kunnen worden. De theatertoeschouwer verdwijnt.

Tot hier toe maakt de sequens gebruik van de strategie zoals die ook in 'The girl' gehanteerd werd: via de identificatie met de theatertoeschouwer en het vergeten van de identificatie bevinden we ons in de



13



14



15

positie van een 'filmische toeschouwer in de film'. Om vervolgens een discursieve relatie tot stand te brengen wordt er in *DAMES* echter teruggegrepen naar het mechanisme dat we in '42nd Street' aan het werk hebben gezien.

4. In het zevende shot zien we de scène van de vergadertafel weer vanuit het totaalstandpunt waarmee shot 2 begon (foto 13). Dan rijdt de camera in op Dick Powell die, aan het hoofd van de tafel gezeten, het gesprek van de heren overneemt ('nee, het is niet de muziek, noch het verhaal of de regisseur, het zijn de dames!!'). De camera staat op ooghoogte met Dick Powell, die is opgestaan om de zittende heren toe te spreken. Wanneer we het publiek in de bioscoopzaal het eerste publiek noemen, en het theaterpubliek in de film zelf het tweede publiek, dan ontstaat er hier een derde publiek: de businessmen die door Powell toegesproken worden. En via dit publiek wordt de discursieve relatie tot stand gebracht. De heren uit het derde publiek worden beurtelings door Powell aangekeken en terloops maakt hij ook nog even met een steelse blik in de camera de filmtoeschouwer tot zijn publiek. In het volgende shot is de camera een stukje gedaald, zij is als het ware bij de businessmen aan tafel gaan zitten: de filmtoeschouwer kijkt met de blik van een businessmen.

5. Nadat Powell in het achtste shot eerst een poosje naar 'die heer naast ons' (foto 14) heeft gekeken, richt hij zich nu plotseling tot ons om niet

meer van ons te wijken (foto 15). En de heren naast ons, wier blik de onze daarvoor had geleid, worden vergeten, zowel door Powell als door onszelf.

In het laatste shot van de beginsequens tenslotte wordt het nu overbodig zijn van het derde publiek letterlijk in beeld gebracht: vanuit een frontaal standpunt zien we de tafels waaraan de businessmen gezeten zijn met businessmen en al uit elkaar en uit het beeld schuiven (foto 16). Geen moeilijke gesprekken meer, er dient plaats gemaakt te worden



16

voor de *dames* om wie het tenslotte allemaal draait, de filmtoeschouwer is erbij betrokken, de show kan beginnen.

De guitige meisjes in de eerder beschreven badkamerscène 'weten dat ik naar hen kijk'. Maar ze hoeven deze wetenschap niet te ontkennen. Want via de boven beschreven strategieën heeft de film de aanwezigheid van een toeschouwer tot een gelegitimeerde aanwezigheid gemaakt, het kijken van de toeschouwer tot een gelegitimeerd kijken. De film heeft, met andere woorden, binnen de film zelf een plaats vrijgemaakt voor een toeschouwer, voor een toeschouwer *in de film*. De toeschouwer *van de film* nestelt zich *in de film* en in deze – slechts in deze – positie wordt hij als toeschouwer, als kijkend subject erkend. Een perfecte strategie die zowel een actieve toeschouwer garandeert als de filmische illusoire werkelijkheid in ere houdt.