

Visuele aspecten van drie filmische vrouwbeelden: Monroe, Bacall en Dietrich

'Traditioneel heeft de tentoongestelde vrouw op twee niveaus gefunctioneerd: als erotisch object voor de personages in de filmscène en als erotisch object voor de toeschouwer in de bioscoopzaal, waarbij sprake is van een wisselende spanning tussen de blikken aan beide zijden van het filmdoek. Door middel van de show-girl is het bijvoorbeeld mogelijk de twee blikken zonder aanwijsbare breuk in de diëgetische te verenigen. Wanneer een vrouw in het verhaal als zodanig optreedt, worden de blik van de toeschouwer en die van de mannelijke personages in de film handig gecombineerd zonder de narratieve waarschijnlijkheid te doorbreken. Voor een moment neemt de seksuele uitstraling van de optredende vrouw de film mee naar een niemandsland buiten de daar heersende tijd en ruimte. Dit is het geval bij Marilyn Monroe's eerste optreden in *RIVER OF NO RETURN* en de songs van Lauren Bacall in *TO HAVE AND HAVE NOT*. Op soortgelijke wijze integreren conventionele close-ups van benen (zoals van Dietrich) of van een gelaat (Garbo) een andere vorm van erotiek in het verhaal. Het tonen van een deel van een gefragmenteerd lichaam vernietigt de renaissance-ruimte en daarmee de diepte-illusie die het verhaal eist. Het resultaat is een vlakheid die eerder de kwaliteit van een uitsnede of een icoon bezit dan dat het waarschijnlijkheid verleent aan het filmdoek.'

Dit schrijft Laura Mulvey in haar veelvuldig geciteerde artikel 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. Laten we de twee fragmenten waarnaar Mulvey expliciet verwijst, eens nader beschouwen om te begrijpen wat de aard is van de twee filmische vrouwbeelden die daarin worden gepresenteerd, maar ook om de uitspraken die Mulvey over deze filmische vrouwbeelden doet beter te kunnen begrijpen.

Dit artikel is reeds aangekondigd in mijn tekst 'Laura Mulvey's eendimensionale systeem. Bij dezen dan voor het laatst "Visual Pleasure"', in: *Versus* 2/1986, pp. 49-54.

1. Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in: *Screen* 16 (1975), nr. 3, pp. 11-12.

De introductie van Monroe

De sequentie waarop Mulvey doelt – waarin Monroe in de film voor de eerste maal optreedt voor een mannelijk publiek – bestaat uit twee shots. Het eerste shot is opgebouwd uit een camerabeweging naar links (met het jongetje mee: 1a, b, c), een camerabeweging naar rechts (met Monroe mee (1d, e) en tenslotte nadert de camera haar door een 'rijder'. Het shot eindigt met een medium-kadrering van Monroe. In het tweede shot volgt de camerabeweging Mitchum (2a tot en met g), die rond het podium loopt. Hierbij verdwijnt Mitchum niet uit het beeld. Het kader van shot 2f wordt zo bepaald door Mitchum aan de linker- en Monroe aan de rechterkant.

De camerabeweging van shot 2 gaat vervolgens interfereren met die van shot 1. Het eerste deel van shot 2 lijkt formeel gemotiveerd doordat Mitchum wordt gevolgd; in het tweede deel van dit shot blijkt er iets anders te spelen. De camera blijft bij Monroe 'hangen'. Shot 2g en 2h zijn bijna letterlijke herhalingen van 1f en 1g. Sterker nog, het eind van shot 1 (1e tot en met 1g) wordt halverwege het tweede shot (2e) hernomen en voortgezet. De abrupte overgang (van shot 1 naar 2) wordt zo – achteraf – ongedaan gemaakt.

In feite wordt Monroe in drie stappen getoond. Allereerst een toenadering in shot 1e tot en met 1g (waarbij shot 1g een relatief hoogtepunt vormt). Dit wordt doorgezet in shot 2e. Tenslotte zien we in shot 2f tot en met 2h een bijna letterlijke herhaling van shot 1e tot en met 1h. In de presentatie van Monroe is dus sprake van een ritmische toenadering die steeds afgebroken wordt. Tot drie maal toe wordt er 'opnieuw begonnen' (shot 1e, 2d en 2f) en ook de medium-kadrering wordt drie keer afgebroken (shot 2a, 2f en na 2h bij de overgang naar een volgende sequentie).

De introductie van Mitchum

Hoe wordt Mitchum gepresenteerd? De handeling van het 'rond het podium lopen' stuurt het begin van shot 2. Halverwege (shot 2e) gaat dit samenvallen met shot 1g. In shot 2f en 2g voltooit Mitchum zijn ronde, maar dan wordt de camerabeweging niet meer door zijn profilmische beweging door de ruimte gemotiveerd. Het is de rijder naar Monroe die de overhand krijgt: shot 2 eindigt met Monroe in het kader; Mitchum is uit het beeld verdwenen (shot 2h).

2. RIVER OF NO RETURN (Otto Preminger, USA, 1954), met: Robert Mitchum, Marilyn Monroe e.a.



1a



1b



1c



1d



1e



1f



1g



2a



2b



2c



2d



2e



2f



2g



2h

Zoals we zien is er geen sprake van een continue aaneenschakeling van shots waarin een vrouwelijk personage wordt getoond. Integendeel: het tonen wordt steeds opgeschort. Deze scène is enkel continu op het niveau van de diëgetische muziek: we horen Monroe *One silver dollar* zingen.³

TO HAVE AND HAVE NOT⁴

Mulvey refereert aan verschillende songs van Bacall in deze film; we bekijken de eerste die in de film voorkomt. Deze sequentie bestaat uit achttien verschillende shots.⁵ Drie mannen spelen hier een rol: Bogart, een man aan het tafeltje van Bacall, en een pianist. Ze worden nadrukkelijk verbonden aan Bacall. Om te zien wat er precies gebeurt, is het noodzakelijk de opeenvolging van de shots en de handelingen die zich afspelen, nauwkeurig te volgen.

Bogart wordt in het eerste shot geïntroduceerd via een serveerster die de camerabeweging motiveert (1a en 1b laten een camerabeweging met haar mee – van links naar rechts – zien). Vervolgens blijft de camera 'hangen' bij Bogart; dit lijkt door de voorgaande motivatie vanzelf te spreken. Bogart komt (1c) door een rijder nog meer in beeld (medium shot, 1d). In shot 1d kijkt hij de camera in en strijkt een lucifer af. De volgende twee shots (2 en 3) tonen hetgeen Bogart ziet: hiermee wordt een systeem van shot/tegenshot in werking gezet. Vervolgens (3b) vangt Bacall zijn blik op. Daarop volgt een tegenshot (4). Wanneer Bogart opnieuw zijn blik richt op Bacall wendt zij haar hoofd af. Dit wordt gemotiveerd door de song die ingezet wordt; Bacall kapt hiermee echter tegelijk het diëgetisch blikkenspel met Bogart af (shot 5).

Bacall ziet nu een andere man: een spelende en zingende pianist (shot 6). Hij kijkt naar haar (6c). In deze snelle wending wordt het

3. Monroe is wel vrij lang in beeld: in beide shots van dit fragment is zij gedurende ca. 15 sec. achtereen te zien. Hoe paradoxaal het ook klinkt, het opschorten van de uiteindelijke blik (door decoupage/montage, camerabewegingen met Mitchum mee) ondersteunt het samensmelten van deze twee momenten tot de betekenis die Mulvey er aan hecht: 'de Vrouw als erotisch object'.

4. TO HAVE AND HAVE NOT (Howard Hawks, USA, 1944), met: Humphrey Bogart, Lauren Bacall e.a.

5. Hoewel beide sequenties ongeveer evenlang duren (in RIVER OF NO RETURN 2 min. en 20 sec.; in TO HAVE AND HAVE NOT 2 min. en 35 sec.), heeft deze tweede sequentie dus negen keer zoveel shots nodig.



1a



1b



1c



1d



2a



3a



3b



4a



4b



5a



5b



6a



6b



6c



6d



7a



7b



7c



8a



8b



8c



8d



8e



9a



9b



10a



10b



11a



12a



12b



13a



13b



14a



14b



14c



14d



14e



15a



15b



15c



16a



16b



16c



16d



17a



17b



18a



18b



18c



18d

diëgetische blikkenspel tussen Bacall en Bogart dus vervangen door dat van Bacall en de pianist, die door de blik van Bacall wordt geïntroduceerd. De pianist wordt echter nogmaals geïntroduceerd (shot 7): via de drummer van het orkest (shot 7a en 7b laten een achterwaardse rijder zien). Ook hier wordt dus de introductie van een mannelijk personage (de pianist) gemotiveerd door een camerabeweging die de pianist 'natuurlijk' verankert op de plaats die hij in de sequentie inneemt: hij is de pianist van het bandje dat speelt. Door een neutrale verankering (dat wil zeggen, niet door middel van een subjectieve blik van Bacall, maar vanuit een 'nobody's shot'⁶), is de overgang naar shot 8 onproblematisch. Dit is in feite een herhaling van shot 5b dat in het shot/tegenshot-systeem fungeerde als 'blik van Bogart'.

In shot 8 komt de derde verhouding van Bacall met een man aan de orde. Hoewel deze man ook al in shot 2, 3 en 5 aanwezig is, doet hij nu pas een toenadering tot Bacall. Het mannelijke personage (links in beeld, 8a en 8b) legt zijn hand op de arm van Bacall. Zij wendt zich even om, weert de hand af en draait zich weer om. Terwijl ze hem de rug toekeert, loopt Bacall naar de pianist (8c, d en e). De shots 9 tot en met 13 tonen wederom een diëgetisch blikkenspel; hierin worden ditmaal de voorafgaande twee gemengd. Bacall wisselt blikken met de pianist (9a en 10a) en met Bogart (9b en 10b). Het blikkenspel met Bogart wordt met een tegenshot gehonoreerd (11) en ook ditmaal breekt Bacall het blikkenspel af. In shot 12 en 13 gunt zij slechts de pianist of de personages rondom hem een blik (12a en 12b).

Shot 11 van Bogart rijmt zo op shot 1d, maar nu in de vorm van een 'blik van Bacall'. Het is ook de enige keer dat Bacall op deze wijze Bogart bekijkt.⁷ Shot 11 is tegelijkertijd de voortzetting van de blik van Bacall op Bogart (4), zoals ook de blik van Bogart naar Bacall in twee fasen verloopt (2 en 3). Het dubbele diëgetische blikkenspel tussen Bacall en de twee mannen (9 en 10) vindt zijn voorlopige climax (11) en zet zich voort als een enkel blikkenspel – zij het minder intensief – tussen Bacall en de pianist. Het beëindigen van de song *Am I Blue*, die zij samen zingen, vormt hierbij het hoogtepunt (13b).

In shot 14 wordt de neutrale (camera)blik van shot 8 hernomen. Maar ook wat de handelingen van de personages betreft is shot 14 een voortzetting hiervan: Bacall maakt af waaraan ze in shot 8 begon; ze

6. N. Browne, 'The rhetoric of the specular text with reference to STAGE-COACH', in: J. Caughy (ed.), *Theories of Authorship*. Londen (Routledge & Kegan Paul) 1981, pp. 251-260.

7. De vorige keer werd deze blik op Bogart bemiddeld door een ander personage (serveerster), zodat hij bij toeval in het kader leek te komen (shot 1).

pociert de derde man definitief af. Deze verdwijnt rechts uit het kader (in feite op eenzelfde wijze als Bacall in shot 8).

Een intermezzo – een personage komt Bogart een mededeling doen – vormt (shot 15) een herhaling van shot 1: het begint met een camera-beweging van links naar rechts (15a), om te eindigen als shot 1 (1d), namelijk bij Bogart die in de camera kijkt (15c). Bogart begint zo in shot 15c voor de tweede keer een diëgetisch blikkenschap met Bacall. Maar ditmaal blijft het eenrichtingsverkeer: de volgende shots (16 en 17) tonen enkel wat hij ziet (namelijk Bacall; zij beantwoordt zijn blik niet). Beide shots vormen (wat schaal betreft) een herhaling van shot 2 en 3. In shot 18 wordt de sequentie afgesloten door een camerabeweging die (neutraal) het vertrek van Bogart toont: hij loopt Bacall achterna, de trap op.

Het eerste diëgetische blikkenschap tussen Bacall en Bogart werd afgekapd door Bacall (5a en 5b). Dit tweede blikkenschap toont alleen 'wat Bogart ziet', maar op een ander vlak ondervindt het wel degelijk weerstand van Bacall. Shot 16 en 17 tonen beide Bacall, maar 'toevallig' verdwijnt ze af en toe uit beeld. Ze loopt naar links (16a), ze bukt om iets te pakken, waarbij zij schuil gaat achter een hoofd van een personage op de voorgrond (16b). Vervolgens komt ze weer te voorschijn (16c) om tenslotte uit het beeld te verdwijnen (16d). In shot 17 volgt de camera haar terwijl zij zigzaggend tussen het publiek doorloopt; ze is zichtbaar (17a) en onzichtbaar (17b). Door dit spel met de aan- en afwezigheid van het vrouwelijke personage wordt Bogart – zo lijkt het – er toe gebracht op te staan en Bacall achterna te lopen (18b tot en met 18d).⁸

Een vergelijking

Er spelen in deze twee sequenties zeer uiteenlopende relaties: de verschillende diëgetische relaties tussen de personages. Maar ook de presentatie ervan is steeds anders: nu eens zijn het pro-filmische, dan weer camerabewegingen. Ook wisselingen van camerastandpunt en decoupage/montage worden in het spel gebracht. De ritmische opeenvolging en herhaling van bepaalde shots vertonen een ordening die contrasteert met de continuïteit van muziek en songtekst. In de eerste sequentie uit

8. We vergissen ons: het 'bekijken' van het Bacall-personage levert nu niet direct een love-story op (als voltooiing van de verleiding in de beschreven scène). Morgan (Bogart) loopt haar achterna omdat hij gezien heeft dat zij de man aan haar tafeltje beroofd heeft van zijn portefeuille, waarin geld zit dat aan Morgan zelf toebehoort.

RIVER OF NO RETURN maakt de song de overgang van het eerste naar het tweede shot – een overgang die visueel tamelijk cru is – mogelijk: dat wil zeggen, onzichtbaar en onopvallend. In het fragment uit TO HAVE AND HAVE NOT maskeert de song de vrij ingewikkelde omgang van Bacall met de drie mannelijke personages.

Wanneer we deze twee sequenties vergelijken, zien we een aantal overeenkomsten en verschillen tussen de vrouwelijke en mannelijke personages. In RIVER OF NO RETURN worden de shots bepaald door een pro-filmische beweging (een handeling) van de personages. Shot 1 en 2 beginnen beide met een mannelijk personage (een jongetje; Mitchum) dat van plaats verandert (het jongetje gaat naar links en introduceert zo Monroe; Mitchum loopt om het podium heen, waarbij Monroe eveneens in beeld verschijnt). Monroe beweegt zelf ook (van links naar rechts, het podium op); de camera gaat met haar mee. Op het podium aangekomen, begint zij haar song. Hoewel zij statisch in beeld blijft, doet zij wel degelijk wat: haar handeling bestaat uit het zingen van de song. Hierop verschuift het kader: door een rijder nemen gelaatsuitdrukkingen en lichaam een groter deel van het kader in. Minimale bewegingen (van de mond en de bespeling van de grens tussen kleding en naakt lichaam) worden tot handeling verheven.

Zoals we hebben gezien beginnen de twee camerabewegingen met elkaar te concurreren; de in het eerste shot ingezette camerabeweging wordt in het tweede doorgezet. Dit is slechts mogelijk door een ingreep op het vlak van de decoupage. Door de overgang van shot 1 naar 2 wordt de opgebouwde spanning uitgesteld en daardoor opgevoerd. Het visuele vrouwbeeld dat hier wordt georganiseerd, ontstaat door een wisselwerking van camerabewegingen (die gemotiveerd worden door verschillende pro-filmische bewegingen van de drie personages) en montage (overgang van shot 1 naar 2).

In TO HAVE AND HAVE NOT speelt een andere ordening van camerabeweging en decoupage/montage. Wanneer we de mannelijke en vrouwelijke personages vergelijken in de twee sequenties zien we in feite een letterlijke omkering: in TO HAVE AND HAVE NOT bestaan de handelingen van Bacall (zoals bij Mitchum) vooral uit het door het kader bewegen met het lichaam (pro-filmisch), Bogart daarentegen blijft 'op zijn plaats zitten' en wordt steeds frontaal beschouwd (zoals Monroe). In beide gevallen is er ook sprake van rijders naar het personage toe. Waar bij Monroe de aandacht valt op haar performance en de bespeling van het contrast tussen kostuum en naakt lichaam, ligt bij Bogart de nadruk op zijn blik en de behandeling van de lucifer/sigaret. In feite zien we dat het mannelijke en vrouwelijke personage wat betreft *visuele behandeling* inwisselbaar zijn.⁹

Monroe en Bogart, Bacall en Mitchum

De stelling van Mulvey: 'Woman as Image, Man as Bearer of the Look', is te begrijpen als de beschrijving van het *effect* van filmische vrouw- en manbeelden die op grond van *dezelfde* visuele middelen zijn vormgegeven. Formeel – als filmisch vrouw- en manbeeld – worden Monroe en Bogart visueel gelijk behandeld.¹⁰ 'Monroe' is in dezelfde mate een Beeld is als 'Bogart'. Beide worden – in vergelijking met Mitchum en Bacall – gedurende langere tijd getoond. Maar toch wordt de uiteindelijk volledige en onbeperkte blik op Monroe – hetgeen 'Woman as Image' suggereert – voortdurend uitgesteld en verschoven *opdat op mentaal vlak het vrouwbeeld ontstaat*. Hetzelfde gaat op voor Bogart. De blik op zowel het vrouwelijke personage in *RIVER OF NO RETURN* als het mannelijke in *TO HAVE AND HAVE NOT* – in de hier geanalyseerde sequenties althans – wordt steeds opgeschort. Het is alsof een pro-filmische passiviteit (een minimale beweging is zowel voor Monroe als Bogart kenmerkend) gepaard gaat met een activiteit op het vlak van de camerabeweging. Hiermee wordt ook direct het tweede deel van Mulvey's uitspraak gelogenstraft: er bestaat evenmin een algemene uitspraak over de Man, in de zin van 'Bearer of the Look'.

Het fragment van *TO HAVE AND HAVE NOT* laat zien dat Bacall niet langdurig aan de blik wordt blootgesteld. Door een overmaat aan pro-filmische wentelingen en draaiingen van het lichaam wordt de blik op

9. Formeel inwisselbaar, maar in de praktijk van deze twee sequenties blijkt Monroe ca. 15 sec. en Bogart slechts 7 sec. in beeld te zijn. Een vergelijking van Bogart met Bacall laat echter zien dat de laatste nooit even – zonder pro-filmische beweging (zoals Bogart) – te zien is. Haar 'beeld' wisselt voortdurend. Slechts eenmaal is zij langer in beeld (shot 13); hierbij wordt echter noch haar gelaat, noch haar lichaam eenvoudigweg tentoongesteld. We zien haar 'en profil', meer haar kapsel dan haar gelaat. Bovendien onttrekken veel schaduwpartijen haar lichaam eerder aan het oog dan dit aanwezig te stellen. Naast het belang van de belichting spelen ook de snit en het zwart/witte-ruitjes motief van het mantelpakje hun rol in het aan/afwezig stellen van Bacall.

10. Het grote verschil tussen Monroe en Bogart ligt dus niet op het vlak van de *filmische* behandeling. Dat Monroe tweemaal zo lang in beeld is als Bogart, heeft misschien te maken met het functioneren van de *rijder* in *RIVER OF NO RETURN*: iets later in de film worden bijv. 10 sec. lang twee beschilderde indianen via een rijder ingekaderd, hetgeen hier betekent: 'zij zijn op oorlogspad en zullen binnenkort aanvallen'. Dit gebeurt vervolgens ook. Een rijder markeert dus belangrijke momenten in *deze* film. Zo blijkt Monroe niet 'zomaar' een showgirl te zijn, maar de vrouwelijke protagonist. Het grote verschil tussen Bogart en Monroe ligt eerder op het vlak van de *kleding*. Hierdoor herkennen we direct de een als mannelijk en de ander als vrouwelijk. Op dit niveau is geen verwisseling mogelijk. Enkel misschien binnen de comedy of in films die na de klassieke periode in Hollywood zijn geproduceerd.

het personage voortdurend vooruitgeschoven. Dit heeft Bacall gemeen met Mitchum in *RIVER OF NO RETURN*. Hij maakt eveneens pro-filmische bewegingen, ook al realiseren we ons dat niet direct.

De conclusie is dat niet enkel de Vrouw als Beeld kan verschijnen (Monroe en Bogart worden op soortgelijke wijze in beeld gebracht; hetgeen tegelijk bewijst dat het niet karakteristiek voor de Vrouw is: Bacall wordt heel anders in beeld gebracht). Voorts blijkt dat 'de Man als drager van de blik' een onjuiste karakterisering en een verkorte weergave is van de wijze waarop 'mannelijke personages' in deze twee fragmenten georganiseerd zijn.

'Freezing' of 'flowing'?

De algemeenheid die Mulvey toeschrijft aan de ordening van het filmisch materiaal wordt in deze – door haar-zelf genoemde fragmenten – ondermijnd. Of althans, deze blijkt veel genuanceerder te liggen en vooral ook veel complexer te zijn.

Kenmerkend voor de vrouw als 'erotisch object' acht Mulvey ook het stokkend effect dat dit op de voortgang van de narratie heeft: 'De aanwezigheid van de vrouw is een onontbeerlijk element van het schouwspel in de gangbare narratieve film, al neigt haar visuele aanwezigheid er toe de ontwikkeling van de plot tegen te werken en de voortgang van de gebeurtenis tot stilstand te brengen gedurende momenten van erotische contemplatie. Deze contrasterende aanwezigheid dient vervolgens geïntegreerd te worden tot een samenhangend verhaal.'¹¹ Op grond van de hiervoor geanalyseerde filmfragmenten blijkt er echter iets anders aan de hand te zijn.

In *RIVER OF NO RETURN* vormt het visuele vrouwbeeld een tweede – visueel – verhaal, dat door de eigenlijke narratie heen gewoven wordt. Het primaire verhaal stagneert niet door dit visuele verhaal. Dit laatste vormt een extra stimulans voor de verdere ontwikkeling van het verhaal. Anders gezegd, het is een visuele tactiek van spanning opbouwen, uitstellen en daardoor verhogen, die het verhaal op een visueel niveau voortstuwt.

In tegenstelling tot deze sequentie zorgt het pro-filmische spel van het vrouwelijke personage in *TO HAVE AND HAVE NOT* nog letterlijker voor de voortgang van het verhaal. De beeldenreeks ontrolt zich door een ritmiek op verschillende niveaus (pro-filmische bewegingen, diëgetisch blikkenspel, camerabewegingen en decoupage/montage). In te-

11. Mulvey, a.w., p. 11.

genstelling tot het vorige fragment is dit complexe spel van aan- en afwezigheid de drijfveer voor de ontplooiing van deze scène.

Het filmische manbeeld

Er kan dus geen uitspraak gedaan worden over het visuele aspect van het filmische vrouwbeeld *in het algemeen* in de klassieke Hollywood-film. Het filmische vrouwbeeld van 'Monroe' is geheel anders van aard dan dat van 'Bacall'. Dat betekent echter niet dat er geen overeenkomsten zijn tussen de formulering van deze vrouwbeelden. Deze krijgen echter pas betekenis wanneer ze gerelateerd worden aan de mannelijke tegenspeler.

De Kuyper heeft al aangegeven dat het mannelijk personage zich met name onderscheidt door de handelingen die hij uitvoert – ondanks het feit dat het mannelijke personage voortdurend als lichaam aanwezig is in de film.¹² Zoals we hebben gezien kan dit personage met dezelfde filmische middelen behandeld worden als het vrouwelijke personage.

Maar kent ook het vrouwelijke personage niet een visuele strategie? Vrouwelijke personages worden immers filmisch op soortgelijke wijze behandeld als mannelijke, maar toch is het *effect* anders. Kunnen we niet vaststellen dat een personage 'vrouwelijk' wordt als de handelingen er niet op gericht zijn de aandacht van het lichaam *af te leiden* – dit zou het personage 'mannelijk' maken in de klassieke Hollywoodfilm – maar om juist alle aandacht *erop te concentreren*?¹³

In beide gevallen *ziet* de toeschouwer een *imaginair* filmisch vrouwen manbeeld; een *selectie* uit een scala van elementen die filmisch aantoonbaar aanwezig zijn (het pro-filmisch lichaam en zijn bewegingen,

12. E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1984, p. 120.

13. E. de Kuyper: 'Afbeeldingen van het mannelijk lichaam in de Hollywood-film. Enkele bedenkingen', in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 27, 1986, p. 442: 'De alomtegenwoordigheid van het vrouwelijk lichaamsbeeld is zo intens en gevarieerd dat het lijkt of mannen in Hollywoodfilms überhaupt geen lichamen hebben. De schraalheid of schijnbare afwezigheid aan de mannelijke kant is op zijn minst bevreemdend te noemen tegenover de overdaad aan de vrouwelijke kant. De nadrukkelijkheid waarmee die "afwezigheid" beklemtoond wordt, evenals de nadrukkelijkheid waarmee de vrouwelijke aanwezigheid gemodelleerd wordt, geeft te kennen dat we hier met een probleemgebied te maken hebben.' De (pseudo)afwezigheid van het mannelijk lichaam die De Kuyper onderzoekt, blijkt ook uit mijn analyses een gewaande afwezigheid. De 'alomaanwezigheid van het vrouwelijke lichaamsbeeld' blijkt eveneens schijn.

de camerabewegingen/standpunten en de decoupage/montage), die wordt gecomplementeerd met een *selectie* uit een reeks elementen die – blijkbaar – behoren tot collectieve mentale voorstellingen.¹⁴ Hoe kan anders verklaard worden dat Mulvey ‘Monroe’ en ‘Bacall’ als soortgelijke beelden ervaart en ‘Monroe’ en ‘Bogart’ niet?

Dit betekent tevens dat ook het filmische vrouw- of manbeeld niet wordt bepaald door een enkel shot.¹⁵ Het filmische vrouw- en manbeeld wordt opgebouwd gedurende de tijd van een sequentie. Zij bestaan als *reeks* van specifiek aaneengeregen shots. Anders gezegd, ‘vrouwelijk’ en ‘mannelijk’ kunnen niet in het algemeen als zodanig worden benoemd. Er bestaan met andere woorden geen stereotiepe kenmerken. In *RIVER OF NO RETURN* wordt immers een vrouwelijk personage (Monroe) filmisch behandeld zoals in *TO HAVE AND HAVE NOT* een mannelijk personage (Bogart). ‘Vrouwelijk’ en ‘mannelijk’ verkrijgen in een klassieke Hollywoodfilm hun betekenis altijd in verhouding tot elkaar. De concrete vormgeving van de Vrouw in relatie tot die van de Man kan alleen in één specifieke film vastgesteld worden. Want ‘mannelijk’ en ‘vrouwelijk’ zijn wederzijds van elkaar afhankelijk in de visuele presentatie binnen de film waarin zij verschijnen. Mede hierdoor kunnen filmische vrouwbeelden in verschillende films ook heel anders geformuleerd zijn.

Als we toch een overeenkomst aan willen geven tussen de verschillende filmische vrouwbeelden, dan kan dat enkel op een wat abstracter vlak. We kunnen stellen dat zowel bij ‘Monroe’ als bij ‘Bacall’ sprake is van het uitstellen van de uiteindelijke volledige blik op de Vrouw. Maar het fragmentarische visuele vrouwbeeld in Hollywoodfilms laat zich situeren op verschillende vlakken. ‘Bacall’ is het visuele vrouwbeeld dat ontstaat door pro-filmische bewegingen, die ondersteund worden door ritmiek in de shots (door montage). ‘Monroe’ ontstaat door camerabewegingen die ondersteund worden door de pro-filmische performance. Daar het vrouwbeeld filmisch gezien op heel verschillende wijzen tot stand kan worden gebracht, kunnen de filmische middelen niet verantwoordelijk zijn voor deze bestaanswijze.

14. Een personage wordt ‘mannelijk’ of ‘vrouwelijk’ *gemaakt* en is geen *registratie* van een reeds bestaande man of vrouw.

15. R. Bellour, ‘Het vanzelfsprekende en de kode’, in: *Seminar semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen (SUN) 1980, p. 119: ‘Zoals Metz terecht opmerkt “is deze klassieke vertelwijze gericht op de sekwentie; om de sekwentie (en niet om het shot) gaat het haar, de sekwentie is haar aanhoudende zorg.”’

De voorstelling van zaken die Mulvey geeft, is, zoals uit het voorgaande blijkt, een weergave van de *indruk* die beide filmfragmenten nalaten en geen analyse van het filmisch beeldmateriaal zelf, laat staan dat ze iets verheldert over de verhouding tussen beide aspecten.

Misschien worden door deze onnauwkeurige – want heel globale – aanduiding van de hiervoor geanalyseerde filmfragmenten een aantal verschillende kwesties met elkaar verward. Wordt niet een karakteristiek van de *song* aangezien voor een typerend kenmerk van de presentatie van de Vrouw in de klassieke Hollywoodfilm? Zang- en dansnummers in musicals bezitten de eigenschap de voortgang van de diëgesi te onderbreken, zoals Mulvey zelf opmerkt.¹⁶ Het is bekend dat niet alleen vrouwelijke personages dansen en zingen in dit corpus films. Het opschorten van de voortgang van het verhaal is niet dus eenvoudig het effect van de seksuele uitstraling van de optredende vrouw, zoals Mulvey suggereert.

Of wil Mulvey al te graag een uitspraak doen over de positie van de Vrouw in de klassieke Hollywoodfilm en schakelt ze daarbij te snel een aantal filmische vrouwbeelden aan elkaar? Past de beschrijving die Mulvey geeft van de andere tijd en ruimte die soms wordt ingeruimd in klassieke Hollywoodfilms, niet bij uitstek bij de wijze waarop bijvoorbeeld het gelaat van Garbo wordt gepresenteerd in *QUEEN CHRISTINA*?¹⁷ Dit shot lijkt wonderwel te beantwoorden aan Mulvey's uitspraak over een 'uitsnede' of een 'icoon'.¹⁸ Hier wordt daadwerkelijk gedurende een relatief lang moment (8 seconden!) de voortgang van het verhaal onderbroken en lijkt inderdaad een moment van contemplatie mogelijk.¹⁹

16. Mulvey, a.w.

17. *QUEEN CHRISTINA* (Robert Mamoulian, USA, 1933), met: Greta Garbo, John Gilbert e.a. Het shot toont een extreme close-up, waarbij het gelaat van Garbo niet geheel in het kader past. Gedurende de 8 sec. die het shot duurt, zijn er diverse minimale wijzigingen te ontdekken; op een doek in de bioscoopzaal moeten ze echter overweldigend zijn. Zo treden er veranderingen op rond de mond (zij glimlacht vaag) en in de schaduw bij haar neus. Het hoofd beweegt in het kader van boven naar beneden (het ligt op een kussen op bed). Dan sluit ze haar ogen zodat de wimpers te zien zijn, haar hand verschuift op het kussen en haar wenkbrauwen bewegen. Tot slot wendt zij het gelaat naar links, zodat we haar 'en profil' zien.

18. Ook R. Barthes wijdt een opstel aan deze star: 'Het gezicht van Garbo', in: R. Barthes, *Mythologieën* (oorspr. 1957). Amsterdam (Arbeiderspers) 1975, pp. 87-89.

19. Over de kwestie van de 'renaissance-ruimte' die eigen zou zijn aan de klassieke Hollywoodfilm (een vooronderstelling die we niet alleen bij Mulvey

De 'leg-shots' van Dietrich – waaraan Mulvey ook in haar artikel herinnert – staan bijna haaks op de presentatiewijze van Garbo. Denk maar aan DER BLAUE ENGEL, waarin voortdurend toespelingen worden gemaakt op de benen van Dietrich.²⁰ De in het stadje opgehangen affiches en de ansichtkaarten geven haar benen prijs aan de blik. En dan – in de eerste song *Ich bin die fesche Lola* – krijgen we ze ook daadwerkelijk te zien. Dit duurt slechts 1½ seconde in plaats van de 6 seconden die het wegblazen van het strooien rokje op de ansichtkaarten in beslag nemen. De rest van de song doet eveneens denken aan de behandelingswijze van Bacall in TO HAVE AND HAVE NOT: een afwisseling van shots en pro-filmische bewegingen, waarbij telkens een langdurige blik onmogelijk wordt gemaakt.

De proef op de som: Dietrich in BLONDE VENUS

Misschien is het mogelijk een wat meer generaliserende opmerking te maken door een ander voorbeeld uit de klassieke Hollywoodperiode te bekijken. BLONDE VENUS toont in dit verband een interessante sequentie: Cary Grant voert een telefoongesprek met een mannelijk personage (in een andere ruimte, waarin zich nog twee personages bevinden: een vrouw en een man), terwijl zich tegelijkertijd een visueel spel ontwikkelt tussen Grant en Dietrich.²¹

In shot 1 tot en met 6 wordt dit telefoongesprek in het shot/tegen-shot-systeem afgewikkeld. Shot 1, 3 en 5 tonen – in toenemende nabijheid – de twee mannelijke en vrouwelijke personages (shot 5 toont nog slechts de twee mannelijke personages in medium-close). Shot 2, 4 en 6 tot en met 10 laten de ruimte zien waarin Grant (aan de telefoon) en Dietrich zijn. In shot 2 zien we links Dietrich (staand, frontaal) gehuld in een mantel met een grote bontkraag en een nauwsluitend hoedje schuin op haar hoofd en Grant rechts (zittend aan zijn bureau, met de hoorn van de telefoon aan zijn oor, een kwartslag gedraaid en dus enigszins van opzij). Shot 4 toont opnieuw Dietrich links in beeld. Maar in feite zien we slechts haar jas, muts en het bont bij hals en mouw. Van haar gelaat is nog maar een miniem deel te zien. Grant

aantreffen, maar zeer wijd verbreid is binnen de Engelse en Franse filmtheorie) heb ik reeds eerder mijn twijfel geuit in 'Laura Mulvey's eendimensionale systeem', a.w., pp. 44-50. Ik hoop hierop in de toekomst terug te komen.

20. DER BLAUE ENGEL (Jozef von Sternberg, Duitsland, 1930), met: Emil Jannings, Marlene Dietrich e.a.

21. BLONDE VENUS (Jozef von Sternberg, USA, 1932), met: Marlene Dietrich, Cary Grant e.a.



1



2



3



4



5



6a



6b



6c

daarentegen – rechts in beeld – zien we nu frontaal (nog steeds aan de telefoon), terwijl zijn ogen op Dietrich gevestigd zijn (dit alles in medium close shot).

In shot 6 – waarin het telefoongesprek wordt afgebroken – wordt de camera-afstand tot de twee personages uit shot 2 weer hernomen. Er vindt echter een belangrijke pro-filmische beweging plaats: in 6a bevindt de camera zich tussen het standpunt van 2 en 4. Hierdoor zien we links iets meer van Dietrich (een iets groter deel van haar gezicht en haar handen) en Grant half van voren. In 6b heeft Dietrich zich omgedraaid, zodat enkel de rug met muts en bontkraag te zien zijn. Rechts zit Grant nu weer bijna frontaal in het kader. In 6c tenslotte wendt Dietrich zich nogmaals om – ze bevindt zich nu aan de achterkant van



7



8



9



10a



10b



10c



10d



10e



10f

de ruimte (die afgeschermd wordt door luxaflex), achter een grote leren stoel, waarop zij haar handen heeft gelegd. Haar hoofd is afgewend naar links (zij kijkt het kader uit). Grant heeft nu een sigaret opgestoken en zit iets scheef gezakt (linker schouder helt iets af); ook hij kijkt linksonder het kader uit.

In 7 start een korte reeks shot/tegenshots: Dietrich (medium en midden in het kader) kijkt naar rechts (de ogen wat geloken, de mond in een glimlach). De rechter schouder (haar linker) is naar voren gekeerd. Haar gelaat is nu frontaal in beeld, maar maakt slechts een klein deel uit van haar verschijning: muts, mantel en bontkraag nemen de meeste plaats in het beeld in. Tegenshot 8 toont Grant: hij geeft haar antwoord. Daarbij leunt hij naar achteren op zijn bureaustoel, zijn

gezicht naar links (Dietrich) gewend. Het grootste deel van het kader bestaat uit het forse lichaam van Grant, gekleed in een driedelig pak met stropdas. Deze korte reeks eindigt met shot 9 waarin Dietrich wederom verschijnt (medium close, frontaal): er is meer te zien van haar gelaat en minder van mantel en bontkraag.

De sequentie eindigt met shot 10, waarin weer een pro-filmische wijziging plaatsvindt, nu niet enkel van Dietrich, maar ook van Grant. In 10a staat hij op uit zijn bureaustoel (zijn gezicht draait weg, rechter schouder draait door het beeld) en in 10b zien we hem op de rug terwijl hij naar achteren loopt. In 10c stelt hij zich achter Dietrich op, zodat beiden frontaal (medium) het kader in kijken. In 10d wordt dit shot medium close en slaat Dietrich haar ogen neer en kijkt Grant enigszins naar beneden. In 10e draait Dietrich voor de zoveelste maal om haar as (zodat haar gelaat weer verdwijnt); dit wordt voltooid in 10f als ze Grant in de armen valt. In 10e is hij nog frontaal te zien; in 10f wordt zijn gezicht gedeeltelijk bedekt door het hoofd (en hoedje) van Dietrich.

We zien dat Dietrich zich in deze tien shots meerdere malen letterlijk aan de blik onttrekt – althans haar gelaat. Dit gebeurt in shot 2 en 4; shot 6 toont een samenvatting van deze pro-filmische bewegingen. Na deze onderbreking (eenmaal op het niveau van het camerastandpunt, de tweede keer door een pro-filmische beweging) wordt zij in de volgende twee shots (7 en 9) meer van dichtbij getoond. Maar ook deze toenadering wordt opgeschort (8), door een uitgebreide blik op het achteroverliggende (en zeer onbeschermd) lichaam van Grant – maar dat ontgaat ons aanvankelijk. De zachte waas die het gelaat van Dietrich omlijst (zowel in 7 als 9) lijkt eerder de aandacht te trekken dan Grant, die meer dan twee maal zo lang in beeld is (8).²²

22.	Shot	aantal seconden (ca.)	personages
	1	16	2 m + v
	2	3	D + G
	3	7	2 m + v
	4	3	D + G
	5	11	2 m
	6	12	D + G
	7	2	D
	8	5	G
	9	2	D
	10	23	D + G

(m = mannelijk personage; v = vrouwelijk personage; D = Dietrich; G = Grant). Merk op dat er een mooie symmetrie bestaat in de tijdsopbouw van deze sequentie; zowel als geheel, als in de twee delen waaruit zij bestaat.

De aandacht wordt blijkbaar geprikkeld door deze voortdurende onderbreking (9; nu door decoupage/montage) van de uiteindelijke blik op het gelaat van Dietrich. En dan – op het hoogtepunt waar de verwachting lijkt te worden ingelost (9) – wordt haar gelaat voor de laatste keer aan onze blik onttrokken. Shot 10 vormt dan ook een kleine samenvatting van het visuele aspect van ‘Dietrich’ als filmisch vrouwbeeld in *BLONDE VENUS*: één moment toont het een directe blik op haar gelaat (10c en 10d), om ons dit vervolgens weer te ontnemen (10e en 10f).

We zien dat het filmische vrouwbeeld ‘Dietrich’ in dit fragment wordt opgebouwd door het gebruik van alle mogelijkheden die het filmisch apparaat bezit om haar beeltenis *te onderbreken* en bij stukjes en beetjes aan te bieden: verschillende camerastandpunten, pro-filmische bewegingen, decoupage/montage, maar ook door de belichting.²³ Dit is de voorwaarde voor de compositie ‘Dietrich’. Zij is als filmisch vrouwbeeld de *intellectuele constructie van de toeschouwer*, die haar uiteindelijk als volmaakt beeld ziet.²⁴ De film zelf suggereert slechts dat ‘Dietrich’ getoond wordt. Grants lichaam wordt daarentegen nauwelijks uit het beeld geweerd: hij mag zelfs het gehele kader innemen (8). Hij doet dan wel allerhande dingen: hij telefoneert, rookt, spreekt en neemt tenslotte Dietrich in zijn armen. Zijn overvloedige aanwezigheid wekt echter geen interesse op. Dat een shot als 8 mogelijk is – het in verhouding tot het vrouwelijke langdurig bekijken van het mannelijk personage – roept verwondering op. Door het ritme en de ordening van de andere shots en de dialoog is het vrijwel onzichtbaar geworden. Pas tijdens de analyse valt op hoe merkwaardig dit shot is, omdat het in onze *indruk* onzichtbaar is.

23. Ook De Kuyper wijst op dit laatste aspect in ‘Afbeeldingen van het mannelijk lichaam’, a.w., p. 443: ‘Waarom werd bijvoorbeeld het beeld van Marlene Dietrich opgebouwd in chiaroscuro-belichting? Waarom deze licht-en-schaduw-effecten? Waarom werd de afbeelding van een vrouwelijk lichaam zo gekonstrueerd? Waarom werden deze elementen geselecteerd en niet andere?’

24. Hier dringt zich een vergelijking op met Lévi-Strauss’ interpretatie van de *droom* (en later ook van de mythe): ‘Mythos und Bedeutung II. Ein Gespräch mit Raymond Bellour’, in: C. Lévi-Strauss, *Mythos und Bedeutung*. (oorspr. 1978). Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1980, p. 215: ‘Het fundamentele van de droom is mijns inziens de *wezenlijke strekking van de psyche* die erin naar voren treedt – zelfs wanneer die aan zijn automatisme is overgeleverd – om *heterogene elementen te integreren*, in dit geval fragmentjes van gebeurtenissen en organische indrukken... Deze behoefte, *dit streven naar integratie is eerder van intellectuele dan van affectieve aard* en het zou onjuist zijn om dit verlangen als verlangen te rubriceren omdat dit begrip, zoals ik al zei, vanuit mijn optiek [culturele antropologie] geen operationele waarde heeft.’ (curs. van mij, *H.d.M.*).

Conclusie

Op grond van het voorafgaande kunnen we concluderen dat de toeschouwer (v/m) eenvoudigweg *medeplichtig* is aan de produktie van de Vrouw en de Man in deze films uit de klassieke Hollywoodperiode. De toeschouwer is niet zo passief als wel wordt gedacht. Deze neemt zeer actief deel aan de produktie, in samenwerking met het filmische beeldmateriaal dat wordt aangeboden.²⁵ Het is een actieve deelname die zich echter afspeelt *voorafgaand* aan de (bewuste) herkenning van de personages en hun positie in het filmverhaal. Het waarden of het veroordelen van bepaalde filmische man- of vrouwbeelden in de klassieke Hollywoodfilm doet met andere woorden niets af aan het feit dat het belangrijkste werk reeds is verzet: het begrijpen van een filmisch man- en een vrouwbeeld op grond van een – uit de analyse naar voren komende – chaotische hoeveelheid visueel en auditief materiaal.

25. Zie Mulvey, a.w., pp. 6-7; zij gaat ervan uit dat vrouwen onderworpen zijn aan de beelden die *over* hen worden geproduceerd. Zij zijn slechts slachtoffer van de patriarchale cultuur en de film die dit weerspiegelt. Zie ook: De Mare, 'Mulvey's eendimensionale systeem', a.w.; idem, 'Van horen zien. "De vrouw" als onmogelijke categorie in feministies filmtheoreties onderzoek', in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 27, 1986, pp. 302-321.