

De begrenzing en de gaping

De lichamelijkheid van Clark Gable en Marlon Brando

Een tekstuele analyse staat nooit op zichzelf. Het is altijd een toetsmiddel binnen een theoretisch kader, een theoretisch proces. De theoretische beschouwing wordt als het ware even terzijde geschoven: er vindt iets plaats wat men in de sportwereld een 'sur-place' noemt. Het is een strategische inbreuk, een diagonale doorsnede van een theoretisch verloop. Na deze onderbreking kan de theorie weer starten, maar dankzij de analyse in een genuanceerder of ander perspectief. De analyse is dus nooit een eind- maar steeds een startpunt.

De tekstuele analyse kan, omdat ze *uiteraard* dichter bij de filmtekst staat, de verkeerde indruk wekken dat ze de 'waarheid' naderbij komt dan de theorie. Dit is echter maar schijn. De onderzoeker die een tekstuele analyse maakt, zou in feite nooit de indruk mogen wekken dat hij door zijn nauwkeurige en nauwgezette analyse de 'waarheid' heeft blootgelegd. Hij heeft slechts een articulering aangescherpt (of hij heeft geprobeerd dat te doen).

Een tekstuele analyse is altijd slechts een 'voorbeeld'. De onderzoeker kiest zijn voorbeeld echter in de hoop dat het verder reikt dan dat ene, specifieke geval. Maar zijn deductie dient voorzichtig te blijven. Deze deductie heeft bovendien steeds (onuitgesproken) de vorm van een vraag: zou het, op basis hiervan, niet het geval kunnen zijn dat...?

Het voorbeeld moet ook 'voorbeeldig' zijn. Hiermee bedoel ik dat wanneer ik Clark Gable en Marlon Brando kies, deze voorbeelden geen uitzondering op de regel mogen vormen, maar als het ware de regel iets nadrukkelijker, iets scherper onderstrepen (en soms ook eventjes doorbreken).

Een analyse is dus een soort strategie, een hulpmiddel. En omdat een tekstuele analyse niet louter een descriptie is van datgene wat men ziet, maar opgezet is om een aspect te verduidelijken, vindt er een nood-

Deze tekst is een bewerking van een hoofdstuk uit een nog te verschijnen boek over het mannelijk lichaam.

zakelijke accentuering plaats, een consequent en bewust verwringen. Het is en kan ook nooit *werkelijk* datgene zijn wat men ziet.

Het gaat om een 'lectuur'. Zo lees ik bijvoorbeeld de constructie van de lichamelijkheid van Gable en Brando in een bepaald (theoretisch) perspectief. In de klassieke Hollywoodfilm, zo luidt het, worden vrouwen op een specifieke manier uitgebeeld. Maar hoe zit het in diezelfde Hollywood-context met de beelden van mannen? Worden zij totaal anders uitgebeeld dan vrouwen? Ja en nee. Ja, omdat er steeds een soort evenwicht in stand gehouden schijnt te moeten worden tussen twee systemen, twee regimes van uitbeelding: een vrouwelijk en een mannelijk. Nee, omdat het hoegenaamd niet uitgesloten is – misschien is het zelfs de regel – dat er bij de uitbeelding van het mannelijk lichaam gelijksoortige strategieën gebruikt worden als bij de uitbeelding van het vrouwelijk lichaam. Maar – en dit *maar* is in mijn context van belang – dat kan alleen wanneer er bepaalde voorzorgsmaatregelen genomen worden.

Op basis van mijn analyses kan ik twee soorten voorzorgsmaatregelen benoemen. Ten eerste: de mannelijke pool kan alleen maar elementen die doorgaans gereserveerd zijn voor het vrouwelijke register, overnemen wanneer er corrigerende factoren in het spel gebracht worden. Kortom, het evenwicht dat uit balans lijkt te raken doordat bepaalde visuele middelen die vrouwelijk genoemd worden of tot het vrouwelijke register beperkt lijken te zijn, overgenomen worden, kan alleen maar in stand blijven omdat er een fundamenteel *tegenwicht* aanwezig is (dit noem ik het viriele draagbeeld van Gable en Brando, dat vergaande vervrouwelijking toestaat).

De tweede voorzorgsmaatregel heeft te maken met *gradatie*: vrouwelijke uitbeeldingsstrategieën kunnen wel degelijk overgenomen worden (mits, zie eerder), maar ze worden in andere proporties aangepast. Er is een soort schaalverkleining; het speelt zich af op minimale vlakken. Vandaar ook dat mijn analyses van het mannelijk lichaamsbeeld van micro-aard dienen te zijn. Wat er zich op het mannelijke vlak afspeelt, is nauwelijks met het 'blote oog' waar te nemen, in tegenstelling tot hetgeen zich in het vrouwelijke register afspeelt. Ook hier is dit echter slechts ogenschijnlijk het geval, zoals de analyses van Heidi de Mare illustreren.¹

Dit voorbeeld bevestigt opnieuw de onmisbaarheid van de tekstuele analyse: een vaag vermoeden kan er door bevestigd of ondermijnd worden. Of beter gezegd: een vermoeden krijgt *vorm*, wordt discus-

1. Zie: H. de Mare, 'Visuele aspecten van drie filmische vrouwbeelden: Bacall, Monroe, Dietrich', in: *Versus* 3/1989, pp. 54-75.

sieerbaar. Kortom, op basis van dit soort analyses kunnen tegenanalyses gemaakt worden die verrijken of weerleggen. Zo blijft dus de theoretische arbeid aan de gang, wordt ze op losse schroeven gezet en kan ze weer eens aangescherpt worden.

De mannelijkheid van Clark Gable

Een tijdlang werd Clark Gable beschouwd als het prototype van de acteur die mannelijkheid vertolkte. Het hoogtepunt in zijn carrière was de rol van Rhett Buttler in *GONE WITH THE WIND* (1939). Dit beeld van viriliteit (machismo zou men het tegenwoordig noemen) werd genuanceerd en getemperd door *alledaagsheid* en *ironie*: 'not like a real actor, but like a fellow you meet at a party', zingt Judy Garland over haar idool in de film *ZIEGFELD FOLLIES*. Gable bezit een natuurlijkheid die aangevuld wordt door een vleugje zelfspot: '(...) the sham is often detectable in Gable, the effort of self-boosting capable', schrijft D. Thomson.²

Juist deze dubbelzinnigheid maakt dit beeld van ruwe mannelijkheid aantrekkelijk (of draaglijk). Enerzijds wordt er afstand van het beeld genomen, terwijl het aan de andere kant toch steeds sterk geponeerd wordt. Wanneer het beeld kritisch genuanceerd wordt, dient het *draagbeeld* – zo zou men het kunnen noemen – sterk genoeg te zijn. Aan de viriliteit die in eerste instantie geponeerd wordt, mag, zelfs als die vervolgens op het spel gezet wordt, niet getwijfeld worden. Als Gable door zijn rollen twijfel doet ontstaan,³ dan kan dat slechts omdat er – in eerste instantie en uiteindelijk – geen twijfel mogelijk is.

Een beroemde scène uit *IT HAPPENED ONE NIGHT* (Capra, 1934) illustreert dit mechanisme. Gable, een arme journalist, moet een motelkamer delen met rijkelui dochter Claudette Colbert. Colbert zegt geschokt dat ze niet van plan is de kamer te delen met deze vreemde – en haar onsympathieke – man. Er valt echter niets te kiezen. Gable begint zich al uit te kleden; hij geeft commentaar op zijn handelingen. In hetzelfde beeld zien we Colbert kijken (het is een two-shot, dat wil zeggen twee acteurs bevinden zich in hetzelfde beeld) naar wat niets anders genoemd kan worden dan een mannelijke strip-tease. De monoloog van Gable luidt ongeveer als volgt:

2. D. Thomson, *A biographical dictionary of the cinema*. Londen (Secker and Warburg) 1975, p. 196.

3. Rhett Butler als verliefde man wordt vervrouwelijkt; zie: E. de Kuyper, *Filmische hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1984, p. 61.

'Perhaps you're interested in how men undress? Not one man does it alike.'

(Hij doet zijn trui uit, knoopt zijn stropdas los en begint zijn overhemd los te knopen)

'I have a method of my own.'

(Hij doet zijn overhemd uit en staat nu met ontbloot bovenlichaam)

'First tie, then shirt. After that the pants should be next.'

(Hij doet een beweging die suggereert dat hij zijn broek wil gaan uittrekken)

'That's where I am different ... I go for the shoes next.'

(Hij begint inderdaad zijn schoenen uit te trekken)

'First the right, then the left...'

(Nu moet inderdaad wel de broek komen, maar daarop zegt Gable:)

'After that it's every man for himself.'

Tot dan toe hebben we Colbert (verschrikt) zien kijken vanuit de rechterkant van het beeld naar wat die man daar aan de linkerkant van het beeld aan het doen is. Hierop volgt uiteraard een schnitt: we zien een one-man shot waarin Colbert zich afwendt en wegloopt. Daarna krijgen we een one-man shot van Gable in pyjama. Het gaat hier dus om een geënceneerd uitkleden voor een toeschouwster, met zoals in elke strip-tease een 'teasing' rond het kledingstuk dat het geslacht verbergt. Maar ditmaal is het een mannelijke variant van de strip-tease, iets wat uiteraard in Hollywood uiterst ongebruikelijk was en misschien zelfs wel uniek is.

Dat zo'n situatie überhaupt mogelijk is in een Hollywoodfilm, komt door het feit dat het in *IT HAPPENED ONE NIGHT* zeer nadrukkelijk om een *komedie* handelt. Het komische zit hem naast de dialogen ook in de omkering van de rollen. Normaal voert het vrouwelijke personage een strip-tease of een aanvaardbare variant hiervan uit. De omkering geldt echter ook de andere pool, die van de *toeschouwer*. Hier is het een vrouw die toekijkt en zij wordt gedwongen in deze positie, die vervolgens lachwekkend wordt gemaakt omdat Colbert de rol van geïnteresseerde of afstandelijke toeschouwer niet aankan (accepteert). Ze is immers een toeschouwster, en ze wordt gedwongen te kijken. Niet Gable is lachwekkend; hij wordt niet *betrapt* bij het uitkleden of op (halve) naaktheid. Integendeel, hij *daagt uit* en dwingt de ander (in dit geval de vrouw) in een vervelende positie: die van gedwongen voyeur. Ook al bevindt hij zich eigenlijk in de 'minderwaardige' objectpositie van het voyeurisme, hij draait deze situatie van meet af aan om, maakt er een provocerend exhibitionisme van en doet zo een (ongewild?) voyeurisme ontstaan. Het is ongewild voor het personage dat Colbert vertolkt, maar geldt dat ook voor de toeschouwer?

Gable ontbloot zijn bovenlichaam. In de historische context van Hollywood in de jaren dertig was dat een scherpe provocatie, die gezien kan worden als een werkelijke 'ontbloting'. Deze daad heeft consequenties gehad en zelfs een hele nieuwe trend doen ontstaan. Hieraan werd 55 jaar later gerefereerd in de televisieregistratie van de viering van het honderdjarig bestaan van Hollywood. De tekst die naar deze scène verwijst en hem in een mode-perspectief zet, is het aanhalen waard:

'Look what happened when Clark Gable took his shirt off in IT HAPPENED ONE NIGHT and the country discovered that he had no ... (nadrukkelijke pauze van de presentatrice) *undershirt*. By the millions men stopped wearing undershirts. And it was not until nearly thirty years later when Paul Newman took off his shirt in HUD and was discovered to be wearing, guess what (pauze ... en onuitgesproken: a T-shirt) that the shirtmakers could breath easily again.'

Dit zelfreflexieve commentaar van Hollywood is veelzeggend. Nadrukkelijk worden beide situaties, IT HAPPENED ONE NIGHT met Clark Gable en HUD met Paul Newman, gepresenteerd als vormen van 'onthulling'. In beide gevallen wordt er in de formulering (de evocatie) van de scène een 'teasing' gebruikt: 'He had no...' (pauze). Wat, vraagt de onvoorbereide hedendaagse toeschouwer zich af? De erotische implicatie is aanwezig, maar vaag: 'No what...?' Wat zou het kunnen zijn (niemand denkt immers meer dat het niet-dragen van een T-shirt, het naakte lichaam onder een hemd 'erotisch' genoemd kan worden): 'No hair on his chest?' Misschien. Of wellicht nog meer seksueel beladen, hoewel het hemd dat toch niet kan 'blootgeven', ook al ligt het hemd natuurlijk niet ver van de broek! De tweede keer, in het geval van Paul Newman, is de invulling (T-shirt) niet eens meer noodzakelijk, want de rest van de zin ('shirtmakers could breath easily again') maakt het duidelijk.

Dit commentaar illustreert zelfbewust mooi de relativiteit van erotiek: nu eens (jaren dertig) is een naakt bovenlichaam erotisch, dan weer blijkt het juist andersom te zijn. Maar in beide gevallen wordt een verwachtingspatroon doorbroken: bij Gable verwachtte men een T-shirt, bij Newman niet.⁴ Het maakt dus schijnbaar niet zo veel uit of we

4. Men had beter Marlon Brando dan Paul Newman als voorbeeld kunnen nemen omdat die veel eerder in dit perspectief experimenteerde. Maar Brando is persona non grata in Hollywood; zo iemand nodig je niet uit voor de viering van honderd jaar Hollywood en dus schrijft Hollywood haar geschiedenis maar op haar manier.

met naakte huid te maken hebben of niet. Het *onverwachte* is blijkbaar erotisch op zich (of liever gezegd: versterkt de erotiek).

Het succes van *IT HAPPENED ONE NIGHT* (en van Gable in de rol) was zo groot dat deze scène ging functioneren als paradigma waarop het beeld van Gable decennia lang verder kon bouwen. Na deze film hoeft de halfnaaktheid van Gable nooit meer zo uitvoerig verantwoord te worden. Het naakte bovenlichaam, halve naaktheid, gaat nu behoren tot de vaste attributen van Gable's viriele imago (en blijft uiteraard ook niet beperkt tot Gable zelf). De naakte borst kan nu deel uitmaken van de zogenaamde mannelijke sex-appeal, de 'beef-cake', zoals dat in vakjargon (glamour-jargon) heet. Zonder die hele encensering, zelfs zonder die functionele aanwezigheid van de vrouwelijke observator kan het halfnaakte mannelijke lichaam een eigen leven gaan leiden.

Doch dit effect is enkel en alleen mogelijk omdat de drager ervan een viriliteit toegemeten krijgt, die niet ter discussie staat. Rolomkeringen zijn steeds prikkelende (gevaarlijke) situaties die graag benut worden in komedies, doch volgens de 'taming of the shrew'-regel komt alles uiteindelijk netjes in orde. Of in een enkel geval ook niet zoals de beruchte eindclaus uit *SOME LIKE IT HOT*: 'nobody is perfect'. Maar dan wordt het komedie-effect extra benadrukt: het gaat inderdaad om een komedie; hierin kan een man gerust tegen een andere man zeggen dat 'perfectie' niet bestaat en ze dus maar samen moeten trouwen!

De vervrouwelijking van Gable

Bijna systematisch wordt het lichaam van Gable geaccentueerd door middel van een ontbloting (vergelijk dit bijvoorbeeld met andere mannelijke stars uit die periode: James Stewart, James Cagney, Cary Grant, Gary Cooper...).

In *CHINA SEAS* (1935) speelt Gable een zeekapitein en is hij de hele film gekleed in een coltrui of uniform. Er is echter één scène waarin hij zich aankleedt. Deze scène begint met Gable in onderhemd (hoewel dus na *IT HAPPENED ONE NIGHT*, maar geen komedie): een hooguit-gesneden hals, korte mouwtjes die gespierd-vlezige armen ontbloten. Hij doet zijn overhemd aan, trekt de stropdas rond zijn boord en verschijnt dan geheel in uniform: gekleed. Echter nog niet 'helemaal' want er valt nog een haarlok slordig over zijn voorhoofd die hij netjes bijkamt.

RED DUST (1932) speelt zich af in de Afrikaanse jungle. Gable draagt de hele tijd de mouwen van zijn overhemd hoog opgerold, zodat een groot deel van zijn biceps te zien is. Natuurlijk draagt hij daarbij een



Clark Gable in *STRANGE CARGO*, 1940

open boord (die niet al te veel 'openheid' suggereert, niets van de borst is zichtbaar; de revolutie van *IT HAPPENED ONE NIGHT* heeft nog niet plaatsgevonden, maar het imago van Gable is in de maak).

In de remake van *RED DUST, MOGAMBO* (1953), waarin Gable meer dan dertig jaar later dezelfde rol vertolkt, draagt hij de hele film een kaki-legerhemd met hele brede mouwen die tot aan de ellebogen komen! Er is bijna niets van de bovenarm zichtbaar. Wanneer hij zich wast, houdt hij zijn hemd aan: enkel de onderarmen en het gezicht worden verfrist. Wél is het allereerste shot dat we van de acteur te zien

krijgen, er één met naakt bovenlichaam, liggend in een bed, maar gezien door voiles en een klamboe. Dit uiterst zuinig en voorzichtig gebruik van de mannelijke lichamelijkestekens waar Gable vroeger zo kwistig mee omging, wordt in één scène doorbroken. Hier wordt Gable vastgebonden en voor een wand geplaatst, die door inboorlingen met speren bestookt wordt. Gable is een soort Sint Sebastiaan, hij heeft zijn shirt uitgetrokken en etaleert een – inderdaad – verouderd lichaam. Deze scène is te verklaren door de sfeer van de jaren vijftig; hierin zijn allerlei tekenen van de 'glamourisation' speurbaar. Maar vooral – in dit geval – vanwege de vermoeide zelfreflexie van Hollywood over de situatie waarin de studio's verkeerden.⁵

In *SAN FRANCISCO* (1936), die zich afspeelt in het begin van deze eeuw, draagt Gable mondaine kleding. Doch helemaal in het begin (het is tevens ook zijn eerste ontmoeting met de heldin, Jeanette MacDonald) draagt hij bretels en een overhemd zonder boord, en vervolgens een peignoir. Hierna volgt een scène met Gable in de boksring met naakt bovenlichaam (drie kostuumwisselingen: bretels en hemd zonder boord, peignoir en bokspakje... een soort uitkledingsscène in fasen). Gable's naakte lichamelijkeheid contrasteert heel sterk met het zwarte trainingspak van zijn sparringpartner Spencer Tracy (die in de film een geestelijke speelt! Dubbel voordeel van het zwarte pak: de naaktheid van de tegenspeler wordt benadrukt en de eigen rol beter getekend).

MUTINY ON THE BOUNTY (1935) speelt zich eveneens af op een schip, maar nu in de achttiende eeuw. In het begin van de film draagt Gable een wit hemd met een open kraag, maar de mouwen blijven keurig dicht aan de pols. In het midden van de film – wanneer de muiters zich vestigen op een Zuidzee-eiland – wordt dit kostuum gewijzigd: Gable draagt dan een soort Tarzanslip. Daarvoor, in een scène waarin hij verliefd raakt op een inboorlinge, was zijn kleding reeds in deze richting veranderd: hij draagt dan een witte broek, zeer hoog in de taille, zijn bovenlichaam is ontbloot. In een historische avonturenfilm die zich op de Zuidzee afspeelt is dit contrasterende spel tussen 'naaktheid' en 'gekleedheid' niet zo verrassend. Het is, zo zou men kunnen zeggen 'functioneel'.⁶ In een film als *SAN FRANCISCO* is dit veel

5. Hollywood in de jaren vijftig is een bijzonder complexe periode wat betreft beeldvormingen. Enerzijds is er de doorbraak van het nieuwe, anderzijds is er een voortborduren op het oude, maar nooit meer met die vanzelfsprekendheid die in vorige decennia plaatsvond. 'Les héros sont fatigués' en Hollywood wordt zelfbewust, bitter, radeloos, krampachtig.

6. Zie ook: E. de Kuyper, 'Het mannelijk lichaam in de Hollywoodfilm' in: *Jaarboek voor seksualiteit, relaties en geboortenregeling*. Gent (GSO) 1986.

vreemder: er is geen enkele reden om Gable zo (half)naakt te tonen, tenzij hij bokst. Maar het feit dat hij bokst, en dat niet doet in een donker trainingspak zoals Spencer Tracy, is natuurlijk veelzeggend voor het leidmotief *lichamelijkheid* dat bij het imago van Gable schijnt te horen. In *RED DUST* en *CHINA SEAS* ligt het accent van de naaktheid op één bepaald onderdeel van het lichaam en worden alle andere onderdelen uitgeschakeld (die zijn gekleed): dat onderdeel is steeds de bovenarm. Daar waar de mouw stopt of opgerold is, zien we de onblote bovenarm. De opgerolde mouw brengt een (arbitraire) grens aan. De mouw zegt: hier stopt de naakte huid en begint de bekleding van de naaktheid.

Dit procédé – het aanbrengen van een arbitraire grens, het verkavelen van het lichaam in naakte en verhulde zones – is rechtstreeks afkomstig uit het vrouwelijke regime. Het vrouwenlichaam, althans zoals het gepresenteerd en geconstrueerd wordt in de Hollywoodfilm, is steeds een gebied vol verrassingen wat betreft verhulling en onthulling. Deze onvoorspelbaarheid van wat nu wel en wat nu niet vertoond mag en zal worden, is het fundament van de Hollywooderotiek voor de vrouwelijke star.⁷ Het vrouwelijke lichaam is 'onvoorspelbaar', onvatbaar. Dat wordt ons op allerlei manieren meegedeeld: via schmink, belichting, kostuums, enscenering, camerastandpunten en montage.

Het mannelijke lichaamsbeeld daarentegen wordt in het Hollywoodsysteem steeds als ondubbelzinnig gepresenteerd. Het aanbrengen van zo'n grens tussen bloot en verhuld (in het geval van de opgestroopte mouwen van Gable) behoort echter tot het gebied van de dubbelzinnigheid. Waarom zou hier een grens aangebracht worden of waarom zou de arm niet verhuld worden? Het gaat hier toch niet om een seksueel beladen gebied (de schouder)? Met de rest van het lichaam wordt niet 'gespeeld': het is òf gekleed òf naakt. De grens betekent een spanningsveld tussen bloot en niet-bloot, en die spanning is steeds erotisch (volgens Barthes is ze het fundament van de erotiek).

Marlon Brando

In de jaren vijftig werd er een ander beeld van het mannelijke lichaam geïntroduceerd door middel van acteurs als Marlon Brando, Montgomery Clift en James Dean. Na een periode waarin de 'beefcake' helemaal op het naakte bovenlichaam afgestemd was, wordt het man-

7. Zie: E. de Kuyper, 'De glamour van het Hollywoodkostuum', in: *Versus* 4/1985, pp. 9-44.

nelijke lichaam nu anders verbeeld om de zinnelijkheid van het bovenlichaam opnieuw en anders uit te buiten. De borst wordt niet meer bloot getoond, maar integendeel verhuld en gesuggereerd onder het t-shirt. Het katoen van het onderhemd drapeert de torso, zoals in de Griekse oudheid de drapering gelijktijdig verhulling en onthulling was.⁸

Zoals IT HAPPENED ONE NIGHT een nieuw paradigma introduceerde, zo introduceert ook A STREETCAR NAMED DESIRE (1951) een nieuwe beeldvorming van mannelijke lichamelijkeheid. Het bezwete t-shirt dat Marlon Brando bijna de hele film draagt, tekent de daaronder liggende huid. Ook in deze film komt een sleutelsce ne voor: Brando trekt het vuile t-shirt uit, loopt eventjes met bloot bovenlijf rond en trekt dan een schoon t-shirt aan. Het zou een soort modern equivalent van de strip-tease van Gable genoemd kunnen worden. Ook hier is er een vrouwelijke observator aanwezig, Vivien Leigh; alleen – en niet per toeval – is dit nu geen komische sce ne maar een hoogst dramatische, en handelt de film op de voor de jaren vijftig gebruikelijke manier expliciet/impliciet over zinnelijkheid.

Doch het grote verschil zit hem niet zozeer in het feit dat het bij Gable om een komediesituatie en bij Brando om drama ging, maar in het feit dat Gable een Hollywoodstar en Brando een actor-studio-star is. Dat betekent dat in het geval van Gable alles via strakke regels, controle en strategie gebeurt; de acteur zelf is slechts een radertje. In de Brando-stijl daarentegen bepaalt de star zelf, met de middelen van de actor-studio en het nieuwe 'acteren', hoe hij wenst (?) te functioneren. Bij Gable is de lichamelijkeheid – hoe duidelijk ook aanwezig – geabstraheerd. Bij Brando wordt zij anekdotisch gevisualiseerd: hij betast voortdurend zijn eigen lichaam, krabt zijn arm, borst, prutst aan zijn t-shirt. Duidelijker kan het signaal niet zijn: de boodschap is hier het lichaam, het mannelijke lichaam. De spanning tussen bloot en niet-bloot is niet geconstrueerd via de diverse codes, deze spanning ontstaat door dramatiek, is de dramatiek zelf. Het t-shirt van Brando wordt aan het slot van de film op de rug opengereten in een pathetische omarming; daar gaat, daar ging het om (en dus heeft de reclamecampagne dit *beeld*, veel nadrukkelijker dan het in de film zelf voorkomt, ook als icoon gebruikt).⁹

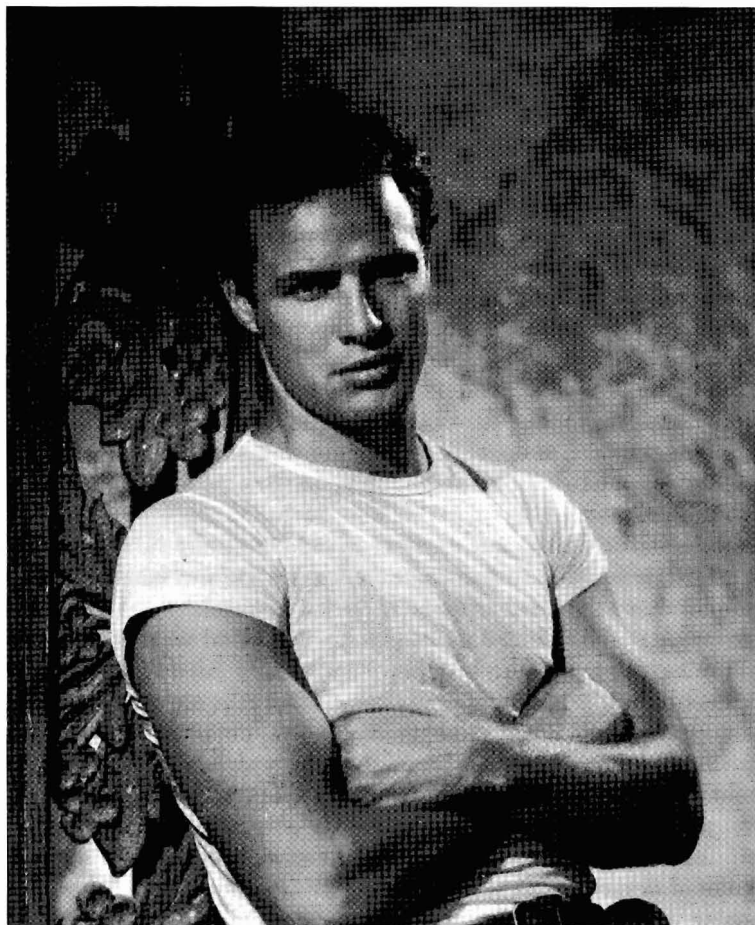
8. Zie voor een mooie analyse van de drapering: A. Hollander, *Seeing through clothes*. New York (Avon) 1980.

9. De foto is een referentiebeeld. Maar de foto's die naast en rond films verspreid werden, spreken een taal die afwijkt van de visuele situaties in de films. Zie: E. de Kuyper, 'Mannelijke-vrouwelijke. Film, foto in Hollywood', in de catalogus: *Identiteit en begeerte*. Breda 1987.

Zowel bij Gable als bij Brando is de arm, en vooral de begrenzing ervan (opgerolde mouw bij Gable, t-shirtmouwje bij Brando), een dankbaar onderdeel bij de constructie van de mannelijke lichamelijkeheid, van de zinnelijkheid van het mannelijke lichaam. Dat de arm niet zomaar een toevallig element is, blijkt uit de manier waarop hij in beeld gebracht wordt, door de camerahoek gekadreed wordt. Natuurlijk zijn de armen ook in heel wat shots 'terloops' (als onderdeel van het lichaam) te zien. Het is echter opvallend dat het beeld geregeld zo gecomponeerd wordt, dat de verdere constructie van het lichaam als het ware vanuit de arm geschiedt. Dit wil zeggen, de arm wordt op de best zichtbare manier in beeld gebracht, namelijk 'en profil', op het eerste plan. 'Je kunt er niet omheen kijken'. Vanuit de arm wordt de rest van het lichaam opgebouwd. De grens benadrukt de armfunctie: bij Gable is dat de opgerolde mouw, bij Brando de zoom van de t-shirtmouw.

Er bestaat een markante foto van Brando in t-shirt die als het ware de sleutel is voor deze lichamelijke constructie. De arm is natuurlijk 'en profil', de rest van het lichaam is driekwart profiel naar de camera gedraaid. De verhuiling door de stof van het t-shirt wekt een dubbele spanning op. Een eerste spanning lijkt veel op de spanning die we kennen van de 'opgerolde mouw van Gable': er is een volledige arm, die op een bepaalde plek begrensd wordt door verhuillende stof (mouw). De arm gaat eigenlijk nog verder, maar is vanaf een bepaald punt met stof bedekt. 'Tot hier en niet verder', zegt de stof, de grens van de mouw. Nochtans zien we – en de gespierde bovenarm en schouders bevestigen dit – dat het lichaamsdeel doorloopt. Bij Brando komt er nog een extra spanning bij. Zijn schouder is zo uitgesproken gespierd en het t-shirt zit zo strak gespannen rond de bovenarm/schouder dat nu de *overbrugging* tussen de (blote) bovenarm en de (blote) halsuitsnede bij het spel betrokken wordt. Bij Gable was er slechts die ene spanning rond de grens van de opgerolde mouw; bij Brando wordt er, dank zij de koppeling van het lichaam aan dit specifieke kledingstuk, een spanningsveld tussen schouder en hals aan toegevoegd.

In de zinnelijk-erotische waarneming ontstaat er nu twijfel, die veel lijkt op sommige testen uit de Gestaltpsychologie waarin je afwisselend of een vaas of een gelaat kunt herkennen, maar nooit gelijktijdig èn de vaas èn het gelaat. Hetzelfde gebeurt met het schouderstukje van Brando: nu eens is het een scherpe *bedekking* van de naakte huid, dan weer wekt het de suggestie van doorlopend *naakt*. Er bestaat een conflict tussen dit kledingstuk en het lichaam dat het moet bekleden. In een



Marlon Brando

paar centimeter stof wordt hier de hele problematiek rond kleding, kostuum en lichaam, van verhulling en onthulling, van niet-naakt en naakt uitgebeeld.

Hierbij komt nog een soort verglijding van metaforisch-metonymische aard. De welving van de arm- en schoudermusculatuur van Brando, die uiteraard reeds zowel onder (arm) als boven (arm, schouder en hals) te zien is, roept een eindeloze reeks van welvingen op; de ronding die hier ontstaat onder en naast de stof roept de andere rondingen van het Brando-lichaam op. Wat dat betreft is dit natuurlijk een erg dank-

baar en karakteristiek lichaam: borst, billen, kruis, maar ook het perfecte ronde hoofd, de bolle wangen, de bijna ronde oren, de ronde schedel – nogmaals beklemtoond door het typische Brandokapsel – de volle lippen en de gewelfde wenkbrauwen: een en al ronding.

Het is allemaal vaag en vloeiend: een karakteristiek lichaamselement verschuift, overlapt een ander, groeit door opsomming en door serievorming uit tot een geheel. Anderzijds is het gehele lichaam te vatten volgens de karakteristieken van bolheid, rondheid in dit ene, uitverkoren (symbolische) fragment van het lichaam: de arm/schouder.

Er vindt een soort metonymische versnelling plaats, waarin het metaforische opgenomen wordt. Het metaforische staat niet vast, maar verglijdt via metonymische reeksen. Kortom: er is een extreme mobiliteit, onzekerheid, onvatbaarheid en gelijktijdig een grote herkenbaarheid. Deze karakteristieken vinden we ook allemaal terug in de constructie van het vrouwelijke lichaamsbeeld.

Zowel bij Gable als bij Brando ontstaat er op basis van een draagbeeld, dat als stereotiep *viriel* doorgaat, een 'vreemde' mannelijke erotiek. 'Vreemd' omdat de procédés rechtstreeks afgeleid zijn van de traditionele middelen waarmee het vrouwelijke lichaamsbeeld in Hollywood geconstrueerd wordt.

Brando in toga

In JULIUS CAESAR (1953) verschijnt Brando in een Romeinse toga als Marcus Antonius. Het is echter opvallend hoe dit kostuum aangepast is aan de specifieke lichaamswerking van de acteurstar (vóór JULIUS CAESAR heeft Brando reeds gespeeld in THE MEN (1950), A STREETCAR NAMED DESIRE (1951) en VIVA ZAPATA (1952)).

Niet alleen voor Brando maar voor elke acteur is een aangepaste toga ontworpen: Caesar (Louis Calhern) bijvoorbeeld heeft zijn toga zo gedrapeerd dat er niet veel van de armen te zien is. Brutus (James Mason) heeft daarentegen korte mouwtjes onder de gedrapeerde toga. Brando draagt drie verschillende kostuums. Bij de eerste is zijn bovenlichaam ontbloot (maar het is vrij kort zichtbaar omdat de arm van Caesar het voor een groot deel afdekt). Aan de linkerzijde is over de schouder een stuk van de toga gedrapeerd. Het tweede kostuum bestaat uit een ruimvallende toga, die aan de rechterkant vastgehouden wordt met een ronde gesp. In beide gevallen draagt hij een kort rokje dat de benen ontbloot. Het derde en belangrijkste kostuum, waarin hij zijn grote rede spreekt, is weer een toga, maar deze reikt tot aan de grond, met heel veel stof en draperieën. Het verhult de hele linkerzijde van het



lichaam in vele plooiën en vouwen. Ook hier is er weer een knoopgesp op de rechterschouder, die de mouw van de rechterarm, met een groot split open laat vallen.

Ik bekijk in twee verschillende scènes hoe het acteren, de kostumering en de lichamelijke accentuering op elkaar inwerken.¹⁰

Eerste scène

Caesar is net vermoord door Brutus. Marcus Antonius komt op: 'Oh, mighty Caesar! Dost thou lie so low?' Nadat alle moordenaars weg zijn, spreekt hij zijn monoloog uit voor het lijk van Caesar: 'Oh! pardon me, thou bleeding pieces of earth, that I am weak and gentle with these butchers...'

Hij draagt nu de rijkelijk gedrapeerde toga (kostuum drie) waarbij de rechterarm slechts af en toe te zien is door een spleet van de mouw. In het eerste deel van de monoloog zien we alleen de onderarm uit de togamouw-drapering te voorschijn komen. De *buitenkant* van de onderarm is zichtbaar, de hand met iets geopende vingers rust op de knie. Van daaruit wordt het armenspel gewijzigd ('Thou are the ruins of the noblest man that ever lived in the tides of time'). Hij buigt de onderarm, maar heeft deze eerst naar *buiten* moeten draaien om dit te kunnen doen. De hand is nog steeds open en balt zich (natuurlijk) tot een vuist: 'Woe the hand that shed this costly blood!' We zien nu een gebogen arm met gebalde vuist. Dan wordt het lijk aangeraakt ('Over they wounds'). Daarvoor moet de arm weer naar binnen worden gekeerd. De arm wordt uitgestoken, geopend, gedraaid. Hierbij wordt door de spleet van de mouw nu ook een deel van de bovenarm zichtbaar, met name de welving van de biceps. Bij de woorden: 'All pity choked with custom of fell deed', vindt er een overgang plaats die niet helemaal perfect aansluit bij het vorige shot ('faux raccord', in technische ter-

10. Het zijn drie componenten die steeds heel nauw met elkaar verweven zijn, zowel in het mannelijke als het vrouwelijke register.



men). De hand rust nu op de knie, de arm wordt gestrekt tot de onderarm een hoek van ongeveer vijfenveertig graden met de bovenarm vormt. Bij: 'And Caesar spirits ranging for revenge', staat hij op, met gebalde vuist en de *binnenkant* van de hand tonend. Tenslotte opent hij de linkerhand.

Tot zover de gestiek. Hierbij valt het volgende op: het totaalbeeld laat een (overdreven) verhulling in het togagewaad zien. Brando is een soort sculptuur van draperieën. Een contrast met deze stof-overvloed vormt het split van de rechtermouw, dat het mogelijk maakt een arm te ontbloten. Dat gebeurt echter in fases: eerst de hand en de onderarm, pas later iets van de bovenarm. Ook het spel met de *buitenkant* en de *binnenkant* van de arm is opvallend. Dit geldt uiteraard voor dat met de gesloten/open hand, de gebalde vuist, de open vingers enzovoort, die echter rechtstreeks iets met de inhoud van de tekst te maken hebben. De hand en de arm scanderen meer dan het gelaat het spelen van deze scène.

Tweede scène

Dit is slechts een soort stilistisch voorspel van de beroemde scène die nu volgt, de monoloog: 'Friends, Romans, countrymen, lend me your ears.' Ook hier acteert als het ware weer de naakte rechterarm. Af en toe gaat de arm naar het hart en ligt daarbij over de borst. Maar het grootste gedeelte van de armbeweging voltrekt zich rond het aanwijken van Caesars lijk, hetgeen steeds met open arm – *binnenkant van de arm* – gebeurt. Om dit te bereiken dient de arm 'onnatuurlijk' gedraaid te worden: het zou immers 'gemakkelijker' zijn om de arm te strekken, met de *buitenkant* naar de camera gericht en niet, zoals nu gebeurt, met de *binnenkant*. Doch daarvoor bestaan natuurlijk redenen die iets te maken hebben met de *inhoud* van de scène: Marcus Antonius klaagt Caesar niet aan, integendeel – dat zou een naar buitengekeerde arm misschien gesuggereerd hebben. Misschien heeft het ook wel iets te maken met de regels van retoriek: met dit gebaar stelt hij zich open

voor het publiek en daardoor heeft het meer uitwerking op het beoogde affectieve vlak.

Doch wat mij interesseert is de manier waarop het 'spel met de armen' iets vertelt over Brando's constructie van lichamelijkheid. De naar buitengekeerde arm maakt een rijkdom aan contrasten mogelijk. De handpalm en de pols zouden als zwakheid geïnterpreteerd kunnen worden. De gebalde vuist betekent kracht (en woede en alles wat je maar wilt in dit agresieve register). De onderarm van Brando is opvallend gespierd (kracht), de scharniering (de binnenkant van de elleboog) is anatomisch een *weke* plek. Hoger verschijnt zeer abrupt de forse welving van de biceps. Heuvels en valleien; het is bijna een karikatuur van een mannenarm omdat er zo'n grote contrastwerking is tussen de zeer krachtige, zeer gespierde partijen en de (onvermijdelijk, want een anatomisch gegeven) wekere partijen. Doch Brando toont niet enkel kracht. De gevoeligste en meest kwetsbare plekken (daar waar de levensader het dichtst bij de huidoppervlakte klopt) worden niet afgewend, maar juist heel nadrukkelijk ten toon gespreid (op deze plekken zijn de aders ook heel duidelijk getekend). Brando speelt hier met een veelbetekenend contrast tussen *kracht* en *zwakte* (dit lichamelijke spel functioneert dus helemaal anders dan het exhibitionisme van de body-builder, dat exclusief is afgestemd op de accentuering van de kracht; de anatomisch wekere plekken van de mannelijke anatomie worden zoveel mogelijk weggemoffeld).

Wat valt hieruit te concluderen? Brando's lichaamstaal werkt gelijktijdig met kracht, forsheid en zwakte, kwetsbaarheid; met – in onze stereotiepe Hollywoodformulering – mannelijkheid, viriliteit en vrouwelijkheid, femininiteit. Het gebruik van de arm als nagenoeg het enige lichamelijke expressiemiddel illustreert die dubbelzinnigheid erg mooi. De armen worden nadrukkelijk *verdraaid* opdat beide karakteristieken zichtbaar worden.

De gaping

Naast de *begrenzing* waar ik het over heb gehad, is de gaping van de kleding een wezenlijk mechanisme in de *vrouwelijke* lichaamstaal, denk bijvoorbeeld aan het décolleté. De arm die af en toe te voorschijn komt uit de vouwen van de toga, is hier een variant op. In een andere scène van deze film wordt hiermee nog duidelijker gespeeld. Het betreft in dit geval de *halsuitsnede*. Caesar komt, vergezeld van Marcus Antonius, het plein op. Ze staan – in een two-shot – nogal dicht bij elkaar. Caesar legt zijn hand op de schouder van Marcus Antonius en zegt: 'Let me have men about me that are fat! Sleek-headed men and such as sleep o' nights. Yond Cassius has a lean and hungry look; he thinks to much:

such men are dangerous.' (Marcus Antonius:) 'Fear him not Caesar, he's not dangerous.'

Brando draagt hier de toga die met een drapering op de rechter schouder vastgehouden wordt (kostuum twee). Door het nabije shot wordt de halsuitsnede erg gevaloriseerd en fungeert die hier niet als een *begrenzing* (zoals in het voorbeeld van het T-shirt) maar als een *gaping* (hoewel het in eerste instantie wel een begrenzing is tussen het kledingstuk en de naaktheid van hals, schouders, sleutelbeen en nek). Door de opeenvolging van shots ontstaat er een verschuiving, die meer lijkt op wat we in het vrouwelijke register *décolleté* noemen. De stof rond de hals is niet strak gespannen (zoals bij de T-shirtuitsnede) maar valt open. De beweging – het *openvallen* – is echter niet zichtbaar, of liever gezegd: wordt niet getoond, er is als het ware een ellips. Slechts het resultaat is te zien. Shot één toont een symmetrische afbakening van de hals, shot twee laat zien dat de linkerzijde van het kostuum veel wijder geworden is. Doordat de stof is gaan glijden is de helft van de schouder en zelfs een deel van de achterzijde van de schouder nu zichtbaar. Doch het verglijden heeft plaatsgevonden *tussen* shot één en shot twee. Wat we te zien krijgen als resultaat van het gapen – de *gaping* – zijn de krachtige contouren van hals en schouder: geen vaagheid, geen suggestie, maar tastbare spieren. Het tweede shot accentueert de lichamelijkeheid van de houding, doordat ons via een hoger camerastandpunt een blik op schouder, hals en schouderblad gegund wordt. Bovendien is de camera diagonaal op de schouder gericht zodat die nog duidelijker aangeboden wordt aan de blik (vooruitsteekt in het beeld). De aandacht wordt dus zowel door de verschuiving van het kledingstuk, als door de verschuiving van de camerablik, expliciet op de schouder gevestigd.

Dit niet-frontale, diagonale en hogere camerastandpunt is niet zonder betekenis. In het Frans is de technische term voor zo'n hoger standpunt 'plongée': de camera werpt een blik, die als het ware duikt. Zowel de camera als de blik zijn bewegingsloos: het bekeken object lokt de beweging uit, het zuigt als het ware de blik naar zich toe. 'Plongée' of 'plongeant' – nu niet meer in technisch jargon maar in gewoon Frans – wordt ook vaak gebruikt wanneer men te maken heeft met een vrouwelijk *décolleté*. Natuurlijk duikt niet het *décolleté*, maar de blik wordt aangespoord om er in te duiken, zich er in te verliezen. Het *décolleté* suggereert immers een aanlokkelijke – fatale – afgrond waar de blik in kan tuimelen, een diepte waarin de blik kan verdrinken.

Uit dit alles zou ik het volgende willen concluderen: wanneer het mannelijke lichaam iets overneemt uit het vrouwelijke register, wordt

de viriliteit steeds extra benadrukt. Het mannelijke lichaamsdeel van Brando, de hals bij de gaping, zet niet aan tot een 'zich verdrinken', integendeel het biedt tegenstand, weerstand. Het is wel degelijk grijpbaar (ook al gaat het hier niet om de tastzin, maar om de blik, maar we weten hoe de eerste een fundament is voor het voyeurisme).¹¹

Hoe extreem deze beelden ook spelen met vervrouwelijking van het mannelijk lichaam – door procédés uit het vrouwelijke register toe te passen in het mannelijke register – ze fungeren uiteindelijk steeds als een soort test voor de viriliteit van dat lichaam. Het is een op de proef stellen, een 'teasing' die erop gericht is het oorspronkelijke beeld – het draagbeeld – te bevestigen. Het is met andere woorden een mannelijk lichaam dat de vervrouwelijking kan doorstaan en dat zelfs weet te doorstaan op de meest gevaarlijke punten van de vervrouwelijking (ontmannelijking). De test werd met succes doorstaan; het lichaam kan dus onbetwist als mannelijk gekenmerkt worden, ja, gaat tot het 'hypermannelijke' behoren.

Uiteraard kan dit risico enkel genomen worden omdat de mannelijke specificaties van Brando vooraf reeds voldoende gegarandeerd zijn. Risico's worden hier – zoals elders – enkel genomen wanneer een goed gevolg verzekerd is. Deze camerahock, de presentatie van dit lichaamsdeel op een dergelijke wijze is alleen maar mogelijk omdat de schouder, de hals, het kapsel en het gelaat nadrukkelijk de herkenbare tekenen van mannelijke kracht bezitten. Vooraf is er geen twijfel: dit zijn niet de hals en de schouder van een vrouw!¹²

11. S. Freud, 'Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie', in: *Gesammelte Werke*. Band v. Frankfurt a.M. (Fischer) 1972, p. 56.

12. De mannelijke travestie behoort tot een heel andere categorie. De travestiet zegt: 'Ik als man kan me ook gedragen volgens de maskeradeprocédés die in het vrouwelijke register de regel zijn.' De vrouwelijke maskerade heeft uiteraard iets met travestie te maken; de vervrouwelijking van de man, waar ik het hier over heb, niet. 'Vervrouwelijking' van de man is dus niet het symmetrisch equivalent van vermannelijking van de vrouw.