

Het gekwetste lichaam

Het lichaam van de man – of tenminste het beeld dat Hollywood ons daarvan heeft gegeven – is een lichaam in actie, een gezond lichaam. Een 'verticaal' lichaam. Het opgerichte lichaam, in de letterlijke betekenis van het woord: het 'lichaam in erectie', is een onversaagd lichaam. Het straalt kracht en macht uit. Het is bijvoorbeeld niet toevallig dat standbeelden het lichaam doorgaans in verticale positie uitbeelden.

Maar het lichaam is niet absoluut in zijn kracht, macht, duurzaamheid: het is kwetsbaar. Het kan gewond raken en geveld worden. Het kan sterven. Of het kan gewoon moe, lusteloos of lui zijn. Het mannelijke personage, met name de avonturier – maar zijn er mannelijke filmhelden die niet in mindere of meerdere mate 'avonturier' zijn? – stelt zijn lichaam door handelen bloot aan de steeds aanwezige mogelijkheid om gekwetst te worden. Zijn naakte borst is als een schild, maar wel een uiterst kwetsbaar schild. Hij zet alles op het spel om te kunnen bewijzen dat hij staande blijft. Als hij dan al, door verwonding, in horizontale positie terechtkomt, is het zaak dat hij weer opstaat en als een feniks uit zijn as herrijst.

Dit is de dimensie van de held in de sage, de legende, de mythe en ook in het klassieke Hollywoodverhaal. Door die overwaardering van de onversaagdheid van het mannelijke lichaam blijken natuurlijk juist de verwondingen hoogst interessante dramatische momenten: denk maar aan het raken van Achilles' pees of Siegfrieds rug.

Dit is de voorpublicatie van een hoofdstuk uit een te verschijnen boek over de uitbeelding van het mannelijk lichaam in de Hollywoodfilm. Eerder werden reeds fragmenten gepubliceerd in *Versus* 3/1989 en *Versus* 1/1990.

De wonde is zichtbaar en treft de buitenkant van het lichaam, terwijl de onzichtbare ziekte, de ouderdom, de dood het lichaam van binnen uit aanvreten. Die onzichtbare bedreigingen zijn minder spectaculair voor het lichamelijke beeld. De andere soort van verwondingen ('gekwetst ben ik van binnen' schrijft Hadewijch erover) komen hier niet ter sprake, omdat ze duidelijk slaan op een andere dimensie van het ik (van het ik als lichaam), die in het klassieke Hollywoodverhaal niet of nauwelijks aan bod komt. Antonioni, Bergman en Fellini zullen dat beeld van de mannelijke zwakheid voor het eerst in de jaren vijftig uitbeelden.

De uiterlijke verwonding is het gevolg van een gevaarlijke handeling. Een motivatie die volstaat om zonder meer het hachelijke beeld van het gevelde mannelijke lichaam te gebruiken. Het *op het spel zetten van het lichaam*, zo zou men kunnen zeggen, is de inzet van elke actie-film. Avontuur is actie van het lichaam, op het gevaarlijke af.

De held is op het roekeloze af heldhaftig; de vijand is listig en verraderlijk, de gevaren zijn groot, zodat het kan gebeuren dat de held wordt gewond. In de doorsnee avonturenfilm is die wond duidelijk gelocaliseerd: aan de schouder, de bovenarm of de borst. Soms ook in de dij. Die strategische plekken van kwetsbaarheid zijn niet zonder belang en betekenis in de Hollywood-iconografie. Zij hebben immers alles te maken met de manier waarop de kwetsuur gevisualiseerd en gedramatiseerd kan worden. De held moet naar zijn wond kunnen grijpen; het kledingstuk dat later opengescheurd dient te worden, moet een 'aantrekkelijk' deel van het lichaam blootgeven. De vijand kan gerust met zwaard- of lansstoot in de buik getroffen worden; het is ook een efficiënte manier van doodgaan. De held moet daarentegen op z'n minst de kans krijgen om verzorgd te worden en van zijn verwondingen te genezen. Deze handeling wordt uiteraard voltrokken door de moeder, de vrouw. Maar in het leger en ook in het Wilde Westen kan dat ook door een vriend.

Eerst dient de kogel uit de wond gehaald, het gif uitgezogen – met de lippen op de huid, een genezende vampierkus – of er wordt geamputeerd, waarbij het altijd om het been gaat. De verzorging en de trage genezing, na zware koorts en ijlen, kan nu beginnen. Het lichaam wordt daartoe geheel en al overgeleverd aan de verzorg(st)er en verple(e)g(st)er.

Geen wonder dat de censuur hevig schrok toen zo'n type scène in *THE OUTLAW* letterlijk totaal verbeeld werd, zonder de terloopsheid

die het cliché vereist. In deze film gaat Jane Russell immers in de beruchte scène languit liggen op het koortsige lichaam van haar beminde, om hem met haar warmte (en haar gezondheid) te genezen. Hier werd zeer expliciet uitgebeeld wat gewoonlijk in zo'n scène impliciet aanwezig is. (Een gelijksoortige scène is te zien in de film van Frank Borzage, *THE RIVER*, een film uit de periode van de stomme film die, voor wat betreft het corpus waar het hier om gaat, buiten mijn bestek valt.) Het mannelijk lichaam wordt overgeleverd aan de ander, die het kan misbruiken of beschermen.

Tijdelijke afbrokkeling van het lichaam

De kenmerken van het mannelijke lichaam die, in tegenstelling tot wat we bij het vrouwelijke lichaam zien, vooral te maken hebben met 'consistentie', 'eenheid',¹ zijn niet zo maar voor eens en altijd gegeven. Opmerkelijk is juist dat het lichaam van de man door een kwetsuur verbrokken kan worden. Een onderdeel, een lichaamsdeel zoals een arm, een been, een schouder, de borst kan geraakt worden. Een onderdeel uit het geheel wordt dan duidelijk gemarkeerd. Daardoor verliest het beeld zijn indruk van eenheid. De stoere constructie blijkt op een onderdeel fragiel, kwetsbaar te zijn. Het meest extreme verschijnsel van zo'n verbrokkeling is uiteraard het gehandicapt zijn: het verloren lichaamsdeel, al dan niet vervangen door een prothese.

Het vrouwelijke personage nu voelt zich erg aangetrokken door dat lichaam (vanuit haar traditionele clichématige rol van de 'verzorgster', de 'verpleegster' wordt er gesuggereerd). Het is een moment waarop een romance kan ontstaan, zich kan ontwikkelen of kan concretiseren. Zij voelt zich aangetrokken door dat lichaam van de man dat nu nog slechts voor de helft – of althans voor een deel – man is. Zij herkent niet zozeer de broer in hem (idealistische versie) dan wel haar zus: haars gelijke in de lichamelijke verbrokkeling. ('Eindelijk', lijkt ze te verzuchten.)

L. In een ander hoofdstuk van mijn boek bespreek ik het vrouwelijke lichaamsbeeld dat beschouwd wordt als heteroëen, verbrokken, verkaveld.

Andy Warhol met zijn scherpe gevoel voor de zwakke plekken (!) van onze cultuur, heeft niet per toeval een van zijn eerste experimentele films gemaakt rond het beeld van een slapende *man* (een man, en geen vrouw). De film duurt, naar men beweert, acht uur.

In de klassieke Hollywoodcontext daarentegen is de horizontale positie van de liggende, slapende of rustende man steeds een fase, een overgang: de horizontaliteit kondigt de handeling aan, de hernieuwde verticaliteit. Te lange horizontaliteit verontrust. Tarzan in *TARZAN AND HIS MATE* ligt bewusteloos. De aapjes, waaronder Tarzans trouwe compagnon Cheetah, zijn in de war en in de weer: wat doet dat lichaam daar op de grond, roerloos? Een lichaam dat ze steeds in volle actie zagen: slingerend van boom tot boom, klauterend, zwemmend en duikend, vechtend met leeuwen en krokodillen, wat doet dat lichaam daar nu, liggend in het gras?

Als het mannelijk lichaam dan al ligt en rust, zijn de omstanders – meestal de vrouwen – druk in de weer om het weer op de been te krijgen. Een grappige scène uit Hitchcocks *LIFEBOAT* laat zien hoe Talulah Bankhead zich naast de rustende John Derek komt vleien, en hem plaagt en kietelt tot hij eindelijk 'iets doet'. En dat is dan: haar omarmen, zich met *haar* lichaam bezighouden.

In slapende of rustende toestand is het lichaam niet gekwetst, het is enkel maar moe of lusteloos... doch reeds bevindt het zich in een kwetsbare positie. Alsof de blik die de camera werpt op dit mannenlichaam – en die zolang er niets gebeurt, erbij verwijlt en dus 'contempeert' – zoiets is als de bedreiging die uitgaat van de Medusa-blik. Het mannelijk lichaam is niet bestand tegen zo'n castrerende blik. Hoewel castreren hier niet veel meer betekent dan gewoon maar kijken. Dat nadrukkelijk kijken van de camera (dat in de Hollywoodfilms zeer zelden voorkomt wanneer het een mannelijk kijkobject betreft) maakt al te zeer duidelijk dat de man een lichaam heeft, dus ook object van een blik kan worden, en in deze lichamelijke aantrekkelijkheid zou kunnen worden gevonden, zoals in de Hollywoodfilm met het vrouwelijk lichaam gebeurt. Het is de benadrukking van dit *zoals*, dat veel te expliciet geworden is in deze context, die door Hollywood gemeden wordt.

De langdurige ziekte en de pijnlijke revalidatie zijn voor Hollywood taboe-gebieden bij uitstek. Ze verwijzen te direct naar het verval van het lichaam, staan te nadrukkelijk in het teken van de castratie en de dood. De dood die niet als overwonnen, maar op z'n minst als overwinbaar dient te worden voorgesteld, voorzover dit thema al ter sprake komt. Hollywood is een en al afstemming op het levensprincipe: daarin is Thanatos slechts een variant van het avontuurlijke leven, een incident in het parcours van de levensdrift.²

Des te merkwaardiger in deze strakke context is dan ook een film als *THE MEN* (1950) van Fred Zinnemann. De film speelt zich voor het grootste gedeelte af binnen een revalidatie-centrum voor P.V.A.'s: Paralyzed Veterans of America. Marlon Brando, in zijn eerste grote rol, speelt hier een jonge veteraan, getroffen door paraplegie.

THE MEN kon zo ver doordringen op allerlei vlakken van het taboe-gebied omdat deze film buiten de normale productie-context van de Hollywoodstudio's werd vervaardigd en geproduceerd werd door de onafhankelijke Stanley Kramer. Dat de film echter ook bepaalde zeer extreme verbeeldingen van het mannelijk lichaam gebruikt, kan enkel doordat het thema een sterke humane en sociale boodschap bevat. Geen twijfel mogelijk, in een ontspannende context zou de uitbeelding van het mannenlichaam zoals dat in *THE MEN* gebeurt, niet getolereerd worden. Een onbewuste dubbelzinnigheid van de Amerikaanse film die waar hij sociaal is en moet inboeten op het vlak van het entertainment, de schade inhaalt op een ander vlak!

De film zet in met een uiterst lange en gedetailleerde beschrijving van wat paraplegie is. Zoals in een documentaire of in een voorlichtingsfilm geeft een personage (de hoofdarts, dr. Brock) informatie over deze handicap aan een groep vrouwen. Hij schetst voor hen het 'nieuwe beeld' van hun mannen, waar ze als moeder, verloofde of echtgenote voortaan mee geconfronteerd zullen worden. In tegenstelling tot de elliptische en bijna 'symbolische' wijze waarop ziektebeelden doorgaans in Hollywood-films geschetst worden, wordt in *THE MEN* alles vrij zakelijk en uitvoerig uit de doeken gedaan. De arts geeft een beschrijving van de oorzaken en gevolgen. Paraplegie is 'a result of an

2. Ik heb het hier steeds over het 'klassieke Hollywood'. Het zou wel eens kunnen dat het nieuwe Hollywood een afwijkend beeld geeft. Waarom en hoe dat is, valt buiten mijn bestek.



injury in the spinal core. That break in the core causes an immediate and lasting paralysis of motion and feeling in the lower part of the body.' Patiënten lijden aan de volgende kwalen: 'muscular spasms, bed sores, paralysis of the bladder and bowles'. De therapie bestaat uit: 'surgery, proper nutrition, physical rehabilitation and self care'. De arts voegt hieraan toe: 'In almost every case the word "walk" must be forgotten. It no longer exists.' Het voorgeschreven gedrag voor de naaste verwanten luidt: 'Make yourself accept that. It will make it a lot easier for them.'

Ik geef de citaten uit de film zo uitvoerig weer om ook aan te tonen hoe sec, hoe klinisch, hoe on-Hollywoodiaans het gehandicapte lichaam hier met woorden wordt neergezet. Er is geen verbloeming: het zijn gehandicapte mannen en ze zullen het blijven.

Daarop volgt de beantwoording van enkele vragen, die nogmaals de uitzichtloosheid beklemtoont. 'Although', wordt er geruststellend aan toegevoegd: 'in this hospital the mortality rate has been less than three percent.' Een van de aanwezige vrouwen stelt een vraag die betrekking heeft op de mogelijkheid tot voortplanting. Ook hier is het antwoord van dr. Brock expliciet, hoewel iets vager: 'Well that's difficult to say. I can't discuss your husband here.' (Iets later in de film, wanneer Ellen haar beslissing aan haar ouders mededeelt om te huwen met haar gehandicapte vriend, betreuren haar ouders het dat ze nooit kleinkinderen zullen hebben.)

Op de vraag 'Is deze man nog wel een man? Hij is zo veranderd', luidt het antwoord van dr. Brock: 'He is not different. He is the same man with spinal core injury. He is unhappy, he feels depressed, he feels himself totally dependent on others ... He says to himself: *I'm not a man any longer, I can't make a woman happy.*' (cursivering *E.d.K.*)

De hoofdfiguur, Ken, vertolkt door Marlon Brando, is een veteraan die inderdaad aanvankelijk denkt: 'I am no man anymore, I can make no woman happy.' Hij wil zijn verloofde Ellen (Teresa Wright) niet eens meer zien. Zij echter zal doorzetten en hem na veel moeilijkheden uiteindelijk toch huwen. Maar ook dat huwelijk is geen happy-end. Het einde is eerder een verzoening met de situatie en een compromis; het houdt een bittere nasmaak.

De thematiek van de film *THE MEN* interesseert mij hier voorzover deze de mogelijkheid biedt om een type beelden van het mannelijke lichaam te tonen die in andere Hollywood-speelfilms slechts heel sporadisch en dan steeds erg zuinig of geëllipteerd aan bod komen. Daarmee doel ik op de beelden van het gehandicapte lichaam, van het liggende mannelijke lichaam, machteloos en overgeleverd aan verplegers. Bovendien gaat het hier om een vitaal en erg aantrekkelijk lichaam: dat van de zeer jonge Marlon Brando, een toekomstige Hollywood-star.

De vraag is hier hoe er met dergelijk beladen beeldmateriaal wordt omgesprongen, rekening houdend met het kader (de sociale problematiek) en het 'genre' (een quasi-documentaire film), die meer of andere mogelijkheden biedt dan de zuivere, doorsnee Hollywood-fictie. Wat wordt getoond, wat wordt niet getoond, en hoe wordt het lichaam getoond?

Het geveld lichaam

Het lichaam wordt meteen geveld, tijdens de eerste beelden van de film: Ken wordt door een dom toeval gewond. Hij stort in elkaar; we hebben het lichaam nog nauwelijks in actie gezien of het ligt reeds machteloos op de grond. De film kan beginnen... En begint inderdaad abrupt: met een close-up van Ken in zijn ziekbed. Een beeld van een *horizontaal* liggend hoofd, geboetseerd door licht en schaduwspel. Een beeld dat we nog vaker zullen zien tijdens het verloop van de film. De camera brengt het hoofd en het bovenlichaam in beeld, lichtjes van opzij, op een manier die suggereert dat het de blik is van iemand die naast de gewonde aan het bed zit. Wat hier – en voor de rest van mijn analyse – van belang is, is dat het hoofd *horizontaal op het doek verschijnt, in het beeldkader*. (Door een verticale beeldcompositie kan ook gesuggereerd worden dat iemand, horizontaal, ligt, zoals we verder nog zullen zien.) In dit soort beelden houdt Ken/Brando vaak zijn ene onder-



arm onder het hoofd. De arm is hier echter (nog steeds) omhuld door een pyjama-mouw.³

Van horizontaal naar verticaal

Dan is er een verschuiving in de presentatie van dit geparalyseerde lichaam. Dr. Brock heeft een gesprek gehad met de verloofde van Ken, Ellen. Zonder haar veel hoop te geven, staat hij haar toe Ken te gaan opzoeken. Na dit bezoek begint Ken aan zijn fysiotherapeutische oefeningen. (Ik kom hier nog op terug.) Het is na deze reeks van lichaamsoefeningen dat we nabij-opnamen krijgen van het liggende Brando-lichaam, maar nu niet meer met de camera op de zijkant van het lichaam gericht (zodat we een horizontaal liggend lichaam krijgen in de beeldcompositie) maar met de camera boven hem, bijna loodrecht gericht, zodat we een *verticaal* op het scherm, maar nog steeds horizontaal liggend lichaam te zien krijgen.

Het hellende lichaam

Om van horizontaal naar verticaal over over te kunnen gaan moet er iets gebeurd zijn. De andere presentatie van het lichaam is het gevolg van een dramatische ontwikkeling. En inderdaad, die ontwikkeling

3. Over de rol en de functie van de armen voor het lichaamsbeeld Brando heb ik het gehad in: E. de Kuyper, 'De begrenzing en de gaping. De lichamelijke van Clark Gable en Marlon Brando', in: *Versus* 1/1990, pp. 153-155.

heeft te maken met een belangrijk personage, een zaalgenuoot van Ken, een Puertoricaanse jongeman, Lopez genaamd.

Lopez werd geïntroduceerd aan het begin van de film, bij het zaalbezoek van dr. Brock. Na de mondelinge toelichting kreeg de toeschouwer voor het eerst beelden te zien van de gehandicapten zelf. Een scène die al net zo uitvoerig is als de voorafgaande, en waar geen enkel klinisch detail uit de weg wordt gegaan. ('How is your bladder? About 90%? – Swell!'). Dr. Brock groet Lopez met: 'Here is *my man*'. Alsof van alle mannen waarop de titel slaat (THE MEN), Lopez 'de Man' is. Hij vertoont inderdaad een indrukwekkend mooi en zeer atletisch gespierd lichaam. Het bovenlijf is ontbloot, zodat dr. Brock niet kan nalaten te vragen: 'How is my Tarzan today?' Hij kan ook niet nalaten dat indrukwekkende en uitnodigende spierenlijf te masseren. Met geen enkele van de andere patiënten is dr. Brock zo lijfelijk.⁴ Lopez' bijzondere lichaam – soms ook in t-shirt – wordt geregeld en zeer uitvoerig getoond, steeds op de voorgrond, met bijzondere aandacht voor zijn gespierd armenspel.

Dr. Brock besluit om de asociale Ken geen pijnstillers meer te geven en hem te verhuizen van zijn privé-kamer naar de collectieve slaapzaal. De andere patiënten zullen hem het leven niet gemakkelijk maken, weet de arts, maar, voegt hij eraan toe: 'Lopez will do him good.'

Ook tijdens het reeds eerder vermelde bezoek van Ellen aan Ken wordt de aanwezigheid van Lopez duidelijk in beeld gebracht. Het is na dit bezoek dat we het eerste 'verticale' shot krijgen van de liggende Ken, die een eerste poging doet om zich overeind te trekken met behulp van de trekstang die boven zijn bed hangt. Het is een poging van het lichaam om van horizontaal naar verticaal te komen, een poging die mislukt.

Down and Up

De fysiotherapeutische oefeningen waar Ken nu aan begint, doet hij *samen met Lopez* (ik noem deze eerste reeks: oefeningen A). Ook hier zien we varianten van lichaams-oefeningen die horizontaliteit beaccentueren (push-ups) en verticale oefeningen. De armspieroefeningen

4. Hoewel, het allereerste shot, waarin we dr. Brock en Ken zien, begint met een strelend handgebaar over Kens hoofd. Of juist gezegd: het einde van deze beweging is te zien.

die met een rekker gedaan worden, zijn getekend door een duidelijk competitie-element. Lopez (ontbloot bovenlijf) heeft meer kracht in zijn armen dan Ken, gooit hem de rekker toe en bekijkt trots en tevrede zijn eigen lichaam. Hierna wordt Ken – liggend in een rolwagenbed – in het water geschoven en gebaad: opnieuw beaccentuering van horizontaliteit. Daarna zien we weer (horizontale) oefeningen van beiden, waarbij Ken op het voorplan ligt en Lopez (met ontbloot bovenlichaam) op het tweede plan.

Na deze reeks, waar, zo zou men kunnen zeggen, de horizontaliteit de voorrang heeft, volgt een erg belangrijke scène (zoals we later nog zullen zien): het touwklimmen. Ken is weer op het voorplan, Lopez op het tweede plan (weer met ontbloot bovenlichaam). Lopez is ook hier de sterkere. Na dit nadrukkelijke shot van verticaliteit (klimmen!) gaan beiden even liggen uitrusten, in een soort 'gekozen' horizontaliteit, immers na de inspanning van het klimmen volgt, ook voor niet gehandicapte lichamen, het horizontale, liggende uitrusten. 'Now I know why they call you Tarzan', zegt Ken, en begint Lopez te onderwerpen over zijn familie.

Dat dit 'liggen', hoewel het dus in het register van gehandicapten is, eerder beschouwd moet worden als het liggen van niet-gehandicapten, blijkt uit de aansporing van Ken om weer het touw in te klimmen: 'Let's go!' Deze aansporing tot actie is geheel conform hetgeen ik aan het begin van dit artikel heb gezegd over het rustende mannelijk lichaam. Opnieuw is er die verticaliteit.

Het verticale lichaam

Het is na deze reeks van korte beeldsequenties dat we het her-opgerichte lichaamsbeeld van Ken, waaraan eerder gerefereerd werd, te zien krijgen. Het kan nu iets precieser geëvalueerd worden. Letterlijk betekent de nieuwe situatie een fitter worden van het lichaam en een heropleving van het moreel. Ook al is het lichaam nog steeds in liggende houding, er is toch al zoiets als een overgang mogelijk. (De uiteindelijke overgang is niet die van herwonnen verticaliteit: Ken *zit* aan het eind van de film in een rolstoel: een positie tussen het horizontale en het nooit meer verkrijgbare verticale.)

Doch dit is maar een facet van de betekenis die de 'oefeningen A' hebben voor de dramatische evolutie. Een belangrijk aspect is de vriendschap met Lopez, in eerste instantie geheel en al gefundeerd op lichamelijke competitie. De Puertoricaanse jongeman is het verst

gevoerd in de revalidatie: dat blijkt uit de oefeningen. Op een ander vlak wordt het ook nadrukkelijk visueel aangegeven door steeds maar weer diens ontblote bovenlichaam te tonen. Ken daarentegen blijft gedurende de hele sequentie zijn T-shirt aanhouden (behalve in de korte 'badsène' uiteraard). Ontbloot en niet-ontbloot hebben hier een betekenis: ontbloot betekent: meer man.

Het doel van deze competitie, revalidatie, staat in dienst van een ander doel, zoals blijkt uit de plot: het huwelijk van Ken met Ellen. Hij wil opnieuw man worden, zoals Lopez dat reeds is. Maar de competitie staat ook in zekere mate op zichzelf: als autonome, lijfelijke rivaliteit met Lopez. Om Ellen wil Ken zijn zoals Lopez, maar ook om Lopez wil hij zijn zoals Lopez. In Freudiaanse termen is dit de narcistische identificatie met hetzelfde geslacht, waar de heteroseksualiteit op gefundeerd is.⁵

Leven/dood

Nu gebeurt er in *THE MEN* iets dat bijzonder interessant is, dat niet zo'n zeldzaamheid is in het Hollywoodverhaal dat over mannelijke vriendschap handelt, maar hier gezien de context een andere kleuring krijgt. Het is namelijk niet zo ongebruikelijk in oorlogs- en avonturenfilms, dat als er in een groep een of meer personages moeten sterven – en dat is noodzakelijk, aangezien avontuur gebouwd is op dodelijk gevaar – dit niet de held is, maar een figuur die affectief de held nabij is, zijn 'buddy' bijvoorbeeld.

In *THE MEN* sterft Lopez, maar het merkwaardige en het harde van deze dood is dat het bijna een quasi-held is die sterft. Lopez is het perfecte, jonge, vitale, viriele 'engelen-lichaam' – 'Angel' is zijn bijnaam – het model, kortom: een held. Dit lichaam behoort nu tot de door dr. Brock aangehaalde 'less than three percent' sterftegevallen. 'I liked that boy', bekent dr. Brock.

In de Hollywood-context, waartoe toch ook *THE MEN* behoort, betekent het laten sterven van een 'gezond' lichaam, niet als gevolg van een of andere heldendaad of actie maar door ziekte, het meest uitzichtloze dat men zich kan voorstellen. Deze niet te tolereren flater

5. Zie voor de 'narcistische identificatie': Alain Bergala, 'De identificatie van de filmtoeschouwer', in: *Versus* 2/1991, pp. 81–82. Dit onderwerp behandel ik ook in: E. de Kuyper, 'The construction of heterosexuality on homosexuality. Or: what's wrong with us? What's wrong with them?', in: *Journal of Homosexuality* (New York), te verschijnen.



van de natuurwet moet zo krachtig en energiek mogelijk worden tegengesproken. De dood van Lopez, van het perfecte lichaam, blijkt dus de krachtigste motor voor de revalidatie van Ken, sterker dan het 'doel', het huwelijk met Ellen. Zij beseft het trouwens maar al te goed, want tijdens een etentje zegt ze tegen Ken: 'I know: you have Angel on your mind...', en kort daarop vraagt zij Ken ten huwelijk (sic).⁶

Lichaamsoefeningen

Dan volgt een tweede reeks fyiotherapeutische oefeningen (reeks B), die Ken nu in z'n eentje uitvoert. Met des te meer energie en wilskracht, gezien zijn aanstaande huwelijk ('I don't want to marry in a wheelchair'), maar ook, zoals zal blijken uit de beelden zelf, omdat hij 'Angel on his mind' heeft.

De verschuiving die reeks B ten overstaan van reeks A vertoont, heeft in eerste instantie te maken met de status van het al dan niet ontblote lichaam van Ken. Bloot is nooit toeval in de Hollywood-film, ook al dient het steeds als een toevallig, terloops iets gepresenteerd te worden. Ken verschijnt afwisselend in T-shirt en met ontbloot bovenlijf; het ontblote bovenlichaam van Ken is in deze scène voor het eerst ook te zien. Er zit een opbouw in:

– Eerst krijgen we afwisselend T-shirt en ontbloot bovenlichaam te zien (shots 1 tot 6);

6. Het ten huwelijk vragen is een mannelijke functie. Het vrouwelijk huwelijksaanzoek is in Hollywood een groot taboe; zie E. de Kuyper, *Filmische hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1984, p. 50.

– Shot 6 en shot 7 zijn betekenisvol voor wat betreft de overgang van T-shirt naar naakte torso. Er is namelijk een overvloeier tussen shot 6 (T-shirt) en shot 7 (bloot), twee beelden die op zo'n manier overlappen, dat het lijkt alsof Ken 'magisch' van gekleed naar naakt overgaat (zelfde camera-hoek, zelfde lichaamshouding van Ken).

– Vanaf shot 7 tot en met shot 10 blijft Ken met naakt bovenlichaam te zien. Angel, dat zien we in deze beelden, was dus niet alleen in zijn 'mind', maar evenzeer in zijn 'body'. Waarom anders die referenties aan Lopez via de naaktheid?

Verticaliteit en herwonnen lichamelijkeheid

Het laatste shot (10) uit de reeks oefeningen B herhaalt de oefeningen aan het touw, die we Ken eerder met Lopez zagen uitvoeren. Ook in de oefeningenreeks A was dit moment van grote betekenis, vanwege de afwisseling tussen horizontaal en verticaal, en de variatie op 'normaal horizontaal'. Shot 10 is een soort herhaling, maar met een paar veelzeggende wijzigingen: Ken is nu, na de dood van Lopez, alleen; hij heeft, in tegenstelling met de reeks waarin Lopez aanwezig was, een naakt bovenlijf (zoals Lopez eerder). De belangrijkste wijziging echter is het camerastandpunt: nu niet meer, zoals in A, op ooghoogte, maar integendeel een heel hoog, heel geforceerd standpunt, helemaal bovenaan, terwijl Ken wordt gefilmd die het touw, richting camera dus, opklimt. Het toppunt van 'verticaliteit' als het ware. 'Up and up and up...'

Verlamming van de benen... maar niet van de armen

In dit laatste shot vallen natuurlijk de krachtig gespierde armen van Ken/Brando bijzonder sterk op. Het is namelijk zo gefilmd dat schouders en armen het beeld als het ware vullen. Het hoeft nauwelijks nog benadrukt, denk ik, dat in al die lichaamsoefeningen uit reeks B, waar Ken ofwel in T-shirt of met ontbloot bovenlichaam te zien is, de armen steeds zeer plastisch in beeld gebracht zijn, volgens het 'lichamelijke acteerprincipe' dat in de latere films het kenteken van Brando zal worden (zie noot 3).

Hier wil ik even een terloopse opmerking plaatsen. Medisch gezien zou apoplegie van de armen ook mogelijk geweest zijn, maar THE MEN zou onmogelijk te verfilmen zijn geweest als het om arm- en niet



om beenverlamming handelde. Om dramatische redenen zou dat uiteraard net zo goed kunnen: maar er zijn visuele problemen die zich niet zo gemakkelijk laten oplossen, en er is een glamour-meerwaarde van de arm ten overstaan van het been in de mannelijke Hollywood-iconografie.⁷

Wat ik met deze korte analyse heb willen verduidelijken, is het volgende: in *THE MEN* krijgen we een vrijwel ongecensureerd beeld te zien van de gewonde man. Zonder veel compromissen wordt gedemonstreerd dat men dit lichaam misschien wel van 'liggend' naar 'zittend' (in een rolstoel) kan krijgen, maar veel hoop op meer (op het staan) is er niet.⁸ Die hoop wordt dan nog op brutale wijze in de film gesmoord wanneer een van de model-patiënten sterft. *THE MEN* is dus wat men doorgaans een 'vrij realistische film' noemt, zelfs met een zekere voorlichtingsfunctie.

Niettegenstaande het onafhankelijke kader waarbinnen hier het thema mannelijk lichaam aan de orde komt, is de film geen uitzondering op, maar een bevestiging van de regels die ten grondslag liggen aan de beeld-constructie van het mannelijk lichaam zoals dat geldt voor de besproken periode van de Hollywood-film.

Ten eerste is daar de bijzonder belangrijke spanning tussen verticaliteit en horizontaliteit. Het horizontale mannelijke lichaam is eigenlijk 'taboe', en in de opbouw van horizontaal naar verticaal zoals die geschiedt in *THE MEN*, zien we ook hoe dit 'taboe' (nu als sociaal pro-

7. De mannenbenen worden in een ander hoofdstuk van mijn boek behandeld.

8. Dat in *LUCKY STAR* de geparalyseerde held plotseling weer kan lopen, behoort dan ook tot de categorie van het 'mirakel', de verrijzenis door en in de liefde, een geliefd thema van de regisseur van deze film, Frank Borzage.

bleem gemotiveerd en dus bespeelbaar geworden) blijft doorwerken. Er is aan het slot van de film van Zinnemann zoiets als 'zo dicht mogelijk bij de verticaliteit', de houding die, dat geeft de film zeer eerlijk weer, Ken nooit zal bereiken. Al tijdens de huwelijksplechtigheid, die hij staande bijwoont, stort Ken in elkaar.

Die verglijding van horizontaal – geveld – naar zoveel mogelijk verticaal, gaat gepaard met een geleidelijke beaccentuering van het naakte lichaam, de ontbloting. Visueel is deze beaccentuering van het naakte, ontblote *boven*-lichaam het enige middel om voldoende duidelijk te maken dat het lichaam aan mannelijkheid aan het herwinnen is.⁹

Een derde belangrijk aspect, naast dat van de richting (horizontaliteit versus verticaliteit) en de lijfelijkheid (verhulling versus ontbloting van het lichaam), is dat deze evolutie, dit proces van revalidatie, geschiedt via een ander mannelijk lichaam. De homoseksuele thematiek binnen deze heteroseksuele geschiedenis van lichamen is overduidelijk een functionele thematiek, passend in de Freudiaanse opvattingen dat de heteroseksualiteit slechts via de homoseksualiteit tot stand kan komen (zie noot 5).

THE MEN illustreert ook mooi dat het niet is wegens een gebrek aan vrouwen in deze mannenwereld dat homoseksualiteit zo sterk aanwezig is (de traditionele, beperkte, verklaring voor dat fenomeen), maar dat juist dank zij en omdat er een vrouw op het spel staat, de mannelijkheid gecreëerd en gereconstrueerd dient te worden. Maatstaven en vergelijkingspunten moeten gezocht, via de mechanismen van de narcistische identificatie met de ander van het gelijke geslacht. De logica van dit (Freudiaanse) verhaal wil ook dat de rivaal/het model 'vermoord' wordt, opdat de vrouw bereikt kan worden. Trouwens, Lopez was maar een 'Angel'... even hier op deze aarde met zijn goddelijke lichaam om de koppeling van man en vrouw mogelijk te maken, door middel van die voorafgaande sterk lijfelijke koppeling van man met man.

9. De mannenborst speelt een belangrijke rol in de Hollywood-iconografie.