



Mrs. Danvers en de 'tweede Mrs. De Winter'

Visuele wederkerigheid

De balans van vrouwelijke en mannelijke personages in REBECCA

1. Inleiding

1.1. Beeldvijandigheid en beeldanalyse

Films van Hitchcock zijn binnen de psychoanalytisch georiënteerde feministische filmtheorie regelmatig aan de orde gesteld. Dit geldt ook voor zijn eerste Amerikaanse film, *REBECCA*.¹ Opvallend in deze studies, die dateren uit de eerste helft van de jaren tachtig, is dat de beeldanalyse een ondergeschikte plaats inneemt vergeleken met de analyse van de narratie. Drie voorbeelden hiervan.

Mary Ann Doane betoogt aan de hand van een reeks foto's dat op een bepaald moment in de film de 'camera bijna letterlijk de onderdrukking van het vrouwelijke opvoert'.² Tania Modleski wijst erop dat de mise-en-scène en de camerabewegingen medeplichtig zijn aan hetgeen het script wil overbrengen, namelijk de onbeduidendheid van de heldin.³ De twee foto's die zij in haar boek opneemt, bevestigen dit beeld van een schuchter en onzeker meisje. Teresa de Lauretis tenslotte illustreert haar analyse niet met beeldmateriaal maar spreekt zich wel uit over 'het vrouwbeeld' en 'het vrouwelijk lichaam'. Volgens haar wordt het vrouwelijk lichaam als locatie van lust en seksualiteit (in casu Rebecca, naar wie de film is genoemd, maar die nooit te zien is) slechts gesuggereerd in de vorm van het levensgrote portret van een vrouwelijke voorouder van Maxim De Winter en opgeroepen door wat over Rebecca in het verhaal wordt verteld.⁴

1. *REBECCA* (Alfred Hitchcock, USA 1940, in zwart/wit). De tweede Mrs. De Winter wordt vertolkt door Joan Fontaine, Maxim De Winter door Laurence Olivier en Mrs. Danvers door Judith Anderson.

2. Mary Ann Doane, 'CAUGHT and *REBECCA*: The inscription of femininity as absence', in: *Papers from the Endritic international conference on the textual analysis of film*, 15-17 mei 1981, pp. 75-89.

3. Tania Modleski, 'Woman and the labyrinth: *REBECCA*', in: T. Modleski, *The Women who knew too much. Hitchcock and feminist theory*. New York (Methuen) 1988 (1982), pp. 43-55.

Het beeld wordt in deze filmanalyses beschouwd als de zichtbare vorm waarin de narratie zich presenteert. Het filmisch beeld is een vertaling en een verduidelijking van het verhaal door middel van een reeks filmische middelen. De logische consequentie van dit theoretisch standpunt is dat de analyse zich in de hier genoemde studies primair op de narratie richt. Het beeldmateriaal heeft slechts een illustratief karakter en wordt niet zelf aan nader onderzoek onderworpen. De sporadische aanwezigheid in deze analyses van beeldmateriaal is daarvan het symptoom.

De drie genoemde analyses interesseren zich in hoge mate voor het filmverhaal, dat zij interpreteren vanuit een bepaalde opvatting over de werking van het patriarchaat. Zo blijken alledrie de auteurs de film *REBECCA* zodanig te herschrijven en te interpreteren dat beide vrouwelijke hoofdpersonages aan het kortste eind trekken. Het (lichaamloze) personage Rebecca (de eerste Mrs. De Winter) wordt volgens hen door de patriarchale orde narratief gestraft voor haar vrouwelijke lust en seksualiteit. In plaats van in verwachting te zijn van een kind, zoals zij haar man Maxim vlak voor haar dood vertelt, blijkt zij ongeneeslijk ziek. Het naamloze, onvolwassen meisje (de tweede Mrs. De Winter) wordt op een andere manier onderworpen aan het patriarchaat. Zij verliest in de loop van de film haar onschuld en moet zich in de patriarchale orde invoegen.⁵

Het narratieve noodlot dat de vrouwelijke personages in deze film ondergaan wordt vervolgens door deze auteurs, al is het in steeds mindere mate, geïllustreerd met beeldmateriaal. De afnemende belangstelling voor de concrete beeldorganisatie van de vrouwelijke personages in deze drie analyses loopt parallel aan de consolidatie van de psychoanalytische voorstellingswereld als grondslag van de dominante feministische filmtheoretische stroming waartoe De Lauretis, Modleski en Doane behoren. Deze samenloop van omstandigheden is niet toevallig.

De klassieke Freudiaanse psychoanalyse is een analyse die geschiedt via het oor. De analysand vertelt zijn of haar levensverhaal aan de analyticus (die achter de analysand plaats neemt). De psychoanalyticus

4. Teresa de Lauretis, *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Londen/Basingstoke (Macmillan) 1984.

5. Doane legt de nadruk op het feit dat het mannelijk verlangen de blik (de projector en de bewegende beelden) controleert en het vrouwelijk verlangen gedoemd is tot fixatie. Modleski duidt *REBECCA* als het verhaal van het vrouwelijke Oedipale drama. Volgens De Lauretis zit het vrouwelijk verlangen gevangen tussen beeld en verhaal, en blijft de heldin niets anders over dan de moeder te doden en te wachten op Oedipus.

richt zich primair op een in woorden gestelde voorstellingswereld en pas in tweede instantie op de lichamelijke opvoering ervan. Beelden spelen een rol voor zover ze *onder woorden* worden gebracht ('talking cure'). Bovendien heeft Freud voorgesteld de psychische realiteit naar het model van de Oedipusmythe te analyseren. De Freudiaanse analyse werkt dan ook met een aantal mythische personages die de grondslag vormen van de theorie over de werkzaamheid van de menselijke psyche. Voorts heeft de psychoanalytische praktijk een aantal klinische ziektebeelden onderscheiden die voor een belangrijk deel vanuit het *levensverhaal* van de analysand worden geduid.

Een soortgelijke reductie tot het verhaal – die in de klinische analytische praktijk vruchtbaar is daar het op een systematische wijze de analysand met het eigen levenslot kan confronteren – doet zich voor in de genoemde feministische filmanalyses. Hier slaat het voordeel echter om in een nadeel, daar de psychoanalytische desinteresse in beelden wordt overgenomen ten behoeve van de analyse van film, een medium dat het verhaal juist door middel van visuele organisatie vertelt.⁶ Het resultaat van de feministische interventie op het gebied van de film is tot nu toe vooral een psychoanalytische duiding van vrouwelijke personages.⁷ Deze worden gelezen als mythische figuren en representaties van klinische ziektebeelden.⁸

Het analyseren van de visuele aspecten die een rol spelen bij het vormgeven van filmische vrouw- en manbeelden is echter geen overbodige luxe, maar vormt het fundament van het inzicht in de waarde en de werkzaamheid van deze filmische beelden, een standpunt dat ik al in eerdere artikelen heb verdedigd.⁹

6. Het feministisch gebruik van de psychoanalyse in filmanalyse onderscheidt zich van de wijze waarop Christian Metz de psychoanalyse in de filmtheorie heeft geïntroduceerd; zie C. Metz, *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980. Met het psychoanalytisch begrippenapparaat is het hem mogelijk de samenwerking te bestuderen tussen het psychisch en het filmisch apparaat.

7. Recentelijk begint men binnen de feministische theorie geïnteresseerd te raken in beelden. Men begint te beseffen dat in de belangstelling voor psychoanalyse en filosofie een hogere waardering voor het luisteren en het woord heeft meegeespeeld. Het beeld en de blik zijn vaak opgevat als machtsmiddel waarmee vrouwen onderdrukt kunnen worden. Zie bijvoorbeeld de onlangs door het Belle van Zuylen Instituut voor Vrouwenstudies te Amsterdam georganiseerde conferentie en lezingenreeks onder de titel 'Vision'.

8. Daarbij worden de twee onderscheiden reeksen figuren die in de psychoanalytische theorie en in de klinische praktijk worden gehanteerd hopeloos met elkaar verward en komen personages en film op de sofa terecht. Zie voor een bespreking van deze wonderbaarlijke afhankelijkheid van de psychoanalytische theorie zoals deze blijkt uit Doane's analyse van REBECCA: H. de Mare, 'Ik zie, ik zie, wat jij niet ziet. Aantekeningen over vrouwen en film', in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 23, 6 (1985), pp. 313-340.

In dit artikel zal onderzocht worden hoe de twee vrouwelijke hoofdpersonages in REBECCA zich tot elkaar verhouden, maar ook (en vooral) in hoeverre deze verhouding zich laat vergelijken met de wijze waarop de concepten Vrouw en Man in deze film op verschillende momenten worden opgebouwd.

De opzet van het artikel is als volgt. Na een synopsis van de film volgt in de tweede paragraaf een resumé van een aantal direct in het oog springende kenmerken van Rebecca en de tweede Mrs. De Winter, kenmerken die ook in de eerder genoemde analyses opduiken. Zoals later zal blijken, vormen deze elementen slechts een (niet onbelangrijke) fractie van de bestanddelen die de samenstelling van de vrouwelijke personages regeren. In het tweede deel van deze paragraaf zal ik twee scènes bekijken, waarin in het bijzonder van de tweede Mrs. De Winter het personage Rebecca wordt opgeroepen. Eerst door Mrs. Danvers, de huishoudster die de eerste Mrs. De Winter (nog steeds) verheerlijkt, daarna volgt Maxims schets van zijn eerste vrouw. Dit is bedoeld om de tot dan toe geïsoleerde informatie te confronteren met de ordening van de twee scènes. Ook hier wordt de nodige plaats ingeruimd voor het visuele register en de onderdelen die hieronder ressorteren en waardoor Rebecca als personage (hoewel niet als lichaam) in de film verschijnt.

In de derde paragraaf ga ik over naar de verhouding tussen Vrouw en Man. Eerst zal ik onderzoeken hoe Maxim en zijn tweede echtgenote in beeld worden gebracht. Daartoe worden dezelfde twee scènes nogmaals bekeken. De vraag is door middel van welk visueel instrumentarium zij als Vrouw en Man te herkennen zijn en welke positie zij in beide scènes innemen. Vervolgens wordt de tot dan toe vergaarde kennis over de visuele verhouding tussen Maxim en zijn tweede vrouw gebruikt bij het in detail analyseren van een korte scène waarin alleen zij beiden een rol spelen. Het is de scène waarin het toekomstige paar in de buurt van Monte Carlo een autoritje maakt. Daardoor wordt het mogelijk een specifiek filmisch aspect te onderscheiden,

9. Zie H. de Mare, 'Vrouwenstudies filmgeschiedenis. A STAR IS BORN en de configuraties van Vrouw en Man', in: *Werkboek Filmkunde. Een inleidend overzicht*. Heerlen (OU) 1991, pp. 177-184. Het filmisch vrouwbeeld wordt hierin opgevat als een gelaagde configuratie, die niet alleen bestaat uit narratieve, maar ook uit visuele componenten, en die in wisselwerking staat met de compositie van het filmisch manbeeld. Zie ook H. de Mare, 'Visuele aspecten van drie filmische vrouwbeelden: Bacall, Monroe en Dietrich', in: *Versus* 3/1989, pp. 54-75, waar blijkt dat de visuele vormgeving van de Vrouw in verschillende films niet steeds hetzelfde is.

namelijk de subtiële wijze waarop de montage haar deel van het spel met Vrouw en Man in REBECCA meespeelt.

In een laatste paragraaf zal onderzocht worden hoe in het filmverhaal, dat vertelt wordt vanuit de tweede Mrs. De Winter, het perspectief geconstrueerd is. Aan het eind zullen de uitgezette lijnen samenkomen in de vraag naar het resultaat van deze beeldanalyses ten aanzien van het begrip van filmische vrouw- en manbeelden.

1.2. *Synopsis*

De film begint met een droom waarin de tweede Mrs. De Winter weerkeert naar Manderley. De film die volgt is geheel in flash-back.

A. De toekomstige tweede Mrs. De Winter ontmoet in Monte Carlo de aristocraat George Fortesquieu Maximillian (Maxim) De Winter. Zij is daar gezelschapsdame van Mrs. Van Hopper, die haar als eerste inlicht over Rebecca, de knappe eerste vrouw van Maxim De Winter die het jaar daarvoor overleden is. Na enkele ontmoetingen vraagt Maxim haar ten huwelijk en trouwen zij in stilte.

B. Na de huwelijksvoltrekking vertrekt het paar naar het landhuis Manderley, waar de tweede Mrs. De Winter geconfronteerd wordt met de huishoudster Mrs. Danvers en het omvangrijke personeel, waaronder Frank, rentmeester en vriend van Maxim. Later maakt zij kennis met de zuster en de zwager van Maxim, maar ook met Jack Favell, de 'lievelingsneef' van Rebecca. De tweede Mrs. De Winter wordt in deze episode vooral geïnformeerd over de levensstijl van de eerste Mrs. De Winter, waardoor ze zich danig laat intimideren. De climax wordt gevormd door haar bezoek aan Rebecca's voormalige vertrekken, waarbij Mrs. Danvers haar een ware rondleiding geeft in het meest intieme deel van Rebecca's leven. Als reactie op Mrs. Danvers' verering van Rebecca maakt de tweede Mrs. De Winter haar duidelijk dat vanaf dat moment zij de meesteres van Manderley zal zijn.

C. De eerste daad die de tweede Mrs. De Winter in haar nieuw verworven positie stelt, is het organiseren van een gekostumeerd bal, zoals Rebecca dat vóór haar deed. Mrs. Danvers stelt haar voor het kostuum te dragen van Caroline De Winter op het schilderij. Later blijkt dat Rebecca ook zo'n kostuum droeg op haar laatste bal, waardoor haar opkomst een afgang wordt. Mrs. Danvers' poging om de tweede Mrs. De Winter tot zelfmoord te brengen, wordt verstoord door een schipbreuk voor de kust van Manderley. Bij de berging van het schip wordt een tweede schip ontdekt met daarin het lijk van Rebecca. Maxim vertelt zijn tweede vrouw over de gebeurtenissen



Mrs. Danvers en de tweede Mrs. De Winter bij het schilderij
met Caroline De Winter

die geleid hebben tot de dood van Rebecca en zijn eigen rol daarin. Wanneer hij bekend dat hij Rebecca haat, blijkt tegelijk zijn liefde voor zijn tweede echtgenote. Hiermee eindigt het liefdesverhaal en begint het onderzoek naar de dood van Rebecca.

D. Het officiële onderzoek van Rebecca's onnatuurlijke dood leidt uiteindelijk naar de Londense arts Baker, die Rebecca de dag van haar dood had geconsulteerd. Deze geeft de informatie over Rebecca's gezondheidstoestand, waardoor zelfmoord als doodsoorzaak door de politie wordt geaccepteerd. Mèt Manderley gaat het (spook)beeld van Rebecca definitief in vlammen op.

2. De twee vrouwelijke protagonisten

2.1. De contouren van de eerste en de tweede Mrs. De Winter

Al verschijnt Rebecca nergens in beeld, toch beheersen haar naam, haar initialen en haar personage het gehele filmverhaal. Het afwezige lichaam wordt langzamerhand vervangen door een mentale voorstelling die is opgebouwd uit wat andere personages over haar vertellen. Zo vertelt Mrs. Van Hopper (A) dat zij Rebecca nog heeft gekend en dat deze beroemd was om haar schoonheid. Door anderen wordt dit nader ingevuld. Van Maxim (C) en dokter Baker (D) horen we dat zij zwart haar had, terwijl de laatste er aan toevoegt dat zij lang was en zeer smaakvol gekleed ging. Maxims zwager onthult haar sportieve capaciteiten: zij reed paard en kon goed zeilen (C). Mrs. Danvers geeft echter de meeste informatie (C). Ze vertelt over de grote kennissenkring van Rebecca en de wijze waarop zij zich met de huishouding bemoeide. Voorts spelen attributen een grote rol. Mrs. Danvers toont Rebecca's dure bontmantels, het fijne ondergoed en haar briefpapier.

Dit lichaamloze wezen is nog op andere manieren in het filmverhaal verankerd. Het landgoed Manderley, de locatie waar het verhaal zich grotendeels afspeelt, is onlosmakelijk met Rebecca verbonden, hetgeen bevestigd wordt door de wending van het verhaal aan het einde van de film. Haar zit- en slaapvertrekken bevinden zich nog steeds in dezelfde staat in de westelijke vleugel van het huis, vanwaar men een prachtig uitzicht heeft over de zee. Ook haar boothuis aan de voet van Manderley, waar zij bij tijd en wijle haar minnaars ontving, is intact. De immer in lang zwart geklede Mrs. Danvers is haar vertegenwoordigster op Manderley.¹⁰ Zij gelooft er heilig in dat Rebecca eens

10. Ook de zwarte hond Jasper staat aan het begin aan de kant van Rebecca en keert zich verschillende malen tegen de tweede Mrs. De Winter.

zal terugkeren op het landgoed, omdat ze regelmatig Rebecca's stem denkt te horen. Haar lichamelijke aanwezigheid maakt samen met de aanwezigheid van de vele rekvisieten, dat de eerste Mrs. De Winter als personage in de film bestaat, zonder dat deze zelf daadwerkelijk als lichamelijke verschijning zichtbaar is.

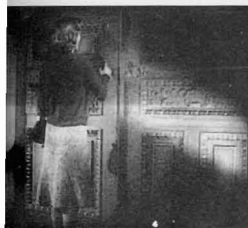
Rebecca als vrouwelijk personage wordt gedurende het eerste deel van de film opgebouwd (A-B-C). Haar contouren worden in de loop van het filmverhaal steeds duidelijker. De climax wordt bereikt wanneer de tweede Mrs. De Winter (zonder dat zij dit beseft) Rebecca in de ogen van Maxim, zijn zuster en zwager tot leven brengt wanneer zij – gekleed in hetzelfde sneeuw witte kostuum van Caroline De Winter dat Rebecca het jaar daarvoor droeg – op het gekostumeerde bal haar entree maakt. De eerste Mrs. De Winter is zichtbaar geworden.

Het stap voor stap tot leven wekken van Rebecca als vrouwelijk personage, dat zijn hoogtepunt vindt in haar visualisering in de gestalte van de tweede Mrs. De Winter, valt echter samen met het vinden van haar lijk. De fysieke voorstelling van Rebecca, die de tweede Mrs. De Winter hier niet alleen achtervolgt maar ook belichaamt, slaat zo in één klap om in de gruwelijke voorstelling van Rebecca's dode lichaam, dat reeds een jaar lang op de bodem van de gezonken boot blijkt te liggen.

De afbraak van het beeld van Rebecca zet van nu af aan door. Maxim vertelt voor het eerst een heel ander verhaal over zijn eerste vrouw, een verhaal waarin komedie, ontrouw, misbruik van gevoelens en aantasting van de eer overheersen. De voltooiing van haar vernietiging als filmisch vrouwbeeld valt samen met het verdwijnen van alle andere visuele elementen waarmee zij was verbonden: haar attributen, haar initialen, Mrs. Danvers en Manderley gaan in rook op.

Maxim De Winters tweede (donkerblonde) vrouw heeft geen naam, maar zij is nagenoeg alomtegenwoordig in de film. Haar gebaren zijn opvallend en dringen zich sterk op de voorgrond: haar armen zijn gebogen en haar ineengestrengelde vingers bewegen rusteloos. Haar schouders hangen iets af en haar gelaat is vaak zodanig in beeld gebracht, dat zij met grote (angstige en verwonderde) ogen naar boven kijkt.

Haar encenering in de ruimte draagt ertoe bij de spanning die haar gezicht tekent voorstelbaar te maken: de deuren zijn te hoog, de hal is te groot en de meubels zijn veel te omvangrijk voor haar tengere gestalte. De andere personages om haar heen, zoals de butler, steken met kop en schouders boven haar uit. Verder onderstrepn haar



schoolmeisjesachtige kleding (de kraagjes en halflange mouwtjes) en haar kapsel (dat Maxims zuster te jeugdig vindt) haar verschijning. Alles lijkt de onbeduidendheid en kleinheid van dit personage te benadrukken.

Ook krijgen we via de dialogen het een en ander over de tweede Mrs. De Winter te horen. Maxim blijkt juist gecharmeerd te zijn door haar onvolwassenheid. Regelmatig noemt hij haar 'kind' en behandelt hij haar ook als zodanig. Hij zegt haar dat zij goed moet eten, en zorgt ervoor dat zij geen kou vat ('kleine kinderen en jonge honden moeten warm blijven'). Hij leert haar allerlei dingen die zij als zijn vrouw moet weten, en betreurt het tenslotte wanneer zij volwassen is geworden (c). Ook andere personages, zoals Jack Favell en Maxims zuster, laten zich in die zin uit. De eerste bestempelt haar enkele malen als 'het kleine vrouwtje', terwijl de tweede haar een 'zacht lammetje' noemt.

Aanvankelijk gedraagt zij zich ook onbeholpen en weet ze zich geen houding te geven. Mrs. Van Hoppers voorspelling dat zij niet opgewassen zal zijn tegen de taken die haar als heerseres van Manderley wachten, lijkt bewaarheid te worden. Zo laat zij Maxim verschillende malen problemen voor haar oplossen. Hij moet Mrs. Van Hopper vertellen dat zij gaan trouwen en aan Mrs. Danvers moet hij uitleggen dat zijn tweede vrouw een kostbaar beeldje heeft gebroken. Ook smeekt ze hem haar toestemming voor een gekostumeerd bal te geven.

Pas wanneer Maxim halverwege de film haar zijn liefde bekend en toegeeft dat hij haar nodig heeft, voltrekt zich een verandering in de fysieke verschijning van de tweede Mrs. De Winter. Wanneer zij de trap afdalt bijvoorbeeld, wordt zij op een geheel andere wijze dan voordien ingekaderd. Nu torent zij boven de butler uit. Ook haar kleding is op dat moment gewijzigd: in plaats van afhangende schouders heeft haar japon nu rechte, zelfs iets oplopende schouders. Hoewel zij

tijdens de rechtzitting flauwvalt, is het duidelijk dat zij een nieuwe plaats is gaan innemen: zij is volwassen geworden en handelt daar ook naar.¹¹

De eerste en de tweede Mrs. De Winter lijken tegenpolen van elkaar. Op het punt van de attributen, de kleding, de kleur van het kapsel, hun gedrag op Manderley ten opzichte van de huishouding, het personeel en hun karaktertrekken staan zij tegenover elkaar en worden zij met elkaar vergeleken. Frank, de rentmeester van Manderley schat weliswaar de karaktertrekken van de tweede Mrs. De Winter hoger in dan die van Rebecca, maar wat hij vooral doet is de beide vrouwelijke personages met elkaar in verband brengen wanneer hij tegen de tweede Mrs. De Winter zegt: 'Vriendelijkheid, en oprechtheid, en vergeef me, bescheidenheid betekenen meer dan geestigheid en schoonheid.'

De twee vrouwelijke personages vormen echter geen optelsom van willekeurige en losse elementen. Integendeel, zij vormen samen een zeker patroon, dat bestaat uit de geregelde verdeling van een kleine selectie elementen.¹² Zo wordt de feitelijke onzichtbaarheid van Rebecca opgevangen door de voorstelling die door woorden, rekwi-sieten, kleur en camerabewegingen wordt opgeroepen, een voorstel-ling die haaks staat op die van de tweede Mrs. De Winter. De eerste

11. In de laatste episode (D) staat de tweede Mrs. De Winter ook niet meer centraal, al verdwijnt ze zeker niet uit het verhaal. Maxim is nu de spil van het verhaal geworden. Van hem komen we pas meer te weten wanneer hij tijdens de wending in het verhaal (c) eindelijk gaat spreken.

12. De polen die respectievelijk de eerste en tweede Mrs. De Winter vertegenwoordigen:

<i>Eerste Mrs. De Winter</i>	<i>Tweede Mrs. De Winter</i>
naam	naamloos
lichaamloos	lichaam
zwart haar	(donker)blond haar
lang	klein
schoonheid	geen schoonheid
geestigheid	niet geestig
goede opvoeding	geen goede opvoeding
intelligentie	niet intelligent
rookt	rookt niet
ontrouw	trouw
zeer smaakvol gekleed	geen gevoel voor kleding
kent geen angst	is angstig
rijdt paard	rijdt geen paard
goede zeiler	kan niet zeilen
niet bescheiden	bescheiden
niet vriendelijk	vriendelijk
onoprecht	oprecht



Mrs. De Winter kan zo concurreren met de visuele aanwezigheid van de tweede, die lichamelijk 'onzichtbaar' lijkt. Bij de tweede Mrs. De Winter voeren de betekenisvolle gestiek, het angstige gelaat en de fantasieloze kleding die door het lichaam worden gedragen, de boven- toon, niet het lichaam zelf. De glamour en de schoonheid van de actrice verschuiven naar de achtergrond.¹³

De informatie over de beide echtgenoten van Maxim wordt ons, zoals is gebleken, zowel via dialogen als door middel van het visuele register meegedeeld. De eerste en de tweede Mrs. De Winter worden geformeerd door polariteit (wat de één is kan de ander niet zijn). Dit mechanisme berust op de regels van het narratieve en visuele spel dat in *REBECCA* op klassieke wijze wordt gespeeld.¹⁴ Op dit punt is de waarneming in de drie genoemde feministische filmanalyses correct, al is de conclusie die hieruit getrokken wordt, zoals gezegd, van een geheel andere orde.

2.2. *De eerste Mrs. De Winter als filmisch vrouwbeeld*

Naast de genoemde verdeling van een reeks tegengestelde elementen over de eerste en de tweede Mrs. De Winter, is het voor de articulatie

13. Lucy Meyling bracht tijdens een werkcollege over de premissen van de feministische filmtheorie (1985/1986, vakgroep Film en Opvoeringskunsten, KUN) dit merkwaardige fenomeen als volgt onder woorden: 'Wat mij bij *REBECCA* vooral opviel was de paradox van een vrouw die zichzelf de hele film door zeer ostentatief (op het irritante af) onzichtbaar en ongedaan aan het maken is. Ze verdwijnt daarbij nauwelijks uit het beeld (...). Het zijn haar beeld en indruk die zich het meest aan je opdringen, een verpletterende aan-/afwezigheid. Een duidelijk als onbetekenend en onopvallend gekwalificeerd personage wordt gespeeld door een beeldschone actrice, waarbij de glamour steeds op de loer ligt om door te breken, wat echter steeds niet gebeurt. Dat levert een speciaal soort spanning op.'

14. Zie H. de Mare, 'Moverende mythen. De analyse van de film als mythe', in: *Versus* 1/1990: *Moverende Mythen*, met name pp. 15-17.



van beiden van belang te bekijken hoe de specifiek filmische middelen hieraan bijdragen. In plaats van de globale verzameling die hiervoor genoemd is, wil ik hier twee scènes behandelen waarin Rebecca meer in detail als filmisch vrouwbeeld onderzocht kan worden. Niet alleen in contrast met de tweede Mrs. De Winter, maar ook in relatie tot Mrs. Danvers en Maxim. De keuze is gevallen op twee scènes waarin Rebecca uitgebreid aan de tweede Mrs. De Winter wordt voorgesteld. Het zijn bovendien de enige scènes die plaatsvinden in ruimten die binnen Manderley bij uitstek aan Rebecca toebehoren: haar zit- en slaapvertrekken in de westelijke vleugel en haar boothuis.¹⁵

In de eerste scène betreedt de tweede Mrs. De Winter de kamers van Rebecca [shot 1-6].¹⁶ Om haar aanwezigheid te verklaren doet ze een raam open [shot 8]. Direct daarop ontdekt ze het portret van Maxim op de toilettafel [shot 9].¹⁷ Ze schrikt terug en keert het de rug toe. Dan klappert het raam en zij schrikt opnieuw [shot 10-12]. Plotse-ling blijkt Mrs. Danvers in de kamer te staan, die haar list doorziet, daar zij zelf kort daarvoor alle vensters heeft gesloten [shot 13-16].

Mrs. Danvers vertelt dat alles in de kamer hetzelfde is als toen Rebecca nog leefde. Ze laat haar opvolgster Rebecca's ruimten en kleding zien. Mrs. Danvers streelt een bontmantel en laat ook de tweede Mrs. De Winter deze aanraken. Het was een kerstcadeau van Maxim, die volgens Mrs. Danvers zijn eerste vrouw overlaadde met

15. De scènes bestaan elk uit 35 shots, de eerste duurt iets meer dan 6 minuten, de tweede ruim 13 minuten.

16. Ze draagt een lange grijze rok (tot onder de knie) met aan de voorzijde twee reksen plooiën. Het eenvoudige witte bloesje met een kraagje wordt gecompliceerd door halflange aangerimpelde mouwtjes, een rij oplichtende knoopjes en een klein zakje.

17. Maxim draagt een zwart pak, een wit overhemd en een grijze das met een schuine witte streep.



geschenken. Ze toont ook Rebecca's lingerie, die speciaal voor haar in Parijs werd gemaakt [shot 17-27].

Dan beschrijft Mrs. Danvers, die benadrukt dat iedereen van Rebecca hield, een klein tafereeltje, dat mede door de camera wordt geënceneerd. Na het baden zette de eerste Mrs. De Winter zich aan de kaptafel, zo vertelt Mrs. Danvers [shot 27-28]. Terwijl zij spreekt, maakt zij een uitnodigend gebaar naar de tweede Mrs. De Winter, die hierop ingaat. De camera beweegt met haar mee en volgt haar naar de kaptafel. De camerabeweging gaat, wanneer het vrouwelijk personage plaats neemt aan de kaptafel over in een close-up van haar (onzekere) gelaat. Hierbij komt opnieuw het portret van Maxim in beeld. Mrs. Danvers pakt een borstel en vertelt, terwijl ze achter de tweede Mrs. De Winter staat en zogenaamd haar haar borstelt, dat zij dat soms wel twintig minuten lang bij Rebecca deed. Ten tweede male werpt de tweede Mrs. De Winter in dit shot een blik op het portret van haar echtgenoot, dat vervolgens ook voor een moment in een close-up in beeld is, waarmee dit shot voltooid is [shot 29].

Dan gaat Rebecca naar bed, vervolgt Mrs. Danvers haar relaas [shot 30]. Haar nachtgewaad is opgeborgen in een door Mrs. Danvers gemaakt overtrek. Ook hierop prijkt, zoals op diverse andere spullen, de R van Rebecca [shot 31]. Opnieuw wordt de tweede Mrs. De Winter door Mrs. Danvers uitgenodigd in de voetsporen van de eerste Mrs. De Winter te treden, op de voet gevolgd door de camera. Halverwege zwenkt deze af om zo beide vrouwelijke personages frontaal in beeld te brengen. Mrs. Danvers wijst haar vervolgens op het delicate zwarte materiaal: 'Chiffon, je kan je hand er doorheen zien' [shot 32]. Deze evocatie van Rebecca wordt bekrachtigd door de overtuiging van Mrs. Danvers, dat zij binnenkort naar Manderley zal weerkeren [shot 33-34]. Van dit moment van waanzin maakt de tweede Mrs. De Winter gebruik om de kamers te ontvluchten [shot 35].

In tegenstelling tot de hiervoor besproken polaire posities die de eerste en de tweede Mrs. De Winter in het narratieve en visuele krachtenveld innemen, vallen zij in deze scène tot tweemaal toe filmisch gezien samen. Het lichaam van de tweede Mrs. De Winter maakt bewegingen die door Mrs. Danvers worden beschreven als behorend bij de eerste Mrs. De Winter. De eerste en de tweede echtgenote overlappen elkaar in deze scène gedurende enkele momenten, een verdichting die door een camerabeweging tot stand wordt gebracht. De samensmelting van deze tegengestelde personages wordt echter voorbereid op een ander vlak. De meervoudige contrasten die de twee vrouwelijke personages manifest van elkaar scheiden, zijn op een onderliggend vlak onlosmakelijk met elkaar verbonden en van elkaar afhankelijk. Alleen om die reden kunnen zij (al is het slechts zeer tijdelijk) filmisch één worden.

De tweede scène die ik wil bespreken speelt zich af in het boothuis van Rebecca, waar Maxim naartoe is gegaan nadat 's nachts Rebecca's boot en haar lichaam zijn gevonden. Iets later verschijnt dan Maxims tweede vrouw [shot 1]. Zij bekent Maxim dat ze voelde hoe hij haar altijd maar weer vergeleek met zijn eerste vrouw en dat zij graag opnieuw wil beginnen [shot 4-6]. Maxim vertelt haar dat hij mede schuldig is aan de dood van zijn eerste echtgenote en dat hij sinds haar dood voortdurend bang is geweest voor de ontdekking daarvan [shot 7-14]. Hij is zeer verwonderd dat zijn tweede vrouw in de veronderstelling verkeerde dat hij ooit van Rebecca heeft gehouden. Het tegendeel blijkt waar: hij haatte haar en heeft er zelfs over gedacht haar om te brengen [shot 15-19].

Maxims verhaal staat centraal in dit gedeelte van de scène. Gedurende zijn monoloog vormt Maxim visueel het middelpunt.¹⁸ Tijdens het vertellen steekt hij een sigaret op, en kijkt hij voor zich uit, alsof hij de gebeurtenissen weer aan zich voorbij ziet trekken. Het blijkt dat Rebecca al vier dagen na hun huwelijk haar ware bedoelingen prijs gaf. Deze bekentenis vond plaats in Monte Carlo, op de rots waar de eerste ontmoeting tussen Maxim en zijn toekomstige tweede vrouw zich afspeelde [shot 17]. Deze scène, aan het begin van de film, wordt zo geactiveerd en overspoelt het beeld van Maxim, die nog steeds in het boothuis heen en weer loopt. Hij vertelt verder over Rebecca's voorstel om komedie te spelen voor de buitenwereld en verder ieder

18. Hij is gekleed in een grijze winterjas, met daaronder zijn kostuum dat hij tijdens het bal droeg: een wit overhemd met witte vlinderdas, een zwarte pantalon en dito schoenen.

een eigen leven te leiden. Maar ook vertelt hij over het misbruik dat Rebecca ervan ging maken door haar vrienden (ook Frank) in het boothuis uit te nodigen [shot 19-23].

De climax van Maxims verhaal nadert. Hij gaat door met het vertellen over hun laatste samenzijn, gooit zijn sigaret weg en loopt naar de deur, waar hij zich omdraait [shot 29]. Hij kijkt naar zijn tweede vrouw wanneer hij zegt dat de situatie niet langer houdbaar was en er iets moest worden ondernomen. Dan roept de camera de situatie op zoals deze zich volgens Maxim voltrok. De camera toont de bank (waarop Rebecca toen zat) met daarop een volle asbak. Maxim vertelt dat zij opstond en naar hem toeliep. Terwijl Maxim dit vertelt beweegt de camera van de bank omhoog om vervolgens in de richting van de deur te gaan, de plaats waar Maxim staat (en toen stond). Rebecca vertelde dat zij een kind verwachtte en dat zij een even goede moeder als echtgenote zal zijn – allemaal komedie [shot 31]. De valpartij van Rebecca die volgt (en die haar dood wordt), wordt door een camerabeweging van boven naar beneden verbeeld.

Na zijn relaas praten (en lopen) Maxim en zijn tweede vrouw nog wat heen en weer. Zij overwegen de gevolgen die het vinden van Rebecca's lichaam en boot heeft voor Maxim [shot 32-35]. Duidelijk is echter wel dat zij elkaar eindelijk gevonden hebben. Zij omhelzen elkaar. Het contact met de buitenwereld wordt hersteld door een telefoongesprek; de laatste episode, die van de oplossing van Maxims probleem, begint (D).

In deze scène, die we hier kort hebben aangeduid, zien we opnieuw hoe Rebecca gepresenteerd wordt door de woorden (in dit geval van Maxim), een enkel attribuut (de volle asbak) en camerabewegingen. Toch is er een verschil met de vorige scène wat betreft de wijze waarop Rebecca wordt gerealiseerd. In de eerste scène (met Mrs. Danvers) viel de camerabeweging samen met de beweging van de tweede Mrs. De Winter. In deze tweede scène rijmt de camerabeweging met de blik van de tweede Mrs. De Winter. In shot 31 zijn de bewegingen van de eerste Mrs. De Winter en de blik van de tweede Mrs. De Winter door middel van de camerabeweging onafscheidelijk met elkaar verstrengeld.

De verbondenheid tussen de beide echtgenotes van Maxim De Winter kan, juist doordat zij elkaars negatief zijn, in REBECCA filmisch dus op twee manieren worden uitgewerkt. Door de bewegingen of de blik van de tweede Mrs. De Winter via de camerabewegingen gelijk te schakelen met de bewegingen van de eerste echtgenote, kunnen zij tot één en dezelfde worden.

Deze filmische strategie om beide vrouwelijke personages te laten samensmelten staat haaks op de manifeste ontkenningen daarvan, zoals die uit de dialogen, attributen en gestiek naar voren komen. Verschillende personages (Maxim, Frank, de butler, Maxims zuster en zwager) ontkennen expliciet dat zij de tweede Mrs. De Winter met de eerste vergelijken; dezen zeggen dat zij hen de episode met Rebecca juist doet vergeten. Door het ontdekken echter van het impliciete streven in de film om de beide echtgenotes van Maxim De Winter door middel van bepaalde camerabewegingen uitwisselbaar te maken, wordt de voortdurende angst van de tweede Mrs. De Winter 'dat iedereen haar met Rebecca vergelijkt' bewaarheid. Ondanks alle manifeste ontkenningen organiseert REBECCA op een impliciet niveau wel degelijk en zeer subtiel de onderlinge vergelijkbaarheid van de beide vrouwelijke personages.

3. *Vrouw en Man in REBECCA*

3.1. *Het gebruik van het visuele arsenaal bij Vrouw en Man*

Niet alleen de onderlinge verwevenheid tussen de eerste en de tweede Mrs. De Winter is in REBECCA interessant, ook de verhouding van Maxim tot zijn tweede vrouw is van belang. De vraag is namelijk hoe Maxim en zijn tweede echtgenote visueel en filmisch in de twee reeds besproken scènes worden behandeld. Dat wil zeggen, wordt Maxim steeds op een zelfde uniforme wijze verbeeld (kadrering, beweging) en in hoeverre dragen andere visuele elementen zoals de kleding (kleur) bij aan het filmisch manbeeld. Een zelfde vraagstelling geldt voor de tweede Mrs. De Winter. En tot slot, in hoeverre heeft de verbeelding van de één te maken met die van de ander?

In de twee hiervoor besproken scènes blijkt dat de tweede Mrs. De Winter uitvoerig op en neer loopt in de kamers van Rebecca (scène 1). Maxim doet iets dergelijks in Rebecca's boothuis (scène 2). In de eerste scène daarentegen beweegt Maxim minimaal: hij is aanwezig als foto op Rebecca's kaptafel. Zijn portret komt in deze scène driemaal nadrukkelijk in beeld, waarbij eenmaal in close-up. De tweede Mrs. De Winter komt in de tweede scène weliswaar vaker (medium close) in beeld,¹⁹ maar vergeleken met Maxim in deze scène is zij relatief onbeweeglijk.²⁰ Het principe dat uit de vergelijking van deze twee

19. Zij verschijnt in totaal 13 maal alleen in het kader (van de totaal 35 shots), als onderdeel van een shot/tegenshot-systeem.



scènes naar voren lijkt te komen, is dat Maxim en zijn tweede vrouw (Man en Vrouw) in eenzelfde scène op het punt van de beweging visueel niet hetzelfde behandeld kunnen worden.

Nog een ander aspect verdient de aandacht: het feit dat er een omzichtig spel gespeeld wordt met de contrasterende kleuren zwart en wit, maar ook met grijstinten in de kleding van de beide personages. Op het eerste gezicht lijkt de opsomming op dit punt arbitrair. In de eerste scène draagt de tweede Mrs. De Winter een witte blouse en een grijze rok, en Maxim een zwart colbert met een zwart/wit gestreepte das. In de tweede scène is Maxims winterjas grijs, die van zijn tweede echtgenote zwart.²¹ Verder valt op, vooral tijdens de omhelzing, het contrast in haarkleur: dat van Maxim is zwart en dat van zijn tweede vrouw is (donker)blond. Wanneer we deze voorbeelden in het perspectief van de film als geheel zien, komt er een opvallende systematiek uit naar voren.²²

Het blijkt met name de tweede Mrs. De Winter te zijn die zowel wit als zwart draagt, in geheel verschillende combinaties. In het begin van *REBECCA* draagt zij bijvoorbeeld een zwarte blouse met een ruimvallende geplooid witte kraag of een geheel witte blouse met een donkere rok. Maxim draagt op deze momenten egaal grijze kostuums. Maar ook Maxims kleding vertoont het zwart/wit-contrast, zij

20. Haar enige 'beweging' wordt veroorzaakt door de camerastandpunten: van voren of van achteren gezien. De tweede Mrs. De Winter wordt vaker dan haar echtgenoot zo getoond. Dit is doorslaggevend voor de organisatie van het filmverhaal: het is *haar* verhaal, het zijn *haar* angsten en gevoelens die worden getoond en bespeld.

21. Verder zien we van Maxim nog zijn witte overhemd en wit vlinderdasje en zijn zwarte pantalon en schoenen. Bij de tweede Mrs. De Winter is er geen nadere aanduiding van tinten.

22. Zie ook noot 16, 17, 18 en 21.

het meer in de details.²³ Verder zijn er situaties waarin het kleurcontrast over de personages is verdeeld: wanneer de toekomstige tweede Mrs. De Winter bijvoorbeeld gekleed is in een witte jurk, draagt Maxim één of meer donkere kledingstukken, met enkele witte accenten (overhemd, boord, manchetten). Op die momenten waarop Man en Vrouw elkaar de liefde bekennen, verdwijnen de kleurcontrasten tussen hen²⁴ of worden de contrasten gelijkelijk over beiden verdeeld.²⁵ Maxims uitdrukkelijke verbod, tijdens het autorijtje met zijn toekomstige tweede vrouw, om ooit zwart satijn en een (wit) parel-snoer te dragen, verwijst niet enkel naar zijn eerste vrouw, maar bevestigt eens te meer dat het gebruik van tinten in REBECCA niet willekeurig is, maar dat het één van de manieren is waarop de verbindingen tussen de personages is geregeld.

Maxim noch zijn tweede echtgenote zijn vaststaande visuele configuraties die van de ene naar de andere scène worden overgeplant en die gedurende de film onveranderd blijven. Integendeel, de verbeelding van de personages Maxim en zijn tweede vrouw is voortdurend aan verandering onderhevig en wordt in elke scène opnieuw gearticuleerd, maar wel steeds in relatie tot de ander. De visuele middelen waarmee dit gebeurt zijn voor Vrouw en Man echter hetzelfde en zijn dus niet *gender*-specifiek.²⁶ Door het beschikbare visuele arsenaal over de twee personages te verdelen, wordt een onderscheid tussen beide gemaakt en kan er geen verwarring ontstaan. Vrouw en Man zijn in REBECCA dus in eerste instantie elkaars visuele tegenhanger.

23. Zie ook E. de Kuyper, 'De begrenzing en de gaping. De lichamelijke van Clark Gable en Marlon Brando', in: *Versus 1/1990: Moverende Mythen*, pp. 143-160. Maxims zwarte stropdassen en strikjes vertonen witte strepen, kruisfiguren of stippen. Betreft het grotere kledingstukken, zoals in het geval waarin Maxim een zwarte kamerjas draagt met daaronder een wit overhemd, dan heeft zijn toekomstige tweede vrouw als visuele tegenhanger bijvoorbeeld een grijsgetint mantelpakje aan.

24. Wanneer Maxim zijn tweede vrouw ten huwelijk vraagt, en ook na de huwelijksvoltrekking, dragen ze alletwee een grijs kostuum. Vlak voordat het officiële onderzoek naar de dood van Rebecca begint, en Maxim en zijn tweede echtgenoot eindelijk van hun liefde voor elkaar zijn overtuigd, verschijnen zij in donkere kleding.

25. Een bijzondere plaats neemt de vertoning van het filmpje van hun huwelijksreis in. Enerzijds wordt hierin hun samenzijn bevestigd, anderzijds botsen zij door hun verschillende opvatting over geluk. Tijdens deze scène dragen ze alletwee contrastrijke kleding: zwart en wit.

26. Dat bepaalde kleding herkend wordt als vrouwelijk of mannelijk, draagt er natuurlijk toe bij Man en Vrouw van elkaar te onderscheiden en te herkennen. Maar ook hier geldt dat er reeds een code van de herkenning functioneert en dat het niet gaat om gefixeerde betekenissen.

3.2. De filmische bewerking van *Vrouw en Man*

Om in detail de filmische relatie tussen *Vrouw en Man* in REBECCA te kunnen bestuderen werkt de 'aanwezigheid' van Rebecca als personage echter belemmerend. Bovendien zijn de eerder beschreven scènes te omvangrijk om een nauwkeurige analyse te kunnen maken. In plaats daarvan wil ik een korte scène bekijken aan het begin van REBECCA, waarin de eerste Mrs. De Winter eigenlijk nog geen rol speelt.²⁷ Ook hier is het de vraag in hoeverre *Vrouw en Man* filmisch van elkaar verschillen. In de betreffende scène voeren Maxim en zijn toekomstige tweede vrouw een gesprek tijdens een autoritje.²⁸ De scène bestaat uit tien shots (zie pp. 110-112).

De scène begint in shot 1 met een camerabeweging met de auto mee. Vanaf shot 2 worden negen shots (van verschillende aard) gebruikt om deze eenvoudige conversatie te visualiseren. Shot 2 begint met Maxim, links in het kader, en de toekomstige tweede Mrs. De Winter, rechts in beeld, beiden frontaal. Na dit situerende shot begint met shot 3 een korte reeks van shot/tegenschots: shot 3 toont de toekomstige Mrs. De Winter, gevolgd door shot 4, waarin op complementaire wijze Maxim wordt getoond. Shot 5 herhaalt shot 3, en shot 6 toont opnieuw beide personages in het kader, zij het nu van opzij met Maxim op de voorgrond: een shot *en profile*.

De nadruk op het vrouwelijk personage in shot 2, 3 en 5 komt overeen met haar positie in de dialoog: in shot 2 en 3 spreekt zij over de droomwereld waarin zij leeft. In shot 4 ondermijnt Maxim dit door er zijn levensopvatting tegenover te stellen. Deze confrontatie tussen beide personages in de dialoog verhoudt zich op een bijzondere manier tot het niveau van de kaderwisseling en kaderwijziging. Shot 6 neemt hierbij een cruciale plaats in. In dit shot wordt het tweetal samen getoond, wat een continuïteit betekent ten opzichte van shot 2. Bovendien wordt de verwachting dat Maxim (in shot 6) op de voor-

27. Deze scène duurt 142 sec. en bestaat uit 10 shots.

28. Vlak voor deze scène maakt het toekomstig paar ook al een autoritje, met een aardig blikkenspel:

<i>Maxim</i>	<i>Zijn toekomstige tweede vrouw</i>
kijkt naar voren	kijkt naar voren
kijkt naar haar	kijkt naar voren
kijkt naar voren	kijkt naar voren
kijkt naar voren	kijkt naar hem
kijkt naar haar	kijkt naar hem
kijkt naar voren	kijkt naar voren

Zie voor een inspirerende analyse van een autoritje en de positie van *Vrouw en Man*: R. Bellour, 'Het vanzelfsprekende en de kode', in: *Seminar semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 118-130.

Autorit van Maxim De Winter en de toekomstige Mrs. De Winter



1 [3 sec.]



2a [2: 20 sec.]



2b



2c

[2]

ZIJ: You know, I wish there could be an invention that bottled up memory like perfume and never faded, never got stale, and then, whenever I wanted to, I could unfork the bottle and relive the memory all over again.

HIJ: And what particular moment of your young life would you want to keep?

...ontkurken en de herinneringen weer beleven.



3a [3: 7 sec.]



3b

[3]

ZIJ: Oh, all of them, all these last few days. I feel as though I had collected a whole shelf-full of bottles.

Oh, alles... als de afgelopen dagen.

Ik voel me... alsof ik 'n plank vol flessen heb verzameld.



4 [7 sec.]

[4]

HIJ: Sometimes, you know, these little bottles contain demons who have a way of popping out at you just when you are trying most desperately to forget.

Soms bevatten die kleine flessen demonen die eruit...



5 [6 sec.]



6a [6: 17 sec.]



6b



6c



6d

[6]
 HIJ: Stop biting your nails.
 ZIJ: Oh, I wish I were a woman
 of thirty-six dressed in black
 satin with a string of pearls.
 HIJ: You wouldn't be here
 with me if you were



7a [7: 31 sec.]



7b



7c



7d

[7]
 ZIJ: Would you please tell me, Mr. De Winter, why you asked me
 to come out with you? It's obvious that you want to be kind, but
 why did you choose me for your charity?
[De muziek stopt hier haperend als Max de auto stilzet.]
 HIJ: I asked you to come out with me because I wanted your
 company. You have blotted out of the past for me, more than all
 the bright lights of Monte Carlo, but if you think I asked you out
 of kindness or charity you can leave the car now and find your
 own way home. Go on, open the door and get out.



8 [3 sec.]



9 [3 sec.]



10a [10: 46 sec.]



10b



10c



10d

[10]

HJ: You'd better blow your nose.

ZIJ: Thank you.

HJ: Please don't call me Mr. De Winter. I have a formidable array of first names: George Fortesquieu Maximilian – but you needn't worry with them all at once. My family call me Maxim. And another thing, please promise me never to wear black satin or pearls or to be thirty-six years old.

ZIJ: Yes, Maxim.

grond zal worden geplaatst ingelost.²⁹ Met andere woorden, op twee punten verdichten zich in shot 6 filmische aspecten uit de shots daarvoor. Deze continuïteiten veroorzaken tevens de overgang naar een ander camerastandpunt: shot 6 is het enige shot in deze reeks dat niet frontaal is.

Deze wisseling is fundamenteel voor de visuele presentatie van Maxim in deze scène, die zich op een ander niveau afspeelt dan die van zijn toekomstige tweede vrouw. Zij beweegt zich voortdurend, waarbij ze haar gelaat van rechts (schuin voor zich uit kijkend in shot 2a) naar links in shot 7c draait. Deze bewegingen worden in de volgende shots herhaald.³⁰ Maxim is daarentegen veel minder beweeglijk.³¹ Zijn beweeglijkheid wordt tot stand gebracht door de montage van twee verschillende camerastandpunten, daar Maxim in shot 2 en 4 frontaal in het kader wordt geplaatst, en in shot 6 vanaf de zijkant. Pas daarna kan Maxim in het beeld gaan bewegen: in shot 7a en 7b is hij *en face*, in shot 7c en 7d *en profile* te zien, terwijl hij naar zijn toekomstige tweede vrouw kijkt. Het frontale shot 7 vormt een synopsis van de twee visuele posities van Maxim. Deze beweeglijkheid duurt voort in shot 9 en 10.³²

In totaal bestaat deze scène dus uit vijf verschillende soorten shots (het eerste shot, met een camerabeweging met de auto mee, meegere-

29. Een verwachting die opgeroepen wordt door het shot/tegenschot-systeem: shot 3 toont de tweede Mrs. De Winter; shot 4 toont Maxim; shot 5 toont de tweede Mrs. De Winter.

30. Vanaf shot 6 toont zij ons alle zijden; haar rechterkant [shot 6a/b, overgaand in shot 6c] en haar gezicht frontaal [shot 6d]. In shot 7 zien we haar linker gezichtshelf in shot 7a-b, terwijl we in shot 7c-d de rechterzijde zien. Shot 8 (alleen de tweede Mrs. De Winter) vormt als close-up de voltooiing van shot 3 en 5: samen vormen zij het gehele spectrum van haar mogelijke gelaatswendingen (analoog aan shot 7, waar de tweede Mrs. De Winter echter samen met Maxim in het kader is geplaatst, en deels in shot 10).

31. Dit lijkt voor de hand te liggen, omdat hij de auto bestuurt. Toch zijn er genoeg voorbeelden uit klassieke Hollywoodfilms van (mannelijke) autobestuurders die zich daarvan niets aantrekken. Dit argument is dus niet steekhoudend. Hollywood trekt zich vaak niets aan van de noodzaak (die er in de realiteit is) om tijdens het besturen van de auto voor zich uit te kijken: zie bijv. *FATHERS LITTLE DIVIDENT* (Vincente Minelli, USA, 1951). De aanstaande grootvader (Spencer Tracy) kijkt regelmatig naar links, waar zijn vrouw zit, om zijn opvattingen kracht bij te zetten, onderwijl lustig sturend en bochten draaiend.

32. Ook de twee shots van Maxim (alleen in het kader) kunnen als zijn bewegingsmogelijkheden opgevat worden: In shot 4 zien we hem frontaal en in shot 9 de rechterkant van zijn gezicht (analoog aan shot 7a-b resp. shot 6, 7c-d en 10). Er is echter een verschil: de wending van dit mannelijk gelaat moet – in tegenstelling tot de wendingen van het vrouwelijk gelaat – worden voorbereid en gemotiveerd door continuïteiten in het shot/tegenschot-systeem, in combinatie met het hernemen van shot 2, waarin het tweetal getoond wordt.

kend). De aaneenrijging bestaat uit het hernemen en herhalen van shots in een bepaald ritme en met een zekere symmetrie.³³ Mede hierdoor ontstaan een filmisch vrouw- en manbeeld, die zich van elkaar onderscheiden.

Toch zijn Maxim en zijn toekomstige tweede vrouw niet gelijkwaardig in deze scène. Maxim heeft een overwicht in de dialoog. Hij verbiedt haar op haar nagels te bijten, maant haar uit te stappen als ze hem niet vertrouwt, zegt haar dat ze haar neus moet snuiten en maakt duidelijk met welke naam hij wil worden aangesproken. Hij eindigt met de opmerking dat ze hem moet beloven nooit zwart satijn of parels te dragen, of 36 jaar oud te worden.³⁴

Maxims verbale overwicht wordt door een (tijdens het kijken onzichtbare) visuele strategie ondersteund, daar zijn beweeglijkheid veel 'neutraler' in beeld wordt gebracht, vergeleken met die van zijn toekomstige tweede vrouw. Haar beweeglijkheid lijkt direct het effect van haar gemoedstoestand. Dát Maxim in deze scène (zoals ook in vele andere) 'de baas speelt' over zijn toekomstige tweede vrouw en zij overgelaten wordt aan haar emoties, verlangens en angsten, wordt echter veroorzaakt door de verschillende wijze waarop zij in deze scène 'in beweging' worden gezet: de één door in het kader te bewegen (de Vrouw), de ander door een opeenvolging van verschillende kaders (de Man).³⁵

4. *De uitgewogen balans tussen de drie hoofdpersonages*

4.1. *Het perspectief van de tweede Mrs. De Winter*

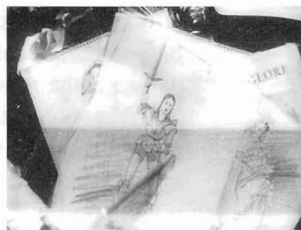
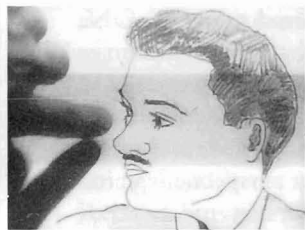
De film *REBECCA* vertelt het verhaal vanuit het standpunt van de tweede Mrs. De Winter. Het zijn haar gedachten en emoties die de gebeurtenissen interpreteren en die het filmverhaal sturen. De film construeert dit perspectief op verschillende manieren.

Vanaf het begin van de film wordt dit standpunt geïnstalleerd door middel van de droom van de tweede Mrs. De Winter over haar terug-

33. Zo bestaat het shot/tegenshot-systeem [shot 3, 4 en 5] uit shots van ongeveer dezelfde lengte. Zie het schema naast de reeks shots. Shot 3 en 4 duren 7 sec.; shot 5 6 sec.; shot 8 en 9 elk 3 sec. De shots waarin beide personages zijn te zien, shot 2, 6, 7 en 10 duren resp. 20, 17, 31 en 46 sec. De middelste twee shots zijn dus samen ongeveer even lang als de laatste, de eerste iets minder dan de helft daarvan.

34. In de Duits nagesynchroniseerde versie mag zij geen 40 jaar oud worden.

35. Wanneer Maxims nerveuze gemoedstoestand verbeeld moet worden, in de scène die zich in het boothuis afspeelt, zijn de rollen omgedraaid en beweegt zijn tweede vrouw via de montage.



keer naar Manderley. We horen haar stem, die vertelt over hoe zij zich door het toegangshek van het landhuis beweegt om terug te keren tot de tijd van weleer. Haar lichaam zien we niet en ze spreekt ook over zichzelf als een 'lichaamloos wezen' dat probleemloos door het toegangshek gaat. Deze beweging wordt door de camerabeweging zichtbaar gemaakt.

De direct daarop volgende scène wordt eveneens door een camerabeweging bepaald. Beginnend in de branding van de zee, verplaatst het beeld zich omhoog naar de rots om te blijven rusten bij de figuur van een ernstig in de diepte kijkend mannelijk personage (Maxim). Dit 'terugdraaien' van Maxims voorgenomen zelfmoord blijkt echter een interpretatie te zijn van de toekomstige tweede Mrs. De Winter. Na deze camerabeweging zien we haar namelijk Maxim toeroepen in een poging hem van zijn sprong te weerhouden.³⁶ Maxim ontkent dat hij van plan was te springen en stuurt haar weg.³⁷

In deze twee voorbeelden gaat het in zekere zin om een fictie-in-de-fictie. We worden in *REBECCA* geconfronteerd met bepaalde diëgetische feiten, maar het zijn reeds geïnterpreteerde feiten. Deze kleuring vindt plaats – tenminste in deze twee eerste scènes van *REBECCA* – door middel van een combinatie van camerabewegingen en de stem van de toekomstige tweede Mrs. De Winter. De aanwezigheid van haar lichaam in het kader is minder van belang.

Dat deze twee scènes het begin van *REBECCA* markeren is belangrijk. Deze 'blik' via de vrouwelijke protagonist doordringt en bepaalt de lezing van de hele film. Ook uit twee anders geheel nietszeggende

36. Maxim komt zelf aan het eind van de camerabeweging in beeld; het is dus niet Maxims blik die we in omgekeerde volgorde gerepresenteerd zien.

37. Later in de film, in Rebecca's boothuis, erkent hij dat hij het waarschijnlijk toch overwogen heeft en door zijn tweede vrouw ervan afgehouden werd.

voorvallen blijkt dat er sprake is van een vervormd perspectief. Na haar eerste, nogal merkwaardige kennismaking met Maxim, sluiten ze na een tijdje min of meer vriendschap. De toekomstige tweede Mrs. De Winter heeft een ochtend vrij en tekent graag. We zien haar een portret tekenen van Maxim, die graag het resultaat wil zien. Ze probeert dit te voorkomen wanneer ze uitlegt dat het perspectief van het portret nog niet in orde is. Maxim, die zijn wil doorzet, moet erkennen dat het portret (en vooral zijn neus) toch weinig gelijkenis vertoont met de werkelijkheid. Later in de film, na hun huwelijk, probeert de tweede Mrs. De Winter een kostuum voor zichzelf te ontwerpen voor het bal dat zij op Manderley heeft georganiseerd. Ook deze tekeningen (waaronder een 'Jeanne d'Arc') zien er onbeholpen uit en zij verwerpt ze.

Wat uit deze twee gebeurtenissen naar voren komt, is dat de tweede Mrs. De Winter bepaalde voorstellingen van de werkelijkheid 'in haar hoofd' heeft, die de vorm aannemen van de tekeningen die zij maakt. Uit het feit dat de tekeningen steeds mislukken, valt af te leiden dat haar verhouding tot de werkelijkheid *vertekend* is, waarbij zij zelf de eerste is die dit toegeeft. De film brengt zo op een heel zichtbare manier het 'innerlijk' van dit vrouwelijke personage naar buiten. Alle diëgetische feiten waaruit REBECCA bestaat worden vanuit ditzelfde (bijziende) perspectief gepresenteerd. Het bijzondere van deze film is echter dat dit perspectief op verschillende manieren wordt gepresenteerd.

Op andere momenten in de film wordt dit effect bereikt door het veruitwendigen van haar gemoedstoestanden, nu op haar lichaam. Daar tekenen al haar emoties zich af, zowel haar angsten als haar verlangens. Haar hele houding, de wijze waarop ze haar armen en handen houdt, haar schouders, de manier waarop ze het haar uit haar gezicht veegt, en hoe ze door Manderley loopt, maar ook minimale gelaatsuitdrukkingen, dragen ertoe bij dat dit vrouwelijk personage een fysieke en betekenisvolle vorm krijgt. Tegelijk vormen deze tekens een ondergronds maar duidelijk zichtbaar commentaar op de verschillende gebeurtenissen in de film.

Maar er is meer. Niet alleen in het visuele register treffen we deze verwrongenheid aan. Ook aan haar auditieve waarneming en de dialogen schort het een en ander. Zo hoort de tweede Mrs. De Winter meerdere malen Mrs. Danvers, Rebecca's representante op Manderley, aankomen³⁸ noch weggaan.³⁹ Deze wonderbaarlijke doofheid van

38. In Rebecca's zit- en slaapkamers, maar ook wanneer de tweede Mrs. De Win-

de vrouwelijke protagonist ten opzichte van Mrs. Danvers komt ook tot uiting in het onverstaanbaar zijn van wat bijvoorbeeld Frank, Maxims rentmeester, haar tussen de regels door meedeelt. Wanneer zij Frank vraagt wat Rebecca voor een vrouw is, is het enige wat indruk op haar maakt zijn vage antwoord dat zij de mooiste vrouw was die hij ooit gekend heeft. Later blijkt dat ook Frank voor de charmes van Rebecca bezwiken is.

Maar ook Maxim vertelt haar dingen die ze negeert. Hij legt zijn toekomstige tweede echtgenote al tijdens het autoritje uit dat hij haar graag mag en dat haar aanwezigheid hem helpt af te rekenen met het verleden. Desondanks blijft zij zich kwellen met het idee dat Maxim haar voortdurend met Rebecca vergelijkt. Zij is doof en hoort eenvoudig niet wat Maxim en andere personages zeggen.

Tegelijk is duidelijk dat Maxim gedurende het eerste deel van de film (tot aan c) inderdaad niet zoveel zegt. Bovendien heeft hij een weinig uitgesproken karakter en is er van zijn gelaat (in tegenstelling tot dat van zijn tweede vrouw) weinig of niets af te lezen. Dat hij zich vóór zijn bekentenis in Rebecca's boothuis zelden of nooit uitsprekt, verklaart Maxim uit het feit dat zijn tweede echtgenote hem nooit ergens naar heeft gevraagd.⁴⁰ Pas in het boothuis hoort hij voor het eerst van de kwellingen die zijn tweede vrouw plagen, kwellingen waarmee de toeschouwer op dat punt in de film inmiddels maar al te vertrouwd is geworden.

De zwijgzaamheid, ontoegankelijkheid en geslotenheid zijn in deze film niet direct kenmerken die mannelijke personages in het algemeen typeren. Zo is de zwager van Maxim juist zeer uitbundig, vraagt hij veel en praat hij regelmatig zijn mond voorbij. Ook een vrouwelijk personage als Mrs. Danvers houdt haar ware karakter geheim, al is zij wel praatlustig. Al deze karaktertrekken zijn dan ook eerder typerend te noemen voor die personages die in de film direct aan Rebecca gekoppeld zijn. Dat betreft dus de meeste personages waardoor de tweede Mrs. De Winter in REBECCA is omgeven. De 'onderbelich-ting' van Maxim, maar ook van Frank en Mrs. Danvers, die allen als personages weinig zijn uitgewerkt, is dan ook geen kwestie van een

ter voor het eerst in de ochtendkamer zit en kennismakt met Rebecca's uitgebreide kennissenkring.

39. Na een ontmoeting met Jack Favell, de 'lievelingsneef' en minnaar van Rebecca, in het bijzijn van 'Danny', zoals Jack Mrs. Danvers noemt, is zij plots verdwenen.

40. De betekenis van zijn uitbarsting (tijdens het kijken naar het filmpje van hun huwelijksreis) voor zijn verhouding tot zijn tweede vrouw is onduidelijk. Zijn tweede echtgenote vraagt ook niet naar de reden van zijn boosheid.

psychologisch misverstand tussen deze personages en de tweede Mrs. De Winter.

Dat Maxim en Frank over de eerste Mrs. De Winter mondeling zo weinig informatie geven en dat zij weinig via hun gelaatsuitdrukking meedelen over hun houding ten op zichte van de tweede Mrs. De Winter is opnieuw een manier om in *REBECCA* rigoureus het perspectief van de tweede Mrs. De Winter te installeren. Door de tweede Mrs. De Winter te laten omringen door deze weinig uitgesproken personages kan haar bijziendheid (en hardhorendheid) worden voltooid, en daarmee het perspectief in *REBECCA*.⁴¹

4.2. *De beeldanalyse van filmische vrouw- en manbeelden*

Op twee zaken wil ik kort terugkomen. Ten eerste wil ik proberen samen te vatten wat een vergelijking tussen de eerste paragraaf (over de relatie tussen de eerste en de tweede Mrs. De Winter) en de tweede (over de relatie tussen Maxim en zijn tweede echtgenote) oplevert. De vraag is of er een conclusie te trekken is over de wijze waarop vrouwelijke en mannelijke personages zich in deze film tot elkaar verhouden. Ten tweede zal de vraag beantwoord moeten worden wat de hier voorgestelde beeldanalyses opleveren in vergelijking tot de genoemde feministische filmanalyses.

Om met het eerste punt te beginnen, wat in de eerste paragraaf is betoogd komt neer op de vaststelling dat beide vrouwelijke personages, de eerste en de tweede Mrs. De Winter, qua filmisch vrouwbeeld als tegenpolen worden geconstrueerd. Dit doet de film echter op grond van een onderliggende systematiek waardoor zowel narratieve als visuele aspecten van de beide echtgenotes van Maxim tegenover elkaar geplaatst worden. Zij zijn geordend op een wijze die het onmogelijk maakt hen los van elkaar te zien.

De zo georganiseerde wederkerige afhankelijkheid en vergelijkbaarheid van beide filmische vrouwbeelden rijmt vervolgens met de

41. *REBECCA* blijkt ook een zoektocht te zijn voor Maxim. Deze bekent, wanneer de projector vastloopt tijdens de home-movie, aan zijn tweede echtgenote: 'Ik heb weer iets fout gedaan, zoals gewoonlijk.' Dan gaat hij verder: 'Ik weet niet wat het is gelukkig te zijn, ik kan je geen antwoord geven.' Van zijn deel van het verhaal krijgen we, door de totale oriëntatie op zijn tweede vrouw (tot en met c), weinig of niets te horen. Dit wordt enigszins recht getrokken doordat na de gebeurtenissen in het boothuis zijn tweede vrouw eindelijk haar vertekende beeld heeft moeten opgeven. Het laatste deel van de film (d) heeft dan ook eerder het karakter van een detective. Voor het eerst staat Maxim centraal en is zijn tweede vrouw minder van belang. Bij de identificatie van Rebecca's lichaam is zij afwezig, terwijl zij ook bij het bezoek aan dokter Baker (die Rebecca vlak voor haar dood nog bezocht) ontbreekt.

dubbele wijze waarop zij filmisch samen kunnen vallen in REBECCA. Enerzijds kan het fysieke lichaam van de tweede Mrs. De Winter door middel van de camerabeweging in de plaats komen van het onzichtbare lichaam van de eerste Mrs. De Winter. Anderzijds ketent de camerabeweging hen op een onverbreekelijke manier aan elkaar doordat het niet meer is uit te maken (en zelfs een overbodige vraag is geworden) of de camera nu de blik van de tweede Mrs. De Winter representeert of de bewegingen van de lichaamloze eerste Mrs. De Winter. Zij zijn filmisch gezien in beide gevallen onafscheidelijk geworden. Deze filmische compatibiliteit tussen beide filmische vrouwbeelden contrasteert echter heftig met hun diëgetische afstoting. In het filmverhaal sluiten deze twee personages elkaar uit. Het einde van REBECCA is onafwendbaar: één van beide vrouwelijke personages moet het veld ruimen.

De tweede paragraaf laat een ander verloop zien. Visueel en filmisch gezien, zo is uit de analyse gebleken, contrasteren Maxim en zijn tweede vrouw vrijwel volledig met elkaar. De bewegingloosheid van de één gaat steeds gepaard met de beweging van de ander. En wanneer de één lichamelijk beweegt, wordt de ander door middel van de montage in beweging gezet. Maar ook bij het verdelen van de verschillende zwart, wit- en grijstinten is er in het algemeen sprake van een dergelijk uitsluitingsprincipe. Draagt de tweede Mrs. De Winter een kostuum met zwart en wit, dan is de kans groot dat Maxim in grijstinten verschijnt en vice versa. Alleen bij intieme toenaderingen geldt zoals gezegd een andere regel.

Maxim en zijn tweede vrouw zijn op het visuele en filmische vlak twee polen die onverbreekelijk met elkaar zijn verbonden. Op narratief vlak zijn zij echter niet met elkaar te vergelijken. Zij vormen geen tegengestelde polen die op een reeks punten elkaars tegenhanger zijn, zoals wel bij Maxims twee echtgenotes onderling het geval is. In de film wordt daarentegen benadrukt dat hun herkomst en stijl van leven zeer verschillend is. Maxim stamt uit een eeuwenoud adellijk geslacht, terwijl zijn tweede vrouw onbemiddeld is en als gezelschapsdame in haar onderhoud moet voorzien. Hun verhouding is hiërarchisch geregeld, waardoor zij op dit vlak onvergelijkbaar zijn geworden. Maxim beheert als heer des huizes samen met Frank zijn landgoed, terwijl zijn tweede vrouw geacht wordt zich als meesteres van Manderley samen met Mrs. Danvers om de huishouding te bekommeren.

Maxim en zijn tweede vrouw leven in het verhaal REBECCA in twee gescheiden werelden. Wat zij doen en wat zij zijn is onvergelijkbaar. Toch worden zij in de film op subtiele wijze aan elkaar gekop-



peld, door hen visueel en filmisch steeds als elkaars tegenhanger te behandelen. Opmerkelijk is nu dat ondanks, of misschien juist dank zij de opvallende wijze waarop Maxim en zijn tweede vrouw uitgesloten zijn uit elkaars wereld, zij zelf in de film concluderen dat zij bij elkaar passen. Zo eindigen zij in *REBECCA* als het koppel dat zij visueel vanaf het begin al zijn.

Wat het tweede punt betreft, dit kan nu vrij eenvoudig worden beantwoord. De genoemde feministische filmanalyses gaan uit van de profielen van de verschillende personages zoals deze zich in *REBECCA* in voltooide vorm voordoen. Dit vormt het basismateriaal dat vervolgens gespiegeld wordt aan personages uit andere verhalen (of deze nu afkomstig zijn uit een mythisch verhaal of de psychoanalytische klinische praktijk) ter adstructie van de feministische ideologie. Als gevolg daarvan is een in principe eindeloos spiegeluniversum verschenen waarin het feministisch zelfbewustzijn zich onophoudelijk blijft

reflecteren in de vorm van een zich steeds vernieuwende mythe.⁴²

Zoals we hiervoor hebben aangegeven, zijn juist deze personages in de film geen entiteiten die ons op het spoor kunnen zetten van de onderlinge verwevenheid tussen vrouwelijke en mannelijke personages in de film. Noch is het beeld eenvoudig een illustratie en een ondersteuning van het verhaal. Alleen door het analyseren van deze personages krijgen we inzicht in het complexe schakelpatroon dat hen onderling verbindt en dat de transformaties tussen hen regelt.

In plaats van personages te beschouwen als uitgangspunt om de film te overstijgen, is het zinniger deze personages te gebruiken als een vertrekpunt om het filmverhaal binnen te dringen. Filmische vrouw- en manbeelden blijken dan heterogene en veellagige configuraties te zijn, die elementen rekruteren uit verschillende registers. Alle visuele en filmische registers zijn daarbij van het grootste belang omdat zij door eigen regels worden geregeerd, waardoor het mogelijk wordt het narratieve verloop op verschillende manieren reliëf te geven. De visuele en filmische dimensies blijken dus zeker niet ondergeschikt te zijn aan het eigenlijke verhaal, maar geven het mede vorm. Al de genoemde elementen vormen een systeem dat analyseerbaar is en waarmee filmische vrouw- en manbeelden kunnen worden begrepen als dynamische bouwstenen van de omvattendere architectuur van het filmverhaal.

42. R. Raatgever, 'Cultuur, mythe, film. Bespiegelingen van een cultureel antropoloog', in: *Versus* 1/1990: *Moverende Mythen*, pp. 51-68.