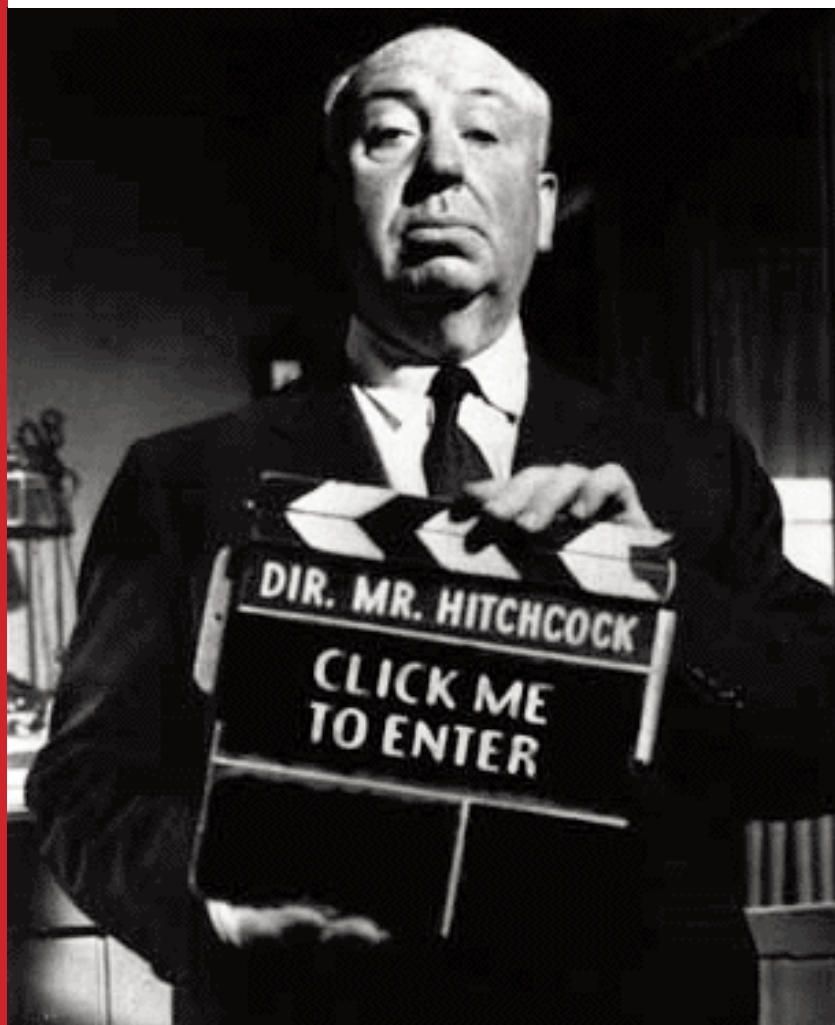


# Lessen van Hitchcock

## Een inleiding in mediatheorie

DERDE HERZIENE EDITIE

*Patricia Pisters*



Amsterdam University Press

Lessen van Hitchcock



# Lessen van Hitchcock

*Een inleiding in mediatheorie*

Derde herziene editie

Patricia Pisters



Amsterdam University Press



Eerste druk: 2002  
Tweede druk: 2004  
Derde herziene editie: 2007

Omslagillustratie: Hitchcock met clapperboard – *publiciteitsfoto*

Cover design: Hannie Pijnappels, Amsterdam  
Lay-out: Het Steen Typografie, Maarssen

ISBN 978 90 5356 962 7  
NUR 652 / 674

© Patricia Pisters / Amsterdam University Press, Amsterdam 2007

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Voor Rocco



# ***Dankwoord***

Dit boek is totstandgekomen naar aanleiding van colleges aan de leerstoelgroep Film- en Televisiewetenschap van de Universiteit van Amsterdam. Graag wil ik de studenten bedanken voor hun vragen en opmerkingen tijdens de colleges en Katrien Remijn voor haar hulp bij de registers. Mijn collega's Joost Bolten, Laura Copier, Thomas Elsaesser, Charles Forceville, René Glas, Joke Hermes, Suzanne Kooij, Jaap Kooijman, Tarja Laine, David Nieborg, Annie van den Oever, Gerwin van der Pol, Willem Pool, Maarten Reesink, Wim Staat en Wanda Strauven ben ik erkentelijk voor hun commentaar op de verschillende hoofdstukken. Verder wil ik graag Anniek Meinders en Jaap Wagenaar van Amsterdam University Press bedanken voor het vertrouwen en de prettige samenwerking in de afgelopen jaren.



# Inhoud

## Voorwoord: Hitchcock in ons hoofd 15

### *Inleiding*

#### **Hitchcock en mediatheorie 21**

Filmtheorie en -esthetiek 23

Moderne filmtheorie en het 'post-cinema' landschap 25

Cinema en ... Hitchcock: een portret 28

Cinema en ... theorievorming; cinema en ... andere media 31

### *Hoofdstuk 1*

#### **Hitchcock, de auteur: het ontstaan van de moderne filmtheorie 37**

Ontstaan en ontwikkeling in de praktijk van de filmkritiek: *Cahiers du Cinéma*, *Movie* en Andrew Sarris 38

Hitchcock als auteur: stijl en thema's 43

Hitchcockiaanse 'objecten': storende elementen en de MacGuffin 46

PSYCHO als ultieme auteursfilm 49

Kritiek op de auteursbenadering en de invloed op moderne filmtheorie 53

De auteur in het hedendaagse medialandschap: merknaam, televisie en nieuwe media 58

### *Hoofdstuk 2*

#### ***Suspense* en *surprise*: narratologie 65**

Structuralisme, narratologie en filmtheorie: de invloed van het Russisch formalisme 67

Story – plot 68

Oorzaak – gevolg en begin – midden – einde 70

Propps morfologie 72

Claude Lévi-Strauss: structuralistische analyse van de mythe	74
Genres: esthetische, rituele en ideologische benaderingen	75
Hitchcock: ‘master of suspense’	78
Eerste basisregel voor suspense: ‘Let the audience play God’	79
Verhouding tussen story en plot: suspense, surprise en curiosity	80
Suspense verhogende elementen: oprekken van de tijd en cataforen	82
Tweede basisregel voor suspense: de sympathie van de toeschouwer	85
Betrokkenheid van de toeschouwers: identificatie en de ‘structure of sympathy’	87
Cognitieve benadering van de narratologie	92
Verhalen vertellen op televisie en in de digitale media	95

### *Hoofdstuk 3*

#### **‘Symbols in NORTH BY NORTHWEST’? Structuralisme en het semiologisch avontuur** 101

De semiologie: De Saussure en Peirce	103
Basisprincipes van de structurele linguïstiek: syntagmatische en paradigmatische relaties	105
De filmsemiologie van Christian Metz	109
Bellours tekstuele analyse van NORTH BY NORTHWEST	111
Film als droom: de ‘imaginaire betekenaar’ en de ‘cinematographic apparatus’	116
‘Enunciatie’ en de circulatie van verlangen	119
Semiologie op televisie en in de reclame	123

### *Hoofdstuk 4*

#### **Hitchcocks ‘gender trouble’: theorievorming over sekse en gender** 131

‘Visual Pleasure’ en de jaren zeventig	134
De psychoanalyse	135
Sigmund Freud: het onbewuste, het Oedipuscomplex, voyeurisme en fetisjisme	136
Jacques Lacan: het spiegelstadium, de imaginaire en symbolische orde, het onbewuste gestructureerd als een taal	141

Mulveys politieke gebruik van de psychoanalyse met betrekking tot  
Hollywood 144  
Kritiek op Mulvey 147  
De onmogelijke positie van de vrouwelijke toeschouwer 148  
Het 'vrouwelijke' als het onbewuste van de patriarchale maatschappij 154  
Het mannelijk lichaam en 'visual pleasure' 157  
Homoseksualiteit: 'The return of the repressed' 159  
Girlpower en cyberfeminisme 161

*Hoofdstuk 5*

**'Photographs of people talking?' Visies op geluid 167**

Hitchcocks eerste esthetische geluidsexperimenten 169  
Muziek en betekenis: 'musical acculturation' 173  
'Musical acculturation' via beeld en geluid: de videoclip 176  
Filmmuziek: functies en semiotische codes 178  
REAR WINDOW: de semiotische codes van de realistische geluidsband 182  
De stem: stilte, dialoog, zang, de schreeuw en de acousmètre 184  
'Cinema as event' – 'events as cinema' 188

*Hoofdstuk 6*

**'Murder, with English on it?' De invloed van nationale contexten 193**

Het concept 'nationale cinema' 195  
Hitchcock en de economische en sociaal-culturele factoren van zijn tijd 198  
THE LODGER: avant-garde en Hollywoodtendensen 200  
Nationale identiteit in de Hitchcock-tekst 204  
Spionagethrillers 205  
Britse misdaad en Victorianisme 209  
Hitch als Engelse dandy 212  
Politieke contexten: expliciete, impliciete en symptomatische betekenis 216  
Nederlandse film en de Nederlandse identiteit 223



*Hoofdstuk 7***'Hitchcock presents': televisie, populaire cultuur en *cultural studies*** 231

Het ontstaan van cultural studies: herdefiniëring van het begrip 'cultuur' 234

Hegemonie, multi-accentualiteit van taal en smaakverschillen 237

Stuart Hall: 'Encoding/Decoding' 240

Stuart Hall: nieuwe etniciteiten 244

Cultural studies en *queer studies* 249

Stereotypering, nieuwe representaties en alternatieve lezingen: 'camp' 250

Queerness in MARNIE 253

Cultural studies, televisie en postmodernisme 256

*Hoofdstuk 8***'Drella en de McGuffin': Hitchcock en postmodernisme** 259

Modernisme en postmodernisme: de moderne wereld 260

Modernisme: streven naar puurheid en optimisme 261

Postmodernisme: het vieren van de onzuiverheid en pessimisme 264

Het 'bombardement van tekens': Jean Baudrillard en het verdwijnen  
van de werkelijkheid 268

Postmoderne cultuur: hybridisering, intertekstualiteit, parodie en  
pastiche 270

Hitchcock en postmodernisme: beeldende kunst 271

Hitchcock en postmodernisme: film 275

Televisie: postmodern medium bij uitstek? 280

*Hoofdstuk 9***De onbetrouwbaarheid van betekenis: Hitchcock en het  
deconstructiedenken van Derrida** 287

Jacques Derrida en het deconstructiedenken 288

'Différance' en 'dissemination', 'the postal' en 'parergon' 291

Hitchcock gedeconstrueerd: NORTH BY NORTHWEST en TORN CURTAIN 296

Derrida's 'hauntologie' en de moderne mediamaatschappij 301

Transgenerationale fantomen 302

'Ghosts in the Machines' 304

Gastvrijheid 306  
'Artifactualiteit' en 'Actuivirtualiteit' 307  
Geheimrecht en Archiefkoorts 309  
De blijvende invloed van Derrida 311

*Hoofdstuk 10*

**Verwarrende tijden: 'The Brain is the Screen' volgens Hitchcock  
en Deleuze 319**

Deleuze en Guattari: anti-Oedipus 320  
Deleuzes filmboeken: cinema als temporele kunst 323  
Tijdscdimensies in VERTIGO: bewegingsbeeld en tijdsbeeld 326  
Het model van de hersenen: 'The brain is the screen' 330  
De 'vertigo' van STRANGE DAYS 332  
Mentale verwarring in ABRE LOS OJOS 334  
Van psychoanalyse naar schizoanalyse? 336  
De groeiende invloed van Deleuze 338

**Nawoord: Hitchcock in de 'tijdmachine van de digitalisering' 343**

Het beeld centraal: film en filosofie 345  
De hersenen centraal: cognitieve benaderingen 347  
Het lichaam centraal: fenomenologie 348

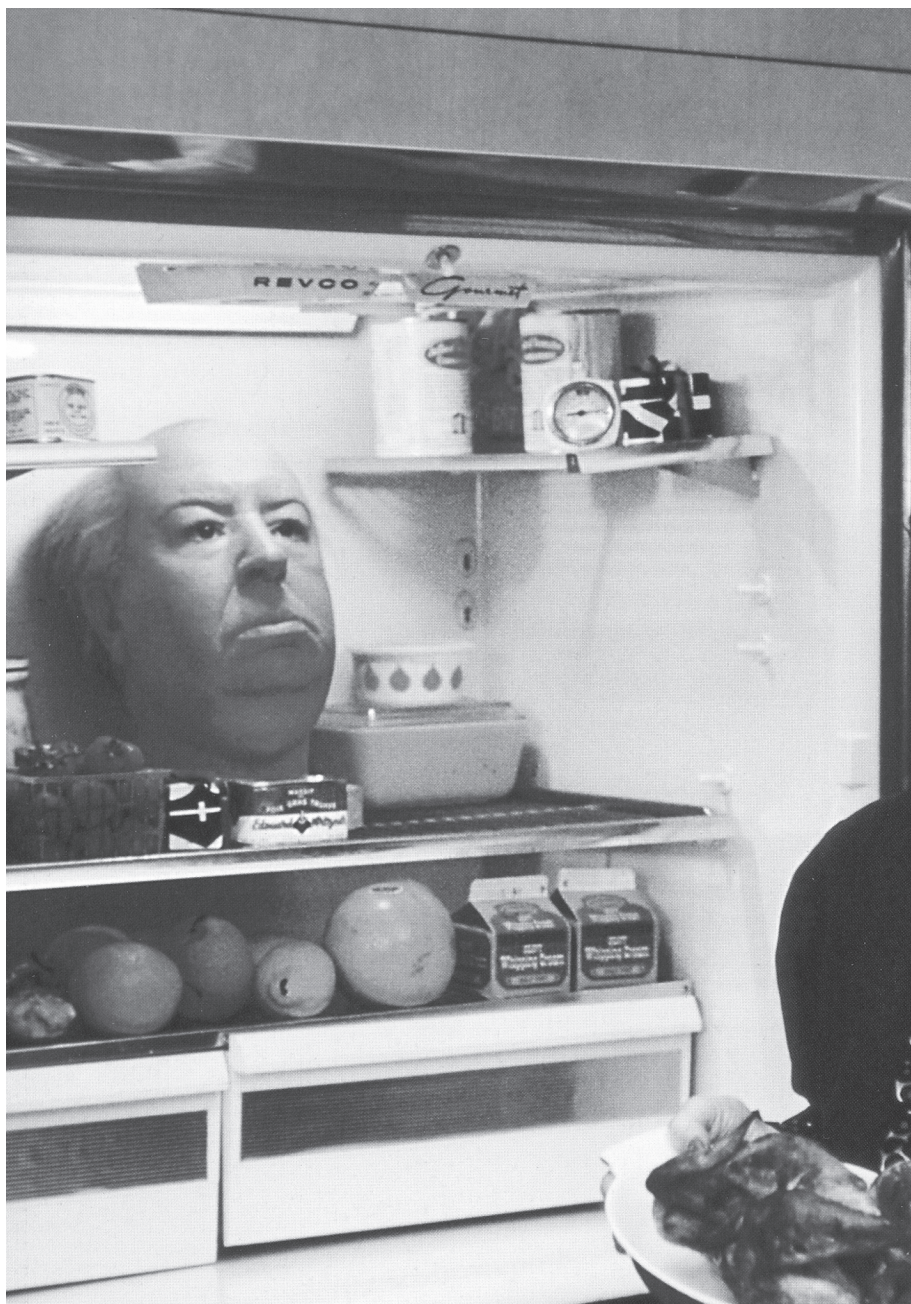
**Filmografie Hitchcock 353**

**Bibliografie 357**

**Illustraties 373**

**Namenregister 375**

**Trefwoordenregister 377**



# Voorwoord

## *Hitchcock in ons hoofd*

Yes, we here in Hollywood can make anything happen on the screen. But our powers are dwarfed compared to what you can make happen in your mind. For instance, how many times have you actually murdered someone... I mean in your mind...

*Hitchcock in de trailer van SPELLBOUND*<sup>1</sup>

In juli 2006 organiseert Filmtheater Kriterion in Amsterdam de Zomer van de Suspense. Nieuwe suspensefilms gaan in première en een aantal Hitchcock klassiekers worden weer op groot doek vertoond. In het nieuwe millennium is Hitchcock nog steeds springlevend. Zijn films zijn allemaal opnieuw uitgebracht in prachtige DVD-edities en komen regelmatig nog op televisie. Het aantal boeken en lange artikelen over zijn werk is de 1100 al ruim gepasseerd en er verschijnen nog steeds nieuwe publicaties. Kunstenaars blijven geboeid door zijn werk. Daniel Pitín herschept bijvoorbeeld in zijn *Hitchcock's Paintings* (2004) scènes van *THE BIRDS* in een ander medium waardoor de bekende Hitchcockbeelden tegelijkertijd vervreemdend werken en hun angstaanjagende zeggingskracht blijven behouden. Ook in de hedendaagse cinema blijft Hitchcocks invloed merkbaar. Maar het is interessant om te zien dat het postmoderne stadium van citeren, parodiëren en op andere manieren letterlijk verwijzen voorbij lijkt te zijn. De film *DO YOU LIKE HITCHCOCK?* (Dario Argento, 2005) waarin een filmstudent die met zijn scriptie bezig is en in een videotheek werkt ervan overtuigt raakt dat de moord op zijn overbuurvrouw is geïnspireerd door het scenario van Hitchcocks *STRANGERS ON A TRAIN*, is een uitzondering in deze nieuwe fase van Hitchcocks erfenis. Wat vooral opvalt in de nieuwe suspensefilms is de indirectheid waarmee zijn 'lessen' ter harte worden genomen. Het is alsof Hitchcocks werk ons hoofd is binnenge-

<sup>1</sup> Geciteerd uit Dan Auiler. *Hitchcock's Secret Notebooks*. Londen: Bloomsbury, 1999: pp. 558-559.

drongen en daar een plekje heeft veroverd waar het onze kennis en verwachtingspatronen indirect stuurt en het onze verbeelding vrij kan bespelen.

*HARD CANDY* (David Slade, 2006) is bijvoorbeeld een van de films die in de Zomer van de Suspense draaide. Hoofdrolspeelster in de film is Hayley, een tienermeisje (gespeeld door Ellen Page) dat via internet een fotograaf leert kennen die meer dan twee keer zo oud is als zij. Ze spreken af in een café en vervolgens gaat ze met hem mee naar huis. Tegen de verwachtingen en machtsverhoudingen in neemt Hayley hier al snel het heft in eigen handen. In zekere zin is Hayley de nachtmerrie van Hitchcock: een heldin die zo 'slecht' gekleed is (Hayley draagt een simpel shirt en spijkerbroek en een opvallend rood vest met capuchon) en die zozeer haar mannelijke tegenspeler kan 'outsmeren' (Hayley is een typisch kind van de hedendaagse mediamaatschappij dat heel goed op de hoogte is van alle kennis die op internet is te vergaren en weet hoe mensen hiervan gebruik kunnen maken) is niet bepaald het prototype van de elegante en ogenschijnlijk koele en afhankelijke Hitchcock-blondine. Maar de manier waarop in *HARD CANDY* wordt gespeeld met de verwachtingen van de toeschouwer, het psychologisch spel zowel tussen de personages als tussen de film en de toeschouwer is wel degelijk een moderne variant op de 'mind-game' zoals Hitchcock die graag speelde met de toeschouwer. Volgens Hitchcock is het dit spel met de verwachtingen van de toeschouwer, het spel met de clichés en de kennis, de belangrijkste taak van een regisseur. Zoals hij ooit in een televisie-interview voor de BBC in 1965 verwoordde: 'The audience says "I know what is coming next". And I say "Do you really?"' In *HARD CANDY* is het ook duidelijk dat Hayley ontzettend veel films heeft gezien, en scenario's (waaronder dat van *SUSPICION*) in haar hoofd heeft. Ze weet dat drankjes die je niet zelf hebt ingeschonken verdacht kunnen zijn en lacht haar tegenspeler uit wanneer deze het drankje dat zij buiten zijn blikveld voor hem heeft ingeschonken wél opdrijkt... en zich vervolgens ziek voelt. Het is niet nodig heel letterlijk aan al die scenario's te refereren. Het is impliciete kennis geworden waar je rekening mee moet houden. En waar een subtiel spel mee kan worden gespeeld.

Ook op andere manieren lijkt de 'master of suspense' nog steeds tot ons te spreken. Filmmaker Denis Dercourt vertelt zijn wraakverhaal over een pianiste in *LA TOURNEUSE DE PAGES* (2006) zonder direct aan Hitchcock te refereren. Maar in *Skrien* vertelt hij: 'Ik heb goed naar *REBECCA* gekeken: het huis, de twee vrouwen, het verleden dat opspeelt in het heden en door het beeld rondspookt zonder zichtbaar te zijn. Het onderhuidse dat nooit helemaal tot uitdrukking komt.'<sup>2</sup> En in *ZWARTBOEK* (2006) is Paul Verhoeven volgens *Cahiers du Cinéma* heel Hitchcockiaans in zijn gebruik van objecten: de aansteker van de joodse Rachel waar-

<sup>2</sup> Geciteerd in Colin van Hezik. 'Ik heb goed naar *REBECCA* gekeken'. *Skrien*, december 2006: p. 10.

mee de Nazicommandant die haar familie heeft uitgerooid zijn sigaret aansteekt, de vrachtwagen die wapens van het verzet onder de groente verbergt, de chocolade die redding brengt. Net als de halsketting van Judy die verraadt dat ze Madeleine is in *VERTIGO* zijn dit veelzeggende objecten.<sup>3</sup> Waar *HARD CANDY* het door Hitchcock zo geliefde kat-en-muis-spel met de toeschouwer op eigentijdse wijze invult, is *LA TOURNEUSE DE PAGES* geïnspireerd door de sfeer van een onuitgesproken verleden en is in *ZWARTBOEK* Hitchcock herkenbaar in bepaalde stijlelementen, met name het gebruik van en de nadruk op objecten (in hoofdstuk 1 noem ik dat 'volle objecten'). Het zijn voorbeelden van de manier waarop Hitchcocks erfenis in het hedendaagse film- en medialandschap dieper is doorgedrongen dan de (zelf)reflectie en op een veel implicietere manier doorwerkt als een soort 'subtext' die allerlei vormen kan aannemen.

Ook onze perceptie van de werkelijkheid wordt door deze erfenis gefilterd. Althans, dat is de stelling van kunstenaar Johan Grimonprez bij zijn filmproject *LOOKING FOR ALFRED* (2004). Voor dit project ging Grimonprez op zoek naar Hitchcock look-alikes en zette hij de beroemdste cameo's opnieuw in scène. Stills uit de film laten zien dat een vogel op een kopje koffie, en in de verte een schim van een man met een bolhoed al genoeg is om een hele wereld aan associaties op te roepen. Volgens Grimonprez kleurt dit onze perceptie: 'Ik wil met dit project aankaarten hoe onze interpretatie van de realiteit gefilterd wordt door Hollywood-beeldvorming. Hoe Hollywood en CNN elkaar bevruchten. En daar spelen Hitchcocks films ook een rol in. *LOOKING FOR ALFRED* tast opnieuw de grens aftussen fictie en documentaire. Eerst was het de film die het leven imiteerde, maar tegenwoordig begint het leven verdacht veel op cinema te lijken. Die schemerzone tussen wat echt en wat fake is, is een belangrijk aspect in *LOOKING FOR HITCHCOCK*.'<sup>4</sup> Het is dus ook de zoektocht naar het wezen van het beeld zelf, naar de relatie tussen beeld en werkelijkheid en de werkelijkheid van het beeld wat Grimonprez met zijn Hitchcock-project onderzoekt.

Vijf jaar geleden schreef ik *Lessen van Hitchcock*. Met de aanhoudende en veranderende kracht van het werk van Hitchcock en vooral vanwege het zich alsmaar uitdijende veld van film- en mediawetenschap was het nodig bij deze derde druk van het boek de tekst te herzien. Behalve kleine details, zijn er in deze editie enkele passages in hoofdstukken geactualiseerd (hoofdstuk 6 waar het Nederlandse filmlandschap is aangevuld met recente producties) of genuanceerd (hoofdstuk 2 heeft een aanpassing met betrekking tot het Russische formalisme en in hoofd-

<sup>3</sup> Stéphane Delorme. 'Showgirl: *BLACKBOOK* de Paul Verhoeven'. *Cahiers du Cinéma*, december 2006, p. 22: 'Grand style: Verhoeven se glisse dans la tradition Hitchcockienne.'

<sup>4</sup> Geciteerd in Valerie-Anne van Peel. 'Zoektocht naar de ultieme Alfred Hitchcock. Filmer Johan Grimonprez onderzoekt schemerzone tussen wat echt en fake is' in *NRC Handelsblad*, 1 december 2004: p. 9.

stuk 8 zijn de begrippen modernisme en postmodernisme iets uitgebreider toegelicht). De grootste veranderingen zijn in de laatste twee hoofdstukken te vinden. Derrida en Deleuze hebben ieder een eigen hoofdstuk gekregen.

In hoofdstuk 9 is ook het latere werk van Derrida, dat direct aan de media is gerelateerd, opgenomen. Voor Derrida worden de media gekenmerkt door hun spookachtige kwaliteit waardoor de doden het heden blijven beïnvloeden. Grimonprez vertelt bijvoorbeeld hoe Hitchcock de gebeurtenissen tijdens het werken aan zijn filmproject leek te sturen. Alle Hitchcock look-alikes liet hij uit *Hitchcock/Truffaut* de passage over de MacGuffin (wat ik in hoofdstuk 1 het 'lege object' noem) voorlezen: 'Het is een typisch Hitchcock-verhaaltje waarin hij de term McGuffin beschrijft – het gegeven of object waar iedereen achteraan zit en dat het verhaal op gang brengt, maar op zich totaal irrelevant is. Op een bepaald moment beseften we dat Hitchcock zelf onze MacGuffin was geworden. Wij probeerden hem te vinden maar slaagden daar nooit echt in.'<sup>5</sup> Dit is precies wat Derrida bedoelt met het fantomatische van de beeldcultuur, waarover meer in hoofdstuk 9.

In hoofdstuk 10 ga ik onder meer dieper in op de filmboeken van Deleuze en op zijn groeiende invloed. Volgens Deleuze neemt Hitchcock een bijzondere plaats in in de filmgeschiedenis omdat zijn films zich op de grens bevinden tussen wat hij noemt klassieke 'bewegingsbeelden' en moderne 'tijdsbeelden'. Mijn stelling is dat Hitchcocks grootste erfenis wellicht is dat de meeste hedendaagse films zich ook ergens tussen 'het bewegingsbeeld' en het 'tijdsbeeld' bevinden. Wat Deleuze's werk ook laat zien is dat het virtuele (tijd, herinnering en verbeelding) steeds meer aan kracht wint en ons danig in de war kan brengen. Ook dit is iets waar Grimonprez aan refereert wanneer hij opmerkt dat *LOOKING FOR HITCHCOCK* opereert in de schemerzone tussen echt en fake. Deleuze's antwoord daarop is ondermeer dat fake (virtueel) ook echt is, althans in ons hoofd. En dat heeft natuurlijk verdere implicaties die in hoofdstuk 10 worden besproken. Tenslotte geef ik in het nawoord aan op welke alternatieve manieren dit boek ook had kunnen eindigen. Ook bij herziening blijft mediatheorie een 'never ending story' met een open einde...

Amsterdam, januari 2007

---

<sup>5</sup> Grimonprez geciteerd in 'Zoektocht naar de ultieme Hitchcock', p. 9.







## *Hitchcock en mediatheorie*

The difficulty of writing a motion picture story is to make things not only logical but visual.

*Alfred Hitchcock*<sup>1</sup>

Hitchcock was indeed a theoretician but for the most part, concretely rather than abstractly (...) [He] kept up a continuing dialogue with critics and the filmgoing public and commented regularly, although sometimes slyly and indirectly, on a growing agenda of often-controversial film topics.

*Sidney Gottlieb*<sup>2</sup>

‘Ah, Alfred Hitchcock! Ja, die ken ik nog wel van de televisie: ‘Good evening ladies and eh, lady...’ zegt de douanebeambte op John F. Kennedy Airport in oktober 1999, wanneer ik hem vertel dat mijn reisdoel een conferentie is ter ere van de honderdste verjaardag van Hitchcock, georganiseerd door de New York University. Met een brede glimlach laat hij mij door en stelt verder geen vragen meer. Dankzij Hitchcock heb ik dit keer paradoxaal genoeg niet het typische Hitchcock-gevoel dat me normaal bij een Amerikaanse grenspost bekruipt, namelijk de angst dat er, zonder dat ik het weet, allerlei illegale dingen in mijn koffer blijken te zitten.<sup>3</sup> En dat ik, net als een typische Hitchcock-protagonist, ten onrechte achter-

<sup>1</sup> Hitchcock in Sidney Gottlieb (red.). *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*. Londen: Faber & Faber, 1995: p. 48.

<sup>2</sup> Sidney Gottlieb in de inleiding van *Hitchcock on Hitchcock*, p. 233.

<sup>3</sup> Dit voorval dateert van voor ‘911’. Na de dramatische aanslag op de Twin Towers en het Pentagon op 11 september 2001 zijn de controles op Amerikaanse (en andere internationale luchthavens) terecht verscherpt. Het Hitchcock-gevoel van *suspense*, paranoia en mogelijke *wrong men* die (on)schuldig kunnen worden aangehouden is er niet minder om geworden.

volgd zal worden. Het grensincident toont aan dat Hitchcock ook twintig jaar na zijn dood nog steeds voortleeft. De douanebeambte kent Hitchcock nog van zijn televisieoptredens in de jaren vijftig en zestig toen hij wekelijks op karakteristieke wijze de misdaadverhalen van de serie *HITCHCOCK PRESENTS* inleidde, openend met 'Good evening ladies and gentlemen. Tonight's story...'. En voor de meeste mensen is Hitchcock nog altijd de 'master of suspense', de populaire entertainer bij uitstek. Er worden nog regelmatig retrospectieven van zijn werk vertoond, zijn films zijn nog vaak op televisie te zien en in de videotheek te huur, talloze filmmakers verwijzen naar zijn werk en ook de vele websites over Hitchcock laten zien dat zijn erfenis nog springlevend is.

Maar sinds de jaren vijftig geniet Hitchcocks werk ook veel professionele belangstelling van journalisten en vooral ook van filmtheoretici. In de loop der jaren is er ontzettend veel door academici geschreven over Hitchcock. Bij elke nieuwe (film)theoretische opvatting verschijnen er artikelen over een Hitchcock-film die deze opvatting, al dan niet expliciet, illustreerde en concreet maakte. Eenzelfde Hitchcockfilm kan dan ook op veel verschillende manieren benaderd worden. Ooit zei Hitchcock dat sterren als magneten zijn voor de filmindustrie.<sup>4</sup> In dit boek zal Hitchcocks werk fungeren als een magneet voor filmtheorie, en later ook televisietheorie en de theorievorming over de nieuwste mediaontwikkelingen. Dagelijks verschijnen er nog nieuwe artikelen over Hitchcocks werk met nieuwe benaderingen en nieuwe problemen. Deze 'magneetfunctie' van Hitchcocks werk is de belangrijkste reden om zijn werk als rode draad door het steeds complexer wordende landschap van mediatheorie te nemen. Over de complexiteit van dit theoretisch landschap zo meteen meer.

Een andere reden om Hitchcock als gids te kiezen is het feit dat ook op film-esthetisch vlak Hitchcocks films zeer rijk zijn. Hitchcock zelf heeft vaak over zijn filmkunst gesproken. Hij was genereus in het uitleggen van bepaalde filmtechnieken en de verschillende esthetische experimenten die hij uitvoerde. Hitchcock zocht altijd naar het 'pure-cinema'-gevoel: op welke manier kan een verhaal zo cinematografisch mogelijk verteld worden, zo visueel (en later audiovisueel) mogelijk? Filmtheorie wordt vaak gelijkgesteld aan filmesthetiek. Hoewel er uiteraard grote verbanden tussen theorie en esthetiek bestaan, zou ik deze begrippen toch van elkaar willen onderscheiden. Om de doelstellingen van dit boek helder te maken is het dan ook nuttig in de eerste plaats stil te staan bij de definities van (film)theorie en esthetiek.

---

<sup>4</sup> *Hitchcock on Hitchcock*. 'Are Stars Necessary?', p. 76.

## Filmtheorie en -esthetiek

Het woord 'theorie' kan gedefinieerd worden als een systeem van regels of denkbeelden (een model) om feiten te verklaren. Filmtheorie probeert dus met denkmodellen aspecten van cinema te verklaren en te begrijpen, bijvoorbeeld door film als een taal op te vatten, door films als representaties van de werkelijkheid te zien, of door films als producten te zien die voor verschillende toeschouwers verschillende betekenissen kunnen krijgen. Aan het einde van deze inleiding geef ik een overzicht van de verschillende theorieën die zullen worden besproken in dit boek. Verschillende theorieën kunnen verschillende visies op hetzelfde fenomeen opleveren. Elke theorie heeft zijn eigen geldigheid en beperktheid en geen enkele theorie heeft de absolute waarheid in pacht. Wat belangrijk is bij het lezen van teksten is om te herkennen welk theoretisch *probleem* er aan de orde wordt gesteld, welk aspect van cinema wordt belicht. Om wetenschappelijke teksten te kunnen begrijpen en op waarde te schatten is het dus belangrijk om te zien wat het probleem of de centrale stelling is en vanuit welk theoretisch standpunt er geredeneerd wordt, welke visie uit een tekst spreekt en op welke vooronderstellingen deze zijn gebaseerd. Doel van dit boek is dan ook in de eerste plaats om verschillende theoretische posities herkenbaar te maken en de verschillende vragen en problemen die worden onderzocht met elkaar te vergelijken en te evalueren. Een theorie zou kunnen worden gezien als een bril die bepaalde dingen scherper laat zien en andere wellicht niet aan het licht brengt. Theorieën ontstaan niet zomaar, ze zijn altijd verbonden aan andere factoren, zoals grotere wetenschappelijke methodes, technologische vernieuwingen en meer algemene sociaal-culturele en politieke factoren. En hoewel verschillende theoretische stromingen op een bepaald moment meer 'in de mode' zijn dan op andere momenten, is het eigenlijk nooit zo dat een bepaalde stroming of visie helemaal verdwijnt. Wel ontstaan er aanpassingen en nieuwe visies. Na een eeuw film, een halve eeuw televisie en twee decennia nieuwe media, zijn er inmiddels vele theorieën die naast elkaar bestaan, elkaar ondervragen en elkaar uitdagen. Door in dit boek een overzicht te bieden van de belangrijkste van die theoretische visies, wil ik niet pleiten voor een opportunistisch relativisme, maar een kritisch bewustzijn creëren over de verschillende manieren waarop betekenis tot stand komt en waarop audiovisuele producten functioneren.

Het woord 'esthetiek' betekent letterlijk 'schoonheidsleer', de leer van wat mooi en smaakvol wordt gevonden. Filmesthetiek heeft dus betrekking op wat er mooi en goed wordt gevonden in de film, dat wat film tot een kunstvorm maakt. In hun gerenommeerde boek *Film Art: An Introduction* benadrukken David Bordwell en Kristin Thompson de esthetische aspecten van cinema: op zeer heldere en uitvoerige wijze beschrijven zij aan welke esthetische criteria films moeten voldoen

om ze als kunst te kunnen beschouwen en ze geven een aantal termen aan waarmee je film op een esthetische manier kunt beschrijven.<sup>5</sup> Vorm en stijl, narratieve principes, genre-elementen, mise-en-scène, montage, cinematografie en geluid zijn allemaal filmesthetische principes. Filmesthetiek is dus een theorie in zoverre dat er een systeem van beschrijvende regels wordt gegeven die te maken hebben met de elementen waaruit een film is opgebouwd. Met een filmesthetische bril op zie je bijvoorbeeld heel goed hoe een scène is belicht, welke bewegingen de camera maakt, welk personage of decorelement op de voorgrond treedt of op welke manier er gemonteerd is. Filmtheorie wordt vaak gelijkgesteld aan filmesthetiek, en heel vaak zijn deze twee begrippen inderdaad ook sterk met elkaar verbonden.

Filmtheorie is in de jaren tien en twintig immers ontstaan met de formulering van filmesthetische ervaringen om film als de ‘zevende kunst’ te kunnen bestempelen. Maar al snel ontstaan er veel verschillende theoretische visies op filmesthetiek. Sommigen vinden film de uiterste vorm van realistische kunst waarbij de nadruk ligt op de vraag naar de verhouding tussen het gereproduceerde beeld en de werkelijkheid.<sup>6</sup> Anderen vinden film juist een puur spel van vorm, ritme en symboliek, waarbij film gezien wordt als een avant-gardistische kunstvorm bij uitstek en de relatie met het onderbewuste en dromen sterk is.<sup>7</sup> Weer anderen, zoals de Russische revolutiefilmers, leggen de nadruk op de creatieve kracht van montage, die films tot een uitstekend propaganda- en massamedium maakt.<sup>8</sup> Dit zijn verschillende theoretische visies op film die ook elk verschillende esthetische principes belangrijk vinden: de ‘realisten’ leggen bijvoorbeeld de nadruk op de exacte fotografische weergave van wat er voor de camera gebeurt, bijvoorbeeld door te letten op de scherptediepte van het beeld. Avant-gardisten en de Russi-

<sup>5</sup> David Bordwell en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. Sixth Edition. New York: McGrawhill, 2000. Al vanaf de eerste druk in 1979 is *Film Art* de beste inleiding tot de filmesthetiek. Bij elke nieuwe druk hebben Bordwell en Thompson hun inzichten uitgebreid met de nieuwste ontwikkelingen op filmesthetisch gebied en met de meest recente filmvoorbeelden. De laatste druk is bijvoorbeeld aangevuld met voorbeelden van *THE MATRIX* en *THE BLAIR WITCH PROJECT*.

<sup>6</sup> Hugo Munsterberg is bijvoorbeeld een van de eerste filmtheoretici die schreef over de manieren waarop cinema vorm geeft aan de werkelijkheid. Zie Hugo Munsterberg. *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: D. Appleton, 1916. Later hebben bijvoorbeeld Siegfried Kracauer en André Bazin, ieder op eigen wijze, vanuit deze grondgedachte over film geschreven. Zie Kracauer. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press 1947; Bazin. *What is Cinema?* Geselecteerd en vert. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.

<sup>7</sup> Hierbij valt te denken aan de vele filmmakers en theoretici die hebben geschreven over de films van de historische avant-garde zoals in Engeland de schrijvers van het tijdschrift *Close Up* of in Frankrijk bijvoorbeeld Jean Epstein. *Écrits sur le Cinéma 1921-1953*. Parijs: Seghers, 1974.

<sup>8</sup> Deze visie op film wordt vooral uitgedragen door Russische montage-school van de jaren twintig. Zie bijvoorbeeld Sergei Eisenstein. *Film Form: Essays in Film Theory*. Red. en vert. Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. 1949.

sche revolutiefilmers vinden montage veel belangrijker. In dit boek staat de moderne filmtheorie, die is ontstaan in de jaren vijftig rondom de ‘politique des auteurs’, centraal. In de auteursstheorie is er veel aandacht voor de mise-en-scène en filmstijl om zo de handtekening van een filmmaker te kunnen herkennen. En in de jaren zeventig leggen feministische filmtheoretici een verband tussen de esthetiek van de continuïteitsmontage in Hollywoodcinema en een vrouwonvriendelijke ideologie. Deze punten zullen in het vervolg uitgebreid worden besproken. Wat ik hier alleen wil aantonen is dat er een duidelijk verband is tussen theorie en esthetiek, zonder dat deze aan elkaar gelijkgesteld kunnen worden. Filmesthetiek is een belangrijk onderdeel van filmtheorie, maar filmtheorie is meer dan filmesthetiek alleen. Filmtheorie houdt ook rekening met psychologische, sociologische, politieke en economische factoren en stelt soms filosofische vragen. Omdat de filmesthetische principes elders al zeer uitvoerig en helder zijn beschreven, zal ik in dit boek meer de nadruk leggen op de grotere filmtheoretische stromingen.

### **Moderne filmtheorie en het ‘post-cinema’ landschap**

Natuurlijk kunnen niet alle opvattingen en theorieën aan bod komen. Om te beginnen laat ik de filmtheoretische opvattingen van de eerste helft van de twintigste eeuw buiten beschouwing.<sup>9</sup> Niet omdat deze niet belangrijk of interessant zijn, maar omdat ik wil beginnen met de moderne filmtheorie vanaf de jaren vijftig en zestig die ervoor gezorgd heeft dat film een onderwerp van academische studie en onderzoek is geworden. De jaren vijftig worden gekenmerkt door een algemene theoretische tendens in de geesteswetenschappen, namelijk het zoeken naar een totaaltheorie die ook wel wordt aangeduid als het structuralisme. Om geesteswetenschappen, zoals taal- en literatuurstudies, een harde academische wetenschappelijke status te geven wordt er dan in veel disciplines gezocht naar algemene principes en structuren die op elk gebied (in de taal, in de organisatie van de maatschappij, in de mythologie, in allerlei andere verhalen) op dezelfde manier betekenis genereren. Het idee dat alles in de wereld bestaat uit netwerken van relaties en onderliggende structuren is ook met betrekking tot cinema een belangrijk uitgangspunt geweest en heeft ervoor gezorgd dat film ook op een wetenschappelijke manier benaderd kan worden.

Bovendien is het ook vanaf de jaren vijftig dat Hitchcocks werk serieus is genomen. Zijn werk is belangrijk geweest in de ontwikkeling van de auteurspolitiek die

---

<sup>9</sup> Zie voor een overzicht van vroege filmtheorieën Dudley Andrew. *The Major Film Theories: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1976; en Robert Stam. *Film Theory: An Introduction*. Malden en Oxford: Blackwell, 2000: pp. 1-83.

het vertrekpunt van de academische filmtheorie vormt. In de jaren vijftig laten de critici van het tijdschrift *Cahiers du Cinéma* namelijk zien dat er consistente patronen en structuren (vorm- en stijlkenmerken) en terugkerende thema's in films van bepaalde filmmakers te vinden zijn die zij als auteurs bestempelen. Hiermee worden middelen aangereikt waarmee film systematisch bestudeerd en geanalyseerd kon worden. Naast talloze artikelen in de *Cahiers* over verschillende 'auteurs' verschenen er twee belangrijke auteursstudies over Hitchcock: *Hitchcock* van Claude Chabrol en Eric Rohmer en *Hitchcock/Truffaut*, het interviewboek van François Truffaut.<sup>10</sup> Ook deze serieuze aandacht voor bepaalde filmauteurs is een belangrijke tendens met betrekking tot de filmkritiek en de status van film als object van analyse.

Na deze periode van de auteurspolitiek en het structuralisme is er globaal gezien een ontwikkeling in theoretische visies die verschuift van opvattingen over 'film als taal en tekst', naar 'film als ideologisch apparaat' en 'film als complexe culturele interface met toeschouwer' en de beleving van film als een 'event' dat deel uitmaakt van een groter 'media-event'. Maar niet alle ontwikkelingen vinden chronologisch plaats, vele theorieën ontwikkelen zich tegelijkertijd en blijven naast elkaar bestaan, al dan niet in aangepaste vorm; nieuwe visies komen erbij. De onderverdeling die in de opzet van dit boek is gemaakt is dan ook een keuze. Het is ook niet de bedoeling een totaalbeeld van elke filmtheoretische opvatting te geven. Het gaat om een introductie van de belangrijkste aspecten en problemen van een aantal belangrijke theorieën, zodat deze kritisch kunnen worden gelezen en (eventueel) creatief kunnen worden toegepast en verder ontwikkeld. De keuze voor bepaalde theorieën en theoretische problemen is bepaald door de grotere historische ontwikkelingen binnen de filmtheorie, de acties en reacties van verschillende visies op elkaar. Maar zoals ik in de vorige paragraaf al aangaf, is het niet altijd mogelijk om alle ontwikkelingen strikt van elkaar te scheiden en per tijdvak netjes achter elkaar in te delen. Filmtheorie is inmiddels een groot netwerk geworden, met enkele duidelijke verschillende lijnen en stromingen, maar ook veel vertakkingen, raakvlakken en tegenstrijdigheden. Zoals Robert Stam en Toby Miller in hun anthologie over film en theorie opmerken, nemen theorieën aspecten van elkaar over, ondervragen ze elkaar en vullen ze elkaar aan:

Theories do not supersede one another in a linear progression. Indeed, there are Darwinian overtones in the view that theories can be 'retired,' that they can 'fall by the sideways', or be 'eliminated' in competition. Theories do

<sup>10</sup> Eric Rohmer en Claude Chabrol. *Hitchcock: The First Forty-Four Films*. New York: Frederick Ungar, 1979. Originele publicatie: Parijs 1957; François Truffaut. *Hitchcock/Truffaut*. Nederlandse vert. Loes Goedbloed. Amsterdam: Theatre Bookshop, 1988. Originele publicatie: Parijs 1966.

not fall into disuse like old automobiles, relegated to the conceptual junkyard. They do not die; they transform themselves, leaving traces and reminiscences. (...) Theory, like all writing is palimpsestic; it forms a mosaic of traces of earlier theories and the impact of neighboring discourses. (...) [T]here is something to be learned from virtually every critical school. While some voices are perhaps more persuasive than others, none of the voices annihilate the others. Each has something to say.<sup>11</sup>

Zoals blijkt uit het bovenstaande, stel ik in dit boek de filmtheorie centraal. Van hieruit kijk ik naar de theoretische ontwikkelingen met betrekking tot andere media. Ook dit is een keuze, gemotiveerd door het feit dat filmtheorie en filmanalyse rijke bronnen zijn voor het schrijven over bewegende beelden in het algemeen. Televisietheorie en theorieën over nieuwe media zijn zelfstandige disciplines die hun eigen geschiedenis en ontwikkelingen kennen, maar in dit boek heb ik gekeken naar die gebieden waar film, televisie en nieuwe media wat betreft theorievorming raakvlakken en kruisbestuivingen laten zien.<sup>12</sup> Ook hierbij is het streven niet om volledig te zijn, maar om enkele interessante momenten van overeenkomsten, verschillen en transformaties naar voren te brengen. Net zoals film eigenlijk allang niet meer alleen een film op het witte doek in de bioscoop is, maar ook verbonden is met televisie en televisietechnieken, video en nieuwe media, zo is ook de theorievorming hierover soms op complexe wijze in elkaar vervlochten. De Franse filmtheoreticus Raymond Bellour, die in de jaren zeventig invloedrijke structuralistische filmanalyses over het werk van Hitchcock maakte, stelt dat we

<sup>11</sup> Robert Stam en Toby Miller (red.). *Film and Theory: An Anthology*. Malden en Oxford: Blackwell, 2000: p. xviii.

<sup>12</sup> Ook met betrekking tot televisie en nieuwe media beperk ik me voornamelijk tot de theorievorming. De esthetische specificiteit van deze media worden, net als met betrekking tot film, elders helder beschreven en komen in dit boek alleen aan bod waar theorie en esthetiek nauw met elkaar samenhangen, zoals bij de narratologie of bij het geluid. Zie voor een esthetische benadering van televisie bijvoorbeeld John Caldwell. *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick, New Jersey: 1995; John Ellis. *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. Londen en New York: I.B. Tauris, 2000. Zie voor digitale esthetiek bijvoorbeeld Sean Cubitt. *Digital Aesthetics*. Londen, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1998; en Lev Manovich. *The Language of New Media*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 2001. Manovich benadrukt de relatie tussen filmesthetiek en nieuwe media-esthetiek. Op zijn website verklaart hij nieuwe media-esthetiek als 'Everything you always wanted to know about new media, but were afraid to ask Dziga Vertov'. Daarnaast zoekt hij ook naar een specifiek vocabulair voor wat hij noemt een 'post-media aesthetics'. Hiertoe behoren nieuwe categoriën (als concepten en als metaforen) als 'data', 'interface', 'informatie', 'design', 'culturele software' en 'informatiegedrag'. Zie <http://www.manovich.net>. Zie ook Jan Simons. *Een inleiding in nieuwe mediatheorie*. Amsterdam: University Press, 2002. Zie voor een bredere en meer sociologische beschrijving van de internetcultuur bijvoorbeeld Manuel Castells. *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society*. Oxford en New York: Oxford University Press, 2001.



inmiddels zijn beland in een 'post-cinema' landschap waarin film niet meer los te zien is van allerlei andere mediavormen, -technieken en discoursen. Hij ziet de taak van de theoreticus als het 'begeleiden van de film': 'It is not so much a film that one critiques or analyzes after the fact but a film that one accompanies.'<sup>13</sup> Theorievorming komt dus nooit in plaats van cinema of andere media, maar voegt iets toe aan de praktijk van film, televisie of nieuwe media. Bellour ziet de kracht van theorievorming in het verbinden van cinema aan iets anders (een concept, een kritische vraag, een andere techniek, etc.): 'the force, at once simple and unexpected, which consists of saying cinema and...: and thus accepting all the consequences.'<sup>14</sup>

Elk hoofdstuk in dit boek bestaat uit drie aspecten die aangeven op welke manier Bellours 'cinema en ...' vorm kan krijgen. Elk hoofdstuk zal in de eerste plaats een korte uitleg bieden over de belangrijkste principes, hypotheses, methode en problemen van de theoretische invalshoek die centraal staat ('Cinema en ... theorievorming'). Vervolgens zal deze theorievorming kritisch geïllustreerd worden aan de hand van de studies en analyses van Hitchcocks werk ('Cinema en ... Hitchcock'). Ten slotte zal bij elk hoofdstuk worden aangegeven op welke manier deze theorie belangrijk is voor nieuwe ontwikkelingen binnen de mediacultuur ('Cinema en ... andere media').

## Cinema en ... Hitchcock: een portret

In zijn biografie *Hitch, the Life and Times of Alfred Hitchcock* zegt John Russel Taylor dat er drie Hitchcocks zijn.<sup>15</sup> In de eerste plaats is er Hitchcock de publieke figuur, bekend van zijn cameo's, televisieoptredens, publiciteitsfoto's, en de 'practical jokes' en 'understatements' in interviews. Ten tweede is er Alfred Hitchcock de privé-persoon, de stille, verlegen en teruggetrokken man die het liefst thuis zit met boeken, vrouw en dochter. Ten slotte is er de professionele Hitchcock, de gedreven en gedisciplineerde vakman die precies weet wat hij wil bereiken met een film en die altijd op zoek is naar nieuwe experimenten. Deze laatste Hitchcock is natuurlijk de Hitchcock voor wie ik de meeste aandacht zal hebben – maar de verhalen met betrekking tot de andere twee 'Hitchcocks' zijn eigenlijk net zo goed deel van zijn werk en zullen ook af en toe de revue passeren.

<sup>13</sup> Raymond Bellour. *The Analysis of Film*. Red. en voorwoord Constance Penley. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press, 2000: p. xiv (uit het voorwoord van Constance Penley).

<sup>14</sup> Raymond Bellour. 'Cinema and...' in *Semiotica* jaargang 112, n. 1 / 2 1996, geciteerd in *The Analysis of Film*, p. xv.

<sup>15</sup> John Russel Taylor. *Hitch, The Life and Times of Alfred Hitchcock*. New York: Da Capo Press, 1978/1996: p. 20.

Hitchcock wordt geboren op 13 augustus 1899 in Londen. Er is een aantal anekdotes uit zijn jeugd bekend (al dan niet waar gebeurd) waarvan hij sommige vaak heeft verteld als uitleg voor enkele obsessies in zijn films, zoals het thema van de onschuldige die wordt beschuldigd. Een van die anekdotes verhaalt bijvoorbeeld dat Hitchcock als klein jongetje op een dag door zijn vader met een briefje naar het politiebureau werd gestuurd, en vervolgens zomaar een paar uur werd opgesloten in een politiecel, zonder dat hij ook maar enig idee had waarom. 'I was unjustly incarcerated', verklaart Hitchcock later nog herhaaldelijk tegen journalisten. Hitchcock krijgt een katholieke opvoeding op een jezuïetenschool, gaat daarna naar een technische school voor navigatie en motoronderhoud en volgt daarnaast een kunstacademie. Al snel gaat hij werken bij een filmstudio als tussentitelontwerper, setbouwer, artdirector en vervolgens regisseur. In 1925 maakt hij zijn eerste film, *THE PLEASURE GARDEN*. Hij is dan al een tijd verloofd met Alma Reville – maar hij vraagt haar pas ten huwelijk wanneer hij regisseur is en in een inkomen kan voorzien. Hoewel Alma zelf net zoveel werkt en Hitchcock haar niet bepaald in haar onderhoud hoeft te voorzien, staat Hitchcock erop kostwinnaar te zijn. Zijn Victoriaanse wortels komen hier duidelijk naar voren. In 1926 trouwen ze en in 1928 wordt hun dochter Patricia geboren. Veel meer is er over Hitchcocks privé-leven niet te vertellen. Het was gewoon nogal saai, zoals blijkt uit het volgende citaat uit een Amerikaans tijdschrift. Hitchcocks saai privé-leven heeft weliswaar mythische proporties aangenomen en komt wellicht niet altijd helemaal met de werkelijkheid overeen. Maar in ieder geval is dit het beeld van de privé-Hitchcock:

He awakens each morning at the same time (seven a.m.) in the same house to the same wife. He drinks a cup of tea before breakfast, slips into one of his six identical blue suits and leaves for the office. At six-thirty, after nine hours of cunningly contrived murder and mayhem, he comes home to eat dinner in his remodeled kitchen, helps his wife with the dishes, and then read (biography and romantic novels) and watch television. Somewhere between nine-thirty and ten o'clock he doses off in front of the television screen.<sup>16</sup>

Over Hitchcocks carrière is natuurlijk veel meer bekend. In 1926 maakt Hitchcock ook zijn eerste thriller, *THE LODGER*. Er volgen nog een paar zwiiggende films en in 1929 maakt hij zijn eerste geluidsfilm, *BLACKMAIL*. Andere beroemde Britse geluidsfilms zijn: *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1934), *THE THIRTY-NINE STEPS* (1935), *THE LADY VANISHES* (1938) en *YOUNG AND INNOCENT* (1938). In 1939 vertrekt Hitchcock met zijn gezin naar Amerika op uitnodiging van producent David

<sup>16</sup> John D. Weaver. 'The Man Behind the Body' in *Hitchcock/Truffaut*, p. 273.

O'Selznick. Er zijn ook vele anekdotes bekend over de strijd tussen Selznick en Hitchcock, die beiden de controle over de uiteindelijke film wilden hebben. Zo vertelt Ingrid Bergman dat, wanneer Selznick de set op kwam, meestal net een camera kapot ging, of een ander technisch mankement de productie stil legde totdat Selznick weer weg was en alles het plotseling weer deed.<sup>17</sup> Hitchcocks eerste Amerikaanse film is *REBECCA* (1939). Tijdens de oorlog in Europa maakt Hitchcock twee anti-nazi-propagandafilms over het Franse verzet, maar verder blijft hij in Amerika doorwerken aan onder meer *SHADOW OF A DOUBT* (1943), *SPELLBOUND* (1945) en *NOTORIOUS* (1946).

In 1947 is het contract en de vruchtbare maar moeizame samenwerking met Selznick afgelopen en richt Hitchcock zijn eigen productiemaatschappij op: Transatlantic Pictures; in 1948 maakt hij met zijn eigen maatschappij de film *ROPE*. In de jaren vijftig gaat Hitchcock weer voor grote studio's werken en wordt hij wereldberoemd door zijn televisieoptredens in *HITCHCOCK PRESENTS*. Ook maakt hij dan zijn klassieke meesterwerken als *REAR WINDOW* (1954), de remake van *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1956), *VERTIGO* (1958) en *NORTH BY NORTHWEST* (1959); 1960 is het jaar van *PSYCHO*. Daarna neemt zijn productie af. Tussen 1960 en 1976 maakt Hitchcock nog zes films, de laatste is *FAMILY PLOT*. In 1979 ontvangt Hitchcock van het American Film Institute een Lifetime Achievement Award – hij heeft nooit een Oscar gehad: 'always a bridesmaid, never a bride' grapte hij daar wel eens enigszins cynisch over. In 1980 sterft Hitchcock op tachtig-jarige leeftijd. Hij heeft dan 53 films gemaakt en is nog aan een laatste film bezig die nooit meer af komt.<sup>18</sup>

Dit beknopte overzicht laat zien dat Hitchcock gedurende meer dan vijfenvijftig jaar films heeft gemaakt. Hij is begonnen in de jaren twintig in de periode van de zwiigende cinema. Vanaf 1929 is hij geluidsfilms gaan maken en elke andere nieuwe techniek is door hem in de loop der jaren geprobeerd. In 1948 maakte hij zijn eerste kleurenfilm *ROPE*, hij experimenteerde met 3-d (*DIAL M FOR MURDER*, 1954), hij gebruikte elektronisch geluid in *THE BIRDS* (1963) en verzong telkens weer nieuwe technieken om maximale effecten van *suspense* of *surprise* bij zijn toeschouwers te creëren. Het is dan eigenlijk ook niet zo verwonderlijk dat Hitchcocks werk vele verschillende theoretici heeft verleid tot het 'begeleiden' van zijn films met hun theoretische beschouwingen.

<sup>17</sup> Zie Donald Spoto. *Notorious: The Life of Ingrid Bergman*. Londen: Harper Collins, 1997: p. 167.

<sup>18</sup> De laatste film waar Hitchcock aan werkte was getiteld *THE SHORT NIGHT*. Zie de filmografie achter in dit boek voor een volledig overzicht van Hitchcocks (televisie)films. Voor een inhoudelijke bespreking van Hitchcocks films zie John Russel Taylor *Hitchcock/Truffaut*. Voor wie meer geïnteresseerd is in Hitchcocks biografie zie *Hitch, The Life and Times of Alfred Hitchcock* of Donald Spoto. *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. New York: Ballentine Books, 1983.

## Cinema en ... theorievorming; cinema en ... andere media

Ik begin dit boek met een hoofdstuk waarin ik de zojuist genoemde 'politique des auteurs', het beginpunt van de moderne filmtheorie, belicht. Ik zal enkele voorbeelden geven van auteursbenaderingen van het werk van Hitchcock. Met name *PSYCHO* en de remake van *PSYCHO* van Gus van Sant uit 1998 zullen onder de loep gelegd worden. De auteursbenadering heeft verschillende ontwikkelingen gekend, en door de systematische aandacht voor vorm en stijlaspecten van cinema krijgt film dan langzaam een serieuzere status. Maar er komt ook vanuit verschillende hoeken kritiek op de auteursbenadering. Narratologen wijzen er bijvoorbeeld op dat films niet alleen maar uit het geniale brein van een auteur ontspruiten, maar dat er vele verhaalconventies bestaan die vaak genregebonden zijn. Narratologen letten dus op transindividuele technieken van vertellen. Deze technieken zijn esthetische principes die echter vanuit verschillende theoretische perspectieven benaderd kunnen worden, zoals in hoofdstuk 2 zal worden uitgelegd. Aanvankelijk ontwikkelt de filmnarratologie zich binnen de theoretische kaders van het structuralisme en wordt er gezocht naar algemene principes en terugkerende verhaalelementen. Maar er is ook aandacht voor de manieren waarop we verhalen kunnen begrijpen, vragen die vanuit een cognitieve benadering van cinema worden bestudeerd. Met betrekking tot Hitchcock zal ik me in dit hoofdstuk concentreren op de narratieve technieken voor het creëren van suspense en surprise, de technieken die het meest karakteristiek zijn voor Hitchcocks thrillers. De narratologie is ook belangrijk voor het analyseren van televisieteksten en computerspellen als *MYST* en *BLADE RUNNER – THE GAME*. Deze laatste twee aspecten van de narratologie binnen nieuwere media zullen aan het einde van dit hoofdstuk aan de orde worden gesteld.

Terwijl voor de narratologen de verhaaltechnieken boven de auteur staan, wijzen de structuralisten en semiologen op het feit dat filmverhalen vaak terugkerende betekenispatronen laten zien die boven de auteur staan en waar deze geen grip op heeft. De meest bekende vorm van het structuralisme, de semiologie, wordt besproken in hoofdstuk 3. Het structuralisme en de semiologie zijn ontstaan vanuit de linguïstiek en zijn ontwikkeld door Ferdinand de Saussure. De Saussure ontwikkelde de theorie dat de taal uit tekens bestaat en dat die tekens bestaan uit een betekenaar (*signifier*) en een betekende (*signified*).<sup>19</sup> In de jaren zestig vertaalt Christian Metz deze linguïstische theorie naar cinema. Hij publiceert dan zijn studie naar de verhouding tussen film en taal. Er komt dan een

---

<sup>19</sup> De Franse termen zijn *signifiant* en *signifié*. In dit boek maak ik over het algemeen gebruik van oorspronkelijke Engelse teksten of veelgebruikte Engelse vertalingen van termen en concepten. Zie het einde van deze inleiding voor meer toelichting hierover.

stroom aan gedetailleerde analyses op gang waarin films geanalyseerd worden volgens de regels van de semiologie. Raymond Bellour publiceert bijvoorbeeld een aantal artikelen over Hitchcock binnen deze traditie die in dit hoofdstuk uitgebreid worden besproken. Tegenwoordig is de semiologie nog steeds een erg goed theoretisch 'gereedschap' om bijvoorbeeld de werking van reclameboodschappen, slogans en marketingstrategieën te ontleden. Dit hoofdstuk wordt afgesloten met enkele recente voorbeelden die de relevantie van deze theoretische benadering laat zien.

Bij de bestudering van de onderliggende betekenisstructuren komen vele theoretici er achter dat de meeste Hollywoodfilms een bepaald patroon volgen, namelijk dat van de Oedipusmythe. Tegelijkertijd ontstaat er aandacht voor de relatie tussen het filmbeeld en het onbewuste van de toeschouwer. Film wordt dan al snel vergeleken met de droom, een 'imaginary signifier'. Het werk van Freud en Lacan wordt op die manier belangrijk voor de filmtheorie. Maar in de jaren zeventig komt er kritiek vanuit het feminisme op deze 'structuren' van cinema en van de filmtheorie, die als patriarchaal worden ervaren zodra men gaat letten op de rolverdelingen tussen mannen en vrouwen. In hoofdstuk 4 zal ik de belangrijkste punten en ontwikkelingen van de feministische filmkritiek uit de jaren zeventig en begin jaren tachtig bespreken. Ook voor feministes is Hitchcock een belangrijk referentiepunt geweest. In eerste instantie lijkt zijn werk puur misogyn, maar er zijn ook andere geluiden te horen over Hitchcock en 'zijn' vrouwen. Het feminisme heeft sinds de jaren zeventig vele ontwikkelingen doorgemaakt, waarvan ik een aantal zal weergeven. Eind jaren tachtig en in de jaren negentig wordt er meestal gesproken van 'gendertheorie' en komt er ook aandacht voor mannelijkheid en voor homoseksualiteit. Aan het begin van de eenentwintigste eeuw is vooral het cyberfeminisme een belangrijke stroming, waarmee ik dit hoofdstuk over feministische theorievorming zal besluiten.

In hoofdstuk 5 staat niet het beeld maar vooral het geluid centraal. Jarenlang heeft filmtheorie zich vooral beziggehouden met de visuele aspecten van film. Pas in de jaren negentig groeit het besef dat geluid een even belangrijke functie vervult. Net als narratologische aspecten van de vertelling van het verhaal is geluid een esthetisch principe dat vanuit verschillende theoretische benaderingen 'beluisterd' kan worden, zoals duidelijk zal worden in dit hoofdstuk. Hitchcock heeft al vanaf zijn eerste geluidsfilm, *BLACKMAIL* in 1929, geluidsexperimenten gedaan. Ook heeft hij met een van de grootste filmcomponisten, Bernard Herrmann, vele jaren samengewerkt. Zijn werk biedt dus een rijke bron voor de bestudering van geluid en muziek in film waaraan ook tegenwoordig nog steeds wordt gerefereerd. Met nieuwe technieken als *dolby surround* en digitale geluidsopnames neemt geluid dan ook een steeds belangrijker plaats in bij de hedendaagse filmproductie en de beleving van cinema als een 'event'. Er wordt bovendien bijna

geen enkele film meer uitgebracht zonder dat ook de soundtrack te koop is. In dit hoofdstuk zal ik een aantal belangrijke functies en ontwikkelingen van de geluidstechniek toelichten.

De auteurspolitiek, de semiologie, de psychoanalytische, feministische en gendertheorie en de theoretische aandacht voor geluid stellen allemaal de 'tekst' centraal. Steeds wordt er gekeken naar elementen in de filmtekst die kunnen worden geduid, geanalyseerd of geïnterpreteerd. In de jaren tachtig wordt hierop kritiek geleverd door verschillende theoretici die pleiten voor een contextualisering en historisering van de theorie. Er verschijnen verschillende studies over nationale cinema's. In hoofdstuk 6 komt dit aspect van nationale contexten en filmculturen waarbinnen bepaalde films tot stand komen aan de orde. Het werk van Hitchcock heeft zich bijvoorbeeld ontwikkeld binnen de Britse filmcultuur van de jaren twintig en is te verbinden met de Britse pulptraditie van de spionageroman. Bovendien kunnen we in Hitchcocks werk zowel sporen terugvinden van het Victorianisme als van de Britse dandy. Zo is het werk van elke filmmaker in een bepaalde nationale en politieke context te plaatsen. Ik besluit dit hoofdstuk met enkele beschouwingen en vragen over de hedendaagse Nederlandse cinema.

Hitchcock is niet alleen bekend van zijn films. Zijn televisieoptredens in de jaren vijftig hebben hem eigenlijk nog veel meer roem opgeleverd. Televisie wordt aanvankelijk genegeerd door de filmtheorie uit angst dat net nu film enige status had verworven, die status weer teniet zou worden gedaan door een dergelijke commerciële en populaire uitvinding als de televisie. Maar een groeiend aantal theoretici wijst in de jaren tachtig op het belang van televisie en andere vormen van populaire cultuur. Voor deze stroming, die als *cultural studies* te boek staat en die besproken wordt in hoofdstuk 7, bestudeert alles wat traditioneel als 'lage cultuur' wordt gezien: soaps, series, popcultuur, blockbuster – het zijn allemaal belangrijke populaire culturele uitingen. Nog een belangrijker punt is dat cultural studies erop wijst dat 'de toeschouwer' geen abstracte tekstuele instantie is zoals in de tekstuele benaderingen van film, maar dat het publiek bestaat uit vele mensen van verschillende etnische achtergronden, sekses en seksuele voorkeuren en sociale klassen. En deze verschillen in het publiek, de verschillende receptie-contexten, maken heel wat uit voor de betekenis van een cultureel product. Binnen deze stroming zijn er over het werk van Hitchcock bijvoorbeeld interpretaties gegeven van de verborgen homoseksuele tekens in zijn films en is *queer studies* een eigen veld gaan vormen binnen de mediatheorie. Een ander belangrijk gebied binnen de cultural studies benadering van de media zijn de vele studies over *post-colonial discourse*, de multiculturele samenleving en de aandacht voor etniciteit en culturele identiteiten.

Het postmodernisme is een andere theoretische stroming die niet voorbij is gegaan aan de film- en vooral ook aan televisietheorie. In hoofdstuk 8 plaats ik het

begrip 'postmodernisme' in de verschillende kaders waarbinnen dit woord betekenis heeft gekregen. Met betrekking tot de beeldcultuur heeft het postmodernisme te maken met het gevoel aan een 'teveel aan tekens' en het gevoel dat alles al eens gezegd, gemaakt en gezien is. Dit heeft geleid tot een hyperbewustzijn van de media, en televisie laat deze zelfreflectie dan ook veel zien. In de cinema gaat men in de jaren tachtig steeds meer over tot de pastiche en de parodie. Ook Hitchcocks werk is in die jaren vaak met een mengeling van bewondering en spot geparodieerd. In ieder geval speelt de intertekstualiteit voor de 'postmoderne kijker' een steeds grotere rol. Tegelijkertijd worden film en televisie ook steeds meer gezien als de scheppers van publieke media 'events', waarbij niet zozeer de inhoud centraal staat als wel de 'hype' en de populariteit en discussies die in het publieke (media) domein over een bepaald media fenomeen. Te denken valt aan de uitbreng van James Camerons *TITANIC* (1998), aan de dood van prinses Diana en aan het televisiefenomeen *BIG BROTHER*.

In de beeldende kunst wordt er op een iets andere manier omgegaan met de erfenis van de filmcultuur. Hier zien we steeds vaker dat beelden uit de filmgeschiedenis, en met name uit het werk van Hitchcock, niet alleen worden toegeëigend, maar ook worden onderzocht en gedeconstrueerd in multimedia-installaties. Maar ook in de theorie vindt een dergelijke ontwikkeling plaats. In hoofdstuk 9 ga ik in op het deconstructivisme dat begin jaren negentig belangrijk werd in de film- en televisietheorie door het werk van Jacques Derrida. De vaste betekenissen van de semiologie worden dan aan het wankelen gebracht, gedeconstrueerd. Hitchcocks film *NORTH BY NORTHWEST* die door de semiologie tot een oedipaal verhaal was verklaard, wordt door een deconstructieve analyse op losse schroeven gezet. De onzekerheid over betekenis van taal, communicatie en identiteit is ook een onderdeel van het postmoderne gevoel, maar leidt tegelijkertijd tot bevrijdende analyses en het openbreken van structuren die niet voor iedereen even gunstig zijn. Ik sluit dit boek af met een van de laatste ontwikkelingen binnen de filmtheorie, namelijk de cinemaboeken van Gilles Deleuze. Volgens Deleuze is film helemaal geen taal, maar een kunstvorm die zich beweegt in de tijd. Cinema is een temporele kunst en als een van de voorbeelden uit de filmgeschiedenis die bij uitstek aantoont dat film en tijd met elkaar zijn verbonden noemt Deleuze *VERTIGO*. Met de aandacht voor tijd wordt ook de mentale en virtuele ruimte steeds belangrijker. Met Deleuzes visie op cinema en andere media, gebaseerd op het model van de hersenen ('The brain is the screen'), sluit ik deze anthologie af.

Maar het is een open einde. Zoals ik al eerder aangaf, is de theorievorming, net zoals de media voortdurend in beweging. Er zijn steeds weer nieuwe ontwikkelingen, zowel binnen de verschillende media als in de maatschappij waarmee die media onlosmakelijk zijn verbonden. Dat maakt het zo'n spannend onderzoeksgebied. Het spreekt natuurlijk voor zich dat al deze theoretische gebieden die ik

hier netjes uit elkaar heb gehaald – ook dat is al eerder gezegd – enorm vaak in elkaar grijpen en elkaar beïnvloeden. Maar met Hitchcock als gids hoop ik niettemin op de volgende pagina's toch enkele (plaats)namen, legendes en richtingaanwijzers te kunnen bieden op de complexe landkaart van de film- en mediatheorie.

Ten slotte nog een opmerking van praktische aard. In de hoofdstukken die volgen citeer ik waar nodig en nuttig uit teksten van de betreffende theoretici. Ik heb ervoor gekozen om die citaten niet te vertalen, opdat er op die manier kennisgemaakt kan worden met de oorspronkelijke taal en teksten. Ook daar waar de oorspronkelijke tekst in het Frans is, heb ik voor de Engelse vertaling gekozen. Dit vanwege het feit dat door een Nederlandstalig publiek, de meeste teksten in het Engels gelezen zullen worden.<sup>20</sup> Bovendien bestaan voor een aantal begrippen geen adequate Nederlandse vertalingen en is het nuttig om de Engelse termen in hun context te kunnen plaatsen. Ook op deze manier hoop ik een bijdrage te kunnen leveren aan het ontsluiten van het mediatheoretisch landschap.

Amsterdam, april 2002

---

<sup>20</sup> Ik maak een uitzondering op deze regel waar het gaat om citaten die officieel in het Nederlands zijn vertaald zoals het boek Hitchcock/Truffaut. Hier zal ik de Nederlandse vertaling geven.





# *Hitchcock, de auteur*

## *Het ontstaan van de moderne filmtheorie*

Toen ik in 1962 in New York was voor de presentatie van *JULES ET JIM* viel me op dat iedere journalist me dezelfde vraag stelde: ‘Waarom nemen jullie critici van *Cahiers du Cinéma* Hitchcock toch zo serieus? Hij is rijk en succesvol, maar zijn films hebben geen enkele inhoud.’ Tijdens een interview waarin ik *REAR WINDOW* regelrecht de hemel in prees, verraste een Amerikaanse recensent me met de opmerking: ‘U vindt *REAR WINDOW* natuurlijk goed omdat u, als vreemdeling in New York, niets van Greenwich Village weet.’ Op die absurde bewering antwoordde ik: ‘*REAR WINDOW* gaat niet over Greenwich Village. Hij gaat over film, en daar weet ik toevallig wel wat van.’

*François Truffaut*<sup>1</sup>

In 1955 wilden twee jonge critici van de *Cahiers du Cinéma* een interview maken met Alfred Hitchcock die voor de nasynchronisatie van *TO CATCH A THIEF* in Parijs was. Voordat ze de studio bereikten, vielen ze helaas met hun bandrecorder en vragenlijst in een vijver die bedekt was met een dun laagje ijs. Drijfnaat en rillend van de kou kwamen ze op hun afspraak bij Hitchcock die hen met een onbewogen gezicht voorstelde het interview te verzetten naar een later tijdstip. Een jaar later tijdens een persconferentie herkende Hitchcock de twee journalisten en refereerde toen wel aan het incident met de opmerking: ‘Heren, elke keer als ik twee ijsblokjes in een glas whisky tegen elkaar zie klikken, moet ik aan u denken.’ François Truffaut en Claude Chabrol, de twee journalisten in kwestie, hebben deze eerste ontmoetingen met Hitchcock, de regisseur die zij en de andere critici van de *Cahiers du Cinéma* als voorbeeld van een filmauteur zagen, nog vaak naverteld ter il-

---

<sup>1</sup> François Truffaut in het voorwoord bij de Nederlandse vertaling van *Hitchcock/Truffaut*. Vert. Loes Goedbloed. Amsterdam: Theater Bookshop, 1988: p. 7.

lustratie van Hitchcocks stoïcijnse onbewogenheid en gevoel voor humor, die ook terug te vinden zijn in zijn films.

Beide critici, die later zelf zijn gaan regisseren, hebben veel geschreven over het werk van Hitchcock. Chabrol schreef samen met Eric Rohmer een boek over Hitchcocks eerste vierenvestig films.<sup>2</sup> Truffaut publiceerde het interviewboek *Hitchcock/Truffaut*. Zoals uit bovenstaand citaat van het voorwoord van dit boek blijkt, verbaasde Truffaut zich in de jaren zestig over het feit dat Hitchcock in Amerika niet als een serieus kunstenaar en filmauteur werd gezien. Naar aanleiding van deze Amerikaanse kritiek besloot hij Hitchcock te vragen voor een marathoninterview met 500 vragen over alle aspecten van zijn carrière en zijn films om op die manier voorgoed Hitchcocks artistieke prestaties te bewijzen. Zowel het boek van Chabrol en Rohmer als *Hitchcock/Truffaut* gelden als schoolvoorbeelden van de auteursbenadering van cinema die het beginpunt markeert van de moderne filmtheorie. In dit hoofdstuk zal ik ingaan op het ontstaan van de *politique des auteurs* in het cinefiele naoorlogse Frankrijk, en over de internationale ontwikkelingen van deze benadering van de cinema in de praktijk van de filmkritiek. Vervolgens zal ik naar enkele auteursbenaderingen van het werk van Hitchcock kijken en voorbeelden geven van terugkerende stijlelementen, thema's en motieven. Tenslotte sta ik stil bij de verschillende soorten kritiek op de auteurstheorie, maar ook bij het belang van deze stroming voor de ontwikkeling van de moderne filmtheorie en bij de vraag of de auteur nog geldigheid heeft in het hedendaags medialandschap, dat wordt gekenmerkt door marketingstrategieën en populaire vormen van mediacultuur als televisie en interactieve nieuwe media.

### **Ontstaan en ontwikkeling in de praktijk van de filmkritiek: *Cahiers du Cinéma*, *Movie* en Andrew Sarris**

Meteen na de Tweede Wereldoorlog herleeft in Frankrijk de cinefilie die in de jaren '20 was ontstaan. Alle films die in de oorlog verboden waren, met name veel Amerikaanse films, komen in de bioscopen en vooral in Parijs ontstaat er een levendige filmcultuur. Er worden filmclubs georganiseerd, retrospectieven gehouden, Henri Langlois richt de Cinémathèque de Paris op en er worden verschillende filmbladen gemaakt. In 1948 verschijnt er in het blad *L'Ecran français* een artikel van Alexandre Astruc met de titel 'La caméra-stylo', de schrijvende camera.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Claude Chabrol en Eric Rohmer. *Hitchcock: The First Forty-Four Films*. New York: Ungar, 1979.

<sup>3</sup> Alexandre Astruc. 'La caméra stylo' in *L'Ecran français*, no. 144, Parijs: maart 1948. Engelse vert. 'The birth of a New Avant-Garde: *la caméra-stylo*' in Peter Graham (red.). *The New Wave*. Londen: Secker & Warburg, 1968: pp. 17-23.

Astruc signaleert hierin veranderingen in de status van film en geeft hiermee een eerste aanzet voor de auteursbenadering van cinema:

The cinema is quite simply becoming a means of expression, just as all arts have been before it, and in particular painting and the novel. After having been succesfully a fairground attraction, an amusement analogous to boulevard theatre, or a means of preserving the images of an era, it is gradually becoming a language. By language, I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in the contemporary essay or novel. That is why I would like to call this new age of cinema the age of *caméra-stylo*.<sup>4</sup>

Film is dus een expressiemiddel geworden. Het heeft geen enkele zin meer, vervolgt Astruc, om onderscheid te maken tussen een schrijver en een regisseur, want de regie is niet slechts een middel om een scène neer te zetten, maar een echte schrijfdaad. De filmmaker schrijft met zijn camera zoals een schrijver met zijn pen. Volgens Astruc zat de zwijgende film nog te veel gevangen in statische technologie en al te grote symbolische opvattingen over montage en was de geluidsfilm aanvankelijk teveel gefilmd theater. Maar na vijftig jaar heeft het medium zich zo ontwikkeld dat het een eigen taal heeft gecreëerd. Astruc constateert dit als een tendens in de cinematografie die ook impliceert dat regisseurs hun eigen scenario gaan schrijven, of dat scenarioschrijvers hun eigen films gaan registreren. Regisseurs nemen in ieder geval steeds meer zeggenschap over hun film. De auteursbenadering van cinema gaat dus gepaard met de 'ontdekking' van de regisseur als romantische individuele kunstenaar die controle heeft over zijn schepping, zoals die in alle andere kunsten ook al eeuwenlang bestond.

Het filmauteurschap is verder uitgewerkt in het blad *Cahiers du Cinéma* dat onder het hoofdredacteurschap van Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze en André Bazin voor het eerst verscheen in 1951. Uit de kritieken in de *Cahiers* zijn twee opvattingen over auteurschap in de cinema af te leiden. In de eerste plaats ontdekt men binnen het studiosysteem van Hollywood filmauteurs die ondanks de strenge productievoorschriften en regels, toch hun eigen handtekening weten te zetten in de vorm van herkenbare stijlelementen en terugkerende thema's: Orson Welles, John Ford, Howard Hawks en vooral Alfred Hitchcock zijn enkele van de auteurs die door de critici van de *Cahiers* gelouderd worden als 'geniusses of the system'.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> 'La Caméra-Stylo', geciteerd in John Caughie (red.). *Theories of Authorship*. Londen en New York: Routledge, 1981: p. 9.

<sup>5</sup> Term geïntroduceerd door André Bazin in zijn artikel 'La politique des auteurs' in *Cahiers du Cinéma*, no. 70, april 1957.

In de tweede plaats wordt de auteur ook herkend in Europese filmmakers die heel persoonlijke films maakten, zoals Roberto Rossellini, Jean Renoir en Ingmar Bergman. Ook de critici van de *Cahiers* zelf zijn dergelijke individuele films gaan maken: eind jaren vijftig debuteert François Truffaut met zijn autobiografische film *LES QUATRE CENTS COUPS*, Jean-Luc Godard met *À BOUT DE SOUFFLE*, Claude Chabrol met *LES COUSINS* en ook Eric Rohmer en andere critici uit de Parijse cinefiele kringen gaan persoonlijke films maken, met een eigen stijl die vaak afwijkt van elke Hollywoodconventies.<sup>6</sup>

In 1954 lanceert Truffaut in de *Cahiers* de term 'la politique des auteurs' in zijn fameuze artikel 'Une certaine tendance du cinéma français'.<sup>7</sup> In dit artikel verzet Truffaut zich tegen wat hij de kwaliteitstraditie ofwel de 'cinéma de papa' noemt, de naoorlogse Franse filmproductie waarin veel beroemde boeken op vakkundige wijze worden verfilmd, maar die hij geen recht vindt doen aan de literaire kwaliteiten van de romans, noch aan het cinematografisch potentieel van de cinema. Vooral de scenarioschrijvers Aurenche en Bost, en de filmmaker Claude Autant-Lara krijgen er van Truffaut van langs. Autant-Lara is niet meer dan een 'metteur-en-scène'. Hoewel in het Frans 'metteur-en-scène' een gangbaar woord voor regisseur is, gebruiken de critici van de *Cahiers* de term in negatieve zin voor iemand die braaf het scenario in scènes omzet. Voor echte auteurs als Renoir, Jean Cocteau en Jacques Tati wordt de term 'cineast' gebruikt. De kwaliteitstraditie in de Franse cinema doet Truffaut af als bekrompen en bourgeois en hij roept op tot wat je zou kunnen noemen cinematografische ongehoorzaamheid, het experimenteren met de regels van het psychologisch realisme en de cinematografische conventies.

Het romantische idee van artistiek auteurschap leidt tot een stroom aan artikelen over filmmakers die als auteurs worden beschouwd, waarbij er steeds op twee dingen wordt gelet. Ten eerste is er de vraag naar wat kenmerkend is voor de stijl van deze auteur, welke esthetische formele principes opvallend consistent terugkeren in zijn werk. Een tweede vraag betreft de terugkerende inhoudelijke thema's, motieven en objecten. Binnen de *Cahiers* ligt de nadruk met name op de formele aspecten.

<sup>6</sup> Deze films worden vaak bestempeld als 'European Art Cinema'. In tegenstelling tot de klassieke Hollywoodfilm hebben deze films niet altijd een logische oorzaak-gevolg structuur in de vertelling, en wijkt de stijl vaak af van de 'onzichtbare' continuïteitsmontage. Zo gebruikt Godard in *À BOUT DE SOUFFLE* zogenaamde 'jump cuts', montage momenten in eenzelfde shot, zonder dat van perspectief wordt veranderd. Met betrekking tot een andere opvatting over oorzaak-gevolg structuur is eveneens een uitspraak van Godard verhelderend. Volgens Godard heeft een film een begin, midden en einde, maar niet noodzakelijk in deze volgorde. Zie voor een uitgebreide vergelijking tussen Hollywood, European Art en Sovjet-cinema David Bordwell. *Narration in the Fiction Film*. Londen en New York: Routledge, 1985.

<sup>7</sup> François Truffaut. 'Une certaine tendance du cinéma français' in *Cahiers du Cinéma*, no. 31, januari 1954: pp. 15-28. Engelse vert. 'A Certain Tendency of the French Cinema' in Bill Nichols (red.). *Movies and Methods, Volume I*. Berkeley, Los Angeles en Londen: University of California Press, 1976: pp. 224-237.

ten, als mise-en-scène en cameravoering. Dit leidt soms zelfs tot extreem formalisme, waarbij de inhoud van de films soms helemaal niet meer toe doet. Het Franse blad *Positif* en het Engelse *Sight and Sound* vragen meer aandacht voor de inhoudelijke aspecten van films. In 1957 waarschuwt de hoofdredacteur van de *Cahiers*, André Bazin, voor een al te strakke toepassing van de auteursbenadering, die langzaam een persoonlijkheidscultus begint te worden. Hoewel hij het belang van de auteurspolitiek onderkent constateert hij ook een beperking van deze benadering:

The *politique des auteurs* consists, in short, of choosing the personal factor in artistic creation as a standard of reference, and then assuming that it continues and even progresses from one film to the next.

(...)

But its exclusive practice leads to another danger: the negation of the film to the benefit of praise of its *auteur*. I have tried to show why mediocre *auteurs* can, by accident, make admirable films, and how conversely, a genius can fall victim to an equally accidental sterility.<sup>8</sup>

Ondanks deze waarschuwing van Bazin heeft de auteurspolitiek grote invloed gehad op de ontwikkeling van filmtheorie. Voor het eerst wordt er namelijk systematisch naar groepen films gekeken en worden de formele aspecten van cinema grondig bestudeerd waardoor uit de filmkritiek er langzaam theorievorming kan ontstaan. Maar alvorens naar die invloed op de filmtheorie te kijken, wil ik eerst aangeven op welke manier de auteurspolitiek zich internationaal heeft uitgebreid en ontwikkeld in de praktijk van de filmkritiek. In Engeland is de invloed van de auteursbenadering vooral merkbaar in het tijdschrift *Movie*, dat voor het eerst verschijnt in 1962, met critici als Ian Cameron en Robin Wood. *Movie* deelt met de *Cahiers* de overtuiging dat de regisseur het centrum van een film is (met ruimte voor uitzonderingen) en een overwegend formele en esthetische benadering. Robin Wood beargumenteert op die manier bijvoorbeeld dat Hitchcocks werk serieuze aandacht verdient vanwege zijn formele eenheid en de thematische diepte die vergelijkbaar is met stukken van Shakespeare. Ook de voorkeur voor Amerikaanse cinema en populaire cultuur is een overeenkomst tussen beide bladen. Maar waar de critici in de *Cahiers* vaak worden gekenmerkt door een zeer subjectieve en soms verhitte schrijfstijl, zijn de artikelen in *Movie* beheerster, gecontroleerder en zoeken meer naar een (ongedefinieerde) 'common-sense'-benadering. In 'Films, Directors and Critics' zegt Ian Cameron bijvoorbeeld:

<sup>8</sup> André Bazin. 'La politique des auteurs'. Vert. *The New Wave*. Geciteerd uit *Theories of Authorship*, pp. 45-46.

The film critic's raw materials – apart from his own intelligence – are his observations in the cinema: what he sees, hears and feels. By building up our theses about films from observations, we are going through the same processes as the audiences although, of course, our reactions are conscious whereas those induced in the cinema, particularly at the first viewing of a film, tend to be reached unconsciously. We believe that our method is likely to produce criticism which is closer, not just to objective description of the film itself but to the spectators experience of the film.<sup>9</sup>

Ook in Amerika heeft de auteurspolitiek zijn sporen achtergelaten. In bladen als *Film Culture* en *Film Quarterly* zijn auteursdiscussies terug te vinden, maar het is vooral het werk van de criticus Andrew Sarris die de auteurspolitiek in Amerika gestalte heeft gegeven en heeft aangepast. Hoewel Sarris' benadering van het auteurisme nog steeds geen echte theorievorming is, spreekt hij wel van auteurs*-theorie*. Zijn visie op de auteur leidt tot een meer structuralistische benadering van de auteur, waar ik nog op terug zal komen. Sarris gebruikt de auteurstheorie in eerste instantie om een geschiedenis van de Amerikaanse cinema te schrijven aan de hand van een pantheon van superieure Amerikaanse filmauteurs. Verder beschrijft Sarris drie criteria voor het herkennen van een auteur, die hij drie cirkels noemt:

The three premises of the *auteur* theory may be visualized as three concentric circles: the *outer circle* as techniques; the *middel circle*, personal style; and the *inner circle*, interior meaning. The corresponding roles of the director may be designed as those of a *technician*, a *stylist*, and an *auteur*.<sup>10</sup>

'Pantheon-regisseurs', zoals Hitchcock, zijn volgens Sarris dan ook regisseurs die de technische problemen overstijgen met een persoonlijke visie op de wereld, waardoor hun films een gesloten en eigen wereld oproepen met eigen wetmatig-

<sup>9</sup> Ian Cameron. 'Films, Directors and Critics' in *Movie*, no. 2, september 1962. Geciteerd uit *Theories of Authorship*, p. 52.

<sup>10</sup> Andrew Sarris. 'Notes on the Auteur Theory in 1962' in *Film Culture*, no. 27, winter 1962. Geciteerd door Thomas Leitch in 'The Outer Circle: Hitchcock on Television' in Richard Allen en S. Ishii Gonzalès (red.). *Alfred Hitchcock Centenary Essays*. Londen: British Film Institute, 1999, p. 59. Cursivering van mij (behalve *auteur*). In 'The Outer Circle' voegt Leitch nog een vierde cirkel toe aan het auteurschap, namelijk die van de auteur als publiek personage, als *celebrity* die zijn naam aan een bepaald product verbindt, zoals Hitchcock dat deed met de misdaadverhalen die hij elke week op televisie aankondigde in HITCHCOCK PRESENTS. Deze commerciële invulling van het auteurschap hoort niet bij de opvattingen over de auteur in de jaren zestig (Sarris sluit de marktwaarde en economische factoren zelfs uit van auteurschap), maar is sindsdien wel steeds belangrijker geworden. Zie verderop in dit hoofdstuk en hoofdstuk 7 en 8 over *cultural studies*, populaire cultuur en postmodernisme.

heden en typerende landschappen. Sarris komt geregeld in conflict met Pauline Kael, een andere invloedrijke Amerikaanse critica, die juist wars is van elke vorm van auteurisme en Sarris' criteria regelmatig aanvalt.<sup>11</sup> Niettemin is Sarris belangrijk geweest door de vraag naar theorievorming in de Angelsaksische filmkritiek aan de orde te stellen.

### Hitchcock als auteur: stijl en thema's

Alvorens we naar de kritieken op en de ontwikkeling van de auteursbenadering in de theorievorming kijken, is het verhelderend om concreet te kijken naar wat een auteursbenadering van het werk van Hitchcock zoal kan opleveren. In de *Cahiers* zijn regelmatig artikelen over het werk van Hitchcock verschenen, maar ik wil me hier beperken tot een paar punten die naar voren komen in het boek over Hitchcock van Chabrol en Rohmer en de interviews van Truffaut met Hitchcock. Chabrol en Rohmer herkennen een aantal thema's in Hitchcocks oeuvre waarvan de belangrijkste zijn: de invloed van het katholicisme waar Hitchcock mee is opgegroeid; het thema van de schuld en de gedeelde schuld (natuurlijk beïnvloed door het katholicisme, waarin iedereen belast is met de erfzonde en per definitie al schuldig is); en Hitchcocks vermeende homofobie en misogynie die volgens Rohmer en Chabrol toch wel heel duidelijk uit zijn films spreekt.

SHADOW OF A DOUBT, naar verluid Hitchcocks lievelingsfilm, wordt door Chabrol en Rohmer bijvoorbeeld gezien als een film vol katholieke thema's als het verlies van de onschuld, en de gedeelde schuld. De film gaat over de band tussen een jong meisje Charlie en haar lievelingsoom die ook Charlie heet, maar een moordenaar blijkt te zijn (het meisje Charlie wordt hierdoor met de erfzonde belast). Charlie 'wacht op een wonder' en ze zegt letterlijk dat haar oom Charlie 'the one who can save us' (de verlosser?) is. Het thema van het katholicisme en schuld wordt door Chabrol en Rohmer direct geweten aan Hitchcocks katholieke opvoeding. Hieruit blijkt dat de biografische achtergrond en de persoonlijke obsessies van een regisseur duidelijk een rol spelen in de aanvankelijke auteurspolitiek.

Chabrol en Rohmer leggen vooral veel nadruk op een aantal stylistische kenmerken in het werk van Hitchcock. In de introductie van een *special issue* van de *Cahiers* over Hitchcock gaat Rohmer in debat met andere *Cahiers*-critici die Hitchcock wellicht te formalistisch vinden (de critici van de *Cahiers* zijn niet altijd zo eensgezind als de critici van bijvoorbeeld *Movie*):

<sup>11</sup> Zie Pauline Kael. 'Circles and Squares' in *I Lost it at the Movies*. New York: Bantham, 1963/1966.



I willingly concede to Hitchcock's critics that our author is indeed a formalist. Even so, we still need to determine whether this appellation is as pejorative as they like to think it is. What, for example, is a formalist painting: a painting without a soul, purely decorative, in which the play of lines and colours seems to have been imposed by a preconceived design on the part of the artist rather than born directly from a perception of things? Does it mean, on the contrary, that the painter can express nothing except through the intermediary of spatial relations? I see nothing in that undertaking which is incompatible with the very essence of his art, and it is clearly a difficult task, one which only the very greatest have been able to accomplish, while the more superficial artists, on the other hand, express their emotions in ways that have nothing to do with plasticity. In this sense, the film director could never be too formalist.<sup>12</sup>

Volgens Chabrol en Rohmer maakt Hitchcock zijn films met zijn streng formalisme niet alleen maar mooier, maar sterker nog, de vorm creëert het werk. De voornaamste stijlelementen die Chabrol en Rohmer ontdekken in Hitchcocks films zijn de nadruk op de montage, het grote aantal *point-of-view shots* en het filmen in een besloten ruimte, soms gebruikmakend van de *long take*. Hitchcock is vroeg in zijn carrière beïnvloed door het Duitse expressionisme en de Sovjet-montagetheorie (zie hierover hoofdstuk 6 over nationale cinema) en in veel van zijn films zijn prachtige voorbeelden te vinden van meesterlijk gemonteerde scènes. Het beroemdste voorbeeld hiervan is natuurlijk de douchescène van *PSYCHO* waarin 34 shots binnen 25 seconden zijn gemonteerd. Ook de montage van de laatste scène van *SABOTEUR* op het Statue of Liberty in New York is famous vanwege de montage van afwisselend close-ups en long shots. Het ultieme voorbeeld van Hitchcocks point-of-view-shots is natuurlijk de film *REAR WINDOW* waarin de camera voortdurend afwisselt tussen het hoofdpersonage Jeff en de beelden die hij ziet aan de overkant van zijn appartement. Maar ook voor het gebruik van het point-of-view-shot geldt dat deze door zijn hele werk zijn terug te vinden. Tenslotte heeft Hitchcock een aantal films gemaakt die zich (bijna) helemaal in één ruimte afspelen zoals *ROPE* en *DIAL M FOR MURDER*, maar ook in andere films houdt hij er soms van in één ruimte, of in één camerabeweging zoveel mogelijk te laten zien. Beroemde long takes zijn te vinden in *YOUNG AND INNOCENT* waar de camera een hele balzaal doorzweeft, om uiteindelijk te eindigen in een close-up van de ogen van de gezochte moordenaar. En in *NOTORIOUS* waar de camera van een trap lijkt neer te dalen en eindigt bij de handen van Ingrid Berg-

<sup>12</sup> Eric Rohmer. 'A qui la faute?' in *Cahiers du Cinéma*, no. 39, oktober 1954, special issue over Hitchcock. Vertaling en citaat uit *Theories of Authorship*, p. 40.

man waarin ze een gestolen sleutel verstopt houdt. Dit zijn een paar van de stijlkenmerken van Hitchcock die hem tot een herkenbare auteur maken. Een ander belangrijk stijlkenmerk is natuurlijk zijn inzet van effecten die *suspense* en *surprise* opwekken. Suspense en surprise zijn narratieve technieken voor dramatisering (vaak via filmische middelen zoals bijvoorbeeld montage opgewekt) die in het volgende hoofdstuk uitgebreid zullen worden besproken en waar ik daarom hier niet dieper op in zal gaan.

In de inleiding van *Hitchcock/Truffaut* verwijst Truffaut eveneens expliciet naar het auteurschap en maakt hij een vergelijking met het schrijverschap van Hitchcock:

Ik weet dat het veel Amerikanen verbaast dat de Europese filmwereld – vooral in Frankrijk – Alfred Hitchcock beschouwt als een ‘film-auteur’ zoals die term gebruikt wordt voor Ingmar Bergman, Federico Fellini, Luis Buñuel en Jean-Luc Godard. (...)

Als ik vind dat Hitchcock boven hen [andere regisseurs die geen auteurs maar slechts ‘metteurs-en-scène’ zijn, P.P.] uittorent, dan is dat omdat hij de meest complete filmmaker van allemaal is. Hij is niet alleen een expert in een of ander specifiek aspect van de film, maar een all-round specialist die excelleert in elk beeld, elk shot en elke scène. Hij is het brein achter de opbouw van het scenario én achter het camerawerk, de montage en de geluidsband. Hij heeft over alles creatieve ideeën, hij kan alles zelf aan en is zelfs, zoals we al zagen, expert op het gebied van publiciteit! (...) De suspense-sequenties zijn geenszins de enige vingervijzingen naar Hitchcocks schrijverschap. Zijn stijl is te herkennen aan een conversatie-scène tussen twee mensen, aan de unieke manier waarop hij hen blikken laat wisselen, de dialogen doorspekt met stiltes, door het vereenvoudigde gebaar, en zelfs aan de dramatische eigenschappen van het kader. Net zo onmiskenbaar Hitchcockiaans is de wijze waarop hij de toeschouwer duidelijk maakt dat een van de twee personages de ander domineert, verliefd of jaloers op hem is.<sup>13</sup>

Behalve dat Truffaut Hitchcocks stijl prijst, herkent hij ook nog een aantal andere thema's en motieven in zijn werk die niet zo expliciet naar voren kwamen bij Chabrol en Rohmer, maar die zeker kenmerkend zijn voor Hitchcocks auteurschap. In de eerste plaats gebeurt het in Hitchcocks films opvallend vaak dat er iemand ten onrechte beschuldigd en achtervolgd wordt: het thema van ‘the wrong man’ wordt later ook de titel van een van zijn films. We vinden dit thema onder an-

<sup>13</sup> *Hitchcock/Truffaut*, p. 13.

dere terug in films als *THE THIRTY-NINE STEPS*, *YOUNG AND INNOCENT*, *I CONFESS*, *TO CATCH A THIEF* en *NORTH BY NORTHWEST*. Door herhaaldelijk de anekdote uit zijn jeugd te vertellen, toen hij door zijn vader met een briefje naar het politiebureau werd gestuurd en zomaar in een cel werd gezet, heeft Hitchcock dit thema natuurlijk ook gecultiveerd en aan zijn eigen persoonlijke (traumatische) ervaring verbonden. Verder signaleert Truffaut ook een groot aantal dominante moeders in het werk van Hitchcock (met Mrs. Bates in *PSYCHO* natuurlijk als ultieme uitschieter, maar ook valt te denken aan de moeder van Roger Thornhill in *NORTH BY NORTHWEST* of de moeder in *THE BIRDS*). Ook dit gegeven schijnt niet ver te staan van Hitchcocks verhouding met zijn eigen moeder, en wellicht met zijn vrouw.

### Hitchcockiaanse 'objecten': storende elementen en de MacGuffin

Een andere categorie aan terugkerende motieven heeft te maken met wat Truffaut 'het storende element' noemt. In Hitchcocks films lijkt alles heel gewoon, maar er is meestal een klein detail waardoor er een soort smet op de beelden komt die onrust veroorzaakt, bijvoorbeeld de sleutel die niet in het slot past in *DIAL M FOR MURDER*, een glas melk dat verdacht veel (visuele) nadruk krijgt in *SUSPICION* of de halsketting die Kim Novak verraadt in *VERTIGO*. Meestal gaat het dus om een gewoon object (een sleutel, een ketting, een glas melk, een aansteker, een ring) dat opeens opvallend veel betekenis krijgt, vreemd wordt. Soms kan het ook wel een gebaar of een zenuwtrekje zijn, maar Hitchcocks universum kent opvallend veel 'beladen' of 'volle' objecten: objecten die gewoon lijken maar die een ongewoon inhoudelijke en dramatische lading en betekenis krijgen.

Aan de andere kant zit Hitchcocks werk ook vol met zogenaamde 'lege' objecten: objecten die opvallend of belangrijk lijken, maar eigenlijk helemaal geen inhoudelijke betekenis hebben.<sup>14</sup> Het zijn objecten zoals bijvoorbeeld een spionageformule (*THE THIRTY-NINE STEPS*, *THE LADY VANISHES*) of een koffertje met geheime documenten (*TOPAZ*) die weliswaar een dramatische functie hebben (iedereen in het verhaal zit achter deze objecten aan, waardoor ze dus van levensbelang lijken), maar inhoudelijk hebben deze objecten geen betekenis: de inhoud van de spionageboodschap of wat er op het filmpje staat heeft geen enkele consequentie voor het verhaal. Het zijn lege objecten in de zin dat het er niet toe doet wat de inhoudelijke betekenis van een dergelijk object, een dergelijke formule of

<sup>14</sup> Zie voor verdere analyse van deze twee 'soorten objecten' Mladen Dolar. 'Hitchcock's Objects' in Slavoj Žižek (red.). *Everything You Always Wanted to Know About Lacan, but Were Afraid to Ask Hitchcock*. Londen: Verso, 1992: pp. 31-46.

rekwisiet is. Ze worden puur functioneel ingezet. Hitchcock heeft voor dergelijke lege objecten een term: de *MacGuffin*. In *Hitchcock/Truffaut* legt Hitchcock uit wat een MacGuffin is:

A.H. Dat geheim [van de ontvoerde man in FOREIGN CORRESPONDENT] was onze MacGuffin. Ik moet u vertellen wat dat betekent.

F.T. Is de MacGuffin niet het voorwendsel voor de plot?

A.H. Het is de kunstgreep, de truc zo u wilt, de gimmick, datgene waar de spionnen achteraan zitten. (...) Dus is de MacGuffin de term die wij gebruiken voor al dat soort dingen: voor het stelen van plannen of documenten, of het ontdekken van een geheim, het maakt niet uit wat het is. En de liefhebbers van de logica zitten op een fout spoor als ze de waarheid van een MacGuffin proberen te achterhalen. Het enige dat er echt toe doet is dat in een film die plannen, documenten of geheimen van vitaal belang moeten lijken voor de personages. Voor mij, de verteller, zijn ze van geen enkel belang.

U vraagt zich misschien af waar de term vandaan komt. Het zou een Schotse naam kunnen zijn, uit een verhaal over twee mannen in een trein. De ene man zegt: 'Wat zit er in dat pakje daar op het bagagerek?' En de ander antwoordt: 'O, dat is een MacGuffin.' De eerste vraagt: 'En wat is dat, een MacGuffin?' 'Nou', zegt de andere, 'dat is een apparaat om leeuwen mee te vangen in de Schotse Hooglanden.' De eerste man zegt: 'Maar er zijn helemaal geen leeuwen in de Schotse Hooglanden.' En de andere antwoordt: 'O, nou, dan is het geen MacGuffin.' Dus u ziet dat een MacGuffin eigenlijk niets is.

(...)

A.H. [H]et belangrijkste dat ik door de jaren heen geleerd heb is dat de MacGuffin niets is, daar ben ik van overtuigd, maar het is moeilijk anderen daar ook van te overtuigen. Mijn beste MacGuffin, en daarmee bedoel ik de leegste, de meest niet bestaande, de meest absurde, is die we gebruikten in NORTH BY NORTHWEST. De film handelt over spionage en de enige vraag die opgeworpen wordt is: waar zitten die spionnen nu eigenlijk achteraan? Nou, in de scène op het vliegveld van Chicago legt de man van de geheime dienst alles aan Cary Grant uit, en Grant vraagt, doelend op het personage van James Mason, 'Wat doet hij?' De man van de contraspionage antwoordt: 'Laten we zeggen dat hij in im- en export doet.' 'Maar wat verkoopt hij dan?' 'O, alleen regeringsgeheimen.' Zoals u ziet is de MacGuffin teruggebracht tot zijn zuiverste essentie, namelijk tot helemaal niets.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> *Hitchcock/Truffaut*, pp. 111-113. In NORTH BY NORTHWEST wordt deze lege MacGuffin gematerialiseerd in een antiek beeldje waarin filmmateriaal zit verborgen en dat op Mount Rushmore kapot valt.

Er zou een alternatief antwoord kunnen worden gegeven in de grap over de MacGuffin als apparaat om leeuwen mee te vangen in de Schotse Hooglanden. Wanneer er wordt opgemerkt dat er geen leeuwen in de Schotse Hooglanden bestaan, zou er ook geantwoord kunnen worden met: 'Zie je wel, het werkt.'<sup>16</sup> Met dit antwoord wordt net zo goed de leegheid, maar niettemin de functionaliteit van de MacGuffin aangetoond. Het feit dat Hitchcock moeite had om anderen te overtuigen van het feit dat een MacGuffin geen enkele (inhoudelijke) betekenis heeft en alleen maar dramatisch hoeft te werken, blijkt uit een anekdote rondom de film *NOTORIOUS*. In deze film zitten vele Hitchcock-objecten, zowel 'volle' als 'lege'. Ook deze film handelt weer over spionage: Ingrid Bergman en Cary Grant bevinden zich te midden van een groep gevluchte nazi's in Zuid-Amerika en zijn op zoek naar bewijsmateriaal in de wijnkelder van een van hen, de man waar Bergman mee getrouwd is om hem te bespioneren. In de wijnkelder zien we via nadrukkelijke montage dat een fles dreigt te vallen, en hun daarmee kan verraden. Zo gezien is deze fles een vol en beladen object. De fles valt inderdaad, en dan ontdekken de spionnen dat er geen wijn maar een soort zand, uranium, in de fles zit. De inhoud van deze fles nu, dit uranium, is voor Hitchcock een pure MacGuffin, van geen enkele inhoudelijke betekenis. Maar daar de film gemaakt is in 1944, een jaar voor de atoombommen op Hiroshima en Nagasaki vielen, dacht de FBI dat Hitchcock hier toch wel over geheime informatie had beschikt. Maandenlang is hij nog achtervolgd en geschaduw door de FBI, die niet overtuigd was van het principe van de MacGuffin en inhoudelijke betekenis zocht achter dit 'lege' Hitchcock-object.

Het thema van 'the wrong man', de dominante moeders en de verschillende soorten objecten zijn dus elementen van Hitchcocks werk die Truffaut naar voren haalt. Er zijn ook nog andere terugkerende elementen in Hitchcocks werk waar Truffaut niet op ingaat, maar die wel opvallend vaak terugkeren, zoals bijvoorbeeld het nadrukkelijk en vaak esthetisch ingenieus in beeld brengen van de kus (*THE LODGER*, *NOTORIOUS*, *REAR WINDOW*, *VERTIGO*) en de wurging (*MURDER!*, *STRANGERS ON A TRAIN*, *DIAL M FOR MURDER*, *ROPE* en *FRENZY*; vaak door Hitchcock zelf uitgebeeld in publiciteitsfoto's) en het thema van de 'perfecte moord' (*STRANGERS ON A TRAIN*, *ROPE*, *REAR WINDOW*, *DIAL M FOR MURDER*) die toch niet zo perfect blijkt. Terugkerende rekwisieten zijn alcohol (als medicijn) en handboeien (vaak geketende geliefden op de vlucht).

Jean-Luc Godard, een andere criticus van de *Cahiers* en filmmaker van de Nouvelle Vague, geeft in zijn videowerk *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* (1995) een hommage aan Hitchcock, waarbij hij een compilatie maakt van onvergetelijke Hitchcock-beelden die hem als auteur neerzetten. Ook Godard legt de nadruk op de objec-

<sup>16</sup> 'Hitchcock's Objects', p. 44.

ten in Hitchcocks werk. Zowel in de geluidsband als in het beeld van HISTOIRE(S) DU CINÉMA legt Godard vele lagen over elkaar heen en zijn visie op de (film)geschiedenis is caleidoscopisch, gelaagd en persoonlijk (Godard zelf is ook een auteur met een eigen stijl). Hitchcock wordt geïntroduceerd onder het hoofdstuk 4a 'controle de l'univers', de controle van het universum, bij uitstek een auteurs-aspect van filmmakers die hun eigen universum neerzetten. Terwijl we beelden zien uit Hitchcocks films, herinnert Godards stem in voice-over zich Hitchcocks universum: wat hij zich niet meer herinnert is *waarom* Joan Fontaine (in REBECCA) vooroverbuigt in het raam; *waarom* Janet Leigh (in PSYCHO) ook alweer in het Bates Motel was, *waarom* Teresa Wright ook alweer verliefd was op haar oom Charlie (in SHADOW OF A DOUBT) en *waarom* Ingrid Bergman (in NOTORIOUS) in dienst was van de Amerikaanse overheid. Maar Godard herinnert zich wel een gele handtas (MARNIE), een auto in de woestijn (NORTH BY NORTHWEST), wieken van een molen (FOREIGN CORRESPONDENT), een glas melk (SUSPICION), een haarborstel (REBECCA), een bril (STRANGERS ON A TRAIN), een wijnfles (NOTORIOUS), en een sleutelbos (NOTORIOUS). Kortom: Godard herinnert zich vooral hitchcockiaanse objecten: 'Misschien zijn er 10.000 mensen die niet de appels van Cézanne zijn vergeten. Maar miljoenen toeschouwers herinneren zich de aansteker in STRANGERS ON A TRAIN. Alfred Hitchcock is de grootste mondiale poëet, de grootste schepper van vormen', zegt Godard in zijn HISTOIRE(S), waarin Godard op zijn eigen manier, in woord en beeld, duidelijk maakt waarom Hitchcock een groot filmauteur in de filmgeschiedenis is.<sup>17</sup>

### PSYCHO als ultieme auteursfilm

Ook nu nog worden er vele analyses gemaakt waarin de systematische, esthetische en thematische aandacht voor auteurselementen in het werk van Hitchcock steeds weer opnieuw onder de loep worden gelegd. In zijn artikel 'The Art of Murder' analyseert Iain Morrisson bijvoorbeeld vier moordscènes uit vier Hitchcockfilms, met als hoogtepunt de douchescène in PSYCHO.<sup>18</sup> Zijn auteursbenadering blijkt al uit de introductie van het artikel:

In this essay, I will take a detailed look at murder sequences in BLACKMAIL, STRANGERS ON A TRAIN, and DIAL M FOR MURDER and argue that Hitchcock's mastery of cinematic representation builds through these three se-

<sup>17</sup> Zie voor een uitgebreide studie van Hitchcocks objecten, motieven en thema's Michael Walker. *Hitchcock's Motifs*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

<sup>18</sup> Iain Morrisson, 'The Art of Murder'. Zie <http://www.imagesjournal.com/issue09/features/art-ofmurder/text1.htm> (mei 2001), pp. 1-6.

quences and comes to a culminating point in *PSYCHO*. In looking all these sequences, I will argue that each displays a dominant feature and that this feature is reprised in *PSYCHO*.<sup>19</sup>

Morrisson kiest duidelijk voor een formele benadering van het thema moord, en sluit hierbij aan bij de *Cahiers*-benadering van de auteurspolitiek. Bovendien laat hij door zijn analyse zien dat elke film weer een 'leerproces' is voor een volgende, langzaam toewerkend naar een hoogtepunt in het vakmanschap en artistiekeit. Een eerste kenmerkend aspect van Hitchcocks moordscènes is het feit dat veel van de moord verborgen blijft voor de toeschouwer, en dat de overmacht van de moordenaar versterkt wordt door alles wat we niet zien, maar wel gesuggereerd wordt via filmische middelen. Zo zegt Morisson over de moord van Mirjam door Bruno in *STRANGERS IN A TRAIN*:

The camera angle, the reflected, distorted image, the absence of editing, the absence of the sounds of struggle, and the lighting all function to conceal the violence of the attack while simultaneously implying Bruno's strength and the inevitability of her death. Cinematic concealment is used to multiply the power of the killer. He kills without struggle. We will see Hitchcock take up the task of concealment again in *PSYCHO*, this time with slightly different goals in mind.<sup>20</sup>

Een ander kenmerk voor Hitchcocks manier om een moord in beeld te brengen, is de mate waarin het effect van een moord nawerkt op zowel de personages als het publiek. Hier refereert Morisson aan het effect van de moord in *BLACKMAIL*: door de reacties van het meisje dat de moord pleegt op haar belager, wordt het publiek betrokken bij haar gevoelens en gaat zich ook schuldig voelen over het feit dat we het gevaar van deze belager niet eerder onderkend hadden. Een dergelijk principe van 'naschok' zet Hitchcock ook weer in om de gevoelens van de toeschouwer halverwege *PSYCHO* een andere wending te geven. Een derde element van moordscènes bij Hitchcock is de timing van de moord. De moordscène in *DIAL M FOR MURDER* is zo precies getimed (over 90 seconden precies) dat deze een miniverhaal op zichzelf vormt, met een introductie (het oppakken van de telefoon), een hoofdactie (het gevecht tussen de moordenaar en Margot) en een einde (de moordenaar vermoord, Margot vraagt om hulp aan de telefoon). Ook bij de douchescène in *PSYCHO* speelt die timing weer een grote rol. Door al deze elementen, die typisch zijn voor Hitchcocks manier van het filmen van moordscènes eerste

<sup>19</sup> 'The Art of Murder', p. 1.

<sup>20</sup> 'The Art of Murder', p. 2.

geïsoleerd te bespreken, en vervolgens te laten samenkomen in de douchescène in *PSYCHO* geeft Morrisson een auteursanalyse waaruit blijkt wat we, ook vandaag de dag, bedoelen wanneer we spreken van een Hitchcock-film.

Wanneer we *PSYCHO* als een van de hoogtepunten van Hitchcocks auteurschap zien, is het ook niet zo verwonderlijk dat de remake van deze film door Gus van Sant (1999) op heftige kritieken stuitte. Veel van deze kritieken zijn impliciet of expliciet geschreven vanuit het idee dat er toch maar één echte auteur van *PSYCHO* kan zijn, en dat is Alfred Hitchcock. Een voorbeeld van een dergelijke kritiek op Van Sants film is het artikel 'Some Thoughts on Hitchcock's Authorship' van William Rothman.<sup>21</sup> Rothman schreef in 1982 een uitgebreide auteursstudie over Hitchcock, *Hitchcock the Murderous Gaze*, waaruit hij in zijn artikel regelmatig citeert om Hitchcocks auteurschap tegenover Van Sants (in zijn ogen) smake-loze herhalingsoefening te benadrukken.<sup>22</sup> 'In Hitchcock's films, the figure of the author is an important – perhaps the most important character', zegt Rothman.<sup>23</sup> Hij stelt dat, zelfs al heeft Van Sant bijna elke camerabeweging exact gekopieerd, dan nog slaagt hij er niet in Hitchcock te evenaren, simpelweg vanwege het feit dat ook de acteurs (met name Ann Hech en Vincent Vaughn) inferieur zijn aan die van Hitchcock. De acteurs maken niet alleen inhoud maar ook vorm. Rothman stelt bijvoorbeeld Janeth Leighs kalmte en de rustige bewegingen als ze besluit geld te stelen tegenover Ann Heches 'spastische' bewegingen. Maar ook andere details vindt Rothman storend. Het knotje in het haar van Mrs. Bates in Hitchcocks film is vervangen door wild 'hippie haar' bij Van Sant: de auteurslink met andere knotjes vrouwenhaar in Hitchcock-films (zoals dat van Kim Novak in *VERTIGO*) valt hierdoor weg. Het witte douchegordijn uit *PSYCHO*, dat een associatie oproept met het filmdoek, is in de remake vervangen door een gordijn waar vage patronen op te zien zijn. Hierdoor valt de associatie met het filmdoek, en het geweld dat de toeschouwer wordt aangedaan op het moment dat het douchegordijn wordt weggetrokken, weg in Van Sants film. Verder verliest Van Sants remake op het einde de kracht van wat Rothman het '///-motief' noemt. In *The Murderous Gaze* heeft Rothman laten zien dat in Hitchcocks films personages vaak 'gevangen zitten' achter een tralie- of streepjesmotief, wat het beklemmende van hun situatie aangeeft. In *PSYCHO* is er een dergelijk motief wanneer er een overvloeier is naar de laatste scène in het gerechtsgebouw. De verticale kolommen van het gerechtsgebouw vormen weer zo'n typisch Hitchcock-motief, dat wegvalt in de remake omdat het gerechtsgebouw daar geen verticale kolommen heeft. De ver-

<sup>21</sup> William Rothman. 'Some Thoughts on Hitchcock's Authorship' in *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, pp. 29-42.

<sup>22</sup> William Rothman. *Hitchcock: The Murderous Gaze*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

<sup>23</sup> 'Some Thoughts on Hitchcock's Authorship', p. 30.



wijten aan Van Sant zijn oneindig en de loftrumpet voor Hitchcock weet van geen ophouden in dit artikel dat aantoonde hoe dierbaar de auteur nog steeds voor velen is.

Ter vergelijking is het aardig een andere kritiek op Van Sants remake hier ook te noemen. James Naremore heeft in zijn artikel 'Remaking PSYCHO' een iets andere invalshoek.<sup>24</sup> Hoewel hij Hitchcocks film ook beter vindt, is Van Sants film volgens Naremore minstens een interessant experiment. Niet als een horrorfilm zoals de originele PSYCHO was bedoeld, maar als een intellectuele exercitie over het functioneren van film en filmesthetiek. Juist de kleine maar ook opvallende esthetische verschillen tussen beide films geven veel inzicht in de effecten van esthetische keuzes. Van Sants PSYCHO kunnen we dus beter zien als een metafilm dan als een mislukte auteursfilm. De keuze van Van Sant voor kleurenmateriaal in plaats van zwart-witfilmmateriaal is bijvoorbeeld heel bepalend. Het oranje van Marions jurk en haar parasol geven een bijna surrealistisch effect aan de beelden (alsof Hitchcocks film wordt gedroomd, zegt Naremore), maar heeft als ander effect dat de grafische composities, vooral in de montage, minder sterk naar voren komen. Ook is er minder dieptescherpte in scènes die van onderuit (*low key*) belicht zijn. In de montage van sommige scènes heeft Van Sant korte metaforische beelden toegevoegd, wellicht om het verminderd grafisch effect te compenseren. Naremore vergelijkt dus wel stilistische en inhoudelijke veranderingen, wat een auteursbenadering is, maar verbindt dit niet aan het genie van de biografische auteur. Hij kijkt vooral naar de effecten die de esthetische keuzes en verandering op hem als toeschouwer hebben. Hij houdt daarbij rekening met het feit dat zelfs een *viewing* van de originele PSYCHO veertig jaar na de eerste vertoning niet meer hetzelfde effect kan hebben als bij uitbreng. Daarvoor is er te veel veranderd in de hele context en kijkervaring waarin de film wordt gezien.

Dit laatste is een aspect van de filmervaring die in de oorspronkelijke auteursbenadering niet wordt meegewogen (het kunstwerk en zijn auteur zijn immers autonoom) maar wat in de latere theorievorming wel steeds belangrijker zal worden. Ook het artikel 'Marion Crane Dies Twice' van Murray Pomerance getuigt van een dergelijke aandacht voor de context van de (film)ervaringen van het publiek:

[T]he remake assumes, negotiates, and plays upon new interpretations of, understandings and recognitions presumably already resident in the locus of the audience's attention and involvement. (...) Gus Van Sant's 1998 retelling of Alfred Hitchcock's film is not seen as a mere ineffectual mechanical repetition of Hitchcock's complex narrative, then, but as unmanipulated

<sup>24</sup> James Naremore. 'Remaking PSYCHO' in *Hitchcock Annual 1999-2000*. New London: Hitchcock Annual Corporation, pp. 3-12.

evidence of inevitable historical development in mores and sexual etiquette and of the passage of time; (...) How hot, even provocative, then, must Anne Heche and Viggo Mortensen seem (he without a stitch on, gazing out the window), and especially because Leigh and Gavin were there so 'prudishly' (...) before them.<sup>25</sup>

Waar Naremore meer nadruk legt op de veranderingen in de esthetiek en de esthetische receptie van Van Sants remake, worden in dit artikel de veranderde opvattingen over gender en seksualiteit die in de film worden weerspiegeld belicht. 'Dying a second death', zegt Pomerance, 'Marion Crane is not a protagonist packaged in guilt or gender, but only and pathetically a passer-by in the wrong place at the wrong time'.<sup>26</sup> Met hun aandacht voor de receptiecontext geven Naremore en Pomerance een visie op film (in dit geval de remake) die met een auteursbenadering niet gezien kan worden<sup>27</sup>. In latere hoofdstukken van dit boek zal de invloed van de kijkervaring en de receptiecontext (al dan niet met betrekking tot seksualiteit) uitgebreid aan de orde komen. Nu zal ik eerst enkele andere vormen van kritiek op en invloed van de auteurstheorie bespreken.

### Kritiek op de auteursbenadering en de invloed op moderne filmtheorie

We hebben gezien wat de basismethode is van de auteursbenadering: het centraal stellen van de regisseur als schepper van de film, en het opsporen van de handtekening van die auteur door middel van terugkerende stijlelementen en thema's. Natuurlijk is op deze benadering van de cinema ook veel kritiek gekomen. Enerzijds loopt een al te strakke auteursbenadering al gauw het gevaar te verzanden in een persoonlijkheidscultus en een romantische opvatting van de geniale kunstenaar die geen recht doet aan het feit dat elke film gemaakt wordt door een heel team van mensen, zoals André Bazin al kritisch opmerkte in de jaren vijftig. Niettemin is de systematische aandacht voor de esthetiek en terugkerende elementen in de cinema het beginpunt van waaruit zich verschillende theoretische benaderingen hebben ontwikkeld, vaak als een reactie op de auteurstheorie.

Als reactie op het idee van de geniale kunstenaar die individuele films maakt,

<sup>25</sup> Murray Pomerance. 'Marion Crane Dies Twice' in Murray Pomerance (red.). *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls: Gender in Film at the End of the Twentieth Century*. Albany: State University of New York Press, 2001: pp. 302-303.

<sup>26</sup> 'Marion Crane Dies Twice', p. 314.

<sup>27</sup> Nieuwe studies over *PSYCHO* blijven verschijnen. Zie Raymond Durgnat. *A Long Hard Look at PSYCHO*. Londen: BFI, 2002; Robert Kolker (red.). *Alfred Hitchcock's PSYCHO: A Casebook*. New York: Oxford University Press, 2004.

wordt dan ook al snel het bestuderen van genres of groepen films zoals de klassieke Hollywoodfilm of de Europese kunstfilm belangrijk. Genres zijn natuurlijk uitgevonden in het klassieke studiosysteem, omdat het handig en efficiënt was volgens bepaalde standaardregels te produceren. De bestudering van genres is net als de auteurstheorie op gang gekomen in de jaren vijftig met een artikel van André Bazin over westerns.<sup>28</sup> In dezelfde cinefiele cultuur waarbinnen de auteurspolitiek is ontstaan, worden dus ook a-persoonlijke genres gedefinieerd en zelfs 'uitgevonden', zoals de *film noir*, een genre Amerikaanse B-films die na de oorlog dit etiket kregen opgeplakt in Frankrijk vanwege hun verwantschap met de serie-noir verhalen. De theorievorming rondom genre is inmiddels enorm groot; in het volgende hoofdstuk zal ik hier kort op terugkomen. Voor nu is het belangrijk te zien dat de bestudering van genres juist niet uitgaat van de centrale sturende kracht van een regisseur, maar dat het gaat om groepen films met vergelijkbare narratieve ontwikkelingen en stijlkenmerken die transindividueel zijn. Deze bestudering van genres en narratieve patronen heeft ook te maken met het structuralisme, de grote theoretische stroming die in de jaren vijftig en zestig alle geesteswetenschappen beïnvloedt en waarin er op allerlei gebieden van de kunst, cultuur en taal gezocht wordt naar steeds weer terugkerende en algemeen geldende patronen. Ook hierover zal ik meer vertellen in het volgende hoofdstuk over narrativiteit en in hoofdstuk 3 waar de semiologie centraal staat.

De invloed van het structuralisme heeft zich echter ook met betrekking tot het idee van de auteur doen gelden. In 1969 en 1971 schrijft Peter Wollen enkele artikelen over de auteurstheorie waarin hij pleit voor een minder romantische en biografische benadering van auteurs als Hawks, Ford en Hitchcock.<sup>29</sup> Wat wel mogelijk is, volgens Wollen, is om Hawks en Hitchcock als (abstracte) structuren in hun films te herkennen. We zouden dus niet van Hawks en Hitchcock, maar van 'Hawks' en 'Hitchcock' moeten spreken, waarmee de auteurspolitiek wordt veranderd in een auteursstructuralisme:

The structure is associated with a single director, an individual, not because he has played the role of artist, expressing himself or his own vision in the film, but because it is through the force of his preoccupations that an unconscious, unintended meaning can be decoded in the film, usually to the surprise of the individual involved. The film is not a communication, but an artefact which is unconsciously structured in a certain way. Author analysis

<sup>28</sup> André Bazin. 'The Western, or the American Film par excellence' in *What is Cinema? Volume II*. Essays geselecteerd en vertaald door Hugh Gray. Berkeley, Los Angeles en Londen: University of California Press, 1971: pp. 140-148.

<sup>29</sup> Peter Wollen. 'The Auteur Theory' in *Signs and Meaning in the Cinema*. Londen: Secker & Warburg, 1967 en 1972. Gedeeltelijk herdrukt in *Theories of Authorship*, pp. 138-151.

does not consist of re-tracing a film to its origins, to its creative source. It consists of tracing a structure (not a message) within the work, which can then *post factum* be assigned to an individual, the director, on empirical grounds. It is wrong, in the name of denial of the traditional idea of creative subjectivity, to deny any status to individuals at all. But Fuller or Hawks or Hitchcock, the directors, are quite separate from 'Fuller' or 'Hawks' or 'Hitchcock', the structures named after them, and should not be methodologically confused. There can be no doubt that the presence of a structure in the text can often be connected with the presence of a director on the set, but the situation in cinema, where the director's primary task is often one of coordination and rationalisation, is very different from that in the other arts, where there is a much more direct relationship between artists and work. It is in this sense that it is possible to speak of a film author as an unconscious catalyst.<sup>30</sup>

Wat opvalt in het bovenstaande citaat, is dat het zoeken naar onderliggende algemene structuren verbonden wordt met onbewuste patronen in ons denken en handelen. Dit verklaart waarom het structuralisme, en later ook de semiologie, zo goed aansluiting vond bij de psychoanalyse, de wetenschap van het onbewuste. Ook hier zal ik uitgebreid op terugkomen in hoofdstuk 3 over de semiologie en hoofdstuk 4, wanneer het gaat over de theorievorming rondom sekse en gender. Hier wil ik erop wijzen dat het auteursstructuralisme de biografische auteur als uitiem referentiepunt voor de bestudering van film, niet meer de beste methode voor de bestudering van film vindt, maar dat er naar een meer wetenschappelijke benadering van het zoeken naar algemene patronen en structuren moet worden gestreefd.

Met betrekking tot de literaire tekst verklaart Roland Barthes de biografische auteur zelfs dood. In *The Pleasure of the Text* zegt Barthes:

As institution, the author is dead, his civil status, his biographical person have disappeared; dispossessed, they no longer exercise over his work the formidable paternity whose account literary history, teaching, and public opinion had the responsibility of establishing and renewing; but in the text, in a way, I *desire* the author: I need his figure (which is neither his representation, or his projection), as he needs mine. (...) Then perhaps the subject returns, not as illusion, but as fiction.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> 'The Auteur Theory', p. 146-147.

<sup>31</sup> Roland Barthes. *The Pleasure of the Text*. Vert. R. Miller. New York: Hill & Wang, 1975: pp. 27 en 62.

Het begrip 'auteur' bestaat dan nog wel, maar het heeft een andere invulling gekregen: dat van een fictieve constructie die een van de elementen (of codes) in een filmtekst is. Geoffrey Nowell-Smith formuleert het als volgt; 'It seems to me... that the "fiction" of the author enables us to locate an *author of the fiction* which is by no means dispersed but who in "his" notional coherence provides the means for us to grasp the text in the moment of its production before us.'<sup>32</sup> Michel Foucault pleit voor een nog ruimer begrip van de auteur, namelijk niet als fictie die achteraf valt te reconstrueren, maar als een functie in een vertoog, waarvan de betekenis kan verschillen per historische periode en per cultuur. Hij spreekt dan ook liever van de auteursfunctie:

The author's name is not a function of a man's civil status, nor is it fictional; it is situated in the breach, among the discontinuities, which gives rise to new groups of discourse and their singular mode of existence. Consequently, we can say that in our culture, the name of an author is a variable that accompanies only certain texts to the exclusion of others: a private letter may have a signatory, but it does not have an author; a contract can have an underwriter but not have an author; and, similarly, an anonymous poster attached to a wall may have a writer, but he cannot be the author. In this sense, the function of an author is to characterize the existence, circulation, and operation of certain discourses within society.

(...)

The 'author-function' is tied to the legal and institutional systems that circumscribe, determine, and articulate the realm of discourses; it does not operate in a uniform manner in all discourses, at all times, and in any given culture; it is not defined by the spontaneous attribution of a text to its creator, but through a series of precise and complex procedures; it does not refer, purely and simply, to an actual individual insofar as it simultaneously gives rise to a variety of egos and to a series of subjective positions that individuals of any class may come to occupy...<sup>33</sup>

In 'The Death of the Author' gaat Roland Barthes nog een stap verder in het verstoppen van de autoriteit van de auteur, door de auteur niet alleen als een fictieve of historisch bepaalde instantie te zien, maar door juist zijn autoriteit over te dragen aan de lezer, een positie die ook in de film- en mediatheorie langzaam maar zeker

<sup>32</sup> Geoffrey Nowell-Smith. 'Six Authors in pursuit of the searchers' in *Screen*, vol. 17, no. 1, lente 1976. Gedeeltelijk herdrukt in *Theories of Authorship*, p. 223.

<sup>33</sup> Michel Foucault. 'What is an Author?' in *Language, Counter-Memory, Practice*. Vert. Donald Bouchard en Sherry Simon. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977: pp. 123-124 en 130-131.

is gegroeid (ik kom hier op terug in hoofdstuk 7, wanneer de theoretische inzichten van de cultural studies methode aan de orde zullen komen). Barthes formuleert deze omslag van aandacht voor de auteur naar aandacht voor de lezer (met betrekking tot de literatuur) als volgt:

Classic criticism has never paid any attention to the reader; for it, the writer is the only person in literature. We are now beginning to let ourselves be fooled no longer by the arrogant antiphrastical recriminations of good society in favour of the very thing it sets aside, ignores, smothers, or destroys; we know that to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.<sup>34</sup>

Het structuralisme heeft dus enerzijds geleid tot het bestuderen van groepen films (genres, narratieve structuren) die transindividueel zijn. Anderzijds heeft het structuralisme gezorgd voor een andere benadering van het hele begrip 'auteur', die daardoor ook een hele andere functie binnen de tekst krijgt: van geniale drijvende kracht wordt de auteur een onbewuste structuur, een fictieve instantie en een functie die slechts laat zien welke functie het auteursbegrip heeft op een bepaald moment in een bepaald vertoog.

Ook vanuit andere hoeken is er kritiek gekomen op de auteurstheorie.<sup>35</sup> Vanuit de praktijk van audiovisuele producties bekeken is de regisseur natuurlijk niet de enige schakel in de productie van een film: technici, producenten en acteurs dragen allemaal hun steentje bij aan het proces. De industrie en de institutionele context van het filmmaken wordt in de auteursbenadering niet betrokken. Deze aspecten zullen aan bod komen in hoofdstuk 6 van dit boek. Feministes hebben zich gestoord aan de overdaad aan 'witte mannen' die als auteurs worden beschouwd. En toen in de jaren zeventig er eindelijk ruimte kwam voor enkele vrouwelijke auteurs, was men ook niet altijd even blij dat juist op dat moment de auteur dood werd verklaard. De onbewuste structuren van het (auteurs)structuralisme werden al snel kritisch onder de loep gelegd, zoals zal blijken uit hoofdstuk 4. En ook het Europees/Amerikaans karakter van de auteurstheorie, waarbij er geen aandacht is voor niet-westerse auteurs is aan kritiek onderhevig.

Toch is de auteurspolitiek erg belangrijk geweest voor de ontwikkeling van filmtheorie. Zoals ik eerder al aangaf, heeft deze ervoor gezorgd dat bepaalde films systematisch werden bestudeerd en geanalyseerd op stijl en terugkerende inhoudelijke thema's en patronen. Op het moment dat de auteur van zijn bio-

<sup>34</sup> Roland Barthes. 'The Death of the Author' in *Image-Music-Text*. Vert. Stephen Heath. Londen: Hill & Wang, 1977, p. 148. Dit artikel verscheen oorspronkelijk in 1968.

<sup>35</sup> Zie Robert Stam. 'The Author' in *Film and Theory*, pp. 1-6.

grafische lasten werd ontdaan kon deze systematische bestudering van bepaalde vormen en stijlen heel goed worden ingezet in grotere theoretische debatten (beïnvloed door het structuralisme) zoals de narratologie en de semiologie en leidden andere kritieken op deze benadering tot nieuwe theoretische inzichten.

### **De auteur in het hedendaagse medialandschap: merknaam, televisie en nieuwe media**

Natuurlijk kunnen we in de hedendaagse filmcultuur ook bepaalde regisseurs nog als 'ouderwetse' auteurs beschouwen. Als we bijvoorbeeld Quentin Tarantino als een moderne auteur analyseren, dan valt op dat zijn werk stilistisch wordt gekenmerkt door zijn cartooneske gebruik van personages, zijn snerpende dialogen die de film een enorme vaart geven en zijn 'catchy' hergebruik van populaire songs. Thematisch is er natuurlijk een voorkeur voor veel over-the-top geweld en zou je ook kunnen zeggen dat hij een obsessie heeft met 'het anale': Tarantino's personages brengen veel tijd door op het toilet (denk aan Travolta die op de pot de dood vindt), of denk aan het horloge van Bruce Willis dat zijn vader in zijn rectum bewaarde, of de anale verkrachting van Marcellus Wallis (allemaal in *PULP FICTION*).<sup>36</sup> Wim Wenders en David Lynch zijn andere filmmakers die een auteursbenadering zouden kunnen doorstaan. Wim Wenders, een van de auteurs van de Nieuwe Duitse Cinema, legt in zijn films de nadruk op het visuele, en vindt narratieve ontwikkelingen minder belangrijk.<sup>37</sup> David Lynch staat bekend om zijn hybride stijl, het mengen van verschillende genres en het tonen van de duistere wereld onder de oppervlakte van de cultuur zoals in *BLUE VELVET* en in de televisieserie *TWIN PEAKS* die in hoofdstuk 8 wordt besproken. Ook op filmfestivals is de auteur nog steeds prominent aanwezig in retrospectieven en competitieprogramma's. En volgens Hamid Naficy in zijn boek *An Accented Cinema*, zijn vele diaspora filmmakers en filmmakers die etniciteit centraal stellen veelal ouderwetse auteurs met een herkenbare stijl en terugkerende thema's en motieven.<sup>38</sup>

Maar wanneer we over auteurs spreken in het hedendaagse Hollywood, wordt het begrip toch ook vaak iets anders ingevuld dan voorheen. De auteur is tegenwoordig eigenlijk meer een spin in het web van een groot audiovisueel netwerk

<sup>36</sup> Zie Sharon Willis. 'The Fathers Watch the Boys' Room' (*Camera Obscura*. no, 32, 1994) voor een analyse van de 'anale aspecten' van Tarantino's werk.

<sup>37</sup> Zie Warren Buckland. *How to Teach Yourself Film Studies*. Londen: Hodder & Stoughton, 1998: pp. 68-74 voor een korte analyse van Wenders als auteur.

<sup>38</sup> Zie Hamid Naficy. *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton en Oxford: Princeton University Press, 2001.

geworden, en zijn naam is eigenlijk een soort merknaam geworden: een Spielberg-film staat garant voor een bepaalde vorm van vakmanschap en entertainment, waar ook vele andere producten aan zijn verbonden als merchandising, soundtracks en computergames. Zoals Timothy Corrigan stelt:

Authorism has become a commercial strategy for organizing audience reception, as a critical concept bound to distributing and marketing aims that identify and address the potential cult status of an auteur.<sup>39</sup>

Eigenlijk was Hitchcock natuurlijk ook al een dergelijke moderne auteur die met zijn televisieoptredens zijn naam verbond aan een televisieshow die voor een bepaalde publieksverwachting stond.<sup>40</sup> Met betrekking tot televisie wordt echter niet vaak gesproken in termen van auteurschap. Veelal zijn de makers van televisie, in tegenstelling tot de mensen die op televisie verschijnen, voor de gemiddelde kijker nogal anoniem. Reclames, soaps, politseries – we herkennen de acteurs, maar weten zelden wie de regie heeft gevoerd. In haar artikel 'Dennis Potter and the Question of the Television Author' stelt Roselind Coward dat we eigenlijk alleen maar van ('ouderwets') auteurschap spreken bij televisie, wanneer we het over scenarioschrijvers voor televisie hebben: 'If the playwright is good enough, television too might become an art.'<sup>41</sup> Zij geeft het voorbeeld van Dennis Potter en het succes van zijn serie *THE SINGING DETECTIVE* die Potter wellicht tot de eerste televisie-auteur heeft gemaakt. In ieder geval deed het BBC-cultuurprogramma *ARENA* duidelijk een poging Potter als zodanig neer te zetten en daarmee de programmering van de BBC van een kwaliteitsstempel te voorzien. Maar om *THE SINGING DETECTIVE* te analyseren op stijl en te zien als een expressie van Dennis Potters' persoonlijke ervaringen en zijn auteurschap gaat, volgens Coward, voorbij aan wat de serie juist zo speciaal maakt, namelijk het mixen van televisie- en filmgenres en het switchen tussen 'fantasie' en 'werkelijkheid', waardoor juist de inbreng van de kijker, die immers al deze overgangen en referenties moet herkennen, erg belangrijk wordt. Hier zien we Barthes kritiek op de auteur ('de dood van de auteur') terugkomen met betrekking tot televisie:

<sup>39</sup> Timothy Corrigan. *Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991, p. 103. Zie ook Thomas Elsaesser. 'De filmregisseur als auteur: kunstenaar, keurmerk of ingenieur?' in Thomas Elsaesser (red.). *Hollywood op straat: Film en televisie in de hedendaagse mediacultuur*. Amsterdam: Vossius Pers, 2000: pp. 223-238.

<sup>40</sup> Zie 'The Outer Circle'.

<sup>41</sup> Rosalind Coward. 'Dennis Potter and the Question of the Television Author' in *Film and Theory*, p. 11.



The only overall comprehension which is possible for the series derives from recognizing the pattern of repetition and recognizing the build-up of rhythm to significant moments where memories and fantasies are linked together. What is important about this approach to the series is that it emphatically reveals the importance of the viewer as the place where the meaning of the text ultimately (if anywhere) resides. What we need to recognize is that viewers of this series are being called on to recognize (and use) television genres and codes in order to recognize the differences between fantasies, and between fantasy and reality. No text could more vividly illustrate Barthes' description of what makes up all texts, 'the text is a tissue of quotations drawn from innumerable centres of culture'.<sup>42</sup>

Met betrekking tot televisie zien we dus, meer nog dan in de hedendaagse filmcultuur, dat de auteur eigenlijk 'dood' is, ten gunste van de kijker. Een andere vraag die zich voordoet met betrekking tot televisie en auteurschap, is de vraag of misschien niet de regisseur, maar juist de acteur of performer als auteur gezien moet worden<sup>43</sup>. Met name in de videoclipcultuur van MTV rijst deze vraag. Van de meeste clips weten we immers niet door wie ze geregisseerd zijn, maar er zijn wel artiesten die we, door de combinatie van hun muzikale en visuele performance als 'auteurs' zouden kunnen zien. Natuurlijk wordt elke videoclip gemaakt binnen een muziekindustrie waar geld moet worden verdiend, en dient een clip in eerste instantie als promotie van de muziek. Maar in de afgelopen twee decennia zijn er toch ook artiesten geweest die aan hun clips een duidelijke kwaliteits-signatuur hebben weten te geven. Denk bijvoorbeeld aan de video's van Fat Boy Slim, The Red Hot Chili Peppers, Madonna en Alanis Morissette.<sup>44</sup> Maar ook hier geldt vaak dat deze artiesten de scepter zwaaien over een heel imperium, waarbij hun eigen naam een merknaam is geworden, waarvan de copyrights goed worden beschermd.

In het digitale tijdperk dat het huidige medialandschap kenmerkt, lijkt de vraag naar artistiek auteurschap nog veel moeilijker geworden. In de eerste plaats om-

<sup>42</sup> 'Dennis Potter and the Question of the Television Author', p. 13.

<sup>43</sup> Soms staat een bepaalde omroep ook voor een bepaalde kwaliteit televisie, zoals HBO-producties garant staan voor kwaliteitsdrama (o.a. ANGELS OF AMERICA, SIX FEET UNDER, THE SOPRANOS). 'Kwaliteitstevisie' is een belangrijk onderwerp in televisiestudies dat echter meestal niet in termen van auteurschap wordt geanalyseerd.

<sup>44</sup> In zijn afstudeerscriptie *You Oughta Know: An Analysis of Alanis Morissette's Agency in Music Videos* geeft Titus de Leeuw een uitgebreide analyse van de video's van de Canadese zangeres die haar als een 'MTV-auteur' neerzet (Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1998). Videoclipregisseurs die wel bekend zijn en opvallen door hun persoonlijke stijl, maken vaak de overstap naar speelfilm zoals Spike Jonze (BEING JOHN MALKOVICH, 1999) en Michel Gondry (ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND, 2004).

dat veel films inmiddels zo vol digitale special effects zitten, en soms helemaal digitaal zijn, dat er altijd sprake is van een enorm team aan programmeurs en designers die elk een klein deeltje van de productie voor hun rekening nemen. Ook bij het ontwikkelen van computergames wordt er meer in 'development teams' gewerkt. In de tweede plaats omdat bij de interactieve vormen van nieuwe media zoals games de inbreng van de kijker/speler ook veel groter is geworden. De meest succesvolle games geven de spelers zelfs de meeste ruimte: 'Indeed, the games which provide the most freedom and empowerment for the player, titles such as *THE SIMS* and *CIVILIZATION*, turn out to have the most lasting appeal for players. The designers of these games, Will Wright and Sid Meier respectively, both understood that they were providing merely a framework on which players could build their own stories. (...) The game designer must abdicate a large part of the game's authorship to the player if he hopes to create the most compelling gaming experience possible.'<sup>45</sup> Als er al sprake kan zijn van 'auteurschap' in digitale media, dan is dat zeker niet meer de auteur die in een kenmerkende stijl verhalen vertelt, maar zou een auteur meer gezien kunnen worden als een architect, iemand die een wereld bouwt waarin anderen kunnen navigeren en hun eigen verhaal vertellen. Zoals Graham Weinbren het stelt in zijn artikel 'Random Acces Rules' over interactief filmmaken:

The interactive filmmaker's task becomes that of producing a set of film materials and plotting some pathways through it. The viewer then follows the pathways, deviating or continuing in a line as the mood takes him. The filmmaker becomes more the designer of a pattern of trails through a landscape of images, less the tour bus driver. And maybe, in the process, the filmmaker gives up controlling what his work means – or, alternatively, the nature of cinematic meaning is transformed in the process.<sup>46</sup>

Mocht er dus al sprake zijn van auteurschap in de digitale media, dan heeft dit digitale werk nog wel esthetische herkenbare stijlelementen, maar dan worden die elementen minder ingezet om een lineair verhaal te vertellen, maar meer om een wereld te ontwerpen waar de kijker/gebruiker in rond kan lopen en verschillende

<sup>45</sup> Richard Rouse III. 'Computer Games, Not Computer Movies' in *Computer Graphics* 34.4, 2000: p. 6. Zie ook Joost Raessens. 'Computer Games as Participatory Media Culture' in Joost Raessens en Jeffrey Goldstein (red.) *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge en Londen: MIT Press, 2005: pp. 373-88.

<sup>46</sup> Graham Weinbren. 'Random Acces Rules' in Thomas Elsaesser en Kay Hoffmann (red.). *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998: p. 230.

paden kan ontdekken.<sup>47</sup> Het verhaal lijkt in veel digitale media minder belangrijk, of het nu gaat om special effect cinema of computergames; in ieder geval lijken de regels van het vertellen van verhalen (en daarmee ook de rol van de auteur) anders te worden.<sup>48</sup> Toch heeft het vertellen van verhalen nog altijd ook veel zeggingskracht en is een van de centrale aandachtspunten van de studie van film en televisie de bestudering van de (visuele) verhaaltechnieken en de regels van dramatisering geweest. Over die kunst van het vertellen, en de theoretische regels die daaraan ten grondslag liggen, gaat het volgende hoofdstuk.

---

<sup>47</sup> De ontwerpers van *MYST*, Robyn en Rand Miller, worden zo wel eens als een van de eerste 'digitale auteurs' gezien. Er bestaat ook een officiële Hitchcock game *ALFRED HITCHCOCK PRESENTS THE FINAL CUT* (<http://www.mobygames.com/game/alfred-hitchcock-presents-the-final-cut>).

<sup>48</sup> In *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997) spreekt Janet Murray van 'procedural authorship' wanneer ze het heeft over de veranderende rol van de auteur in digitale media. De auteur moet rekening gaan houden met de kenmerken en mogelijkheden van nieuwe media: 'What will it take for authors to create rich and satisfying stories that exploit the characteristic properties of digital environments and deliver the aesthetic pleasures the new medium seems to promise us? We would have to find some ways to allow them to write procedurally; to anticipate all the twists of the kaleidoscope, all the actions of the interactor; and to specify not just the events of the plot but also the rules by which those events would occur. Writers would need a concrete way to structure a coherent story not as a single sequence of events but as a multiform plot open to the collaborative participation of the interactor.' (p. 185). In het volgende hoofdstuk kom ik terug op die esthetische aspecten die het digitale verhaal zouden kenmerken. Hier wil ik slechts signaleren dat de auteur in ieder geval een andere plek krijgt in een digitale omgeving.





# *Suspense en surprise*

## *Narratologie*

Narrative beauty is independent of medium. Oral tales, pictorial stories, plays, novels, movies and television shows can all range from the lame and sensationalist to the heartbreaking and illuminating. We need every available form of expression and all the new ones we can muster to help us understand who we are and what we are doing.

*Janet Murray*<sup>1</sup>

Drama is life with the dull spots removed.

*Alfred Hitchcock*<sup>2</sup>

In het begin van het tweede deel, als James Stewart de brunette ontmoet, wordt de waarheid omtrent Judy's verleden al onthuld, maar *uitsluitend* aan de kijker. Hoewel Stewart zich daar nog niet van bewust is weten de toeschouwers allang dat Judy niet zomaar een meisje is dat op Madeleine lijkt, maar dat ze het ook *is*. Iedereen om me heen was tegen die verandering; ze vonden allemaal dat die openbaring tot aan het eind van de film bewaard moest blijven. Ik stelde me voor dat ik een kind was en dat mijn moeder me een verhaal vertelde. Als de moeder even ophoudt met vertellen vraagt een kind altijd: 'En wat gebeurde er toen, mamma?' Nou, ik had het gevoel dat het tweede deel van de roman geschreven was alsof er helemaal niets meer zou gebeuren, terwijl in mijn formule het kind, wetend dat Madeleine en Judy dezelfde persoon zijn, zou vragen: 'En dat weet Stewart niet,

---

<sup>1</sup> Janet MurMurray. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997: p. 274.

<sup>2</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, p. 205.

hè. Wat zal hij doen als hij erachter komt?’ Anders gezegd: ... wil je *suspense of surprise*?

Alfred Hitchcock over VERTIGO<sup>3</sup>

Het vorige hoofdstuk eindigde ik met de constatering dat in digitale media het verhaal ondergesneeuwd lijkt te worden ten gunste van allerlei special effects en interactieve handelingen. In haar boek *Hamlet on the Holodeck* gaat Janet Murray op zoek naar de mogelijke toekomst van het verhaal in cyberspace. Haar uitgangspunt daarbij is dat verhalen eigenlijk onafhankelijk van elk medium kunnen bestaan: ‘narrative beauty is independent of the medium.’<sup>4</sup> In dit hoofdstuk neem ik dit uitgangspunt over. Al vroeg in de filmgeschiedenis werd immers ontdekt dat bewegende beelden een krachtig vertelmiddel kunnen zijn. Veel van de dramatische principes van het vertellen van een goed verhaal worden door verschillende media gedeeld. Maar film, televisie en nieuwe media hebben ook ieder hun eigen mogelijkheden en beperkingen. Bovendien zijn er verschillende theoretische visies op het vertellen van verhalen.

Ook Hitchcock, in het citaat over VERTIGO, refereert aan het verhaal in de roman én het verhaal in de film: hetzelfde verhaal kan in verschillende media en op verschillende manieren verteld worden. Uit dit feit dat verhalen verteld worden in allerlei media (romans, mythes, theater, film, etc.) blijkt dat we het verhaal als iets heel natuurlijks, iets heel basaal ervaren. In de jaren vijftig en zestig kregen (film)wetenschappers, onder invloed van het structuralisme, veel belangstelling voor de algemene structuren en principes die ten grondslag lagen aan het vertellen. Naast de auteursbenadering werd er in de opkomende filmwetenschap dan ook veel gepubliceerd over de narratologische principes van de cinema. Vanuit het structuralisme werd er dus niet alleen naar de ‘auteur’ als structuur gekeken, maar ook naar verhaalstructuren. Ik zal dit hoofdstuk dan ook beginnen met enkele van die basisstructuren, zoals die geformuleerd zijn vanuit het structuralisme.<sup>5</sup> Een tweede punt dat naar voren komt in het bovenstaand citaat van Hitchcock, is het feit dat verschillende manieren van iets vertellen verschillende effecten kunnen opleveren. In dit geval *suspense of surprise*. Suspense en surprise zijn narratologische basistechnieken die door niemand meer en beter zijn ingezet dan door Hitchcock, ‘the master of suspense’. In het tweede deel van dit hoofdstuk zal ik dan ook dieper ingaan op deze twee

<sup>3</sup> Hitchcock/Truffaut, pp. 207-208.

<sup>4</sup> Zie ook Gonzalo Frasca. ‘Ludologists love stories, too’ in Marinka Copier en Joost Raessens (red.) *Level Up: Digital Games Research Conference*. Utrecht: Digra en Universiteit van Utrecht, 2003: pp. 92-99.

<sup>5</sup> In het volgende hoofdstuk zal nog een derde en wellicht het grootste aandachtsgebied van het structuralisme aan de orde komen, namelijk betekenisstructuren (de semiologie).

narratologische principes, en enkele voorbeelden geven uit het werk van Hitchcock.

Een derde aspect waar Hitchcock aan refereert in zijn citaat, is de rol van de toeschouwer. Elk verhaal probeert zijn lezer, toehoorder of toeschouwer te betrekken bij de dramatische gebeurtenissen. In psychologische (en psychoanalytische) termen wordt dan vaak gesproken van identificatie. Maar in de narratologie is identificatie, waarbij een toeschouwer zich volledig identificeert met een personage (er als het ware mee samenvalt), wellicht een te eenvoudige term. Er zijn verschillende manieren waarop een toeschouwer betrokken kan worden bij een verhaal. Ook hierover heeft de narratologie theorieën ontwikkeld, die ik zal bespreken. Wanneer het gaat over de betrokkenheid van de toeschouwer komen die narratologische principes niet meer zozeer vanuit een structuralistisch kader, maar zijn deze vooral geformuleerd vanuit een cognitieve benadering (het cognitivisme onderzoekt de hypothesen en gedachtegangen in ons hoofd die maken dat we iets kunnen begrijpen). Wat dus met betrekking tot de narratologie moet worden opgemerkt, is dat narratieve principes eigenlijk deel uitmaken van de esthetiek, maar dat deze bestudeerd kunnen worden vanuit verschillende theoretische benaderingen (die elkaar niet volledig hoeven uit te sluiten). Ik zal dit hoofdstuk weer eindigen met enkele opmerkingen over de ontwikkelingen van het verhaal en vertelvormen in televisie en nieuwe media. Gedeeltelijk delen deze nieuwere mediavormen allerlei narratologische principes met het filmverhaal, maar ze brengen ook nieuwe manieren van vertellen met zich mee.

### **Structuralisme, narratologie en filmtheorie: de invloed van het Russisch formalisme**

The narratives of the world are numberless. Narrative is first and foremost a prodigious variety of genres, themselves distributed amongst different substances – as though any material were fit to receive man's stories. Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures, and the ordered mixture of all these substances; narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting (...), stained glass windows, cinema, comics, news items, conversation. Moreover, under this almost infinite diversity of forms, narrative is present in every age, in every place, in every society; it begins with the history of mankind and there nowhere is nor has been a people without narratives. All classes, all human groups, have their narratives, enjoyment of which is very often shared by men with different, even opposing, cultural backgrounds. Caring nothing for the division between good and bad



literature, narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there, like life itself.<sup>6</sup>

Verhalen zijn zo oud als de wereld zelf, ze zijn er gewoon 'like life itself'. Al vanaf de Oudheid bestaat er dan ook belangstelling voor verteltechnieken. Aristoteles en Plato schreven al over de kunst van het vertellen in literatuur en theater. Hoewel die klassieke ideeën over het vertellen nog steeds geldigheid hebben, wil ik me in dit boek, zoals ik in de inleiding heb aangegeven, beperken tot de theorieën die vooral de moderne mediatheorievorming hebben beïnvloed. En met betrekking tot de filmnarratologie is dat in eerste instantie het structuralisme in de jaren vijftig en zestig. Uit bovenstaand citaat, afkomstig uit Roland Barthes' essay 'Introduction to the Structural Analysis of Narratives', blijkt hoe verhalen als transhistorische en transculturele structuren worden beschouwd, algemene structuren waar het structuralisme naar op zoek is (dit in tegenstelling tot het specifieke en persoonlijke van het auteurisme). In de jaren twintig was er ook al een theoretische stroming die basisprincipes van het verhaal onderzocht, namelijk de Russische formalisten. Op verschillende wijze onderzochten de formalisten de esthetische kracht van kunst, taal, poëzie, verhalen en ook al van film. Hun nadruk op de *constructie* van het kunstwerk leidde ondermeer tot de opvatting van kunst als een systeem van tekens en conventies (in tegenstelling tot de gangbaardere opvatting van kunst als een registratie van natuurlijke fenomenen). Deze opvatting van kunst was belangrijk voor het latere structuralisme dat in de jaren vijftig de belangrijkste theoretische stroming in de geesteswetenschappen zou worden.<sup>7</sup> Voordat ik inga op structuralistische benaderingen van filmnarratie zal ik enkele (neo)formalistische principes bespreken.

## Story – plot

Een van die formalistische principes dat nog steeds invloedrijk is is het belangrijke onderscheid tussen 'story' en 'plot'. David Bordwell en Kristin Thompson

<sup>6</sup> Roland Barthes. 'Introduction to the Structural Analysis of Narratives' in *Image – Music – Text*, p. 79.

<sup>7</sup> Het Russische formalisme bloeide tussen 1915 en 1930 en bestond uit twee linguïstische circles in St. Petersburg en Moskou. Belangrijkste namen zijn Victor Shlovsky, Roman Jakobson, Boris Eikhenbaum en Yury Tynianov. Zie voor een uitgebreidere beschrijving van de invloed van het formalisme op het structuralisme en de filmsemiologie Robert Stam e.a. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. Londen en New York: Routledge, 1992: pp. 1-23. Zie voor een genuanceerde uiteenzetting van meer formalistische basisprincipes Annie van den Oever. 'Een klap in het gezicht van de goede smaak: Symbolisme, avantgarde, formalisme en het probleem van de artistieke vorm'. In *AvantGarde! Voorhoede?* Nijmegen: Uitgeverij van Tilt, 2002: pp. 191-204.

hanteren in hun boek *Film Art: An Introduction* veel van deze formalistische esthetische principes, en hun benadering wordt dan ook wel neoformalistisch genoemd.<sup>8</sup> Narratieve elementen worden als formele bouwstenen van een film gezien. Met 'story' wordt het hele verhaal bedoeld, zoals het in chronologische volgorde heeft plaatsgevonden, inclusief de impliciete gebeurtenissen die we niet direct zien, maar die wel bij het verhaal en de verhaalwereld (de diegese) horen:

The set of *all* the events in the narrative, both the ones explicitly presented and those the viewer infers, constitute the story.<sup>9</sup>

We kunnen hierbij bijvoorbeeld denken aan het verhaal van een reclameman die door spionnen wordt aangezien voor een, in werkelijkheid niet bestaande CIA-agent, die na hachelijke avonturen waarbij hij ternauwernood aan de dood ontsnapt zijn onschuld weet te bewijzen: de story van *NORTH BY NORTHWEST*. Op een iets kleiner niveau, bijvoorbeeld van de openingssequentie van de film, kunnen we ook story-elementen herkennen. Het is spitsuur in Manhattan en Roger Thornhill stap met zijn secretaresse die hij dicteert uit een lift. Dit zijn de expliciet getoonde beelden. Wat we impliciet hieruit afleiden is dat Thornhill een drukke dag op kantoor heeft en een drukbezet zakenman is. Ook nemen we aan dat hij zijn secretaresse al geruime tijd aan het dicteren is, en dat zij vaker op deze manier zaken voor hem regelt.

Met 'plot' wordt de specifieke volgorde waarin alle verhaalelementen worden gepresenteerd bedoeld. Dit kan een chronologische volgorde zijn, maar de gebeurtenissen kunnen ook anders gepresenteerd worden, bijvoorbeeld via een verteller die eerst in beeld komt waarna er wordt overgegaan naar wat hij vertelt of via flashbacks. Ook dingen die niet in de verhaalwereld thuishoren, maken deel

---

<sup>8</sup> De originele formalistische termen zijn 'fabula' en 'syuzhet'. In zijn boek *Narration in the Fiction Film* hanteert David Bordwell deze termen (zie ook voorlaatste paragraaf van dit hoofdstuk). De definities van 'fabula' en 'syuzhet' volgens Shlovsky komen niet helemaal overeen met Bordwell's narratologische opvatting van deze termen. Volgens Shlovsky is fabula het ruwe materiaal dat door de kunstenaar wordt omgevormd tot syuzhet in het vertellen. Omdat de termen story/plot en fabula/syuzhet in filmtheorie niettemin vaak worden gebruikt als synoniemen handhaaf ik de definities van David Bordwell en Kristin Thompson in *Film Art: An Introduction* (New York: MacGrawhill, 2000) en *Narration in the Fiction Film* (Londen: Routledge, 1985). Zie voor nuancering van zijn eigen begrippenapparaat David Bordwell. *Narration in the Fiction Film*, pp. 344-345, n. 7 en n. 8. Zie voor fabula/syuzhet en story/plot in de filmsemiologie ook Robert Stam. *New Vocabularies in Film Semiotics*, pp. 70-73. Seymour Chatman maakt in zijn boek *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca en Londen: Cornell University Press, 1990) gebruik van de termen 'story' en 'discourse' die afkomstig zijn van de invloedrijke Franse linguïst Gérard Genette (o.a. *Narrative Discourse*. Vert. Jane Lewin. Ithaca en Londen: Cornell University Press, 1980).

<sup>9</sup> *Film Art*, p. 61.

uit van het plot, zoals bijvoorbeeld de begintitels (de plot is alles zoals het gepresenteerd wordt):

The term plot is used to describe everything visibly and audibly present in the film before us. The plot includes, first, all the story events that are directly depicted. (...) Second, the film's plot may contain material that is extraneous to the story world.<sup>10</sup>

De eerste scènes van *NORTH BY NORTHWEST* laten bijvoorbeeld diegetische en non-diegetische plotelementen zien: de credits en een muzikscore (extra-diegetisch) gaan naadloos over in beelden van spitsuur in Manhattan en Roger Thornhill die zijn secretaresse dicteert (diegetisch).

De plot kan de gebeurtenissen ook vanuit verschillende perspectieven presenteren: vanuit een alwetende positie of vanuit het standpunt van een van de personages. Dit wordt *omniscient* of *restricted narration* genoemd. In *NORTH BY NORTHWEST* weten we soms precies evenveel als Cary Grant, soms weten we meer dan hij. Na de openingsbeelden van het spitsuur in New York (omniscient), worden de plotelementen eerst een tijd aangeboden via het perspectief van Roger Thornhill (restricted). De camera blijft bij hem en we volgen hem op zijn tocht door het kantoorgebouw naar buiten, in de taxi en in het Plaza Hotel waar hij een zakelijke afspraak heeft. Op het moment dat hij een telegram wil versturen naar zijn moeder en zijn hand opsteekt om een bell boy te roepen, opent het vertelperspectief zich weer en wordt weer alwetend: de camera verlaat Thornhill en zijn gezelschap en toont ons twee mannen die Thornhill voor ene George Kaplan (die door de bell boy wordt omgeroepen zich te melden) wordt aanzien.

Op die manier zijn er in *NORTH BY NORTHWEST* regelmatig momenten ingebouwd waarop de vertelling de toeschouwer meer informatie geeft dan het personage. Soms zijn zelfs hele scènes alleen voor het oog en oor van de toeschouwer, zoals de scène op het CIA-kantoor waar we te horen krijgen dat George Kaplan helemaal niet bestaat. Zo wordt er een spel gespeeld met story en plot informatie, waarbij de toeschouwer meer of minder informatie krijgt en wordt uitgenodigd vanuit de plot de story te achterhalen. Dit spel levert ook effecten als suspense en surprise op waar ik zo meteen op terug zal komen.

### Oorzaak – gevolg en begin – midden – einde

Een ander belangrijk narratief basisprincipe volgens Bordwell en Thompson is de definitie van een verhaal als een serie van gebeurtenissen die met elkaar ver-

<sup>10</sup> *Film Art*, p. 61.

bonden zijn door een oorzaak-gevolg relatie, meestal in gang gezet door personages:

We can consider a narrative to be a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space. (...) Usually the agents of cause and effect are characters. By triggering and reacting to events, characters play roles within the film's formal system.<sup>11</sup>

In *NORTH BY NORTHWEST* wordt het verhaal in zijn geheel gemotiveerd door het verlangen van Thornhill om zijn onschuld te bewijzen. Maar ook op het microniveau van bijvoorbeeld weer de openingssequentie speelt de oorzaak-gevolg relatie een grote rol: Thornhill, een snelle en gevatte reclameman, heeft een heilig ontzag voor zijn moeder (we herkennen hier de dominante Hitchcock-moeder). Omdat hij een telegram wil sturen om een afspraak met zijn moeder te maken, wordt hij voor Kaplan aangezien: de gebeurtenissen hebben een logica van oorzaak en gevolg.

Een van de meest basale formalistische principes van een verhaal is de driedeling in begin (evenwicht), midden (verstoring van het evenwicht) en einde (herstel van het evenwicht).<sup>12</sup> Om van het begin tot het einde te komen, vindt er meestal een transformatie (van het hoofdpersonage) plaats, waarin het alledaagse en de rust van het aanvankelijke evenwicht worden overschreden om uiteindelijk tot een nieuw evenwicht te komen. Ook *NORTH BY NORTHWEST* volgt dit patroon: in het begin is Thornhill aan het werk en ontmoet hij een paar zakenrelaties in de bar van het Plaza Hotel. In het middenstuk wordt hij voor George Kaplan aangezien, gekidnapt, beschuldigd van moord en beleeft hij andere niet alledaagse avonturen (waarbij hij zich onder andere losmaakt van zijn moeder, wat Thornhills transformatie is). Op het einde heeft hij zijn onschuld bewezen, VanDamm als schurk ontmaskerd en gaat hij samen met Eve een nieuwe evenwichtige situatie tegemoet.

Uiteraard kan er met deze formalistische principes worden gespeeld en geëxperimenteerd. Toen verschillende critici van de *Cahiers* in 1959 hun debuutfilms presenteerden waarin ze zich veelal afzetten tegen de strakke wetmatigheden van het traditionele verhaal en de Hollywoodcinema, deed Jean-Luc Godard (wiens film *À BOUT DE SOUFFLE* in première ging) zijn beroemde uitspraak: 'Een film heeft een begin, midden en einde, maar niet noodzakelijk in die volgorde.' In dit

<sup>11</sup> *Film Art*, p. 60 en p. 62.

<sup>12</sup> Dit basisprincipe dat Bordwell en Thompson in hun neoforalistische methode hanteren is eigenlijk al afkomstig van Aristoteles en vormt een van de uitgangspunten van het klassieke drama en de drieaktenstructuur van Hollywood scenario's. Zie Syd Field. *The Foundation of Screenwriting*. New York: Dell, 1984.

opzicht is Quentin Tarantino in *PULP FICTION* een erfgenaam van Godard. Het verhaal van *PULP FICTION* kent immers inderdaad een begin, midden en einde, maar wordt in een geheel andere volgorde gepresenteerd. De film (plot) begint en eindigt eigenlijk in het midden van het verhaal (story). Als je dit verhaal chronologisch achter elkaar vertelt, houd je echter een min of meer klassiek oorzaak-gevolg narratief over (met weliswaar meer dan één hoofdpersone).<sup>13</sup> David Lynch heeft in 1986 met zijn film *BLUE VELVET* de begin-midden-eind structuur geparodieerd door overduidelijk het begin als een overdreven evenwichtige situatie te presenteren (het kalme leven in Amerikaanse buitenwijk). Die situatie wordt wreed verstoord op het moment dat het hoofdpersone een afgehakt oor vindt en er zich een duistere en perverse wereld voor hem opent. Op het einde van de film zijn we weer terug bij de zoete beginsituatie. De transformatie hier bestaat uit het feit dat het hoofdpersone een minder naïeve blik op de wereld heeft gekregen die de gepresenteerde zoetsappigheid ironiseert.

### Propps morfologie

Hoewel Vladimir Propp strikt genomen niet tot de kerngroep van de Russische formalisten behoort, is zijn werk ook van groot belang geweest voor de structuralistische filmnarratologie. In zijn beroemde studie van Russische volksverhalen, *Morphology of the Folktale*, komt Propp tot de ontdekking dat al deze sprookjes dezelfde structuur hebben en dat alle verhalen bestaan uit een variatie op terugkerende elementen.<sup>14</sup> Propp onderscheidt verschillende terugkerende dramatische personages met specifieke narratieve functies: bijvoorbeeld de held die een opdracht krijgt of een missie heeft en het avontuur onderneemt, de slechterik (al dan niet met bovennatuurlijke krachten) die de onderneming van de held compliceert en tegenstand biedt, de helper die de held ondersteunt, de prinses die meestal de inzet of beloning van de zoektocht is. Terugkerende narratieve elementen die Propp onderscheidt zijn bedrog, maskerade, de achtervolging, de redding en het huwelijk (als beloning). Propp gaf als het ware een 'recept' voor de elementen van het Russische volksverhaal en toonde aan dat elk verhaal bestaat uit het hergroeperen en spelen met deze elementen volgens vaste regels. Hij noemt dit de morfologie van het volksverhaal. Een 'proppiaans' sprookje bestaat uit 32 verhaalelementen waaronder de volgende:

<sup>13</sup> Zie Stan Lapinski. 'Een hecht doortimmerde structuur' in *Skrien*, no. 199, 1994 voor een formele analyse van de narratieve structuur van *PULP FICTION* waarin het verhaal in chronologische volgorde wordt gereconstrueerd.

<sup>14</sup> Vladimir Propp. *Morphology of the Folktale*. 2de editie vert. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 1968. De eerste Engelse vertaling verscheen in 1958.

- De held verlaat huis (omdat hij iets mist en naar iets op zoek moet gaan).
- De held wordt op de proef gesteld (hier zijn tien varianten op).
- De held krijgt magische hulp (bijvoorbeeld een betoverd paard of betoverd eten).
- De held en de schurk komen in direct conflict of gevecht.
- De held verslaat de schurk.
- Er duikt een valse held op.
- De held krijgt een moeilijke opdracht.
- De held slaagt in de opdracht.
- De held keert terug naar huis.
- De valse held wordt ontmaskerd.
- De schurk wordt gestraft.
- De held trouwt en mag de troon bestijgen.

Toen Propps werk in de jaren vijftig vertaald werd bleken zijn ideeën goed aan te sluiten bij het structuralistische gedachtegoed en ging men deze toepassen op de narratieve structuur van filmverhalen. Een voorbeeld van een dergelijke formalistisch/structuralistische verhaalanalyse is Peter Wollens 'North by northwest: A Morphological Analysis'.<sup>15</sup> Wollen analyseert *NORTH BY NORTHWEST*, Hitchcocks film over de reclameman die voor een spion wordt aangezien en op de vlucht moet slaan om zijn leven te redden, volgens de functies en symbolen van Propp. Wollen laat zien hoe het hoofdpersonage Roger Thornhill (Cary Grant) een typische proppiaanse slachtoffer-held is, gedwarsboomd door de schurk VanDamm (James Mason) die uiteindelijk voor al zijn avonturen met de klassieke beloning beloofd zal worden: het huwelijk met de prinses, Eve (Eva Marie Saint). In proppiaanse termen lijkt Eve overigens eerst een helpster, dan lijkt ze een tegenstandster behorend bij de slechterik en uiteindelijk blijkt ze de prinses te zijn.

Uit Wollens analyse blijkt duidelijk waar de structuralisten in de jaren zestig naar op zoek waren met betrekking tot het vertellen van verhalen, namelijk de basisstructuren en elementen die aan de grondslag liggen van elk verhaal. Ook nu nog is Propps formele analyse een bruikbaar model om grip te krijgen op de structuur van veel Hollywoodverhalen. Denk bijvoorbeeld aan de Dreamworks animatiefilm *ANTZ*, die als een prototype van een proppiaans verhaal kan worden gezien: de mier met de stem van Woody Allen is de held, hij heeft helpers, tegenstanders en er is een onvervalste prinses (met de stem van Sharon Stone) als uiteindelijke beloning. Ook televisieseries werken heel vaak volgens een proppiaans model, waarbij er bij elke aflevering gevarieerd kan worden op het vaste schema

---

<sup>15</sup> Peter Wollen. 'NORTH BY NORTHWEST: A Morphological Analysis' herdrukt in *Semiotic Counter-Strategies: Readings and Writings*. Londen: Verso, 1982: pp. 18-33.

van de verhaalontwikkeling. En ook in nieuwe media als interactieve spelletjes kunnen Propps verhaalelementen bruikbaar worden ingezet om verschillende varianten en opties te creëren waaruit de speler kan kiezen.<sup>16</sup> Ik zal op het einde van dit hoofdstuk terugkomen op de narratie in digitale media.

### **Claude Lévi-Strauss: structuralistische analyse van de mythe**

Het doel van structuralistische (film)wetenschappers in de jaren zestig is het creëren van een minder impressionistische en meer wetenschappelijke methode van analyse. In het formalisme werden daarvoor met betrekking tot verhaalstructuren enige aanknopingspunten gevonden. Een andere theoreticus die van grote invloed is geweest op de structuralistische narratologie is de antropoloog Claude Lévi-Strauss. Lévi-Strauss deed in de jaren vijftig onderzoek naar mythes bij verschillende stammen en bevolkingsgroepen, en kwam tot de conclusie dat veel van de lokale mythes universele kenmerken hebben. Hij ontwikkelde een methode om deze dieper liggende en universele betekenisstructuren van de mythe te achterhalen. In het volgende hoofdstuk zal ik uitgebreider ingaan op deze methode die verder is ontwikkeld in de semiologie. Voor nu is het voldoende te zien dat, waar Propp de zichtbare elementen aan de oppervlakte van het verhaal analyseert (de dramatische personages, de gebeurtenissen), Lévi-Strauss op zoek is naar de verbanden en patronen in het verhaal die niet altijd direct zichtbaar zijn, maar die wel bepalend zijn voor de betekenis. In 'The Structural Study of Myth' geeft Lévi-Strauss het voorbeeld van de Oedipusmythe, een van de mythes waarvan hij de basispatronen structureel ziet terugkeren in verschillende culturen en culturele uitingen. Zijn voornaamste doel in dit artikel is om zijn methode om tot die dieper liggende structuren te komen duidelijk te maken:

Now for a concrete example of the method we propose. We shall use the Oedipus myth, which is well known to everyone. I am well aware that the Oedipus myth has only reached us under late forms and through literary transmutations concerned more with esthetic and moral preoccupations than with religious or ritual ones, whatever these may have been. But we shall not interpret the Oedipus myth in literal terms, much less offer an explanation acceptable to the specialist. We simply wish to illustrate – and without reaching any conclusions with respect to it – a certain technique (...). the 'demonstration' should therefore be conceived, not in terms of what the scientist means by this term, but at best in terms of what is meant by the street

<sup>16</sup> Zie voor een 'digitale Propp' waar je zelf propiaanse sprookjes kunt genereren de website: <http://www.brown.edu/Courses/FR0133/Fairytales-Generator/propp.html>.

peddler, whose aim is not to achieve a concrete result, but to explain, as succinctly as possible, the functioning of the mechanical toy which he is trying to sell on the onlookers. The myth will be treated as an orchestra score would be if it were unwittingly considered as a unilinear series; our task is to re-establish the correct arrangement.<sup>17</sup>

Lévi-Strauss deelt de mythe op in wat hij noemt 'mythemes', narratieve eenheden van de mythe. Maar in plaats dat hij deze mythemes in chronologische volgorde achter elkaar zet, zoals Propp dat deed met de verhaalelementen van het Russische volkssprookje, is Lévi-Strauss op zoek naar de onderliggende verhoudingen en tegenstellingen tussen die verschillende elementen die in de mythe een rol spelen. Zo is in de Oedipusmythe de tegenstelling tussen 'het overschrijden van bloedverwantschap' (Oedipus trouwt met zijn moeder) en 'het onderschatten of ontkennen van bloedverwantschap' (Oedipus doodt zijn vader) een belangrijke dieper liggende structuur, een structuur die het probleem aangeeft van de menselijke origine, bloedverwantschap en het taboe op incest. Volgens Lévi-Strauss blijft deze structuur van de mythe altijd gelijk, hoe verschillend de uitwerkingen ervan ook mogen zijn. Het gaat er Lévi-Strauss niet om de ware en originele mythe terug te vinden, maar om de onderliggende betekenis van de mythe te achterhalen die achter al zijn verschijningsvormen schuil gaat.

Lévi-Strauss' methode heeft veel navolging gevonden in de semiologie en in het volgende hoofdstuk zal ik dieper ingaan op de semiologische methode en bespreken op welke manier NORTH BY NORTHWEST gezien kan worden als een moderne versie van de Oedipusmythe. Ook zal in dat hoofdstuk en in hoofdstuk 4 de freudiaanse versie van Oedipus aan de orde komen. Hier wil ik me beperken tot de structuralistische narratologie en de invloed die de structuralistische benadering heeft gehad op de bestudering van filmverhalen als genres.

### **Genres: esthetische, rituele en ideologische benaderingen**

Al vanaf de vroege cinema zijn er genre-indelingen geweest: komedies, melodrama's en westerns waren al vroege aanduidingen om verschillende types of categorieën films aan te duiden, net zoals in de literatuur en het theater het verschil tussen tragedie en komedie al lang bestaat. In eerste instantie lijkt iedereen wel te weten wat er met een genre wordt bedoeld, maar de genretheorie die zich vanaf de jaren vijftig sterk heeft ontwikkeld, heeft die vanzelfsprekendheid juist geproblematiseerd en heeft gezocht naar rechtvaardigingen om tot bepaalde indelin-

<sup>17</sup> Claude Lévi-Strauss. 'The Structural Study of Myth' in *Structural Anthropology, Vol. I*. Londen: Allen Lane, 1969. Herdrukt in *Theories of Authorship*, pp. 131-132.



gen van types verhalen te komen. In de geest van het structuralisme zoekt de genretheorie dus niet naar het specifieke en individuele in een film, maar juist naar het algemene, het steeds terugkerende, het typische en het conventionele in een (groep) film(s).

Vragen die binnen de genretheorie worden gesteld zijn de volgende: Hoe herken je een bepaald genre? Welke verhaalstructuren of esthetische en iconografische kenmerken horen bij een genre? Bestaat er een prototype van een genre dat alle kenmerken in zich draagt? Dit zijn vragen die zich bevinden op een esthetisch niveau en kunnen dus als de esthetische benadering van genre worden gezien. In zijn artikel 'A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre' geeft Rick Altman een analysemodel dat twee niveaus van esthetische genredefiniering met elkaar verenigt.<sup>18</sup> Met een semantische benadering van genre bedoelt Altman de iconografische elementen die films van een bepaald genre met elkaar delen, zoals bijvoorbeeld het weidse droge landschap, de eenzame cowboy, de indianen en de saloons in de western; de donkere, glimmende straten, de regenjassen en de femme fatale in film noir; de huiselijke setting in het melodrama; de futuristische setting in de sciencefiction film, etc. De syntactische benadering van genre, die deze semantische benadering moet aanvullen, analyseert de verhaalstructuren en terugkerende patronen die in bepaalde genres veel voorkomen, zoals de held die ten strijde trekt tegen het kwaad en de oppositie tussen natuur en cultuur in de western en het conflict tussen maatschappelijke normen en de (onmogelijke) liefde in het melodrama:

While there is anything but general agreement on the exact frontier separating semantic from syntactic views, we can as a whole distinguish between generic definitions that depend on a list of common traits, attitudes, characters, shots, locations, sets, and the like – thus stressing the semantic elements that make up the genre – and definitions that play up instead certain constitutive relationships between undesignated and variable placeholders

<sup>18</sup> Rick Altman. 'A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre' in Barry Grant (red.). *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, 1986: pp. 26-40. In zijn recentere boek *Film/Genre* (Londen: British Film Institute, 1999) geeft Altman een aanvulling op zijn artikel: 'I failed to recognize in this opposition the key to the whole problem. While the article acknowledged a genre's ability simultaneously to satisfy differing needs, (...) I never awakened to the fact that genres may have multiple conflicting audiences, that Hollywood itself harbours many divergent interests, and that these multiple genre practitioners use genre and generic terminology in differing and potentially contradictory ways.' (p. 208). Altman stelt voor om naast de semantische en syntactische elementen ook rekening te houden met de concrete manieren waarop genres worden gebruikt door zowel de industrie als met name ook het publiek. Hij spreekt nu over een 'semantic/syntactic/pragmatic approach'. Altman is hier beïnvloed door cultural studies die aandacht voor het concrete en onderling verschillende publiek hebben gevraagd. Zie hoofdstuk 7.

– relationships that might be called the genre's fundamental syntax. The semantic approach thus stresses the genre's building blocks, while the syntactic view privileges the structures into which they are arranged.<sup>19</sup>

Een andere vraag die gesteld kan worden binnen de genretheorie is de vraag naar de functie van een bepaald genre. Wanneer een dergelijke vraag wordt gesteld, wordt genretheorie een vorm van cultuuranalyse. Hierover bestaan twee aan elkaar tegengestelde opvattingen. Er zijn critici die stellen dat genres eigenlijk moderne mythes zijn en dus ontstaan vanuit wat er (onbewust) bij een volk leeft: genres worden dan opgevat als moderne mythes die de maatschappij reflecteren. De western wordt zo gekoppeld aan de ontstaansmythe van Amerika en de tegenstelling tussen natuur en cultuur; de film noir heeft te maken met de mythe van de onderwereld; de gangsterfilm met individueel succes en teloorgang, etc. Thomas Schatz, bijvoorbeeld, past Lévi-Strauss' ideeën over mythes toe op filmgenres en ziet genres als onbewuste dragers van een dieper liggende sociale consensus.<sup>20</sup> Schatz maakt een onderscheid tussen de dieptestructuur, die hij 'filmgenre' noemt, en de oppervlaktestructuur die hij 'genrefilm' noemt. Het filmgenre is de grammatica en het onderliggende 'contract' tussen de film (industrie) en het publiek over bepaalde (maatschappelijke) normen en betekenisstructuren. De genrefilm is de concrete uiting, de film die dat contract nakomt, waarbij er verschillende variaties op het basispatroon kunnen zijn. Een dergelijke benadering waarbij ervan uit wordt gegaan dat genres bepaalde gevoelens, gebruiken, normen en waarden van een maatschappij reflecteren, wordt ook wel als de rituele benadering van genres gezien.

Andere theoretici zien genres juist als ideologische constructen die juist niet ontstaan zijn uit de maatschappij, maar de maatschappij juist vormgeven. Rick Altman en Steve Neale zien genres als afbakeningen die bij voorbaat het publiek al sturen in hun interpretatie van een filmverhaal.<sup>21</sup> Genres leggen systematisch bepaalde verwachtingen op en worden gemaakt, niet 'geboren' zoals de rituele benadering stelt. Deze benadering van genre is een ideologische benadering. De drie benaderingen (de esthetische, de rituele en de ideologische) van genre zijn kenmerkend voor genrekritiek, maar uiteraard zijn er ook veel studies gedaan naar individuele genres, die soms vanuit andere theoretische invalshoeken zijn geschreven.<sup>22</sup> Wanneer we het echter over narratologie hebben, dan zijn genres in ieder

<sup>19</sup> 'A Semantic/Syntactic Approach', p. 30.

<sup>20</sup> Thomas Schatz. *Hollywood Genres: Formula, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981.

<sup>21</sup> Zie Rick Altman. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987 en Steve Neale. *Genre*. Londen: British Film Institute, 1980.

<sup>22</sup> Zie bijvoorbeeld over melodrama Thomas Elsaesser. 'Tales of Sound and Fury: Observations on

geval indicaties voor zowel de producenten en regisseurs als voor het publiek voor bepaalde verwachtingen in esthetische ontwikkelingen en verhaalstructuren.

Ook bij televisie en computergames bestaan er genreconventies en is de indeling in genres een van de manieren om wegwijs te worden in het audiovisuele landschap. Typische televisiegenres zijn natuurlijk de soap opera, de situation comedy, de politiserie, en vele non-fictiegenres als nieuwsbulletins, spelletjes en quizshows.<sup>23</sup> Wat verder kenmerkend is voor televisiegenres, maar overigens ook voor hedendaagse filmgenres, is dat er steeds meer hybride vormen zijn: de grenzen tussen de genres worden steeds moeilijker af te bakenen met televisiegenres als reality soaps en actie-komedies, sciencefiction, horror en melodramatische musicals. En in haar boek *Joystick Nation* geeft J.C. Herz een overzicht van de genre-indelingen die zo langzamerhand zijn ontstaan in het digitale universum van de videogame, met categorieën als actie-, simulatie- en sportspellen.<sup>24</sup> Op het einde van dit hoofdstuk zal ik terugkomen op de meer narratologische veranderingen die televisie- en computergenres met zich mee hebben gebracht.<sup>25</sup>

### Hitchcock: 'master of suspense'

De thriller is een genre dat moeilijk valt te definiëren, omdat het een type film is dat, in de termen van Rick Altman, geen vaste semantische elementen heeft. Verschillende types films kunnen thrillers zijn, zoals de film noir, de gangsterfilm, de spionagefilm, de sciencefiction film en de horrorfilm. Zelfs psychologische drama's kunnen thrillers zijn. Kenmerkend voor de thriller is in ieder geval dat deze

---

the Family Melodrama' in Christine Gledhill (red.). *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londen: British Film Institute, 1987: pp. 43-69. Ook over horror, film noir, science fiction, de musical, en meer hedendaagse genres als de actiefilm zijn vele studies verschenen. In *Film Art* bespreken Bordwell en Thompson de western, de horrorfilm en de musical, pp. 101-108. Warren Buckland bespreekt in *Teach Yourself Film Studies* o.a. de film noir en science fiction film van de jaren vijftig (pp. 77-102). Yvonne Tasker analyseert het hedendaagse actiegenre in relatie tot gender in *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. New York en Londen: Routledge, 1993. Zie ook Steve Neale. *Genre and Hollywood*. New York en Londen: Routledge, 2000.

<sup>23</sup> Zie bijvoorbeeld Jane Feuer. 'Genre Study and Television' in Robert Allen (red.). *Channels of Discourse Reassembled*. Londen en New York: Routledge, 1992: pp. 138-160. Feuer gaat uitgebreider in op de situation comedy.

<sup>24</sup> J.C. Herz, Michael Pietsch (red.). *Joystick Nation: How Videogames Ate our Quarters, Won our Hearts, and Rewired our Minds*. New York: Little Brown & Company, 1997.

<sup>25</sup> In dit boek besteed ik geen aparte aandacht aan non-fictiegenres zoals de documentaire, die natuurlijk net zo goed een narratieve structuur kan hebben. Ook laat ik de andere kant van het spectrum, de animatiefilm waarin (meestal) alles fictief is, buiten beschouwing. Ook deze zijn vaak narratief. Uiteraard bestaan er ook non-narratieve films. Deze zijn vaak experimenteler van aard, of zijn juist documentaires. Bordwell en Thompson onderscheiden op die manier non-fictiegenres als de 'categorical film', de 'rhetorical film', de 'abstract film' en de 'associational' film. Zie *Film Art*, pp. 110-154.

het publiek doet huiveren. Daarom zou je wel kunnen zeggen dat thrillers bepaalde syntactische elementen met elkaar delen, namelijk een narratieve structuur die het publiek in spanning houdt. Het verhaal kent dus een suspense syntaxis. Susan Hayward zegt over de thriller:

A thriller relies on intricacy of plot to create fear and apprehension in the audience. It plays on our own fears by drawing on our infantile and therefore mostly repressed fantasies that are voyeuristic and sexual in nature. *The master of the thriller is Alfred Hitchcock, the greatest creator of anticipation and builder of suspense. Almost unquestionable he is the filmmaker who invented the modern thriller. His secret is of course the construction of his films. Often at the centre of the narrative is a fairly basic theme, usually a struggle around love and/or money, so that is not what grabs the spectator. Fundamentally Alfred Hitchcock works through delay. He delays the action which we know which is going to occur.*<sup>26</sup>

### **Eerste basisregel voor suspense: 'Let the audience play God'**

Hoewel de thriller niet door Hitchcock is uitgevonden en een algemener genrekenmerk is (zie hierover ook hoofdstuk 6), heeft Hitchcock dit genre wel ten volle ingezet en uitgewerkt. Ook heeft hij veel geschreven over zijn favoriete filmgenre. Susan Haywards opmerking dat de thriller inspeelt op onze onbewuste voyeuristische en seksuele verlangens zal in hoofdstuk 4 uitgebreid aan de orde komen. Hier wil ik dieper ingaan op de narratieve en andere esthetische middelen om suspense te creëren bij het publiek. Hayward noemt al het feit dat er bij het publiek verwachtingen worden gecreëerd en dat in afwachting van wat men weet dat zal gaan gebeuren spanning ontstaat. Maar hoe weet het publiek wat er zal gaan gebeuren? Hitchcock zegt hierover in de *Hollywood Reporter* in 1948:

As far as I'm concerned you have suspense when you let the audience play God. Suppose, for instance, you have six characters involved in a mystery. A man has been murdered and all six are possible suspects but no one is sure including the audience. One of the characters, a young man, is standing in a shadowy room with his back to the door when an unidentified character in a cloak and black hat sneaks in and slugs him into insensibility. It's a brutal act, but if the audience does not know whether the young man himself is a killer or a hero they will not know whether to cheer or to weep. If the audience does know, if they have been told all the secrets that the characters do not

<sup>26</sup> Susan Hayward. *Key Concepts in Cinema Studies*. Londen en New York: Routledge, 1996: p. 387.

know, they'll work like the devil for you because they know what fate is facing the poor actors. That's what is known as 'Playing God', that is suspense.<sup>27</sup>

Hitchcocks basisrecept voor een thriller is dus om het publiek voor God te laten spelen door het meer informatie te geven dan de personages. Toen Hitchcock dit vertelde had hij net *ROPE* gemaakt waarin dit principe het uitgangspunt is: het publiek weet in deze film vanaf het begin alles, namelijk dat er een lijk in de boekenkist zit, terwijl de meeste personages niets wetend de kist als feesttafel gebruiken. De narratieve techniek die hier dus wordt ingezet, is die van de omniscient narration. Veel soaps werken natuurlijk ook via dit principe van het alwetende vertelperspectief: het publiek weet wat er met alle personages aan de hand is, en kan daardoor in spanning zitten over de manier waarop de personages zullen reageren als ze bijvoorbeeld achter de waarheid komen: hoe zal X reageren als hij erachter komt dat zijn vrouw een verhouding heeft met zijn beste vriend? Wanneer zal de rest van de familie ontdekken dat Y geen echte familie is, maar een oplichter?

Dit idee om het publiek voor God te laten spelen, veel meer kennis dan de personages te geven, zou je dus als Hitchcocks basisprincipe voor suspense kunnen zien. Er is nog een ander punt dat belangrijk is in Hitchcocks citaat. Hij heeft het over het feit dat het publiek moet weten wie de held en wie de schurk is om suspense te creëren. Deze morele evaluatie van de personages lijkt ook een grote rol te spelen voor suspense en de betrokkenheid van de toeschouwers en vormt een andere basisregel voor suspense: hoe sympathieker het personage in gevaar, hoe meer suspense het publiek voelt. Dit is een regel die niet strikt narratologisch is, hoewel er wel narratologische trucs zijn om een toeschouwer in meer of mindere mate te engageren om een bepaald personage al dan niet sympathiek te vinden. Ik zal hier op terugkomen. Maar eerst wil ik nog terugkomen op enkele formalistische narratologische principes, namelijk de verhouding tussen story en plot en de drie basiseffecten die deze verhouding kan oproepen bij de toeschouwer: 'suspense', 'surprise' en 'curiosity'.

### **Verhouding tussen story en plot: suspense, surprise en curiosity**

Aan Truffaut vertelde Hitchcock zijn beroemde voorbeeld om het verschil tussen suspense en surprise aan te geven.

F.T. Ik zou graag uw definitie horen van het verschil tussen suspense en verassing.

<sup>27</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, p. 113.

A.H. Er is een duidelijk verschil tussen die twee, en toch verwarren veel films ze voortdurend. Wij hebben nu een onschuldig gesprekje. Laten we even aannemen dat er onder de tafel die tussen ons in staat een bom verborgen zit. Er gebeurt niets, en dan ineens 'Boem!' Een explosie. Het publiek is verast, maar aan deze verrassing is een volkomen normale scène voorafgegaan, zonder enige betekenis. Laten we nu een suspense-situatie nemen. De bom ligt onder tafel en het publiek weet dat, waarschijnlijk omdat het gezien heeft dat een of andere anarchist hem daar neerlegde. Het publiek is zich ervan bewust dat de bom om één uur ontploft, en er staat een klok in het decor. Ze kunnen zien dat het nu kwart voor één is. In die omstandigheden is dezelfde onschuldige conversatie fascinerend geworden omdat de toeschouwer deel heeft aan de scène. Het publiek brandt van verlangen om de mensen op het doek te waarschuwen: 'Praat niet over zulke onbenulligheden. Er ligt een bom onder je en die ontploft straks!' In het eerste geval hebben we de toeschouwers vijftien seconden verrassing gegeven, op het moment van de explosie. In het tweede geval hebben we ze vijftien minuten suspense geboden.<sup>28</sup>

Dezelfde story-informatie kan dus anders gepresenteerd worden in de plot. Belangrijk daarbij is ook dat we de story steeds reconstrueren in een oorzaak-gevolg relatie en dat er gespeeld wordt met wat de toeschouwer al dan niet weet. In een surprise-plot is de gebeurtenis die de afloop/ellende veroorzaakt weggelaten: de toeschouwer weet dus niet dat er een bom onder de tafel ligt waar de personages aan zitten te kletsen en is net zo verbaasd over de explosie als de personages. Een genre dat veelal gebaseerd is op een surprise-plot is de slasher-film, waar het monster onverwacht kan toeslaan. In geval van een suspense-structuur is de oorzakelijke gebeurtenis al vroeg bekend, en wordt de toeschouwer in spanning gelaten over wat er uiteindelijk zal gebeuren. Hier weet de toeschouwer vaak meer en is het vertelperspectief alwetend. Dit is uiteraard het thriller-plot. Er is nog een situatie met dezelfde narratieve ingrediënten als Hitchcocks hierboven beschreven voorbeeld denkbaar, namelijk de situatie dat we het resultaat van de bomontploffing zien, en ons dan gaan afvragen wie die bom heeft geplaatst en waarom. Een dergelijk plot roept nieuwsgierigheid op. In een plot dat nieuwsgierigheid opwekt is het resultaat of de uitkomst al vroeg bekend, en gaat de toeschouwer op zoek naar de oorzaak van de gebeurtenissen. Dit is de narratieve basisstructuur van de detective: de toeschouwer gaat vaak samen met het hoofdpersonage op zoek naar de oorzaak en hier hebben we vaak te maken met een 'restricted narration'.

Hoewel bepaalde plot-structuren meer voorkomen in sommige genres dan in

---

<sup>28</sup> *Hitchcock/Truffaut*, pp. 58-59.

andere, combineren de meeste films vaak de effecten van suspense, surprise en curiosity. De televisieserie *THE X-FILES* is bij uitstek een serie die voortdurend speelt met deze drie varianten op de plot. Het uitgangspunt van de serie is curiosity: Agent Fox Mulder wil gedurende de gehele serie erachter komen wat er nu precies gebeurd is met zijn zusje, die door Aliens ontvoerd zou zijn. Elke losse aflevering wordt door die nieuwsgierigheid gedreven, en maakt dat Mulder en zijn partner Dana Scully in hachelijke situaties terechtkomen, waarvan we weten dat er gevaar dreigt: veel suspense dus die de serie tot een thriller maakt. Maar af en toe gebeuren er ook heel onverwachte dingen, zaken waar noch de personages, noch de toeschouwers op anticipeerden. In een aflevering met de titel 82517 heeft Mulder een alien-autopsie video gevonden en ontdekt dat er een vreemd wezen op een trein wordt gezet. Omdat hij een verband vermoedt gaat hij op onderzoek uit: een curiosity-plot dus. Op het einde van deze aflevering is hij opgesloten in de verdachte wagon, samen met iemand die hem probeert te vermoorden, maar die hij heeft weten vast te binden. Er blijkt bovendien een bom aan boord te zijn, die elk moment kan ontploffen. Zal Mulder op tijd uit de wagon weten te komen: suspense. Mulder krijgt dan inderdaad net op tijd de deur van de wagon open, maar wordt bij de deur onverwacht neergeslagen door de man waarvan hij en wij dachten dat hij zat vastgebonden. Deze verrassing wordt gevolgd door een tweede verrassing wanneer deze ontsnapte man op zijn beurt weer wordt neergeschoten door de mysterieuze helper van Mulder, van wie wij niet wisten dat deze in de buurt was. Vervolgens begint weer een nieuwe suspense-sequentie, wanneer het erom spant of deze helper en Mulder op tijd de wagon kunnen verlaten.

### **Suspense verhogende elementen: oprekken van de tijd en cataforen**

Uit dit voorbeeld blijkt niet alleen dat er met de verschillende narratieve effecten (verhouding story-plot) gespeeld kan worden, maar ook dat voor suspense 'tijd' een belangrijk element is. We voelen spanning als we onheil voelen naderen en onzeker zijn over de afloop van bepaalde dingen. Tijd is nodig om die spanning voelbaar te maken, het geeft de toeschouwer de tijd om over het lot van de personages na te denken. Bovendien is het nodig te voelen dat tijd ook onherroepelijk voortgaat, de gevolgen dus nagenoeg onafwendbaar zijn: het 'deadline-effect', waarbij de bom zeker zal ontploffen tenzij de personages er op tijd achter komen en of zichzelf in veiligheid kunnen stellen, of de bom kunnen ontmantelen. Hoe onwaarschijnlijker dat laatste, hoe groter de spanning.

Om de tijd te rekken kunnen er cinematografische middelen zoals montage worden ingezet. Montage kan de tijd comprimeren en oprekken en speelt bovendien met de kennis van de toeschouwer. Een beroemd voorbeeld van een suspense-volle Hitchcock-scène waarin montage (voor tijd en kennis) een

belangrijke rol speelt komt uit de film *SABOTEUR*. De scène bevindt zich helemaal aan het einde van de film, en bestaat uit een achtervolging boven op het Statue of Liberty. Het achtervolgde personage glijdt uit en kan zich nog net vastgrijpen aan een rand van het beeld. Zijn achtervolger reikt hem de hand, maar kan nog slechts de mouw van zijn jasje grijpen. Door de afwisselende montage tussen long shots (van het hele Statue of Liberty) en extreme close-ups van het angstige personage wordt de tijd gerekt en de spanning opgevoerd: zal het jasje het houden of niet? Tegen de massale achtergrond van het Vrijheidsbeeld hangt een mensenleven letterlijk aan een draadje en zien we, eerder dan het personage zelf, dat er een tijdslimiet is: de mouw van het jasje scheurt namelijk los, iets dat ons getoond wordt in verschillende close-ups die de tijd en daarmee de dreiging oprekken.

Een ander voorbeeld van tijdscomprimering en -rekking is te zien in Hitchcocks *STRANGERS ON A TRAIN*. In deze film wordt Guy Haines, een tennisspeler, verdacht van een moord die hij niet heeft begaan. De daadwerkelijke moordenaar heeft echter Haines' aansteker (een typisch Hitchcock-object) en wil die op de plek van de misdaad gaan leggen, wat natuurlijk compromitterend voor Haines zou zijn. In een scène tegen het einde van de film worden beelden van de tennisspeler die zo snel mogelijk een wedstrijd wil afmaken, versneden met de beelden van de moordenaar op weg naar de plek van de moord. Door deze parallelmontage wordt de tijd samengeperst en uitgerekt en de spanning opgevoerd. Bovendien zijn de afzonderlijke segmenten op zichzelf ook al spannend: je voelt bij zowel Haines als de moordenaar dat hij onder druk staat. De beroemde scène waarin de moordenaar de aansteker in een rooster laat vallen en deze slechts met grote moeite terug kan vissen uit het rooster is op zichzelf weer heel spannend gemonteerd. Over de hele sequentie zegt Truffaut tegen Hitchcock:

Allereerst is er de uitzinnige haast waarmee Farley Granger (Guy Haines) de tenniswedstrijd wil winnen. En parallel daarmee heeft u de paniek van Robert Walker (Bruno) gemonteerd als hij per ongeluk de aansteker met de initialen G.H. (Guy Haines) in een rooster laat vallen. In beide scènes is de tijd samengeperst als een citroen. Dan, nadat Walker naar het eiland gaat, laat u de tijd los, verslapt uw greep een beetje. Walker kan de compromitterende aansteker niet op het grasveld leggen omdat het klaarlicht is, en hij vraagt aan een van de arbeiders in het pretpark: hoe laat wordt het hier eigenlijk donker? Daar wordt de druk iets verlicht en neemt de echte tijd het weer over, terwijl hij op het invallen van de nacht wacht. Dat dramatisch spel met de tijd is verbluffend.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> *Hitchcock/Truffaut*, p. 164.



Behalve dat de toeschouwer meer weet in een suspense-plot en de tijd krijgt om spanning te voelen, is het ook belangrijk dat de toeschouwer bepaalde verwachtingen heeft van de manier waarop het verhaal zich zal gaan of kunnen ontwikkelen. In hun artikel 'Suspense and Its Master' noemen Deborah Knight en George McKnight deze 'verwachtings-opwekkers' cataforen.<sup>30</sup> Cataforen, die ze omschrijven als 'future-directed narrative cues', zijn volgens de auteurs belangrijke middelen die Hitchcock aanwendt om suspense te verhogen. Er zijn verschillende soorten cataforen: objecten, stijlelementen en thematische patronen die de verwachting van bepaalde verhaalontwikkelingen oproepen.

In het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe belangrijk objecten zijn in het werk van Hitchcock. Binnen de auteursbenadering worden die ('volle') objecten bijna kunstwerken, de beelden die ons blijven na het zien van een Hitchcock-film, zoals Godard in zijn *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* laat zien. In narratologisch opzicht kunnen we nu constateren dat dergelijke objecten als een aansteker, een glas melk of een handtas ingezet kunnen worden om een verhaal spannend te maken. Hitchcock brengt zijn 'catafoor-objecten' zo nadrukkelijk in beeld, bijvoorbeeld door nadrukkelijke kadring of een close-up, dat er bepaalde verwachtingen worden opgewekt bij de toeschouwer. In de party-sequentie in *NOTORIOUS* is de sleutel van de wijnkelder die Alicia (Ingrid Bergman) van haar echtgenoot steelt het catafoor-object. Dit wordt visueel benadrukt door de montage en kadring in close-up, en de long take waarmee de camera vanaf de trap naar Ingrid Bergmans hand zweeft en stopt bij de sleutel. Wij weten nu meer dan Alicia's echtgenoot, maar voelen met haar wel de dubbele spanning van Alicia om betrappt te worden op haar verliefdheid op Devlin (Cary Grant) en om betrappt te worden op haar spionageactiviteiten. Door de visuele nadruk op de sleutel roept Hitchcock deze suspensevolle verwachtingen op.

Stijlelementen kunnen ook verwachtingen scheppen. In *NOTORIOUS* is Alicia in het begin van de film nogal dronken en wordt dit visueel weergegeven door een wazig beeld: dit scheidt de verwachting dat dit wel vaker kan gebeuren. Wanneer later in de film dergelijke beelden terugkeren, is het begrijpelijk dat Devlin haar aanvankelijk ook weer als labiel en dronken beschouwd en ze niet serieus wordt genomen. Dit vergroot de spanning, want de toeschouwer weet inmiddels dat ze langzaam wordt vergiftigd door haar schoonmoeder.

Thematische patronen zijn cataforen die bepaalde verhaalontwikkelingen voorspellen. Zo hoort bij spionagethema's de verwachting of angst dat de spion ontmaskerd kan worden, zoals ook het geval bij *NOTORIOUS*. We anticiperen op het gevaar dat Alicia ontdekt kan worden en dat ze ook weet dat ze betrappt zal wor-

<sup>30</sup> Deborah Knight en George McKnight. 'Suspense and Its Master' in *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, pp. 107-121.

den. Maar Hitchcock speelt dan ook met deze cataforische verwachtingen en laat toch ook weer andere dingen gebeuren, dingen die we niet op die manier voorzagen: Alicia wordt inderdaad betrap maar ze weet het niet. Door het onverwacht schuiven van het vertelperspectief van Bergman naar haar enge echtgenoot, weet de toeschouwer weer meer dan het personage en ontstaat er een nieuwe suspense-situatie: wat zal haar echtgenoot gaan doen? Wanneer we erachter komen dat ze vergiftigd wordt, krijgen we weer een nieuwe verwachting, opgewekt door het feit dat Alicia verliefd is op Devlin en wij vermoeden dat dat wederzijds is, al laat hij dat niet zo direct merken: zal hij op tijd zijn om haar en hun liefde te redden? Omdat we sympathie hebben voor het personage van Bergman, wordt de spanning des te groter.<sup>31</sup>

### **Tweede basisregel voor suspense: de sympathie van de toeschouwer**

Dit brengt me op het laatste punt dat een rol speelt bij suspense: de betrokkenheid van de toeschouwer bij bepaalde personages. In het 'playing God' citaat zei Hitchcock al dat de toeschouwer ook moet weten wie de held en wie de moordenaar is om maximaal suspense-effect te voelen: sympathieke personages in gevaar leveren immers meer suspense op. De theoretici Noël Carroll en Dolf Zillmann stellen dat deze betrokkenheid een grondbeginsel van suspense-situaties is. Voor Carroll is het bovendien belangrijk dat we weten wie goed en slecht is en is de morele evaluatie van hun daden belangrijk: goede personages in gevaar leveren meer suspense op, omdat we niet willen dat het slechte wint. Voor Zillman is het voldoende dat we personages aardig vinden, zonder dat deze ook moreel worden gewogen.

Met betrekking tot het fragment uit *SABOTEUR* dat ik hierboven heb besproken, bevestigt Hitchcock deze regel. Tegenover Truffaut bekent Hitchcock namelijk dat, hoewel de scène erg spannend gemonteerd is, hij er zelf toch niet helemaal tevreden over is. Degene die aan het Statue of Liberty bungelt is namelijk de schurk en Hitchcock ziet dat als een vergissing. Hij zegt hierover:

Deze scène bevat een grote vergissing: we hadden niet de schurk moeten laten hangen, maar de held. Dan was de spanning bij het publiek veel groter geweest.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Ook geluid en vooral muziek kan suspense verhogend werken. Zie hoofdstuk 5. In *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock* (Jefferson, North Carolina en Londen: McFarland, 1988) geeft Charles Derry een uitvoerige definitie van het genre door verschillende soorten thrillers ('murderous passion thriller', 'political thriller', 'thriller of acquired identity', 'psychotraumatic thriller', 'thriller of moral confrontation' en 'innocent-on-the-run-thriller') met Hitchcocks werk te vergelijken.

<sup>32</sup> *Hitchcock/Truffaut*, p. 121.

Door deze opmerking laat Hitchcock zien dat hij zich bewust is van het feit dat personages die sympathiek worden bevonden in hachelijke situaties de grootste vorm van suspense opwekken. Wat ook belangrijk is voor de betrokkenheid van de toeschouwer en het (als plezierig) ervaren van suspense, is het feit dat er ook opluchting en een goede afloop moeten komen – vooral voor het personage met de meeste sympathie van de toeschouwers. Ook hier weer speelt de morele evaluatie en verwachting met betrekking tot een personage een grote rol. In een van zijn Britse films, *SABOTAGE*, liet Hitchcock een onschuldig jongetje met bom en al ontploffen. Ook dit ziet hij achteraf als een vergissing:

Hier maakte ik de ernstige fout door de kleine jongen die bom te laten dragen. Een personage dat onwetend met een bom rondloopt wekt grote spanning bij het publiek op. Maar de jongen kreeg te veel sympathie van de toeschouwers, zodat men verontwaardigd was toen de bom ontplofte en hij stierf.<sup>33</sup>

Ook *NOTORIOUS* volgt de twee basisregels voor suspense. Het publiek weet nog meer dan Alicia/Ingrid Bergman hoeveel gevaar ze loopt; omdat we haar sympathie vinden levert dit grote suspense op.

Maar Hitchcock zou Hitchcock niet zijn als hij op deze basisregels van suspense geen uitzonderingen zou presenteren. In *REBECCA*, een film die in hoofdstuk 4 uitgebreid zal worden besproken, weten we als toeschouwer even weinig over de ware aard van de heer des huizes als het hoofdpersonage met wie we de gebeurtenissen beleven en de hele tijd voelen we die spanning. Als toeschouwers hoeven we dus niet altijd meer te weten dan de personages om suspense te kunnen voelen. En hoewel Hitchcock zich dus bewust is van het feit dat sympathieke personages op meer betrokkenheid van de toeschouwers kunnen rekenen, vindt hij niet dat dit betekent dat voor 'slechte' personages geen spanning gevoeld kan worden. Het beste voorbeeld daarvan is de spanning die we voelen wanneer in *STRANGERS ON A TRAIN* Bruno, de moordenaar, zijn aansteker door een rooster laat vallen en hem maar met veel moeite kan terugkrijgen. En ook in *PSYCHO* houden we onze adem in wanneer Norman Bates Marions auto in het moeras rijdt en deze halverwege dreigt te blijven steken. In ieder geval is het dus zo dat de regel dat we voor suspense sympathieke personages nodig hebben niet altijd opgaat. Niettemin is de betrokkenheid van de toeschouwer bij de personages wel een belangrijk punt. In narratieve theorieën wordt die betrokkenheid van de toeschouwers besproken vanuit de filmtekst: op welke manier betreft de film de toeschouwer bij de personages. Het gaat in de narratologie dus niet om het publiek in de zaal maar om de toeschouwer zoals die door de filmtekst wordt gestuurd.

<sup>33</sup> *Hitchcock/Truffaut*, p. 89.

## Betrokkenheid van de toeschouwers: identificatie en de 'structure of sympathy'

Zodra het gaat om de relatie tussen toeschouwer en personage, wordt al snel de term 'identificatie' gebruikt. De term is via de psychoanalyse geïntroduceerd in de filmtheorie, waarover meer in hoofdstuk 4. Voor narratologen is identificatie een problematische term, omdat identificatie een nogal eenduidige verhouding tussen toeschouwer en een personage veronderstelt, waarbij toeschouwer en personage als het ware samenvallen. In zijn artikel 'Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema' gaat Murray Smith dieper in op de verschillende manieren waarop (filmische) verhalen de toeschouwer kunnen engageren.<sup>34</sup> Hij verwerpt de term 'identificatie' niet, maar zoekt aanvullende concepten om de betrokkenheid van de toeschouwers via narratologische principes te beschrijven. Murray formuleert zijn vragen over de betrokkenheid van de toeschouwers in verhalen als volgt:

How does a narration generate the characters on which it depends? What is the nature of the 'filtering' which seems to occur when a particular character becomes the conduit of narrative information? And how does our 'attraction to' (or 'repulsion from') a character affect our experience of the text?<sup>35</sup>

Om meerdere niveaus van inbeelding en de betrokkenheid van de toeschouwers bij de filmtekst te onderscheiden maakt Smith in de eerste plaats een onderscheid tussen *central imagining* en *acentral imagining*. Het verschil tussen deze twee basisvormen van betrokkenheid is dat bij *central imagining* de toeschouwer zich volledig verplaatst in een personage en dat bij *acentral imagining* de toeschouwer veel indirecter betrokken is bij een of meerdere personages. *Central imagining* is vergelijkbaar met wat traditioneel identificatie wordt genoemd, waarbij de toeschouwer zich volledig verplaatst in het verhaal en in een personage. Robin Wood stelt bijvoorbeeld dat Hitchcocks films ons zo volledig opnemen dat we één worden met de protagonisten: 'The characters of *PSYCHO* are one character, and that character, thanks to the identifications the film evokes, is us.'<sup>36</sup>

Bij *acentral imagining* gaat het om vormen van interactie tussen toeschouwer en personages die veel minder met elkaar samenvallen. In zijn *Philosophy of Horror* heeft Noël Carroll, die net genoemd is in verband met de morele evaluatie van

<sup>34</sup> Murray Smith. 'Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema' in *Cinema Journal*, no. 33/4, 1994, pp. 34-56.

<sup>35</sup> 'Altered States', p. 35.

<sup>36</sup> Robin Wood. *Hitchcock's Films*. Londen: Tantivy Press, 1966, p. 129 (geciteerd in 'Altered States', p. 37).

personages voor het voelen van suspense, deze vorm van toeschouwersbetrokkenheid beschreven:

In order to understand a situation internally, it is not necessary to identify with the protagonist. We need only *have a sense of why* the protagonist's response is appropriate or intelligible to the situation. With respect to horror, we do this readily when the monsters appear since, insofar we share the same culture as the protagonist, we can easily *catch-on to why* the character finds the monster unnatural. However, once we've assimilated the situation from the character's point of view, we respond not simply to the monster, as the character does, but to a situation in which someone, who is horrified, is under attack.<sup>37</sup>

In tegenstelling tot bij central imagining (identificatie) is het ook mogelijk je te verplaatsen in de situatie van het personage, zonder dat je je als toeschouwer zelf als het personage ziet en zelf oog in oog met het monster zou staan. Bij acentral imagining is er dus enige afstand tussen toeschouwer en personage, maar zijn we wel betrokken.

Smith stelt dat er bij het kijken naar film wel degelijk ook vormen van central imagining zijn, die hij *empathy* noemt en waarmee hij bedoelt dat je als toeschouwer volledig op kunt gaan in de emoties van een personage en dezelfde fysieke en affectieve reacties kunt hebben: huilen, schrikken, gillen, het (onbewust) imiteren van gezichtsuitdrukkingen, etc. Maar een groot deel van de betrokkenheid van de toeschouwers is acentral, en deze vorm van engagement heeft niet zozeer met (emotionele of fysieke) *empathy* te maken, maar met meer cognitieve *sympathy*. Smith ontwikkelt in zijn artikel een model dat hij 'the structure of sympathy' noemt, en waarin hij drie niveaus van toeschouwersbetrokkenheid onderscheidt, die alledrie verbonden zijn aan verschillende narratieve principes die op hun beurt zijn verbonden aan een personage in een fictiefilm: *recognition*, *alignment* en *allegiance*. Voor al deze niveaus gaat het om een voortdurende wisselwerking tussen de tekst en de toeschouwer, en in de meeste teksten ontstaat er een spel tussen empathie en sympathie, met daarbinnen steeds verschuivende niveaus.

Recognition (herkenning) is de meest eenvoudige en wellicht voor de hand liggende vorm van de betrokkenheid van de toeschouwers en verwijst naar de coherente opbouw van een personage in een filmverhaal. We gaan hier meestal uit van het realistische model: zoals wij in de werkelijkheid mensen herkennen aan hun uiterlijk en gedrag, zo herkennen we ook personages in de loop van een verhaal.

---

<sup>37</sup> Noël Carroll. *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990: pp. 95-96 (geciteerd in 'Altered States', p. 38).

Vaak is herkenning automatisch, en hebben we niet eens in de gaten dat we personages zo automatisch herkennen als coherente individuen. Alleen wanneer deze automatische hypothesen die we maken over het herkennen van mensen/personages niet opgaat, zien we het mechanisme en zijn we verward. Een voorbeeld van een film waarbij recognition problematisch is, is Louis Buñuels *CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR* waarbij één rol gespeeld wordt door twee verschillende actrices die totaal niet op elkaar lijken, maar waartussen de mannelijke protagonist geen verschil maakt en ziet.

Met alignment ('op één lijn zijn met') wordt aangegeven op welke manier de toeschouwer toegang heeft tot de handelingen, gedachtes en gevoelens van een bepaald personage. In de literatuur is deze term bekend als 'focalisatie' en is geïntroduceerd door de structuralist Gérard Genette, die hiermee aangaf op welke manier een verhaal gefilterd wordt door de 'lens' of 'filter' van een bepaald personage.<sup>38</sup> Er zijn volgens Smith twee vormen van alignment in filmteksten:

I propose two interlocking functions, *spatial attachment* and *subjective acces*, as the most precise means of analysing alignment. Spatial attachment concerns the capacity of the narration to restrict itself to the actions of a single character or to move more freely among the spatio-temporal paths of two or more characters. Subjective acces pertains to the degree of acces we have to the subjectivity of characters, a function that may vary from character to character within a narrative. Together these functions control the apportioning of knowledge among characters and the spectator; the systematic regulation of narrative knowledge results in a *structure of alignment*.<sup>39</sup>

Perceptuele alignment, via het point-of-view shot of zijn aurale variant waarbij we horen wat een personage hoort, is slechts een vorm van alignment. Zoals blijkt uit de woorden van Smith kan alignment ook via andere middelen tot stand worden gebracht, bijvoorbeeld gewoon omdat we een personage volgen (zonder precies zijn points-of-view te zien).

Bij allegiance ('loyaliteit') tenslotte gaat het om de manier waarop het verhaal oproept tot morele of ideologische evaluaties van personages. Dit heeft vaak te maken met de mate waarin we ons kunnen verplaatsen in de situatie en acties van een bepaald personage. Toeschouwers brengen hier vaak hun eigen achtergrond (klasse, sekse, etniciteit, leeftijd, etc.) mee en komen op basis van die ken-

<sup>38</sup> Zie bijvoorbeeld Mieke Bal. *De theorie van vertellen van verhalen*. Muiderberg: Couthino, 1978 en Jan van Luxemburg, Mieke Bal en Willem Weststeijn. *Over Literatuur*. Muiderberg: Couthino, 1990.

<sup>39</sup> 'Altered States', p. 41.

nis tot een morele evaluatie van een personage als goed, slecht, sympathiek, of interessant:

Allegiance depends upon the spectator having what s/he takes to be reliable access to the character's state of mind, understanding the context of the character's actions, and having morally evaluated the character on the basis of this knowledge. Evaluation, in this sense, has both cognitive and affective dimensions. For example, being angry or outraged at an action involves categorizing it as undesirable or harmful to someone or something and being affected by this categorization. On the basis of such evaluations, spectators construct *moral structures*, in which characters are organized and ranked in systems of preference. Many factors contribute to *moral orientation* (the narrational process through which moral structure is produced) and hence to allegiance: character action, iconography, and music are particularly salient.<sup>40</sup>

Met het maken van een onderscheid tussen central en acentral imagining, en met de verschillende niveaus van recognition, alignment en allegiance in de acentrale 'structure of sympathy' geeft Smith een waardevolle aanvulling op theorieën van identificatie, waarbij hij steeds uitgaat van narratologische technieken. Om zijn theorie te verduidelijken geeft Smith een uitgebreide analyse van Hitchcocks *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1953) waarbij hij laat zien op welke manier de 'structure of sympathy' duidelijk kan maken op welke verschillende manieren toeschouwers steeds bij het verhaal betrokken worden, en hoe de empathie en vooral de sympathie ook kan verschuiven binnen de vertelling. *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* is het verhaal van een Amerikaans koppel, Jo en Ben McKenna (Doris Day en James Stewart), dat op vakantie is in Marokko met hun zoon Hank. Ze ontmoeten hier een Engels koppel, de Draytons, met wie ze bevriend raken. Na een incident op de markt waarbij Ben getuige is van een moord en geheimzinnige informatie krijgt over een volgende moord, ontvoeren de Draytons Hank en gaan Ben en Jo naar Engeland om hun zoon terug te vinden. De film is vooral beroemd geworden vanwege Doris Days herhaalde performance van 'Que sera, sera'.

In het eerste deel van de film zijn we voortdurend aligned met de McKenna's en ook onze morele sympathie gaat volledig naar hen uit. Het verhaal wordt gefilterd door de McKenna's en door deze vorm van alignment wordt ook de morele evaluatie beïnvloed. De andere personages worden veel minder transparant gepresenteerd, we zien minder van hun acties waardoor ze letterlijk en figuurlijk 'duister'

<sup>40</sup> 'Altered States', pp. 41-42.

overkomen. Totdat de McKenna's naar Londen gaan vallen alignment en allegiance dus min of meer samen. In het tweede deel van de film wordt het vertelperspectief echter meer alwetend, en zien we ook meer van de Draytons en hun bedoelingen. Door deze verandering in alignment komt er ook een verandering in onze allegiance. In iedere geval zien we nu dat mevrouw Drayton eigenlijk ook wel moeite heeft met de ontvoering, waardoor de tegenstelling tussen 'goede' en 'slechte' personages minder duidelijk wordt; zij verandert van een onsympathiek personage in een sympathiek personage dat het eigenlijk niet eens is met de acties van haar echtgenoot. Het einde van de film kent twee uitermate suspensevolle scènes, waarbij alle regels van de suspense en de regels van de 'structure of sympathy' ten volle zichtbaar zijn.

Beroemd is de scène in de Royal Albert Hall, waar Jo en Ben de enige mensen zijn die weten dat er een moord gepleegd gaat worden. Ze weten alleen niet op wie en wanneer. De toeschouwer weet echter wel wie de moord gaat plegen, op wie en zelfs wanneer: op het moment dat het orkest een bekkenslag zal laten horen. De toeschouwer weet dus meer en heeft bovendien ook alle sympathie voor Jo die vol angst en spanning in de zaal staat te kijken en de moord probeert te verhinderen, en Ben die de moordenaar in de publieksboxen probeert te vinden. Door alignment en positieve allegiance zijn we erg bij hen betrokken. Wanneer Jo door te gillen de moord inderdaad net op het laatste nippertje voorkomt, worden Jo en Ben uitgenodigd bij de consul en volgt er nog een suspensevolle scène. Jo wordt verzocht 'Que sera sera' voor de gasten van de consul te zingen. Boven zit Hank opgesloten onder bewaking van Mrs. Dayton. Wanneer zij Jo horen spoort Mrs. Dayton Hank aan het melodietje terug te fluiten, zodat zijn ouders erachter kunnen komen dat hij zich in het huis bevindt. De sympathie verschuift hier dus duidelijk ook naar Mrs. Drayton, maar Mr. Drayton en de andere kidnappers blijven gevaarlijk en de scène blijft tot op het laatste moment erg spannend. Vooral de muziek speelt in deze twee scènes mee om de sympathie voor de personages, en daarmee de spanning, te verhogen.

Wat Smiths 'structure of sympathy' laat zien is dat, in tegenstelling tot identificatie, de betrokkenheid van de toeschouwers een dynamisch en niet eenduidig begrip is, waarbij er via narratieve technieken verschillende vormen van engagement kunnen worden opgeroepen. In plaats van 'identification' spreekt Smith dan ook liever van 'alterification' en in ieder geval van 'plural engagement':

Broadly speaking, plural engagement can work in two ways. We may respond differently to the same character at different points in the film, as strikingly, in the case of Mrs. Drayton, and we may engage simultaneously with different characters in different ways within a given part of the film. Plural 'identification' – the ramification of character engagement through the vari-



ables of levels of engagement, number of characters, and time – lies at the heart of the complexity of the experience that narrative fiction can offer us.<sup>41</sup>

### Cognitieve benaderingen van de narratologie

Hoewel Smith gebruik maakt van enkele formalistische en structuralistische narratologische principes, is zijn gehele benadering meer vanuit de cognitieve wetenschappen. De cognitieve benadering is een stroming in de filmtheorie die net als de structuralisten streeft naar een wetenschappelijke benadering van media-theorie, maar daarbij niet op zoek gaat naar universele en algemeen geldende structuren. Cognitivisten onderzoeken liever een klein specifiek gebied en willen graag begrijpen welke processen zich in ons hoofd afspelen om iets te begrijpen. Ze gaan er daarbij van uit dat we, op basis van eerdere ervaringen zowel in de werkelijkheid als met de representaties, hypothese opstellen, veronderstellingen doen en deze toetsen en bijstellen om tot een begrip te komen van zowel de werkelijkheid als representaties. Het cognitieve vocabulaire bestaat bij voorkeur uit wetenschappelijke termen als 'schemata' (die je zou kunnen omschrijven als 'verwachtingspatronen'), 'visuele data', 'categorisatie', 'beeldverwerking', en 'cognitief bijstellen van hypothesen'. Smith plaatst zijn narratologische benadering expliciet in een dergelijk cognitief kader aan het begin van 'Altered States':

Whatever else it is, engaging with fiction is a species of imaginative activity, not in the traditional and derogatory sense of 'flight of fantasy' but rather in two more complex senses. First, in comprehending, interpreting, and otherwise appreciating fictional narratives, we make inferences, formulate hypotheses, categorize representations, and utilize many other cognitive skills and strategies which go well beyond a mere registration or mirroring of the narrative material. Second, fictions prompt and enrich our 'quasi-experience', that is, our efforts to grasp, through mental hypotheses, situations, persons, and values which are alien to us.<sup>42</sup>

De onderlinge verschillen tussen cognitieve (film)theoretici zijn groter dan bijvoorbeeld tussen de semiotici die in het volgende hoofdstuk worden besproken. Sommigen, zoals Murray Smith en David Bordwell (waar ik zo op terugkom), houden zich bezig met narratologie en combineren hun cognitieve benadering met neoformalistische inzichten, anderen zoeken naar een brug tussen

<sup>41</sup> 'Altered States', p. 48.

<sup>42</sup> 'Altered States', p. 35.

het cognitivisme en de linguïstiek of de psychoanalyse.<sup>43</sup> De cognitieve benadering in de filmtheorie is dus niet enkel te verbinden met narratologische studies, maar de meeste cognitivisten zijn het wel eens over de volgende twee uitgangspunten:

- (1) The processes of film spectatorship are best understood as rationally motivated attempts to make visual or narrative sense out of the textual materials;
- (2) These processes of making sense are not dissimilar to those we deploy in our everyday life experience.<sup>44</sup>

Omdat in dit hoofdstuk de narratologie centraal staat, wil ik hier nog twee theoretici signaleren die zich op een cognitieve manier met narratologische principes in de cinema hebben beziggehouden: David Bordwell en Edward Branigan. Van David Bordwell hebben we al gezien dat de esthetische benadering die hij en Kristin Thompson in *Film Art* hanteren neoformalistisch is. Maar behalve neoformalistisch is Bordwell ook zeer geïnspireerd door het cognitivisme. Meer nog dan uit *Film Art* blijkt dit uit Bordwells lijvige studie *Narration in the Fiction Film*. In dit boek definieert Bordwell schemata en hypotheses die toeschouwers opstellen waarmee ze narratieve films begrijpen. Deze schemata worden opgesteld aan de hand van aanwijzingen ('cues') uit de tekst. Story en plot, door Bordwell in dit boek aangeduid met de originele formalistische termen fabula en syuzhet, zijn bijvoorbeeld termen die helpen bij het opstellen van dergelijke schemata: op basis van aanwijzingen in de syuzhet, reconstrueert de toeschouwer de fabula. In de loop van de film kan de hypothese hierover worden bijgesteld. Volgens Bordwell zijn films dus niets anders dan een serie aanwijzingen die de toeschouwer aan-

<sup>43</sup> Zie voor een overzicht aan cognitieve benadering in de filmtheorie David Bordwell en Noël Carroll (red.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. Gregory Currie presenteert zijn eigen cognitieve benadering van film in zijn boek *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Sciences*. 1995. Richard Allen combineert een cognitieve benadering met psychoanalytische inzichten in *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*. New York: Cambridge University Press, 1995. De cognitivisten George Lakoff en Mark Johnson hebben invloedrijk onderzoek gedaan naar de manier waarop metaforen in ons taalgebruik ook bepaalde denkpatronen en begrip van de wereld structureren. Zie hun boek *Metaphors We Live By*. Chicago en Londen: University of Chicago Press, 1980. Het onderzoek naar metaforen heeft raakvlakken met de semiotiek, maar wordt door Lakoff en Johnson in een cognitief kader geplaatst: metaforen zijn volgens hen schemata die bepalend zijn voor de manier waarop we denken, handelen en begrijpen. Denk bijvoorbeeld aan de metafoor 'Argument is war' die blijkt uit de uitdrukking 'He attacked every weak point in my argument'. Of de metafoor 'Life is a journey'. Ook in beeld wordt er gebruikgemaakt van metaforen die op een cognitieve manier kunnen worden uitgelegd. Voor een analyse van picturale metaforen zie Charles Forceville. *Pictorial Metaphors in Advertising*. New York en Londen: Routledge, 1996.

<sup>44</sup> Robert Stam. *Film Theory: An Introduction*, p. 237.

sporen een verhaal te reconstrueren (we zijn hier ver verwijderd van bijvoorbeeld een auteursbenadering). Bordwell geeft de volgende definitie van narration:

In the fiction film, narration is *the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula*.<sup>45</sup>

Hitchcocks *REAR WINDOW* wordt door Bordwell aangehaald om een vergelijking te maken tussen de activiteiten van hypotheses opstellen en conclusies trekken van het hoofdpersonage Jeff (James Stewart) die probeert uit te vinden wat er aan de overkant van zijn appartement allemaal gebeurt en de activiteiten van de toeschouwers bij het begrijpen van een filmverhaal.<sup>46</sup> Bordwell onderscheidt bovendien vier basisvormen van narratieve film, die ieder hun eigen schemata en hypotheses om tot begrip te komen oproepen. Bordwell noemt dit de *modes of narration*. De modes of narration die hij onderscheidt zijn de klassieke Hollywoodmode, de Europese Art cinemamode, de historisch-materialistische mode en de parametrische vertelmode. De klassieke Hollywoodmode wordt bijvoorbeeld bepaald door een schemata dat uitgaat van een oorzaak-gevolg logica, terwijl de Europese Art cinema minder sterk aan een dergelijk schemata is gebonden en er veel meer 'gaten' in de vertelling kunnen zitten. De historisch-materialistische traditie is veel retorischer van aard, omdat deze films, zoals de Russische revolutiefilms, veel meer gericht zijn op het overbrengen van een politieke boodschap, bijvoorbeeld door metaforische montage. Bij de laatste mode ligt de nadruk vooral op de filmstijl en minder op de reconstructie van de fabula. Zonder op de details van deze verschillende modes in te willen gaan, is het duidelijk dat elke 'mode' zijn eigen schemata en hypotheses voor begrip oproept.

Edward Branigan heeft met zijn boek *Narrative Comprehension and Film* een belangrijke cognitieve bijdrage geleverd aan de filmnarratologie.<sup>47</sup> Ook Branigan analyseert de verhouding tussen de toeschouwer en het filmverhaal. Naast het identificeren en begrijpen van narratieve gebeurtenissen die in chronologische orde opnieuw worden geconstrueerd tot een verhaal (story/fabula), onderscheidt Branigan ook nog een andere manier waarop narratieve informatie tot ons komt, wat hij 'levels of narration' noemt. Wanneer we het herconstrueren van het verhaal via de gebeurtenissen en stijl op een horizontale as voorstellen, dan bevinden Branigans levels of narration zich op een verticale as. Elk 'level of narration' geeft een andere verhouding aan tussen de verteller, de tekst en de toeschouwer. Het eerste

<sup>45</sup> *Narration in the Fiction Film*, p. 53.

<sup>46</sup> *Narration in the Fiction Film*, pp. 40-48.

<sup>47</sup> Edward Branigan. *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge, 1992.

level is dat van de historische auteur en alle andere levels die volgen dringen een stap dieper de fictiewereld binnen. Het laatste level is dan ook dat van wat Branigan noemt 'deep internal focalization', waarbij we gedachtes, dromen of hallucinaties van personages te zien/horen krijgen. Binnen deze levels zijn er drie manieren waarop we narratieve informatie aangeboden krijgen: via een (diegetische of non-diegetische) verteller, via de acties van personages en via focalisatie. Branigan geeft een uitgebreide analyse van Hitchcocks *THE THIRTY-NINE STEPS* om aan te tonen op welke manier er binnen een filmverhaal gespeeld kan worden met al die verschillende levels of narration en op welke manier de toeschouwer steeds weer schemata, modellen en hypothese aanspreekt of opstelt om uit al die informatie het verhaal te begrijpen.

Ik heb hier maar heel kort enkele cognitieve benaderingen aangestipt om aan te tonen dat binnen het grote esthetische veld dat narratologie heet, er een belangrijke stroming aan cognitieve benaderingen is, die probeert te begrijpen hoe we verhalen begrijpen door middel van het opstellen van hypothesen, schemata en aanwijzingen in de tekst, die gedeeltelijk vergelijkbaar zijn met de manier waarop we gebeurtenissen interpreteren en een plekje geven in de werkelijkheid. Cognitivisten willen graag begrijpen hoe we begrijpen en alle modellen en hypothesen die zij opstellen zijn gericht op onze cognitieve grip op de (fictie)wereld.

### **Verhalen vertellen op televisie en in de digitale media**

Ik ben begonnen met de stelling dat verhalen vertellen zo oud als de wereld is en eigenlijk niet media-gebonden is. Toch hebben we in de loop van dit hoofdstuk gezien dat filmische vertellingen ook specifieke audiovisuele eigenschappen hebben, zoals bijvoorbeeld het creëren van suspense door middel van montage of door het nadrukkelijk in beeld brengen van object-cataforen. Ik heb ook al kort gerefereerd aan narratieve genres op televisie en in computergames, waarbij ik niet ben ingegaan op de medium-specifieke implicaties van de verhalen op televisie en nieuwe media. Tot besluit van dit hoofdstuk wil ik een paar opmerkingen maken over narratie op televisie en de mogelijkheden van verhalen vertellen in digitale media.

In haar artikel 'Narrative Theory and Television' laat Sarah Kozloff zien dat veel van de hierboven besproken narratieve principes (zoals bijvoorbeeld het model van Propp) ook van toepassing zijn op televisieprogramma's.<sup>48</sup> Maar ze noemt ook een aantal eigenschappen van televisie die de verhalen op televisie een eigen dynamiek en een eigen verhouding tot de toeschouwer geven. Op de eerste plaats

<sup>48</sup> Sarah Kozloff. 'Narrative Theory and Television' in *Channels of Discourse*, pp. 67-100.

is televisie vaak 'live' en kan er op die manier een nieuwe dimensie worden toegevoegd aan verhalen en filmteksten waarvan we weten dat ze altijd al eerder zijn gemaakt. Televisie komt zo op sommige momenten (televisie kent natuurlijk ook eerder opgenomen programma's) overeen met verhalen die verteld worden in de orale traditie waar zender en ontvanger ook simultaan opereren. Vooral nieuwslezers zouden op die manier als moderne minstrelen gezien kunnen worden. Volgens Kozloff kunnen we op televisie spreken van drie verschillende tijden: 'the time of the told, the time of the telling, and the time of the broadcasting'. Wat dit laatste betreft is het typische aan televisie natuurlijk dat elk programma zit ingebed in een uitzendschema en dat er vaak onderbroken wordt door reclames. Bovendien is televisie een dagelijks medium, een medium dat een plekje heeft oververd in de huiskamer en daardoor ook dagelijkse programma's brengt.

Voor fictie heeft dit twee basisvormen opgeleverd: 'series' en 'serials'. Series zijn vergelijkbaar met een anthologie van korte verhalen die steeds op zichzelf kunnen staan, maar wel dezelfde personages of hetzelfde story-format laten terugkeren. *HITCHCOCK PRESENTS* is een voorbeeld van een serie waarin elke week een mysterieverhaal werd gepresenteerd door Hitchcock; *SEINFELD* is een voorbeeld van een serie waarin dezelfde groep vrienden elke dag of elke week weer in andere komische situaties verzeilt (de 'sitcom') en ook de meeste politie-series lossen in elke aflevering een nieuwe misdaad op. Serials zijn terugkerende programma's die een doorlopend verhaal hebben, waar soms wel een einde aan komt, zoals het Engelse *THIS LIFE* en *COLD FEET*, maar meestal niet zoals de meeste soap opera's als *GOEDE TIJDEN*, *SLECHTE TIJDEN* of *EASTENDERS*. Sommige programma's combineren het format van de series en serials, zoals *THE X-FILES*, waarbij de meeste afleveringen op zichzelf staan, maar waar er gedurende de verschillende jaren van productie toch ook een ontwikkeling binnen en tussen de personages is. Vaak worden beide formats ook onder de noemer 'serie' geschaard, maar het onderscheid op narratief niveau is er nog wel. Kozloff zet een aantal kenmerken van televisievertellingen en -verhalen op een rijtje:

- predictable, formulaic storylines;
- multiple storylines intertwined in complex patterns and frequently interconnecting;
- individualized, appealing characters fitting to standardized roles;
- setting and scenery either very evocative (commercials) or merely functional (series);
- substitute narratees, voice-over narration, and direct address often employed to 'naturalize' the discourse;
- complex interweaving of narrative levels and voices;
- tendency towards omniscient, reliable narration;
- achronical order to entice (previews) or inform (flashbacks);

- series, serials and ‘hybrid’ formats;
- accomodation of interruptions;
- lengths cuts to fit standardized time slots.<sup>49</sup>

Al deze vormen hebben hun eigen narratieve structuren die vaak op ingenieuze wijze functioneren. De lijst is niet compleet, en Kozloff heeft het nog niet eens over bijvoorbeeld de grote media-events op televisie zoals grote sportevenementen en koninklijke huwelijken die ook vaak hun eigen (narratieve) logica hebben. Ook de muziekzenders en het MTV-format en de nieuwste ontwikkelingen op het gebied van reality-televisie en emotie-televisie roepen hun eigen narratieve vormen op. De narratologische inzichten die in dit hoofdstuk zijn besproken kunnen daarbij van dienst zijn, maar moeten soms ook aangepast worden. Maar deze gedetailleerde analyses vallen buiten de doelstellingen van dit boek.

Met betrekking tot nieuwe media, en met name met betrekking tot non-lineaire hypertexten en interactieve computerspelletjes, wordt er vaak gezegd dat het verhaal dood is. Nieuwe media zouden alleen maar gaan over navigeren in de ruimte en reageren op bepaalde stimuli in het beeld, allemaal ten koste van het verhaal. Dit wordt als een groot gemis gezien, net zoals er vaak over populaire film wordt gezegd dat het een en al special effect is geworden zonder enige boodschap (lees: zonder enig verhaal). Zo zegt David Siegel over het computerspel MYST:

With MYST, the Millers have established themselves as the Steven Spielbergs of game design. Don't worry about telling a story – just nail the graphics and the ‘high concept’.<sup>50</sup>

Siegel doet in zijn artikel een oproep aan computerprogrammeurs en gamedesigners om hun spelletjes meer van een klassieke story- en plotstructuur te voorzien. Maar wat Siegel hierbij vergeet is dat er wellicht nieuwe manieren van vertellen nodig zijn die rekening houden met de specifieke eigenschappen van nieuwe media. Natuurlijk is het mogelijk via digitale technieken ook ‘ouderwetse’ verhalen te vertellen. Maar nieuwe technieken leveren ook nieuwe mogelijkheden op. In *Hamlet on the Holodeck* geeft Janet Murray een aantal eigenschappen van de digitale media en cyberspace, die ook zullen leiden tot nieuwe vormen van vertellen, waarbij de verhouding tussen de auteur/verteller/ontwerper, de tekst en de kijker/gebruiker/speler drastisch anders is. De drie voornaamste esthetische kenmerken van

<sup>49</sup> ‘Narrative Theory and Television’, p. 93.

<sup>50</sup> David Siegel. ‘Spinning Pizza into Gold: A Structural Analysis of myst’ op <http://www.dsiegel.com/film/myst.html>, p. 4.

het nieuwe medium vat Murray samen onder drie termen: ‘immersion’, ‘agency’ en ‘transformation’.<sup>51</sup>

Nieuwe media hebben veelal de eigenschap de kijker/speler onder te dompelen (‘immerse’) in de fictionele ervaring. Het grootste voorbeeld is hierbij natuurlijk virtual reality. Het holodeck in *STAR TREK VOYAGER* waar ‘lezers’ kunnen rondlopen in verhaalwerelden en ‘interacteren’ met romanpersonages is een mooie representatie van een dergelijke virtuele werkelijkheid. Een van de nieuwe vragen die hierdoor wordt opgeroepen is hoe we nog onderscheid kunnen maken tussen de fictionele wereld en de werkelijkheid, wanneer de traditionele vormen en afbakening van verhalen niet meer zo sterk zijn. Het structureren en reguleren van dergelijke onderdompelende ervaringen kan een nieuwe taak worden van vertellers en creatoren van interactieve ervaringen. Hoe meer ‘immersive’ de ervaring of het verhaal is, hoe actiever we er zelf ook aan zullen deelnemen. Een tweede kenmerk van nieuwe media is dan ook de grote mate van handlingsvermogen (‘agency’) en interactiviteit van de kant van de ontvanger. Natuurlijk heeft de traditionele toehoorder, lezer of kijker ook altijd al actief meegedaan aan narratieve processen (al was het maar door het cognitief opstellen van hypothesen om het verhaal te begrijpen), maar in nieuwe media wordt het vertellen en ‘ondergaan’ van een verhaal steeds meer een participerend proces, waarbij er handelingen kunnen of moeten worden verricht om verder te komen en er steeds weer nieuwe mogelijkheden opduiken om verder te gaan. Ook dit verandert drastisch de verhoudingen tussen verteller, tekst en ontvanger. Tenslotte hebben nieuwe media de eigenschap om extreem flexibel, meerduidig en caleidoscopisch te zijn: er zijn legio mogelijkheden om binnen digitale media iets te vinden, vormen zijn niet vast en kunnen morfen. Op elk moment kan er een ‘transformatie’ plaats vinden. Ook dit levert nieuwe narratieve mogelijkheden op in vergelijking met lineaire media:

Whether we are talking about a simulation story, a rhizome hypertext, a navigable movie, or an electronic construction kit for never-ending stories, we cannot bring to a transformative, shape-shifting medium the same expectations of static shapeliness and finality that belong to linear media. But that does not mean that we will forgo a sense of completeness and emotional release. Instead, we will learn to appreciate the different kinds of closure a kaleidoscopic medium can offer.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> *Hamlet on the Holodeck*, pp. 97-154. Zie over de esthetische eigenschappen van digitale media ook Sean Cubitt. *Digital Aesthetics*. Londen en New Delhi: Sage, 1998 en Margaret Morse. *Virtualities: Television, Media Art and Cyberculture*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

<sup>52</sup> *Hamlet on the Holodeck*, p. 180.

Een van die 'different forms of closure' in nieuwe media kan zijn dat we vanuit verschillende posities een verhaal kunnen volgen of afsluiten. Of dat we bijvoorbeeld in een digitale leeromgeving verschillende opties kunnen uitproberen. En hoewel de experimenten die rekening houden met deze eigenschappen nog schaars zijn, is het in ieder geval duidelijk dat verhalen in nieuwe media 'procedureel' zijn geworden. Verhalen komen langzaam tot stand in een process van 'immersion', interactie en transformatie. Traditionele vormen van verhalen blijven bestaan, en veel theoretische middelen om narratologische principes te begrijpen blijven hun geldigheid houden, voorzover er ook altijd sporen van oude media terug te vinden zijn in nieuwe media.<sup>53</sup> Uiteindelijk laten deze nieuwe media, net zoals televisie en film dat ook al deden, zien dat wellicht niet de verhalen zelf veranderen. Maar de verhouding tussen de mens en de wereld is wel voortdurend aan verandering onderhevig, waarbij ook steeds de verhouding tussen vertellers, teksten en ontvangers moet worden aangepast. Hoewel alle oude vormen van vertellen blijven bestaan, komen er met elke nieuwe technologie nieuwe vormen bij.<sup>54</sup> En gezien het feit dat verhalen zo'n belangrijke plaats innemen in de maatschappij en in het menselijk bestaan, is de rol van narratologen die al deze verhalen en verhaaltechnieken bestuderen, nog lang niet uitgespeeld.

---

<sup>53</sup> Zie Jay David Bolter en Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1999. In haar afstudeerscriptie *Flipping the Switch: Playing Narrative in Hypermedia* (Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2000) geeft Sytske van Hasselt een nauwgezette narratologische analyse van de computergames *BLADE RUNNER*, *MYST* en *THE 11TH HOUR*. Ze maakt hierbij een vergelijking met de film *BLADE RUNNER* die ze analyseert volgens de 'levels of narration' van Branigan, en onderzoekt of deze methode van nut kan zijn bij computergames. Ze komt tot de conclusie dat filmnarratologische principes in zoverre nuttig zijn dat elke interactieve hypertext ook lineaire gedeeltes heeft, die veel kunnen leren van filmvertellingen en narratologische analyses. Er zijn echter ook heel specifieke narratologische eigenschappen in deze digitale media, zoals het navigeren in virtuele omgevingen en vooral het bedienen van 'switches', knoppen die ofwel de diegetische ruimte veranderen ofwel narratieve informatie geven. 'Flipping the switch' wordt op die manier een nieuwe narratieve term die rekening houdt met alledrie de eigenschappen van digitale media: de speler is immers 'immersed' in de virtuele omgeving, heeft 'agency' en navigeert in een ruimte die keuzemogelijkheden biedt door met verschillende 'switches' te spelen en tot transformaties te komen.

<sup>54</sup> Ook het vertellen met filmische middelen kan veranderen onder invloed van de mogelijkheden en perspectieven die worden geboden door nieuwe media. Zo is de film *TIME CODE* van Mike Figgis (2000) een voorbeeld van een cinematografisch experiment dat beïnvloed is door de parallele vertellingen en meerdere verhaalsopties in nieuwe media. De film is met vier digitale camera's opgenomen in *real time* zonder een enkel momment. Het scherm is verdeeld in vier vakken waarbinnen zich vier verhaallijnen afspelen. De kijker krijgt de verhaalperspectieven tegelijkertijd aangeboden en kan kiezen op welk moment hij welk verhaal/perspectief volgt.





## ‘Symbols in NORTH BY NORTHWEST?’

### *Structuralisme en het semiologisch avontuur*

There are no symbols in NORTH BY NORTHWEST. Oh yes! The last shot. The train entering the tunnel after the love scene between Grant and Eva Marie Saint! It's a phallic symbol. But don't tell anyone!

*Alfred Hitchcock*<sup>1</sup>

In 1957 publiceerde Roland Barthes zijn boek *Mythologies* waarin hij de betekenis van alledaagse producten en beelden uit de populaire cultuur (variërend van wijn, biefstuk, auto's, worstelaars, kapsels en mode) analyseert. Hij gebruikt hiervoor een methode uit de linguïstiek, de semiologie van Ferdinand de Saussure. Barthes laat hiermee zien dat de semiologie, die ook een vorm van het structuralisme is (de termen worden zelfs vaak door elkaar gebruikt), een zeer verdienstelijke theorie kan zijn die niet alleen met betrekking tot de taal (verborgen) betekenis-bloot kan leggen, maar over alle (populaire) cultuuruitingen iets kan zeggen. Barthes begint zijn boek als volgt:

The starting point of these reflections was usually a feeling of impatience at the sight of the 'naturalness' with which newspapers, art and common sense constantly dress up a reality which, even though it is the one we live in, is undoubtedly determined by history. In short, in the account given of our contemporary circumstances, I resented seeing Nature and History confused at every turn, and I wanted to track down, in the decorative display of *what-goes-without-saying*, the ideological abuse which, in my view, is hidden there. (...)

---

<sup>1</sup> Alfred Hitchcock in een interview in *Cahiers du Cinéma*, no. 24, 1959.

This book has a double theoretical framework: on the one hand, an ideological critique bearing on the language of the so-called mass-culture; on the other, a first attempt to analyse semiologically the mechanics of this language. I had just read Saussure and as a result acquired the conviction that by treating 'collective representations' as sign-systems, one might hope to go further than the pious show of unmasking them and account *in detail* for the mystification which transforms petit-bourgeois culture into a universal nature.<sup>2</sup>

Barthes' doel in *Mythologies* was dus om te laten zien dat wat wij als gewoon en natuurlijk ervaren, in feite het resultaat is van onzichtbare en vaak ook onbewuste betekenisvorming die beslist niet natuurlijk is, maar een ideologische constructie van de dominante ('petit-bourgeois') klasse in de maatschappij.<sup>3</sup> Barthes zag deze nieuwe theoretische stroming als een avontuur en *Mythologies* was dan ook het beginpunt te noemen van dit semiologische avontuur waaraan vele media-theoretici hebben deelgenomen. In het vorige hoofdstuk heb ik besproken hoe het structuralisme (en het formalisme) een stroom van narratologische studies op gang bracht, zoals studie naar de dramatische personages en hun narratieve functies van Propp en de mythologische verhaalstructuren van Lévi-Strauss. In dit hoofdstuk staat de structuralistische semiologie centraal. Na een algemene inleiding over de vraagstellingen, uitgangspunten en basisprincipes van de semiologie en de manier waarop de semiologie in de filmtheorie is opgenomen, zal ik laten zien op welke manier de semiologie het werk van Hitchcock heeft bestudeerd. Raymond Bellours analyse van *NORTH BY NORTHWEST* brengt bijvoorbeeld geheel andere aspecten aan het licht dan de narratologische analyse van dezelfde film in het vorige hoofdstuk.

Een van die aspecten is de onbewuste structuur van het verlangen in de film. Uit veel semiologische studies blijkt namelijk dat er een relatie tussen het bewegende beeld en het onbewuste is. Het tweede deel van dit hoofdstuk zal dan ook gaan over die relatie tussen cinema en het onbewuste en de fascinaties van de toeschouwer die onder de naam 'apparatus theorie' is ontwikkeld en waarbij de film met een droom wordt vergeleken. Het werk van Freud en Lacan wordt dan ook al snel in verband gebracht met dit semiologische 'cinematografisch apparaat'. Ook dit aspect van de semiologie zal worden ingeleid en toegelicht aan de hand van een analyse van een film van Hitchcock, *MARNIE*. De tekstuele analyses

<sup>2</sup> Roland Barthes. *Mythologies*. Vert. Annette Lavers. Londen: Paladin Books, 1973: pp. 11 en 9 (uit het voorwoord bij de edities van resp. 1957 en 1970).

<sup>3</sup> Met ideologie wordt het geheel aan ideeën, grondbeginselen en uitgangspunten van een sociaal-maatschappelijke en politieke orde bedoeld.

van de semiologie kent zijn beperkingen, omdat het een zeer a-historische benadering van mediaproducten is, die geen aandacht heeft voor contextuele aspecten, behalve voorzover deze tot de tekst als ideologie te herleiden zijn. Niettemin zal ik dit hoofdstuk besluiten met aan te geven op welke manieren de semiologie ook vandaag nog steeds van nut kan zijn, bijvoorbeeld in de analyse van televisie en multimediateksten zoals reclame.

### De semiologie: De Saussure en Peirce

Narratologie en semiologie maken beide gebruik van formele en structurele principes. Het verschil is echter dat de narratologie verteltechnieken en patronen bestudeert en niet direct geïnteresseerd is in de manier waarop betekenis tot stand komt, hoewel die soms natuurlijk ook met verteltechnieken te maken kan hebben. De narratologie houdt zich bezig met het begrijpen van verhalen en met de manieren waarop we als lezers en kijkers bij een verhaal betrokken raken. De semiologie vat teksten op als tekensystemen en bestudeert de tekens en de wetten (codes, principes) die deze tekens betekenis geven in relatie tot elkaar. Het woord 'semiologie' is afgeleid uit het Griekse woord voor teken: *semeion*. Een 'teken' zou je in meest algemene zin van het woord kunnen omschrijven als 'iets dat voor iets anders staat'.

Er zijn twee belangrijke grondleggers van de semiologie: Ferdinand de Saussure en Charles Sanders Peirce.<sup>4</sup> Beide wetenschappers hielden zich bezig met tekens en de manier waarop die tekens betekenis creëren. Vaak wordt het werk van beide theoretici, en de termen 'semiologie' en 'semiotiek', door elkaar gebruikt, hoewel er wel wat verschillen zijn. Strikt genomen is De Saussure, een structureel linguïst, de grondlegger van de *semiologie*. Voor hem bestaat een teken uit twee delen, namelijk de *signifiant/betekenaar/signifier* (het woord, de klank, het plaatje) en het *signifié/betekende/signified* (datgene waaraan gerefereerd wordt, het concept). Het werk van De Saussure is erg belangrijk geweest voor de filmsemiologie en ik kom hier dan zo meteen ook uitgebreider op terug.

Peirce, een filosoof en logicus, ontwikkelt ook een tekenleer die hij de *semiotiek* noemt. Peirce spreekt over drie hoedanigheden van een teken. Een teken kan een *icoon, index of symbool* zijn, afhankelijk van de context waarin het teken verschijnt. Elk teken kan een icoon, index of symbool zijn, soms liggen alledrie de betekenislagen in eenzelfde teken besloten. Een *icoon* is wat het is: een (plaatje van een) sleutel is een sleutel, een roos is een roos. Wanneer een teken een *index* is, geeft

<sup>4</sup> Zie Ferdinand de Saussure. *Course in General Linguistics*. Vert. Wade Baskin. New York: McGraw Hill, 1966 en Charles Sanders Peirce. *Collected Papers*. Vol. I-VIII. Charles Hartshorne en Paul Weiss (red.). Cambridge: Harvard University Press, 1931.

het een fysieke of oorzakelijke relatie tot iets aan: een sleutel is een index voor een deur, rook is een index voor vuur, voetsporen zijn een index voor voeten/iemand die daar gelopen heeft. Een teken is een *symbol* wanneer het iets betekent volgens conventies of gewoontes: een sleutel als symbool voor toegang tot geheimen, een roos als symbool voor de liefde.

De termen 'icoon', 'index' en 'symbool' duiken zo nu en dan op in mediateksten, maar zijn niet zo systematisch gebruikt als de betekenaar/betekende van De Saussure.<sup>5</sup> Een klein voorbeeld van het functioneren van deze termen is te zien wanneer we naar de verschillende betekenissen kijken van de ring in Hitchcocks *REAR WINDOW*. De film gaat over een man, Jeff (James Stewart), die door een gebroken been aan huis gekluisterd zit en uit verveling zijn burens bespiedt. Al doende krijgt hij het sterke vermoeden dat een van de overbuurmannen zijn vrouw heeft vermoord. In eerste instantie gelooft zijn verloofde, Lisa (Grace Kelly), hem niet, maar wanneer blijkt dat de overbuurvrouw verdwenen is zonder haar trouwring te hebben meegenomen (ze zien dat de buurman de ring in zijn vrouws handtas stopt), wordt ook Lisa's nieuwsgierigheid gewekt en besluit ze, wanneer de overbuurman weg is, in te breken in zijn appartement om de ring en wellicht andere aanwijzingen voor de verdwenen vrouw te zoeken.

In eerste instantie, wanneer de buurman de ring van zijn vrouw in haar handtas stopt, is de ring gewoon een ring, een icoon dus. Maar al gauw wordt de (trouw) ring ook een index, een aanwijzing voor de vermoorde vrouw: er is een relatie met een fysieke bron, in ieder geval heeft die ring ooit aan haar vinger gezeten. Jeffs verpleegster merkt in dit verband veelbetekenend op over haar eigen trouwring: 'Ze zouden mijn vinger eraf moeten hakken om die ring niet om te hebben.' Wanneer Lisa het appartement insluipt doet zij de ring om haar vinger. Maar dan komt de buurman thuis en vindt Lisa. Lisa wijst met haar handen op haar rug naar de ring om Jeff aan de overkant te laten zien dat ze de ring heeft gevonden en om heeft. Maar de buurman merkt de ring en Lisa's gebaar naar de overkant op, en zo wordt de ring ook een index voor Jeffs bespiedende aanwezigheid aan de overkant: de buurman kijkt terug. Ten slotte is de ring natuurlijk door conventie ook een symbool voor het huwelijk. Ook deze betekenis krijgt de ring nadrukkelijk. Lisa wil namelijk erg graag trouwen met Jeff, maar Jeff heeft daar zo zijn twijfels over. Wanneer ze de ring aan haar vinger schuift en aan Jeff laat zien, heeft de ring ook deze symbolische betekenis van Lisa's huwelijkswens. Al deze betekenislagen schuiven snel over elkaar heen en het spel met al die betekenissen is een belangrijk deel van het kijkplezier.

---

<sup>5</sup> Een uitzondering op deze regel vormt het werk van de filosoof Gilles Deleuze dat in het laatste hoofdstuk van dit boek zal worden besproken. Deleuze geeft de voorkeur aan de tekenleer van Peirce omdat deze niet puur op de linguïstiek is gebaseerd, maar al direct op beelden van toepassing is.

## Basisprincipes van de structurele linguïstiek: syntagmatische en paradigmatische relaties

Zoals ik al aangaf, is vooral de structurele linguïstiek van De Saussure van belang geweest voor de filmtheorie. De structurele linguïstiek is lange tijd gezien als de ‘master-theory’ voor de moderne theorievorming in het algemeen. Arthur Asa Berger noemt de semiologie zelfs de ‘koningin van de interpretatiewetenschappen’ die overal op kan worden toegepast en ook nog steeds wordt toegepast, zelfs zonder dat we het in de gaten hebben: in romans, films, televisieprogramma’s, mode, en vooral ook commercials – overal wordt er met tekens en betekenislagen gespeeld.<sup>6</sup> Het was sowieso niet zo vreemd dat ook film op een gegeven moment via het linguïstische principe van het teken werd benaderd. De Russische formalisten in de jaren twintig vergeleken film al met een taal, en in hoofdstuk 1 heb ik aangegeven hoe de auteurspolitiek de camera met een pen vergeleek en cinema eveneens als een taal werd beschouwd. De stap naar een filmsemiologie, waarin film wordt opgevat als een taal met tekens en basisstructuren, is dan niet zo groot meer. Maar alvorens naar de filmsemiologie te kijken, is het noodzakelijk een paar kernbegrippen van De Saussure te bespreken. Bij de bestudering van taal maakt De Saussure allereerst een onderscheid tussen *language system*, het taalsysteem dat gedeeld wordt door een gemeenschap van taalgebruikers, en *langage/speech*, de concrete taaluitingen zoals die worden gedaan door individuele sprekers in concrete situaties.<sup>7</sup> De Saussure is vooral geïnteresseerd in het hele taalsysteem, de algemene regels en structuren.

We hebben al gezien dat volgens De Saussure een van die algemene regels is dat een teken bestaat uit twee delen: de betekenaar en het betekende. Wat volgens De Saussure kenmerkend is voor het linguïstische teken is het feit dat de relatie tussen betekenaar (het woord als ‘image acoustique’) en betekende (het concept als ‘image mentale’) over het algemeen volkomen willekeurig (*arbitrair*) is: het is gebaseerd op afspraken en conventies: Het woord ‘huis’ heeft niets te maken met het concept ‘huis’, behalve door de afspraken die we daarover hebben gemaakt. Dit blijkt ook uit het feit dat er in verschillende talen vele verschillende woorden/klanken (‘casa’, ‘house’, ‘maison’, etc.) bestaan om het concept ‘huis’ aan te duiden.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Zie Arthur Asa Berger. ‘Semiological Analysis’ in *Media Analysis, Techniques (Revised Edition)*. Londen en New Delhi: Sage Publications, 1991: pp. 3-25.

<sup>7</sup> In het Frans gaat het om het verschil tussen *langue* en *langage/parole*. Zowel de Engelse als Franse termen worden vaak gebruikt om het verschil tussen taalsysteem en taaluiting weer te geven.

<sup>8</sup> Het enige teken dat De Saussure onderscheidt dat niet arbitrair is, is een symbool, waarmee hij een plaatje of teken bedoelt dat een voorstelling geeft van een teken. Bijvoorbeeld als symbool voor telefoon. De kijkwijzer voor audiovisuele media is ook een goed voorbeeld van wat De Saussure onder symbolen verstaat. Deze opvatting over het teken als symbool staat lijnrecht tegenover de

Een ander belangrijke stelling van De Saussure is dat tekens pas betekenis krijgen in relatie tot andere tekens. De Saussure onderscheidt twee basistypes van relaties die tekens met elkaar kunnen onderhouden: *syntagmatische relaties* en *paradigmatische relaties*. Syntagmatische relaties vormen een reeks van gebeurtenissen die op een of andere manier een combinatie maken, bijvoorbeeld de combinatie van woorden in een zin of de combinatie van zinnen in een verhaal. Je zou syntagmatisch gestructureerde tekens kunnen opvatten als een ketting die gemaakt is van een combinatie van verschillende kralen. Ze vertonen een samenhang die je op een horizontale as zou kunnen plaatsen: wat zien we, wat gebeurt er, hoe ontwikkelt zich iets in de tijd? Met betrekking tot kleding vormen de tekens schoenen – sokken – broek – trui – sjaal – hoed een syntagmatische relatie in de zin: 'Piet draagt schoenen, sokken, een broek, een trui, een sjaal en een hoed.' Het gaat om de combinatie van tekens. Het is wat je ziet, ofwel de oppervlaktestructuur.

Een paar voorbeelden maken duidelijk hoe syntagmatische relaties ook werken op het niveau van het beeld en het niveau van het verhaal. De begintitels van de film *AMERICAN PSYCHO* (Mary Harron, 1999) laten een semiologisch spel zien waarbij semiologische tekens van het horrorgenre (rode druppels die in beeld vallen, een mes, slierten ondefinieerbaar spul) uiteindelijk de syntagmatische elementen van een *haute cuisine* maaltijd te zijn. De rode druppels zijn geen bloed maar is frambozensaus, het mes geen moordwapen maar een koksmes, de slierten geen resten van lichaamsdelen maar zeewier; op het einde van de beginsequentie zien we een sierlijk opgediend bord met smaakvol eten en begint de eerste scène in een chique restaurant.

Het werk van Vladimir Propp, dat in het vorige hoofdstuk is besproken laat de syntagmatische relaties van het Russische volksprookje zien: de held die zijn familie verlaat, de tegenstander die hij tegenkomt, de avonturen die hij beleeft, de beloning die hij uiteindelijk krijgt (in de vorm van de prinses). De afzonderlijke elementen vormen samen het verhaal: dat wat er gebeurt. Denk hoe in *NORTH BY NORTHWEST* ook al deze elementen met elkaar worden gecombineerd (Thornhill, de held die zijn tegenstander VanDamm moet overwinnen en 'prinses' Eve als beloning krijgt). Op narratief niveau zijn syntagma's de onderdelen die het verhaal voortstuwen op het niveau van de oppervlakte structuur.

Paradigmatische relaties zijn meer verborgen structuren tussen tekens, ze vormen de onder de oppervlakte van de tekst verborgen alternatieven waaruit gekozen kan worden. Je zou de paradigmatische alternatieven op een verticale as

---

opvatting van Peirce, voor wie symbolen juist gebaseerd zijn op afspraken en conventies. Nog verwarrender is dat het woord 'symbool' soms als algemene term voor 'teken' wordt opgevat, zoals in het citaat van Hitchcock aan het begin van dit hoofdstuk.

kunnen voorstellen: wat zijn de alternatieve tekens die op dezelfde plek hadden kunnen worden ingezet? Wanneer we het weer op kleding betrekken, kunnen we nu kijken naar de alternatieven tussen bijvoorbeeld:

- korte broek
- tuinbroek
- bandplooi broek
- jeans
- kilt
- panty's

Bij paradigmatische relaties gaat het om een keuze, de alternatieven tussen 'Piet draagt een bandplooi broek' of 'Piet draagt jeans'. Het zijn keuzemogelijkheden die niet allemaal direct aan de oppervlakte zichtbaar zijn, maar wel bepalend zijn voor de betekenis. Bij paradigmatische relaties gaat het om de diepte structuur. Paradigmatische relaties worden ook vaak blootgelegd in het verborgen patroon van opposities tussen twee alternatieven, zogenaamde binaire opposities die betekenis krijgen ten opzichte van elkaar: goed/kwaad, groot/klein, wit/zwart, man/vrouw, volwassen/kind, natuur/cultuur, netjes/slordig, etc. Zo kan het verschil tussen Piets bandplooi broek of Piets jeans een verschil aangeven tussen 'netjes' en 'slordig' (of 'formeel' en 'casual').

In *AMERICAN PSYCHO* zit ook een scène die letterlijk een reeks paradigmatische alternatieve tekens laat zien. In een scène waarin een nietsvermoedend aanstaand slachtoffer van de 'American psycho' op de bank zit, loopt deze door zijn appartement langs allerlei alternatieve moordwapens uit het horrorgenre, waar hij niet weet te kiezen: eerst trekt hij de keukenla open en streelt hij zijn messenset, dan valt zijn oog op een enorme schaar, vervolgens doet hij een kast open en haalt een enorme hakbijl tevoorschijn. Normaal gesproken zijn die alternatieven niet te zien (ze vormen immers de alternatieven onder de oppervlakte), maar dat maakt deze scène zeer zelf-reflexief en zelfs hilarisch.<sup>9</sup>

Volgens Lévi-Strauss, die in het vorige hoofdstuk werd genoemd in verband met zijn studie naar terugkerende verhaalstructuren in mythes, laat een paradigmatische analyse zien wat de verborgen (gecodeerde) boodschap is van een tekst. Lévi-Strauss was een antropoloog die de structureel linguïstische methode

---

<sup>9</sup> Deze rij aan paradigmatische moordwapens (messen, schaar, bijl) staat tegenover een ander type wapens (pistool, geweer, bommen en granaten) die in actiegenres worden gebruikt. Horrorfilms maken altijd gebruik van 'primitieve' wapens die heel fysiek en bloederig zijn. In actiefilms worden bijna altijd pistolen en andere veel 'technologischere' (of 'rationelere') wapens gebruikt. Het primitieve wapen van de horrorfilm krijgt dus in de dieptestructuur betekenis ten opzichte van het technologische/rationele wapen van het actiegenre.



ook op andere teksten toepaste, namelijk die van klassieke mythes.<sup>10</sup> Om een tekst te analyseren moet de boodschap (de geheime structuur die niet meteen aan de oppervlakte zichtbaar is) ontsloten worden. En volgens Lévi-Strauss is de boodschap in de meeste mythes (ook in die van allerlei niet-westerse volken en stammen die hij bestudeerde) te herleiden tot de Oedipusmythe met terugkerende elementen als het 'doden' van de vader en het 'trouwen' met de moeder. Elke mythe (en vele films, zoals we zullen zien) vertonen paradigmatische alternatieven en varianten op deze oedipale driehoek van vader, moeder en zoon. We zien hier hoe Lévi-Strauss' dieptestructuren verschillen van Propps oppervlaktestructuren. De Oedipusmythe is volgens Lévi-Strauss *de* dieptestructuur die sociale verhoudingen reguleert: de verhoudingen tussen de seksen, maar ook de plek die eenieder in de maatschappij moet innemen als goede burger, echtgenoot en ouder. Althans in de jaren vijftig en zestig. Maar zelfs tegenwoordig is deze oedipale dieptestructuur (zonder hier al enige referentie naar de psychoanalyse te maken) vaak in nog verkaptere vormen aanwezig. Ik zal hier zometeen uitgebreider op terugkomen.

De linguïstische begrippen *metonymie* en *metafoor*, twee belangrijke tekens die betekenis genereren, kunnen ook in termen van syntagmatische en paradigmatische relaties worden opgevat. Een *metonymie* is een syntagmatisch begrip, omdat het altijd een teken is dat in relatie tot iets anders staat: bijvoorbeeld de kroon wanneer er verwezen wordt naar het koningshuis. Of in het werk van Hitchcock: de gebroken bril in *STRANGERS ON A TRAIN* die refereert aan Mirjam, de vermoorde vrouw die eerder in de film te zien was met een bril. De bril maakt deel uit van een groter geheel (de vrouw en de moord op de vrouw). Een gemakkelijke (maar niet allesomvattende) manier om metonymie te onthouden is als 'deel staat voor geheel': 'Uncle Sam' staat voor Amerika.<sup>11</sup> Een *metafoor* is een paradigmatisch teken, omdat het een alternatieve keuze om iets te vertellen biedt. Een metafoor verhoudt zich tot iets anders door analogie: het is een alternatieve manier om iets te vertellen. Het teken waaraan Hitchcock refereert aan het einde van *NORTH BY NORTHWEST*, 'the train entering the tunnel', is natuurlijk een metafoor voor seksuele penetratie. Een ezelsbruggetje voor het herkennen van metaforen is door er een vergelijking van te maken. Bijvoorbeeld in de zin 'Zijn woorden zijn zo scherp als een mes'.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*. Vert. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Garden City, 1967.

<sup>11</sup> Deze vorm van metonymie wordt *synechdoche* genoemd.

<sup>12</sup> De wetenschappers George Lakoff en Mark Johnson kennen aan het gebruik van metaforen een veel grotere rol toe. Volgens hen zijn metaforen niet alleen taalspeltjes en stijlmiddelen, maar ze maken een fundamenteel deel uit van de manier waarop we dagelijks spreken en denken. Metaforen beïnvloeden daardoor de manier waarop we zien, denken en handelen. Volgens Lakoff en John-

## De filmsemiologie van Christian Metz

Tot nu toe hebben we gezien wat de belangrijkste structurele taalprincipes zijn. Zoals ik al zei, was de structurele linguïstiek, de semiologie, de koningin der wetenschappen in de jaren vijftig en zestig. Met betrekking tot film kunnen we dan Christian Metz tot de prins van de filmsemiologie kronen: vanaf de jaren zestig heeft hij grondige studies gedaan naar de relaties tussen film en taal, met name in zijn werk *Film Language and Cinema and Language*.<sup>13</sup> De centrale vraag die Christian Metz bezighoudt is: in hoeverre is film een taal die volgens dezelfde structurele principes werkt als gewone taal? De onderliggende vraag hierbij is dat Metz door middel van de semiologie wil begrijpen hoe we film (als een systeem van tekens) begrijpen. Volgens semiologische beginselen vraagt Metz zich allereerst af of film een taalsysteem (*language system*) of een taaluiting (*language*) is: kent cinema het equivalent van talige tekens als het woord en de kleinste eenheden die het verschil tussen tekens aangeven, *fonemen* (klankverschillen die 'kat' van 'mat' onderscheiden) en *morfemen* (betekenisverschillen tussen deze woorden met minimale verschillen)?<sup>14</sup> Wat zijn de analogieën met De Saussure's syntagmatische en paradigmatische relaties? Zijn er in cinema sporen van 'enunciatie' (het spreken en degene die spreekt) terug te vinden? Deze laatste vraag komt straks uitvoerig aan de orde.

Hier zal ik me beperken tot het signaleren van een van de grootste verschillen die Metz constateert tussen een talig teken en een filmisch teken: het feit dat een filmisch teken (een shot) veel concreter en minder arbitrair is dan een talig teken (een woord): in tegenstelling tot het woord is een beeldteken immers gemotiveerd door analogie met hetgeen er voor de camera staat, er is wel degelijk een relatie tussen betekenaar en betekenis. In film is er bijvoorbeeld geen algemeen teken dat gelijk is aan het woord 'huis'. Een shot lijkt meer op een concrete uitdrukking/zin als: 'Hier hebben we een groot huis met een park eromheen' dan op het algemene woord 'huis'. Wanneer we een shot met een woord vergelijken, komen er nog meer verschillen naar voren, zoals bijvoorbeeld het feit dat er een oneindig aantal shots kan bestaan (tegenover een min of meer eindig aantal woorden), die daarom meer op zinnen en uitdrukkingen lijken dan op woorden.

---

son wordt de werkelijkheid zelf gedefinieerd door metaforen, en doordat metaforen variëren van cultuur tot cultuur, variëren ook die culturele werkelijkheden. Zie Lakoff en Johnsen. *Metaphors We Live By*. Zie ook noot 43 van hoofdstuk 2.

<sup>13</sup> Christian Metz. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press, 1974; *Language and Cinema*. Den Haag: Mouton, 1974. Zie ook Robert Stam. 'The Question of Film Language' in *Film Theory: An Introduction*. Oxford en Malden: Blackwell, 2000: pp. 107-119.

<sup>14</sup> De minimale units van fonemen en morfemen die bij elkaar horen worden ook aangeduid als de 'dubbele articulatie' van taal.

Daarom concludeert Metz dat cinema geen abstract taalsysteem is, maar dat *cinema een (concrete) taaluiting* is. Een taal spreken is een taal gebruiken, maar film 'spreken' is altijd in meer of mindere mate filmtaal uitvinden. De relatie tussen film en taal ziet Metz ook in het feit dat cinema een expressie en communicatiemiddel is. Hij gaat dan ook op zoek naar structurele elementen die kunnen worden ingezet in concrete films (zonder daar een totaalsysteem van te willen of kunnen maken).

Voor Metz is met name de narratieve cinema belangrijk als taaluiting en communicatiemiddel. En die narratieve cinema bestaat volgens Metz voornamelijk uit syntagmatische elementen die met elkaar gecombineerd worden. Volgens Metz zijn de paradigmatische alternatieven voor elk shot zo open dat het betekenisloos wordt om over paradigmatische alternatieve tekens in cinema te spreken. Hoewel dit punt, zoals vele punten uit Metz' theorie, aanvechtbaar is (het genoemde voorbeeld van de wapens in *AMERICAN PSYCHO* en de analyse van Bellow die zo meteen wordt besproken zijn daarvan voorbeelden), concentreert Metz zich dus op de syntagmatische elementen van de narratieve cinema. Hij heeft deze verschillende elementen systematisch onderzocht en gecategoriseerd in zijn beroemde *Grand Syntagmatique*:

Metz used the paradigm/syntagma distinction, along with the larger binary either-or method ('a shot is continuous or it is not') to construct the Grand Syntagmatique. The Grand Syntagmatique constitutes a topology of the diverse ways that time and space can be ordered through editing within the segments of a narrative film. Using a binary method of commutation (commutation tests have to do with discovering whether a change on the level of the signifier entails a change on the level of the signified), Metz generated a total of eight syntagma's.<sup>15</sup>

Metz onderscheidt dus acht syntagmatische types die je kunt definiëren als eenheden met narratieve autonomie en die met elkaar gecombineerd kunnen worden. In de toepassing blijkt Metz' Grand Syntagmatique op enorm veel problemen te stuiten: Metz' syntagma's zijn nogal geforceerd, niet alle filmbeelden blijken bijvoorbeeld in de syntagma's te passen en het onderscheid tussen ver-

<sup>15</sup> 'The Question of Film Language', p. 115. De acht syntagma's die Metz onderscheidt zijn: het autonome shot (een shot), het parallel syntagma (bijvoorbeeld beelden van rijk en arm naast elkaar), het 'bracket' syntagma (een typerend voorbeeld, een shot dat een concept uitbeeldt), het descriptieve syntagma (shots die een actie situeren), het alternerend syntagma (bijvoorbeeld de achtereenvolging), de scène (de theatrale scène), de episodische sequentie (symbolische samenvatting van een ontwikkeling, vaak d.m.v. tijdscompressie) en de gewone sequentie (een actie verteld via normale elliptische montage waarbij de onbelangrijke details worden overgeslagen).

schillende syntagma's is niet altijd houdbaar. Niettemin is de inzet van Metz' syntagmatische analyse om beter zicht te krijgen op de structuur van een narratieve tekst (bijvoorbeeld hoe vaak een bepaald syntagma herhaald wordt, welke patronen dominant zijn, etc.) wel van belang. Wanneer je inzicht hebt in de structuur, krijg je ook meer inzicht in de betekenis van een filmtekst.

Metz hield niet op bij zijn syntagmatische methode. Hij onderzocht ook andere codes die door filmteksten lopen. Codes zijn complexe patronen en principes van associaties die we (on)bewust leren en die in een tekst 'aan het werk' zijn. De syntagma's vormen codes in de tekst. Metz onderscheidt verder ook andere codes die in een tekst voor betekenis zorgen. Hij maakt daarbij een onderscheid tussen *specifiek cinematografische codes* (zoals camerabeweging, montage etc.) en *niet-specifiek cinematografische codes* (codes die ook voorkomen in andere kunstvormen zoals narratieve principes, visuele analogie, of kleuren). Wat verder belangrijk is voor Metz is dat film als een tekst wordt beschouwd: een tekst is een gestructureerd netwerk van tekens, codes en relaties dat bedoeld is om te communiceren. Voor Metz zijn alle films tekstuele systemen die zijn opgebouwd uit tekens, codes en relaties. Hoewel er dus veel valt af te dingen op de algemene geldigheid van Metz syntagmatische types, is de invloed van zijn werk niet te onderschatten. Metz liet zien hoe films geanalyseerd kunnen worden door ze te analyseren in kleinere delen (door te 'segmenteren'). In navolging van Metz is er een stroom aan *tekstuele analyses* ontstaan: analyses waarbij de filmtekst centraal staat en waarbij er vooral gekeken wordt hoe de tekst is opgebouwd, welke tekens en codes er aan het werk zijn en welke betekenissen de filmtekst zelf genereert (zonder enige contextuele factoren erbij te betrekken). Een van de beroemdste tekstuele analyses die is geïnspireerd door de filmsemiologische methode van Metz is Raymond Bellours analyse van *NORTH BY NORTHWEST* in zijn lange artikel 'Symbolic Blockage'.<sup>16</sup>

### **Bellours tekstuele analyse van NORTH BY NORTHWEST**

In de jaren zeventig publiceerde Bellour een aantal tekstuele analyses die in Engelse vertaling gebundeld zijn in het boek *The Analysis of Film*. Veel analyses in dit boek gaan over films van Hitchcock en passen daardoor ook in de Franse belangstelling voor Hitchcock zoals die was ontstaan onder invloed van de auteurspolitiek. Bellours werk is zeer invloedrijk geweest in de Angelsaksische filmtheorie, met name in de feministische filmtheorie waar in het volgende hoofdstuk op zal worden ingegaan. Bellour heeft over tekstuele analyse wel eens gezegd dat het ei-

<sup>16</sup> Raymond Bellour. 'Symbolic Blockage' in *The Analysis of Film*. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press, 2000: pp. 77-192.

genlijk een onmogelijke taak is. De filmtekst is onbereikbaar (*unattainable*), zegt Bellour: je kunt een filmtekst namelijk niet citeren: het beschrijven van een shot, of het weergeven in een still is nooit hetzelfde als de film zelf. Bellour spreekt nog van voor het videotijdperk, en zeker voor de mogelijkheden van de nieuwe media; je kunt nu op internet of cd-rom best een film citeren. Maar niettemin is Bellours stelling dat je de filmtekst door middel van analyse niet echt kunt bereiken, laat staan vervangen, nog steeds geldig. Zoals ik in de inleiding al aangaf, is volgens Bellour de taak van de theoreticus of criticus om de film 'te begeleiden' met een nieuwe of aanvullende visie:

Textual analysis is irreducible in that it cannot be summarized, unless it be to offer the bare skeleton of a structure which, although it is not nothing, will never be the multiple whole built up in it, around it, through it, from it, beyond it. (...) The analysis itself engenders a second text which would be futile to reduce in turn.<sup>17</sup>

De tekstuele analyse vormt dan eigenlijk ook als het ware een tweede tekst naast de film zelf. Bellour heeft filmkopieën op de montagetafel beeld voor beeld bekeken – de resulterende analyses zijn ongelooflijk precies en uitgebreid.

'The Symbolic Blockage' is een beroemde analyse waarvan ik enkele hoofdpunten zal proberen weer te geven. Bellour analyseert hierin *NORTH BY NORTHWEST* op twee niveaus: op het *macroniveau* van de hele film, en op het *microniveau* van segment 14, de beroemde vliegtuigsequentie. Wat hij met zijn uitgebreide analyse aantoont is dat zowel op micro- als op macroniveau dezelfde codes en dezelfde paradigmatische alternatieven een rol spelen. In navolging van Metz deelt Bellour de film op in segmenten met relatief narratieve autonomie ('segmentale betekenaars') en is hij op zoek naar terugkerende codes. Maar hij maakt geen gebruik van de acht syntagma's van Metz. Ook ontdekt Bellour, in tegenstelling tot Metz, wel degelijk paradigmatische relaties in *NORTH BY NORTHWEST*.

In het vorige hoofdstuk is al duidelijk geworden dat *NORTH BY NORTHWEST* het avontuur is van een reclameman, Roger Thornhill (Cary Grant), die voor iemand anders wordt aangezien en op de vlucht slaat om zijn leven zeker te stellen. Onderweg ontmoet hij de bloedmooie Eve, die hem in eerste instantie lijkt te helpen, dan het liefje van Thornhills achtervolger blijkt te zijn, maar uiteindelijk een dubbelspionne is die verliefd op hem wordt. Bellour begint zijn analyse met een beschrijving van het verhaal en eindigt deze met de laatste beelden van de film,

<sup>17</sup> Raymond Bellour in een interview met Janet Bergstrom, 'Alternation, Segmentation, Hypnosis,' in *Camera Obscura*, no. 3/4, 1979: p. 72. In dit interview vertelt Bellour ook over de invloed van de auteurstheorie, Metz, Lévi-Strauss en Barthes op zijn werk.

waar de beelden van Mount Rushmore overgaan in het beeld van het treincompartiment waar Grant zijn aanstaande bruid omhoog tilt met de woorden: 'Come on, Mrs Thornhill.' Gevolgd door het beeld van de trein die de tunnel ingaat. En vervolgens citeert Bellour Hitchcock: 'There are no symbols in NORTH BY NORTHWEST. Oh yes! The last shot. The train entering the tunnel after the love scene between Grant and Eva Marie Saint! It's a phallic symbol. But don't tell anyone!' Dit citaat wordt Bellours uitgangspunt voor zijn tekstuele analyse die hij aankondigt onder het kopje: 'De Andere Film: Dezelfde...' Hiermee geeft Bellour aan op welke manier hij de film zal 'begeleiden' met een andere tekst, een tekst die, zo zal blijken, de dieptestructuur van het verhaal van de film zal onthullen.<sup>18</sup>

Want door het precies segmenteren en analyseren van deze en een heleboel andere Hollywoodfilms, komt Bellour er steeds meer achter dat er een terugkerend patroon, namelijk de code van de Oedipusmythe, in de klassieke Hollywoodcinema is te herkennen. In de Griekse oudheid is Oedipus de jongeman die zonder het te weten zijn vader doodt en met zijn moeder trouwt.<sup>19</sup> Symbolisch kan dit verhaal gezien worden als de ontwikkeling van een jongen die zich losmaakt van zijn vader en een vervangster vindt voor zijn moeder. In de psychoanalyse is Oedipus een belangrijk referentiepunt geworden, maar daar ga ik in het volgende hoofdstuk dieper op in. Hier wil ik de nadruk leggen op de structuur, het patroon van die ontwikkeling dat herkenbaar is in vele filmverhalen. NORTH BY NORTHWEST is een voorbeeld van een dergelijk oedipale verhaalontwikkeling. Bellour zegt hierover:

My constant surprise, while I was working on NORTH BY NORTHWEST, was to discover to what degree everything was organized according to a classical Oedipal scenario which inscribed the subject, the hero of the film, in a precise position in relation to patricide and incest, and to observe that this itinerary, his trajectory – that is, the succesion of actions which constitute the film – corresponded to a strict psychic progression and had as their function to engage the hero in the symbolic paths of Oedipus (...): namely, in this instance, to make him accept the symbolization of the death of the father, the displacement from the attachment to the mother to the attachment to another woman.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> In het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe een narratologische analyse via het model van Propp de oppervlaktestructuur van NORTH BY NORTHWEST naar voren brengt.

<sup>19</sup> Zie bijvoorbeeld Gustav Schwab. *Griekse Mythen en Sagen*. Trendboek, 1986; Eric Moorman en Wilfried Uiterhoeve. *Van Achilles tot Zeus: Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*. Nijmegen: SUN, 1990.

<sup>20</sup> 'Alternation, Segmentation, Hypnosis', p. 93.

Bellours semiologisch onderzoek naar Hollywoodcinema sluit haarfijn aan bij het structuralistische onderzoek van Lévi-Strauss, die al eerder had vastgesteld dat de Oedipusmythe een patroon is dat vele maatschappijen vormgeeft. De dieptestructuur van *NORTH BY NORTHWEST* laat zien hoe het hoofdpersonage Roger Thornhill een moeizame, voortdurend geblokkeerde weg moet afleggen om zijn Oedipuscomplex op te lossen om uiteindelijk zijn plek in de symbolische orde (de taal en de cultuur) te kunnen innemen (d.w.z. om te trouwen). Dit traject is wat Bellour de symbolische blokkade ('the symbolic blockage') noemt.

Maar hoe ontdekt Bellour die dieptestructuur nu precies via zijn semiologische analyse? Bellours tekst is zo precies en gedetailleerd dat ik mij nu in een vergelijkbare positie bevindt als Bellour wanneer hij aangeeft dat de filmtekst 'onbereikbaar' is. Ik zal dus als het ware een derde tekst moeten creëren om zijn analyse enigszins weer te kunnen geven, waarbij ik nooit de analyse zelf kan weergeven zoals ze is. De belangrijkste code die Bellour onderscheidt is, dat is inmiddels duidelijk, de code van het Oedipuscomplex. Die structureert de filmtekst *NORTH BY NORTHWEST* van a tot z: gedurende de hele film vinden we namelijk paradigmatische alternatieven voor de oedipale hoofdrolspeler. Het begint natuurlijk allemaal met Thornhills moederbinding (duidelijk vanaf het begin van de film) die pas wordt verbroken op het moment dat er een vervangster voor haar in beeld komt, Eve Kendall. Thornhill neemt afscheid van zijn moeder aan de telefoon op het station vlak voordat hij de trein instapt waar hij Eve tegen zal komen. De film is pas afgelopen op het moment dat hij tegen Eve kan zeggen: 'Come on Mrs. Thornhill' en zijn moeder succesvol is vervangen. Een ander beginpunt van de film is de symbolische vadermoord op Townsend in het gebouw van de United Nations. Ook al pleegt Thornhill niet letterlijk zelf de moord, hij wordt daar wel van beschuldigd en is dit het symbolische beginpunt van zijn traject om zijn Oedipuscomplex op te lossen. Townsend (de symbolische vader) en Thornhills moeder, worden verdubbeld in het koppel VanDamm en Eve – de volgende oedipale figuren die Thornhill op zijn weg tegenkomt. VanDamm als 'ideale vader' (die het object van verlangen bezit), Eve als de 'ideale vrouw' (als vervangster van de moederfiguur). Je kunt hier dus een paradigmatische verschuiving zien van Thornhills moeder naar Eve, en van Townsend naar VanDamm.

De verhouding tussen Eve en Thornhill wordt gestructureerd door oedipale angst voor de gevaarlijke vrouw, die hem de dood kan injagen zoals de *femme fatale* in de film noir. Elk 'object van verlangen' is immers tegelijk fascinerend (omdat het je verlangen kan vervullen) en gevaarlijk (omdat je je erin kunt verliezen, jezelf kunt verliezen). In psychoanalytische termen wordt deze angst castratieangst genoemd, maar deze term is zo plastisch en roept vaak zulke letterlijke beelden op dat hij bijna te beladen is om te gebruiken: het gaat hier in ieder geval om een angst zichzelf te verliezen, soms zelfs ook een angst voor de dood. Bij

Thornhills eerste ontmoeting met Eve wordt er meteen al een relatie gelegd tussen seks en de dood. Dit gebeurt in de eerste plaats in hun dialoog in het treincompartiment waarin het woord 'moord' valt. In de tweede plaats wordt hiernaar verwezen door een symbolisch object: het minuscule scheermesje van Eve (!) waar Thornhill zich de volgende ochtend mee moet scheren als teken van gevaar. In de volgende scène wordt Thornhill letterlijk met de dood bedreigd in de fameuze vliegtuigsequentie: hij is hier door toedoen van Eve, gevaarlijke vrouw, 'femme castratrice' (het vliegtuig kan hier dus gezien worden als een paradigmatisch alternatief teken voor Eve). Vervolgens (nadat Thornhill heeft ontdekt dat Eve een dubbelspionne is) schiet Eve hem echt neer. Met een losse flodder weliswaar, maar toch weer een letterlijke uitbeelding van de angst voor de gevaarlijke vrouw. Tenslotte wil Thornhill met Eve ervandoor gaan, maar vindt hij nog een vaderfiguur op zijn weg, namelijk de CIA-professor die Thornhill verbiedt om Eve te schaken (ze moet namelijk met VanDamm mee om haar spionnenmissie voort te zetten) – weer een vader-zoon variant die draait om een oedipaal conflict. Hoewel Bellour veel uitgebreider en preciezer al deze paradigmatische alternatieven in de verschillende segmenten blootlegt, hoop ik dat de code van oedipale dieptestructuur van NORTH BY NORTHWEST nu wel duidelijk is geworden via de methode van een semiologische tekstuele analyse.

Een andere code die Bellour ontdekt door te segmenteren en te letten op terugkerende tekens en patronen is de code van de voertuigen. Gedurende de hele film gebruikt Thornhill steeds verschillende voertuigen: de taxi, de auto, de trein en de bus; het vliegtuig is hem te gevaarlijk. Deze voertuigen zijn allemaal paradigmatische alternatieven ('het paradigma van de voertuigen') om het oedipale traject af te leggen. Wat de code van de vervoermiddelen betreft is het interessant om te zien hoe in het begin van de film *Hitchcock* in zijn cameo de bus mist: hij heeft geen toegang tot het traject en het avontuur van de film, maar het *hoofdpersonage* via de film heeft dat wel, en daarmee de *toeschouwer* ook. Op die positie van Hitchcock en de relatie tot toeschouwer kom ik zo meteen nog terug.

Tot nu toe hebben we vooral gezien hoe de code van het Oedipuscomplex en de code van de vervoermiddelen werkt op het macroniveau van de hele film. Maar Bellour doet ook een analyse op microniveau, namelijk die van de vliegtuigsequentie, wat in zijn segmentering van de film segment 14 is. Hij analyseert alle 133 shots in dit segment, begeleid door stills. Wat hier opvalt is zijn twee specifiek cinematografische codes: de afwisseling tussen wat er gezien wordt en degene die kijkt (montage), en de afwisseling tussen het camerastandpunt dichtbij en het camerastandpunt veraf (kadrering). Binaire opposities structureren deze codes (kijker/bekekene, veraf/dichtbij). Maar ook op dit microniveau spelen de grotere codes van het Oedipuscomplex en de vervoermiddelen. Het Oedipuscomplex in de vorm van de ultieme castratieangst wordt gevoed door het symbolische vlieg-



tuig. Volgens Bellour verandert na *NORTH BY NORTHWEST* het vliegtuig in een vogel (in *PSYCHO* en *THE BIRDS*), maar met dezelfde bedreigende associaties. Ook de voertuigen komen in dit segment veelvuldig voor (de bus, auto en vrachtwagen waar Thornhill uiteindelijk mee vlucht).

We kunnen in ieder geval concluderen dat Bellours tekstuele analyse zeer geïnspireerd is door semiologische principes: de paradigmatische relaties, de codes en de binaire opposities, de Oedipusmythe als dieptestructuur, die de latente betekenis van een psychisch volwassene blootlegt, de segmentatie in analyseerbare autonome delen, patronen van herhaling en afwisseling. Ik heb ook al even genoemd dat Bellours structureel linguïstische filmanalyse heel wat raakvlakken vertoont met de psychoanalyse. De semiologie en de psychoanalyse zijn beide disciplines die geïnteresseerd zijn in betekenisgeving. Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat de dieptestructuren van de semiologie bijna automatisch leiden tot de onbewuste structuren van het verlangen en de fantasie waar de psychoanalyse in is geïnteresseerd. Dit is vooral niet verwonderlijk, omdat in de jaren vijftig en zestig de freudiaanse psychoanalyse in een structuralistisch denkkader werd geplaatst door Jacques Lacan die stelde dat 'het onbewuste is gestructureerd als een taal'. Al snel wordt dan ook een verband gelegd tussen (de fantasie van) film en de droom: film dus als een imaginaire betekenaar.

### **Film als droom: de 'imaginaire betekenaar' en de 'cinematographic apparatus'**

In het volgende hoofdstuk zal ik uitgebreider ingaan op enkele psychoanalytische begrippen. Voor dit moment is het belangrijk te weten dat de psychoanalyse is geïnteresseerd in de manier waarop wij tot 'subjecten' worden gevormd. We hebben al gezien dat voor Freud het Oedipuscomplex een belangrijke vormende structuur is.<sup>21</sup> Volgens Freud en andere psychoanalytici, zoals Jacques Lacan, worden subjecten gestuurd door onbewuste verlangens, die gevoed worden door een fundamenteel gevoel van een 'gemis', het gevoel niet compleet te zijn. Dit gevoel van gemis wordt veroorzaakt, zodra het kind bij de geboorte wordt gescheiden van de symbiotische relatie met zijn moeder en steeds meer wordt geconfronteerd met de ingewikkelde sociale, linguïstische en culturele netwerken in de wereld, die de 'symbolische orde' wordt genoemd (dit in tegenstelling tot de 'imaginaire orde' waar nog eenheid met de moeder heerst en de fantasie de vrije hand heeft). Dit gevoel van een gemis dat het verlangen stuurt is zo sterk in de psycho-

<sup>21</sup> In het volgende hoofdstuk ga ik dieper in op het Oedipuscomplex, omdat dit belangrijk is voor het verschil tussen de representatie van mannen en vrouwen. In eerste instantie was de filmtheorie alleen geïnteresseerd in algemene psychische structuren zoals die door de psychoanalyse worden geformuleerd.

analyse dat Jacques Lacan ook wel eens 'Jack the lack' werd genoemd.

In de symbolische orde proberen we 'het gemis' op te vullen met iemand anders, een 'object van verlangen', maar dit is altijd een teleurstellende ervaring – de ander kan namelijk dat gemis nooit helemaal opvullen, er zijn altijd 'stoorzenders' als taal- en communicatiebarrières, identificaties die berusten op illusies en misverstanden (*méconnaissance*) die ons altijd vervreemden (*alienation*) van onszelf. Tegelijkertijd is deze symbolische orde ook de oorzaak van het verlangen (omdat we altijd met dat gevoel van gemis blijven rondlopen). Niettemin ont-snapt 'de ander' altijd aan onze controle:

[The 'Other'] is that which like language is always anterior to us and will always escape us, that which brought us into being as subjects in the first place but which always outruns our grasp... We desire what others – our parents, for instance – unconsciously desire for us; and desire can only happen because we are caught up in linguistic, sexual and social relations – the whole field of the 'Other' which generate it.<sup>22</sup>

Alleen in dromen en fantasieën kunnen we die controle wel hebben. En wanneer we film dan dus met een droom of een fantasie vergelijken, dan wordt duidelijk op welke manier cinema met de psychoanalyse kan worden verbonden: film is een fantasietekst (het onbewuste gestructureerd als een taal) die niettemin iets vertelt over de verlangens en fascinaties van de toeschouwer die ook zijn subjectiviteit in de 'echte wereld' wel voeden en sturen.

Wat betreft de psychoanalytische filmtheorie heeft Christian Metz weer basiswerk verricht, dat later op vele verschillende manieren is uitgewerkt. In zijn essay 'The Imaginary Signifier' legt hij de relatie tussen film en de fantasmatische (imaginaire) status van het filmteken dat vergelijkbaar is met de droom (de plek waar het onbewuste vrij spel heeft, een verlangensmachine).<sup>23</sup> Film wordt dus een imaginaire betekenaar die onbewuste verlangens weerspiegelt en circuleert. Wat belangrijk is, is dat deze fantasie tot stand komt in de relatie tussen de film en de toeschouwer. Om dit complexe geheel van verhoudingen aan te duiden maakt Metz gebruik van de term *cinematographic apparatus*. Deze term is een uitgangspunt geworden voor een stroom aan uiteenlopende theoretische publicaties en bekend is geworden als de *apparatus theorie*.<sup>24</sup> Onder de cinematographic apparatus worden vier dingen verstaan:

<sup>22</sup> Terry Eagleton geciteerd in Robert Stam e.a. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. Londen en New York: Routledge, 1992: p. 125.

<sup>23</sup> Christian Metz. 'The Imaginary Signifier' in *Screen*, no. 16/2, 1975: pp. 14-76.

<sup>24</sup> Jean-Louis Baudry's werk staat centraal in de apparatustheorie. Zie Baudry's 'Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus' en 'The Apparatus: Metapsychological Approaches to the

1. de technische basis van film (opnameapparatuur, filmmateriaal en projectie), ook wel de 'basic cinematographic apparatus' genoemd
2. de vertoningssituatie (donker theater, stilzittende toeschouwer die naar doek kijkt, licht dat van achter toeschouwer wordt geprojecteerd),
3. de filmtekst zelf, de illusie van een wereld,
4. de mentale machinerie van de toeschouwer: bewuste en onbewuste processen van de toeschouwer als iemand (een subject) met verlangens.

Dit geheel aan elementen zorgt ervoor dat de cinematographic apparatus analogieën vertoont met de droomtoestand. De toeschouwer heeft het gevoel dat hij overzicht heeft over die wereld en daardoor ook betekenis eraan geeft:

Apparatus theory emphasizes the way the cinema compensates for what the viewing subject lacks; the cinema offers an imaginary unity to smooth over the fragmentation at the heart of subjectivity. Narrative structures take up this process in a way they construct stories in which the 'lost object' (almost always represented by union with a woman) is recovered by the male protagonist.<sup>25</sup>

Wat de apparatus theorie aan wil tonen is dat de toeschouwer in feite gestuurd wordt door de tekst. Dat onze verlangens gestuurd worden via verborgen ideologische codes, zoals de oedipale code.<sup>26</sup> In de cinematographic apparatus komen technologische, psychologische en ideologische effecten samen. In mainstream cinema zien we vaak de dominante bourgeois ideologie terug waarin verlangen gereguleerd wordt in sociaal acceptabele structuren van het heteroseksuele koppel (denk aan *PRETTY WOMAN*, *COSTA* en vele andere populaire films uit zowel de Hollywoodindustrie als andere populaire cinema's).

De psychoanalyse is dus een belangrijk theoretisch middel om de werking van de cinematographic apparatus te doorgronden. Voor de toeschouwer, die in de psycho-semiologie en de apparatus theorie een abstracte, theoretische construc-

---

Impression of Reality in Cinema' in Philip Rosen (red.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986: pp. 286-318. Zie ook Teresa de Lauretis en Stephen Heath (red.). *The Cinematic Apparatus*. Houndmills, etc.: Macmillan, 1980. En Frank Kessler. 'The Cinema of Attractions as *Dispositif*' in Wanda Srauwen (red.) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam. Amsterdam University Press, 2006: pp. 57-69. *Dispositif* is de oorspronkelijke Franse term van Baudry voor 'cinematographic apparatus'.

<sup>25</sup> Barbara Creed. 'Film and Psychoanalysis' in John Hill en Pamela Church Gibson. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998: p. 92.

<sup>26</sup> Hier zien we de invloed van Marx en Althusser op de filmsemiologie. Zie voor meer hierover Philip Rosen (red.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.

tie is en niet de empirische toeschouwer van vlees en bloed, betekent dit vijf dingen:

1. de toeschouwer wordt in regressieve staat teruggebracht (het donkere theater, de droomtoestand, de kindertijd waarin er nog een hechte relatie met de moeder is),
2. de toeschouwer wordt opgenomen in een geloofwaardige situatie (ook al weet hij dat het niet echt is; dit wordt ook wel 'suspension of disbelief' genoemd),
3. de toeschouwer wordt uitgenodigd zich met de camera te identificeren (*primaire cinematografische identificatie* genoemd); dit geeft de toeschouwer het gevoel het filmische teken zelf te beheersen, de filmische wereld te controleren; het is een identificatie met de eigen blik vergelijkbaar met de blik van het zelf in de spiegel; daarna wordt hij eventueel uitgenodigd om zich met personages te identificeren (zogenaamde *secundaire cinematografische identificatie*),<sup>27</sup>
4. fantasiestructuren, zoals het Oedipuscomplex, of imaginaire ideaalbeelden en onbewuste verlangens worden in het filmverhaal in werking gezet en fascineren de toeschouwer,
5. die tekens die erop wijzen dat de film door iemand gemaakt wordt (de auteur) worden meestal verborgen gehouden (om de illusie van een transparante wereld in stand te houden) – met andere woorden: de sporen van 'enunciatie' worden meestal gewist.<sup>28</sup>

### **'Enunciatie' en de circulatie van verlangen**

Met enunciatie komen we bij het laatste belangrijke structureel linguïstische begrip, dat is overgenomen door de psychoanalytische filmtheorie. In de taaltheorie is enunciatie een term waarmee wordt aangegeven vanuit welke positie iets wordt verteld: wie spreekt er, wie wordt er aangesproken? De psychoanalytische filmtheorie maakt gebruik van het begrip enunciatie om aan te geven hoe de 'origine' van de filmfantasie (aan de kant van de filmmaker) verbonden is met de 'toe-eigening' van de filmfantasie (aan de kant van de toeschouwer). In veel klassieke films worden, juist om de toeschouwer het maximale gevoel te geven dat het zijn of haar eigen fantasie is, vaak de sporen van enunciatie (sporen van de aanwezigheid van de filmmaker) uitgewist. Een bekend esthetisch principe om het verhaal zo 'onzichtbaar' mogelijk te vertellen is de continuïteitsmontage, waardoor het lijkt alsof het verhaal zichzelf verteld. Maar soms zijn die sporen wel terug te vinden en geeft de filmmaker als het ware zijn blik (zijn verlangen) over aan de toeschouwer. Bij enunciatie gaat het dus om de circulatie van verlangens tussen de auteur en de toeschouwer via de filmtekst. In het vorige hoofdstuk werd duidelijk hoe het mo-

<sup>27</sup> Primaire en secundaire cinematografische identificatie zijn termen uit Metz' 'Imaginary Signifier'.

<sup>28</sup> Zie ook *New Vocabularies of Film Semiotics*, pp. 146-158.

gelijk is om via narratologische principes de toeschouwer bij het verhaal te betrekken. Met een semiologische theoretische bril op wordt de toeschouwer vooral bij het verhaal betrokken door zijn verlangen aan te spreken via de filmtekst.

Zoals ik al zei, zijn in veel films wel sporen van enunciatie terug te vinden. In 'To Enunciate' legt Raymond Bellour uit op welke manier Hitchcocks sporen van enunciatie zijn terug te vinden in *MARNIE*.<sup>29</sup> Bellour verbindt Hitchcocks sporen van enunciatie in de eerste plaats aan zijn cameo's. Ik noemde net al de cameo in *NORTH BY NORTHWEST* waarin Hitchcock de bus mist, het oedipale traject niet zelf kan afleggen, maar zijn verlangen om dit wel te doen als het ware doorgeeft aan zijn personage en de toeschouwer die zich kan identificeren met het personage. In 'To Enunciate' laat Bellour zien hoe in elke Hitchcock-film zijn cameo op een cruciaal moment van de film laat zien waar de film over gaat; het verlangen van de film dat Bellour de 'film-wish' noemt. Over de cameo in *REAR WINDOW*, een voyeuristische film bij uitstek, zegt Bellour bijvoorbeeld:

Here Hitchcock delineates more precisely the mirror effect of seeing and seen, the reversibility of exhibitionism and voyeurism in the scopic drive. He does so by including himself among the tenants of the fragmented apartment house/screen that Jeff structures, divides, and revises through his camera lens.<sup>30</sup>

In *MARNIE* is het hoofdpersonage, Mark Rutland (Sean Connery), gefascineerd door een ongrijpbare vrouw, Marnie (Tippi Hedren). Aan het begin van de film zien we een donkere vrouw die op een hotelkamer haar haren blond verft, een nieuwe identiteitskaart in haar tas stopt en in een nieuwe outfit op zoek gaat naar een nieuwe baan. Mark Rutland ontdekt dat Marnie een dievegge is en doet er alles aan om haar te doorgronden en onder zijn controle te brengen. Ze trouwen zelfs, maar als Marnie geen zin heeft in de huwelijksnacht, wordt Mark ongeduldig en neemt haar mee naar haar moeder waar zij een traumatische ervaring uit haar kindertijd herbeleeft, wat de verklaring voor haar afkeer van mannen zou geven. Uiteindelijk lijkt Marnie voor Mark te kiezen. Bellour analyseert in zijn artikel de eerste 44 shots van de film, waarbij hij elk shot als een apart segment beschouwt. Hitchcocks cameo in deze film komt aan het begin: vlak nadat Mark heeft ontdekt dat Marnie weer een van haar bazen heeft bestolen en hij aan haar denkt, is er een montageovergang naar het hotel waar Marnie op de gang loopt. Wij krijgen haar in beeld vanaf de rug en hebben haar gezicht nog niet gezien. Dan

<sup>29</sup> Raymond Bellour. 'To Enunciate (on *MARNIE*)' in *The Analysis of Film*, pp. 217-237.

<sup>30</sup> 'To Enunciate', p. 225.

stapt Hitchcock de hotelgang op, kijkt naar Marnie en vervolgens naar ons. Bellour beschrijft deze cameo als volgt:

A new level of intensity is reached in the system of signature. Before, Hitchcock positioned himself diegetically and symbolically so as to figure in the logic of fantasy. But in *MARNIE*, he assumes a specific position in the cinematographic apparatus, whereby he asserts himself as enunciator by representing himself in the scene and on such an axis that he comes to embody both the look and the camera.<sup>31</sup>

Hitchcocks cameo is hier dus duidelijk een vorm van enunciatie: hij belichaamt zowel de blik van een personage in de filmwereld naar een ander personage als de blik van en naar de camera: hij spreekt ons aan via zijn blik en de blik van de camera waarvan duidelijk is dat die door hem wordt geregisseerd. Want ook al in het eerste shot was het filmtechnisch duidelijk dat er iemand is die dit verhaal vertelt. In het eerste shot volgt de camera namelijk Marnie van de rug af gezien, maar blijft dan plotseling stilstaan waardoor Marnie verder uit beeld loopt. Hierdoor krijg je als toeschouwer duidelijk het gevoel dat er hier iemand is die de camera vasthoudt – het is een spoor van enunciatie dat veel onzichtbaarder zou zijn geweest wanneer de camera Marnie was blijven volgen en er niet plots een moment van stilstaan van de camera was geweest. Hitchcocks cameo bevestigt dit spoor van enunciatie in deze film waar het verlangen om deze vrouw te kennen en te bezitten een belangrijke rol speelt.

Bellours tekst over Hitchcock is exemplarisch voor veel van de filmtheoretische aspecten die we tot nu toe zijn tegengekomen en bereidt ook de weg voor de feministische kritiek die in de jaren zeventig zich begint te ontwikkelen. In de eerste plaats zijn in Bellours tekst elementen terug te vinden van de auteurstheorie. Een eerdere versie van dit artikel heette 'Hitchcock, The Enunciator' en alleen al deze titel geeft het belang van Hitchcock als auteur aan. Verschil is natuurlijk dat de auteur een meer structurele plek krijgt toegewezen: zijn verlangen is niet slechts een persoonlijk biografisch verlangen, maar een fantasie die algemener is en daardoor ook aan toeschouwers kan worden overgedragen, de 'film-wish'. Hitchcocks cameo's zijn de momenten bij uitstek waarop de film-wish kenbaar gemaakt wordt.

Ten tweede is Bellours analyse van *MARNIE* duidelijk een tekstuele analyse die met semiologische middelen wordt uitgevoerd. Ook in deze analyse van de eerste 44 shots van de film let Bellour weer op de specifieke codes die voor deze film het meest opvallend zijn: de afstand van het gefilmde tot de camera (zoals ik net

<sup>31</sup> 'To Enunciate', p. 228.

aangaf, markeert deze de enunciatie) en de relatie tussen wie kijkt en wat gezien wordt.<sup>32</sup> Bovendien staat Bellours tekst vol met semiologische interpretaties van details uit de film. Zo ontdekt Bellour bijvoorbeeld dat Hitchcock een bijzondere fascinatie heeft voor de letter 'M' die gekoppeld wordt aan moord en vrouwen, een koppeling die Hitchcock al snel het stempel van misogyne filmmaker bezorgde: De 'M' (een teken) staat voor moord, *DIAL M FOR MURDER*, en voor 'de vrouw der vrouwen', Maria. Vele vrouwen in Hitchcock films hebben dan ook namen die met M beginnen: Mirjam (*STRANGERS ON A TRAIN*), Marnie (*MARNIE*), Madeleine (*VERTIGO*), Marion (*PSYCHO*), Melanie (*THE BIRDS*) en Margot (*DIAL M FOR MURDER*). Voor al deze vrouwen geldt dat ze ook het risico lopen gedood te worden (en sommige worden dat ook daadwerkelijk). Op het einde van dit segment zien we Marnie met haar paard Forio. Marnie houdt niet van mannen, maar haar paard betekent alles voor haar. Volgens Bellour is Forio dan ook een teken (signifier) dat voor Marnie een man en kinderen vervangt. In hoofdstuk 7 zal ik terugkomen op het paard als 'fallisch symbool' en zal duidelijk worden dat met een andere theoretische bril op Forio een heel andere functie kan hebben. Overigens geldt dat voor de film als geheel ook, maar daarover later in dit boek meer.

In Bellours analyse is ook de invloed van de psychoanalyse zeer duidelijk. Niet alleen wordt het verlangen van Hitchcock, het hoofdpersonage en de toeschouwer via enunciatie doorgegeven. Er wordt ook gerefereerd aan het 'object van verlangen' (Marnie) en de manier waarop Marnie's lichaam in beeld wordt gebracht: aanvankelijk als fragmenten, delen van haar lichaam die daardoor seksueel beladen worden. Dit is een fetisjistische manier om het vrouwenlichaam in beeld te brengen, een punt waarop vanuit het feminisme kritiek is geleverd, zoals in het volgende hoofdstuk duidelijk zal worden. Daar zal ik ook de psychoanalytische begrippen als 'voyeurisme' en 'fetisjisme' toelichten. In ieder geval is in de loop van dit hoofdstuk, en zeker uit de analyses van Bellour, wel gebleken dat mannen en vrouwen een andere rol en betekenis hebben in de filmische fantasie: mannen en vrouwen zijn tekens die paradigmatisch een oppositie vormen, en in de syntagmatische ontwikkeling van de film een andere functie vervullen. Bellour ziet dit als een fundamenteel aspect van de klassieke cinema:

What strikes me as absolutely fundamental in this perspective is that the American cinema is entirely dependent, as is psychoanalysis, on a system of

<sup>32</sup> In tegenstelling tot Metz vindt Bellour dat elke film zijn eigen segmentering en zijn eigen specifieke en niet-specifieke codes in zich draagt. Voor segmentering en semiologische analyse zijn geen strikte algemene categorieën mogelijk zoals de syntagma's van Metz (hoewel die best gebruikt kunnen worden en analytisch nut kunnen hebben).

representations in which the woman occupies a central place only to the extent that it's a place assigned to her by the logic of masculine desire.<sup>33</sup>

Maar voordat ik in het volgende hoofdstuk doorga op de verdere theorievorming rondom de rol van mannen en vrouwen in de cinema, wil ik besluiten met een paar voorbeelden van de mogelijkheden van de semiologische methode in andere media.

### Semiologie op televisie en in de reclame

Zoals ik aan het begin al zei, is de semiologie toegepast op praktisch alle cultuuruitingen (in de breedste zin van het woord) die je maar kunt bedenken. Barthes schreef in zijn *Mythologies* bijvoorbeeld over de kapsels van de Romeinen in JULIUS CAESAR (Mankiewicz, 1953) die gekenmerkt wordt door het feit dat ze allemaal een korte pony hebben: 'Some of them have them curly, some straggly, some tufted, some oily, all have them well combed, and the bald are not admitted, although there are plenty to be found in Roman history.'<sup>34</sup> Deze pony is volgens Barthes het teken van Romeïnsheid: 'The frontal lock overwhelms one with evidence, no one can doubt one is in Ancient Rome.'<sup>35</sup> Voor Franse toeschouwers, zegt Barthes, werken die pony's op die on-Romeïns gezichten van Amerikaanse acteurs die zij meestal associëren met gangsters, sheriffs en cowboys soms op de lachspieren. Alleen Marlon Brando heeft een van nature Romeïns hoofd, wat volgens Barthes het succes van deze acteur in Europa zou verklaren. Een andere betekenis die de net gekamde pony uitdraagt is dat de Romeinen 'fair and square' zijn. En wanneer er personages worden betrappt met een ongekamde pony of verward haar, betekent dit onmiddellijk dat ze minder betrouwbaar zijn.

In een ander hoofdstuk bespreekt Barthes een Franse auto. De Citroën DS (een woordspel op *déesse*, het Franse woord voor godin) wordt door Barthes niet alleen omschreven als een teken van snelheid en vooruitgang zoals alle auto's, maar markeert ook een overgang naar een nieuwe associatie van de auto als niet slechts een krachtig vervoermiddel, maar als een welhaast magische plek die tegelijkertijd als een tweede huis fungeert: 'We are therefore dealing here with a humanized art, and it is possible that the *Déesse* marks a change in the mythology of cars. Until now, the ultimate in cars belonged rather to the bestiary of power; here it becomes a spiritual and more object-like, (...) it is now more *homely*, more attuned to this sublimation of the utensil which one also finds in the design of con-

<sup>33</sup> 'Alternation, Segmentation, Hypnosis', p. 93.

<sup>34</sup> *Mythologies*, p. 27.

<sup>35</sup> *Mythologies*, p. 27.



temporary household equipment. The dashboard looks more like the working surface of a modern kitchen than the control-room of a factory.<sup>36</sup>

Uit deze voorbeelden blijkt dat Barthes een verschil maakt tussen de eerste betekenis die een teken kan hebben (pony = Romeins; Citroën = auto) en de tweede betekenis (pony = betrouwbaar; Citroën = goddelijk en huiselijk). Dit verschil wordt ook wel aangeduid met het verschil tussen *denotatie* en *connotatie*:

In images, denotation is the first order of signification: the signifier is the image itself and the signified is the idea or the concept – what it is a picture of. Connotation is a second-order signifying system that uses the first sign, (signifier and signified), to it. Barthes thought of connotation as fixing or freezing the meaning of the denotation; it impoverishes the first sign by ascribing a single and usually ideological signified to it.<sup>37</sup>

Het simpelste voorbeeld van het verschil tussen denotatie en connotatie is wellicht de connotatie van blond haar met 'domheid'. Deze connotatie fixeert de haarkleur in een ideologisch stereotiep. Maar de meeste teksten zijn complexer dan een eenduidig beeld, en connotatie en denotatie lopen soms ook door elkaar. Niettemin geeft de semiologie verschillende theoretische middelen om die complexiteit van betekenislagen te ontcijferen – iets dat we veelal ook onbewust doen. Televisieteksten werken op die manier met dezelfde complexe tekens en relaties tussen tekens, en de semiologie is dan ook een van de methodes die ook voor de televisietheorie nuttige inzichten kan opleveren (al dan niet gecombineerd met andere theoretische methodes en inzichten). Een voorbeeld van een semiologische analyse van een televisietekst is de studie van Robert Hodge en David Tripp naar de cartoon FANGFACE. Deze serie gaat over de avonturen van de weerwolf Sherman Fangsworth, Fangface, en zijn vriendjes. Hodge en Tripp schrijven over het eerste beeld van Fangface waar hij met een rode hoed verschijnt:

The picture itself is a syntagm, consisting of a face of an animal with a hat. How do we categorize the two elements, to make up a meaning? Or what cat-

<sup>36</sup> *Mythologies*, p. 96. In haar film *THE GODDESS OF 67* (2000) speelt Clara Law op ingenieuze wijze met al deze betekenissen en associaties die de Citroën DS (in de film een roze model uit 1968) kan hebben. In de film gaat een Japanse jongen in Australië op zoek naar deze auto. Samen met de blinde eigenaresse van de auto rijdt hij vervolgens door het Australische landschap, waarbij telkens stukjes van haar familiegeschiedenis en de geschiedenis van de auto worden blootgelegd.

<sup>37</sup> Ellen Seiter, 'Semiotics, Structuralism and Television' in Robert Allen (red.). *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism. Revised Edition*. Londen en New York: University of North Carolina Press, 1992: p. 39.

egories are implied meanings that we assign it? The hat looks odd, on Fangface's head. To express the oddness, we can point to the animal nature of Fangface, and the human, cultural quality of the hat... In the paradigmatic dimension the options are a pair of categories *nature/culture* (or *animal/human*, which is a more specific instance of the broader pair), which is the source of the image's meaning. We can translate this meaning into words – Fangface is both animal and human, both nature and culture. This meaning, of course, also underlies the concept of a werewolf. Fangface's hat is odd in another way: it faces backwards. Here one set of paradigmatic categories concerns the position of a hat. This pair backwards/forwards constitutes a single structure. Forwards signals, among other things, conformity, normality; backwards, therefore, signals the opposite: abnormality, non-conformity.<sup>38</sup>

Bovenstaande analyse laat in duidelijk semiologische terminologie zien op welke manier betekenissen in beelden bij elkaar komen en hoe via syntagmatische en paradigmatische relaties die betekenissen worden gevormd. In meer recente studies van televisieteksten zijn de semiologische methodes vaak wat impliciet en gecombineerd met andere theoretische inzichten. Zonder al in te willen gaan op die andere inzichten wil ik hier wel twee voorbeelden noemen van televisieseries uit de jaren negentig die vele verschillende interpretaties hebben losgemaakt: *TWIN PEAKS* (David Lynch) en *THE X-FILES* (Chris Carter). In het boek *Full of Secrets* heeft David Lavery de verschillende 'ontcijferingen' van *TWIN PEAKS* bij elkaar gebracht onder wat hij noemt 'The Semiotics of Cobbler: *TWIN PEAKS*' Interpretive Community'.<sup>39</sup> Veel van de artikelen maken impliciet gebruik van semiologische methodes, sommigen wat explicieter, zoals blijkt uit het volgende citaat van J.P. Telotte:

[How do] we organize (...) through our 'codes of language, perception, and practice'. Indeed, the various sign systems implied by these categories, the signs that articulate and sustain our cultural order, repeatedly come to the fore in *TWIN PEAKS*. As they do, they invite us to pause and question how we

<sup>38</sup> Robert Hodge en David Tripp. *Children and Television: A Semiotic Approach*, geciteerd in 'Semiotics, Structuralism and Television', pp. 51-52.

<sup>39</sup> David Lavery (red.). *Full of Secrets. Critical Approached to TWIN PEAKS*. Detroit: Wayne State University Press, 1995. Hij citeert bijvoorbeeld John Leonard, waaruit duidelijk de impliciete semiotische belangstelling voor allerlei details en personages in *TWIN PEAKS* blijkt: 'At 10:01 p.m. Thursday, April 19, the telephone started like a tribal drum. Everybody in the continental United States – including my children, my editors, my enemies – wanted to know about the dwarf. What did the dwarf mean? Why was he talking backwards?', p. 3.

act, how we see the world – especially via network television's encodings of our cultural landscape – and how we talk about it. But the series' fascination with such signs goes beyond simply depicting our usual behavior, perceptions, and talk; it strikes at the sense of order implicit in these categories of signification and (...) hints at a level of madness that attaches itself to its vision of order. In *TWIN PEAKS*, order and disorder thus seem intricately interwoven and interdependent.<sup>40</sup>

Order en disorder lijken de structurerende paradigmatische codes die *TWIN PEAKS* vorm en betekenis geven. In de wereld van *TWIN PEAKS* lijkt alles aan de oppervlakte heel huiselijk (de houten wanden, stoelen en tafels, de constante mokken koffie en donuts) en ordelijk, maar tegelijkertijd gaat er onder die oppervlakte enorm veel wanorde, chaos en geweld schuil (moord, incest, duistere praktijken).

Ook over *THE X-FILES* is veel geschreven en getheoretiseerd. Een voorbeeld van een impliciet semiotische benadering, gecombineerd met een feministische analyse is bijvoorbeeld te vinden in het artikel 'Special Agent or Monstrosity?' waarin Lisa Parks analyseert welke verschillende en vaak dubbelzinnige betekenissen Dana Scully, de vrouwelijke FBI-agente uit de serie, vertegenwoordigt.<sup>41</sup> Aan de ene kant is zij een FBI-agente, een sterke en professionele vrouw die veelal wetenschappelijke waarden vertegenwoordigt die traditioneel meer met mannelijkheid worden geconnoteerd. Anderzijds wordt Scully vaak in verband gebracht met monsterlijkheid, die juist vaak aan vrouwelijkheid wordt gekoppeld. Zo wordt ze bijvoorbeeld zwanger van een *alien* (in 'Ascension') of blijkt dat er ergens een kloon van haar rondloopt (in 'Emily'). Deze monsterlijkheid heeft vaak te maken met de vrouwelijke voortplantingscapaciteiten die soms als griezelig, alien en zelfs monsterlijk worden ervaren.<sup>42</sup> Ik zal hier verder niet op ingaan, maar duidelijk is dat ook in teksten die niet expliciet semiologisch/semiotisch zijn, elementen van deze methode (zoals verschillende connotaties bij bepaalde 'tekens') toch impliciet worden gebruikt.

Uit deze voorbeelden van *TWIN PEAKS* en *THE X-FILES* blijkt hoe de semiologie

<sup>40</sup> J.P. Telotte. 'The Disorder of Things in *TWIN PEAKS*' in *Full of Secrets*, p. 161. Telotte maakt hier een vergelijking tussen de wereld van *TWIN PEAKS* en de wereld die Foucault beschrijft in *The Order of Things*.

<sup>41</sup> Lisa Parks. 'Special Agent or Monstrosity? Finding the Feminine in the *X-FILES*' in David Lavery, Angela Hague en Marla Cartwright. *Deny All Knowledge: Reading the X-FILES*. New York: Syracuse University Press, 1996: pp. 121-134.

<sup>42</sup> Zie Barbara Creed, *The Monstrous Feminine. Film, Feminine, Psychoanalysis*. Londen en New York: Routledge, 1993. Deze associatie van het vrouwelijke met het monsterlijke is beredeneerd vanuit de psychoanalyse, waar het vrouwelijke lichaam, met name het lichaam van de moeder en van de mooie vrouw, magische en tegelijkertijd dodelijke capaciteiten krijgt toebedeeld.

nog altijd geldingskracht heeft. Maar er is wellicht geen ander domein dan de reclame, zowel in de bioscoop, als op televisie, de computer, billboards en kranten en tijdschriften, waarin de semiologie zo sterk en functioneel is. Reclame moet in een beeld en een paar woorden, of in dertig seconden zendtijd, een zo compact mogelijke boodschap brengen. Het is dus logisch dat reclamemakers een semiotisch spel spelen met alle betekenislagen, netwerken en connotaties om zo snel mogelijk verschillende betekenissen te genereren. Reclamemakers weten ook dat het publiek het spel dat zij spelen herkent, en dat brengt dan ook een zelfbewuste en zelfreflecterende dimensie in het reclametekenspel, net zoals overigens het geval is bij bijna alle moderne teksten, zeker bij televisieteksten. In het hoofdstuk over postmodernisme zal ik daar dieper op ingaan. Hier wil ik slechts het semiotisch spel van reclame en commercials signaleren. Voor de hand (maar niettemin cultureel bepaald) ligt de associatie van mannelijke producten als scheermesjes met activiteit, snelheid en gestroomlijndheid in bijvoorbeeld de Gillette-reclames. Of associaties met zachtheid en ronde vormen in vele producten die met vrouwelijkheid worden geassocieerd, zoals allerlei schoonheidsproducten.<sup>43</sup> Ook is zeep vaak gekoppeld aan de associatie van een blanke huid en puurheid, een connotatie die een lange en koloniale geschiedenis heeft.<sup>44</sup>

Reclame maakt ook veel gebruik van metaforen. Zo wordt koffie of chocolade wel vaker met een donkere 'chocoladehuid' vergeleken. Of wordt een machine (een auto, een wasmachine) met een dier gelijkgesteld, zoals bijvoorbeeld in een reclame voor een wasmachine die adverteert met de slogan: 'AEG – Berekracht, Berezacht' (ook in beeld is een beer te zien die met ronddraaiende 'wasmachinebewegingen' zijn vacht uitschudt).<sup>45</sup> Er zijn nog veel meer tekenspellen en stijlfiguren die in de reclame worden ingezet. Zo kan er gespeeld worden met homonymie (twee woorden die hetzelfde klinken, maar anders gespeld zijn en ook een andere betekenis hebben). Bijvoorbeeld de homonymie tussen 'softwear' en 'software' in een software-reclame waar gespeeld wordt met de 'softwear' van dameslingerie ('Lingerie van morgen, nu al verkrijgbaar'); of de zojuist genoemde speling met DS en *Déesse*, met alle mogelijke denotaties en connotaties van dien. Wat ook steeds vaker gebeurt is dat een duidelijk verband tussen de beelden en het product wordt opengelaten (dit heet een 'litote'), bijvoorbeeld de bijna poëti-

<sup>43</sup> Zie hierover bijvoorbeeld de afstudeerscriptie Film- en Televisiewetenschap van Lai's Veenig. *Dames in Reclames. Traditie en Tegenwoordige Tijd*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1997.

<sup>44</sup> Zie Richard Dyer. *White*. Londen en New York: Routledge, 1997. Zie ook Anne McClintock. 'Soft-Soaping Empire: Commodity Racism and Imperial Advertising' in Nicholas Mirzoeff (red.). *Visual Culture Reader*. Londen & New York: Routledge, 1998: pp. 304-316.

<sup>45</sup> Zie voor een gedetailleerde studie naar metaforen in reclames Charles Forceville. *Pictorial Metaphor in Advertising*. Londen en New York: Routledge, 1996. Zie over reclame ook Charles Forceville. 'Categorisering, genre en reclame' in Thomas Elsaesser (red.). *Hollywood op Straat*, pp. 58-73.

sche zwartwitportretten van verschillende mensen 'met verschillende wensen' voor een zorgverzekeraar. Maar vaak ook wordt een product aan een hele wereld of 'life style' gekoppeld: Nike is allang niet alleen maar sportschoenen, maar roept een wereld op die 'cool' en hip is.<sup>46</sup> Zoals Thomas Elsaesser in zijn artikel 'Reclame, markt en betekenis' opmerkt, maximaliseert reclame de tekenwaarde die het semantisch (op het niveau van alle mogelijke betekenissen) aan een merknaam en/of product kan koppelen. Hij geeft het voorbeeld van de reclamecampagne van Benetton:

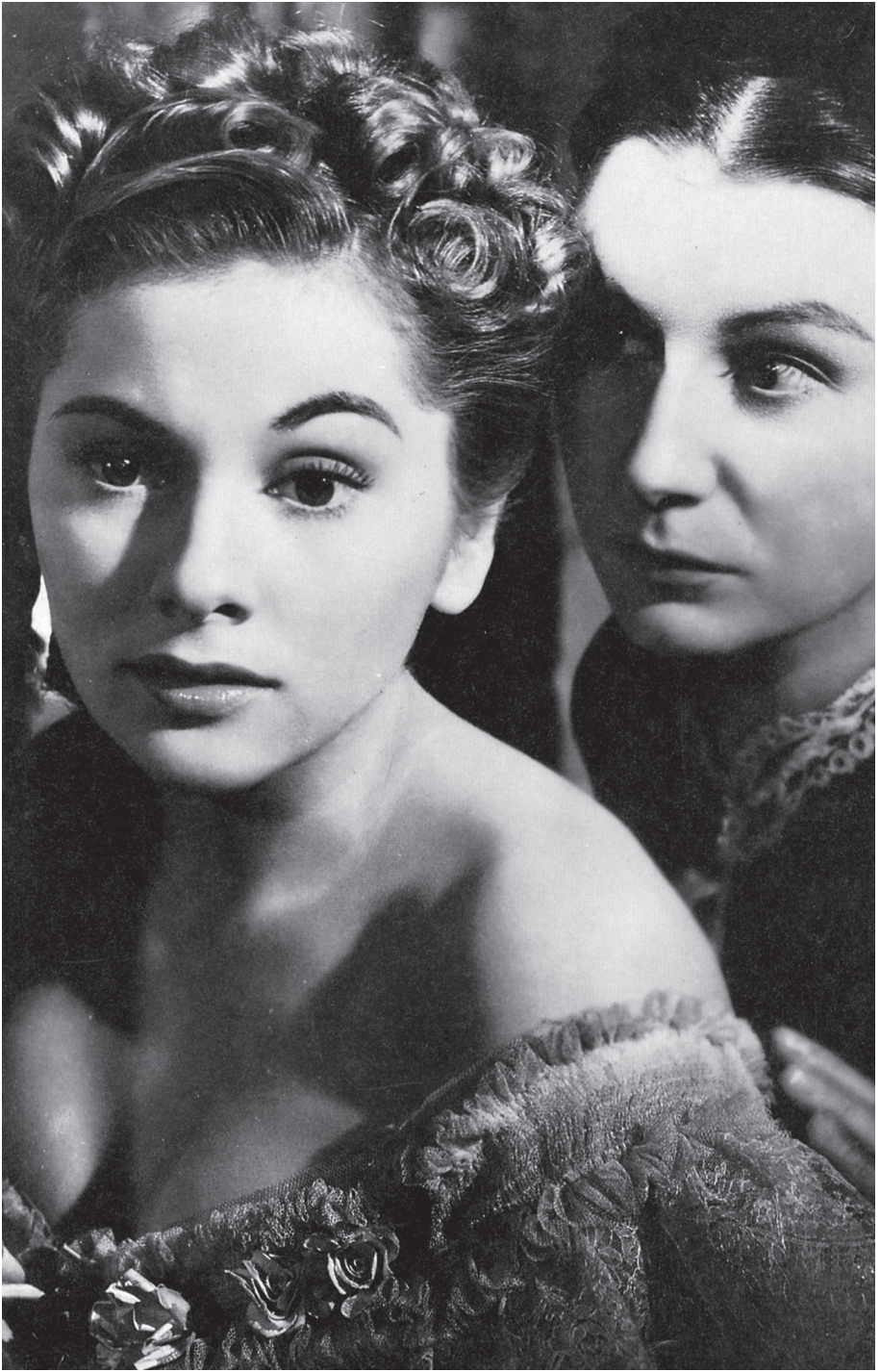
Benetton is een bedrijf dat in de verkoop van truien zit, maar voor de merknaam heeft Benetton het culturele paradigma 'kleur' toegepast. Vrij banaal, omdat je 'kleur' ook kunt associëren met de truien die het bedrijf verkoopt. Maar dat is niet de reden waarom het bedrijf ervoor koos om 'kleur' als focus te nemen. De reden daarvoor ligt in het feit dat het woord 'kleur' zich sinds de jaren '70 heeft ontwikkeld tot een van de meest cultureel beladen woorden in vrijwel iedere taal, dat te maken heeft met ras, etniciteit, kolonialisme en ecologie, met multiculturalisme en oorlog en met de toekomst van onze en iedere samenleving. Benetton heeft zich op die manier 'ingekocht' in een semantisch zeer rijk cultureel paradigma en exploiteert nu al deze mogelijke betekenissen, om zo een nieuwe wereld te creëren: 'United Colors of Benetton'.<sup>47</sup>

Ook de nieuwe media zitten vol met reclameboodschappen: banners, digitale flyers, (ongevraagde) SMS-berichten, websites met productinformatie, allemaal zitten ze vol met evidente of verborgen boodschappen die soms op irritante, soms op geestige wijze het computerscherm of andere digitale netwerken inkopen. Hoewel echt veel onderzoek hiernaar nog niet gedaan is, hoop ik dat uit dit hoofdstuk is gebleken dat de semiologie enkele nuttige concepten heeft te bieden voor het doorgronden, waarderen en kritisch analyseren van het spel met betekenissen dat er voortdurend in alle media wordt gespeeld. Want dat deze semantische spelen niet onschuldig of 'natuurlijk' zijn is inmiddels duidelijk. De semiologie heeft middelen aangereikt om datgene wat 'goes-without-saying' bloot te leggen. In het volgende hoofdstuk zal ik laten zien op welke verschillende manieren de 'natuurlijke' sekseverhoudingen (in dit hoofdstuk al hier en daar aangestipt) zijn getheoretiseerd, met als uitgangspunt voor vele uiteenlopende reflecties de semiologie en de psychoanalyse.

<sup>46</sup> Zie Robert Goldman en Stephen Papson. *Nike Culture*. Londen: Sage, 1998.

<sup>47</sup> Thomas Elsaesser, 'Reclame, markt en betekenis' in *Hollywood op Straat*, p. 188.





palend is voor de rolverdeling tussen de seksen, niet alleen in *NORTH BY NORTHWEST* en *MARNIE*, maar in de gehele klassieke cinema. Na veel teksten te hebben geanalyseerd komt Bellour tot de conclusie dat de rol van vrouwen in de Amerikaanse cinema wordt bepaald door het mannelijke verlangen en dat ze op zichzelf geen enkele functie heeft. Het is natuurlijk niet zo verwonderlijk dat dit inmiddels ook vrouwen zelf al was opgevallen, en dat onder invloed van de emancipatiebewegingen in de jaren zeventig hier het nodige commentaar op is gekomen. In dit hoofdstuk zal ik ingaan op de invloed van het feminisme en de daaruit voortvloeiende theorievorming over sekse en gender in de media.<sup>2</sup> De feministische filmtheorie is in eerste instantie sterk verbonden met de psychoanalyse, omdat dit nu eenmaal een zeer invloedrijke theorie over seksueel verschil is. Er is ook vanuit andere perspectieven theoretisch onderzoek gedaan naar sekse en gender, maar daarover meer in het hoofdstuk over cultural studies.<sup>3</sup> Waar het van toepassing is, zal ik in dit hoofdstuk toelichting geven op enkele psychoanalytische concepten en ideeën van Freud en Lacan.

Het werk van Hitchcock heeft aanleiding gegeven tot verschillende opvattingen met betrekking tot sekseverschillen die representatief zijn voor bredere ontwikkelingen binnen de feministische filmtheorie en genderstudies. Van Hitchcock is vaak gezegd dat hij vrouwonvriendelijk is. Uit bovenstaand citaat over de kwaliteiten die Hitchcock zoekt in zijn heldinnen (ze moeten mooi, jong, en kleiner dan de held zijn en bovendien moet Hitchcock ze kunnen kneden naar zijn eigen fantasie) kunnen we inderdaad niet anders concluderen dan dat Hitchcock een patriarchaal man was, met ouderwetse ideeën over vrouwen.<sup>4</sup> Maar er zijn ook geheel andere opvattingen en visies op Hitchcocks verhouding tot vrouwen. Zo zegt hij ook dat zijn heldinnen in de eerste plaats andere vrouwen moeten aan-

<sup>2</sup> Er wordt in de theorievorming vaak een verschil gemaakt tussen sekse en gender. Sekse duidt op het biologische geslacht. Het woord gender wordt gebruikt om aan te geven op welke manier wij sociaal (in de symbolische orde) volgens bepaalde 'genderpatronen' worden geacht te handelen. Simone de Beauvoirs beroemde uitspraak 'We worden niet als vrouw geboren maar tot vrouw gemaakt' zou als een definitie van gender gezien kunnen worden. Freuds 'anatomy is destiny' daarentegen is een biologische definitie van sekse. Hoewel veel theoretici en feministes voor sekse of gender kiezen hebben biologie en sociale factoren in feite erg veel met elkaar te maken. Zie hierover Patricia Pisters. 'Conceptual Personae and Aesthetic Figures of Becoming-Woman' in *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press, 2002.

<sup>3</sup> Vanuit cultural studies is er bijvoorbeeld meer onderzoek naar het alledaags gebruik van media en de rol die dit gebruik speelt bij de constructie van gender (en andere identiteitskenmerken). Zie bijvoorbeeld Ien Ang en Joke Hermes. 'Gender and/in Media Consumption' in James Curran and Michael Gurevitch (red.). *Mass Media and Society*. Londen en New York: Edward Arnold, 1991, pp. 307-328 en Joke Hermes. 'Gender and Media Studies: No Woman, No Cry' in John Corner, Philip Schlesinger and Roger Silverstone (red.). *International Media Research*. Londen en New York: Routledge, 1997, pp. 65-95. Zie ook het hoofdstuk 7 over cultural studies.

<sup>4</sup> Dit 'molding into the heroine of my imagination' nam Hitchcock heel letterlijk op en beperkte zich niet tot de opnames. Elke actrice kreeg een volledige garderobe uitgekozen door Hitch, ook om te



spreken en blijkt dat hij zichzelf vaak ook juist identificeert met de vrouwen in zijn films.<sup>5</sup> Binnen de filmtheorie zijn er ontwikkelingen te signaleren die ook andere gender-aspecten van de Hitchcock-tekst en van cinema in het algemeen blootleggen. Ik zal de belangrijkste visies op sekse en gender in audiovisuele representaties via commentaren op het werk van Hitchcock bespreken.

Alle posities die in dit hoofdstuk aan de orde komen, bespreken sekseverschillen zoals die uit de filmtekst zelf gedestilleerd kunnen worden. Ook wanneer het om de toeschouwer of de toeschouwster gaat, worden deze gezien als 'subject-posities' die door de tekst worden opgeroepen. De vragen rondom sekse en gender worden in eerste instantie gesteld vanuit het psycho-semiotische denkkader dat in het vorige hoofdstuk is geïntroduceerd. Het gaat hier dus met name om tekstuele analyse. De maatschappelijke context is alleen relevant voorzover die gerepresenteerd wordt in de tekst; de context van het empirische publiek komt in dit theoretisch kader in eerste instantie nog niet aan de orde. Systematische aandacht voor het echte publiek, de onderlinge verschillen tussen vrouwen en tussen mannen, komt er pas binnen de cultural studies benadering, waarin er aandacht komt voor klasse, etniciteit en seksuele geaardheid en de beleving van populaire cultuur, vooral televisie. Ik zal dus in dit hoofdstuk niet veel aandacht geven aan deze publieksgerichte aspecten van de gendertheorie, maar ik wil wel eindigen met een paar opmerkingen over het cyberfeminisme, waarin wordt nagedacht over de rol van technologie en nieuwe media. In het cyberfeminisme is er wel aandacht voor de enorme verschillen tussen verschillende groepen mannen en vrouwen, maar wordt er ook onderzoek gedaan naar de implicaties van technologie voor de verschillende seksen in het algemeen.

---

dragen buiten de set. Vergelijkbaar met wat Scottie met Judy doet in *VERTIGO* wanneer hij haar tot Madeleine wil omkneden. Actrices kregen niet alleen een voorgeschreven garderobe, maar ook postpapier met initialen vergelijkbaar met Hitch's eigen postpapier; favoriete wijnen van Hitch en speciale gerechten werden in hun koelkast geplaatst. Soms nam dit 'kneed'gedrag obsessieve vormen aan, zoals bij Tipi Hedren, de heldin van *MARNIE* en *THE BIRDS*. Hitchcock stuurde haar dochter (Melanie Griffith) zelfs een pop van haar moeder gekleed in *THE BIRDS*-kleding en hij liet een masker van Hedren's gezicht maken. Het feit dat Hedren niet op Hitch's avances in wilde gaan, betekende het einde van haar carrière. Na *THE BIRDS* heeft ze geen film meer gemaakt.

<sup>5</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, p. 73: 'The chief point I keep in mind when selecting my heroine is that she must be fashioned to please women rather than men, for the reason that women form three-quarters of the average cinema audience.' Hitchcock heeft dus weliswaar commerciële redenen om heldinnen te kiezen die vrouwen aanspreken, maar hij geeft dus wel aan dat hij heeft nagedacht over sekseverdelingen. In de jaren zeventig vond er overigens een omslag plaats in de publiekssamenstelling. Met de komst van de Hollywood blockbuster (zoals *JAWS* en *STAR WARS*) werd er meer op een publiek van jonge jongens gericht. In de jaren zestig werd het bioscooppubliek in het algemeen al jonger (de invloed van de Nouvelle Vague, de weerslag daarvan bij de nieuwe generatie filmmakers in Amerika - denk aan *BONNIE AND CLYDE*, *EASY RIDER* - en de sexy films uit Europa als *ET DIEU CRÉA LA FEMME* met Brigitte Bardot zijn hier mede oorzaak van).

## 'Visual Pleasure' en de jaren zeventig

In 1975 viel er een bom in het filmtheoretisch landschap van die tijd. Het Britse tijdschrift *Screen* publiceerde toen een artikel van Laura Mulvey, getiteld 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'.<sup>6</sup> In hetzelfde tijdschrift was een nummer daarvoor de vertaling van grote delen van Metz' 'The Imaginary Signifier' verschenen. *Screen* heeft veel psychosemiotische artikelen en tekstuele analyses gepubliceerd en daarom wordt er ook wel eens gesproken van Screen Theory wanneer het gaat over deze theoretische benadering. Ook de meer feministisch geïnspireerde publicaties over gender en seksualiteit in cinema die vanaf 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' verschenen, worden tot de Screen Theory gerekend.

Mulveys artikel maakte zoveel los dat je zou kunnen spreken van een 'Mulvey-effect', dat zorgde voor een stroom van publicaties over gender en sekseverschillen. Het is waarschijnlijk het meest opnieuw gepubliceerde, meest geciteerde artikel in de moderne filmtheorie. Hoewel er ontzettend veel kritiek op 'Visual Pleasure' is te geven, blijft het een terugkerend referentiepunt. De onvermoede kracht van Mulveys korte polemische artikel schuilt in de krachtige en bondige manier waarop ze verschillende theoretische aandachtspunten en maatschappelijke vraagstukken bij elkaar weet te brengen. Wat de academische theorievorming betreft sluit Mulveys artikel aan bij de semiologie en de psychoanalyse (de apparatus theorie zoals besproken in het vorige hoofdstuk) die in die tijd de filmtheorie domineert. In haar artikel zijn duidelijk sporen terug te vinden van de semiologie en saussuriaanse signifiers en signifieds, van de psychoanalyse en van de 'apparatus theorie' waarin de toeschouwer ideologisch gestuurd wordt door de filmtekst. In de verschillende citaten die ik uit 'Visual Pleasure' hieronder heb overgenomen zullen deze invloeden duidelijk naar voren komen. Met betrekking tot de maatschappelijke debatten sluit haar artikel aan bij de grotere feministische en emancipatorische vraagstukken van de tweede feministische golf die in de jaren zeventig iedereen bezighoudt. Ook film maakt nadrukkelijk deel uit van die feministische debatten. Vanaf begin jaren zeventig verschijnen er studies en worden er festivals georganiseerd waarin aandacht wordt gevraagd voor de rol van vrouwen in de cinema.<sup>7</sup> Hoewel 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' dus inslaat als een bom, is het niet helemaal onverwacht uit de lucht komen vallen.

<sup>6</sup> Laura Mulvey. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975: pp. 6-18. herdrukt in John Caughie en Annette Kuhn (red.). *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Londen en New York: Routledge, 1992: pp. 22-34.

<sup>7</sup> Vrouwen waren bijvoorbeeld bezig met het bestuderen van de representatie van vrouwen in Hollywoodfilm en met het zoeken naar rolmodellen zowel voor als achter de camera (onderzoek naar actrices en vrouwelijke filmmaaksters in de filmgeschiedenis). Zie Marjorie Rosen. *Popcorn Venus*:

## De psychoanalyse

Mulvey zet meteen de aanval in bij de opening van haar artikel, waarbij ze aangeeft de psychoanalyse op een politieke manier te willen gebruiken om aan te tonen hoe seksueel verschil in de klassieke cinema op een patriarchale manier geconstrueerd is naar analogie van de individuele en maatschappelijke beleving:

This paper intends to use psychoanalysis to discover where and how the fascination of film is reinforced by pre-existing patterns of fascination already at work within the individual subject and the social formations that have moduled him. It takes as starting point the way film reflects, reveals and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls the images, erotic ways of looking and spectacle. It is helpful to understand what the cinema has been, how its magic worked in the past, while attempting a theory and practice which will challenge this cinema of the past. Psychoanalytic theory is thus appropriated here as a political weapon, demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film form.<sup>8</sup>

Alvorens in te gaan op de manier waarop Mulvey de psychoanalyse nu precies als 'politek wapen' gebruikt, is het nuttig stil te staan bij een aantal basisbegrippen van de psychoanalyse. De grondlegger van de psychoanalyse is Sigmund Freud die aan het eind van de negentiende eeuw een bloeiende praktijk in Wenen had. In de tweede helft van de twintigste eeuw is veel van het werk van Freud opnieuw bestudeerd, uitgebreid en aangevuld door de Franse psychoanalyticus Jacques Lacan. Hoewel er natuurlijk nog veel meer erfgenamen van Freud zijn en de psychoanalyse verschillende varianten kent, blijven Freud en Lacan de belangrijkste vertegenwoordigers en is het vooral hun gedachtegoed dat in de filmtheorie is geïntegreerd. Ik zal hier dan ook enkele freudiaanse en lacaniaanse psychoanalytische principes die van belang zijn geweest voor de filmtheorie introduceren.<sup>9</sup>

---

*Women, Movies, and the American Dream*. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1973; Molly Haskell. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Baltimore: Penguin Books, 1974; Claire Johnston. *The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema*. Londen: British Film Institute, 1975. Veel vrouwen gingen in de jaren zeventig ook zelf films maken, denk aan Chantal Akerman, Marguerite Duras, Yvonne Rainer, Sally Potter en Laura Mulvey zelf. Ook waren er belangrijke festivals, zoals het Film Festival van Edinburgh in 1972 en 1973 waar Claire Johnston invloedrijke en legendarische vrouwenbijeenkomsten organiseerde.

<sup>8</sup> 'Visual Pleasure', p. 7.

<sup>9</sup> Sigmund Freud. *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*. Vert. James Strachey. Red. Angela Richards. Londen, etc.: Penguin, 1953. Jacques Lacan. *The Four Fundamental*

## Sigmund Freud: het onbewuste, het Oedipuscomplex, voyeurisme en fetisjisme

In het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe in de apparatus theorie de bioscoop met de droomsituatie wordt vergeleken. De droom is de plek waar onze onbewuste verlangens, angsten en andere gevoelens, weliswaar gecodeerd in symbolen en dus meestal nooit direct, aan de oppervlakte komen. Volgens Freud zijn we ons van maar 1/7 van alles wat we denken en voelen echt bewust. De droom is wat Freud het voorbewuste noemt, het dunne filtertje tussen het bewuste en onbewuste, dat 6/7 van ons innerlijke leven beslaat. Ook 'slips of the tongue' (zogenoemde freudiaanse versprekingen) of grappen kunnen dergelijke tekens zijn die 'verraden' wat er zich allemaal in het onbewuste afspeelt. Toen Freud zijn ideeën over het onbewuste introduceerde was dit nogal revolutionair. Tot die tijd was de mens er meestal toch wel van uitgegaan controle te hebben over zijn gedachten en daden. Alleen een transcendentale instantie als God stond daar eventueel boven, maar het idee dat de mens zelf geen absolute meester is over zijn eigen gedachten, gevoelens en zelfs daden was een grote ontdekking. Vandaag de dag zijn termen als 'bewust' en 'onbewust' woorden die we als vanzelfsprekend gebruiken, zonder dat we daarbij noodzakelijkerwijs aan Freud, de 'uitvinder' van die termen, denken.

Een andere onderverdeling die Freud maakt in de (ontwikkeling van de) menselijke psyche, is die tussen het id, het ego en het superego. Het id ('das Es', volgens Freud) wordt het eerst ontwikkeld en wordt geregeerd door het 'pleasure principle'. Een baby zoekt plezierige gevoelens (drinken, eten, slapen, warmte, comfort, aandacht) en wil dat ook onmiddellijk.<sup>10</sup> Het ego wordt ontwikkeld vanaf ongeveer het tweede jaar en wordt bestuurd door het 'reality principle'. Langzaam komt het kind er dan achter dat om te overleven het nodig is om realistisch te zijn en het id niet altijd zijn zin kan krijgen. Het id en het ego zijn dan soms ook in strijd

---

*Concepts of Psychoanalysis*. Vert. Alan Sheridan. Red. Jacques-Alain Miller. Londen, etc.: Penguin, 1977. Jacques Lacan. *Ecrits. A Selection*. Vert. Alan Sheridan. Londen: Routledge, 1977. Zie ook Nigel C. Benson en Simon Grove. *Psychology for Beginners*. Cambridge: Icon Books, 1998 en Darian Leader en Judy Groves. *Lacan for Beginners*. Cambridge: Icon Books, 1995. Een heldere inleiding in het Nederlands op het werk van Lacan is geschreven door Antoine Mooij. *Taal en verlangen: Lacans theorie van de psychoanalyse*. Amsterdam: Boom, 1975.

<sup>10</sup> In een interview in *NRC Handelsblad* zegt Macey Gray over haar cd *The Id*: 'De term *The Id* komt van Freud en heeft betrekking op automatische impulsen die we afleren als we kinderen zijn. Onze ouders hebben ons geleerd dat we na moeten denken bij alles wat we doen, maar er is een gedeelte van onze persoonlijkheid dat niet door ratio gestuurd wordt. Soms is het goed het freaky gedeelte van je karakter naar buiten te laten komen. Muziek en seks zijn bij uitstek zaken waarbij je niet altijd na hoeft te denken, maar waarbij het menselijk instinct de vrije hand moet krijgen. Als ik muziek maak, probeer ik dat zo instinctmatig mogelijk te doen. Op die manier daal ik af tot in de diepste kelders van mijn ziel.' Interview door Jan Vollaard. *NRC Handelsblad*, dinsdag 2 oktober 2001: p. 10.

met elkaar, maar beide zijn in principe egoïstisch (de een vanwege het zoeken naar onmiddellijk plezier, de ander vanwege het lijfsbehoud; allen worden wij in min of meerdere mate gedreven door een narcistisch ego-libido). Het superego begint zich te ontwikkelen vanaf ongeveer drie jaar, onder invloed van de ouders, school en andere 'toezichhouders'. Het superego zou je kunnen vergelijken met de morele waakhond die erop toeziet dat het id en het ego niet te egoïstisch zijn, en er ook rekening gehouden wordt met anderen. Id, ego en superego zijn niet bij alle mensen op dezelfde manier ontwikkeld en kunnen zich in verschillende verhoudingen tot elkaar bevinden. Sommige mensen ontwikkelen geen of maar een heel klein superego en zullen bijvoorbeeld niet zo snel last hebben van schuldgevoelens. Anderen kunnen juist last hebben van een veel te groot superego.

Heel beroemd van Freud is zijn opvatting over de stadia waarin een kind zich psychoseksueel ontwikkelt. Volgens Freud zijn er vijf ontwikkelingsfasen: de orale, de anale, de fallische, de latente en de genitale fase. Ik zal me hier beperken tot de fallische fase, want dit is namelijk de fase van het Oedipuscomplex. Volgens Freud wordt ieder jongetje in deze fase met de volgende gevoelens geconfronteerd: aanvankelijk is er nog een sterk verlangen naar de moeder die hem van af de geboorte heeft gevoed en geknuffeld (in de orale en anale fase). Vervolgens ziet het jongetje dat er een sterke band is tussen de moeder en de vader ('the primal scene', wanneer het jongetje zijn ouders met elkaar naar bed ziet gaan en ook ontdekt dat er een verschil is tussen de seksen, zijn moeder heeft geen penis). Het jongetje wordt jaloers op zijn vader en gaat hem haten maar tegelijkertijd is hij bang dat de vader zijn ware gevoelens (zijn gehechtheid aan zijn moeder) zal ontdekken en hem zal straffen. De freudiaanse straf is castratie (het jongetje is bang dat hij dan, net als zijn moeder 'gecastreerd' zal worden). Freud heeft op veel plaatsen over dit complex geschreven. In 'Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes' stelt hij:

In boys the situation of the Oedipus complex is the first stage that can be recognized with certainty. It is easy to understand, because at that stage a child retains the same object which he previously cathected with his libido – not as yet a genital one – during the preceding period while he was being suckled and nursed. The fact, too, that in this situation he regards his father as a disturbing rival and would like to get rid of him and take his place is a straightforward consequence of the actual state of affairs. I have shown elsewhere how the Oedipus attitude in little boys belongs to the phallic phase, and how its destruction is brought about by the fear of castration – that is, by narcissistic interest in their genitals.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> *On Sexuality*, p. 333. Freud schreef dit essay in 1925.

De normale oplossing voor dit complex is dat het jongetje zich met de vader gaat identificeren, waardoor hij net als zijn vader wordt: zijn vader zal hem dan niet straffen en zijn moeder zal hem ook leuk vinden. Later kan hij dan een vervanging voor de moeder vinden in de vorm van een jongere vrouw. Over het Oedipuscomplex bij meisjes, en over vrouwelijke seksualiteit in het algemeen tast Freud wat meer in het duister: 'We know less about the sexual life of little girls than of boys. But we need not feel ashamed of this distinction; after all, the sexual life of adult women is a "dark continent" for psychology'.<sup>12</sup>

Toch doet Freud, in hetzelfde essay over de gevolgen van het anatomische verschil tussen mannen en vrouwen, ferme uitspraken over het verschil in reactie bij jongens en meisjes wanneer ze het sekseverschil ontdekken. Ook meisjes hebben hun moeder als eerste liefdesobject, maar zij zullen zich niet met de vader maar met de moeder moeten gaan identificeren, ondanks het feit dat de moeder, en het kleine meisje zelf, 'gecastreerd' is. Ik zal hier Freud iets uitgebreider citeren, omdat er een aantal punten is dat door Mulvey en later door andere feministes wordt opgepakt om de representatie van mannen en vrouwen in de klassieke cinema te verklaren en te bekritisieren:

There is an interesting contrast between the behaviour of the two sexes. In the analogous situation, when a little boy first catches sight of a girls's genital region, he begins by showing irresolution and lack of interest; he sees nothing or disavows what he has seen, he softens it down or looks about for expedients for bringing it into line with his expectations. It is not until later, when some threat of castration has obtained a hold upon him, that the observation becomes more important to him: if he then recollects or repeats it, it arouses a terrible storm of emotion in him and forces him to believe in the reality of the threat which he has hitherto laughed at. This combination of circumstances leads to two reactions, which may become fixed and will in that case, whether seperately or together or in conjunction with other factors, permanently determine the boy's relation to women: *horror of the mutilated creature* or *triumphant contempt for her*. These developments, however, belong to the future, though not a very remote one.

A little girl behaves differently. She makes her judgement and her decision in a flash. She has seen it and knows that she is without it and wants to have it. (...) The psychical consequences of envy for the penis, in so far as it does not become absorbed in the reaction-formation of the masculinity complex, are various and far-reaching. After a woman has become aware of the

<sup>12</sup> *On Sexuality*, p. 326. Deze beroemde uitspraak van Freud schreef hij op in 1926 in een essay over 'The Infantile Genital Organization'.

wound to her narcissism, she develops, like a scar, a sense of inferiority. (...) Even after penis-envy has abandoned its true object, it continues to exist: by an easy displacement it persists in the character-trait of *jealousy*. Of course, jealousy is not limited to one sex and has wider foundations than this, but I am of opinion that it plays a far larger part in the mental life of women than of men and that is because it is enormously reinforced from the direction of displaced penis-envy. A third consequence of penis-envy seems to be a loosening of the girl's affectionate relation with her maternal object. The situation as a whole is not very clear, but it can be seen that in the end the girl's mother, who sent her into the world so insufficiently equipped (*sic.*), is almost always held responsible for her lack of a penis. (...) Thus the little girl's recognition of the anatomical distinction between the sexes forces her away from masculinity and masculine masturbation on to new lines which lead to the development of femininity. (...) She gives up her wish for a penis and puts in place of it a wish for a child: and *with that purpose in view* she takes her father as a love-object. Her mother becomes the object of her jealousy. The girl has turned into a little woman.<sup>13</sup>

Voor Freud zijn de anatomische verschillen tussen mannen en vrouwen bepalend voor hun hele verdere psychosociale ontwikkeling ('anatomy is destiny'). Het is duidelijk dat Freud zijn observaties schrijft vanuit een mannelijke en heteroseksuele positie, wat tot in de jaren zestig en zeventig ook de maatschappelijke norm was en in vele westerse en niet-westerse gemeenschappen nog steeds zo is. Ik zal verderop in dit hoofdstuk op een aantal punten uit dit citaat terugkomen. Duidelijk is dat door het ontdekken van het seksuele verschil het jongetje zich snel met de vader gaat identificeren, en dat de oplossingen voor het meisje om zich met de moeder, of in ieder geval met de vrouwelijke positie, te gaan identificeren heel wat moeilijker is en gepaard gaat met minderwaardigheidsgevoelens, jaloersheid, en problemen met de moeder die uiteindelijk pas worden opgelost als ze zelf moeder wordt. Dit zijn volgens Freud de 'normale' heteroseksuele ontwikkelingen, waarbij er zich allerlei 'storingen' kunnen voordoen die tot afwijkend gedrag kunnen leiden (zoals hysterie en homoseksualiteit).

Freud heeft in de psychosociale ontwikkeling van de mens ook allerlei andere psychische mechanismen ontdekt, zoals 'regressie', waarbij er wordt teruggedaan naar een eerdere fase die meer comfort geeft. Regressie treedt op in dromen en fantasieën, maar ook bijvoorbeeld duimzuigen, snoepen of sigaretten roken zijn vormen van regressie (namelijk naar de orale fase, waar orale stimulatie het

---

<sup>13</sup> *On Sexuality*, pp. 335-340. Eerste cursivering in dit citaat door mij; de volgende twee cursiveringen zijn van Freud.

grootste genot is van het id). Een ander mechanisme is het verschuiven ('displacement') van dingen die we niet graag doen, naar iets anders. 'Sublimatie' is de naam die Freud geeft aan een verschuiving die gezond is: boosheid afreageren door te gaan sporten, (seksuele) frustraties sublimeren in kunst (Hitchcock zou hier een goed voorbeeld van zijn), etc. Met 'projectie' bedoelt Freud dat we soms onze eigen fantasieën projecteren op iemand anders (bijvoorbeeld op de psychoanalyticus of op een filmster). Ook het ontkennen ('disavowal') of onderdrukken ('repression') van bijvoorbeeld seksueel verschil of seksuele driften zijn belangrijke psycho-sociale mechanismen.

De laatste twee freudiaanse begrippen die ik hier onder de aandacht wil brengen zijn vaak met de cinema verbonden, namelijk 'voyeurisme' en 'fetisjisme'. Volgens Freud worden wij gedreven door scopofilie, een liefde voor het kijken. Met voyeurisme doelt hij op een vorm van kijken, waarbij we stiekem naar iets dat eigenlijk verboden is kijken. De oerscène ('the primal scene') van het voyeuristisch kijkplezier is het kind dat door het sleutelgat van de slaapkamerdeur van zijn ouders kijkt en ziet hoe ze de liefde bedrijven. Cinema als geheel wordt natuurlijk als een voyeuristisch medium bij uitstek gezien, en ook Mulvey heeft het in 'Visual Pleasure' over voyeuristisch kijkgenot, waarover zometeen meer. Een ander psychisch mechanisme dat vaak aan cinema wordt verbonden is het fetisjisme. Fetisjisme, volgens Freud is een belangrijke vorm van ontkenning, namelijk de ontkenning van het seksuele verschil. Het fetisj-object is dan een vervanging voor de penis. Freud formuleert het als volgt:

In every instance, the meaning and the purpose of the fetish turned out, in analysis, to be the same. It revealed itself so naturally and seemed to me so compelling that I am prepared to expect the same solution in all cases of fetishism. When now I announce that the fetish is a substitute for the penis, I shall certainly create disappointment; so I hasten to add that it is not a substitute for any chance penis, but for a particular and quite special penis that had been extremely important in early childhood but had later been lost. That is to say, it should normally have been given up, but the fetish is precisely designed to preserve it from extinction. To put it more plainly: the fetish is a substitute for the woman's (the mother's) penis that the little boy once believed in and – for reasons familiar to us – does not want to give up. What happened, therefore, was that the boy refused to take cognizance of the fact of his having perceived that a woman does not possess a penis. (...)

One would expect that the organs or objects chosen as substitute for the absent female phallus would be such as appear as symbols of the penis in other connections as well. This may happen often enough, but is certainly not a deciding factor. (...) Thus the foot or shoe owes its preference as a fe-



tish – or a part of it – to the circumstance that the inquisitive boy peered at the woman’s genitals from below, from her legs up; fur and velvet – as long as been expected – are a fixation of the sight of pubic hair, which should have been followed by the longed-for sight of the female member; pieces of underclothing, which are so often chosen as a fetish, crystallize the moment of undressing, the last moment in which the woman could still be regarded as phallic. But I do not maintain that it is invariably possible to discover with certainty how the fetish was determined.<sup>14</sup>

Zoals gezegd zal ik op deze freudiaanse mechanismen van voyeurisme en fetisjisme zo meteen terugkomen, maar eerst zijn er nog een aantal psychoanalytische begrippen van Jacques Lacan die belangrijk zijn. Lacan heeft veel van Freud overgenomen, zoals het Oedipuscomplex, maar heeft ook een heel eigen draai aan vele psychische mechanismen gegeven. Het grootste verschil tussen Freud en Lacan is het feit dat Lacan de biologische en anatomische verschillen minder letterlijk neemt en deze plaatst in een meer abstracter kader van de taal en de cultuur. Ook Lacans eigen taalgebruik is veel abstracter dan dat van Freud (soms gebruikt hij zelfs bijna wiskundige symbolen om zijn concepten aan te duiden). Maar Lacan ontwikkelt ook eigen concepten. Ik zal een paar van die concepten die belangrijk zijn voor de filmtheorie hier toelichten.<sup>15</sup>

### **Jacques Lacan: het spiegelstadium, de imaginaire en symbolische orde, het onbewuste gestructureerd als een taal**

Een eerste concept dat belangrijk is in het werk van Lacan is wat hij noemt het spiegelstadium. In ‘The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as revealed in Psychoanalytic Experience’ legt Lacan uit wat hij hiermee bedoelt. Lacan maakt een vergelijking tussen de chimpansee en het menskind en merkt op dat de spiegel een belangrijk verschil markeert tussen mens en dier. Het kind kan zichzelf herkennen in de spiegel:

This act, far from exhausting itself, as in the case of the monkey, once the image has been mastered and found empty, immediately rebounds in the case of the child in a series of gestures in which he experiences in play the relation between the movements assumed in the image and the reflected en-

<sup>14</sup> *On Sexuality*, pp. 352-354 uit het essay ‘Fetishism’ (1927).

<sup>15</sup> Zowel bij Freud als bij Lacan heb ik me beperkt tot enkele basisconcepten die gerelateerd zijn aan (in psychoanalytisch opzicht) normale ontwikkelingen. Ik laat hier alle studies en analyses van ‘stoornissen’ als neuroses, psychoses en trauma’s buiten beschouwing. Freud en Lacan hebben zich ook veel beziggehouden met dit soort psychische problemen en casestudies.

vironment, and between this virtual complex and the reality it reduplicates – the child's own body, and the person and things, around him. This event can take place, from the age of six months, and its repetition has often made me reflect upon the startling spectacle of the infant in front of the mirror. (...) We have only to understand the mirror stage *as an identification*, in the full sense that analysis gives to the term: namely, the transformation that takes place in the subject when he assumes an image (...).

This jubilant assumption of his specular image by the child at the *infant* stage, still sunk in his motor incapacity and nursling dependence, would seem to exhibit in an exemplary situation the symbolic matrix in which the *I* is precipitated in a premordial form, before it is objectified in the dialectic of identification with the other, and before language restores to it, in the universal, its function as subject. This form would have to be called the Ideal-I. (...) But the important point is that this form situates the agency of the ego, before its social determination, in a fictional direction.<sup>16</sup>

Met het spiegelstadium refereert Lacan aan het feit dat een kind dat zichzelf in een spiegel ziet, zich identificeert met dit beeld in de spiegel (of uiteindelijk ook gewoon met een beeld van iemand anders). Omdat het kind zichzelf nog niet als een geheel ervaart (motorisch is het nog onhandig en afhankelijk van anderen) geeft dit complete beeld het kind een gevoel van controle en van een 'Ideal-Ego'. Maar Lacan vervolgt dat deze identificatie met een ideaalbeeld ook een prijs heeft: we herkennen onszelf namelijk in iets dat buiten onszelf staat (een beeld) een dat leidt tot vervreemding ('alienation' of 'méconnaissance', zoals Lacan het noemt). Maar deze vervreemding is wel kenmerkend voor de vorming van het subject, dat als het ware gevangen zit in beelden. Het belang van het visuele, de wereld van de beelden, die bewust of onbewust tot ons komen in het vroege ontwikkelingsstadium van het kind is wat Lacan de 'imaginaire orde' noemt. De imaginaire orde heeft dus een nauwe samenhang met het spiegelstadium. Het is nu al niet zo moeilijk te bedenken dat het spiegelstadium, en de presentatie van ideale ego's in die spiegel, in de imaginaire orde, al snel gekoppeld kunnen worden aan filmbeelden, die als het ware als een spiegel vol ideaalbeelden fungeren.

Maar volgens Lacan is er ook een andere orde, de symbolische orde, die eigenlijk nog belangrijker is. Met symbolische orde doelt Lacan op de sociale, culturele en linguïstische netwerken waarbinnen elk kind wordt geboren en die al lang voor zijn geboorte bestaan. Wanneer Lacan over de fallus spreekt, bedoelt hij daarmee

<sup>16</sup> *Ecrits*, pp. 1-2. Lacan hield deze lezing op het International Congress of Psychoanalysis in Zürich in 1949.

niet de fysieke fallus, maar de symbolische betekenis die dit mannelijk principe in de maatschappij heeft. Een andere term van grote symbolische waarde die Lacan introduceert is het begrip de 'Naam van de Vader'. Ook hiermee wordt niet de echte vader bedoeld, noch de imaginaire vader (als ideaalfiguur), maar de symbolische vader die verbonden is met de wetten en instituties in de symbolische orde.<sup>17</sup> Op het moment dat het kind de taal gaat leren treedt het de symbolische orde in. Taal speelt hierbij een centrale rol, zoals Antoine Mooij het in zijn boek over het werk van Lacan samenvat:

Taal (verbale taal en het in taal vervatte beeld) roept de mens op tot de orde van zijn cultuur, in taal ook formuleert hij zijn verlangens en verwachtingen. Taal is zijn regel, zijn verschil [met anderen, *P.P.*] tracht hij in taal duidelijk te maken. (...) Voor Lacan is het interpersoonlijke van dit taalgebeuren uitermate belangrijk: zijn psychoanalyse is sterk relationeel gekleurd. Bovendien heeft zij een antropologische dimensie: het gaat Lacan om de positie van de mens ten opzichte van de taal en de cultuur ten opzichte van de ander.<sup>18</sup>

Lacans opvatting over taal wordt gedefinieerd door de linguïstiek van De Saussure, en bestaat dus uit tekens, betekenaars en betekenissen. We zien hier hoe Lacans gedachten duidelijk zijn geïnspireerd door de semiologie (en daardoor ook gemakkelijk aansluiting vinden bij de filmsemiologie). Lacan stelt dat het onbewuste is gestructureerd als een taal. Metaforen en metonymieën, bijvoorbeeld, zijn voor Lacan symptomen van het onbewuste.

Ook het verlangen zit volgens Lacan 'gevangen' in de taal. Volgens Lacan ontstaat het verlangen op het moment van de geboorte, wanneer we niet meer één zijn met de moeder, en ontstaat er een gevoel van gemis ('lack'). Ieder mens probeert dit gemis op te vullen, maar noch de taal, noch de ander kan dit (existen-

---

<sup>17</sup> In zijn latere werk onderscheidt Lacan nog een derde orde, namelijk de 'Real'. De Real is dat wat noch imaginair, noch symbolisch is, en is datgene wat we niet goed kunnen begrijpen, datgene wat net buiten onze ervaring valt, maar waarvan we wel de sporen voelen in de gewone werkelijkheid. De Real moet dan ook niet verward worden met de gewone, alledaagse werkelijkheid die we wel kennen. De Real is een transcendentale term, die soms vergelijkbaar is met God die buiten onze werkelijkheid staat, die we niet kunnen kennen, maar waarvan we de aanwezigheid wel soms voelen. Soms is de Real ook wel de (ongrijpbare en onkenbare Werkelijkheid van de) dood. De filosoof Slavoj Žižek heeft veel geschreven over deze derde lacaniaanse orde, met name ook in verband met de films van Hitchcock. Ik laat zijn lacaniaanse interpretaties van Hitchcock in deze introductie buiten beschouwing. Žižeks analyses zijn nogal patriarchaal, maar zeker de moeite waard om te lezen. Sommige van zijn boeken zijn vertaald in het Nederlands. Zie bijvoorbeeld Slavoj Žižek. *Schuins beziend: Jacques Lacan geïntroduceerd vanuit de populaire cultuur*. Vert. Henk Moerdijk. Amsterdam: Boom, 1996. Het tweede deel in dit boek is gewijd aan Hitchcock ('Over Hitchcock weet men nooit te veel', pp. 97-162).

<sup>18</sup> *Taal en verlangen*, tekst achterflap.

tieel) verlangen helemaal opvullen. Zoals ik in het vorige hoofdstuk al aangaf, is dit idee van verlangen gedefinieerd als 'lack' zo sterk bij Lacan dat hij de bijnaam 'Jack, the lack' kreeg. Vrouwen zijn volgens Lacan 'signifiers' van dit 'gemis'. Ze missen immers de fallus (zowel in fysiek als in symbolisch opzicht). De vrouw is volgens Lacan dan ook de betekenaar van het seksuele verschil en object van verlangen.

### **Mulveys politieke gebruik van de psychoanalyse met betrekking tot Hollywood**

Bovenstaande psychoanalytische begrippen komen, impliciet of expliciet, vaak terug in filmtheoretische analyses.<sup>19</sup> Van sommige begrippen (zoals de droom en het onbewuste, het Oedipuscomplex en de circulatie van het verlangen gedefinieerd als een gemis) heb ik in het vorige hoofdstuk al aangegeven op welke manier ze zijn opgenomen in de filmtheorie. In 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' stelt Mulvey dat de cinema, als een geavanceerd representatiesysteem, vragen stelt over hoe het onbewuste ons visueel plezier structureert. Haar doel daarbij is om in de eerste plaats die (onbewuste) structuren bloot te leggen en te laten zien hoe ongunstig die voor vrouwen zijn, en in de tweede plaats op te roepen tot een andere filmesthetiek die wellicht minder visueel plezier oplevert, maar meer recht doet aan vrouwen. 'Analysing pleasure, or beauty, destroys it. That is the intention of this article', zegt Mulvey militant.<sup>20</sup>

Volgens Mulvey spreekt de narratieve film en de Hollywood esthetiek het verlangen op twee manieren aan, namelijk via scopofilie/voyeurisme en via narcisme/ego-libido. Cinema is natuurlijk bij uitstek een voyeuristisch medium waarin we via de blik toegang hebben tot werelden die anders voor ons gesloten zouden blijven. Veel films thematiseren dit onderwerp ook. Binnen het werk van Hitchcock hoeven we maar te denken aan *REAR WINDOW*, *VERTIGO* en *PSYCHO*. De andere vorm van plezier en verlangen die wordt aangesproken door de Hollywood esthetiek heeft te maken met Lacans spiegelstadium: film presenteert ons met ideale ego's waar de toeschouwer zich mee kan identificeren en hoewel het hier natuurlijk gaat om 'misrecognitions' zijn deze echter fundamenteel in de vorming van het subject.

<sup>19</sup> Sommige films representeren zelfs expliciet de psychoanalytische situatie, zoals bijvoorbeeld Hitchcocks *SPELLBOUND* waarin Ingrid Bergman een psychoanalytica is, die de man waar ze verliefd op is van zijn jeugdtrauma moet zien af te helpen. De film bevat ook een beroemde droomsequentie (met een decor van Salvador Dalí) en psychoanalytische sessies. Zie voor andere psychoanalytische momenten en elementen in deze film David Boyd. 'The Parted Eye: *SPELLBOUND* and Psychoanalysis' op <http://www.innersense.com.au/senses/contents/6/spellbound.html>, pp. 1-12.

<sup>20</sup> 'Visual Pleasure', p. 8.

Nu is er volgens Mulvey een probleem met deze twee manieren waarop visueel plezier in de cinema werkt: ze zijn alleen toegankelijke voor de man. Mannen kunnen namelijk kijken (zijn in het bezit van de blik), maar vrouwen worden bekeken. Vrouwen worden gekenmerkt door 'to-be-looked-at-ness':

The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.<sup>21</sup>

De vrouw in de cinema fungeert als een erotisch object voor de personages in de film, en voor de toeschouwers in de zaal. Ze inspireert verlangen (of angst) en zet de held aan tot actie, maar zelf handelt ze niet of nauwelijks; ze is er in functie van de mannelijke blik en acties (in het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe Raymond Bellour ook al tot deze conclusie was gekomen). Voyeuristisch plezier is er dus alleen voor de man en ook krachtige ideale egobeelden die in controle zijn worden vooral via de mannelijke protagonisten aan de mannelijke toeschouwer gegeven.

Maar, stelt Mulvey, psychoanalytisch gezien is er een probleem bij de vrouw die op het filmdoek te zien is. We hebben immers net gezien dat de vrouw een signifier voor 'lack' en seksueel verschil is en dat zij daardoor 'castratieangst' oproept (letterlijk, volgens Freud, en symbolisch, volgens Lacan). Nu zijn er voor de man twee manieren om deze angst te overkomen, namelijk fetisjisme en voyeuristisch sadisme. In zijn essay over het anatomisch verschil tussen mannen en vrouwen, waaruit ik hierboven heb geciteerd, stelt Freud dat het jongetje in principe twee reactiemogelijkheden heeft op het ontdekken van dit seksueel verschil, die later kunnen leiden tot verschillende reacties op vrouwen: 'horror of the mutilated creature or triumphant contempt for her'. Wanneer de jongen vol afschuw vervuld is, zal hij (in 'normale' gevallen) de vrouw gaan fetisjeren om het seksuele verschil juist te ontkennen. Een houding ten opzicht van vrouwbeelden is dan ook dat ze juist opgewaarderd en geïdealiseerd worden. Deze fetisjistische strategie wordt bij uitstek toegepast door Joseph von Sternberg en de manier waarop hij Marlene Dietrich in beeld brengt. Fetisjisme in de cinema betekent vaak dat een deel van het vrouwenlichaam, bijvoorbeeld de voeten of benen, de handen of schouders in close-up in beeld worden gebracht. In *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* (Tay Garnett, 1942) wordt de *femme fatale*, Lana Turner, op uiterst fetisjistische manier in beeld gebracht: voorafgegaan door haar op de grond gevallen (ge-

<sup>21</sup> 'Visual Pleasure', p. 9.

gooide) lippenstift, volgt de camera en de blik van het mannelijk personage haar voeten en benen vanaf de grond in close-up omhoog, om haar uiteindelijk volledig in beeld te krijgen. Ook Hitchcock heeft vele momenten waarop hij zijn heldinnen geïdealiseerd in beeld brengt. De introductie van Marnie bijvoorbeeld gaat eerst via een heel aantal close-ups, vooral van haar mooi gelakte nagels, voordat we haar helemaal te zien krijgen. Bij fetisjistische beelden wordt het beeld puur 'spectacle', en stopt de narratieve voortgang.

Maar Hitchcock is nog representatiever voor de tweede strategie van Freud die mannen ter beschikking staat voor het overkomen van hun angst voor de vrouw, namelijk die van 'triumphant contempt' en die volgens Mulvey leidt tot een voyeuristisch sadisme: de vrouw zal in de loop van het filmverhaal uiteindelijk onder controle worden gebracht, meestal door haar in een huwelijk haar wetmatige plek in de symbolische orde te geven (zoals het geval bij Marnie), of ze wordt gestraft, door zeer ongelukkig te worden, dood te gaan of vermoord te worden. Denk maar aan het lot van elke femme fatale, die uiteindelijk altijd gestraft wordt voor haar gevaarlijke aantrekkingskracht. En denk maar aan vele Hitchcock-heldinnen zoals Marion in *PSYCHO*, Madeleine/Judy in *VERTIGO*, Melanie in *THE BIRDS*. Mulvey zegt bijvoorbeeld over *VERTIGO*:

In *VERTIGO* subjective camera predominates. Apart from the flashback from Judy's point-of-view, the narrative is woven around what Scottie sees or fails to see. The audience follows the growth of his erotic obsession and subsequent despair precisely from his point-of-view. Scottie's voyeurism is blatant: he falls in love with a woman he follows and spies on without speaking to. Its sadistic side is equally blatant: he has chosen (and freely chosen, for he had been a successful lawyer) to be a policeman, with all the attendant possibilities of pursuit and investigation. As a result, he follows, watches and falls in love with a perfect image of female beauty and mystery. Once he actually confronts her, his erotic drive is to break her down and force her to tell by persistent cross-questioning. Then, in the second part of the film, he re-enacts his obsessive involvement with the image he loved to watch secretly. He reconstructs Judy as Madeleine, forces her to conform in every detail to the actual physical appearance of his fetish. Her exhibition, her masochism, make her an ideal passive counterpart to Scottie's active sadistic voyeurism. She knows her part is to perform, and only by playing it through and then replaying it can she keep Scottie's erotic interest. But in the repetition he does break her down and succeeds in exposing her guilt. His curiosity wins through and she is punished. (...) The Hitchcock hero here is firmly placed within the symbolic order, in narrative terms. (...) *VERTIGO* focuses on the implications of the active/looking, passive/looked-at split in terms

of sexual difference and the power of the male Symbolic encapsulated in the hero.<sup>22</sup>

Mulvey laat dus zien dat de manier waarop Hollywoodfilms zijn georganiseerd, en de manier waarop de filmesthetiek wordt ingezet om het filmverhaal te vertellen (cinematografische codes als shot/reverse shot, kadrering, mise-en-scène, kortom de Hollywood continuïteitsmontage die laat lijken alsof het verhaal zich vanzelf vertelt), alles behalve neutraal zijn, en bepalend zijn voor de genderverhoudingen. Mulvey roept uiteindelijk dan ook op om de hele narratieve cinema maar in de prullenbak te gooien en avant-gardefilms te gaan maken met een heel andere esthetisch (en vaak non-narratieve) aanpak. Zelf heeft ze de daad bij het woord gevoegd en in de jaren zeventig, samen met haar toenmalige echtgenoot Peter Wollen, een aantal films gemaakt met een geheel andere cinematografische stijl. In *RIDDLES OF THE SPHINX* bijvoorbeeld is er nagenoeg geen montage, geen controlerende blik van een mannelijk personage en geen fetisjistische idealiserende kadrering. Er is ook geen klassieke vorm van visueel plezier, maar zegt Mulvey:

Women, whose image has continually been stolen and uses for this end, cannot view the decline of traditional film form with anything much more than sentimental regret.<sup>23</sup>

### Kritiek op Mulvey

Niet iedereen was het eens met Mulvey en haar polemisch artikel heeft dan ook veel reacties losgemaakt. Sommigen, zoals Raymond Bellour, waren het met haar eens. Maar anderen kwamen met kritiek. De kritieken concentreerden zich vooral op de volgende punten:

1. Mulvey heeft te weinig aandacht voor de vrouwelijke toeschouwer van de Hollywoodfilm (als ze zo massaal kijken, moet er toch een bepaalde aantrekkingskracht van uitgaan; het kan ook niet zo zijn dat vrouwen alleen maar masochistisch kijkplezier zouden hebben, de enige optie die Mulvey lijkt te suggereren).
2. Mulvey gaat uit van te sterke binaire opposities (mannen zijn actief – kijken – en hebben alle macht, vrouwen zijn passief – worden bekeken – en totaal machteloos).

<sup>22</sup> 'Visual Pleasure', pp. 15-16.

<sup>23</sup> 'Visual Pleasure', p. 17.

3. Mulvey gaat te veel uit van de heteroseksuele norm (mannen willen vrouwen, vrouwen willen mannen; alle vrouwen zijn gelijk: blanke heteroseksuele vrouw als norm). Dit is natuurlijk een kritiek die niet alleen Mulvey treft, maar eigenlijk ook Hollywood en de psychoanalyse zelf.
4. Mulvey is te militant en avant-gardistisch (ze heeft te weinig aandacht voor wat er binnen de populaire cultuur gedaan kan worden en hoe populaire cultuur ook anders gelezen kan worden dan de dominante patriarchale ideologie volgend).
5. Het hele tekstuele en psychoanalytische model wordt bekritiseerd.

De eerste drie punten van kritiek komen in de rest van dit hoofdstuk aan de orde. Wat betreft Mulveys avant-gardistische houding en radicale afwijzen van de populaire cultuur, zullen we in hoofdstuk 7 zien hoe binnen cultural studies onderzocht wordt hoe populaire cultuur functioneert en dat het niet zo is dat het publiek slechts een eenduidige ideologische boodschap uit die cultuur oppikt. Het laatste punt van kritiek kent vele aanhangers. De psychoanalyse en vooral ook de puur tekstuele analyse zijn bekritiseerd vanuit verschillende hoeken. We zullen in de volgende hoofdstukken nog vele benaderingen tegenkomen die de cinema, en zelfs vragen rondom sekse en gender, op een andere manier benaderen. En ook de cognitieve benadering die in het vorige hoofdstuk aan de orde kwam, heeft niets op met de psychoanalyse. Murray Smith wees er bijvoorbeeld met zijn 'structure of sympathy' op dat er narratieve technieken zijn die de toeschouwer bij personages kan betrekken, zonder dat er sprake is van (psychoanalytische) identificatie. En in 'The Image of Women in Film' geeft Noël Carroll kritiek op Mulveys psychoanalytische aanpak en stelt een cognitief model voor om het beeld van vrouwen in cinema te bestuderen.<sup>24</sup>

### **De onmogelijke positie van de vrouwelijke toeschouwer**

Het eerste feministische kritiekpunt dat door Mulveys essay werd opgeroepen was het probleem van de vrouwelijke toeschouwer. We moeten hierbij bedenken dat het nog steeds over de vrouwelijke toeschouwer als een constructie binnen de tekst gaat, dat wil zeggen dat er een verband wordt gelegd tussen de vrouwelijke personages in de films en de identificatiemogelijkheden of subjectposities die vanuit de tekst voor vrouwen worden geboden. Het gaat dus nog steeds niet om de werkelijke empirische vrouwelijke toeschouwer, daar komt later pas aandacht voor. In antwoord op de vele kritieken die Mulvey op dit punt krijgt, schrijft ze zelf

---

<sup>24</sup> Noël Carroll. 'The Image of Woman in Film: A Defense of a Paradigm' in *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press, 1996: pp. 260-289.



een essay dat dit punt aan de orde stelt, getiteld 'Afterthoughts on Visual Pleasure'.<sup>25</sup> Geïnspireerd door de film *DUEL IN THE SUN* waarin het vrouwelijk hoofdpersonage, Pearl (Jennifer Jones), verscheurd lijkt door enerzijds zich aan te passen aan de symbolische orde en anderzijds zich aangetrokken voelt tot de vrijheid en 'mannelijk' gedrag als wild paardrijden en vechten.

Mulvey gaat in dit artikel terug naar Freuds theorie over de actieve 'mannelijke' fase van de vrouw, de fallische fase, die het kleine meisje heeft voordat ze zich met de moeder gaat identificeren. Op basis van de mogelijkheid tot regressie naar die vroege fase is het volgens Mulvey psychisch mogelijk dat vrouwen zich soms kunnen identificeren met de mannelijke positie (net zoals sommige vrouwelijke personages zoals Pearl in sommige films dat ook kunnen – denk aan de 'tomboy' types). Maar volgens Mulvey is dit maar een onbevredigende optie voor vrouwen omdat deze 'travestie' nooit volledig wordt geaccepteerd in de sociale maatschappij. Mulvey eindigt dit artikel dan ook met de stelling: 'The female spectator's fantasy of masculinisation is at cross-purposes with itself, restless in its transvestite clothes.'<sup>26</sup>

Velen vinden dit antwoord van Mulvey over vrouwelijk kijkplezier niet bevredigend genoeg en komen met andere visies. Een belangrijke, uitgebreide studie naar vrouwelijk toeschouwerschap is verricht door Mary Ann Doane in haar boeken *The Desire to Desire* en *Femmes Fatales*.<sup>27</sup> In *The Desire to Desire* analyseert Doane vrouwenfilms uit de jaren veertig, films die speciaal gemaakt zijn voor vrouwen, met een vrouwelijk hoofdpersonage in verschillende genres, variërend van melodrama en het romantisch liefdesverhaal tot het gothic/horror-genre en de medische film (waarin het hoofdpersonage in het ziekenhuis belandt). Doane komt tot een aantal conclusies die niet zozeer in tegenspraak zijn met Mulvey, als dat ze Mulveys ideeën bevestigen, nuanceren en uitbreiden.

In de eerste plaats constateert Doane dat er als tegenhanger van het freudiaans scenario voor mannen (voyeurisme, fetisjisme, controle, dat door Mulvey naar voren werd gebracht) een vrouwelijk scenario is dat bestaat uit de volgende elementen: masochisme, paranoia en hysterie. Hoewel masochisme later door andere theoretici ook op mannen wordt toegepast, lijkt het voor Freud een klas-

<sup>25</sup> Laura Mulvey. 'Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by *DUEL IN THE SUN*' in *Framework*, no. 15-18, 1981: pp. 12-15. Herdrukt in *Visual and Other Pleasures*. Londen: MacMillan, 1989.

<sup>26</sup> *Visual and Other Pleasures*, p. 37.

<sup>27</sup> Mary Ann Doane. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press, 1987; en *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Londen en New York: Routledge, 1991.

sieke positie voor de vrouw.<sup>28</sup> Wat er gebeurt in het masochistische scenario is dat de vrouw gedeseerotiseerd wordt (bijvoorbeeld doordat ze ziek wordt) en er dus geen sprake is van 'visual pleasure' of van fetisjering van het vrouwenlichaam (dit bevestigt Mulveys punt dat deze vormen van visueel plezier alleen voor mannen een optie zijn). Denk bijvoorbeeld aan Ingrid Bergman die in *NOTORIOUS* van Hitchcock een dergelijke ('typisch vrouwelijke') masochistische positie inneemt (tegenover het sadisme van Cary Grant in dezelfde film). Ook het paranoïde scenario is terug te vinden bij een aantal Hitchcock-heldinnen, bijvoorbeeld in *SUSPICION* waar Joan Fontaine denkt dat haar man (Cary Grant) haar wil vermoorden. Of in *REBECCA*, Hitchcocks eerste Amerikaanse film die gaat over een jong meisje (ook gespeeld door Joan Fontaine) dat trouwt met een iets oudere man, Maxime de Winter, en er alles aan doet om bij hem in de smaak te vallen. Ze tracht daarbij te voldoen aan het ideaalbeeld dat zij heeft van Maximes eerste vrouw, Rebecca de Winter, en raakt daarbij geobsedeerd door haar overleden voorgangster en de verwachtingen die ze denkt dat haar man van haar heeft. Als voorbeeld van een hysterie-scenario noemt Doane de klassieke film *POSSESSED* (Curtis Bernhardt, 1947) waarin Joan Crawford in een psychiatrische inrichting beland. Hitchcock heeft niet noemenswaardig van dit 'vrouwelijk scenario' gebruikgemaakt. Maar te denken valt aan een groot aantal films waarin vrouwen op een bepaald moment volledig doorslaan zoals Isabelle Adjani in de film *CAMILLE CLAUDEL* (Bruno Nuytten, 1988) of Glenn Close in *FATAL ATTRACTION* (Adriane Lynn, 1987).

Een ander belangrijk punt van Doane is de koppeling die ze maakt tussen vrouwen en 'commodities' (koopwaar, economische goederen). Aan de ene kant zijn vrouwen zelf als het ware goederen ('Ubjecten' volgens Lévi-Strauss, ingezet om te ruilen):

In our social order, women are 'products' used and exchanged by men. Their status is that of merchandise, 'commodities'... So women have to remain 'infrastructure', unrecognized as such by our society and our culture. The use, consumption, and circulation of their sexualized bodies underwrite the organization and the reproduction of the social order, in which they have never taken part as 'subjects'.<sup>29</sup>

Aan de andere kant worden vrouwen ook uitgenodigd zelf te consumeren en goederen te kopen (het filmdoek als etalage, het komt overweldigend veel voor in

<sup>28</sup> Zie D.N. Rodowick. *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*. New York en Londen: Routledge, 1991; Gaylyn Studlar. 'Masochism and the Perverse Pleasure of Cinema' in Bill Nichols (red.). *Movies and Methods, Volume II*, pp. 602-621; en Kaja Silverman. *Male Subjectivity at the Margins*. New York en Londen: Routledge, 1992.

<sup>29</sup> *The Desire to Desire*, p. 23. Doane citeert hier de Franse feministe Luce Irigaray.

‘vrouwenfilms’) – en dus wel degelijk ook als ‘subjects’ (namelijk als consumenten) aangesproken. Vrouwen worden op die manier gestimuleerd om zo een mooi mogelijk ‘object’ te worden en als ‘subject’ zoveel mogelijk te kopen. De narratieve Hollywoodcinema, zegt Doane, nodigt vrouwen uit om zowel object als subject van ‘commodities’ te worden. Zelfs in de oorlog, toen veel vrouwen het werk van de mannen aan het front gingen overnemen (het zogenaamde ‘Rosie the Riveter’-fenomeen<sup>30</sup>), werd dit gestimuleerd. Doane citeert een reclame voor Tangee Lipstick die veelzeggend is in dit opzicht:

War, Women, and Lipstick:

For the first time in history women-power is a factor in war. Millions of you are fighting and working side by side with your men. In fact, you are doing double duty – for you are still carrying on your traditional ‘woman’s’ work of cooking, and cleaning, and home-making. Yet, somehow, American women are still the loveliest and most spirited in the world. The best dressed, the best informed, the best looking.

It’s a reflection of the free democratic way of life that you have succeeded in keeping your femininity – even though you are doing man’s work! If a symbol were needed of this fine independent spirit – of this courage and strenght – I would choose a lipstick. It is one of those mysterious little essentials that have an importance far beyond their size and cost.

A woman’s lipstick is an instrument of personale morale that helps her to conceal heartbreak and sorrow; gives her self-confidence when it’s badly needed; heightens her loveliness when she wants to look her loveliest. No lipstick – ours or anyone else’s – will win the war. But it symbolizes one of the reasons why we are fighting... the precious right of women to be feminine and lovely – under any circumstances.<sup>31</sup>

In heel veel (vrouwen)films komt eenzelfde idee naar voren: de film *CAUGHT* (Max Ophüls, 1949) opent met beelden van het vrouwelijk hoofdpersonage Leonara (Barbara Bel Geddes) die in een catalogus naar mooie kleding kijkt en ervan droomt er zo uit te zien en op die manier een echtgenoot te vinden (wat later in de film ook gebeurt, al wordt ze er niet gelukkig van). Ook in Hitchcocks *REBECCA* zit een scène waarin het vrouwelijke hoofdpersonage in een modetijdschrift zit te

<sup>30</sup> Tijdens de Tweede Wereldoorlog werden veel vrouwen opgeroepen om schepen en vliegtuigen te gaan bouwen. In de advertentiecampagnes hiervoor werd ‘Rosie the Riveter’ opgevoerd als voorbeeld om vrouwen hiertoe op te roepen. Na de oorlog werden alle vrouwen weer ontslagen en hard aangespoord om nu weer gewoon huisvrouw en moeder te zijn. De film *SWING SHIFT* (Jonathan Demme, 1984) geeft een beeld van deze vrouwen in Amerika tijdens de Tweede Wereldoorlog.

<sup>31</sup> *The Desire to Desire*, p. 29.

bladeren en een jurk besteld om het 'object van verlangen' van haar echtgenoot, Maxime de Winter, te worden. Dit zijn voorbeelden die aantonen op welke manier filmbeelden worden ingezet om vrouwen in een bepaalde positie te zetten waarbij ze zowel subject (consument) zijn als uitgenodigd worden zich als object van verlangen te presenteren.

De laatste belangrijke conclusie die Doane trekt in haar studie van vrouwenfilms, is dat vrouwelijk toeschouwerschap eigenlijk gewoon niet mogelijk is (behalve masochistisch en narcistisch als consumptieobject). Weer zien we dat Doane dicht bij Mulveys conclusies blijft. Vrouwelijk toeschouwerschap is namelijk niet mogelijk of erg moeilijk, omdat zij het beeld is (Mulveys *to-be-looked-at-ness*) en dus letterlijk en figuurlijk niet genoeg afstand heeft om te kijken. In psychoanalytische termen wordt deze nabijheid ('proximity') van de vrouw bij haar beeld (en bij haar lichaam), verklaard uit het feit dat het voor vrouwen moeilijker is om los te komen van hun moeder dan voor mannen (aanvankelijk zijn immers zowel het jongetje als het meisje met de moeder verbonden, met het Oedipuscomplex gaat het jongetje zich met de vader identificeren, maar moet het meisje zich met de moeder blijven identificeren). Vrouwen hebben daardoor weinig afstand tot het lichaam van de moeder, hun eigen lichamelijkeheid en uiteindelijk in de cinema tot het beeld waar ze zich mee identificeren.

Dit probleem van 'proximity' uit zich vaak in 'overidentificatie': het is voor vrouwen moeilijk afstand te nemen van hun moeder, en ze verplaatsen zich vaak in andere vrouwen (het beeld in cinema) waardoor hun eigen identiteit wordt weggecijferd.<sup>32</sup> De nabijheid van de vrouw aan haar eigen beeld, en aan haar eigen moeder, maakt vrouwelijk toeschouwerschap en in ieder geval het soort 'visual pleasure' in de narratieve cinema waar Mulvey van spreekt onmogelijk, aldus Doane. Wat er met het vrouwelijke hoofdpersonage in *REBECCA* gebeurt, die haar eigen identiteit volledig verliest, of liever gezegd lange tijd niet vindt, is volgens Doane exemplarisch voor de vrouwelijke toeschouwer en voor vrouwelijke subjectiviteit in het algemeen. Joan Fontains overidentificatie met de spookachtige moederfiguur is heel duidelijk. In *REBECCA* wordt die symbolische moederrol bovendien ook nog eens door twee vrouwen ingevuld: de onzichtbare maar alomvertegenwoordigde Rebecca, de overleden eerste Mrs. de Winter, en de huishoudster Mrs. Danvers die alles eraan doet om Rebecca 'levend' te houden. Hierdoor heeft de tweede Mrs. de Winter geen enkel zelfvertrouwen (ze heeft zelfs geen naam!) en doet alles om Rebecca te worden. De tweede Mrs. De Winter

<sup>32</sup> Het zijn vooral Franse feministes, zoals Luce Irigaray en Hélène Cixous, die hierover veel hebben geschreven. Zie bijvoorbeeld Luce Irigaray. *L'Une ne bouge pas sans l'autre*. Parijs: Editions de Minuit, 1984.

is als een klein meisje die zich overidentificeert met een moederfiguur. Ook in de mise-en-scène wordt benadrukt hoe klein ze wel niet is. Zo is het huis gigantisch groot, zitten de deurklinken bijna op Joan Fontains schouderhoogte en zijn haar gebaren onzeker en onhandig. Het vrouwelijk hoofdpersonage in REBECCA wordt pas een vrouw op het moment dat Rebecca is ontmaskerd als een slechte vrouw en ze afstand kan nemen van deze moederfiguur (we herkennen hier een van de oplossingen van het Oedipuscomplex van vrouwen zoals beschreven door Freud in het citaat hierboven).

Hoewel Doane het dus grotendeels eens is met Mulvey dat de vrouwelijke subjectpositie, zowel in de maatschappij als in de cinema, problematisch is, komt ze wel tot andere conclusies en oplossingen dan Mulvey. De uiteindelijke conclusie die Doane trekt uit haar analyse van al die vrouwenfilms is namelijk dat 'vrouwelijkheid' en de vrouwelijke positie een constructie is die wordt opgelegd door de symbolische orde (de maatschappij) en geen essentie is. Daarom is het ook mogelijk deze 'vrouwelijkheid' als een constructie (en zelfs als een wapen) te gebruiken. Doane gebruikt hiervoor het begrip 'maskerade': door vrouwelijkheid juist uit te buiten (eventueel letterlijk met gebruik van hypervrouwelijke attributen als sjaaltjes, maskers, hoedjes, sluiers, make-up) kunnen vrouwen letterlijk afstand scheppen tussen zichzelf en het beeld dat ze zijn – en hierdoor verkrijgen ze macht. Om plezier, macht en controle te ervaren hoeven vrouwen dus helemaal niet 'restless in transvestite clothes' te zijn, als ze hun vrouwelijkheid maar weten te gebruiken en op weten te zetten als een masker. Deze strategie van de maskerade beschrijft Doane in haar boek *Femmes Fatales*. Ze refereert hierin bijvoorbeeld aan Nietzsche om duidelijk te maken op welke manier afstand nodig is voor macht en controle:

The Magic and the most powerful effect of women is, in philosophical language, action at a distance, *action in distance*; but it requires first of all and above all – *distance*. Proximity reduces her value. She can seduce only from a distance. Or behind a veil.<sup>33</sup>

De femme fatale, met als aanvoerster Marlene Dietrich, is uitermate bedreven in het uitbuiten van vrouwelijkheid om haar zin te krijgen en macht uit te oefenen. Ook Rebecca in Hitchcocks film was een femme fatale. Maar zoals met de meeste

<sup>33</sup> *Femmes Fatales*, p. 60. In haar boek *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Londen en New York: Routledge, 1990) stelt Judith Butler dat elke vorm van 'mannelijkheid' en 'vrouwelijkheid' een constructie (een vorm van maskerade) is, gevormd door het heersende discours van de norm opleggende historische context, die Butler 'the matrix of heterosexuality' noemt. Butler en andere feministes die gender zien als een (maatschappelijke) 'constructie' zijn sterk beïnvloed door het werk van Michel Foucault.

femmes fatales loopt het uiteindelijk slecht af met Rebecca (aan het einde van de film blijkt bijvoorbeeld dat Rebecca niet zwanger was, maar kanker had en daarom zelfmoord pleegde). Hoewel het een optie is voor vrouwelijk kijkplezier, is ook de maskerade niet een geheel bevredigende oplossing. In het postmodernisme en in de hedendaagse popcultuur is de maskerade veel speelser geworden. Denk bijvoorbeeld aan Madonna's spel met vrouwelijkheid en verschillende identiteiten. En ook zijn er in de loop van de jaren tachtig steeds meer actieheldinnen gekomen (Sarah Conner uit de TERMINATOR-films en Ripley in de ALIEN-serie bijvoorbeeld), waardoor vrouwen meer handelende subjectiviteit hebben gekregen. Maar in de klassieke cinema die door Mulvey en Doane zijn bestudeerd, zijn dit nog geen opties voor vrouwen.

### Het 'vrouwelijke' als het onbewuste van de patriarchale maatschappij

Tania Modleski is een andere filmtheoretica die het werk van Hitchcock grondig heeft bestudeerd en van daaruit ook kritiek heeft geleverd op Mulveys stellingen. Zij heeft een heel boek aan Hitchcock en feminisme gewijd, getiteld *The Women who Knew too Much*.<sup>34</sup> Haar voornaamste kritiek op Mulvey betreft niet zozeer het onderbelicht laten van de positie van de vrouwelijke toeschouwer maar richt zich op de te sterk oppositionele machtverhouding tussen mannen en vrouwen die door Mulvey gesuggereerd wordt. De belangrijkste stelling die Modleski naar voren brengt is dat de mannen in Hitchcock-films, en uiteindelijk ook Hitchcock zelf, niet altijd alles zo onder controle hebben als het lijkt. Hun fascinatie voor, en soms zelfs identificatie met vrouwen en het vrouwelijke ondermijnt die claim van absolute controle die Mulvey aan mannen toeschrijft (en dus ook de absolute onmacht van vrouwen):

Thus, one of my book's main theses is that time and again in Hitchcock films, the strong fascination and identification with femininity revealed in them subverts the claims to mastery and authority not only of the male characters but of the director himself.<sup>35</sup>

Dat wil niet zeggen dat volgens Modleski de rol van vrouwen bij Hitchcock heel positief is, maar de positie van vrouwen is niet zozeer problematisch voor henzelf (zoals Mulvey en Doane beweren) als dat het 'vrouwelijke' problematisch voor mannen is. Volgens Modleski is Hitchcock er zich uitmate goed van bewust dat

<sup>34</sup> Tania Modleski. *The Women Who Knew too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York en Londen: Routledge, 1988.

<sup>35</sup> *The Women Who Knew too Much*, p. 3.

juist niet al het vrouwelijke onder controle is te krijgen. Modleski zegt zelfs dat het vrouwelijke het onbewuste is van de patriarchale mannenmaatschappij. Ik zal proberen uit te leggen wat Modleski hiermee bedoelt aan de hand van REBECCA.

We hebben net al gezien dat de tweede Mrs. De Winter in REBECCA het vrouwelijke oedipale traject aflegt: in de loop van de film maakt ze zich los van de moederfiguur om met de vaderfiguur (Maxime de Winter) te kunnen trouwen. Maar volgens Modleski is er ook nog iets fundamenteelers aan de hand: de overidentificatie van de tweede Mrs. de Winter met Rebecca duidt ook op een fundamentele (oorspronkelijke) bisexualiteit van vrouwen. Het oorspronkelijke verlangen naar de moeder kan uiteindelijk niet samengaan met de heteroseksuele koppeling en moet dus worden doorbroken, maar dat verlangen is er (onbewust) wel.

Ook Doane noemde dit punt van overidentificatie met en verlangen naar de moeder. Maar, in tegenstelling tot Doane ziet Modleski dit niet uitsluitend als een probleem voor vrouwen die zich slecht los kunnen maken van hun moeder, omdat ze zoveel op elkaar lijken, maar ook (en zelfs meer) als een probleem voor mannen, omdat ook zij hierdoor herinnerd worden aan hun aanvankelijke identificatie met hun moeder (en dus hun eigen mogelijke onbewuste bisexualiteit). Dit is wat Modleski bedoelt met het vrouwelijke als onbewuste van het patriarchaat. Norman Bates in PSYCHO is het duidelijkste voorbeeld in het werk van Hitchcock dat mannen ook een dergelijke 'vrouwelijke' band van 'overidentificatie' met hun moeder kunnen hebben. Maar het blijft natuurlijk wel zo dat dit (bij Hitchcock, in de patriarchale maatschappij) nog altijd op de vrouw wordt afgerekend.

Modleski wil dan ook aantonen dat Hitchcock een ambivalente houding ten opzichte van vrouwen heeft: aan de ene kant hebben ze juist heel veel macht (ze zijn niet allemaal controleerbaar, het zijn 'women who knew too much' en zowel mannen als vrouwen kunnen zich identificeren met de almachtige moeder) maar aan de andere kant worden ze keer op keer gestraft, omdat 'het vrouwelijke' en de oorspronkelijke bisexualiteit nog steeds veelal wordt onderdrukt en mannen toch een poging tot controle wagen:

A discussion of bisexuality as it relates to spectatorship ought, then, to be informed by a knowledge of the way male and female responses are rendered asymmetrical by a patriarchal power structure. As Hitchcock films repeatedly demonstrate, the male subject is greatly threatened by bisexuality, though he is at the same time fascinated by it; and it is the woman who pays for this ambivalence – often with her life. (...) By acknowledging the importance of denial in the male spectator's response, we can take into account a crucial fact (...) – the fact that the male finds it necessary to repress certain 'femini-

ne' aspects of himself and to project these exclusively onto the woman, who does the suffering for both of them.<sup>36</sup>

Ook in Modleski's analyse van *REBECCA* komt deze dubbele, ambivalente houding van Hitchcock ten opzichte van vrouwen naar voren. De kracht van de dode vrouw, Rebecca, spookt door de hele film, niet alleen voor de onzekere heldin, maar ook voor de mannelijke hoofdrolspeler en uiteindelijk voor Hitchcock zelf. Rebecca wordt aanvankelijk neergezet als mooi, begerenswaardig, slim en de perfecte vrouw des huizes – maar uiteindelijk horen we dat ze een vals kring was, die de regels van huwelijks trouw aan haar laars lapte en over wie haar echtgenoot absoluut geen controle had en die daarom uiteindelijk dan ook gestraft dient te worden. Het feit dat Rebecca zelf in de film nooit te zien is maakt haar aanwezigheid des te spookachtiger en ongrijpbaarder. Modleski ziet dit als een essentieel punt: er is geen beeld van Rebecca dat toegeëigend kan worden zoals in de klassieke shot/reverse shot montage tussen degene die kijkt ('to look') en degene die bekeken wordt ('to-be-looked-at'). Deze shot/reverse shot constructie wordt ook wel eens aangeduid met de term 'suture'.<sup>37</sup> Een dergelijke 'suture' is niet mogelijk met deze onzichtbare vrouw die in het onbewuste waart. Door Rebecca's 'afwezige aanwezigheid' staat op die manier voor niet alleen de almachtige moeder waar eeuwig fascinatie voor blijft, maar ook voor het oncontroleerbare. Zowel mannen als vrouwen lijken hiervan in de ban te kunnen raken en lopen op die manier het risico zichzelf te verliezen. En zowel mannen als vrouwen worden door dit 'vrouwelijke ongrijpbare principe' uit het onbewuste beïnvloed. Zolang vrouwen geen stem krijgen, zowel in mannen als in vrouwen, zal deze ambivalentie blijven voortbestaan, concludeert Modleski:

Part of my intention in these pages is to defend that much maligned woman, Mrs. Bates, whose *male* child suffers such severe case of 'overidentification' with her that he is driven to matricide and to the rape/murder of various young women. At the end of the film, 'Mrs. Bates' (who has the last word) speaks through her son's body to protest her innocence and place the blame for the crimes against women on the son. I think she speaks the truth. As I will argue, the sons are indeed the guilty ones, and, moreover, it is my belief that the crime of matricide is destined to occur over and over again (on the

<sup>36</sup> *The Women Who Knew too Much*, p.10 en p. 13.

<sup>37</sup> De term 'suture' is van oorsprong een psychoanalytische term waarmee Lacan het mechanisme aanduidt waarmee een kind de relatie tussen de imaginaire en symbolische orde aan elkaar 'rijgt' ('suture' betekent letterlijk hechting). Jean-Pierre Oudart introduceert het concept voor filmtheorie. Zie zijn artikel 'Cinema and Suture' (*Screen*, vol. 18, no. 1, 1977: pp. 35-47).



psychic plane) until woman's voice allows itself to be heard – in women and men alike.<sup>38</sup>

Op deze manier laat Modleski zien dat de door Mulvey veronderstelde binaire oppositie tussen actieve mannen en passieve vrouwen wellicht niet zo scherp is.

### Het mannelijk lichaam en 'visual pleasure'

Een andere groep theoretici heeft op Mulveys binaire tegenstelling tussen de rol van mannen en vrouwen kritiek geleverd door studies te doen naar mannen die als visueel spektakel en lust voor het oog worden gepresenteerd. Mannen kunnen ook als 'to-be-looked-at' worden gepresenteerd, stelt bijvoorbeeld Steve Neale in zijn artikel 'Masculinity as Spectacle'.<sup>39</sup> Neale neemt Mulveys artikel als uitgangspunt, maar zoekt naar beelden van mannelijkheid die door Mulvey onderbelicht blijven. Waar Mulvey stelt dat de glamour van de mannelijke ster niets te maken heeft met erotiek, maar alles met macht en controle van een ideaal ego, laat Neale in de eerste plaats zien dat die 'ideale ego's' niet altijd tot identificatie van de toeschouwer leiden:

While the ideal ego may be a 'model' with which the subject identifies and to which it aspires, it may also be a source of further images and feelings of castration, inasmuch as that ideal is something to which the subject is never adequate. In this case, there can be no simple and unproblematic identification on the part of the spectator, male or female, with Mulvey's 'ideal ego' on the screen.<sup>40</sup>

Neale kijkt verder naar films waarin mannenlichamen expliciet in beeld worden gebracht, maar constateert dat er over het algemeen wel een verschil is met de manier waarop vrouwenlichamen in beeld worden gebracht. Heteroseksuele mannenlichamen worden meestal niet expliciet als erotische objecten neergezet, maar zijn te zien in gevechten, shoot-outs of wedstrijden, zoals bijvoorbeeld het lichaam van Kirk Douglas in *SPARTACUS* of de vele mannenlichamen in westerns.<sup>41</sup> Volgens Neale zit er dus iets sadomasochistisch in de presentatie van het mannenlichaam:

<sup>38</sup> *The Women Who Knew too Much*, p. 15.

<sup>39</sup> Steve Neale. 'Masculinity as Spectacle' in *The Sexual Subject*, pp. 277-289.

<sup>40</sup> 'Masculinity as Spectacle', pp. 280-281.

<sup>41</sup> Zie ook Peter Verstraten. *Screening Cowboys: Reading Masculinities in Westerns*. Academisch proefschrift Universiteit van Amsterdam, 1999; Eric de Kuiper. *De verbeelding van het mannelijk*

We are offered the spectacle of male bodies, but bodies unmarked as objects of erotic display. There is no trace of acknowledgement or recognition of those bodies as displayed solely for the gaze of the spectator. They are on display, certainly, but there is no cultural or cinematic convention which would allow the male body to be presented in the way that Dietrich is so often in Sternberg's films. We see male bodies stylized and fragmented by close-ups, but our look is not direct, it is heavily mediated by the looks of the characters involved. And those looks are marked not by desire, but by fear, or hatred, or aggression.<sup>42</sup>

Ook Richard Dyer analyseert beelden van mannelijkheid. In zijn artikel 'Don't Look Now: The Male Pin-Up' zoekt hij wel naar erotische beelden van mannelijkheid.<sup>43</sup> Dyer constateert in de eerste plaats dat er een verschil is in de manier waarop mannelijke sterren in glamourfoto's kijken tegenover hun vrouwelijke pin-up collega's. Beiden zijn er voor het oog van de toeschouwer of toeschouwster, maar waar vrouwen ofwel uitnodigend ofwel verlegen of afwachtend kijken, kijken mannelijke pin-ups ofwel uit beeld, ofwel naar boven:

It is not a question of whether or not the model looks at his spectator(s), but how he does or does not. In the case of not looking, where the female model typically averts her eyes, expressing modesty, patience and a lack of interest in anything else, the male model looks either off or up. In the case of the former, his look suggests an interest in something else that the viewer cannot see – it certainly doesn't suggest an interest in the viewer. (...) In the case where the model is looking up, this always suggests spirituality: he might be there for his face or body to be gazed at, but his mind is on higher things, and it is this upward striving that is most supposed to please.<sup>44</sup>

Naast dit verschil in de blik van de mannelijke filmster of model ziet Dyer nog een andere typische pose voor mannelijke sterren en pin-ups: mannenlichamen 'on display' zijn altijd in actie of zien eruit of ze ieder moment in actie kunnen komen. Te denken valt natuurlijk aan de bodybuilderslichamen van Schwarzenegger en

---

*lichaam. Naakt en gekleed in Hollywood 1933-1955*. Nijmegen: SUN, 1993 en Steven Cohan en Ina Rae Hark (red.). *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Londen en New York: Routledge, 1993.

<sup>42</sup> 'Masculinity as Spectacle', p. 285. Zie over mannelijk masochisme (als tegenhanger van het sadisme) *The Difficulty of Difference*, 'Masochism and the Perverse Pleasure of Cinema' en *Male Subjectivity at the Margins* (zie noot 28).

<sup>43</sup> Richard Dyer. 'Don't Look Now: The Male Pin-Up' in *The Sexual Subject*, pp. 265-276.

<sup>44</sup> 'Don't Look Now', p. 267.

Stallone in het actiegenre.<sup>45</sup> Maar volgens Dyer is dit een kenmerk van alle mannenlichamen die voor het oog van de camera worden gezet. Hoewel Neale en Dyer verschillen constateren tussen de manier waarop mannen en vrouwen in beeld worden gebracht, leveren ze met hun analyses van mannelijkheid als (erotisch) spektakel kritiek op Mulveys stelling dat alleen vrouwen 'to-be-looked-at' zijn. Ze gaan hierbij uit van heteroseksualiteit en hebben het nog niet over homoseksualiteit.<sup>46</sup>

### Homoseksualiteit: 'The return of the repressed'

Een derde punt van kritiek op Mulvey is dat ze te veel uit zou gaan van de heteroseksuele norm en geen oog heeft voor afwijkende genderpatronen. Met dit punt kunnen we weer terugkeren naar wat er in dit opzicht over Hitchcock is geschreven. Hitchcock is behalve als vrouwenhater ook regelmatig beschuldigd van homofobie: hij zou homoseksuele personages, althans die personages die je als homoseksueel zou kunnen interpreteren steevast als gevaarlijke gekken neerzetten, zoals bijvoorbeeld de moordenaars in *STRANGERS ON A TRAIN* en in *ROPE*:

Whenever Hitchcock reaches for his pet theme of 'psychological disorders' you can almost invariably expect him to deal with *sexual* disorders, and this usually means crazy – and I mean crazy – dykes and faggots, like creepy Judith Anderson burning down dear old Manderley in *REBECCA* or heartless Robert Walker, gutless Anthony Perkins and sneaky Barry Foster murdering people at the drop of a hat in *STRANGERS ON A TRAIN*, *PSYCHO* and *FRENZY*.<sup>47</sup>

Maar ook dit genderperspectief is niet zo eenduidig negatief als het in eerste instantie mag lijken. In hoofdstuk 7 zal ik ingaan op wat er binnen queer studies hieromtrent over Hitchcock is gezegd. Hier wil ik me beperken tot enkele visies op homoseksualiteit die er vanuit een psychoanalytisch en tekstueel perspectief naar voren zijn gebracht als kritiek op Mulvey. Ik zal *REBECCA* als voorbeeld blijven hanteren. Zowel over Daphne du Mauriers boek *Rebecca* als over Hitchcocks film

<sup>45</sup> Zie voor een uitgebreide analyse van gender in het actiegenre Yvonne Tasker. *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*. Londen en New York: Routledge, 1993.

<sup>46</sup> Hoewel Neale wel als een van de oorzaken van het sadomasochisme van mannenlichamen verborgen homoseksualiteit noemt. Richard Dyer heeft elders veel gepubliceerd over homoseksualiteit en cinema (zie hoofdstuk 7). In David Finchers *FIGHT CLUB* (1999) richten mannen vechtklubs op. Een van de verklaringen die hiervoor wordt gegeven in de film zelf is dat veel mannen gedurende hun gehele opvoeding alleen maar door vrouwen zijn opgevoed. Het gemis aan vaders en mannelijke rolmodellen wordt in de film gecompenseerd door gevechten tussen mannen onder elkaar.

<sup>47</sup> John Hepwoth. 'Hitchcock's Homophobia' in Corey Creekmur en Alexander Doty (red.). *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*. Londen: Cassell, 1995: p. 188.

zijn er artikelen gepubliceerd die de relatie tussen de tweede Mrs. de Winter en Rebecca (met als intermediair Mrs. Danvers) als lesbisch hebben bestempeld.<sup>48</sup> Ik zal een aantal punten van deze benadering aanstippen.

We hebben het nu al verschillende keren gehad over de moeder-dochter band. Volgens Doane levert die problemen voor de vrouw op; volgens Modleski levert dat net zo goed problemen voor de man op, in de zin dat het vrouwelijke principe nooit helemaal onder controle gebracht kan worden. Volgens een derde groep theoretici toont REBECCA inderdaad dat de relatie tussen twee (drie) vrouwen het mannelijk gezag kan ondermijnen, maar dan veel explicieter, omdat de circulatie van het verlangen tussen twee vrouwen (een lesbische verhouding) de heteroseksuele koppeling compleet ondermijnt.<sup>49</sup> In Du Mauriers boek vermoordt Maxime de Winter uiteindelijk zijn onbeheersbare vrouw. In de film heeft Hitchcock er een ongelukkige val, en daardoor min of meer zelfmoord van gemaakt, omdat het in Hollywood niet zo kan zijn dat men ongestraft met moord weg kan komen. In het boek zijn er dan al zoveel toespelingen gemaakt op het feit dat Rebecca lesbisch ('not normal') zou zijn geweest dat dit een veelzeggende daad is. In het boek zegt Maxime de Winter over Rebecca:

She was vicious, damnable, rotten through and through. We never loved each other, never had one moment of happiness together. Rebecca was incapable of love, of tenderness, of decency. She was not even normal.<sup>50</sup>

Niet-heteroseksuele verhoudingen worden volgens de psychoanalyse onderdrukt, juist omdat ze niet aan de norm van de sociale organisatie (in de symbolische orde) voldoet. Maar zoals we ook weten uit de psychoanalyse, komt alles wat onderdrukt wordt toch op een of andere manier altijd wel terug. Op die manier kun je de 'R' van Rebecca, die in de film voortdurend weer in beeld komt als een spookachtige referentie aan Rebecca (op postpapier, servetten, slopen, etc.), dus ook als de 'R' van de 'Return of the Repressed' zien. Ook in dromen komt 'het onderdrukte' in het onbewuste vaak terug. Behalve dat film sowieso als een droom vol onbewuste fantasieën gezien kan worden, is het in dit opzicht interessant te zien hoe REBECCA in de openingssequentie als een droom van de tweede

<sup>48</sup> Zie bijvoorbeeld Alison Light. 'Returning to Manderley: Romance Fiction, Female Sexuality and Class' in *Feminist Review* no.16, 1984: pp. 7-225; Janet Harbord. 'Between Identification and Desire: Rereading Rebecca' in *Feminist Review*, no. 53, 1996: pp. 95-107; Robert Samuels. 'Rebecca, Repetition, and the Circulation of Feminine Desire: Judith Butler and the Materiality of the Letter' in *Hitchcock's Bi-Textuality: Lacan, Feminism and Queer Theory*. Albany: State University of New York Press, 1998: pp. 46-57.

<sup>49</sup> 'REBECCA, Repetition, and the Circulation of Feminine Desire', p. 45.

<sup>50</sup> Daphne du Maurier. *Rebecca*, p. 283. Geciteerd in 'Returning to Manderley', p. 14.

Mrs. de Winter wordt gepresenteerd: 'Last night I dreamed I went to Manderly again....' De voice-over besluit de film weer met 'We can never go back to Manderly again, that much is certain. But sometimes, in my dreams, I do go back to those strange days of my life...' En de implicaties van deze woorden zijn niet zo negatief als de critici die Hitchcock van homofobie beschuldigen stellen.

Hoewel ik hier niet uitgebreid ben ingegaan op de psychoanalytische verklaringen van homoseksualiteit zelf, die in de psychoanalyse als een afwijking wordt beschouwd, hoop ik met bovenstaande opmerkingen over REBECCA te hebben aangegeven dat Hitchcocks werk ook genoeg aanwijzingen geeft voor dergelijke interpretaties. In ieder geval zijn er ook in klassiek Hollywood, waarin de maatschappelijke norm van absolute heteroseksualiteit over het algemeen wordt gevolgd, toch andere lezingen mogelijk.<sup>51</sup>

### Girlpower en cyberfeminisme

De feministische kritieken en gendertheorieën die ik in dit hoofdstuk heb besproken zijn allemaal ontwikkeld vanuit de apparatus theorie en de psycho-semiologie waarbij ervan uit wordt gegaan dat cinema, en met name de Hollywoodfilm, een 'fascinatie-machine' is, die de toeschouwer verleidt tot allerlei onbewuste psychische verlangens en identificaties waarbij de rolverdelingen tussen de seksen verschillen. Ook met betrekking tot televisie zijn dergelijke feministische interpretaties gedaan. Wat betreft de feministische kritiek en televisie is er bijvoorbeeld veel onderzoek gedaan naar de soap opera, een televisiegenre dat bij uitstek als een vrouwengenre wordt gezien, vergelijkbaar met het melodrama in film.<sup>52</sup> Hoewel in feministische televisiestudies met name wordt gekeken naar de receptiekant, bijvoorbeeld naar de manier waarop soap opera's functioneren in het leven van vrouwen, wordt ook in deze kritieken de psychoanalyse soms gebruikt om iets te zeggen over de sekseverdeling in specifieke televisieprogramma's.

Toch is de televisie apparatus niet hetzelfde als de cinematografische apparatus, en daar moet rekening mee worden gehouden bij de toepassingen van deze theorie. Televisie is bijvoorbeeld niet zo gemakkelijk te vergelijken met de droom-

<sup>51</sup> Zie bijvoorbeeld ook Jackie Stacey. 'Desperately Seeking Difference' in *The Sexual Subject*, pp. 244-257. Stacey analyseert hier het verlangen en de identificatie tussen de vrouwen in ALL ABOUT EVE (Joseph Mankiewicz, 1950) en DESPERATELY SEEKING SUSAN (Susan Seidelman, 1984).

<sup>52</sup> Zie bijvoorbeeld Tania Modleski. 'The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Work' in Ann Kaplan (red.). *Regarding Television: Critical Approaches: An Anthology*. American Film Institute Monograph Series, vol. 2. University Publications of America, 1983: pp.67-75; en Charlotte Brunsdon. 'CROSSROADS: Notes on Soap Opera' in *Regarding Television*, pp. 76-89. Zie ook Ann Kaplan. 'Feminist Criticism and Television' in *Channels of Discourse*, pp. 247-283.

situatie, en heeft zijn eigen aantrekkingskracht. In een vergelijking tussen film en televisie zegt Sandy Flitterman-Lewis:

The television apparatus is equally fascinating, yet it provides a very different kind of lure. Blurring the categories of fiction and non-fiction, embedding distraction in its very core, fragmenting vision into a plurality of views, rupturing primary identification and amplifying secondary identifications, instilling a desire for continual consumption (not only of its programs but of the products that it sells), and trading on the powerful sense of immediacy that it creates, the television apparatus is in many ways more pervasive than its cinematic kin.<sup>53</sup>

Met of zonder psychoanalyse valt er natuurlijk heel wat te zeggen over gender en televisie. Wat sinds de jaren tachtig en negentig opvalt, met name met de komst van MTV, is dat veel van de (inmiddels klassieke) kritieken op de rollen van mannen en vrouwen nog steeds geldig zijn: denk maar aan de legio videoclippen waarin vrouwen in bikini als puur spektakel en lustobject zijn te zien. Maar tegelijkertijd is ook het fenomeen 'girlpower' niet meer weg te denken en zijn er inmiddels heel wat meisjes en vrouwen die, in navolging van popsterren als Madonna, Cyndi Lauper en de Spice Girls, zeer zelfbewust zijn en hun vrouwelijkheid als maskerade inzetten om een eigen koers te varen (het toeëigenen en gebruiken van televisievoorbeelden speelt hierbij een grote rol). En ook in de cinema zijn er inmiddels sterke vrouwen te zien, actieheldinnen die hun eigen boontjes kunnen doppen. Maar ook hier geldt dat allerlei oude patronen net zo goed nog bestaan.

Het feminisme zelf heeft intussen een draai gemaakt naar wat ook wel als cyberfeminisme wordt bestempeld. Cyberfeminisme is geen eenduidige beweging, maar in ieder geval houdt het huidige feminisme zich veel minder bezig met cinema en televisie (hoewel daar natuurlijk nog over geschreven en gedebatteerd wordt), maar meer met de implicaties van nieuwe technologieën en nieuwe media. Het was Donna Haraway die het woord 'cyborgs' in de jaren tachtig in een feministisch perspectief plaatste en aandacht vroeg voor de sociale en maatschappelijke implicaties van technologische ontwikkelingen als de computer, maar ook biotechnologie en allerlei nieuwe visualiseringstechnologieën. In haar beroemde 'Cyborg Manifest' omschrijft ze de cyborg als een wezen dat allerlei grenzen overschrijdt tussen mens en machine en mens en dier.<sup>54</sup> Met een cyborg doelt Hara-

<sup>53</sup> Sandy Flitterman-Lewis. 'Psychoanalysis, Film and Television' in *Channels of Discourse*, p. 238.

<sup>54</sup> Donna Haraway. 'A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century' in *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Londen: Free Association Books, 1991: pp. 149-181. Een Nederlandse vertaling door Karin Spink is uitgegeven in Amsterdam: De Balie, 1994.

way niet alleen op een soort terminator met robotarmen en digitale ogen, zoals het gangbare en letterlijke beeld van de cyborg is. Haraways cyborg is een veel subtieler 'instrument' om allerlei veranderingen in de wereld te registreren en kritisch te evalueren:

The cyborg is a matter of fiction and lived experience that changes what counts as woman's experience in the late twentieth century.<sup>55</sup>

Onder invloed van de technologie zijn namelijk allerlei traditionele grenzen en opposities overschreden. De genetica maakt het mogelijk menselijke genen met die van muizen te combineren, de computer maakt het mogelijk de grenzen tussen tijd en plaats te overbruggen, maar ook wat betreft etniciteit en seksualiteit zijn er steeds meer 'hybride' vormen, die in traditionele denkkaders (als de psychoanalyse) als eng, monsterlijk en gevaarlijk worden gezien.<sup>56</sup> Het cyberfeminisme probeert nu kritische methodes te ontwikkelen om deze nieuwe fenomenen te kunnen plaatsen, zonder ze meteen af te wijzen of zonder meer te omarmen. Zoals ik al zei is het cyberfeminisme geen eenduidige stroming. Verschillende aspecten van de hedendaagse maatschappij worden geanalyseerd, variërend van het world wide web en de implicaties van e-mail, internet, computergames tot medische visualiseringstechnieken en medische televisieprogramma's en de invloed hiervan op de medische praktijk en de visies op het (vrouwen) lichaam.<sup>57</sup> Zo laat José van Dijck in haar boek *Het transparante lichaam* bijvoorbeeld aan de hand van een aflevering van ER (EMERGENCY ROOM) zien op welke wijze echoscopie de foetus zichtbaar ('transparant') heeft gemaakt, de zwangere vrouw afhankelijk is van een medisch-sociaal traject van specialistische kennis en de ouders soms voor moeilijke emotionele keuzes komen te staan wanneer er iets mis lijkt te zijn met de foetus: 'Hoe transparant de foetus ook lijkt, de inherent dubbelzinnige visualiseringstechnologie maakt beslissingsprocessen niet noodzakelijk rationeler of doorzichtiger. Kijken is op zichzelf al kiezen. Wie de foetus wil zien, moet bedacht zijn op moeilijke dilemma's en onvoorspelbare uitkomsten.'<sup>58</sup>

<sup>55</sup> 'A Cyborg Manifesto', p. 149.

<sup>56</sup> Het mag duidelijk zijn dat deze traditionele denkkaders tegelijkertijd ook nog heel sterk leven en er ook nog steeds een hele grote angst en afkeer is van alles wat afwijkt van de (heteroseksuele) norm.

<sup>57</sup> Zie bijvoorbeeld Rosi Braidotti (red.). *Poste restante: Feministische berichten aan het postmoderne*. Amsterdam: Kok Agora, 1994; Gill Kirkup e.a. (red.). *The Gendered Cyborg: A Reader*. New York en Londen: Routledge and The Open University, 2000. Justine Cassells en Henri Jenkins (red.). *From Barbie to Mortal Kombat: Gender and Computergames*. Cambridge, Massachusetts en Londen: The MIT Press, 1998.

<sup>58</sup> José van Dijck. *Het transparante lichaam: Medische visualisering in media en cultuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001, p. 120.

De theoretische visies op de representaties en rolverdelingen van mannen en vrouwen is aanvankelijk geïnspireerd door de psychoanalyse. Maar we kunnen inmiddels concluderen dat de psychoanalyse op zichzelf ook duidelijk past binnen een maatschappelijk kader van normen over seksualiteit en genderverhoudingen die inmiddels zijn achterhaald, hoewel sommige patronen blijven terugkeren (en in die zin is de psychoanalyse, al was het maar om kritisch te kunnen zijn, niet achterhaald). De psychoanalyse is in ieder geval belangrijk geweest om de vaak onbewuste patronen die ook in representaties doorwerken, duidelijk te maken. Aan het begin van de eenentwintigste eeuw is de psychoanalyse niet meer het enige, en wellicht ook niet meer het beste kader om over sekseverhoudingen te praten. De girlpower die zo bepaald is door de televisie, laat zien dat er veel kracht zit in performance, maskerade en het toeëigenen van 'looks', 'lifestyles' en 'attitudes'. Het cyberfeminisme toont aan dat onze verhouding tot (audiovisuele) technologie steeds complexer is geworden en nieuwe (of wellicht wisselende) denkkaders vereist om na te denken over de implicaties van al deze media voor opvattingen over lichamen, sekse en gender.







# Hitchcocks 'gender trouble'

## *Theorievorming over sekse en gender*

How I Choose my Heroines:

Physically as well as mentally the screen heroine of today must not only be a thoroughly nice girl, but must possess vitality, both in looks and quality of her voice. (...) Therefore she must have real beauty and real youth; imitations of them would be instantly detected. So that the film heroine's professional career rarely outlives a dozen years.

(...)

In addition to the qualities I have enumerated, a screen heroine should not be above medium height: indeed smallness is a definite asset. A little actress is more pleasing to the audience, who like to see the heroine's curly head nestling against the hero's manly breast. If it is a foot higher, she is apt to make him look insignificant.

(...)

And last, but no means least, I have to consider whether my potential heroine is sensitive to direction. In other words, whether she is the kind of girl I can mold into the heroine of my imagination. With such a rare combination of qualities required, is it any wonder that first-class screen heroines are almost as rare as the proverbial dodo, or that film producers occasionally wear a worried look?<sup>1</sup>

In het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe semiologische tekstuele analyse de vergelijking tussen de (Hollywood) filmtekst en de droom oproept en hoe de bestudering van dieptestructuren in teksten overeenkomsten lijkt te vertonen met structuren van het onbewuste verlangen. Met name de structuur van het Oedipuscomplex blijkt veel voorkomend te zijn. We zagen al hoe Raymond Bellour zijn verbazing uitsprak over die terugkering van dat oedipale scenario dat zeer be-

<sup>1</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, pp. 73-75.

## ***‘Photographs of people talking?’***

### ***Visies op geluid***

The arrival of talkies, as you know, temporarily killed action in the pictures, but it did just as much damage to music. Producers and directors were obsessed by words. They forgot that one of the greatest emotional factors in the silent cinema was the musical accompaniment. (...) I was greatly interested in music and films in the silent days and I have always believed that the coming of sound opened up a great new opportunity.

*Alfred Hitchcock*<sup>1</sup>

Metz' definition of the cinema's matter of expression as consisting of five tracks – image, dialogue, noise, music, written materials - served to call attention to the soundtrack and thus to undercut the formulaic view of the cinema as an 'essentially visual' medium which was 'seen' (not heard) by 'spectators' (not auditors).

*Robert Stam e.a.*<sup>2</sup>

The most exciting moment is the moment when I add the sound... At this moment I tremble.

*Akira Kurosawa*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, p. 242.

<sup>2</sup> *New Vocabularies in Film Semiotics*, p. 59.

<sup>3</sup> Akira Kurosawa, geciteerd in *Film Art*, p. 292.

We zijn tot nu toe vooral bezig geweest met de visuele aspecten van tekstuele analyse: vanuit een auteursbenadering, narratologische, semiologische en psychoanalytisch/feministisch denkkader hebben we vooral onze aandacht gericht op het beeld. Maar natuurlijk bestaat film ook voor een groot deel uit geluid. In dit hoofdstuk besteden we aandacht aan de geluidsband, die, zoals Christian Metz al opmerkte, bestaat uit dialogen (met een uitbreiding voor andere manieren waarop de stem wordt gebruikt), geluid en geluidseffecten en muziek. Nu is de bestudering van geluid eigenlijk niet vergelijkbaar met een benadering als de psycho-semiologie of cultural studies. Net als de narratie is de geluidsband eigenlijk een esthetisch onderdeel van de audiovisuele compositie en valt dus eigenlijk buiten het kader van de grotere theoretische stromingen die in dit boek centraal staan. Maar net zoals het geval is bij het bestuderen van het verhaal in de narratologie, kan het geluid wel vanuit verschillende posities worden benaderd en is de theorievorming over geluid zo groot en divers dat ik er hier voor heb gekozen toch aparte aandacht te geven aan dit wezenlijke onderdeel van de audiovisuele cultuur.

Hitchcock maakte zijn eerste films in de zwijgende periode van de cinema. Ook in die periode was het geluid, met name in de vorm van begeleidende muziek (of in de vorm van geluidseffecten en explicateurs), erg belangrijk. Toen in 1927 de geluidsfilm kwam, zag Hitchcock meteen de mogelijkheden hiervan en ging vanaf zijn eerste geluidsfilm, *BLACKMAIL* (1929), experimenteren met deze extra esthetische laag in de cinema. Toch constateerde hij dat geluid aanvankelijk de cinema geen goed deed: 'The arrival of the talkies temporarily killed action in pictures but it did just as much damage to music.' Het probleem was volgens Hitchcock dat iedereen zich aanvankelijk richtte op het gesproken woord en de dialogen. Veel filmmakers vielen terug op het maken van wat hij noemde 'photographs of people talking', statische dialogoscènes, wat hij een oncreatief gebruik van de geluidstechnieken vond, waarbij het geluid de beelden slechts volgt, in plaats van het toekennen van een zelfstandige functie aan geluid. Maar het is natuurlijk logisch dat een nieuwe techniek enige tijd van experimenteren vereist, voordat alle mogelijkheden en esthetische effecten ervan zijn uitgevonden – en met elke nieuwe technologie komen er weer nieuwe mogelijkheden en effecten bij, de audiovisuele industrie is voortdurend in beweging. Om nu eerst een aantal belangrijke esthetische geluidseffecten die inmiddels al lang zijn ingeburgerd, te beschrijven en te definiëren, zal ik dit hoofdstuk beginnen met een aantal van Hitchcocks eerste geluidsexperimenten.

Vervolgens zal ik op een meer theoretische manier de geluidsband benaderen. Aan de hand van een artikel van Simon Frith, zal ik ingaan op de semiotische vraag naar de betekenis van muziek: is muziek als muziek betekenisloos? Hoe komt het dat we in beschrijvingen en gesprekken betekenis toekennen aan mu-

ziek? Ik zal deze vraag uitwerken aan de hand van de bestudering van muziek in film en vervolgens een aantal voorbeelden geven van de manier waarop Hitchcock, veelal in samenwerking met de beroemde componist Bernard Herrmann, muziek in zijn films heeft gebruikt.

Het derde onderdeel van de geluidsband dat ik in dit hoofdstuk aan de orde zal stellen is de stem. Een stem kan praten, zingen, schreeuwen of stil zijn. De manier waarop de stem in cinema en op televisie wordt gebruikt, vooral in relatie tot het beeld, kan heel bepalend zijn voor effecten als 'autoriteit', 'controle' en 'onmacht'. Met betrekking tot de stem zal ik met name refereren aan het werk van geluidstheoreticus Michel Chion en filmtheoretica Kaja Silverman. Ik zal dit hoofdstuk besluiten met enkele observaties over het belang van het geluid in de New Hollywood cinema, waar geluid steeds meer bijdraagt aan het idee van film als een 'event' en het belang van het steeds meer samengaan van muziek en beeld in de MTV-cultuur en op grote dance events: deze laatste zouden gezien kunnen worden als uitingen van de hedendaagse audiovisuele cultuur waarbij de verhouding tussen beeld en geluid omgekeerd is aan de zwijgende cinema.

### Hitchcocks eerste esthetische geluidsexperimenten

In 1929 maakte Hitchcock *BLACKMAIL*, een film die in een zwijgende en in een geluidsversie werd opgenomen. Hoewel de meeste filmmakers in die periode probeerden om het geluid zo realistisch mogelijk in te zetten, met name door de nadruk te leggen op de dialogen tussen personages in beeld, liet Hitchcock in *BLACKMAIL* meteen al zien dat het niet nodig was om in dialoogscènes degene die spreekt ook in beeld te laten zien. In *BLACKMAIL* komt het regelmatig voor dat degene die praat buiten beeld is. In esthetische terminologie kunnen we hier zeggen dat Hitchcock hier gebruikmaakt van *diegetisch off-screen* geluid. Zoals Bordwell en Thompson uitleggen in *Film Art* is diegetisch geluid, net als diegetische beelden, afkomstig uit de wereld die wordt opgeroepen door de film.<sup>4</sup> Non-diegetisch geluid is afkomstig van een bron buiten de filmwereld, zoals bijvoorbeeld filmmuziek (die geen bron heeft in het beeld) of een voice-over die afkomstig is van iemand buiten het beeld en buiten de filmwereld. *On-screen* en *off-screen* geluid heeft te maken met de vraag of we de bron van het geluid op het moment dat we het horen al dan niet ook zien. Een personage dat net buiten het filmkader staat, maar wel aanwezig is in de diegetische wereld, produceert dus diegetisch off-screen geluid.

Dit spel met de verhouding tussen beeld en geluid kan de dramatische span-

---

<sup>4</sup> Zie voor de esthetische termen die ik hier met betrekking tot geluid introduceer *Film Art*, pp. 291-323.

ning verhogen, omdat er bijvoorbeeld een tegenstelling kan zitten tussen wat je hoort en wat je ziet. In *BLACKMAIL* maakt Hitchcock bijvoorbeeld gebruik van dit wrijvende effect in de laatste scène van de film. De heldin van de film, Alice (Annie Ondra), heeft een man die haar wilde verkrachten vermoord en wil zichzelf aan-geven bij de politie. Haar vriend, die bij de politie werkt, verhindert dat waardoor de schuld van de moord wordt afgeschoven op iemand anders. Hitchcock laat haar schuldgevoelens hierover duidelijk naar voren komen wanneer ze met haar vriend op het politiebureau samen met een agent staan te lachen om de goede af-loop. Dan snijdt Hitchcock over naar een close-up van Alices gezicht, en terwijl we de lachsalvo's van de twee mannen (nu buiten beeld) nog horen, zien we dat de heldin al lang niet meer lacht, en ook de toeschouwer met gemengde gevoelens achterlaat. Het esthetische samenspel tussen beeld en geluid is dus zeer bepa-lend voor het effect op het publiek. Een vergelijkbare opmerking hierover maakt de montageman Tom Rolf:

Is it better to say, 'I love you', bang, then cut to the reaction? Or is it better to say, 'I love you', hang on it a beat to show the emotion of the person delive- ring the line, then go for the reaction? It's a matter of choice. Either way, the- re's a different result for the audience looking at it. Are their sympathies with the guy who said the line, or the girl who said the line? Or is the audience saying, 'Don't believe him, he's going to screw you over!'... If you find the frame to cut on at *that* right moment, the audience will be totally satisfied.<sup>5</sup>

Hitchcock experimenteert in *BLACKMAIL* ook met een psychologisch of expressio- nistisch gebruik van het geluid. Met expressionistisch gebruik van het geluid wordt bedoeld dat de soundtrack zo kan worden ingezet dat deze laat horen wat de innerlijke (vaak verwrongen of getormenteerde) gevoelens van een personage zijn. Net zoals expressionistische beelden vaak verwrongen of getormenteerde visuele verbeeldingen van innerlijke gevoelens weergeven. We kunnen hier na- tuurlijk denken aan de invloed van het Duitse expressionisme, die terug te vinden is in veel van Hitchcocks zwijgende films (zie hierover het volgende hoofdstuk). Ook met betrekking tot geluid is die invloed aanvankelijk terug te vinden. Expres- sionistisch gebruik van het geluid uit zich vaak in het expliciet op de voorgrond treden van een bepaald geluid dat psychisch de aandacht opeist, bijvoorbeeld doordat het volume of de toonhoogte ('pitch') wordt opgevoerd of doordat het geluid (obsessief) wordt herhaald of vervormd.

In *BLACKMAIL* creëert Hitchcock de geluidsequivalent van een expressionisti- sche close-up: de geluidsclose-up. Het gaat hier om een scène vlak nadat Alice

<sup>5</sup> Tom Rolf in *Film Art*, p. 297.

haar belager met een mes heeft vermoord. Ze zit met haar ouders aan de keukentafel, een buurvrouw komt binnen en praat over het feit dat er een moord is gepleegd met een mes. Op de tafel ligt een mes klaar om brood mee te snijden en Alice raakt gebiologeerd door dat mes. In de zwijgende versie wordt dit weergegeven door een close-up van het mes, en een onheilspellende schaduw van het mes en Alices hand. In de geluidsversie zien we een close-up van Alices hoofd, terwijl we de buurvrouw off screen horen praten. Maar van al haar woorden is alleen het woord 'knife' verstaanbaar, en het wordt steeds harder uitgesproken, totdat het zo hard klinkt als een schreeuw en Alice het broodmes verschrikt uit haar handen laat vallen. Het resultaat is zeer effectief, als toeschouwer schrik je net zo hard als dat Alice van haar eigen gedachtes schrikt.

In *SECRET AGENT* maakt Hitchcock ook expressionistisch gebruik van geluid. Deze film, die deel uitmaakt van de Britse spionagethrillers, gaat over een drietal spionnen die op een missie in Zwitserland een andere spion hebben gedood (ze hebben hem herkend aan een knoop). De moord op die man is heel expressionistisch weergegeven, doordat Hitchcock hier door zijn montage suggereert dat de hond van de man telepathische gave heeft: op het moment van zijn dood gaat de hond, die zich op kilometers afstand van zijn baasje bevindt, heel hard janken – een geluid dat door merg en been gaat en de gevoelens van de vrouw van de vermoorde man vertaalt.

In een andere scène zet Hitchcock het geluid nog expressionistischer in. De vrouwelijke spionne, Elsa (Madeleine Carrol), voelt zich na de moord schuldig omdat ze zich afvraagt of een spionagemoord (voor het goede doel) wel gerechtvaardigd is. De spionnen zijn bij elkaar gekomen op een Zwitsers volksfeest en krijgen hier een boodschap van hun opdrachtgevers: het blijkt dat ze de verkeerde man hebben vermoord. Dit bericht brengt Elsa in een psychische shocktoestand, die zowel in beeld als geluid wordt weergegeven. De Zwitserse jodelaars maken namelijk muziek door munten in een schaal rond te laten draaien. Na Elsa's gezicht in close-up zien we de schaal waarin de munten zijn veranderd in knopen (de knoop waaraan ze het slachtoffer foutief hebben herkend) en het muzikale en ritmische geluid verandert in oorverdovend geluid – totdat Elsa opstaat en wegloopt.

In een andere vroege film *MURDER!* maakt Hitchcock voor het eerst gebruik van de mogelijkheid om de gedachtes van een personage te laten horen in voice over – een personage staat zich voor een spiegel te scheren en intussen horen we zijn gedachtes. Dit is een vroeg voorbeeld van *internal diegetic* geluid, subjectief geluid dat de gedachtes van een personage weergeeft. *External* geluid is objectief geluid, geluid dat ook andere personages kunnen horen, zoals bijvoorbeeld een dialoog tussen twee personages. Ook later, in *PSYCHO*, gebruikt Hitchcock deze techniek van *internal diegetic* geluid, namelijk in de scène waarin Marion in de auto allerlei stemmen hoort van mensen uit haar omgeving die zich zullen afvra-



gen waar ze is. *Diegetisch* en *non-diegetisch*, *on-screen* en *off-screen*, *internal* en *external* geluid zijn allemaal esthetische geluidstechnieken waarin middels veel gebruik van wordt gemaakt, en die gemerkt en ongemerkt nog steeds zeer effectief zijn.

Er zijn talloze andere voorbeelden van manieren waarop Hitchcock met de eigenschappen van geluid en de verhouding tussen beeld en geluid experimenteert. In *THE THIRTY-NINE STEPS* laat hij bijvoorbeeld horen hoe je van de ene scène naar de andere kunt worden gevoerd via de geluidsband: de *soundbridge*. Speciaal aan deze *soundbridge* in *THE THIRTY-NINE STEPS* is dat we niet alleen van de ene scène naar de andere worden gevoerd doordat het geluid van de ene scène in de andere overloopt, maar dat we eigenlijk ook een beetje voor de gek worden gehouden: de *soundbridge* in deze film bestaat namelijk uit een enorme gil van een vrouw die overgaat in een volgende scène met hetzelfde geluid, maar dat nu afkomstig blijkt van een stoomtrein. Dit is dus een *soundbridge* waarin Hitchcock speelt met de geluidsconventies die wij hebben geleerd in het toekennen van een bepaalde betekenis aan geluid. In de esthetische termen van Bordwell en Thompson<sup>6</sup> speelt Hitchcock hier met *fidelity*, het trouw of ontrouw gebruiken van geluid: dit is niet afhankelijk van hoe het geluid in de productiefase tot stand is gekomen, maar is afhankelijk van de betekenis die we aan bepaalde geluiden hebben leren geven:

Fidelity refers to the extent to which the sound is faithful to the source as we conceive it. If a film shows us a barking dog and we hear a barking noise, that sound is faithful to its source: the sound maintains fidelity. But if the picture of the barking dog is accompanied by the sound of a cat meowing, there enters a disparity between sound and image – a lack of fidelity.<sup>7</sup>

In de loop van zijn carrière is Hitchcock het geluid steeds realistischer gaan inzetten. Net als bij beelden is realisme met betrekking tot geluid ook een conventie die te maken heeft met hoe wij geleerd hebben betekenis te geven. Maar voordat ik nu terugkom op Hitchcock en zijn meer realistisch gebruik van geluid, zal ik

<sup>6</sup> Andere esthetische geluidsprincipes die Bordwell en Thompson bespreken zijn kwaliteiten van geluid zelf (volume, pitch, timbre), soundmixing, dimensies van geluid als ritme en de manier waarop geluid kan spelen met plaats en tijd (bijvoorbeeld door beelden in het verleden en een stem in het heden te laten horen). Wanneer het ritme van de muziek synchroon loopt aan de beweging van het beeld wordt dit 'Mickey Mousing' genoemd.

<sup>7</sup> *Film Art*, p. 302. Voetstappen, zoengeluiden en allerlei andere lichaams- en omgevingsgeluiden zijn voorbeelden van geluiden die vaak op geheel andere wijze tot stand komen dan het effect dat ze creëren (het in elkaar wrijven van papier bijvoorbeeld, om het effect van knisperend houtvuur te creëren; heel beroemd is ook het helikoptergeluid uit *APOCALYPS NOW* dat met een rietje en een elastiekje het beroemde plop, plop geluid voortbracht). Geluidsmensen die zich met dergelijke geluidseffecten bezighouden worden Foley-artisten genoemd.

eerst een theoretisch uitstapje maken naar een gebied dat heel problematisch is in verband met betekenis geven, namelijk de betekenis van muziek. Muziek is immers het meest ongreepbare geluidsfenomeen, waar we vaak geen woorden voor hebben: muziek overstijgt de taal en heeft indringende kwaliteiten die vaak elke betekenis overstijgt. Het is een van de meest krachtige middelen in de cinema om stemmingen en emoties over te brengen. En toch kunnen we ook over muziek praten en kennen we betekenis aan muziek toe. Hoe kan dit? De Engelse popmuziek journalist en academicus Simon Frith heeft hierover op genuanceerde wijze geschreven in zijn boek *Performing Rites*. In de volgende paragraaf zal ik enkele hoofdpunten van zijn theoretische bespiegelingen naar voren brengen.<sup>8</sup>

### Muziek en betekenis: 'musical acculturation'

Frith vraagt zich in *Performing Rites* af wat er gebeurt wanneer we muziek ervaren en op welke manier deze ervaring overgaat in het waarderen en evalueren van die muziek. Frith stelt hier de vraag naar de betekenis van muziek. Hij spreekt zich niet expliciet uit over de theoretische kaders waarbinnen hij zijn vraagstellingen onderzoekt, maar uit zijn observaties en overwegingen blijkt dat hij zowel door cognitieve als door semiotische principes is beïnvloed, al past hij deze niet altijd even systematisch toe. Het volgende citaat laat wel duidelijk zien dat Frith op zoek is naar cognitieve patronen en semiotische betekenisgenereerders (zoals genres en codes):

Musical evaluation as I've discussed it so far seems inevitably to mean thinking backwards: first the experience, the music; then the judgement, the account of the music. Even everyday criticism frames the music discursively *after the event*, as it were. The question I want to ask now is this: what was the event? And the question concerns cognition as well as evaluation: we have to recognize something as something (noise as music, music as genre) before we know what to do with it, how to assess it. How does this cognitive process work? (...) [I]s music, as music, meaningless? If so, where do the musical meanings coded into musical descriptions, conversations, genre distinctions, and critical assessment come from? How do people move from something they hear (a tone, a beat, an instrument or vocal quality) to some understanding of what it is 'about'?<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Simon Frith. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 1996. Het hoofdstuk waar ik met name aan refereer is hoofdstuk 5: 'Where Do Sounds Come From?', pp. 99-122.

<sup>9</sup> *Performing Rites*, p. 99.

De eerste stap die Frith zet is om tot een aantal antwoorden te komen op deze theoretische vragen over de betekenis van muziek, is om te analyseren hoe wij muziek van geluid/lawaai (noise) onderscheiden. Hij doet dit omdat hij op die manier kan aantonen dat onze opvattingen over wat muziek is en hoe we geluiden ordenen om ze als muziek te ervaren nogal verschilt van periode tot periode. Frith vraagt zich bijvoorbeeld af wat het voor Mozarts muziek betekent dat hij nooit geluiden heeft gehoord die ons nu dagelijks omringen (zoals auto's, koelkasten, wasmachines, etc.). In de twintigste eeuw is muziek deel geworden van een 'soundscape' en dat maakt ook dat er andere soorten muziek bestaan, of we andere geluiden als muziek kunnen ervaren. 'Ambient' muziek die in de loop van de twintigste eeuw steeds populairder is geworden als genre op zich, maar ook als muziekelementen in bijvoorbeeld house en techno, is sterk verbonden met de geluiden van de twintigste eeuw.<sup>10</sup> De conclusie die hieruit moet worden getrokken is dat wat wij als muziek ervaren dus gedeeltelijk context- en cultuurgebonden is en dus ook gebonden is aan conventies en wat wij kunnen herkennen en categoriseren als geluid of muziek.

Een andere manier om over het verschil tussen muziek en geluid te praten is door te kijken naar welke muziek wij als geluiden kunnen interpreteren, omdat de muziek die geluiden imiteert: sommige muziek lijkt op omgevingsgeluid en krijgt dan ook die betekenis toegedicht: een saxofoon die 'lacht', een viool die 'huilt', een orgel dat 'snurkt', 'schreeuwt' of het geluid van een typemachine imiteert. Ook bij deze impressies van muziek als geluid gaat het meestal om conventies (net zoals we in de vorige paragraaf hebben gezien dat het bij 'fidelity' om conventies gaat). Met deze twee observaties lijkt het er dus op dat we moeten concluderen dat muziek op zichzelf inderdaad geen betekenis heeft, en dat we die er alleen maar achteraf aan kunnen toekennen in een cultureel bepaalde context van geluidsconventies.

Maar het probleem ligt ingewikkelder. Er is namelijk ook een groep theoretici en musici die zeggen dat er toch ergens een biologische noodzakelijkheid of oorzakelijkheid bestaat tussen geluiden of muziek en de manier waarop we hierop reageren, waardoor die reactie meteen de betekenis van de muziek is: een slaapliedje is een liedje dat ons in slaap brengt, bijvoorbeeld. De muziek maakt een direct effect in ons los, het laat ons direct iets voelen of doen. Een baby gaat het liedje niet eerst interpreteren als een slaapliedje, maar valt gewoon door het effect van de melodie en de toon in slaap. Op dezelfde manier hoeven we meestal niet te leren wat droeve of vrolijke muziek is: we horen het gewoon. Frith citeert de componist Leonard Bernstein hierover:

<sup>10</sup> Zie bijvoorbeeld David Toop. *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound, Imaginary Worlds*. Londen: Serpent's Tail, 1995.

That's one of the questions I'm most frequently asked by nonmusicians: why is the minor 'sad' and the major 'glad'? Isn't it proof of the 'affective' theory of musical expression? The answer is no; whatever darkness, or sadness, or passion you feel when you hear music in the minor mode is perfectly explainable in purely phonological terms... this so-called 'affective' phenomenon of the minor mode is not an extrinsic metaphorical operation at all; it is intrinsic to music, and its meaning is a purely musical one.<sup>11</sup>

We zien hier dus twee visies op de betekenis van muziek: enerzijds wordt deze opgeroepen door de kwaliteiten (ritme, melodie, structuur, timbre, etc.) van de muziek zelf, anderzijds interpreteren we deze volgens onze aangeleerde conventies, metaforen of verhalen. Friths hoofdargument nu is dat de betekenis van muziek met beide aspecten heeft te maken. Hij refereert hierbij aan een begrip uit de semiotiek, dat hij echter een eigen invulling geeft:

[music has] an indexical logic: musical sounds, as a matter of convention, [are] *standing for* natural sounds.<sup>12</sup>

In hoofdstuk drie hebben we van Peirce geleerd dat een index altijd een oorzakelijke (meestal fysieke) relatie heeft met wat het betekent (rook als index voor vuur). Een Peirciaans symbool heeft conventionele betekenis (roos voor liefde). Frith trekt met zijn opvatting over de 'indexical logic of music' deze twee eigenschappen samen: muziek heeft zowel een oorzakelijke (fysieke) als conventionele betekenis. Het is in de cultuur dat we betekenis leren toekennen aan wat we voelen. Dit is wat genoemd wordt *musical acculturation*:

Arguments about musical meaning depend on shared understandings of musical codes (otherwise there would be nothing to argue about), and there can be no doubt that Western music listeners in the late twentieth century do take for granted a series of relationships between what they hear and what they feel. As Leonard Meyer has elegantly argued, this is what we mean by musical 'acculturation'. We may not all have attended music schools, but we have all been to the movies; we may not be able to tell the difference between a major and a minor cord, but we do know when a piece turns sad. Musicologists can rightly claim, in short, to be able to relate the structural qualities of a certain sort of music to the emotional effects it has on its listeners; or, to approach this the other way around, we can examine instrumental mu-

<sup>11</sup> *Performing Rites*, p. 104.

<sup>12</sup> *Performing Rites*, p. 101.

sic which is labeled as sad or angry or happy and find that such labels match specific structural qualities. Such feelings *are* caused by the musical elements themselves, but through a process of conventional association.<sup>13</sup>

### **'Musical acculturation' via beeld en geluid: de videoclip**

Uit het citaat blijkt dat een van de manieren waarop we 'musical acculturation' opdoen via de cinema is. Veel filmmuziek maakt immers gebruik van die onbewuste kennis (het gevoel) dat bepaalde muziek oplevert en leert ons tegelijkertijd bepaalde betekenissen aan muziek te geven, door de combinatie van beelden en geluiden. De videoclip is bij uitstek de plek waar muziek en beeld samenkomen, waar het geluid de beelden becommentarieert en omgekeerd. En waar ook ontzettend veel wordt gespeeld met onze muzikale 'acculturation'. Ik wil hier een voorbeeld geven van een videoclip, JUSTIFY MY LOVE van Madonna, om te laten zien op welke manier het proces van 'musical acculturation' hier werkt.<sup>14</sup> Klassieke muziek wordt vaak geëvalueerd op akkoorden, toonsoorten (tonale ontwikkelingen waarin we bepaalde patronen verwachten) en melodieontwikkeling. Veel popmuziek is van betrekkelijke eenvoudige tonaliteit: 'Justify my Love' (de song) is hier een extreem voorbeeld hiervan: hetzelfde basloopje en dezelfde akkoorden op synthesizer worden steeds weer herhaald. Er is nagenoeg geen melodie en Madonna spreekt meer dan dat ze zingt. Toch is het een spannend en erotisch nummer. Hoe komt dit? Zit dit in de muziek, komt het door de beelden die we erbij zien, wordt er hier gespeeld met bepaalde muzikale conventies?

In de eerste plaats kunnen we zeggen dat de muziek van 'Justify my Love' niet spannend is door de complexiteit van de akkoorden of de melodie, maar door de herhalingsstructuur, door de klankkleur van de instrumenten en door het stemgebruik. Doordat hetzelfde basloopje en dezelfde akkoorden steeds weer herhaald worden, krijgt de muziek iets bezwerends: er komt geen rustpunt in de muziek, geen climax, geen afsluiting, maar de muziek blijft open en herhalend. Wat betreft de klankkleur (timbre) van de instrumenten vallen er twee instrumenten speciaal op. De akkoorden op de synthesizer 'jengelen' een beetje. Het zijn dan ook bijzondere akkoorden, namelijk 'open kwinten' (een open kwint is een akkoord van twee tonen die vijf tonen uit elkaar liggen). Open kwinten worden traditioneel geassocieerd met losbandigheid, onfatsoenlijkheid en wetteloosheid en zijn lange tijd verboden geweest in westerse muziek. Twee van die open akkoorden achter elkaar, zoals te horen is in 'Justify my Love' was al helemaal een taboe.

<sup>13</sup> *Performing Rites*, p. 109.

<sup>14</sup> Zie voor een uitgebreidere analyse van deze clip Hannah Bosma en Patricia Pisters. *Madonna: De vele gezichten van een popster*. Amsterdam: Prometheus, 1999: pp. 32-47.

We horen hier dus een duidelijk voorbeeld van 'musical acculturation': het 'losbandige' is te horen in de muziek (de synthesizers 'jengelen' immers een beetje), maar de associatie is conventioneel. De muziek van 'Justify my Love' speelt met deze associatie die bijdraagt aan het erotische (losbandige) effect van de muziek. De beelden van de videoclip versterken deze associaties.

Ook de drums hebben een bijzondere klankkleur: het geluid klinkt nogal dof en 'droog', alsof er gespeeld wordt in kleine ruimtes. Ook de beelden van de video laten kleine gefragmenteerde ruimtes zien van het Hotel Royal Monceau in Parijs. De androgyn klinkende mannenstem op de achtergrond daarentegen klinkt ver weg: dit suggereert weer verre ruimtes, in tegenspraak met de kleine ruimtes van het drumgeluid. Ook de tekst van het nummer ('We can fly!') roept verre oorden en verre reizen op. Door zowel in de muziek als in de beelden en de tekst met die verschillende ruimtelijkheden te spelen, wordt er een spannend effect van verlangen (intimiteit en verre reizen) opgeroepen. Weer een voorbeeld van 'musical acculturation'.

Er is nog iets aan de hand met het stemgeluid. Behalve de androgyn stemmen op de achtergrond horen we Madonna op de voorgrond spreken (en op de achtergrond zingen 'for you to justify my love'). Sprekende vrouwenstemmen zijn in de muziek vrij bijzonder omdat vrouwenstemmen traditioneel meer extatische uithalen en woordeloze klanken hebben. Ik kom hier straks ook in verband met de stem in film nog op terug. Hoewel er in de popmuziek ook andere vrouwen zijn die meer spreken dan zingen (Missy Elliot bijvoorbeeld), zijn het ook hier vooral de mannenstemmen die spreken en de vrouwenstemmen die zingen en de 'Ah's' en 'Oh's' uitroepen. Het gendersverschil tussen hiphop en R&B is in dit opzicht veelzeggend. In ieder geval speelt Madonna door haar stem op deze manier te gebruiken met een muzikale conventie van de vrouwenstem die ze in deze clip doorbreekt. Verder zijn er ook veel ademgeluiden en zacht gekreun te horen, wat natuurlijk het effect van de erotische intimiteit van de beelden versterkt.

Door al deze effecten en de werking van 'musical acculturation' is de betekenis van de muziek niet alleen erotisch en spannend, maar zou je ook kunnen zeggen dat JUSTIFY MY LOVE over sekseambigüiteit gaat. Zowel in de beelden als in het gebruik van de stemmen worden traditionele rollen als actief (mannelijk) en passief (vrouwelijk) omgekeerd, of in ieder geval ambigu gemaakt. De personages zien er androgyn uit, Madonna ziet er hypervrouwelijk uit, maar gedraagt zich 'mannelijk' door te praten en te commanderen ('Not like this!' en 'That's Right') en de stem van Lenny Kravitz op de achtergrond klinkt hoog. Vanwege het feit dat 'Justify my Love' geen climax kent, is dit nummer ook wel eens als 'een groot voorspel' of als 'vrouwelijke erotiek' bestempeld. Wanneer we muziek met een climax (bijvoorbeeld negentiende-eeuwse opera's, of rockmuziek) juist als man-

nelijk ervaren, zoals sommige muzikwetenschappers hebben betoogd,<sup>15</sup> is dat op zichzelf natuurlijk ook weer een voorbeeld van 'musical acculturation'. Maar in JUSTIFY MY LOVE zit er te veel ambiguïteit om van een echte rolomkering te spreken. Zeker is dat JUSTIFY MY LOVE speelt met onze 'musical acculturation', de effecten die muziek op kan roepen en de verschillende conventies die daaraan zijn verbonden.

### Filmmuziek: functies en semiotische codes

Ook filmmuziek, het is al eerder gezegd, is een belangrijke leerschool voor onze 'musical acculturation'. Het bijzondere aan filmmuziek is dat er altijd een relatie is tussen de muziek en het narratieve drama dat zich afspeelt. Daarbij kan muziek het drama zowel begeleiden en versterken als juist oproepen en een andere betekenis geven:

The starting point for any study of the meaning of film music is that it depends on a relation of sound and drama. The cinema draws on both popular and arts traditions – on vaudeville, melodrama, the circus, and pantomime, on the one hand; on opera and ballet, on the other – and in very general terms I would suggest that in the former, the popular forms, the music *accompanies* the action, is used to describe the action aurally, to identify characters, to 'coax' extra emotion from the audience, and so forth. In the latter, art forms, the music *produces* the action: in their different ways opera and ballet interpret the music, put sound into action. (...) There's a common exercise in the teaching of film music composition in which a silent film image is shown: a woman walking down some stairs. As either a narrative or an emotional image this doesn't really mean anything (or rather, perhaps, can mean anything). Show the same clip with music, and according to the nature of the music the image takes on different meanings: play 'suspense' music and we immediately know something is going to happen; melodramatic music and we know that something has already happened; within these frames the music can also indicate what's going to happen will be fearful or joyful (a killer or a lover at the bottom of the stairs) or indeed (as in a Herrmann score) both; whether what has happened is a matter of joy or grief (a mother living or dying).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Zie bijvoorbeeld Susan McClary. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

<sup>16</sup> *Performing Rites*, p. 110.

In ieder geval is een wederzijdse wisselwerking tussen beeld en geluid, waarbij de muziek zoals in de populaire traditie de beelden kan ondersteunen en versterken, of waarbij de muziek zoals in de hogere kunsten als opera en ballet de beelden juist veranderen. Een systematisch gebruik van bepaalde geluiden bij bepaalde beelden kunnen onze conventies over beeld en geluid ook veranderen. Lieflijke slaapliedjes en vrolijke kermisdeuntjes zijn inmiddels zo vaak in horrorfilms gebruikt dat de rustgevende of vrolijke associatie van deze liedjes niet meer vanzelfsprekend is. Muziek kan de beelden tegenspreken en een andere verwachting oproepen dan de beelden op zichzelf zouden hebben.

Op basis van deze twee hoofdeigenschappen van filmmuziek, het begeleiden en produceren van betekenis, komt Frith tot een vijftal functies die muziek kan hebben in relatie tot beelden:

1. het oproepen van een sfeer;
2. het beschrijven van de psychologische staat van personages;
3. het geven van achtergrondvulling;
4. het creëren van een gevoel van continuïteit;
5. het creëren van een gevoel van afsluiting ('closure').

Wat betreft de eerste functie, het oproepen van een sfeer heeft ook Hitchcock zich uitgelaten:

Well, the first and obvious use [of music] is atmospheric. To create excitement. To heighten intensity. In a scene of action, for instance, when the aim is to build up to a physical climax, music adds excitement just as effectively as cutting.<sup>17</sup>

We kunnen hierbij ook denken aan 'mood music', muziek die een 'vage' emotie oproept (suspense, blijdschap, woede). In de jaren veertig en vijftig was er een hele handel in 'mood music', muziek die werd uitgebracht voor bepaalde stemmingen, zoals 'Music for Cocktail Parties' en 'Music for the Open Fire'. Hitchcock bracht in die jaren een lp uit met 'mood music', getiteld 'Music to be Murdered By'. Ook van de tweede functie van muziek, het beschrijven van de psychische staat van personages, zijn er in het werk van Hitchcock vele voorbeelden te horen. Zelf zegt hij hierover:

[Psychological use of music] makes it possible to express the unspoken. For instance, two people may be saying one thing and thinking something very different. Their looks match their words, not their thoughts. (...) But I think

<sup>17</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, p. 243.



you could get that underlying idea with the right background music.<sup>18</sup>

In *NORTH BY NORTHWEST* vinden we van een dergelijk psychologisch gebruik van muziek een voorbeeld wanneer Roger en Eve elkaar omhelzen in Eve's treincoupe. De laatste secondes van die omhelzing worden begeleid door een dreigende toon in de muziek bij het gezicht van Eve: we weten nu dat zij andere bedoelingen heeft dan romantische. Even daarvoor, toen Eve en Roger zich nog in de dinerwagon bevonden, was de muziek nog gewoon achtergrondmuziek, de derde functie van muziek, die op dezelfde manier als in liften, restaurants en winkels voor een soort geruststellend, romantisch of uitnodigend effect zorgen. Ten slotte kan muziek ook zorgen voor een gevoel van continuïteit in de dramatische actie en bijvoorbeeld de spanning erin houden (de vierde functie), of juist een scène of een hele film afronden met een slotakkoord (de vijfde functie).

Het bijzondere aan muziek is dat het zich door de hele ruimte verspreidt en een hele scène als het ware kan 'omkleden', net zoals kledingstukken een lichaam omkleden.<sup>19</sup> Frith leidt uit deze kledingmetafoor af dat filmmuziek deel uitmaakt van een muzikaal 'fashion system' en, net zoals mode semiotische betekenis heeft, ook semiotisch benaderd moet worden. Hij onderscheidt daarbij drie semiotische codes die betekenis van muziek genereren: de *emotionele code*, de *culturele code* en de *dramatische code*. De emotionele code heeft twee functies. Enerzijds vertelt de muziek het publiek hoe het zich moet voelen. Dit is in hoge mate cultureel bepaald, omdat het publiek bepaalde muzikale interpretaties met elkaar deelt:

The shift in film scoring in the 1970s en 1980s toward the use of marketable title cuts and youth-oriented scores (which brought to an end a composing career like Herrmann's) was not simply a matter of demographics or marketing. It also reflected, I think, a generational change in what was heard as the basic language of the emotions. For the rock generation popular music was as capable of expressing 'serious' emotions as classical music.<sup>20</sup>

Anderzijds vertelt de emotionele code in filmmuziek hoe de personages zich voelen: leidmotieven bij een bepaald personage bijvoorbeeld, of sfeermuziek die een bepaalde gemoedstoestand weergeeft. Deze kant van de muziek wordt duidelijk door de componist bepaald. Vaak vallen deze twee functies, hoe het publiek zich voelt en hoe de personages zich voelen, samen. In ieder geval worden de emoties

<sup>18</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, p. 244.

<sup>19</sup> Deze metafoor is afkomstig van Michel Chion.

<sup>20</sup> *Performing Rites*, p. 118.

optimaal aangesproken en dringt de muziek diep tot ons door, we baden er als het ware in: 'As in music generally, in interpreting film sounds emotionally we are, in effect, interpreting our own feelings on hearing them, and the effect is, as Herrmann suggested, "enveloping"'.<sup>21</sup> De emotionele code van filmmuziek is een belangrijke manier waarop wij zowel de film als de muziek ervaren: 'through the emotional code film music has taught us how to see, while film images have taught us how to hear', stelt Frith.<sup>22</sup>

De culturele code heeft als functie om op een efficiënte manier plaats, tijd en sociale setting te bepalen. Deze code is helemaal door conventies bepaald, met name door genreconventies: wanneer we een mondharmonica of saloonmuziek horen 'zijn' we al in het Wilde Westen, een film die in China speelt zal andere muziek laten horen dan een film die in Schotland is gesitueerd. Ook representaties van etniciteit, klasse en sekse zijn gebonden aan dergelijke conventies. Huisvrouwen worden bijvoorbeeld vaker geassocieerd met violen en geïmproviseerde jazzmuziek is meer te horen wanneer er een losbandige of wilde vrouw in beeld wordt gebracht.

De dramatische code ten slotte heeft te maken met het gebruik van muziek voor zijn narratief effect, bijvoorbeeld om aan te geven dat de tijd sneller of langzamer verstrijkt (door tergende of snelle muziek), om een ruimtelijk effect te creëren (bijvoorbeeld door gebruik van off-screen geluid, of door geluiden van dichtbij of veraf te laten klinken), of om te anticiperen op een actie (een ontmoeting die gaat plaatsvinden, een gevecht dat gaat uitbreken, etc.). De dramatische code van muziek heeft dus een narratieve functie om op het verhaalverloop te anticiperen.

De cinema-ervaring en de ervaring van muziek in combinatie met beeld, is zo vanzelfsprekend voor ons geworden dat deze drie codes van emoties, culturele conventies en dramatisch verloop niet alleen in de bioscoop (en voor de televisie) functioneren, maar ook in ons dagelijks leven. Zoals Frith stelt:

We are left with a wonderfully circular process: scores bring sounds to films, for their everyday semantic connotations, from their roots in Western art music and musicology; listeners take musical meanings *from* films, from the cinema in which we've learned what emotions and cultures and stories sound like.<sup>23</sup>

Wanneer we het over de betekenis van muziek hebben wordt deze bepaald door 'musical acculturation' waarbij de effecten van de muziek zelf door conventies

<sup>21</sup> *Performing Rites*, p. 119.

<sup>22</sup> *Performing Rites*, p. 120.

<sup>23</sup> *Performing Rites*, p. 122.

betekenis krijgen. De combinatie van muziek en beeld, bijvoorbeeld in de videoclip of in filmmuziek, bepaalt een groot deel van onze beleving en interpretatie van muziek.

### **REAR WINDOW: de semiotische codes van de realistische geluidsband**

Aan het begin van dit hoofdstuk heb ik laten zien hoe Hitchcock in zijn eerste geluidsfilms op een heel expressionistische manier gebruikmaakte van het geluid. Geleidelijk aan is hij overgestapt op een veel realistischer gebruik van de geluidsband. Zoals ik al eerder aangaf is realisme in audiovisuele media ook een conventie en in de klassieke cinema betekent dat er geen nadruk wordt gelegd op de technische totstandkoming van een film. Voor het beeld betekent dit dat bijvoorbeeld de montage onopvallend wordt ingezet (de zogenaamde continuïteitsmontage). Ook met betrekking tot geluid legt een realistisch gebruik ervan geen nadruk op het artificiële van de totstandkoming ervan. Realistisch geluid wil dus niet zeggen dat het puur natuurlijke of naturalistische geluiden zijn. Hitchcock heeft altijd zowel zijn beelden als de geluiden van zijn films hevig geconstrueerd en gestileerd – daar is geen twijfel over. Maar meer en meer stieert Hitchcock op een realistische manier volgens de Hollywoodconventies. Dat het geluid niet opvalt als technisch procédé wil dus niet zeggen dat het alleen maar om 'natuurlijke' geluiden zou gaan of dat het geluid niet zorgvuldig geselecteerd zou zijn.<sup>24</sup>

Wat bijvoorbeeld bij een realistisch gebruik van muziek past is dat deze uit de *mise-en-scène* van het verhaal en de diegetische wereld zelf voortkomt. Realistisch gebruik van geluid kan ook best subjectief zijn. Het geluid geeft dan niet het psychologische effect van het personage weer, zoals bij een expressionistisch gebruik van geluid, maar geeft het perceptuele effect weer: we horen wat het personage hoort. In een realistische film wordt de toeschouwer uitgenodigd zich te identificeren met een bepaald personage en kan diens perceptie van de werkelijkheid als volkomen realistisch worden ervaren.

Het grootste voorbeeld van Hitchcocks realistisch (maar zeer gestileerd) gebruik van geluid is *REAR WINDOW*. Hoewel deze film meestal gezien wordt als een visuele film, die expliciet gaat over voyeurisme en de vergelijking tussen Jeff (James Stewart) die zijn burens bespiedt en de filmtoeschouwer vaak wordt gemaakt, is de geluidsband van deze film ook bijzonder rijk. In de eerste plaats maakt *REAR WINDOW* bijna uitsluitend gebruik van diegetisch geluid, waardoor elk geluid rea-

<sup>24</sup> Realistisch gebruik van geluid (synchroon, soms de informatie van het beeld verdubbelen) wordt bijna altijd als oncreatief en oninteressant gezien. Hitchcock bewijst het tegendeel. Zie voor een verdediging van synchroon en realistisch geluid Gerwin van der Pol. 'Geluid: Overdaad baat' in *Hollywood op straat*, pp. 74-86.

listisch gemotiveerd is. Zelfs de muziek en de liedjes, die in deze film erg belangrijk zijn, zijn afkomstig van de radio of platenspeler of worden gespeeld door de overbuurman die componist is en af en toe ook met een aantal andere muzikanten muziek maakt. Bovendien laat de film niet alleen bijna alles vanuit Jeffs standpunt zien, maar krijgen we ook de geluiden via zijn oren te horen: de meeste geluiden horen we dus via het 'point of audition' van Jeff, wat ook wel 'aural deep focus' wordt genoemd. Hierdoor is REAR WINDOW een realistische en ook een heel subjectieve film.

In haar boek *The Silent Scream* analyseert Elisabeth Weiss een groot aantal van Hitchcocks soundtracks.<sup>25</sup> Volgens Weiss heeft Hitchcocks gebruik van 'aural deep focus' in REAR WINDOW vooral een ironische functie. Vooral de liedjes die we horen, leveren commentaar op zowel de burens als vooral ook op Jeffs eigen situatie. Een van de liedjes die gespeeld worden door de overbuurman en zijn vrienden is bijvoorbeeld 'Waiting for my true love to appear'. Op dat moment is Jeffs verloofde, Lisa (Grace Kelly) nog niet gearriveerd. Maar het liedje slaat ook op Jeffs overbuurvrouw die hij Miss Lonelyhearts noemt, en die op dat moment (tevergeefs) op haar afspraak wacht. In een ander liedje horen we de woorden 'I see you everywhere' en dit slaat natuurlijk op Jeffs voyeuristisch gedrag. Hij interpreteert alles wat zijn burens doen als een projectie van zijn eigen angsten voor een huwelijk met Lisa: hij denkt dat de componist ongelukkig is vanwege een ongelukkig huwelijk en hij begrijpt de buurman, Thornwall, die zich van zijn zeurende vrouw ontdoet meer dan hij wil toegeven.

Een van de slimme geluidszetten van Hitchcock bij deze film is het feit dat hij een componist aan de overkant laat wonen: diens muziek heeft bijna de status van (non-diegetische) soundtrack, maar is diegetische muziek die gewoon in de wereld van de film te horen is. De componist is bezig met het componeren van een nieuw nummer dat gedurende de film volledig afkomt: het nummer 'Lisa'. Ook dit nummer levert (op een heel realistisch gemotiveerde manier) commentaar op Jeffs situatie. In het begin horen we de melodie op de piano wanneer Lisa bij Jeff komt. 'This song seems especially written for us', zegt Lisa wanneer ze de muziek hoort. Waarop Jeff nogal cynisch antwoordt met 'No wonder he has so much trouble with it'. De componist heeft namelijk ook af en toe een 'composers block'. Maar later oefent hij met anderen en horen we het lied voor de eerste keer volledig. Dit is precies op het moment dat Lisa naar de overkant is gegaan om in het appartement van de overbuurman op zoek te gaan naar bewijzen voor het feit dat hij zijn vrouw vermoord zou hebben. Het is op dit moment, wanneer Lisa voor Jeff ook een object voor zijn blik is geworden, dat hij haar voor het eerst

---

<sup>25</sup> Elisabeth Weiss. *The Silent Scream: Alfred Hitchcock's Sound Track*. Associated University Press, 1982.

echt ziet en ook laat merken dat hij iets voor haar voelt: de muziek onderstreept dit. Op het einde van de film horen we het nummer nogmaals, dit keer is de plaat-opname af en laat de componist het nummer op plaat horen aan Miss Lonelyhearts. Ook de stemopname is er nu bij, en wanneer we 'Lisa' horen, komt Lisa ook in beeld.

In *REAR WINDOW* kunnen we de drie semiotische codes van Frith herkennen: via de emotionele code laten de liedjes ons voelen wat de personages, met name Jeff, voelt: ze geven een ontwikkeling aan in zijn gevoelens voor Lisa. De romantische kwaliteit van de muziek laat ook ons als toeschouwers niet onberoerd, en wanneer Lisa gevaar loopt wanneer de overbuurman terugkomt, wordt de romantiek van de muziek gecombineerd met een gevoel van dreiging. Ook Jeff zit dan in spanning, en de emotionele code laat hier inderdaad de twee functies samenvallen en laat het publiek hetzelfde voelen als de personages. De culturele code doet zijn werk op het gebied van de achtergrondgeluiden, met name de straatgeluiden die aangeven dat Jeffs appartement en de backyard waar hij op uitkijkt in een grote stad (New York) ligt. De dramatische code ten slotte zorgt ervoor dat we via de muziek en de liedjes de ontwikkeling van het verhaalverloop voelen aankomen: naarmate het lied meer afkomt, zal het huwelijk van Jeff en Lisa nabijkomen.

### **De stem: stilte, dialoog, zang, de schreeuw en de acousmètre**

We hebben nu een aantal esthetische aspecten van geluid en theoretische visies op filmmuziek gezien. We hebben gezien dat de verhouding tussen beeld en geluid belangrijk is voor de (emotionele) effecten die bereikt kunnen worden en de betekenissen die we geven aan zowel de beelden als het geluid en de muziek. Een derde element van de soundtrack bestaat uit het stemgebruik. Ook met betrekking tot de stem is de verhouding tussen beeld en geluid erg belangrijk. Behalve praten in voice-overs of in dialogen kunnen stemmen ook (betekenisvol) zwijgen, brabbelen en fluisteren, zingen en natuurlijk ook schreeuwen. Voor het effect van een stem blijkt het veel uit te maken op welke manier de stem wordt ingezet, en of de drager van de stem wel of niet te zien is.

Michel Chion is een van de theoretici die onderzoek heeft gedaan naar alle soorten geluid, muziek en de stem in cinema.<sup>26</sup> Behalve het onderscheid tussen

<sup>26</sup> Zie bijvoorbeeld Michel Chion. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Vert. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994. Met betrekking tot pratende stemmen (speech) maakt Chion bijvoorbeeld een onderscheid tussen 'theatrical speech' (de meest voorkomende vorm in cinema waar personages met elkaar in dialoog zijn), 'textual speech' (waarbij een personage commentaar geeft op de beelden) en 'emanation speech' (waarbij het meer om een sfeerindruk van woorden gaat dan om het letterlijk verstaan van wat er gezegd wordt, zoals in de films van Tati).

diegetisch geluid en non-diegetisch geluid, introduceert hij de term *acousmatisch* geluid (en de acousmatische stem): acousmatisch geluid is geluid dat alleen te horen is maar waarvan de bron niet te zien is (off screen of non-diegetisch). Het woord acousmatisch is afkomstig uit de Griekse Oudheid waar het werd gebruikt door Pythagoras om aan te geven dat de leermeesters les gaven achter een gordijn, onzichtbaar voor hun studenten, maar wel hoorbaar: als puur acousmatische stemmen. En het effect van deze onzichtbare (acousmatische) stem was er een van autoriteit. Met betrekking tot de stem in cinema onderscheidt Chion dan ook een bijzonder fenomeen: de *acousmêtre* (een combinatie van acousmatisch en 'être en maître'):

The *acousmêtre* is this acousmatic character whose relationship to the screen involves a specific kind of ambiguity and oscillation that I have analyzed extensively in *La voix au cinéma*. We may define it as neither inside nor outside the image. It is not inside, because the image of the voice's source – the body, the mouth – is not included. Nor is it outside, since it is not clearly positioned offscreen in an imaginary 'wing', like a master of ceremonies or a witness, and it is implicated in the action, constantly about to be part of it.<sup>27</sup>

Een acousmêtre is dus een personage dat zich alleen acousmatisch presenteert binnen de filmwereld: denk aan de tovenaar in de *WIZARD OF OZ* (Victor Fleming, 1939), aan Dr. Mabuse in *TESTAMENT OF DR. MABUSE* (Fritz Lang, 1962) of aan de computerstem van Hall in *2001 A SPACE ODYSSEY* (Stanley Kubrick, 1968). Het zijn personages die vanachter een gordijn spreken, of personages waarvan niet te traceren valt waar vandaan zij spreken (zoals aan de telefoon), het kunnen personages zijn die vanuit de dood spreken (zoals in *SUNSET BOULEVARD*), het kan de opgenomen, mechanische stem van een personage zijn of de stem van een machinewezen.<sup>28</sup>

Deze mysterieuze en spraakzame personages hebben grote macht; hun woorden krijgen extra gewicht, juist omdat ze onzichtbaar zijn. Taalbeheersing in combinatie met onzichtbaarheid (afwezigheid van het lichaam) betekent vaak: macht en controle. Volgens Chion heeft de acousmêtre de macht om alles te zien, alles te weten, overal aanwezig te zijn en alles te kunnen. (De voice-over, ook al is dit geen acousmêtre maar wel een acousmatische stem, heeft ook vaak die goddelijke alwetende en almachtige status.) De betovering en de macht van de acousmêtre wordt doorbroken op het moment dat de stem een lichaam krijgt (zoals de tovenaar in *THE WIZARD OF OZ*), of ontmaskerd wordt als een machine in plaats van

<sup>27</sup> *Audio-Vision*, p. 129.

<sup>28</sup> Zie ook Michel Chion. 'De Stiltes van Mabuse' in *Versus* no. 3, 1985: pp. 54-65.

een almachtig mens (zoals Dr. Mabuse in *TESTAMENT OF DR. MABUSE*). Maar zolang dit niet het geval is, heeft de acousmètre veel macht.

Het omgekeerde, personages die wel zichtbaar maar onhoorbaar zijn, personages die zwijgen dus, kan ook macht en controle betekenen: de eerste Dr. Mabuse (1922) was een zwijgende Mabuse, die zijn macht juist zwijgend uitoefende met zijn (hypnotiserende) blik. Ook veel van Hitchcocks moordenaars doen hun werk gecontroleerd en in stilte. Wurging is daarom dan ook een van Hitchcocks favoriete moordmiddelen. Want, zoals Bruno in *STRANGERS ON A TRAIN* zegt: 'It's simple, quick and silent.' In Hitchcocks laatste film *FAMILY PLOT* wordt het zwijgzame moordende koppel tegenover het klunzige babbelende koppel geplaatst. Maar ook een zwijgzaam type als Clint Eastwood toont in de meeste van zijn films dat hij alles onder controle heeft door niet meer dan het hoognodige te zeggen.<sup>29</sup>

Stilte en zwijgen kunnen ook tekenen van onmacht zijn (het zwijgen van de zich schuldig voelende vrouwelijke hoofdpersonages in *BLACKMAIL* en *SECRET AGENT* bijvoorbeeld) – maar dit soort zwijgen lijkt eerder te zijn voorbehouden aan slachtoffers en vaak aan vrouwelijke personages. Ook met betrekking tot geluid lijkt een genderperspectief soms opvallend in het oog/oor te springen. Laten we wat dat betreft nog eens terugkeren naar de macht van het gesproken woord, met name als er geen lichamelijke aanwezigheid in beeld is te traceren, de macht van de acousmatische stem dus. De filmtheoretica Kaja Silverman heeft hier een uitgebreid onderzoek naar gedaan in haar boek *The Acoustic Mirror*.<sup>30</sup> Zonder verder in details te treden komt het erop neer dat Silverman constateert dat in de klassieke Hollywoodfilm erg weinig vrouwelijke acousmatische sprekende stemmen voorkomen in de vorm van voice-overs of acousmètres. En als ze al voorkomen, dan is het in de vorm van een monsterlijke stem, zoals de stem van de moeder van Norman Bates (haar macht over het personage is monsterlijk en ze is dood).

Er is een andere optie die acousmatische vrouwenstemmen lijken te hebben, namelijk wanneer ze te horen zijn als extatische zangstem. Omdat deze stem niet spreekt maar zingt, vaak ook nog woordeloos of onverstaaanbaar, is een dergelijke stem geen controlerende stem, hoewel zij wel heel veel macht kan hebben: het is juist een stem die de ultieme vrijheid en ontsnapping aan controle kan bezingen. Een mooi voorbeeld van een dergelijk stemgebruik is te vinden in de film *THE SHAWSHANK REDEMPTION* (Frank Darabont, 1994), een film die zich afspeelt in de Shawshank gevangenis. Op een dag pleegt een van de gevangenen, Andy (Tim

<sup>29</sup> Zie ook Sarah Kozloff. *Overhearing Film Dialogue*. Berkely en Los Angeles: University of California Press, 2000.

<sup>30</sup> Kaja Silverman. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

Robins), de ultieme verzetsdaad door een lp op te zetten met de stemmen van twee Italiaanse operadiva's. Zijn vriend Red (Morgan Freeman) is op de binnenplaats waar iedereen als aan de grond genageld staat en we horen zijn stem (in voice-over, op een later tijdstip) zeggen:

I have no idea until these days what these two Italian ladies were singing about. The truth is, I don't wanna know. Some things are best unsaid. I like to think they were singing about something so beautiful it can't be expressed in words – and make your heart ache because of it. I tell you, those voices soared lighter and farther than anybody in a great place dares to dream. It was like some beautiful bird flapped into our trap-built cage and made those walls dissolve away. And for the briefest moments every last man at Shawshank felt free.

Met uitzondering van deze zingende acousmatische vrouwenstemmen, wordt in Hollywood over het algemeen de stem van een vrouwelijk personage bijna nooit acousmatisch ingezet, maar meestal gekoppeld aan haar lichamelijke aanwezigheid in het beeld, wat altijd een minder machtige positie oplevert. In het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe in een psychoanalytisch kader het vrouwelijke verbonden is met het beeld en het lichamelijke. Ook de vrouwelijke stem lijkt veelal verbonden met het lichamelijke, het direct fysieke. De minst talige en meest fysieke stemuiting, de schreeuw, is dan ook heel vaak verbonden aan het vrouwelijk personage. Michel Chion beweert zelfs dat cinema een machine is voor het produceren van een vrouwelijke schreeuw:

The *point of the cry* in a cinematographic fiction is defined as something which gushes forth, generally from the mouth of a woman, something which is not, moreover, inevitably heard, but which above all must fall at a named point, explode at a precise moment, at the cross-roads of convergent lines, at the conclusion of an often alembic and disproportionate path – but calculated to give to this point its maximum impact: the film functions, then, like those big animating machines, full of gears and connecting rods, of chains of actions and reactions, here a machine is made in order to deliver a cry...<sup>31</sup>

De schreeuw is het ultieme teken van lichamelijk geluid zonder talige betekenis: het is vaak een teken van onmacht (hoewel het soms redding kan brengen). Denk maar aan de beroemde schreeuw van Fay Wray in KING KONG en aan de zoektocht

<sup>31</sup> Chion, geciteerd in *The Acoustic Mirror*, p. 77.



naar de perfecte schreeuw in *BLOW OUT* van Brian de Palma. En aan alle schreeuwende vrouwen bij Hitchcock op het moment dat ze vermoord worden (variërend tussen de onhoorbare schreeuw in *THE LODGER*, de ijzingwekkende schreeuw van de violen/Marion in *PSYCHO*, tot de onzichtbare schreeuw in *REAR WINDOW*). In ieder geval is de schreeuwende stem het tegengestelde van de almachtige acousmatische stem.

Er valt heel erg veel meer te zeggen over de stem, over de verhouding tussen lichaam en stem en tussen taal en stem. Maar wat ik hier vooral duidelijk heb willen maken is dat de verhouding tussen beeld en geluid altijd heel belangrijk is: zie je de bron van het geluid wel of niet; welke effecten sorteert dit? Iets dat je niet ziet maar wel hoort lijkt machtiger of angstaanjagender dan de dingen die tegelijk te horen en te zien zijn. Ook wat we alleen maar zien maar niet horen lijkt meer controle uit te oefenen (de zwijgzame man) of juist totaal onmachtig te zijn (de schuldige vrouw of de vrouw die wil schreeuwen maar er komt geen geluid uit haar keel, zoals in *SCREAM I*, Wes Craven, 1996). Met betrekking tot de stem is het zo dat een stem die belichaamd is minder macht heeft dan een onzichtbare stem, en een stem die spreekt machtiger is dan een stem die schreeuwt. De voorbeelden uit de Hollywoodgeschiedenis laten zien dat de beeld-geluid verhouding met betrekking tot de stem niet gender-neutraal is. Maar ook met betrekking tot de stem kunnen we wellicht inmiddels concluderen dat ook hier Friths begrip van 'acculturation' van toepassing is. Wat dus ook inhoudt dat stemconventies in de audiovisuele cultuur kunnen veranderen. Madonna's sprekende en controlerende stem in *JUSTIFY MY LOVE* is daar een van de voorbeelden van.

### **'Cinema as event' – 'events as cinema'**

Tot nu toe hebben we over de geluidsband gesproken als een onderdeel van de filmtekst. Ook de theoretische vragen en benaderingen (esthetisch, cognitief en semiotisch) worden gekenmerkt door een tekstuele aanpak. In de volgende hoofdstukken zal film veel meer in verschillende contexten worden geplaatst en zullen ook de theoretische benaderingen gericht zijn op de interactie tussen tekst en context. Met betrekking tot geluid zijn er in de jaren negentig ook nieuwe benaderingen ontstaan, waarbij er rekening wordt gehouden met het feit dat sinds het New Hollywood van de jaren zeventig, film steeds meer een onderdeel is geworden van een veel groter economisch en cultureel netwerk. In zijn boek *Sound Theory/Sound Practice* stelt Rick Altman voor cinema als een 'event' te beschouwen en daar ook bij de bestudering van geluid rekening mee te houden:

Considered as a text, each film appears as a self-contained, centered structure, with all related concerns revolving around the text like so many planets.

In opposition to the notion of the film as text, I have found it helpful to conceive of *cinema as event*. Viewed as a macro-event, cinema is still seen as centered on the individual film, but according to a new type of geometry: Floating in a gravity-free world like donught-shaped space-ships, cinema events offer no clean-cut or stable separation between inside and outside or top and bottom. (...) The cinema event is constituted by a continuing interchange, neither beginning nor ending at any specific point.<sup>32</sup>

Met betrekking tot geluid houdt het beschouwen van 'cinema as event' in dat we er rekening mee houden dat filmmuziek onze huiskamers en shopping malls vult en dat er via die muziek een constante uitwisseling plaatsvindt tussen film en de cultuur. In zekere zin stelde Simon Frith dit ook al vast met zijn conclusie dat de betekenis die we aan muziek toekennen tot stand komt via een wisselwerking tussen geluiden in de cinema en in het dagelijks leven. Wanneer we cinema niet meer als een tekst maar als een event opvatten, wordt die wisselwerking nog sterker en kunnen we rekenschap geven van de complexe en onlosmakelijke verhouding tussen cultuur en cinema. Zoals Thomas Elsaesser het uitdrukt:

Het mag duidelijk zijn dat film moet worden gedefinieerd als kunst én commercie, als film-als-object én film-als-ervaring, als esthetisch product én als handelswaar. Je zou kunnen zeggen dat de taak van de filmwetenschapper bestaat uit het beschrijven en identificeren van de paden die film kan volgen en de banen waarin zij circuleren, alsook het bestuderen van de metamorfoses die film kan ondergaan: van groot scherm naar klein scherm, naar videoband, naar digitaal signaal, of naar een game in een gokhal, een poster in een slaapkamer, een boek-van-de-film, een soundtrack op cd, een ritje in een themapark, en een klein verhaaltje in een reclame voor jeans.<sup>33</sup>

Cinema events leven in de cultuur, zijn geabsorbeerd in de cultuur en worden weer verder gecirculeerd via televisie en nieuwe media. Muziek speelt daarbij een grote rol. In de populaire cultuur is muziek steeds belangrijker geworden.

Een laatste opmerking die ik hier dan ook nog wil maken over muziek en beelden, is dat naast de cinema als tekst én als event, het ook zo is dat vele 'muziek-events' steeds meer als cinema zijn geworden.<sup>34</sup> De videoclip is natuurlijk een belangrijk voorbeeld hiervan, maar ook concerten en dance events zijn steeds

<sup>32</sup> Rick Altman (red.) *Sound Theory, Sound Practice*. New York en Londen: Routledge, 1992: pp. 2-4.

<sup>33</sup> Zie hierover Thomas Elsaesser. 'De blockbuster als motor van de hedendaagse mediacultuur' in *Hollywood op straat*, pp. 29-30

<sup>34</sup> Niet alleen muziekevents worden steeds meer als cinema ervaren, ook andere gebeurtenissen in de werkelijkheid lijken steeds meer op de filmische verbeelding, met als dieptepunt de aanslagen –

visueller geworden. Elke dj wordt begeleid door vj's (video jockeys) en dit betekent dat ook onze verhouding tot beeld en geluid is veranderd. Natuurlijk gaan we nog naar de donkere bioscoop en natuurlijk zitten we ook nog voor de televisie. Maar tegelijkertijd kunnen we dansen op beeld en muziek en hebben we wellicht ook een meer energetisch theoretisch model nodig om deze 'events as cinema', die naast alle andere vormen van audiovisuele cultuur ook een plaats hebben veroverd in het hedendaags medialandschap, te kunnen begrijpen.<sup>35</sup> De Franse film-theoreticus Roger Odin ziet deze ontwikkeling met lede ogen aan en verzucht wanhopig:

This energetic positioning does not only exist in relation to television: an ever increasing number of films function according to this principle (the MAD MAX, RAMBO and ROCKY series, etc.). All videoclips also pertain to this positioning (and we know the succes of the music stations that diffuse these products). Finally, it is evident that the popularity of discos and huge spectacular concerts goes in the same direction. It is therefore not absurd to formulate the hypothesis of a modification in the demand of the social space itself. Perhaps we are witnessing the end of the dominations of the fictionalizing Desire, and simultaneously the disappearance of the distinction between fictions and documentaries. If this mutation proves to be true, the whole functioning of the field of the audio-visual world would find itself in confusion, and furthermore, in all probability, that of the unity of the social space. (...) The 'uncivil' man who functions only by way of emotional contact replaces the 'public' man who functions by way of contract.<sup>36</sup>

Odin vreest dat de 'domination of fictionalizing Desire', waar hij de klassieke Hollywoodfilm en zijn psychosemiotische structuren (uitgebreid besproken in de vorige hoofdstukken) mee bedoelt, gaat verdwijnen, en dat we in de audiovisuele wirwar feit en fictie niet meer kunnen onderscheiden. Erger nog is dat door de meer energetische, dynamische en wellicht emotionele beleving van 'cinema as

---

op het WTC in New York, waarvan de beelden uit een Hollywoodrampenfilm leken te komen. In hoofdstuk 8 zal ik in het kader van het postmodernisme terugkomen op de relatie tussen beeld en werkelijkheid.

<sup>35</sup> Een manier om deze ontwikkeling in het audio-visuele landschap te omschrijven is wellicht met het begrip 'becoming-music' (het muziek-woorden van de cultuur) van Gilles Deleuze en Félix Guattari. Zie hun boek *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Vert. Brian Massumi. Londen: The Athlone Press, 1992: pp. 299-309. En Patricia Pisters. '(De)Territorializing Forces of the Sound-Machine' in *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press, 2003: pp. 175-215.

<sup>36</sup> Roger Odin. 'A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film' in Warren Buckland (red.). *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995: p. 233.

events' en 'events as cinema' niet meer geciviliseerd zouden zijn: de 'public man of contract' (het contract van de symbolische orde) zou ophouden te bestaan.

Ik denk dat Odins angsten om verschillende redenen ongegrond zijn. In de eerste plaats wordt het audiovisuele landschap alleen maar complexer en komen er steeds meer vormen van kennis en beleving van dit landschap bij. En ten tweede is inmiddels ook wel duidelijk dat 'the man of contract', juist wel wat gebaat kan zijn bij 'emotional contact'. Dat muziek daar in het hedendaagse medialandschap een grote rol in speelt is duidelijk. Wat ik ook hoop dat duidelijk is geworden, is dat de geluidsband een fundamenteel onderdeel van de filmtekst is en dat de verhouding tussen beeld en geluid complex is, met vele mogelijke effecten op de kijker/luisteraar.



## **‘Murder, with English on it?’**

### ***De invloed van nationale contexten***

A neighbor interrupted a rose-bush-pruning reverie of mine the other morning to exclaim with gusto: ‘Well, I see you’ve got another juicy murder case on your hands over there!’ I glanced hastily around to see if by any chance I had overlooked a body somewhere in my matutinal peregrinations. But it quickly developed that by ‘you’ my friend meant not me personally but my native England; and that by ‘juicy murder case’ he was referring to what I dare say some English newspaper by now has cited as ‘The Unfortunate Occurrences at Eastbourne.’ (...) But the part of my neighbours utterance that interested me particularly was the single word ‘another’. ‘What do you mean “another”,’ I asked, defensively. ‘It was my impression that there were occasional homicides in the U.S., too.’ ‘Oh, sure’, he conceded. ‘But you know – they aren’t like those cases of *yours*...’ I winced again at the personal pronoun. But I sensed what he was driving at. Crime in England often does seem to have a specially fascinating aura.

*Alfred Hitchcock*<sup>1</sup>

Bovenstaande woorden van Hitchcock waren te lezen in een artikel in de *New York Times* in 1957 met de titel, ‘Murder, with English on it?’ Hitchcock, die dan al bijna twintig jaar in de Verenigde Staten woont en werkt, filosofeert hierin over de kenmerken van typisch Engelse misdaden en over de speciale fascinatie voor misdaad van Engelsen. Hiermee zegt hij natuurlijk ook iets over zijn eigen Britse identiteit, waar hij in Los Angeles ook altijd prat op is blijven gaan en waarvan de sporen zijn terug te vinden in zijn (Hollywood) films. Tot nu toe hebben we gezien

---

<sup>1</sup> Hitchcock in *New York Times Magazine* (1957), herdrukt in Sidney Gottlieb (red.). *Hitchcock on Hitchcock*. Londen: Faber and Faber, 1997: p. 133.

hoe film- en televisietheorie zich voornamelijk heeft beziggehouden met films en televisieprogramma's als zelfstandige teksten: de auteurspolitiek, de narratologie, de semiologie (van zowel beeld als geluid) en de psychoanalytisch georiënteerde gendertheorieën stellen allemaal de tekst centraal. De toeschouwer is in al deze theorieën slechts een abstracte tekstuele of structurele constructie. De opkomst van televisie en de aandacht voor populaire cultuur binnen cultural studies bracht een verandering in deze tekstuele benadering door vooral ook de receptiecontext van het echte en onderling zeer diverse publiek te betrekken bij de verschillende functies en betekenissen van populaire culturele teksten. In dit hoofdstuk wordt er op andere manieren naar de relatie tussen tekst en context gekeken, namelijk de manieren waarop een film deel uitmaakt van een bepaalde filmcultuur en filmindustrie binnen een nationale cinema. Verschillende theoretici, waaronder Thomas Elsaesser en Tom Ryall, hebben erop gewezen dat het belangrijk is om te kijken naar de historische contexten waarbinnen films tot stand komen.<sup>2</sup> Een auteur en een film staan immers nooit helemaal op zichzelf, er zijn altijd ook vele omgevingsfactoren die van invloed zijn op een filmmaker en op het uiteindelijke product. Als een van de vele reacties op de a-historische benadering van de auteurspolitiek en de structuralistische semiologie verschenen er vanaf de jaren tachtig dan ook vele studies over nationale cinema's. Aan het begin van de eenentwintigste eeuw is de vraag naar de betekenis van nationale of culturele identiteit inmiddels belangrijker en ingewikkelder dan ooit. De globalisering, de (nog immer voortdurende) hegemonie van Hollywood en de multiculturele samenleving roepen steeds ingewikkeldere vragen op bij zowel de productie als de receptie van films en andere mediaproducten. In dit hoofdstuk wil ik kijken op welke manier filmteksten verbonden zijn met de contexten van nationale cinema en nationale identiteit. Via het werk van Hitchcock zal ik een aantal aspecten van (inter)nationale filmcultuur, nationale cinema en politieke contexten belichten. Op het einde van dit hoofdstuk zal ik kort ingaan op enkele aspecten en problemen van de hedendaagse Nederlandse filmcultuur. De vraag naar nationale identiteit is ook verbonden met culturele identiteiten, en met name ook de verschillende culturele en etnische identiteiten die een rol kunnen spelen in de receptie van film, televisie en nieuwe media. Dit aspect wordt bij cultural studies expliciet aan de orde gesteld en zal hier buiten beschouwing worden gelaten.

---

<sup>2</sup> Zie bijvoorbeeld Thomas Elsaesser. *New German Cinema: A History*. Londen: British Film Institute, 1989 en Tom Ryall. *Alfred Hitchcock and the British Cinema*. Londen: The Athlone Press, 1986.

## Het concept 'nationale cinema'

Om te beginnen kunnen we constateren dat met de bestudering van nationale cinema's de theorievorming wordt gehistoriseerd. Filmgeschiedenis en filmtheorie blijken niet langer strikt gescheiden domeinen te zijn. Zelfs binnen de auteursbenadering is er het besef dat een auteur en zijn werk verbonden zijn met een sociaal, cultureel historische omgeving. Via de term 'biographical legend', al in de jaren twintig ontwikkeld door de Russische formalisten, wordt er een verband gelegd tussen de tekst, de auteur en zijn biografie. Belangrijk hierbij is dat 'the authorial personality be considered a construct, created not only by the art works themselves but also by other historical forces'.<sup>3</sup> Die 'historical forces' zijn af te leiden uit een reeks aan discoursen, variërend van uitspraken van de auteur zelf (zoals bovenstaand citaat van Hitchcock), journalistieke kritieken, academische analyses, publiciteitsmateriaal en allerlei andere documenten die samen de 'biografische legende' van een auteur construeren waarin zijn werk in nauwe samenhang met historische omgevingsfactoren is te analyseren. In zijn boek *Alfred Hitchcock and the British Cinema* onderneemt Tom Ryall een dergelijke historische analyse. Zoals hij zelf zegt: 'This study of Alfred Hitchcock's British films is concerned with critical analysis and definition, but is also concerned with history and context as a grounding of such analysis'.<sup>4</sup>

Voordat ik nu verder inga op Hitchcocks 'biografische legende' en de relatie tussen zijn werk en de historische krachten die dit werk hebben beïnvloed, is het nuttig tot een definitie te komen van het concept 'nationale cinema'. Wat kan er zoal bedoeld worden met dit begrip. Tom Ryall zegt hierover:

Firstly, the term can connote the institutional framework within which a body of films is produced including patterns of production, distribution and exhibition and the significance of the industry to the social, political and economic life of a country.<sup>5</sup>

Nationale cinema heeft dus in de eerste plaats te maken met het filmklimaat in een bepaalde periode in een bepaald gebied: de verschillende factoren die productie, vertoning en distributie bepalen, alsmede de sociaal-culturele rol die film speelt binnen een bepaalde cultuur. In zijn artikel 'The Concept of National Cinema' noemt Andrew Higson deze definitie van nationale cinema de economische

<sup>3</sup> David Bordwell. *The Films of C.T. Dreyer*. California: University of California Press, 1981: p. 4.

<sup>4</sup> *Alfred Hitchcock and the British Cinema*. Citaat uit de herdruk (1996) met nieuwe inleiding, p. 6.

<sup>5</sup> *Alfred Hitchcock and the British Cinema*. Citaat uit herdruk 1996: p. 2.



definitie.<sup>6</sup> Belangrijke vragen in een dergelijke opvatting van nationale cinema zijn: Waar zijn deze films gemaakt, en door wie? Wie bezit en controleert de industriële infrastructuur, de productiemaatschappijen, de distributie en vertoningscircuits? Maar het belang van de filmcultuur in sociaal en cultureel opzicht speelt hier ook een rol. Behalve economische waarde is ook de sociaal-culturele plek die cinema op een bepaald moment heeft belangrijk. Deze valt af te lezen uit filmkritieken en de populariteit van film op een bepaald moment: Welke films worden er bekeken en met name welke buitenlandse films zijn populair? Wat hierbij vaak een rol speelt is de angst voor cultureel imperialisme door een andere natie. Al sinds de Eerste Wereldoorlog is de Amerikaanse cinema dominant in de hele wereld. Gewoonlijk is die angst voor cultureel imperialisme dan ook de angst voor de 'veramerikanisering' van andere culturen via de cinema en andere populaire media. Deze eerste definitie van nationale cinema let dus vooral op economische en sociaal culturele aspecten van de filmproductie en receptie. Maar er is ook een andere manier om naar nationale cinema te kijken. Tom Ryall stelt:

Secondly, and perhaps more usually, the connotation [of 'national cinema', P.P.] is the body of films produced by a national film industry, or to the critical construction of those films as some kind of coherency in terms of subject matter and theme. There is a long tradition of looking at films as a 'reflection' or 'expression' of a nation's preoccupations based on the idea that films, especially popular commercial films, are connected with the national psyche in rather more intimate ways than other artistic and cultural forms. Siegfried Kracauer, for example, suggests that this is so because the collective character of film production provides a check on 'individual peculiarities in favor of traits common to many people' and because films are directed at a large undifferentiated audience they can be 'supposed to satisfy existing mass desires'.<sup>7</sup>

Het tweede aspect van nationale cinema is de mate waarin een film nationale identiteiten en culturele waarden kan vertegenwoordigen. Higson noemt dit een 'text-based approach' van nationale cinema: Waar gaan deze films over? Delen ze een gemeenschappelijke stijl of visie op de wereld? Op welke manier kun je in de films van een bepaald land een projectie van een nationale identiteit of nationale karaktertrekken herkennen? Op welke manier wordt in deze films het idee van

<sup>6</sup> Andrew Higson. 'The Concept of National Cinema' in *Screen*, vol. 30, no. 4, 1989: pp. 36-46.

<sup>7</sup> *Alfred Hitchcock and the British Cinema*, p. 2. De citaten van Kracauer zijn afkomstig uit *From Caligari to Hitler*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1947: p. 5.

nationale identiteit geconstrueerd, beschermd of juist kritisch onderzocht?<sup>8</sup> Hoewel het niet zomaar mogelijk is om uit een paar films een 'national psyche' af te leiden, kan toch gesteld worden dat bepaalde thema's, genre-voorkeuren en stijlkenmerken soms opvallend veel voorkomen in bepaalde nationale contexten. Populaire cultuur kan, zoals Kracauer aangeeft in bovenstaand citaat, dus een bepaalde collectieve *Zeitgeist* weergeven. In een artikel over de ingewikkelde relaties tussen feit en fictie in spionageverhalen, en met name in het werk van Hitchcock, gaat Toby Miller nog een stapje verder: 'popular texts are more than symptoms – they are also signposts and metaphors, deployed in a variety of circumstances, and frequently with real-life references and effects'.<sup>9</sup> Populaire teksten, of dit nu films, televisieprogramma's of andere vormen van populaire cultuur zijn, kunnen een allegorie op de werkelijkheid verbeelden, een meer directe representatie van een bepaalde wereld beogen of zelfs bijdragen aan de constructie van de historische werkelijkheid. Dit laatste wordt soms als een probleem gezien: de media zouden te veel invloed hebben op de werkelijkheid, of scheppen in ieder geval een parallelle werkelijkheid die nauw verbonden is met de historische feiten. Wat in ieder geval een feit is, is dat film, televisie en moderne media een grote rol spelen in de constructie van het verleden en bij de constructie van een idee van nationale identiteit.<sup>10</sup>

In deze tweede definitie van nationale cinema wordt er dus gekeken naar de

<sup>8</sup> 'The Concept of National Cinema', p. 36. Higson merkt verder op dat nationale cinema door critici vaak wordt gelijkgesteld met de als hoog gekwalificeerde 'art cinema' in een bepaald land. De populaire cinema en de smaak van het grote publiek bieden echter even waardevolle gegevens over een nationale cinema en nationale identiteiten. Een voorbeeld is de nationale cinema van India. Door westerse critici is deze vaak beperkt tot de 'art cinema' van o.a. Satyajit Ray, maar de zogenaamde 'Bollywood' films zijn zeker zo interessant als het gaat om kwesties van nationale identiteit. Zie bijvoorbeeld Ashish Rajadhyaksha, 'Indian Cinema' in John Hill en Pamela Church Gibson (red.). *The Oxford Guide to Filmstudies*. Oxford: Oxford University Press, 1998: pp. 535-541 en Shoma Chatterji. 'Mainstream Indian Cinema, Western Influences and Cultural Identity: A Threat or a Stimulus?' in *Deep Focus*, vol. 8, n. 1 & 2. Bangalore: Streekhka, 1998: pp. 49-62.

<sup>9</sup> Toby Miller, '39 Steps to "the Borders of the Possible": Alfred Hitchcock, Amateur Observer and the New Cultural History' in Richard Allen en S. Ishii Gonzalès (red.). *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, pp. 316-331.

<sup>10</sup> Zie Thomas Elsaesser. "'Un train peut en cacher un autre": Geschiedenis, herinnering en nationale identiteit' en Frank van Vree. 'De visualisering van de historische cultuur en de moderne media' in Thomas Elsaesser (red.). *Hollywood op straat*, pp. 148-158 en pp. 159-170. Ook Elsaesser en Van Vree laten zien dat de relatie tussen historische gebeurtenissen en de verbeelding in de media een ingewikkelde is, die niet per definitie 'gevaarlijk' of misleidend is, maar een alerte en 'media getletterde' toeschouwer vereist. Benedict Anderson spreekt over nationale identiteiten in termen van 'imagined communities': 'The nation is an "imagined community" and national identity a construction assembled through symbols and rituals in relation to territorial and administrative categories.' Veel van die constructie van nationale identiteit wordt gevormd door en in de media. Zie Chris Barker. 'The Construction and Representation of Race and Nation' in *Television, Globalization and Cultural Identities*. Buckingham: Open University Press, 1999 (p. 65 voor citaat).

esthetische tekstuele aspecten en de politieke ideologische factoren die een tekst kunnen beïnvloeden of inspireren. Ik zal later terugkomen op Millers artikel en Hitchcocks specifieke Engelse fascinatie voor spionageverhalen. Maar eerst wil ik het eerste aspect van nationale cinema, de economische en sociaal-culturele kanten van dit begrip, toelichten aan de hand van Hitchcocks werk en zijn historische contexten. Het zal overigens blijken dat de twee aspecten of definities van nationale cinema vaak nauw met elkaar zijn verbonden en het onderscheid tussen economische, sociaal-culturele, esthetische en politieke factoren niet altijd even scherp te maken zijn: het zijn allemaal contextuele factoren die de tekst beïnvloeden.

### **Hitchcock en de economische en sociaal-culturele factoren van zijn tijd**

Hitchcock begon zijn filmcarrière in de jaren twintig in Groot-Brittannië en hoewel hij al vroeg een eigen stijl ontwikkelde, kwamen zijn films niet tot stand in het lichtledige. De Britse filmindustrie en de Britse en internationale filmcultuur hadden grote invloed op zijn werk. In de jaren twintig was er overal in Europa (en in Rusland) aandacht voor artistieke experimenten. Avant-gardistische kunststromingen zoals het expressionisme, het kubisme, futurisme, surrealisme en dadaïsme brachten belangrijke kunstenaars en kunstwerken voort en hadden takken in Duitsland, Frankrijk en Rusland. Binnen al deze grotere kunststromingen werden er ook films gemaakt, gedeeltelijk omdat er in Europa een grote behoefte bestond aan de ontwikkeling van een eigen filmtaal, als tegenwicht tegen de dominante narratieve cinema uit Hollywood die tijdens de Eerste Wereldoorlog overal in de wereld een dominante positie had verworven. De Europese experimentele kunstcinema werd dus gezien als tegenhanger van de commerciële Hollywoodfilm, waarbij de nadruk lag op de publieksvriendelijke narratieve film, mise-en-scène ten dienste van de narratie en het efficiënt produceren volgens genreformules in studio's.<sup>11</sup> We zien hier dus hoe al vroeg de meeste nationale cinema's en het populaire publiek sterk werden beïnvloed door de productiemethode van Hollywood. Tegelijkertijd probeerden veel Europese cinema's hier een tegenwicht aan te bieden.

In tegenstelling tot het vaste land van Europa was er in Engeland in de jaren twintig geen eigen kunstcinema ontstaan. Wel was er belangstelling voor de Europese kunstfilm en de avant-gardebewegingen. In 1925 werd de London Film Society opgericht door Ivor Montagu, met als specifiek doel de kunstcinema uit de rest van Europa te vertonen. Vergelijkbaar met de Filmliga in Amsterdam in die

---

<sup>11</sup> De informatie over het Britse filmklimaat en -industrie is afkomstig uit Tom Ryall's *Alfred Hitchcock and the British Cinema*.

tijd, werden in de London Film Society bijvoorbeeld de Duits expressionistische film *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI*, de Russische montagefilm *POTEMKIN*, en Franse dadaïstische film *ENTR'ACTE* (met o.a. Marcel Duchamp) vertoond. Ondanks het gebrek aan eigen productie (behalve op het gebied van de documentaire, die wel de Britse art cinema werd genoemd), werd de intellectuele discussie over cinema in Groot-Brittannië wel gevoerd, met name in het tijdschrift *Close Up*. *Close Up* verdedigde, net als de London Film Society, alternatieve vormen van cinema – soms nam dat zelfs snobistische vormen aan. De toon van *Close Up* was intellectueel en superieur en de commerciële film werd bijna altijd afgekeurd als 'Hollywoodvergif'. Esthetische vormprincipes als abstracte beeldmanipulatie en montage werden bejubeld, narratieve inhoud werd minderwaardig bevonden. Op de cover van een van de eerste nummers staat met grote letters: 'Close Up, an English review, is the First to Approach Films from the Angles of Art, Experiment and Possibility'. Andere coverkreten waren: 'We Want Better Films!' en 'The Only Magazine Devoted to Films as an Art – Interesting and Exclusive Illustrations – Theory and Analysis – No Gossip!'<sup>12</sup>

Maar deze roep om kunstzinnige cinema was die van een minderheid. Zoals ik al aangaf, was de filmindustrie in Europa na de Eerste Wereldoorlog sterk beïnvloed door Hollywood. Midden jaren twintig was het aandeel Amerikaanse films zelfs gestegen tot 95% (in 1909 was dat nog 30%). De Britse filmindustrie was tijdens de oorlog volledig ingestort, Amerikaanse productie- en distributiebedrijven hadden zich ook in Engeland geïnstalleerd en het publiek raakte gewend aan de narratieve vorm van de Hollywoodfilm en de Amerikaanse sterren. Vanaf 1923 zijn er geluiden van bezorgdheid over de veramerikanisering van het Britse imperium te horen. Niet alleen de films, maar ook Amerikaanse producten die te zien waren in de films gingen de markt overspoelen. Er kwam een oproep om Britse films te gaan maken, die niet alleen de Britse nationaliteit zouden kunnen uitdragen, maar ook Britse producten konden promoten (vanuit het idee 'trade follows the film'). Het gevaar dat er te veel films een niet-Britse atmosfeer zouden uitstralen (vooral ook in de kolonies) werd als zeer bedreigend ervaren. Daarom kwam er in 1927 een nieuwe wet, de zogenaamde Quota Act. Hierin werd onder andere vastgelegd dat distributeurs minstens 7% Britse films moesten distribueren en dat vertoners minstens 5% aan Britse films moest programmeren. Hierdoor kwam er weer een opleving van de Britse filmindustrie. De grootse productiebedrijven waren (tussen 1927 en 1937) Gaumont British Picture (van Michael Balcon) en British International Pictures (van John Maxwell).

<sup>12</sup> Zie James Donald, Anne Friedberg en Laura Marcus (red.). *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*. Londen: Cassell, 1998. Dit boek geeft een mooi en divers overzicht van de theoretische, analytische en politieke inzichten van de schrijvers van *Close Up*.

Dat wilde echter niet zeggen dat alle Britse films zo geweldig waren. Er werden namelijk veel goedkope Britse producten gemaakt, zogenaamde 'quota quickies', vaak genrefilms volgens Amerikaans recept, waarmee dan snel het verplichte percentage werd bereikt. Behalve binnenlandse productie was het voor de Britse film belangrijk om geëxporteerd te worden naar Amerika – en om de Britse film aantrekkelijk te maken voor de Amerikaanse markt werd er dan ook vaak gewerkt met sterren, vooral Amerikaanse sterren. Het Britse protectionisme leidde paradoxaal genoeg dus juist tot een import van Amerikaanse methodes en sterren.

Hitchcock begon te werken in dit filmklimaat, waar de Amerikaanse commerciële productiemethode dominant was, en er tegelijkertijd door een minderheid hevig werd gepleit voor kunstzinnige Europese alternatieven. Het is duidelijk dat Hitchcock altijd in het commerciële entertainmentcircuit heeft gewerkt – dat was ook de enige mogelijkheid om films te maken (Engeland had immers geen eigen art cinema en de meeste studio's waren Amerikaans). Toch zijn er in een aantal vroege Hitchcocks toch ook zeer duidelijke 'minority' tendensen van de kunstcinema te ontdekken. Begin jaren twintig begon Hitchcock bij de Britse afdeling van het Amerikaanse Paramount. Belangrijk in deze beginperiode tot 1927 is Hitchcocks samenwerking met producent Michael Balcon bij Gainsborough Pictures met wie hij zijn eerste succesfilm *THE LODGER* (1926) maakte. Tussen 1927 en 1932 werkte Hitchcock voor British International Pictures waar hij ook enkele quota quickies maakte, een paar theateradaptaties en films in verschillende genres – een periode waar hij zelf niet zotevreden over is. Alleen *THE RING* (1927) en *BLACKMAIL* (1929), Hitchcocks eerste geluidsfilm vindt hij zelf (en de critici met hem) nog wel interessant. Daarna stapt Hitchcock over op Gaumont British Picture, hernieuwt hij zijn samenwerking met Michael Balcon en maakt hij zijn meest beroemde Britse films, waaronder de zes beroemde spionagethrillers. Toen Hitchcock in 1939 naar Amerika vertrok werd hij beschouwd als *de* Britse filmmaker – Hitchcocks films werden soms zelfs gelijkgesteld met de Britse cinema. Maar voordat ik inga op het typisch Britse karakter van Hitchcocks (vroege) films, wil ik concreter ingaan op de invloeden van zowel de Europese avant-gardefilm als de commerciële narratieve Hollywoodproductie die in Hitchcocks werk terug te vinden zijn.

### **THE LODGER: avant-garde en Hollywoodtendensen**

In zijn artikel 'Early Hitchcock: The German Influence' stelt Sidney Gottlieb dat Hitchcock juist de voor hem zo typerende combinatie van narratieve commerciële cinema met artistieke experimenten geleerd heeft van de Duitse filmindustrie.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Sidney Gottlieb, 'Early Hitchcock: The German Influence' in C. Brookhouse (red.). *The Hitchcock Annual 1999-2000*. New London: Hitchcock Annual Corporation, pp. 100-130.

Vooral de UFA-studio's in Duitsland waren zo ingericht en voorzien van technische apparatuur dat veel artistieke experimenten mogelijk waren binnen het studiosysteem. Duitse producenten zoals Eric Pommer, met zowel veel inzicht in technische mogelijkheden als in de wensen van het grote publiek en marketingstrategieën, boden Hitchcock inzichten die hem in zijn hele verdere carrière hebben beïnvloed. In een essay uit 1922 schreef Pommer dat creatieve regisseurs twee meesters kunnen dienen en zowel kunst met eeuwigheidswaarde als een goed verkoopbaar product kunnen maken:

If by interesting lighting or focusing on the stairs or populating the scene with the right faces one can lend a touch of high style to a crummy bar patronized by thieves and whores, as, for instance, the old Dutch paintings do, then this crummy bar can emanate as much art as a Gothic cathedral can. It is immaterial what subject one chooses for making an artistic film. The only essential condition is that it be made by artists who know what the public wants but also know what they themselves want.<sup>14</sup>

In 1926 maakt Hitchcock zijn eerste succesfilm, *THE LODGER*. Het is de eerste film die als een 'typische Hitchcock-film' wordt bestempeld volgens de criteria van de auteurstheorie. Het is een thriller, met een ten onrechte beschuldigde held en een blonde heldin in de hoofdrollen. Het is ook de film waarin Hitchcock voor het eerst een cameo-optreden heeft. Toch wordt juist deze film ook gekenmerkt door zowel invloeden van de Europese art cinema en typische Hollywood-elementen, zoals een mise-en-scène die geheel in dienst staat van het verhaal. Vlak voordat Hitchcock *THE LODGER* maakte had hij een tijd lang bij de UFA-studio's in Berlijn gewerkt aan de productie van drie films. Het Duitse expressionisme en de films van Murnau en Lang waren hem dus niet vreemd. Bovendien was Hitchcock een regelmatig bezoeker van de London Film Society waar hij veel avant-gardistische films zag, waaronder René Clairs *ENTR'ACTE* en de Russische revolutiefilms. Het is dus niet vreemd dat sporen van deze Europese films terug te vinden zijn in *THE LODGER*.

*THE LODGER* is geïnspireerd op de beroemde negentiende-eeuwse serial killer Jack the Ripper die het op prostituees had voorzien. De film begint met de moord op het zoveelste slachtoffer van de moordenaar, die ook dit keer blond haar heeft. Een gezin met een dochter met blonde krullen, Daisy, ontvangt op een avond een gast die een kamer wil huren (de 'lodger') en die wel heel verdacht lijkt. Natuurlijk wor-

<sup>14</sup> Eric Pommer, 'Commercial and Artistic Film', geciteerd in Gottlieb, 'Early Hitchcock', p. 124. Een beroemde (en ingewikkelde) techniek die Hitchcock bijvoorbeeld uit Duitsland heeft overgenomen is Schufftan proces in de British Library-sequentie in *BLACKMAIL*. Met deze techniek konden via ingewikkelde spiegelopstellingen hele decors worden gesimuleerd.

den de lodger en de dochter verliefd op elkaar en bestaat er lange tijd de angst dat het blonde meisje deze liefde met de dood zal moeten bekopen. Ik zal een paar scènes uitlichten om de verschillende contextuele invloeden van het filmklimaat in de jaren twintig in deze film te analyseren.<sup>15</sup>

De lodger maakt zijn entree gehuld in mist en nevelen; een donkere schaduw gaat zijn gestalte vooruit. Zijn gezicht is overdekt met schaduwen en zijn blik is broeierig en gekweld. Hij ziet eruit als een Engelse dandy, gekleed in een smoking en lange zwarte cape, maar zijn verschijning heeft ook iets van Wilhelm Murnau's *Nosferatu* en van Fritz Langs moordenaars in *M.* en *DR. MABUSE*. Vlak voor zijn komst valt het licht uit en is er in de *mise-en-scène* een spel met licht en donker; ook wanneer de lodger de trap oploopt zijn de schaduw- en lichteffecten veelzeggend. Heel duidelijk is in deze scène de invloed van de Duitse expressionistische *mise-en-scène* te bespeuren, met name in de kleding en gezichtsuitdrukking van de lodger en de contrast- en schaduwrijke belichting. In het personage van de lodger zijn de sporen van individuele Duitse regisseurs als Murnau en Lang duidelijk zichtbaar.<sup>16</sup> Regelmatig keren schaduwrijke trappenscènes terug die op expressionistische wijze de morele ambiguïteit van het hoofdpersonage (is hij een moordenaar of een minnaar?) en de daarmee gepaard gaande gevoelens van spanning en angst weergeven.

Een andere scène vertoont gelijkenis met een Franse *avant-garde* film. Ergens in het midden van de film loopt de lodger te ijsberen door zijn kamer. In de kamer eronder hoort men hem lopen. Aangezien *THE LODGER* een zwijgende film is, bedacht Hitchcock iets om dit geluid op een visuele manier duidelijk te maken. Behalve dat hij de lamp aan het plafond onder de kamer van de lodger zachtjes heen en weer laat schudden, zet hij een *avant-gardistische* techniek in die afkomstig is uit *ENTR'ACTE*. Net als in deze film maakt Hitchcock een glazen plafond en filmt dit van onderaf. Maar waar in *ENTR'ACTE* op absurdistische en non-narratieve wijze een ballerina met baard wordt gefilmd, gebruikt Hitchcock deze techniek hier

<sup>15</sup> Zie ook *Alfred Hitchcock and the British Cinema*, pp. 24-26.

<sup>16</sup> Andere overeenkomsten tussen Hitchcock en Lang zijn hun fascinatie voor misdaad, de nadruk op *suspense*, het plezier van angstgevoelens en de MacGuffin. Hoewel de MacGuffin een typisch Hitchcock-kenmerk is geworden sinds Hitchcock aan Truffaut uitlegde waar deze term vandaan komt (*Hitchcock/Truffaut*; zie auteurstheorie), was ook Lang meer geïnteresseerd in de dynamiek van het drama en de suspense dan in de werkelijke inhoud van bijvoorbeeld het spionagekoffertje. Ook de impliciete kritiek op de politiek is een overeenkomst tussen Lang en Hitchcock. Beiden laten in hun films bijvoorbeeld politiemensen en criminelen vaak verdacht veel op elkaar lijken, zoals te zien is in bijvoorbeeld Langs *M.* Of zoals in Hitchcocks *BLACKMAIL* de politeagent bewijsmateriaal wegmoffelt om zo zijn vriendin vrijuit te laten gaan. Van Murnau heeft Hitchcock geleerd om met puur visuele middelen een verhaal te vertellen ('pure cinema'). Edward Dupont is tenslotte nog een andere Duitse filmmaker die van invloed was op Hitchcocks werk. Duponts film *VARIETY* (1926) is bijvoorbeeld herkenbaar in de vrij bewegende camera in de trapeze sequentie in Hitchcocks *MURDER!* (1930). Zie verder Gottlieb, 'The German Influence'.

voor narratieve doeleinden: we zien hoe de lodger loopt te ijsberen in zijn kamer en duidelijk met iets geheimzinnigs aan het worstelen is (beraamt hij een volgende moord?). In een andere scène is de invloed van de contrasterende sovjetmontage merkbaar. De lodger speelt een schaakpartij met Daisy, maar de beelden van het spel worden veelzeggend en dreigend onderbroken door een close-up van een pook (als potentieel moordwapen) bij de open haard. Waar in de sovjetmontageschool de montage vaak een symbolische betekenis heeft (een vallende leeuw als de vallende machthebbers) wordt door Hitchcock een avant-gardetechniek ingezet voor narratieve doeleinden, namelijk om duidelijk te maken in welk gevaar Daisy zich lijkt te bevinden.

Maar er zijn ook veel scènes in *THE LODGER* waarin de invloed van de Hollywoodcinema duidelijk merkbaar is. In deze scènes worden de mise-en-scène en montage ingezet om het verhaal op Amerikaanse manier vloeiend en naar het voorbeeld van Griffith te vertellen. Zoals bijvoorbeeld een scène in de keuken tussen Daisy en haar verloofde. Zij is koekjes aan het bakken. Haar verloofde snijdt twee hartjes uit het deeg en kijkt haar veelbetekenend aan. Wanneer zijn blik niet wordt beantwoord met dezelfde intensiteit (Daisys gedachten zijn bij de lodger), scheurt hij een van de hartjes doormidden. De montage in deze scène is continu, nergens wordt er een onderbreking in tijd, ruimte of perspectief gemaakt in deze scène en de props uit de mise-en-scène vertellen het verhaal.

Tenslotte is ook het inzetten van een grote ster een belangrijk middel van de Amerikaanse filmindustrie om publiek te trekken. De lodger wordt gespeeld door Ivor Novello, indertijd de Engelse Rudolf Valentino die menig vrouwenhart (en wellicht ook menig mannenhart, al mocht dat toen nog niet worden toegegeven) sneller deed kloppen. De zoenscène van de lodger en Daisy is weliswaar niet klassiek gefilmd, maar heeft niettemin een hoog Valentino-zwijmelgehalte, wat toe te schrijven is aan het Hollywoodverlangen het publiek dromen te laten beleven.<sup>17</sup> Hitchcock was zich al vroeg zeer bewust van de potentie van sterren, vooral Amerikaanse sterren: 'When I was a cub director there was only one theory of making a succesful European picture: Get an American star.'<sup>18</sup>

Het ondubbelzinnige einde van *THE LODGER* heeft ook te maken met de sterstatus van Ivor Novello. Hier heeft Hitchcock echt een concessie gedaan aan het publiek. Persoonlijk had hij de lodger liever willen laten verdwijnen in de nacht, het publiek in onzekerheid latend of hij schuldig of onschuldig was. Maar dat was

<sup>17</sup> Hitchcock heeft verschillende prachtig gefilmde zoenscènes op het witte doek gebracht zoals in *NOTORIOUS* en in *REAR WINDOW*. Zie René van Uffelen. 'De Mooiste Kus uit de Filmgeschiedenis' over de kus tussen Grace Kelly en James Stewart in *REAR WINDOW* (in *Skrien*, jrg. 32, no. 9, 2000: pp. 23-25).

<sup>18</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, p. 33. Hij zegt dit naar aanleiding van het inhuren van de Amerikaanse ster Nita Naldi voor een van zijn eerste films, *THE MOUNTAIN EAGLE* (1925).



onacceptabel voor het publiek (en dus ook voor de studiobazen): Het moest heel duidelijk worden dat de lodger/Novello onschuldig is en dat zijn vreemde gedrag te verklaren is uit het feit dat zijn zus het eerste slachtoffer van de serial killer was; sindsdien heeft hij de moordenaar op de voet gevolgd in de hoop hem te pakken te krijgen. Ook in zijn latere films heeft Hitchcock af en toe dergelijke concessies ten behoeve van het publiek moeten doen. In *BLACKMAIL* (1929), Hitchcocks eerste geluidfilm, is het einde aangepast en gaat het vrouwelijke hoofdpersonage (tegen wil en dank) vrijuit. En op het einde van *SUSPICION* (1941) blijkt dat ook Cary Grant onschuldig is. Ook zijn playboy-allure verdroeg zich niet met een ontknoping waarin hij een gevaarlijke gek zou blijken te zijn.

Vele andere invloeden van met name de Duitse cinema zijn in Hitchcocks werk zichtbaar. De film *RICH AND STRANGE* (1932) begint als een 'grote stadsfilm', waarin het modernistische levensgevoel van de grote stad verbeeld wordt zoals ook te zien is in *BERLIN: DIE SINFONIE EINER GROßSTADT* (Walter Ruttmann, 1927). Wanneer de hoofdpersoon thuiskomt lijken we in een Duitse 'Kammerspiel' film te belanden, waarin persoonlijke relaties in een huiselijke setting centraal staan. Maar vervolgens gaan de man en vrouw op avontuur en zien we soms de invloeden terug van de Duitse documentaire traditie ('New Objectivity') in de vorm van een travelogue. Ook in andere films laat Hitchcock soms documentaire beelden zien, zoals het provinciaalse leven in *THE MANXMAN* (1929), het kermisleven in *THE RING* (1929) of het werk van Scotland Yard in *BLACKMAIL*. Al met al is duidelijk dat Hitchcocks thema's en stijl zich hebben ontwikkeld in de context van de nationale filmcultuur en -industrie in Groot-Brittannië, die op hun beurt weer sterk waren verbonden aan het internationale filmklimaat in Europa en de hegemonie van de Amerikaanse cinema vanaf de Eerste Wereldoorlog.<sup>19</sup> Hitchcocks auteurschap kan niet los worden gezien van deze contextuele invloeden van het nationale en internationale filmklimaat. De economische en sociaal-culturele omstandigheden van zijn tijd zijn terug te vinden in de esthetiek van zijn films.

### Nationale identiteit in de Hitchcock-tekst

In 1939 vertrok Hitchcock op uitnodiging van David O' Selznick naar de Verenigde Staten waar hij de rest van zijn leven zou blijven wonen en werken. Gezien zijn interesse in veel aspecten van de Hollywoodproductiemethode en de publieksvriendelijkheid van de commerciële film is het niet zo verwonderlijk dat hij deze

<sup>19</sup> Deze Amerikaanse hegemonie is tot op de dag van vandaag nog een groot punt van zorg voor vele nationale cinema's, niet alleen in Europa maar ook in andere delen van de wereld. Zie voor meer details over de verhouding tussen Hollywood en de Europese filmindustrie Geoffrey Nowell-Smith en Steven Ricci (red.). *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-1995*. Londen: British Film Institute, 1998.

stap maakte. Gecombineerd met het feit dat eind jaren dertig de filmindustrie in Engeland niet veel meer voorstelde en dat de politieke spanningen in Europa inmiddels erg hoog opliepen, waren er genoeg redenen voor Hitchcock en zijn familie om de overtocht te maken. Toch is Hitchcock altijd heel erg Brits gebleven en is dit ook terug te vinden in zijn werk. We zijn hier dus beland bij de tweede definitie van nationale cinema: de manier waarop binnen een populaire tekst een min of meer coherent gevoel van een nationale identiteit valt te analyseren. Ik wil hier twee aspecten van Hitchcocks 'Britsheid' naar voren brengen. In de eerste plaats Hitchcocks voorkeur voor het thrillergenre, en met name de subgenres van de misdaadthriller en de spionagethriller, een genre dat erg populair was (en nog steeds is) in Engeland. En in de tweede plaats Hitchcocks Britse persoonlijkheid, die twee kanten had: enerzijds vertegenwoordigt Hitchcock aspecten van het Victorianisme, maar anderzijds heeft hij minstens evenveel van de flamboyante tegenhanger van de Victoriaan, de dandy. Die dubbele persoonlijkheid komt niet alleen terug in zijn publieke imago (dat deel is van zijn werk)<sup>20</sup> maar is ook te zien in zijn personages en in de stijl van zijn films.

### Spionagethrillers

Hitchcocks voorkeur voor de thriller, de crime story en het spionageverhaal past binnen de populaire smaak van het Britse volk in de jaren twintig en dertig. Ik noemde al het feit dat de Britse filmindustrie vanaf 1927 steeds meer in genres ging werken, met name omdat op die manier efficiënter volgens bepaalde stralijnen gewerkt kon worden en op die manier de quota's sneller gehaald konden worden. In de jaren dertig waren vooral drie genres populair: de komedie, de musical en de misdaadfilm. Vooral de misdaadfilm was ontzettend populair en die populariteit was te danken aan een lange Britse pulptraditie van misdaad- en moordverhalen met een seksueel motief (Jack the Ripper-achtige moorden). Spionageverhalen vormden een subgenre van deze populaire Britse cultuuruiting. Vooral in de literatuur was het spionnengenre erg geliefd. Denk ter vergelijking aan de western en film noir als Amerikaanse filmgenres die ook hun bronnen hebben in de populaire Amerikaanse literatuur.<sup>21</sup> In Engeland waren de meest populaire spionageschrijvers Charles Benneth, John Buchan (een van Hitchcocks favoriete auteurs), Victor Saville (de schrijver van *I Was a Spy*) en een schrijver die bekend stond als 'Sapper' (Cyril McNeile). In deze Sapper-romans is er een

<sup>20</sup> Zie over Hitchcocks publieke imago als deel van zijn auteurschap Thomas Leitch. 'The Outer Circle: Hitchcock on Television' in *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, pp. 58-71.

<sup>21</sup> Zie James Naremore, 'Hitchcock at the Margins of Noir' voor een vergelijking tussen de Amerikaanse film noir en Hitchcocks filmstijl. In *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, pp. 263-277.

hoofdpersonage, Bulldog Drummond, waar Hitchcock veel van zijn helden op heeft gebaseerd. Maar ook Ian Flemings James Bond is natuurlijk een populaire Engelse spion die later zijn weg naar het witte doek heeft gevonden.<sup>22</sup>

Ook de hierboven besproken film *THE LODGER* past dus niet alleen binnen het Britse en internationale filmklimaat in de jaren twintig, maar ook binnen de Britse crime-traditie. Hitchcocks meest beroemde Britse films behoren bijna allemaal tot het spionagegenre. Hitchcock maakte deze films tussen 1934 en 1938 voor Gaumont British. Dit zogenaamde klassieke 'thriller sextet' bestaat uit de volgende zes films: *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1934), *THE THIRTY-NINE STEPS* (1935), *SECRET AGENT* (1936), *SABOTAGE* (1936), *YOUNG AND INNOCENT* (1937) en de laatste *THE LADY VANISHES* (1938). Hoewel Hitchcock in deze jaren zijn eigen stijl steeds meer ontwikkelt en populair wordt, heeft een deel van het succes van zijn films te maken met het feit dat ze voortbouwen op een 'transindividueel' populair genre en dat de genreformule het bovendien ook mogelijk maakte om met een vast op elkaar ingespeeld team te werken. In de eerste plaats was de invloed van producent Michael Balcon erg belangrijk. Balcon was een van de grootste Britse filmproducenten en gaf de regisseurs die hij onder contract had staan veel persoonlijke vrijheid. Criticus Ivor Montagu (van de London Film Society), die Hitchcock hielp bij *THE LODGER*, was betrokken als adviseur bij de productie van vier van de zes thrillers. Verder was ook de invloed van Hitchcocks vrouw, Alma Reville, erg groot: zij keurde scenario's, gaf advies bij de montage en zou ook in Hitchcocks verdere carrière altijd nauw betrokken blijven bij zijn werk. Charles Benneth ten slotte zorgde voor de meeste scenario's van Hitchcocks Britse succesfilms. Benneth had in de Eerste Wereldoorlog als spion voor de Britse Intelligence Service gewerkt, en zijn scenario's putten rijkelijk uit die persoonlijke ervaringen.

Behalve aan de invloed van zijn team, zijn Hitchcocks succesfilms dus ook verbonden aan het genre van de spionagethriller met zijn herkenbare terugkerende elementen. Volgens theoreticus Steve Neale zijn genres 'modes of the classical narrative system which function simultaneously to exploit and contain the diversity of mainstream cinema'.<sup>23</sup> Hoewel de definities van genre uiteenlopen en elk genre inmiddels ook heel wat ontwikkelingen en veranderingen heeft ondergaan,

<sup>22</sup> Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* heeft model gestaan voor de eerste Bond-films. In *FROM RUSSIA WITH LOVE* (Terrence Young, 1963) zit een duidelijke verwijzing naar de vliegtuigscène uit *NORTH BY NORTHWEST*. Ook in latere Bond-films zijn er letterlijke verwijzingen naar Hitchcock, zoals bijvoorbeeld een 'kinky' scène waarin Bond en zijn tegenspeelster met handboeien aan elkaar zijn gekluisterd in *TOMORROW NEVER DIES* (Roger Spottiswoode, 1997). Hitchcock deed dit al met zijn hoofdpersonages in *THE THIRTY-NINE STEPS* (1935) en *SABOTEUR* (1942). Overigens heeft omgekeerd Hitchcock in de jaren zestig ook weer Bond-achtige Koude Oorlog-films proberen te maken, echter met minder succes. Zie verder in dit hoofdstuk.

<sup>23</sup> Steve Neale, *Genre*. London: British Film Institute, 1980: p. 20. Zie ook David Bordwell en Kristin Thompson. *Film Art. An Introduction. Sixth Edition*. New York: McGraw-Hill, 2001: pp. 94-108.

blijft het toch een herkenbare manier om bepaalde films met kenmerkende elementen te groeperen:

Thematic specificity, visual distinctiveness in terms of conventionalised motifs and the registers of film form and style, construct for each genre a particular fictional world, a precise ensemble of character, situation and setting in which sufficient stability to satisfy the expectations of an audience but with the possibility of sufficient variation to preserve audience interest.<sup>24</sup>

Het spionageverhaal, als subgenre van de thriller, heeft een aantal kenmerkende elementen. De spion of de dubbelagent staat natuurlijk centraal. In Hitchcocks sextet gaat het in twee films om professionele spionnen (*SECRET AGENT* en *THE LADY VANISHES*) en in de andere films om gewone mensen die in een spionage avontuur terechtkomen. Alleen in *YOUNG AND INNOCENT* draait het niet zozeer om spionage als om het oplossen van een moordzaak. Verder wordt er in de meeste spionageverhalen altijd veel gereisd en komen er vaak achtervolgingen in voor. Ook in Hitchcocks beroemde thrillers wordt er gereisd (Zwitserland, de Schotse hooglanden, het Engelse landschap) en zijn er heel wat achtervolgingen. Een vaak terugkerend thema in het spionageverhaal is ook het idee van een samenzwering waar de held slachtoffer van dreigt te worden. Dit is meestal de oorzaak voor het creëren van suspense, een ander kenmerkend aspect van het spionageverhaal. Bij Hitchcock uit zich dit in het feit dat zijn hoofdpersonages vaak onschuldige mensen zijn die ergens van beschuldigd worden. Zo is het hoofdpersonage in *THE THIRTY-NINE STEPS*, Richard Hannay (gespeeld door Robert Donat) op de vlucht in de Schotse Hooglanden, omdat hij verdacht wordt van een moord die hij niet begaan heeft. Een veelvoorkomend thema in het Engelse spionageverhaal is ook het idee dat het Britse Imperium bedreigd wordt door de Ander (d.w.z. iemand van andere etniciteit). Vaak leidt dit tot een zekere mate van xenofobie in het spionageverhaal. Zoals Cawelti het formuleert:

The British Empire and its white Christian civilisation are constantly in danger of subversion by villains who represent other races or racial mixtures. For instance hordes of little yellow and brown conspirators against the purity and safety of English society are only an extreme example of the pervasive racial symbolism of this period.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> *Alfred Hitchcock and the British Cinema*, p. 123.

<sup>25</sup> *Alfred Hitchcock and the British Cinema*, p. 126. Ryall haalt hier een studie aan van John Cawelti.

Ook bij Hitchcock komt dit xenofobe aspect van de Britse cultuur af en toe voor, ook al is het vaak op wat lichtere of humoristische toon. In *SECRET AGENT* bijvoorbeeld moeten de Engelse spionnen samenwerken met een Mexicaanse spion (gespeeld door Peter Lorre). Deze Mexicaanse spion wordt neergezet als grof, op seks belust en gewetenloos. Wanneer blijkt dat de spionnen de verkeerde man hebben gedood barst hij in schaterlachen uit, terwijl de Engelse spionne duidelijk met gewetenswroegingen worstelt. Een laatste kenmerk van het spionagegenre is dat meestal het doel of de inzet van de missie niet belangrijk is. Hier zien we dus dat Hitchcocks MacGuffin ook al terug te vinden is in de Britse spionagetraditie; de aard van de missie van de spionnen en de samenzweringen zijn meestal onduidelijk, maar uiteindelijk gaat het alleen maar om het drama, de suspense en het avontuur dat deze missie oplevert.

Maar Hitchcock heeft natuurlijk ook wel zijn eigen draai aan dit Britse genre uit de literatuur gegeven. Een van Hitchcocks kenmerken is dat veel van zijn suspense, dus ook in de spionagethrillers een seksuele lading heeft. Zijn heldinnen zijn 'coole' Engelse stereotypes (ook in zijn Amerikaanse films), waarbij de seksuele aantrekkingskracht onderhuids blijft. Hitchcock zelf zegt hierover:

Ik vind dat seks op het witte doek spannend moet zijn. Als het te schaamteloos of te duidelijk is, is die spanning er niet. Weet u waarom ik een voorkeur heb voor de geraffineerde blondines in mijn films? Omdat wij mannen achter de salon-types aanzitten, de echte dames, die hoeren worden zodra ze de slaapkamerdrempel overschrijden. Bij die arme Marilyn Monroe lag de seks duimendik op haar gezicht te lezen en Brigitte Bardot is ook niet erg subtiel.<sup>26</sup>

Een van de manieren om die seksuele ondertoon te creëren (behalve de keuze voor een bepaald type vrouw) is de held en heldin in een bizarre situatie terecht te laten komen, bijvoorbeeld doordat ze (ongewild) letterlijk aan elkaar geketend zijn zoals in *THE THIRTY-NINE STEPS* en in een latere Amerikaanse film *SABOTEUR* (1942). Of doordat ze samen op de vlucht zijn (*YOUNG AND INNOCENT*) of zich in een gevaarlijke spionagesituatie bevinden zoals Ingrid Bergman en Cary Grant in *NOTORIOUS* (1946) of Eva Marie Saint en Cary Grant in *NORTH BY NORTHWEST* (1959).

Maar naast het zoeken naar die seksuele suspense zijn Hitchcocks meest succesvolle spionagethrillers ook juist die met de lichte ondertoon van de romantische komedie. In het Britse thrillersextet zijn *SABOTAGE* en *SECRET AGENT* de twee

<sup>26</sup> *Hitchcock/Truffaut*. Vert. Loes Goedbloed. Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1988: p. 188.

meest serieuze thrillers en tegelijkertijd ook de minst succesvolle van de zes. Ondanks zijn voorkeur voor crime en suspense, en ondanks zijn vaak vrouwenonvriendelijke uitspraken, huist in Hitchcock toch ook een romanticus.<sup>27</sup> De uiteindelijke vorming van het romantische koppel is namelijk typerend voor Hitchcock. Het is iets dat in de spionnen-traditie niet echt heel gangbaar is: spionnen zijn meestal vrijgevochten eenlingen – denk aan James Bond, hij heeft wel veel liefjes, maar die zijn vooral allemaal heel tijdelijk; en wanneer hij in *ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE* (Peter Hunt, 1969) toch trouwt, wordt zijn nieuwbakken vrouw prompt vermoord tijdens hun huwelijksreis.

Een ander verschil tussen de vier lichtvoetige spionagethrillers en de twee zwaardere is het al eerdergenoemde verschil dat in de laatste twee de hoofdpersonages professionele spionnen zijn, terwijl in de andere vier films de hoofdpersonages gewone mensen zijn die per toeval bij een spionageaffaire betrokken raken. En dit laatste is weer kenmerkend voor Hitchcock en het thema keert (in allerlei varianten) in zijn latere werk vaak terug. Ik noemde al *THE THIRTY-NINE STEPS* waarin dit het geval is. In *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (beide versies) komt een gewone familie op vakantie in een gevaarlijk spionagedrama terecht. En in *THE LADY VANISHES* gaat het om een jonge vrouw die terugkomt van vakantie ergens in Europa – zij komt in de trein een oude Engelse dame tegen, Miss Froy, die plotseling verdwijnt (uit een rijdende trein) en die uiteindelijk een spion blijkt te zijn.

In *THE LADY VANISHES* is bovendien, al is het op humoristische wijze, de dreigende oorlog, de internationale paranoia en de angst voor het fascisme duidelijk aanwezig. De populariteit van het spionageverhaal is dan ook wel te relateren aan de specifieke politieke situatie in het Europa tussen de twee wereldoorlogen, waar de opkomst van het fascisme en nazisme al geruime tijd voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog voor de nodige spanning zorgde. Op die concrete internationale politieke situaties kom ik zo terug, maar eerst zal ik nu proberen na te gaan wat er nu zo specifiek Brits is aan de spionageverhalen en crimestories die Hitchcock verfilmde.

## Britse misdaad en Victorianisme

In het citaat waar ik mee begon, vertelt Hitchcock hoe zijn buurman hem erop wijst dat zijn misdaden zo Brits zijn. Vervolgens gaat Hitchcock in hetzelfde arti-

<sup>27</sup> Zie voor meer over Hitchcocks 'romantische kanten' Lesley Brill. *The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock's Films*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988. Brill begint zijn boek met een commentaar op *NORTH BY NORTHWEST*: 'Cary Grant and Eva Marie Saint. The maladies of being human are not beyond remedy. The cure is love, the most miraculous and unreasonable of the implausibilities of romance. And, of course, the most common.' (p. 3).

kel filosoferen over wat dat Britse nou precies is. Ik zal een paar van zijn overwegingen citeren om deze Britse eigenaardigheid boven water te krijgen. Na die woorden van de buurman vraagt Hitchcock zich in de eerste plaats af hoe het kan dat de relatief weinig Britse misdaden zoveel meer aandacht krijgen dan bijvoorbeeld Amerikaanse misdaden. Hij constateert dat:

English crimes – and I am thinking particularly of murder – tend to be intrinsically more dramatic. When they do occur, perhaps because of their relative rarity, more is made of them – more juice is squeezed out, as it were; that juice is one of England's invisible exports to the United States.<sup>28</sup>

Engelse misdaden zijn dus dramatischer. Vervolgens gaat Hitchcock door met het op een rijtje zetten van geografische en sociologische verschillen tussen Engeland en de Verenigde Staten, die verklaringen zouden kunnen bieden voor het feit dat Engelse moorden zoveel dramatischer lijken. Engeland, Schotland, Wales en Noord-Ierland, zegt Hitchcock, zijn samen kleiner dan sommige Amerikaanse staten:

If someone commits a murder in Hollywood, for instance, he has within a couple of hours drive an expanse of desert bigger than the whole United Kingdom in which to dispose tastefully of the remains. In England, a murderer is faced with such stringent alternatives as the cellar or a trunk. If he chooses the latter, he then checks it at a railway station. Right away you have 'The Waterloo Station Trunk Murder', pregnant with drama.<sup>29</sup>

Een ander punt dat Hitchcock aanhaalt is het feit dat Engelsen zo op hun privacy gesteld zijn, een gevoel dat typisch Brits is volgens Hitchcock:

If Mr. Jones' wife suddenly disappears, instead of being a subject of back-fence talk the next morning, it may be months before someone says: 'Err, don't mean to pry at all, old boy, but it seems quite a long time since we've had the pleasure of Mrs. Jones' presence...' <sup>30</sup>

Ook het Britse gevoel voor *understatement* is kenmerkend: het levert contrasten op die zeer dramatisch en karakteristiek kunnen werken. Hitchcock geeft het voorbeeld van de Britse politie:

<sup>28</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, p. 134.

<sup>29</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, p. 134.

<sup>30</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, p. 134.

With the most atrocious criminals, they never say, 'O.K. – we gotcha!' They say: 'I beg your pardon, but it seems that someone has been boiled in oil. We wondered if you'd mind answering a few questions about it...'<sup>31</sup>

Een laatste zeer Brits trekje dat Hitchcock naar voren haalt is het beleefde en gereserveerde karakter van het Britse volk – emoties worden over het algemeen opgespaard en onderdrukt. En als lang onderdrukte gevoelens eenmaal naar boven komen, kan dat vreemde uitbarstingen tot gevolg hebben:

Among the so-called 'hot-blooded' people, homicides often are spur-of-the-moment matters with few subtleties to dwell on. England's population is quite homogeneously composed of people renowned for their reserve. Emotions and urges to which other peoples give ready vent are by tradition and habit bottled up. When they emerge, the manifestation is likely to be accordingly more bizarre.<sup>32</sup>

Al deze punten, die kenmerkend zijn voor de Britse misdaad, hebben eigenlijk veel te maken met het Victorianisme dat lange tijd de Britse cultuur heeft bepaald en waarvan de invloed nog zeer merkbaar was toen Hitchcock opgroeide in Londen. Koningin Victoria regeerde in Groot-Brittannië in de negentiende eeuw (ze overleed in 1901) en onder haar bewind ontwikkelde de Engelse samenleving zich tot een maatschappij waarin het burgerlijk gezin zeer bepalend was, waarin de man aan het hoofd stond van het gezin en de maatschappij en waarin de fatsoens- en gedragsnormen zeer preuts en gereserveerd waren.

Victorianen waren ogenschijnlijk zeer zedelijk; men deed net alsof mensen eigenlijk geen lichamen hadden en seksualiteit was taboe. Vooral voor vrouwen golden hiervoor strenge fatsoensnormen. Maar tegelijkertijd wemelde het van de prostituees, overspelige mannen en 'sex-crimes' (waar natuurlijk altijd vrouwen het slachtoffer van waren). De Franse filosoof Foucault analyseert in zijn beroemde studie *The History of Sexuality* de Victoriaanse moraal dan ook als een dubbele moraal: Queen Victoria aan de ene kant, Jack the Ripper aan de andere (onderdrukte) kant.<sup>33</sup>

Als we weer even teruggaan naar Hitchcock, kunnen we constateren dat Hitchcock in vele opzichten een erfgenaam van het Victorianisme is: hij was duidelijk een patriarchaal en keurig huisvader, maar zijn fascinatie voor seks en misdaad

<sup>31</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, p. 136.

<sup>32</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, p. 135.

<sup>33</sup> Zie Michel Foucault. *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction*. Vert. Robert Hurley. New York: Pantheon, 1977. Zie ook Lydia Alix Fillingham. *Foucault for Beginners*. New York en Londen: Writers and Readers Publishing, 1993.



(Hitchcock had een hele bibliotheek vol met misdaadromans en casestudies) laat die andere kant van het Victorianisme zien. Ook is er in veel van zijn films een strijd waar te nemen tussen het degelijke gezin en de ondermijning daarvan (denk aan *SHADOW OF A DOUBT* waarin de harmonie van een gezin ondermijnd dreigt te worden door oom Charlie die een moordenaar blijkt te zijn; of aan de strijd tussen Guy – de ideale schoonzoon – en Bruno – de perverse moordenaar – in *STRANGERS ON A TRAIN*, 1951). Maar het Victorianisme kende niet alleen 'Jack the Ripper' als onderdrukte kant, maar ook een meer openlijk rebellerende tegenhanger, namelijk de figuur van de dandy.

### Hitch als Engelse dandy

In zijn artikel 'The Dandy in Hitchcock' gaat Thomas Elsaesser op zoek naar 'the enigma of Hitchcocks Englishness' en brengt deze niet vaak belichte kant van Hitchcocks persoonlijkheid en werk naar voren.<sup>34</sup> Elsaesser ziet Hitchcock zelf als een dubbelagent. Aan de ene kant is Hitchcock vertegenwoordiger van het Victoriaanse Engeland (en we hebben al gezien dat dit Engeland op zichzelf al twee gezichten heeft: dat van de preutse en keurige Queen Victoria en de gezinswaarden en dat van Jack the Ripper). Dit is de serieuze en moralistische Hitchcock, die door criticus Robin Wood bijvoorbeeld naar voren wordt gebracht.<sup>35</sup> Het is de Hitchcock die in zijn films vaak gepersonifieerd wordt door de acteur James Stewart. Aan de andere kant is Hitchcock een Engelse dandy, die juist de tegencultuur van het Victorianisme belichaamt (niet in de zin van Jack the Ripper, maar op een meer geciviliseerde manier). Deze kant van Hitchcock wordt vaker belichaamd door Cary Grant. Elsaesser geeft verschillende kenmerken van Hitchcocks persoonlijkheid die hem tot een dandy maken. Verder ziet hij verschillende dandy's in Hitchcocks personages en ook in de stijl van zijn films herkent Elsaesser dandy-kenmerken. Ik zal deze drie punten kort toelichten. Maar de eerste vraag is natuurlijk, wat is een dandy?

Op het einde van de negentiende eeuw ontstaat er een kunstbeweging die puur het esthetische genot van de kunst wil benadrukken. Kunstenaars die met deze *l'art pour l'art*-beweging geassocieerd worden zijn bijvoorbeeld Oscar Wilde en Charles Baudelaire. Zij hechten heel veel belang aan uiterlijk vertoon, kleding en manieren en hebben een afkeer van alles wat met natuur te maken heeft. Zoals Oscar Wilde stelt:

<sup>34</sup> Thomas Elsaesser. 'The Dandy in Hitchcock' in *Alfred Hitchcock- Centenary Essays*, pp. 3-13.

<sup>35</sup> Zie Robin Wood. 'Why We Should (Still) Take Hitchcock Seriously' in *CineAction*, no. 31, lente 1993: pp. 44-49. In de jaren vijftig was Wood een van de eerste critici die Hitchcocks werk serieus nam en vergeleek met het oeuvre van Shakespeare.

The more we study art, the less we care for nature. What art really reveals to us is nature's lack of design, her curious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition. Nature has good intentions, of course, but as Aristotle once said, she cannot carry them out. When I look at a landscape I cannot help but seeing all its defects. It is fortunate for us, however, that nature is so imperfect, as otherwise we should have no art at all. Art is our spirited protest, our gallant attempt to teach nature her proper place.<sup>36</sup>

Deze mannen, die van poëzie en kunst houden, zich zorgvuldig kleden en oog voor decadentie en detail hebben, worden dandy's genoemd. De dandy is niet noodzakelijk een kunstenaar, maar in ieder geval een kunstminnend figuur die houdt van luxe kleding, perfectie en rituelen. Zij rebelleren tegen de Victoriaanse preutsheid, saaiheid, familiewaarden en geestdodende keurigheid, maar horen daarom niet minder tot de Britse cultuur. Tegenover de serieuze Victoriaanse moraal stelt de dandy speelsheid, kunst, onverantwoordelijkheid, seksuele ambiguïteit en ironische of cynische humor.

Elsaesser wijst op verschillende aspecten van Hitchcocks persoonlijkheid die Hitchcock in de traditie van de Engelse dandy plaatsen. Op de eerste plaats is het bekend dat Hitchcock een dandy-achtige manier van kleden had: hij droeg namelijk altijd keurige donkere pakken en eiste ook van de mensen in zijn omgeving dat ze perfect gekleed gingen. Hoewel Hitchcock geen uitbundige kledingstijl had, was zijn manier van kleden beslist een ritueel: hij droeg namelijk altijd *dezelfde* keurige pakken en onder alle omstandigheden, of het nu regende en koud was, of dat het veertig graden in de schaduw was. Ook andere gewoontes hadden een rituele dimensie bij Hitchcock: zo logeerde hij in Engeland altijd in hetzelfde hotel, ging hij altijd in hetzelfde restaurant eten en ook zijn dagindeling zag er altijd precies hetzelfde uit. Zoals een echte dandy dat betaamt deed hij nooit concessies aan de spontaniteit en het natuurlijke; alles was gepland en had een plekje.

Dandy's zijn ogenschijnlijk nogal luxebeesten die zich snel vervelen. Op de set leek Hitchcock zich ook altijd te vervelen en was het alsof het filmen hem geen enkele inspanning kostte, en zelfs een beetje vervelende aangelegenheid was. Ook laten dandy's zich niet gemakkelijk uit het lood slaan; ze zijn nogal stoïcijns, een kenmerk dat eenieder die Hitchcock wel eens heeft zien praten ook aan hem zal kunnen toeschrijven. Net als de meeste dandy's geeft Hitchcock de voorkeur aan mentale, intellectuele spelletjes en constructies en is de natuur niet iets waar hij veel mee op heeft. Over zijn films heeft hij regelmatig gezegd dat ze absoluut

<sup>36</sup> Oscar Wilde. 'The Decay of Lying', in *Intentions*, Londen: 1981, p. 1, geciteerd in Elsaesser, 'The Dandy in Hitchcock', p. 5.

geen 'slices of life' maar 'slices of cake' zijn. Ten slotte is de dandy ook niet afkerig van enige ironische humor. De dandy ontpopt zich soms als een soort nar die als een buitenstaander commentaar geeft op de wereld waaraan hij zelf nauwelijks lijkt deel te nemen. Deze dandy-eigenschap van Hitchcock komt naar voren in zijn vele televisieoptredens waar hij altijd op droogkomische wijze de verschillende verhalen aan- en afkondigt en van commentaar voorziet.

De volgende link met de dandy in Hitchcock die Elsaesser maakt is terug te vinden in een aantal van Hitchcocks filmpersonages: Ivor Novello in *THE LODGER* is een van de eerste dandy's die Hitchcock opvoert. Peter Lorre in *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1934) is een andere dandy uit Hitchcocks Engelse periode. De neef van Rebecca in *REBECCA* (1939) is de eerste dandy in Hitchcocks Amerikaanse films. Bruno, gespeeld door Robert Walker, de moordenaar in *STRANGERS ON A TRAIN*, is wellicht een van de meest in het oog springende dandy-figures. Al deze dandy's gaan perfect gekleed, sommige manicuren zelfs hun nagels, en ook zijn ze allemaal van nogal twijfelachtige reputatie; hun seksuele geaardheid is altijd dubbelzinnig. Bovendien ziet Elsaesser veel nar-achtige figuren en 'practical jokers' (zoals Robert Donat in *THE THIRTY-NINE STEPS* en Cary Grant in *NORTH BY NORTHWEST*) in het werk van Hitchcock die ook connecties met de dandy hebben.

Ten slotte is ook in de vorm en stijl van zijn films te zien op welke manier Hitchcock een erfgenaam van het Britse dandyisme is: alleen al het feit dat Hitchcock eigenlijk niet geïnteresseerd is in de inhoud van zijn verhalen, maar meer in het vertellen op zichzelf (als artistiek proces) toont zijn affiniteit met de esthetische en 'onnatuurlijke' geest van de dandy en het *l'art pour l'art*-idee. De MacGuffin, datgene wat het verhaal in gang zet, waar iedereen naar op zoek is maar wat niets te betekenen heeft, is dus niet alleen een narratieve techniek specifiek voor het spionageverhaal, maar is ook symptomatisch voor Hitchcocks dandy-achtige voorkeur voor vorm, design en bijna mathematische oppervlaktestructuren. Elsaesser ziet de MacGuffin als een 'pure signifier' zonder betekenis (zonder 'signified'), waarmee gespeeld kan worden als in een spel.

De film waarin het spel met vormen en 'pure signifiers' het duidelijkst tot uiting komt, is wellicht *STRANGERS ON A TRAIN*. *STRANGERS ON A TRAIN* is het verhaal van twee mannen, Bruno (Robert Walker) en Guy (Farley Granger), die elkaar ontmoeten in de trein. Door een misverstand heeft Bruno het idee dat hij met Guy heeft afgesproken dat ze elkaars vijanden zullen vermoorden ('criss-crossing', het uitwisselen van moorden). Bruno vermoordt Guy's vrouw Mirjam en gaat dan Guy bij wijze van wederdienst vragen om Bruno's vader uit de weg te ruimen. Guy moet zien te bewijzen dat hij zijn vrouw niet heeft vermoord. In deze film vinden we niet alleen een dandy-achtige hoofdfiguur, Bruno, maar ook de vorm, stijl en thematiek is de film tot in het uiterste geconstrueerd rondom het idee van 'criss-crossing':

As critics have remarked, the 'theme' of the transference of guilt, the exchange of crime, the *doppelgänger* motif is actually realised in terms of a series of verbal and visual puns, centred on the notion of crossing, crossing over, double-crossing, criss-crossing. Visually the film opens with feet crossing the frame diagonally, then the shape of a double cross formed by the railway tracks, and finally, the crossing of legs, where the two protagonists accidentally meet. On the verbal level, *STRANGERS* plays on the moral implications of crossing someone: all in all, a remarkable case of 'inner speech', as it was defined by the Russian formalists in the 1920s. Not to forget the crossed tennis rackets on Guy's cigarette lighter, or the audience going cross-eyed during the vital tennis match. This is presumably why the film does not end with Bruno's death on the merry-go-round. By repeating the opening scene in the train, and the opening line 'Say, aren't you Guy Haines', the film seems to cancel itself by establishing the diagrammatic abstraction in a kind of double mirror, where the mathematical figures of the double (parallel) and the diagonal cross emerge as the true obsession of the film. As Hitchcock says to Truffaut: 'Isn't it a fascinating design? One could study it forever.'<sup>37</sup>

Op deze manier is zowel wat betreft het hoofdpersonage als wat betreft de filmstijl *STRANGERS ON A TRAIN* in belangrijke mate schatplichtig aan de dandy-traditie van de Britse cultuur.

Natuurlijk moet bedacht worden dat Hitchcock zijn 'Britishness' ook cultiveerde omdat het commerciële waarde had om zichzelf te promoten als de excentrieke Engelse regisseur in Hollywood. En in die zin maakt Hitchcocks Britse identiteit ook juist weer deel uit van het marketing- en promotiesysteem van Hollywood. In ieder geval kunnen we de conclusie trekken dat omgevingsfactoren, die Hitchcock steeds weer goed naar zijn hand weet te zetten, een belangrijke rol hebben gespeeld bij de ontwikkeling van zijn filmstijl en in de productie van zijn film. De belangrijkste van de factoren zijn de Britse populaire genres van de crime story en de spionagethriller, de sociaal-culturele context van het Victorianisme en zijn rebelse tegenhanger van de dandy-cultuur. Eerder zagen we al dat de context van de Britse filmcultuur die zeer internationaal was beïnvloed, zowel door de Amerikaanse cinema als door de verschillende vormen van Europese Art Cinema, bepalend zijn geweest voor het werk van Hitchcock. En vanaf 1939 is natuurlijk het

---

<sup>37</sup> 'The Dandy in Hitchcock', p. 8. In 'Crisscross: Paranoia and Projection in *STRANGERS ON A TRAIN*' geeft Sabrina Barton een uitgebreide analyse van het criss-cross-motief in relatie tot de mannelijke identiteit van Guy Haines die door zijn ontmoeting met Bruno op losse schroeven komt te staan (in C. Creekmur en A. Doty (red.). *Out in Culture*, pp. 216-237).

studiosysteem in Hollywood een steeds belangrijker factor voor Hitchcocks werk.<sup>38</sup> Een laatste contextuele invloed die het werk van Hitchcock heeft meegevoerd zijn verschillende politieke factoren in verschillende historische situaties. We zijn nu dus aangekomen bij een laatste aspect van de 'text based' definitie van nationale cinema, namelijk de manier waarop cinema en andere populaire teksten een metafoer of allegorie van de werkelijkheid zijn en de manier waarop deze teksten soms ook effect kunnen hebben op de werkelijkheid. We begeven ons nu steeds meer op het vlak van de interpretatie. David Bordwell en Kristin Thompson hebben een verschil gemaakt tussen 'referential meaning', 'explicit meaning', 'implicit meaning' en 'symptomatic meaning'.<sup>39</sup> De referentiële en expliciete betekenis blijven vrij dicht bij de tekst, terwijl de impliciete en symptomatische betekenis een abstractere betekenislaag zoekt, in de vorm van thema's of ideologiekritiek.

### Politieke contexten: expliciete, impliciete en symptomatische betekenis

Hitchcock staat er om bekend vooral entertainmentfilms te hebben gemaakt en zijn films lopen zeker niet over van politiek engagement. Zelf schrijft Hitchcock dit grotendeels toe aan de censuur. In een artikel uit 1938, getiteld 'Director's Problems' zegt hij:

There are a dozen films I want to do. I want to do a film about the prison governor who revolts against his job of hanging a man. It is quite a thrilling story right up to the eve of the execution, but I don't think the censor would look at it. Capital punishment is part of our law, and we mustn't propagate against it.<sup>40</sup>

Hitchcock had de deels door (zelf) censuur opgelegde, deels door commerciële eisen afgedwongen reputatie een entertainmentfilmer te zijn. Maar toen hij in 1939, vlak voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog, naar Amerika vertrok,

<sup>38</sup> Ik ben hier niet ingegaan op bijvoorbeeld de aanvaringen tussen David O'Selznick en Hitchcock, die duidelijk het verschil aangeven tussen de positie van de regisseur in Europa en de almacht van de producent in het Hollywoodsysteem. Bekend is de anekdote dat Hitchcock zo zuinig wist om te springen met opnames dat er maar één manier was om de film te monteren. Selznick, die gewend was om achteraf in de montagekamer met het gefilmde materiaal zijn film te maken (zoals hij bij *GONE WITH THE WIND* deed), was hier niet blij mee. Zie Thomas Schatz. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon Books, 1988.

<sup>39</sup> *Film Art: An Introduction*, pp. 46-49.

<sup>40</sup> *Hitchcock on Hitchcock*, p. 190. Zie ook Paul de Graaf. 'De films die Alfred Hitchcock niet maakte: Van Hamlet en Cleopatra tot gangsters op zoek naar een lijk' in *Skrien*, jaargang 32, n. 10, dec. 2000/jan. 2001: pp. 41-43.

werd hem dat door velen aan het thuisfront toch niet in dank afgenomen (oud-producent Michael Balcon leverde ongezouten kritiek). Tijdens de oorlog maakte Hitchcock veel films die inderdaad helemaal niets met politiek te maken hebben zoals de komedie *MR & MRS SMITH* (1941) en de thrillers *SUSPICION* (1941), *SHADOW OF A DOUBT* (1943) en *SPELLBOUND* (1945). Ondanks Hitchcocks afzijdigheid van de politiek,<sup>41</sup> zijn er niettemin regelmatig expliciete politieke referenties in veel Hitchcock-films terug te vinden. Deze zijn bijna allemaal op inhoudelijk niveau, of op het niveau van de mise-en-scène (dit tegenover de stijl en vormelementen uit de Britse filmcultuur en het dandyisme; vandaar dat het aspect van betekenis en interpretatie hier belangrijker worden).

In *FOREIGN CORRESPONDENT* (1940) laat Hitchcock duidelijk merken dat hij niet heel veel vertrouwen heeft in de macht van democratische regeringen om de vrijheid van hun burgers te garanderen en dat er soms amateurs, goedwillende burgers, nodig zijn om de regering een handje te helpen. In de film breekt de oorlog letterlijk uit en is de verwijzing naar de actuele politieke situatie onmiskenbaar. Een deel van de film speelt in Nederland, omdat een Nederlandse diplomaat wordt ontvoerd door de nazi's. Een journalist, Johnny Jones, doet verslag van de oorlog in Europa aan het thuisfront in Amerika, hoewel de Amerikaanse overheid er alles aan probeert te doen de berichten tegen te houden en niet bij de oorlog betrokken te raken. De film zou als een oproep aan Amerika kunnen worden gezien om hun isolatie op te geven en Europa te hulp te komen. Hitchcocks missie met *FOREIGN CORRESPONDENT* is in die zin vergelijkbaar met wat Chaplin doet in *THE GREAT DICTATOR* (1940). Beide regisseurs hebben op deze manier getracht om via hun ficties de feiten te beïnvloeden. In 1941 zijn de Verenigde Staten zich inderdaad met de oorlog in Europa gaan bemoeien. Dit besluit is beslist niet genomen op basis van deze twee films, maar de films hebben zeker bijgedragen aan het beïnvloeden van de publieke opinie, die de politiek weer bereikt.

Ook *LIFE BOAT* (1943) is een film waarin Hitchcock duidelijk politiek stelling neemt. De film speelt zich helemaal in één set af, namelijk een reddingsboot op zee. Hier creëert Hitchcock een soort microkosmos van heel verschillende mensen tussen wie enorme spanningen ontstaan als er een Duitse drenkeling Willy, de kapitein van een gezonken nazi onderzeeër, aan boord wordt gehaald. Vanwege het psychologisch realisme is het nog steeds een sterke film – met een scherpe

---

<sup>41</sup> Tijdens de oorlog is Hitchcock een keer teruggekeerd naar Europa om op verzoek van het Britse ministerie van Informatie twee propagandafilmpjes voor het verzet te maken. Met een Franse crew en Franse acteurs werd het Franse verzet in deze filmpjes, *BON VOYAGE* en *AVANTURE MALGACHE*, neergezet. *BON VOYAGE* vertelt het verhaal van een Franse verzetsstrijder die een Poolse spion voor een medeverzetsstrijder heeft aangezien en daardoor onbedoeld en onwetend zijn vrienden heeft verraden. Hitchcocks oorlogsfilms zijn vanzelfsprekend serieuzer dan zijn andere films; hier geen MacGuffins en ook geen cameo-optredens.

anti-nazi-stellingname. Zoals Eric Rohmer en Claude Chabrol hebben opgemerkt: 'Hitch, who is ordinarily not at all a "committed" auteur, made an exception where Nazism was concerned.'<sup>42</sup> Hoewel de film dus expliciete verwijzingen naar het nazisme maakt, verklaart Hitchcock tegen Truffaut op welke manier *LIFEBOAT* ook verder nog als een metafoor voor de politieke situatie op dat moment gezien kan worden, waarbij de personages op de boot de geallieerden vertegenwoordigden en de nazi-kapitein het Duitse rijk.

We wilden laten zien dat er op dat moment twee wereldmachten tegenover elkaar stonden: democraten en Nazi's. En terwijl de democraten hopeloos verdeeld waren, hadden de Duitsers duidelijk één richting. Het was dus een statement aan de democratieën om hun meningsverschillen tijdelijk opzij te zetten, en hun krachten te concentreren op de gezamenlijke vijand, wiens macht nou precies haar oorsprong vond in eensgezindheid en vastberadenheid.<sup>43</sup>

In haar artikel 'We Might Even Get in the Newsreels' stelt Ina Rae Hark bovendien dat zowel in *FOREIGN CORRESPONDENT* als in *LIFEBOAT* de pers gezien kan worden als een metoniem voor het functioneren van democratische regeringen – het democratische recht op persvrijheid centraal stellend.<sup>44</sup> Rae Hark maakt duidelijk dat Hitchcock inderdaad een antifascistische stellingname innam om democratieën te waarschuwen voor te veel chaos en veelstemmigheid, maar er tegelijkertijd niet in slaagt een andere oplossing dan fascistische methodes aan te dragen. Ze concludeert dan ook:

In the end, the director's inability to reconcile a belief in the desirability of preserving democracy's freedoms with his convictions that democratically constituted populations can't take on their enemies effectively without adopting those enemies' methods, inevitably sabotages his attempts to allocate himself the mission of the democratic press whose various inadequacies his wartime films delineate. When VE day finally arrived, and the European and American democracies *had* managed to defeat Fascism, one imagines that Hitchcock, the expatriate Briton who'd spent five years trying to convey pro-democracy propaganda, was relieved and overjoyed, while

<sup>42</sup> Eric Rohmer en Claude Chabrol. *Hitchcock: The First Forty-Four Films*. New York: Ungar, 1979, p. 60.

<sup>43</sup> *Hitchcock/Truffaut*, p. 129.

<sup>44</sup> Ina Rae Hark. '“We Might even get in the Newsreels”': The Press and Democracy in Hitchcock's World War II Anti-Fascist Films' in *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, pp. 332-347. Behalve *FOREIGN CORRESPONDENT* en *LIFEBOAT* bespreekt Rae Hark ook *SABOTEUR*.

Hitchcock the skeptical artist, whose attitudes echo eerily from the mouth of Willy, was merely surprised.<sup>45</sup>

Uit bovenstaande voorbeelden blijkt hoe expliciete, impliciete en symptomatische betekenislagen over elkaar heen kunnen schuiven en bovendien niet eenduidig zijn.

Ook de spionageverhalen kunnen impliciet of symptomatisch worden gelezen. Ik noemde al dat de populariteit van spionageverhalen, en Hitchcocks Britse succesfilms, ook te maken zou kunnen hebben gehad met de internationale spanningen die in de jaren dertig in Europa te voelen waren. In zijn artikel '39 Steps to The Borders of the Possible' vraagt Toby Miller zich af op welke manier spionagefictie historisch geëvalueerd zou kunnen worden.<sup>46</sup> Veel spionageromanschrijvers zijn immers zelf ook ooit spionnen geweest en putten vaak uit persoonlijke ervaringen. Ian Fleming, bijvoorbeeld, maar ook John Le Carré en Graham Greene; John Buchan, Hitchcocks favoriete schrijver werd door het schrijven van zijn romans zo gegrepen door het spionnenleven dat hij zelf geheimagent is geworden. Millers uitgangspunt voor zijn artikel is een citaat over spionage en politiek en de relatie tussen feit en fictie, waarbij fictie soms bijdraagt aan de feiten; een vroeg voorbeeld van de ingewikkelde en soms omgekeerde verhouding tussen feit en fictie zoals ook te zien is in de film *WAG THE DOG* (Barry Levinson, 1997):

In 1909, the sensational novelist William Le Queux published *Spies for the Kaiser: Plotting the Downfall of England*, in which two lawyers expose 'the vast army of German spies spread over our smiling land of England'. When the novel was serialised in the *Weekly News*, the paper appointed a spy editor, and ran the headlines: 'Foreign Spies in Britain'.<sup>47</sup>

Toby Miller betoogt in zijn artikel dat Hitchcocks *THE THIRTY-NINE STEPS* en de gelijknamige roman van John Buchan waar de film op gebaseerd is, bepaalde relaties hebben met de sociale werkelijkheid uit die tijd, zonder dat het hier gaat om een één-op-één-correspondentie tussen feit en fictie. Centraal in beide werken staat de veiligheid van Engeland in een bedreigende wereld en het nut van getalenteerde amateurs, zoals Richard Hannay in film en boek, om de tekortkomingen van de officiële instanties aan te vullen. Hannay spreidt een groot patriotisme ten toon. Dit komt met name tot uiting in de sequentie waar hij voorwendt

<sup>45</sup> 'We Might even get in the Newsreels', p. 344.

<sup>46</sup> '39 Steps to the Borders of the Possible', pp. 316-331.

<sup>47</sup> David Trotter. 'The Politics of Adventure in Early British Spy Novel' in Wesley K. Wark (red.). *Spy Fiction, Spy Films, and Real Intelligence*. Londen: Frank Cass, 1991, p. 31. Geciteerd '39 Steps to "The Borders of the Possible"', p. 317.



een politicus te zijn en een grote menigte toespreekt. Zijn speech is eerder gepassioneerd dan politiek, maar deze laat zien op welke manier de gewone burger zich verbonden voelt met de geschiedenis en politieke gebeurtenissen. Hitchcock spreekt zo ook het verlangen uit een 'gewone held' die de geschiedenis en de politiek kan beïnvloeden (zoals Hannay, en Jones in *FOREIGN CORRESPONDENT*) te willen zijn, een verlangen dat gedeeld werd door velen. In ieder geval laat *THE THIRTY-NINE STEPS*, net als andere Hitchcock-films uit die tijd, zien dat populaire teksten indirect zijn verbonden met de werkelijkheid en symptomatisch te lezen zijn als een kritiek of commentaar op de historische situatie.

Soms ook worden er onbedoeld verwijzingen in bepaalde films gezien. Het nootore voorbeeld met betrekking tot Hitchcocks werk is het incident rond *NOTORIOUS*. In *NOTORIOUS*, gemaakt tijdens de Tweede Wereldoorlog, maar uitgebracht in 1946, presenteert Hitchcock weer een niets betekenende MacGuffin, die echter niet door iedereen als een MacGuffin wordt opgevat. Alicia Heberman (Ingrid Bergman) infiltreert in de film in een groep gevluchte nazi's in Brazilië. Deze verwijzing is natuurlijk expliciet. Maar het is eigenlijk toeval dat Hitchcocks scenario-schrijver Ben Hecht, een jaar voor Hiroshima, had bedacht dat de MacGuffin van de film (zand in de wijnflessen) uranium zou moeten zijn. Niemand vermoedde toen nog wat dat spul in een bom teweeg kon brengen – maar Hitchcock is nog maandenlang na het uitbrengen van de film door de FBI geschaduwd op verdenking dat hij daar iets mee te maken zou hebben. *NOTORIOUS* bleek voor heel wat onbedoelde politieke commotie te zorgen.

Naast de Tweede Wereldoorlog is de tweede grote politieke situatie die tijdens Hitchcocks leven speelt de Koude Oorlog. Ook hiervan is meestal niet veel terug te vinden in het werk van Hitchcock, op twee films na: *TORN CURTAIN* (1966) en *TOPAZ* (1969) – dit zijn expliciet Koude-oorlogsfilms en draaien ook weer om spionagezaken. In *TORN CURTAIN* spelen Paul Newman en Julie Andrews de hoofdrollen. De film speelt in Oost-Duitsland (achter het IJzeren Gordijn), maar is helemaal in Hollywood opgenomen (behalve backprojecties in de busscène; die zijn in Oost-Duitsland opgenomen). Paul Newman is een wetenschapper die publiekelijk overloopt naar de communistische partij, maar alleen maar om te spioneren, zoals zal blijken. Het Oost-Duitse verzet helpt hem en zijn vriendin om weer te ontsnappen uit het communistische regime. *TOPAZ* gaat over een CIA-geheimagent die op Cuba moet zien uit te vinden wat de Russen daar van plan zijn. Ook Frankrijk speelt een rol in deze film, want de gebeurtenissen zijn gebaseerd op de waargebeurde aanwezigheid van een communistische spion in de gelederen van generaal De Gaulle, die door de CIA-agent ontmaskerd wordt. In deze film neemt Hitchcock expliciet stelling tegen het communisme. Er lopen Fidel Castro lookalikes in de film rond en er worden zelfs martelingen door Cubaanse politieagenten op verzetstrijders getoond. Een scène speelt in Hotel Teresa in Harlem, waar

Castro verbleef toen hij in 1960 naar de Verenigde Staten kwam. Zowel in *TOPAZ* als in *TORN CURTAIN* dient de politieke situatie als achtergrond voor een spionageverhaal, maar de verwijzingen zijn zo expliciet dat ze Hitchcocks Britse voorkeur voor het spionageverhaal toch ook wel heel historisch en politiek kleuren in termen van zijn verblijf in Amerika ten tijde van de Koude Oorlog.

Er zijn ook veel implicietere en symptomatichere verwijzingen naar de Koude Oorlog te vinden in Hitchcocks latere werk. In zijn artikel 'You Wanna Check my Thumbprints? *VERTIGO*, The Trope of Invisibility and Cold War Nationalism' geeft Robert Corber een interpretatie van de impliciete politieke boodschappen in Hitchcocks *VERTIGO*. Deze film, die in eerste instantie gaat over de obsessie van een man voor een vrouw, wordt door Corber gezien als een metafoor voor de paranoïde obsessie van de Amerikanen in de jaren vijftig voor het vaststellen wie er nu Amerikaans of niet-Amerikaans (lees: communistisch, onzichtbaar) was.<sup>48</sup> Judy, geïrriteerd door James Stewarts obsessief geneus in haar leven, vraagt hem op een gegeven moment in de film 'You wanna check my thumbprints?'. Corber plaatst deze uitspraak in de politieke situatie van de Koude Oorlog. Tijdens de Koude Oorlog hadden Amerikanen een obsessie met het vaststellen van iemands 'ware identiteit': is iemand 'American' of 'Unamerican', dat wil zeggen communistisch. Nu was het probleem dat 'communisme' als zodanig niet direct van iemands gezicht te lezen valt. Zonder rood boekje of de geschriften van Marx of Lenin onder de arm heeft een communist geen herkenbaar uiterlijke kenmerken, zoals wel met rassen- en etnische verschillen het geval. Daardoor ontstond er in de jaren vijftig een soort paranoïde obsessie voor potentieel 'subversieve identiteiten' en werd ook vaak seksualiteit aan nationale belangen gekoppeld: 'one homosexual can pollute the government'; dit gold ook voor heteroseksuelen die zich niet helemaal volgens de burgerlijke fatsoensnormen gedroegen. In *VERTIGO* is Scottie geobsedeerd door Judys 'verdachte' identiteit. Judy is dubbel verdacht omdat ze 'working class', een beetje ordinair en van Mexicaanse afkomst is. Het feit dat Scottie Judy tot de blonde, perfect gekapte en geklede Amerikaanse Madeleine wil omtoveren, wijst niet alleen op het ontkennen van een deel van de Amerikaanse bevolking, maar ook op het willen ontkennen van een deel van Amerika's imperialistische ontstaansgeschiedenis:

*VERTIGO* misrepresents the nation's history of miscegenation, even as it turns to consciousness. Imperialism emerges as a melodramatic subplot in the nation's history. The film's only allusion to the genocidal violence against racialized others that national expansion and empire building invol-

<sup>48</sup> Robert Corber. "'You Wanna Check my Thumbprints': *VERTIGO*, The Trope of Invisibility and Cold War Nationalism' in *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, pp. 301-314.

ved is in (...) the description of Carlotta's sexual exploitation. (...) her Anglo lover simply 'threw her away' after she gave birth to their child because 'a man could do that in those days. They had the power and freedom.' The film undercuts this acknowledgement that Anglo power and freedom were asserted at the expense of Mexicans by turning it into the stuff of melodrama. (...) Given that it was made during the cold war, it is hardly surprising that VERTIGO avoided engaging the nation's history, one in which the United States was able to expand its colonial power even as it lost its colonial possessions by positing itself as the leader of the 'free world'. The film's representation of the nation's imperial past performed important cultural work by diverting attention from the emergence of this new form of colonial expansion.<sup>49</sup>

Corbers interpretatie van VERTIGO is geen voor de hand liggende en is dan ook de meest symptomatische lezing van verborgen en misschien ook onbewuste politieke boodschappen die ik hier naar voren heb gebracht. Zoals THE WIZARD OF OZ symptomatisch gelezen kan worden als een film die ideologisch gezien familiewaarden in ere herstelt ten tijde van economische crisis in de jaren dertig in Amerika, zo kan VERTIGO gezien worden als een film die niet alleen paranoïde angst voor de (communistische) ander laat zien, maar ook het eigen imperialisme van de Verenigde Staten wegpoetst ten gunste van de politieke situatie in de jaren vijftig.<sup>50</sup>

Uit bovenstaande analyses en interpretaties van Hitchcocks werk blijkt dat het concept 'nationale cinema' geen eenduidig begrip is. Wanneer we over nationale cinema spreken, kan er naar verschillende aspecten worden gekeken: de economisch en sociaal- culturele factoren van het filmklimaat in een land zijn van belang, maar ook is het mogelijk een tekst te zien als representatief of symptomatisch voor een nationale identiteit of politieke context. Zowel op esthetisch als inhoudelijk betekenisniveau kunnen deze verbindingen gelegd worden.

Op vergelijkbare manieren als bij Hitchcocks werk is het werk van elke regisseur op een of andere manier beïnvloed door zijn of haar historische gesitueerdheid in een nationale cinema en in politieke contexten. Het werk van Rainer Werner Fassbinder is bijvoorbeeld niet los te denken van de sociale en politieke contexten van het Duitsland waarin hij opgroeide, leefde en werkte. Fassbinder maakte deel uit van een generatie Duitse filmmakers die het taboe wilden doorbreken van het grote Duitse stilzwijgen na de Tweede Wereldoorlog, de zoge-

<sup>49</sup> "'You Wanna Check my Thumbprints?'" , pp. 306-307. Carlotta is Madeleine/Judy's overgrootmoeder.

<sup>50</sup> Zie *Film Art*, pp. 46-49.

naamde Duitse 'Neue Welle'. In veel films gebruikte Fassbinder daarvoor het genre van het melodrama, dat bij hem altijd scherpe eigenzinnige en sociaal-politieke aspecten meekreeg. 'I don't throw bombs, I make films' was Fassbinders veelzeggend adagium. Zijn films blikken evenzeer terug op het verleden (zoals *DIE EHE DER MARIA BRAUN* en *LILI MARLENE*) als dat ze ook concreet over de Duitse multiculturele maatschappij van de jaren zeventig en tachtig gaan (*ALI/ANGST ESSEN SEHLEN AUF*).<sup>51</sup> En na de terroristische aanslagen op het WTC en het Pentagon op 11 september 2001 bleken veel Amerikaanse rampenfilms zoals *INDEPENDENCE DAY* (Ronald Emmerich, 1996) en terrorismefilms als *SWORDFISH* (Dominic Sena, 2001) zulke akelige 'voorspellende' beelden te presenteren dat vele films die op dat moment in productie waren gestopt werden.<sup>52</sup> Spionage en inlichtingen hebben na deze aanslagen een andere betekenis gekregen die ook de Hollywoodproductie beïnvloedt. En zelfs sommige scènes uit Hitchcock-films krijgen een andere lading. In *NORTH BY NORTHWEST* is het sproeivliegtuigje alleen nog maar een dodelijk wapen voor Cary Grant. Maar sproeivliegtuigen zijn nu ook het angstvisioen van vele Amerikanen vanwege mogelijk misbruik voor biologische aanvallen.<sup>53</sup> Inmiddels is de roep om wraakscenario's in Hollywood doorgedrongen. Er zijn nog vele andere voorbeelden te noemen van directe en indirecte invloed van politieke contexten op filmproducties, maar tot besluit wil ik kort ingaan op de Nederlandse nationale cinema.

### Nederlandse film en de Nederlandse identiteit

In zijn boek *Nederlandse cinema wereldwijd* benadrukt Bart Hofstede het belang van een bloeiende Nederlandse cinema in het licht van internationale ontwikkelingen.<sup>54</sup> Zowel om economisch succesvol te zijn als om het vertegenwoordigen van Nederlandse belangen is de rol van film belangrijk. Hofstede citeert Raymond van de Boogaard, redacteur van *NRC Handelsblad* in 1998:

Als Nederland hier niet een partijtje meeblaast, verschrompelt het imago

<sup>51</sup> Zie voor een uitgebreide studie naar Fassbinders werk en de relatie tot de sociaal politieke situatie van Duitsland Thomas Elsaesser. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.

<sup>52</sup> Theoreticus Slavoj Žižek verspreidt onmiddellijk na de ramp zijn theoretische beschouwingen over de gebeurtenissen en stelt dat America zijn fantasiebeelden werkelijkheid heeft zien worden in 'Welcome to the Desert of the Real' (verspreid via e-mail).

<sup>53</sup> Zie Karel Knip, 'Het sproeivliegtuig als wapen' in *NRC Handelsblad*, zaterdag 6 oktober 2001: p. 45. Het artikel wordt geïllustreerd met een foto van Cary Grant, achtervolgd door het sproeivliegtuigje uit *NORTH BY NORTHWEST*.

<sup>54</sup> Bart Hofstede. *Nederlandse cinema wereldwijd: De internationale positie van de Nederlandse film*. Amsterdam: Boekmanstudies, 2000.

van ons land tot dat van een oninteressant buitengewest. Dat zou volkomen in strijd zijn met het algemeen naoorlogse streven om ons land (...) een grotere rol te laten spelen in het concert der naties. (...) Zonder de export van goede Nederlandse films naar het buitenland – om het even karikaturaal te stellen – kunnen we al helemaal vergeten dat een Nederlander ooit nog president van de Europese Bank wordt.<sup>55</sup>

Hoewel het uiteindelijke presidentschap van de Europese Bank van de Nederlander Duisenberg moeilijk echt is toe te schrijven aan de Oscars voor *ANTONIA* (Marleen Gorris, 1995) en *KARAKTER* (Mike van Diem, 1997), is het punt duidelijk: nationale cinema vertegenwoordigt een nationale identiteit die in film niet alleen wordt gereflecteerd maar ook geconstrueerd.

De Nederlandse film heeft zich met horten en stoten ontwikkeld.<sup>56</sup> De eerste Nederlandse filmproducties werden rond de eeuwwisseling gemaakt en vertoond. De bekendste Nederlandse filmmaker in die periode is Maurits Binger en zijn filmfabriek Hollandia. Het besef van en vooral de behoefte aan een echt nationale cinema ontstaat eigenlijk pas in de jaren dertig na de introductie van de geluidsfilm. In zijn boek *Sprekende films* laat Karel Dibbets zien dat pas bij de introductie van deze nieuwe techniek voor het eerst bij een breed publiek de behoefte ontstond aan films geproduceerd in de eigen taal en op de eigen bodem.<sup>57</sup> Er was dus een markt voor de Nederlandse film en in 1933 leidde dit tot de productie van verschillende lange speelfilms zoals *WILLEM VAN ORANJE* (G.J. Teunissen, 1934) en *DE JANTJES* (Jaap Speyer, 1934). Ook werden er verschillende studio's gebouwd. Helaas werd door de Tweede Wereldoorlog de net opbloeiende Nederlandse filmproductie lam gelegd en het zou tot de jaren zestig en zeventig duren voordat er een nieuwe bloeiperiode kwam. In 1956 was door de Bioscoopbond en de overheid de Nederlandse Film en Televisie Academie opgericht en vanaf 1958 kwam er financiële steun in de vorm van subsidieregelingen. Deze maatregelen begonnen enkele jaren later vruchten af te werpen en *TURKS FRUIT* (Paul Verhoeven, 1973) is het hoogtepunt van die bloeiperiode. In de jaren tachtig is de Nederlandse film niet erg populair, met uitzondering van de de 'Hollands Hollywood'-producties en de formule films van Dick Maas' studio First Floor Features. Zijn thriller *DE LIFT* (1983) was redelijk succesvol, maar vooral de komedie *FLODDER* (1986) trok volle zalen. Ook andere komedies, zoals *SCHATJES* (Ruud van Hemert, 1984) deden het goed. Eind jaren negentig is er pas weer een

<sup>55</sup> Van de Boogaard geciteerd in *Nederlandse cinema wereldwijd*, p. 9.

<sup>56</sup> Zie *Nederlandse cinema wereldwijd*, pp. 151-152. Zie voor een overzicht van alle Nederlandse speelfilms <http://www.filmview.nl> of <http://www.geocites.com/Hollywood/Theater>.

<sup>57</sup> Karel Dibbets. *Sprekende films: De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933*. Amsterdam: Otto Cramwinckel Uitgever, 1993.

nieuwe bloeiperiode van de Nederlandse film aangebroken. Dit keer zijn het de samenwerking met televisie, Europese steunmaatregelen en de binnenlandse fiscale regelingen die het aantrekkelijk maken voor particuliere investeerders om hun geld in film te beleggen, de zogenaamde cv-constructies. Een voorbeeld van een film die dankzij samenwerking met de televisie totstandkwam is ABELTJE (Ben Sombogaart, 1998). De films die van Europese maatregelen hebben geprofiteerd zijn ANTONIA en KARAKTER. De cv-constructies hebben films opgeleverd als WILDE MOSSELS (Erik de Bruyn, 2000) en BABY BLUE (Theo van Gogh, 2000). De Nederlandse cv-constructies zijn inmiddels alweer door het Europese hof in Brussel verboden en worden in 2006 afgeschaft, maar hopelijk is de laatste periode van de Nederlandse cinema hierdoor niet meteen alweer uitgebleeid.

In ieder geval laten alle golfbewegingen binnen de Nederlandse film duidelijk zien wat het belang kan zijn van economische en sociaal-culturele aspecten zoals die door Tom Ryall en Andrew Higson aan het begin van dit hoofdstuk zijn gedefinieerd: de marktwerking, de invoering van een nieuwe techniek, gecombineerd met een culturele noodzaak voor het behoud van eigen identiteit (in de jaren dertig), de oprichting van filmscholen, samenwerking tussen film en televisie en allerlei stimuleringsmaatregelen zijn factoren die in hoge mate het bestaan van de Nederlandse cinema en ook de Nederlandse televisieproductie bepalen.

Zoals bij vele andere nationale cinema's het geval is, is wat naast die ontwikkeling van de eigen filmproductie ook altijd een rol heeft gespeeld in de Nederlandse cultuur de enorme invloed van de Amerikaanse cultuur, zeker vanaf 1945. Met de toename van alle vormen van media is de wereld internationaler geworden, en in vele opzichten voert de Amerikaanse populaire cultuur de boventoon. Zoals Abram de Swaan het in *Perron Nederland* uitdrukt: 'Over de internationale oppervlaktes flitsen de films en de tv-shows, de clips en de series, daar razen de popgroepen – een volkomen mondiale vermaaksindustrie, bijna helemaal afkomstig uit de Verenigde Staten.'<sup>58</sup> Ook Hofstede plaatst de Nederlandse film in dit internationale perspectief:

Nederlandse films, talent, geld en ideeën staan onder de invloed van dit mondiale stelsel. Sommige Nederlanders reageren hierop door Engelstalige 'formulefilms' te maken met het oog op de export; anderen door low budget telefilms te ontwikkelen; sommigen pleiten voor een impuls aan de nationale en zelfs regionale filmbedrijvigheid, zoals in Rotterdam, anderen vertrekken naar landen waar de filmindustrie al volop bloeit.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Abram de Swaan. *Perron Nederland*. Amsterdam: Meulenhof, 1991: p. 9.

<sup>59</sup> *Nederlandse cinema wereldwijd*, pp. 9-10.

Wanneer we Nederland tot de Europese filmcultuur rekenen, is er op zichzelf niet veel veranderd sinds de wereldoorlogen de Amerikaanse populaire cultuur hebben geïmporteerd. Veel Europese cinema's vechten nog steeds voor het behoud van eigen identiteit. En anders zijn er wel de critici die pleiten voor meer eigenheid van Nederlandse filmproducten. In zijn artikel 'Vreemd Landschap' stelt Gawie Keyser dat de Nederlandse identiteit op losse schroeven staat en dat films als Jean van de Veldes LEK (1999) een voorbeeld zijn van deze culturele globalisering (lees amerikanisering).<sup>60</sup> LEK is een politiefilm, een genrefilm dus, en laat volgens Keyser niets van de Nederlandse cultuur zien, behalve een scène waarin twee Hollandse politieagenten een hele broodjeszaak vol vermoedelijke illegalen de stuipen op het lijf jaagt door naar verblijfsvergunningen te vragen (hun enige doel is snel een broodje te kunnen bestellen). Keyser pleit voor een cinema die 'vorm geeft aan de collectieve nationale ervaring en herinnering'. Het voorbeeld dat hij aandraagt, de telefilm VIVA BOER GERRIT (Hans Heijnen, 2000), is weliswaar ook een genrefilm (de spaghettiwestern) en zit vol stereotypen (de *femme fatale*, de stugge boer) maar Keyser's punt is duidelijk: de Nederlandse speelfilm moet de werkelijkheid niet verloochenen door alleen maar onherkenbare, onidentificeerbare 'vreemde landschappen' te presenteren. Een ander punt dat Keyser duidelijk maakt, is dat de Nederlandse speelfilm inderdaad niet veel laat zien van de multiculturele samenleving die Nederland onmiskenbaar is geworden. Op de televisie komt dit aspect van hedendaags Nederland naar voren in series als DUNYA EN DESI (Robert Alberdingk Thijm, 2002) NAJIB EN JULIA (Theo van Gogh, 2002) en politieseries als SPANGEN (Boby Eerhart en Pollo de Pimentel, 2000-2006) en VAN SPEIJK (Pollo de Pimentel, 2006/2007) maar de speelfilm blijft nog erg achter wat dit betreft. De film POLLEKE (Ineke Houtman, 2003) gaat over een Nederlands meisje van elf jaar dat verliefd wordt op haar Marokkaanse overbuurjongen Mimoen. En sinds het enorme succes van SHOUF SHOUF HABIBI (Albert ter Heerdt, 2004), een komedie over de jonge Marokkaans-Nederlandse Ab en zijn vrienden en familie, lijken er iets meer Nederlandse films aan te sluiten bij de Nederlandse multiculturele maatschappij. MADAME JEANETTE (Paula van der Oest, 2004) en BOLLETJES BLUES (Karin Junger, 2006) gaan over de Surinaamse gemeenschap in Nederland. HET SCHNITZELPARADIJS (Martin Koolhoven, 2005) is de verfilming van het populaire boek van de Marokkaans-Nederlandse schrijver Khalid Boudou. De telefilm OFFERS (Dana Nechusthan, 2006) geeft een indringend portret van een jonge Palestijnse terroriste in Nederland. En in 2007 verschijnt de film DUNYA EN DESIE IN MAROKKO (Dana Nechusthan). Maar filmmakers van niet-Nederlandse

<sup>60</sup> Gawie Keyser. 'Vreemd Landschap' in *De Groene Amsterdammer*, jrg. 124, no. 43, 2000: pp. 40-43.

oorsprong zijn er nog steeds op een hand te tellen en het Nederlandse filmlandschap is nog altijd niet heel kleurrijk.

Met Keyzers beschouwingen zijn we beland bij het tweede aspect van het concept 'nationale cinema' volgens Ryall en Higson, namelijk de manier waarop in filmteksten en andere populaire cultuur een bepaalde nationale identiteit naar voren zou komen: wat maakt de Nederlandse film typisch Nederlands? In *FOREIGN CORRESPONDENT* maakte Hitchcock in ieder geval gebruik van Nederlandse clichébeelden om ze een typisch hitchcockiaanse wending te geven: hij filmt een molen met wieken die tegen de wind ingaan, een teken voor het overbrengen van een geheime boodschap. En Hitchcock vertelt verder aan Truffaut:

Ja, we begonnen met het idee van de molenscène, en de scène waarin de moordenaar ontsnapt tussen de dansende parapluïes. We waren in Nederland, dus we gebruikten molens en regen. Als de film in kleur was gemaakt, dan zou ik een shot hebben gemaakt waar ik al jaren van droom: moord in een tulpenveld. Twee personages, een Jack the Ripper-type achtervolgt zijn slachtoffer, een meisje. Als zijn schaduw over haar heen kruipt, draait ze zich om en schreeuwt. Onmiddellijk zwenkt de camera naar de worstelende voeten in het bollenveld. Dan zouden we de camera recht op en in een van de tulpen rijden, met het geluid van de worsteling op de achtergrond. Een meeldraadje zou het hele scherm vullen, en plotseling zou er een druppel bloed opspatten. En dat zou het einde van de moord zijn.<sup>61</sup>

Maar behalve molens, regen en tulpenvelden zijn er wellicht nog wel meer typisch Nederlandse kenmerken terug te vinden in de nationale cinema. Zijn *TURKS FRUIT EN IK OOK VAN JOU* (Ruud van Hemert, 2001) bijvoorbeeld typerend voor de vrije opvattingen over passie en seks? Is *COSTA* (Johan Nijenhuis, 2001) populair bij het jonge publiek, omdat jeugdigen zichzelf herkennen op een tienervakantie in Salou? En zegt de unaniem afkrakende reactie van de kritiek op deze film weer iets over de opvattingen van de Nederlandse intellectuele elite voor wie populaire cultuur nog steeds vaak heel verdacht is en zeker niet alleen maar 'entertainment' kan zijn? Is de houding van de agenten en rechercheurs in de politieserie *BLAUW, BLAUW* representatief voor de Nederlandse politie? Heeft de relatief opvallende afwezigheid van onze 'medelanders' in de Nederlandse cinema te maken met het

<sup>61</sup> *Hitchcock/Truffaut*, pp. 109-111. Zie ook Thomas Elsaesser. 'Holland to Hollywood and Back, or: Do We Need a National Cinema?' in J. Blom et al. (red.). *De onmacht van het grote: cultuur in Europa*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1993; pp. 81-93. Ook in de Indiase cinema zijn Hollandse tulpenvelden een geliefd decor voor zingende en dansende Indiase sterren. Zie Anil Ramdas. 'Hollandse tulpenvelden' in *NRC Handelsblad*, 19-03-2001.



'multiculturele drama'?<sup>62</sup> Dit zijn maar een paar van de vragen die er gesteld kunnen worden over het typisch Nederlands karakter van de Nederlandse cinema, maar waar ik hier niet verder op in zal gaan. In hun boek *The Undutchables* geven Colin White en Laurie Boucke hun hilarische visie op Nederlanders, of de 'cloggies' zoals zij 'ons' noemen.<sup>63</sup> Het zou misschien aardig zijn te kijken welke 'cloggies' er in de Nederlandse speelfilm rondlopen. Het is in ieder geval duidelijk dat de Nederlandse filmcultuur en zeker ook de Nederlandse televisiecultuur een rol heeft te spelen in het weergeven en beïnvloeden van nationale, multiculturele en internationale veranderingen.

Het concept 'nationale cinema' is een begrip dat de theoretische bril scherpt met historische kennis van de complexiteit van verschillende contexten waarbinnen films en andere mediaproducten tot stand komen. Door de globalisering en de internationalisering van de film- en entertainmentindustrie lijkt het begrip 'nationale cinema' wellicht enigszins aan inflatie onderhevig. En ook het feit dat er steeds meer films de transnationale levenssituatie van migranten en migrantenfilm makers weergeven stelt vragen aan begrippen als nationale contexten, nationale identiteit en nationale cinema.<sup>64</sup> Tegelijkertijd is er ook een toenemende belangstelling voor culturele en nationale specificiteit, wat bijvoorbeeld blijkt uit het groeiend aantal bezoekers van vele filmfestivals waarin films van verschillende nationale en (multi)culturele achtergronden worden vertoond. Met de aandacht voor nationale contexten hebben we het terrein van de tekstuele analyse verlaten en hebben we gezien hoe we mediateksten ook in hun culturele en politieke context kunnen plaatsen. Met deze verschuiving hebben we eigenlijk al het domein van *cultural studies* betreden, de theoretische benadering die in het volgende hoofdstuk centraal staat.

<sup>62</sup> Zie Paul Scheffer. 'Het Multiculturele Drama' en 'Het Multiculturele Drama: Een Repliek' in *NRC Handelsblad*, 29-1-2000 en 25-3-2000. Zie ook <http://www.nrc.nl/W2/Lab/Multicultureel>. Het Nederlandse multiculturele drama kreeg een nieuwe en grimmige wending met de moord op Theo van Gogh door Mohammed B. in 2004 naar aanleiding van de film *SUBMISSION* die Van Gogh regisseerde naar een scenario van de omstreden politica Ayaan Hirshi Ali.

<sup>63</sup> Colin White en Laurie Boucke. *The Undutchables: Leven in Holland*. Vert. Paul Heijman. Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar, 2001 (Eerste druk 1990).

<sup>64</sup> Zie hierover bijvoorbeeld Dina Iordanova. 'Periferie zonder centrum: de verbeelding van plaats in de internationale cinema' in *Skrien*, jrg. 34, no. 1., februari 2002, pp. 34-38. Zie ook Hamid Nafici (red.). *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place*. New York en Londen: Routledge, 1999.





## ‘Hitchcock presents’

### *Televisie, populaire cultuur en cultural studies*

Good evening. I'm Alfred Hitchcock. And tonight I am presenting the first in a series of stories of suspense and mystery called, oddly enough, ALFRED HITCHCOCK PRESENTS. I shall not act in these stories, but will only make appearances, something in the nature of an accessory before and after the fact, to give the title to those of you who can't read, and to tidy up afterwards for those who don't understand the endings. Tonight's playlet is really a sweet little story. It is called REVENGE. It will follow – oh dear, I see the actors won't be ready for another sixty seconds. However, thanks to our sponsor's remarkable foresight, we have a message that will fit in nicely.

*Alfred Hitchcock*<sup>1</sup>

[H]itchcock of the television films is ironic, aloof, anecdotal, manipulative and fond of witty reversals, even if they make nonsense of the stories that have carefully led up to them. (...) It is Hitchcock the introducer, Hitchcock the featured cameo, Hitchcock the editor and impressario of *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine* and its numberless anthologies, Hitchcock the master of suspense whose iconic image dominates the boxes of video-taped episodes of ALFRED HITCHCOCK PRESENTS. This is not Hitchcock the filmmaker but Hitchcock the raconteur, Hitchcock the interview subject (...), Hitchcock the coolly elusive biographical subject, Hitchcock the endlessly available public figure whose private life, armoured by the absence of letters or close friendships outside his protective immediate family, remains a closed

---

<sup>1</sup> Alfred Hitchcock op televisie, introductie voor de episode REVENGE, geregisseerd door Hitchcock zelf, uitgezonden op CBS, 2 oktober 1955.

book to biographers and fans alike. It is this Hitchcock, not Hitchcock the director, who continues to dominate the popular imagination a hundred years after his birth.

*Thomas Leitch*<sup>2</sup>

In de jaren vijftig werd Hitchcock enorm populair door zijn optredens als 'ceremoniemeester' van meer dan 350 afleveringen van *ALFRED HITCHCOCK PRESENTS*. Elke week verscheen hij op het televisiescherm, aangekondigd door het karakteristieke muzikje 'Funeral March of a Marionette', en nodigde hij de televisiekijker met veel *understatement* en ironie uit tot het zien van een nieuwe macabere aflevering uit zijn serie. Toch zijn het juist deze televisieoptredens en de episodes die hij voor televisie regisseert die Hitchcock enorm veel kritiek opleveren en zijn status als auteur en serieuze filmmaker ondermijnen. Zoals Thomas Leitch stelt: 'When is a director not a director? When he is directing a television program.'<sup>3</sup> Deze kritiek laat duidelijk zien dat televisie in de jaren vijftig als een vorm van 'lage cultuur' wordt gezien, waarin kwaliteit voortdurend een knieval moet maken voor de commercie en de smaak van het grote publiek. Ook wanneer Hitchcock in 1960 *PSYCHO* maakt, met een televisiecrew en laag budget dat hij zelf financierde, zijn studio, medewerkers en critici in eerste instantie niet gecharmeerd van het verhaal dat bij de smaak van een jong massapubliek zou aansluiten.

Hitchcocks critici kregen geen gelijk: zowel zijn televisieoptredens als *PSYCHO* waren enorme successen. En hoewel er ook aan het begin van de eenentwintigste eeuw nog vele vooroordelen zijn over populaire cultuur, en televisie in het bijzonder vaak als dieptepunt van banaliteit wordt gezien,<sup>4</sup> heeft er inmiddels (ook) onder academici wel een herwaardering van populaire cultuur plaatsgevonden. Langzaam is in de mediatheorievorming immers het besef gegroeid dat de (populaire) smaak en invloed van het publiek en de steeds veranderende culturele contexten waarbinnen teksten worden ontvangen zeer bepalend zijn voor de betekenis van een audiovisueel product. In de jaren zeventig (en tachtig) ontstaat het zogenaamde Britse *cultural studies* die aan deze contextuele aspecten aandacht schenkt.<sup>5</sup> In *cultural studies* staat niet alleen de tekst centraal, maar wordt vooral ook gekeken op welke verschillende manieren de tekst betekenis kan krij-

<sup>2</sup> Thomas Leitch. 'The outer Circle: Hitchcock on Television' in *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, p. 65.

<sup>3</sup> 'The Outer Circle', p. 60.

<sup>4</sup> Zie Joke Hermes. 'De schandaligheid van televisie' in *Hollywood op Straat*. pp. 111-120.

<sup>5</sup> In Amerika is er ook een vorm van *cultural studies* waar men aanvankelijk het zoeken naar nationale eenheid en consensus tussen de verschillende bevolkingsgroepen onder verstaat. Dit is, zoals zal blijken uit dit hoofdstuk, tegengesteld aan de uitgangspunten van het Britse *cultural studies* die juist voor diversiteit pleiten en waarvan de invloed inmiddels ook steeds groter wordt in de Amerikaanse cultuurkritiek. Wanneer er over *cultural studies* wordt gesproken, gaat het dus meestal over

gen in verschillende culturele contexten en bij verschillende publieksgroepen. In het vorige hoofdstuk hebben we al gezien hoe nationale en politieke contexten kunnen worden bestudeerd. Maar cultural studies is een benadering die naar meerdere contexten kijkt. In *Film, Form, and Culture* beschrijft Robert Kolker het als volgt:

Such a task would involve looking closely at a film and how it is put together – including its form, its narrative structure, the function of the actors and stardom. We would need to address the thematic structure of a film – what it is saying. We would want to place the film in the context of other films of its kind and examine its intertextual structure. We would then need to take all of this and look at the film through the eyes of the period in which it was made, as well as the period in which it is being analyzed. In other words, we would try to see the film as its contemporaries did and then see it again as it looks to us now.<sup>6</sup> We would have to place all of this information in line with larger social issues: technology, politics, questions of gender, race, and class, of ideology and how the film in question fits or contradicts those general ideas and images we hold about ourselves and our place in the world.<sup>7</sup>

Kolkers 'recept' voor een *cultural studies*-benadering is nogal veelomvattend. Elke stap in de analyse staat weer op zichzelf voor een complex aan factoren. In de praktijk wordt er dan ook niet altijd aan al deze aspecten tegelijkertijd aandacht geschonken, maar wordt er bijvoorbeeld gekeken naar de samenhang tussen de tekst en de politieke context, of naar gender-aspecten of etnische vraagstukken. In dit hoofdstuk zal ik dan ook een keuze maken uit een aantal belangrijke grondbeginselen en twee belangrijke aandachtspunten binnen cultural studies nader belichten. Eerst zal ik een introductie geven over het ontstaan van cultural studies en de belangrijkste theoretische begrippen die in deze benadering centraal staan. Tot nu toe is het publiek in de theorievorming altijd als een abstracte constructie beschouwd: de toeschouwer zonder enige empirische of reële invulling. Binnen

---

Britse cultural studies. Zie ook John Fiske. 'British Cultural Studies' in *Channels of Discourse*, p. 320-321. In het Nederlands heeft 'culturele studies' meestal een iets andere invulling dan het op media gerichte 'cultural studies'; vandaar dat ik hier de Engelse term blijf hanteren.

<sup>6</sup> Zie bijvoorbeeld de analyses van James Naremore en Murray Pomerance van *PSYCHO* en de remake van *PSYCHO* in hoofdstuk 1. Beide houden rekening met de culturele veranderingen in het publiek tussen 1960 en eind jaren negentig.

<sup>7</sup> Robert Kolker. *Film, Form, and Culture. Second Edition*. New York: MacGraw-Hill, 2002: p. 131. Kolker analyseert op deze manier *VERTIGO* en *DIE HARD*, waarbij hij o.a. let op de invloed van televisie voor de creatie van het sterrendom van Bruce Willis, kijkt naar de culturele context van de jaren vijftig en het beeld van kwetsbare jaren vijftig versus de stoere jarentachtig-man, etniciteit in *DIE HARD* analyseert en het idee van 'verlossing' in beide films bespreekt (pp. 131-150).

cultural studies is er aandacht ontstaan voor onder andere de verschillende etniciteiten en verschillende seksuele identiteiten en voorkeuren van het daadwerkelijke publiek.<sup>8</sup> De aandacht voor etniciteit en de zogenaamde *queer studies* zijn twee van de zeer actuele aspecten van cultural studies die ik zal toelichten. Met name binnen queer studies is er ook veel aandacht voor het werk van Hitchcock, waarvan ik ten slotte enkele voorbeelden zal geven.

### Het ontstaan van cultural studies: herdefiniëring van het begrip 'cultuur'

Cultural studies is verbonden aan het serieus bestuderen van televisie. Zoals we in hoofdstuk 3 hebben gezien, is het uiteraard ook mogelijk televisie te bestuderen vanuit een formele esthetische of semiotische benadering, maar het grootste deel van televisiewetenschappelijk werk heeft zich ontwikkeld vanuit het cultural studies perspectief, met veel aandacht voor de verschillende kijkersgroepen.<sup>9</sup> Cultural studies beperkt zich niet tot televisie alleen. Cultural studies neemt de hele populaire cultuur, variërend van pulpromannetjes tot popmuziek, televisie en populaire film, serieus. Het serieus nemen van de populaire cultuur, van de smaak van het grote publiek is, zoals uit de inleiding al bleek, niet geheel vanzelfsprekend. Met het woord 'cultuur' worden namelijk van oudsher de 'hoge' kunstvormen bedoeld zoals de schilderkunst, de literatuur en de klassieke muziek. De populaire massacultuur die aan het begin van de twintigste eeuw ontstond is altijd nogal verdacht geweest; vele intellectuelen hebben zich verzet tegen deze vorm van vermaak die het publiek tot willoze slaven van de consumptiemaatschappij zou maken.<sup>10</sup>

Aanvankelijk wordt film als een dergelijke vorm van populair volksvermaak en lage kunst gezien, maar vanaf de jaren vijftig krijgt televisie die status toebedeeld en schuift de cinema iets op in de hiërarchie. Ook binnen de filmtheorie zelf wordt er aanvankelijk nogal afwijzend gereageerd op de introductie van een nieuw audiovisueel medium. Toen vanaf de jaren zestig en zeventig film eindelijk via de se-

<sup>8</sup> Zie voor een overzicht van verschillende methodes om inzicht te krijgen in de beleving van verschillende publieken Christine Geraghty. 'Audiences and "Ethnography": Questions of Practice' in Christine Geraghty en David Lusted (red.). *The Television Studies Book*. Londen en New York: Arnold, 1998, pp. 141-157. Zie in ditzelfde boek ook de artikelen over 'queer communities' en over 'race': 'Producing (Queer) Communities: Public Access Cable TV in the USA' van Eric Freedman (pp. 251-263) en 'Television Studies and Race' van Therese Daniels (pp. 131-140).

<sup>9</sup> Zie voor een esthetische analyse van Hitchcocks REVENGE Neil Potts. 'Hitchcock's REVENGE' in *The Hitchcock Annual 2000-2001*, pp. 146-162.

<sup>10</sup> Zie ook Maarten Reesink. 'Over smaak valt niet te twisten: Populaire cultuur, kwaliteit en goede smaak' in *Hollywood op straat*, pp. 100-110. In de eerste helft van de twintigste eeuw waren het bijvoorbeeld de Duitse filosofen van de Frankfurter Schule (zoals Adorno) die zich kritisch uitlieten over film en de massacultuur.

miologie en de psychoanalyse een serieus plekje had veroverd in de wetenschap, was namelijk de angst groot dat met het bestuderen van televisie de wetenschappelijke normen zouden worden aangetast en film zijn net verworven status als wetenschappelijk object weer zou verliezen. Televisie zou te vulgair zijn, en alleen maar tot doel hebben om te verstrooien en tot consumptie aan te zetten. In zijn artikel 'Mass Culture and the Feminine: The "Place" of Television in Film Studies' geeft Patrice Petro een voorbeeld van de kritiek op televisie zoals die wordt geuit door filmtheoreticus Noël Burch:

The incorporation of a variety of genres in American network television (...) is thus for Burch 'designed to place everything on the same plane of triviality... in which the repression in El Salvador is no more nor less involving than THE PRICE IS RIGHT'. The television spectator is not encouraged to think, to know, to take action, but instead to become entranced by a 'fascinated non-involvement which is several removes in passivity away from the "spell of motion pictures"'. Explicitely set in opposition to the cinema, television for Burch becomes the 'bad object' from which to promote radical practice.<sup>11</sup>

Televisie en populaire cultuur worden dus lange tijd niet als cultuur maar als een 'bad object' gezien. De eerste stap op weg naar de inmiddels immens grote theoretische stroming die nu cultural studies heet, is dan ook om tot een herdefiniëring van het begrip 'cultuur' te komen. De wortels van cultural studies liggen dan ook in het werk van drie Britse schrijvers die een belangrijke voorbereidende taak hebben gehad in dit herdefiniëren van het begrip cultuur. Het werk van Richard Hoggart, Raymond Williams en E.P. Thompson in de jaren vijftig en zestig is cruciaal geweest voor het ontstaan van cultural studies.<sup>12</sup> Zij hebben ieder op hun eigen manier het begrip 'cultuur' uitgebreid tot het geheel van maatschappelijke waarden, instituten en 'ways of life'. Williams en Hoggart bestuderen de cultuur van de arbeidersklasse en komen tot de conclusie dat deze heel rijk is. Voor Wil-

<sup>11</sup> Patrice Petro. 'Mass Culture and the Feminine: The "Place" of Television in Film Studies' in Robert Stam en Toby Miller. *Film and Theory*, p. 588. Petro verklaart deze negatieve houding ten opzichte van massacultuur uit de beperkte en ongenueanceerde metaforische vergelijking van 'lage' cultuur (massacultuur, populaire cultuur) met vrouwelijkheid (als passief, verstrooid en consumptief) ten opzichte van 'hoge' cultuur (kunst) als 'mannelijk' (actief, intellectueel, kritisch). Deze vergelijking en tegenstelling zijn uiteraard zeer kort door de bocht en onterecht, maar is verrassend hardnekkig, ook in de eenentwintigste eeuw, waar bij de vergelijking tussen popmuziek (vrouwelijk, verstrooid) en rockmuziek (mannelijk, serieus) nog vaak impliciet (en soms expliciet) wordt aangevoerd.

<sup>12</sup> Zie ook Andy Willis. 'Cultural Studies and Popular Film' in Joanne Hollows en Mark Jancovich (red.). *Approaches to Popular Film*. Manchester en New York: Manchester University Press, 1995: pp. 173-191. Veel van de informatie over het ontstaan en de basisbegrippen van cultural studies in deze en de volgende paragraaf zijn ontleend aan dit artikel.



liams zijn daarbij de media als film en televisie interessante bronnen om te bestuderen. Thompson introduceert het idee dat cultuur niet alleen een 'way of life' is, maar ook een 'way of conflict'. Thompson bedoelt hiermee dat in elke cultuur verschillende groepen zich juist van elkaar onderscheiden door hun verschillende culturele praktijken en voorkeuren. De arbeidersklasse vormt en onderscheidt zich van de middenklasse door zich bijvoorbeeld af te zetten tegen bepaalde culturele praktijken van die middenklasse. In ieder geval groeit door het werk van deze drie theoretici het besef dat cultuur zich niet beperkt tot de kunst (het canon van de hoge cultuur), maar ook te vinden is in het dagelijkse leven en in populaire cultuurvormen, zoals bijvoorbeeld populaire liedjes of voetbal.

In de jaren zeventig begint cultural studies zich als een academische discipline te profileren in en rondom het Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) aan de Universiteit van Birmingham. Onder de bezielende leiding van directeur Stuart Hall is de invloed van Hoggart, Williams en Thompson duidelijk merkbaar. Hoggart, Williams en Thompson zijn zogenaamde 'culturalisten' die ervan uitgaan dat de cultuur gevormd wordt door de creativiteit van gewone mensen die hun eigen cultuur vormgeven. Maar tegelijkertijd is cultural studies zich bewust van die andere belangrijke theoretische stroming van de jaren zestig en zeventig, de structuralistische semiologie. De semiologie (het structuralisme) gaat er nu juist vanuit dat de gewone mensen, het publiek, helemaal geen invloed hebben op de cultuur en dat het juist de culturele producten zijn die de gewone mens (ideologisch) sturen en kneden: 'Rather than seeing culture as the product of human activity, structuralism tended to see human activity as the product of culture.'<sup>13</sup> Cultural studies is eigenlijk ontstaan uit de spanning die er bestaat tussen deze twee opvattingen over de rol van (populaire) cultuur.<sup>14</sup> Cultural studies erkent namelijk dat cultuur mede wordt gevormd door de gewone mensen (culturalisme), maar erkent tegelijkertijd ook dat omgekeerd de cultuur een vormende invloed op de mensen/het publiek kan hebben (structuralisme). Om die spanning tussen culturalisme en structuralisme te overbruggen zijn er een aantal grondbegrippen belangrijk als algemene uitgangspunten voor cultural studies. Voor deze grondbeginselen heeft cultural studies gebruikgemaakt van het werk van Antonio

---

<sup>13</sup> 'Cultural Studies and Popular Film', p. 178.

<sup>14</sup> Een deel van de strijd tussen culturalisme en structuralisme is gevoerd over het realistische televisiedrama *DAYS OF HOPE* (Ken Loach, 1975), een verhaal over Britse arbeiders van voor de Eerste Wereldoorlog tot de late jaren twintig, dat in de jaren zeventig op de Britse televisie werd uitgezonden. Structuralisten schreven in *Screen* (en werden daarom ook wel Screen-theoretici genoemd) dat deze serie uitermate deterministisch was en door zijn realistische vormgeving geen enkel politieke kritiek kon leveren. Volgens cultural studies aanhangers was er wel degelijk ruimte voor alternatieve en meer kritische lezingen van de serie. Zie Graeme Turner. 'Cultural Studies and Film' in John Hill en Pamela Church Gibson. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998: pp. 195-201.

Gramsci (Italië, 1891-1937), Valentin Nikolajevits Volosinov (Rusland, 1895-1936) en Pierre Bourdieu (Frankrijk, 1930-2002).

### Hegemonie, multi-accentualiteit van taal en smaakverschillen

Van Antonio Gramsci, eerste leider van de Italiaanse communistische partij, is het begrip 'hegemonie' (leiderschap, dominantie) afkomstig. Met behulp van dit begrip kan cultural studies verklaren waarom bepaalde culturele vormen dominant aanwezig zijn, zonder dat het hele publiek volledig passief door de cultuur wordt gedetermineerd. Sommige groepen in de maatschappij kunnen zo dominant aanwezig zijn dat deze groep min of meer de consensus van andere groepen wint. Maar deze consensus en dominantie zijn geen vaststaande deterministische gegevens; binnen de cultuur wordt er voortdurend strijd geleverd om die dominantie en is er ook verzet. Te denken valt bijvoorbeeld aan het conservatisme van de regering-Bush dat in Amerika de hegemonie heeft, maar dit is een positie die wel constant moet worden bevochten en niet vanzelfsprekend is (hoewel na de terroristische aanslagen van 11 september 2001 Bush plotseling een meerderheid van het Amerikaanse volk achter zich lijkt te hebben). Het begrip 'hegemonie' biedt dus een uitweg uit de impasse tussen het determinisme van het structuralisme en het relativisme van het culturalisme. Via het begrip 'hegemonie' kan worden aangetoond dat het in de cultuur om een constante strijd gaat. Zoals Stuart Hall zegt in *Resistance through Rituals*:

Hegemony... is not universal and 'given' to the continuing rule of a particular class. It has to be won, reproduced, sustained. Hegemony is, as Gramsci said, a 'moving equilibrium' containing relations of forces favourable and unfavourable to this or that tendency.<sup>15</sup>

Omdat hegemonie geen vaststaand begrip is, wordt in cultural studies het historisch besef van ontwikkelingen in wat dominant en wat marginaal is ook belangrijker. Dit weer in tegenstelling tot de a-historische en universele benadering van teksten binnen het structuralisme. Bovendien laat cultural studies zien dat binnen populaire teksten, bijvoorbeeld televisieteksten of populaire films, soms verschillende ideologieën met elkaar in gevecht zijn en dat er vaak niet slechts één ideologie wordt uitgedragen.

Een tweede begrip dat belangrijk is voor cultural studies is afkomstig van de taaltheoreticus Volosinov. We hebben gezien dat in het structuralisme de taal betekenis krijgt, doordat tekens in relatie tot elkaar verschillen (het verschil tussen

<sup>15</sup> Stuart Hall geciteerd in 'Cultural Studies and Popular Film', p. 180.

'kat' en 'mat', bijvoorbeeld). Volosinov stelt echter dat betekenis veel meer heeft te maken met de verschillende contexten en de verschillende groepen waarbinnen een woord gebruikt wordt. Binnen de taal wordt er dus onderhandeld, en zelfs een strijd geleverd over de betekenis van woorden en tekens:

Class does not coincide with the sign of community, i.e. with the totality of users of the same set of signs of ideological communication. Thus various different classes will use one and the same language. As a result, differently oriented accents intersect in every ideological sign. Sign becomes an arena of class struggle.<sup>16</sup>

Het gebruik van het woord 'queer' is een voorbeeld van de mogelijke verschuivende betekenis van een woord. Nadat het aanvankelijk een scheldwoord van de dominante groep (heteroseksuelen) voor een marginale groep mensen (homoseksuelen) is geweest, is dit woord een soort geuzennaam geworden om de strijdbaarheid van homoseksuelen aan te geven. Hetzelfde geldt voor het woord 'nigger'. Ook dit was een scheldwoord van zeer racistische aard, maar is door de Black Power beweging in de jaren zeventig juist positief gebruikt. Dat dit woord nog steeds een teken is waar strijd om wordt geleverd, blijkt uit de controverse die is ontstaan tussen Spike Lee en Samuel Jackson naar aanleiding van het frequent gebruik van het woord 'nigger' in *PULP FICTION* van Quentin Tarantino (1995). Volgens Lee is het niet gepast dat een witte regisseur dit woord zomaar gebruikt, juist vanwege de racistische geschiedenis van het woord. Volgens Samuel Jackson, die een van de hoofdrollen in *PULP FICTION* speelt, stelt Lee zich in deze veel te 'politiek correct' op en heeft geen enkele groep het alleenrecht op een bepaald woord. Beide standpunten zijn verdedigbaar en laten in ieder geval zien op welke manier de betekenis van taal en tekens inzet kan zijn van een echte strijd.<sup>17</sup> Volosinovs 'multi-accentualiteit' van de taal, zoals hij de meerduidigheid van tekens noemt, maakt dus dat geen enkele (populaire) tekst puur conservatief of puur radicaal is. Bovendien kunnen verschillende publieken anders reageren op dezelfde tekst. Verderop in dit hoofdstuk zal ik bijvoorbeeld laten zien hoe *MARNIE* van Hitchcock heel anders kan worden gelezen dan we in hoofdstuk 3 hebben gezien met de psychosemiologische analyse van Raymond Bellour.

Een derde theoreticus die van belang is voor cultural studies is de socioloog Pierre Bourdieu. Bourdieu heeft belangrijk onderzoek verricht naar smaakverschillen tussen verschillende groepen. Hij komt daarbij tot de conclusie dat

<sup>16</sup> V.N. Volosinov. *Marxism and the Philosophy of Language* (1923), geciteerd in 'Cultural Studies and Popular Film', p. 182.

<sup>17</sup> In Nederland zijn er ten tijde van dit schrijven discussies over het verwijderen van het woord 'nigger' uit het Nederlands woordenboek vanwege zijn racistische connotaties.

smaak niet een puur individuele voorkeur is, maar in grote mate gesocialiseerd is, dat wil zeggen dat smaak te maken heeft met de mate waarin verschillende groepen toegang hebben tot 'culturele kennis' en 'cultureel kapitaal' en daardoor tot verschillende smaakoordelen komen. Die smaakoordelen zijn dan bovendien belangrijk om onderscheid te maken tussen verschillende groepen, waarbij het vaak ook weer om een strijd gaat:

Cultural competences refer to the forms of skill and knowledge which enable one to make sense of certain types of material. For example, some groups may have the competence necessary for an understanding and appreciation of modernist art, but they may lack the competence necessary to make sense of Martial Arts movies. The differential distribution of cultural capital also means that different classes and social groups will have different dispositions; certain groups will be more disposed towards the consumption of avant-garde films and others will be more disposed towards the consumption of popular forms such as 'CarryOn' films, action movies, or 'weepies'. (...) Not only do different sections of society have different forms of cultural consumption, but these different forms of consumption are used to distinguish one group from the other. For example, dominant groups often justify their dominance over others by reference to their 'superior' tastes, while subordinate groups will often reject these supposedly 'superior' tastes as 'arty-farty'.<sup>18</sup>

Deze drie basisconcepten van hegemonie, multi-accentualiteit en smaakverschillen wijzen erop dat populaire cultuur politieke betekenis kan hebben: hegemonie en verzet daartegen, de strijd om de betekenis van woorden en tekens en smaakverschillen zijn betekenisvolle processen die zich binnen de (populaire) cultuur afspelen. Een actieve rol van het publiek en wat het publiek met zijn culturele producten doet is daarbij van cruciaal belang. Dit is het grootste verschil tussen een cultural studies benadering en een structuralistische benadering, waar de betekenis van de tekst zelf centraal staat, die een deterministische invloed op het publiek zou hebben.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> 'Cultural Studies and Popular Film', pp. 183-184.

<sup>19</sup> In hoofdstuk 4 hebben we gezien hoe bijvoorbeeld Laura Mulveys tekst 'Visual Pleasure and Narrative Film' een voorbeeld is van een dergelijke structuralistische benadering. Mulvey gaat ervan uit dat elke Hollywoodfilm de paternalistische ideologie uitdraagt waarbinnen vrouwen slechts passieve objecten om naar te kijken zijn. Ze legt daarbij veel nadruk op de esthetiek, de vorm en stijl van de teksten zelf, waarbinnen geen ontsnappen aan die ideologie is. Het enige alternatief om tegen deze ideologie in verzet te komen is door andere films te maken, avant-gardefilms die qua vorm, stijl en thematiek niets te maken hebben met Hollywood.

## Stuart Hall: 'Encoding/Decoding'

Ik noemde net al de naam van Stuart Hall, directeur van het Centre for Contemporary Cultural Studies waar cultural studies tot ontwikkeling is gekomen. Met zijn artikelen en boeken heeft Hall veel bijdragen geleverd aan deze ontwikkeling. Een van zijn meest invloedrijke essays is het artikel 'Encoding/Decoding', waarin veel van de basisconcepten van cultural studies zoals ik die hierboven heb besproken impliciet terugkeren.<sup>20</sup> Hall stelt in dit artikel dat televisieprogramma's niet slechts *een* mening verkondigen, maar open teksten zijn die door verschillende mensen op verschillende manieren begrepen kunnen worden. Hij stelt dat er drie basisstrategieën zijn om teksten te interpreteren. Deze strategieën noemt hij de 'dominant reading', de 'negotiated reading' en de 'oppositional reading'. Het is duidelijk dat Hall ervan uitgaat dat het publiek actief betekenis kan toekennen aan bepaalde culturele teksten. In de eerste plaats is er de mogelijkheid een tekst te lezen volgens de maatstaven van de dominante groep, de groep dus die de hegemonie heeft. Dit is wat Hall de 'preferred reading' ofwel de 'encoded' reading noemt, de betekenis zoals die er door de makers is ingelegd. De tweede leesstrategie is om een meer onderhandelende positie in te nemen. In een 'negotiated reading' gaat de lezer grotendeels akkoord met de dominante positie, maar worden er uitzonderingen of afwijkende interpretaties gemaakt die naar de eigen sociale ervaring worden toegebogen; het 'ja, maar'-effect. Een derde leesstrategie is om geheel tegen de dominante lezing in te gaan en een 'oppositional reading' te geven van een bepaalde tekst.

Nu moet meteen gezegd worden dat Halls model van encoding/decoding niet geheel onproblematisch is. Er valt bijvoorbeeld in de eerste plaats soms te twisten over wat nu dominant of oppositieel is. Dit is een van de zwakke punten van het hegemonie-begrip want waaruit maak je op dat iets dominant is? Vaak is de dominante positie wel intuïtief aanvoelbaar maar niet altijd direct aanwijsbaar. Een ander problematisch punt is dat Hall er in dit artikel nog van uitgaat dat de makers van elke tekst de dominante positie aanhangen, wat natuurlijk maar de vraag is. Bovendien zijn veel televisieprogramma's en andere populaire teksten vaak zo gelaagd en zelfbewust dat het soms moeilijk is vast te stellen wat er nu precies 'encoded' of 'preferred' is. In het volgende hoofdstuk over postmodernisme kom ik uitgebreider op dit punt terug, maar voor nu is het belangrijk te zien dat Halls verschillende leesstrategieën op zichzelf al niet altijd even eenvoudig zijn vast te stellen. Toch is het een model dat verschillende lezingen van een tekst toestaat en ook veel stof tot discussie oproept, waarmee de cultuurpoli-

---

<sup>20</sup> Stuart Hall. 'Encoding/Decoding' in Stuart Hall e.a. (red.). *Culture, Media. Language*. Londen: Unwin Hyman, 1980: pp. 128-138.

tieke relevantie van de cultural studies benadering wordt onderstreept.

In zijn boek *Television Culture* past John Fiske het encoding/decoding model van Hall toe op verschillende televisieteksten. Ik zal twee van zijn voorbeelden naar voren halen om Halls model wat concreter te maken. Fiske analyseert onder andere het actie-detectivegenre op televisie zoals *THE A-TEAM*, *STARSKY & HUTCH* en *MAGNUM PI*.<sup>21</sup> Het zijn series uit de jaren zeventig die nog steeds regelmatig worden herhaald. *THE A-TEAM*, *STARSKY & HUTCH* en *MAGNUM* zijn gemaakt in Amerika toen daar de wonden werden gelikt van de verloren Vietnam-oorlog. Wat we hier in terug kunnen zien is een ideologie van actieve mannelijkheid, individualisme en competitie en een soort van sociaal darwinisme waarin de moraal altijd aan de kant van de winnaars staat. Zwarte mannelijkheid is aanwezig in deze series, maar altijd in een iets lagere hiërarchische positie. Vrouwen spelen ook geen noemenswaardige rol. Deze ideologie is nauw verbonden met een beeld van Amerikaans (westers) nationalisme, dat heel duidelijk gezien moet worden in die context van het herstellen van Vietnam en het 'her-masculiniseren' van de Verenigde Staten na het softe Carter-tijdperk. *THE A-TEAM* maakt in de begincredits van elke aflevering zelfs een expliciete verwijzing naar Vietnam, de leden van het team zijn in deze oorlog immers onterecht beschuldigd en werken nu 'under cover' als huurlingen voor de goede zaak. Kijkers die zich gemakkelijk in de post-Vietnampositie terug kunnen vinden (bijvoorbeeld de gemiddelde blanke Amerikaanse man) zullen deze 'dominante ideologie' (bewust of onbewust) accepteren en in Halls termen een dominante lezing geven van de serie.

Maar er zijn andere groepen die bijvoorbeeld meer zullen 'onderhandelen' met de tekst. Jonge jongens (zelf nog niet in dominante positie) kunnen bijvoorbeeld meer letten op de 'performance kant' van de acties. B.A., de zwarte gespierde chauffeur en monteur in *THE A-TEAM*, is bijvoorbeeld heel populair bij zowel witte als zwarte jonge jongens, maar om verschillende redenen. Voor witte jongens is B.A.'s kracht en technische kennis iets dat ze bewonderen en ze herkennen zich in zijn lagere hiërarchische positie omdat ze zichzelf daarin als nog niet volwassen ook bevinden. Voor witte jongens is B.A.'s huidskleur niet zo belangrijk. Zwarte jongens voelen zich ook aangetrokken door B.A.'s kracht en technisch inzicht, maar voor hen is B.A.'s huidskleur wel belangrijk. De gouden kettingen waarmee B.A. constant is behangen (vergelijkbaar met de gouden kettingen van hiphoppers in de jaren negentig) zijn symbolen voor het constante gevecht om erkenning, een positie die voor zwarte jongens vaak hun hele leven lang herkenbaar zal blijven.<sup>22</sup> Ook vrouwelijke toeschouwers kunnen een meer onderhande-

<sup>21</sup> John Fiske. *Television Culture*. Londen en New York: Routledge, 1987: pp. 198-223.

<sup>22</sup> In een interview in *Fairfax Magazines* (Sydney, Australië) antwoordt B.A. op de vraag waarom hij zoveel gouden kettingen draagt: 'They are a symbol of my great African ancestors, who were

lende positie innemen. De afwezigheid van vrouwen zou kunnen worden opgevat als een teken dat de aantrekkelijke helden nog altijd beschikbaar zijn (Magnum is hier natuurlijk een groot voorbeeld van; elke vrouw kan hem in principe nog strikken), terwijl in een dominante lezing het gewoon minder bedreigend is als er niet te veel vrouwen zijn. In deze lezingen wordt de dominante lezing een beetje opgeschoven naar de eigen ervaring, maar wordt er niet rechtstreeks ingegaan tegen de dominante lezing.

In oppositionele lezingen wordt de dominante ideologie ontmanteld: feministen kunnen deze genres als puur macho gedrag bestempelen, zwarte activisten kunnen de positie van B.A. veroordelen of bekritisieren, en homoseksuele toeschouwers kunnen in Starsky en Hutch een leuk koppel zien, dat heus niet zo heteroseksueel is als de dominante lezing wil doen geloven. Deze laatste lezing is typisch een oppositionele lezing die in de 'queer theory' wordt toegepast en waar ik zo meteen uitgebreider op terugkom.

De vele verschillende reacties op Madonna, een belangrijk fenomeen in de populaire cultuur van de afgelopen twee decennia, is een ander voorbeeld van mogelijke lezingen volgens het model van Hall.<sup>23</sup> Het publiek met een dominante lezing ziet haar als een manipulerend monster dat jonge meisjes op het slechte pad brengt en daar nog veel geld aan verdient ook. Madonna-fans (jonge meisjes) worden dan gezien als 'cultural dupes' die manipuleerbaar en beïnvloedbaar zijn. Een meer 'negotiated' en 'oppositional' reading laat zien dat Madonna-fans Madonna juist leuk vinden omdat ze helpt bij het vinden van een eigen identiteit, of omdat ze herkennen dat Madonna een zeer zelfbewuste performance geeft waarin het spel meespelen plezier en bevrijding kan opleveren (bevrijding van stereotiepe vrouwbeelden). Zoals Fiske zegt: 'Madonna knows that you know. So long as we are all in on the act together, let's enjoy it.'<sup>24</sup>

Ook voor een homoseksueel publiek kan Madonna verschillende dingen betekenen: haar performances kunnen herkend worden als een ondermijning van de stereotiepe man- en vrouwbeelden en pleiten voor meer openheid voor homoseksuelen. Maar vanuit dezelfde groep kan ook kritiek komen op Madonna's toe-eigening van bijvoorbeeld het 'voguen' (afkomstig uit de homocultuur). Binnen eenzelfde groep kunnen dus ook verschillende lezingen plaatsvinden. Hetzelfde geldt voor de reacties van een zwart publiek op Madonna: een deel zag bijvoorbeeld de antiracistische boodschap in 'Like a Prayer'. Maar anderen zien de clip

---

brought here as slaves in iron chains. I turned my chains into gold, so my statement is this: I wear gold chains instead of iron because I'm still a slave, but my price tag is higher.' Geciteerd in *Television Culture*, p. 207.

<sup>23</sup> John Fiske. 'British Cultural Studies and Television' in *Channels of Discourse*, pp. 304-317. Zie ook Hannah Bosma en Patricia Pisters. *Madonna: De vele gezichten van een popster*.

<sup>24</sup> *Channels of Discourse*, p. 311.

toch wel als heiligschennis en/of vinden dat Madonna hier zwarte stijlen steelt. In ieder geval laten de reacties op Madonna's werk zien dat er voortdurend onderhandeld wordt in de populaire cultuur en dat cultuur voortdurend een proces is waar betekenis wordt gecreëerd. Analyse volgens de cultural studies methode laat zien hoe televisieteksten en andere populaire teksten een arena zijn waarin over die betekenissen wordt gevochten en onderhandeld.

Er zijn verschillende ontwikkelingen waar te nemen in cultural studies, met name met betrekking tot de manier waarop televisie wordt bestudeerd. Van de bestudering van televisieteksten zelf als 'battlegrounds' voor verschillende meningen, naar een bestudering van de sociale context van het kijken (de dagelijkse sociale context van de huiskamer tegenover een bezoek aan de bioscoop bijvoorbeeld). Een andere ontwikkeling is te zien in het feit dat aanvankelijk vooral serieuze nieuwsprogramma's op televisie worden gezien als politieke teksten, maar na verloop van tijd ook populaire genres als soaps en politseries op hun cultuur-politieke relevantie worden bestudeerd. Ten slotte is ook de betekenis van wat nu precies tot populaire cultuur behoort aan historische verandering onderhevig. Shakespeare was in zijn eigen tijd puur volksvermaak, maar wordt nu gezien als hoge kunst. Met betrekking tot Hitchcock zien we dat bijvoorbeeld *PSYCHO* aanvankelijk als platte horror werd gezien door de elite, maar door deze zelfde groep nu wordt bestempeld als een klassieker die niet vaak is geëvenaard.

Een laatste algemeen punt dat nog van belang is voor de cultural studies methode, is dat, juist vanwege het belang van het publiek en de verschillende contexten van receptie, er meestal gekeken wordt naar verschillende soorten teksten en de verhoudingen tussen die teksten.<sup>25</sup> In de eerste plaats is er natuurlijk de primaire tekst, het televisieprogramma of de populaire film, die is geproduceerd in een culturele industrie waarvan de invloed ook moet worden onderkend (geen pure auteursbenadering van thema, vorm en stijl dus). Ten tweede is er een ander niveau van teksten, ook geproduceerd door de culturele industrie, die de primaire tekst begeleiden en beïnvloeden: publiciteit, kritiek, artikelen, roddelbladen, fanbladen, websites, etc.: deze kunnen potentiële betekenissen van de primaire tekst sturen en activeren al naar gelang dat past bij verschillende groepen. Een derde niveau van teksten wordt geproduceerd door het publiek zelf: wat er over de programma's of films wordt gezegd, de ingezonden brieven, de chat-boxes, de fanzines, de stijlen van kleding, spraak of gedrag die worden overgenomen. Deze drie niveaus lopen door elkaar heen, maar zijn alledrie belangrijk om te analyseren op welke manier populaire cultuur, en met name televisieteksten, op verschillende manieren betekenis krijgen en functioneren in onze dagelijkse audiovisuele cultuur.

<sup>25</sup> Zie *Channels of Discourse*, p. 319.



## Stuart Hall: nieuwe etniciteiten

De concepten, uitgangspunten en methodes van cultural studies laten zien dat er steeds meer belangstelling is gekomen voor de verschillen tussen het publiek/de toeschouwers. Zoals ik aan het begin van dit hoofdstuk al zei, zijn er twee aspecten van verschil waarover veel is geschreven en gedebatteerd in verband met de media. Hoewel aanvankelijk de verschillen tussen de arbeidersklasse en de middenklasse werden onderzocht en benadrukt in de studies naar populaire cultuur, is al snel de aandacht vooral komen te liggen op vraagstukken rondom ras en etniciteit en rondom (homo)seksualiteit. De strijd tegen het racisme en om genderkwesties heeft zich voor een belangrijk deel voltrokken in debatten over culturele representatie. Veel academici hebben zich hiermee beziggehouden, met name in Amerika ook buiten het cultural studies debat om.<sup>26</sup>

In verband met cultural studies en etniciteitsvraagstukken is de naam van Stuart Hall opnieuw belangrijk. In zijn artikel 'Nieuwe Etniciteiten' stelt Hall bijvoorbeeld dat er twee momenten zijn aan te wijzen waarop het zwarte bewustzijn en de 'zwarte cultuurpolitiek' gestalte krijgt; het zijn twee momenten die elkaar nog steeds voortdurend aanvullen en op elkaar inwerken, en dus niet los van elkaar moeten worden gezien.<sup>27</sup> Het eerste moment (dat door Hall niet precies in tijd wordt aangeduid, maar ergens in de jaren zeventig plaatsvindt) is het moment waarop de term 'zwart' en 'zwarte ervaring' ingang vindt ter aanduiding van de gemeenschappelijke ervaring van racisme en marginalisering in Engeland (Hall komt uit Jamaica en spreekt steeds vanuit de Britse context). Dit racisme en deze marginalisering van de zwarte ervaring komen naar voren in culturele representaties, zoals film en televisieprogramma's en blijken enerzijds uit de overweldigende historische afwezigheid van zwarte mensen in film en televisiebeelden, en anderzijds, wanneer er wel zwarte mensen voorkomen in de media, dan was dat altijd in de vorm van simplificaties en stereotypen. In deze eerste fase van de zwarte cultuurpolitiek gaat het om toegang te krijgen tot die culturele representaties en om het bestrijden van die stereotiepe beeldvorming.

Er is veel onderzoek gedaan naar stereotiepe beelden van mensen van allerlei etniciteiten, met name ook in Amerikaanse academische kringen die zich met mediastudies bezighouden: onderzoek naar de stereotypen van de Indiaan in de western, de joodse immigrant, Italianen en Ieren, Latino's en Mexicanen, etc. Stereotiepe representaties van zwarte mensen in film zijn bijvoorbeeld de 'mammie' in *GONE WITH THE WIND*: de zwarte vrouw is a-seksueel en een moederfiguur.

<sup>26</sup> Zie Robyn Wiegman. 'Race, Ethnicity, and Film' in *The Oxford Guide to Film Studies*, pp. 158-168.

<sup>27</sup> Stuart Hall. 'Nieuwe etniciteiten' in *Het minimale zelf en andere opstellen*. Vert. en inleiding Angil Ramdas. Amsterdam: Uitgeverij SUA, 1991: pp. 171-180.

Zwarte mannen zijn doorgaans muzikanten, butlers of barkeepers of juist gevaarlijke agressieve types die een bedreiging vormen voor de witte vrouw zoals in *BIRTH OF A NATION* te zien is.<sup>28</sup> In Douglas Sirks melodrama *IMITATION OF LIFE* (1959) zien we een van de weinige Hollywoodproducties waarin expliciet naar voren komt hoe moeilijk het is om een zwart subject te zijn in een witte wereld. Hoewel ook hier de zwarte actrice Juanita Moore slechts een bijrol heeft als huisvrouwster van de ster Lana Turner, zijn het toch vooral de scènes tussen haar en haar dochter die voor een blank meisje door wil gaan en zich voor haar moeder schaamt, die het meest hartverscheurend zijn.

Het is belangrijk om bewust te zijn van het feit dat al die stereotypen voortkomen uit de geschiedenis van de westerse kolonisatie van de rest van de wereld. Daarom wordt er in verband met stereotypering van rassen en etniciteiten ook vaker gesproken van 'colonial discourse' en van 'postcolonial discourse'. 'Postcolonial discourse' wil zeggen dat er gesproken wordt over de historische periode na het opheffen van de koloniën (met vele verschillen tussen de verschillende landen en hun ex-koloniale overheersers). Maar dat wil meestal niet zeggen dat de sporen van het kolonialisme helemaal zijn uitgewist, integendeel. Bovendien bestaan er ook nieuwe vormen van kolonialisme (bijvoorbeeld van grote corporaties die goedkope arbeiders zoeken in lage lonen landen). Wat wel een groot verschil is in het postkoloniale discours, is dat er een steeds grotere migratie op gang is gekomen en dat elke natie inmiddels bestaat uit verschillende rassen en etniciteiten en er dus steeds meer sprake is van multi-etniciteit of multiculturalisme.<sup>29</sup>

In ieder geval was, zoals Hall aangeeft, de eerste stap op weg naar het zwarte bewustzijn en een zwarte cultuurpolitiek, het gevecht tegen de afwezigheid en marginale stereotypering van de zwarte ervaring. De 'zwarte ervaring' is op dit

---

<sup>28</sup> Homi Bhabha is bijvoorbeeld een zwarte theoreticus die over stereotypering in de cinema heeft geschreven in zijn artikel 'The Other Question... The Stereotype and Colonial Discourse' in *Screen*, vol. 24, no. 6, 1983: pp. 18-36. Bhabha laat zien dat de twee stereotypen van de 'nobele wilde' en de 'gevaarlijke wilde' op complexe manier (van aantrekking en afkeer) functioneerden in het koloniale verleden en nog steeds terug te vinden zijn in filmische en andere culturele representaties. In Nederland is kunstenaar en filmmaker Félix de Rooy belangrijk geweest voor het onder de aandacht brengen van impliciete en expliciete stereotiepe beeldvorming van het zwarte subject, onder andere in een tentoonstelling *WIT OVER ZWART* in het Tropen Museum in Amsterdam in 1989.

<sup>29</sup> Het verschil tussen 'ras' en 'eticiteit' is het verschil tussen biologische kenmerken en culturele kenmerken: 'Where ethnicity provides the means for differentiations based on culture, language, and national origins, race renders the reduction of human differences to innate, biological phenomena, phenomena that circulate culturally as the visible ledger for defining and justifying economic and political hierarchies between white and non-white groups.' ('Race, Ethnicity, and Films', p. 161). Hoewel meestal de voorkeur wordt gegeven aan de minder deterministische term etniciteit, wordt vooral in Amerika, met name in debatten over Afro-Amerikaanse identiteiten, ook nog vaak het woord ras gebruikt.

moment een overkoepelende term waarbinnen geen onderscheid wordt gemaakt tussen de vele verschillende etniciteiten. Het tweede moment dat Hall onderscheidt met betrekking tot etniciteitsdebatten is het moment waarop de term 'representatie' op zichzelf ingewikkelder wordt. Representatie kan aan de ene kant gezien worden als een 'afspiegeling van de maatschappij'. Maar aan de andere kant helpen culturele representaties ook juist mee aan het actief construeren van die maatschappij en zijn ze meer dan slechts een afspiegeling van de werkelijkheid. Representaties vormen de werkelijkheid actief mee, en krijgen daardoor meer politieke betekenis. In het eerste moment van de zwarte ervaring worden representaties opgevat als een afspiegeling (achteraf). Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat dit kan leiden tot essentialistische en simplistische opvattingen over hoe de wereld in elkaar zit: alsof een beeld of een persoon bijvoorbeeld de 'essentie' van de witte of zwarte ervaring zou kunnen afspiegelen/verteenwoordigen. Op het moment dat zwarte kunstenaars en filmmakers gaan strijden om toegang te krijgen tot de representatie en de mediacultuur, komt men er achter dat het ook helemaal niet zo eenvoudig is om van 'de zwarte ervaring' te spreken. De zwarte ervaring is niet zo homogeen als in eerste instantie gedacht werd; er zijn vele verschillen binnen elke etnische gemeenschap die ook verschillen kent in klasse, sekse en seksuele geaardheid. Zwarte filmmakers kregen last van wat Hall noemt 'the burden of representation', de last van de representatie omdat het onmogelijk en ook onwenselijk bleek om *het* essentiële zwarte subject weer te geven, waarin iedereen met een zwarte ervaring zich gerepresenteerd voelt. Het tweede moment van de zwarte ervaring is dan ook het moment dat Hall 'het einde van de onschuld' noemt, het moment waarop het niet meer mogelijk is te spreken van een onschuldig essentieel zwart subject (tegenover het schuldige want onderdrukkende witte subject), maar dat er een erkenning plaatsvindt van de enorme verscheidenheid in de zwarte ervaring. Zoals Hall het formuleert:

Aan de orde is de erkenning van de buitengewone diversiteit aan subjectieve posities, maatschappelijke ervaringen en culturele identiteiten die samen de categorie 'zwart' vormen. Dat wil zeggen, de erkenning dat 'zwart' in essentie een politiek en cultureel geconstrueerde categorie is, die niet gevestigd kan worden in een reeks vaste transculturele of transcendentale raciale categorieën en die daarom geen natuurlijke garanties heeft. Dit impliceert de erkenning van de immense verscheidenheid aan historische en culturele ervaringen van zwarte subjecten.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> 'Nieuwe Etniciteiten', p. 173.

Behalve historische specificiteit en uiteenlopende sociaal-culturele achtergronden en klassen, spelen in etniciteitsvraagstukken ook verlangen, seksualiteit en geslacht altijd een belangrijke rol. Ook dit maakt het 'tweede moment' veel ingewikkelder. Een van de eerste belangrijke zwarte ervaringsdenkers die door Hall in zijn artikel wordt aangehaald is Frantz Fanon. Fanon, schrijver van boek *Black Skin, White Masks*, wijst in de jaren vijftig al op de ingewikkelde relaties tussen wit en zwart, waar ook altijd een element van verlangen in zit en wat simpele tegenstellingen problematisch maakt.<sup>31</sup> In de eerste plaats wijst Fanon erop dat de tegenstelling tussen zwart en wit niet alleen valt te herleiden tot 'witte huid' tegenover 'zwarte huid', maar dat het zwarte subject zo geconditioneerd is door de koloniale ervaring als 'de Ander' tegenover de witte overheerser, dat dit zelfbeeld-als-ander ook geïnternaliseerd is. Vandaar dat Fanon spreekt van zwarte huid, wit masker. Dit gegeven maakt het ingewikkelder om van pure tegenstellingen tussen wit en zwart te spreken. Een tweede punt dat Fanon naar voren brengt heeft te maken met het feit dat racisme ook altijd te maken heeft met verlangen tussen zwarte en witte subjecten. Racisme ontstaat door onderdrukking van dit heimelijke verlangen, aldus Fanon. Bovendien maakt het hele vraagstuk van sekse en seksuele geaardheid de zwarte ervaring complexer.

Die complexiteit van het tweede moment, samenhangend met het feit dat representaties niet slechts als afspiegelingen van essentiële waardes meer kunnen worden gezien, betekent ook dat een zwarte film niet per definitie goed is, of dat een film gemaakt door een zwarte auteur/schrijver de 'zwarte ervaring' in het algemeen representeert. En dit kan soms controversiële beelden en discussies opleveren. Volgens Hall is de film *MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE* (Stephen Frears, 1985) een van de boeiendste en belangrijkste films van de jaren tachtig, omdat deze heel goed weergeeft wat er gebeurt in het tweede moment van de zwarte cultuurpolitiek. *MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE*, geschreven door de Pakistaanse schrijver Hanif Kureishi, weigert een monolithisch beeld te geven van de zwarte ervaring in Engeland. De film zit vol innerlijk tegenstellingen binnen de Pakistaanse gemeenschap en seksualiteit en klasse spelen een grote rol die een eenvoudige voorstelling van zaken niet mogelijk maakt. Juist daarom ook was de film erg controversieel. Hanif Kureishi geeft op de kritiek dat hij geen goed beeld van de zwarte ervaring zou geven het volgende antwoord:

Wil er sprake zijn van een serieuze poging Engeland heden ten dage te begrijpen, met zijn bonte mengeling van rassen en kleuren, zijn hysterie en wanhoop, dan moet het schrijven daarover complex zijn. Het kan niet goed-

<sup>31</sup> In de documentaire *BLACK SKIN, WHITE MASK* van Isaac Julien spreekt Stuart Hall over het belang van het werk van Frantz Fanon voor het nadenken over de zwarte ervaring.

praten of idealiseren. Het kan niet sentimenteel doen en het kan niet *een* groep het monopolie geven op deugdzaamheid.<sup>32</sup>

Stuart Hall en met hem vele andere cultural studies theoretici pleiten voor een complexe opvatting van het begrip 'etniciteit' dat niet meteen terugvalt in termen van nationalisme en racisme, maar oog heeft voor complexe etnische en seksuele verschillen. Tegelijkertijd pleit hij voor een opvatting over representatie die niet slechts een weerspiegeling (mimetisch) beeld van de wereld geeft, maar een constituerende functie heeft en bijdraagt aan het vormen van de wereld. In de samenleving zoals we die heden ten dage kennen zijn we eigenlijk allemaal migranten, en spreken we allemaal van een bepaalde etnische positie; ook al is dat voor de witte westerling soms moeilijk te erkennen.<sup>33</sup>

Wanneer we nu in verband met deze etniciteitsvraagstukken aan Hitchcock denken, kunnen we concluderen dat in Hitchcocks werk opvallend weinig zwarte personages voorkomen. Het voorbeeld van *THE WRONG MAN* (1957) is nog wel het meest in het oog springend. Hoewel deze film zich geheel afspeelt in de Italiaanse buurt van New York komt er geen enkele Italiaan, noch enig andere etniciteit in de film voor. Als er al andere etniciteiten voorkomen in Hitchcocks films, zoals bijvoorbeeld de Mexicaanse spion in *SECRET AGENT*, gespeeld door Peter Lorre, dan is deze stereotiep neergezet als gewetenloos en belust op seks ('de gevaarlijke wilde'). In dit opzicht is Hitchcocks werk representatief voor het grootste deel van de Europese en Hollywoodcinema, waarin de afwezigheid of stereotypering van de zwarte ervaring is af te lezen, en dat in de jaren zeventig de eerste kritiek vanuit de zwarte

<sup>32</sup> Hanif Kareishi, geciteerd in 'Nieuwe etniciteiten', p. 179.

<sup>33</sup> Het westen is gewend zichzelf als ongemarkeerde norm te zien: het eurocentrisme (of etnocentrisme) is een van de vooronderstellingen in etniciteitsvraagstukken die ter discussie moet worden gesteld. Robert Stam en Ella Shohat gaan dit debat aan in hun belangrijke studie *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londen en New York: Routledge, 1994. Stam en Shohat pleiten voor het bestuderen van 'ethnicities-in-relation' waarbij er niet volgens de natiestaatgrenzen, noch vanuit een (euro)centralistisch perspectief wordt gekeken naar de verbanden tussen identiteiten en gemeenschappen. In zijn boek *White* (Londen en New York: Routledge, 1997) geeft Richard Dyer als een van de eerste theoretici een analyse van 'witheid' als etnische categorie en laat daarbij zien dat deze allesbehalve neutraal is. In Amerika heeft bijvoorbeeld het werk van Bell Hooks een belangrijke bijdrage geleverd aan de analyse van films en representaties van zowel witte als zwarte filmmakers. Zie bijvoorbeeld Bell Hooks. *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies*. Londen en New York: Routledge, 1996. Etniciteit en de representatie van culturele identiteiten roept vele vragen op die te maken hebben met nationale identiteiten, burgerschap, diaspora en de sporen van het koloniale verleden in hedendaagse multiculturele samenlevingen. Zie voor etniciteit en televisie bijvoorbeeld Marie Gillespie. *Television, Ethnicity and Cultural Change*. Londen en New York: Routledge, 1995. In het boek *Film Theory Goes to the Movies* (red. Jim Collins, Hilary Radner en Ava Preacher Collins. Londen en New York: Routledge 1993) zijn verschillende culturele analyses van hedendaagse Hollywoodfilms te lezen. Zie met betrekking tot etniciteit bijvoorbeeld Ed Guerrero's artikel 'Spike Lee and the Fever in the Racial Jungle' in deze bundel (pp. 170-181).

ervaring en gemeenschappelijke zwarte cultuurpolitiek kreeg. Met betrekking tot de homoseksuele ervaring, een ander belangrijk aandachtspunt dat vanuit een cultural studies benadering is gestart, zijn Hitchcocks films wat ingewikkelder.

### **Cultural studies en *queer studies***

Naast de aandacht voor etniciteit is ook de aandacht voor non-normatieve (en dus niet-heteroseksuele) uitingen van gender en seksualiteit vanuit een cultural studies benadering mogelijk. In hoofdstuk 4 hebben we al gezien dat ook vanuit een psychosemiotische en tekstuele benadering binnen de feministische theorievorming gekeken kan worden naar non-normatieve seksualiteit, die dan meestal als fantasie of onbewust of onderdrukt verlangen wordt opgevat. Binnen het kader van cultural studies wordt er vanuit de eigen ervaring van de kijker naar film en televisieprogramma's gekeken, die al dan niet expliciet andere seksuele rolpatronen kunnen suggereren of laten zien.

Queer theory is inmiddels een heel groot veld aan studies en analyses geworden, waaronder meerdere benaderingen vallen.<sup>34</sup> Zoals ik eerder al aangaf is het woord 'queer' op zichzelf al een voorbeeld van Volosinovs taaltheorie. Lange tijd was het een scheldwoord voor homoseksuelen, maar midden jaren tachtig is het door (mannelijke) homo-activisten toegeëigend als een strijdvaardige geuzennaam. Begin jaren negentig heeft deze queer theory zich ook verbonden met een relatief groot aantal onafhankelijke filmproducties die ook wel de 'Queer New Wave' werden genoemd: films over mannelijke homoseksualiteit als *PARIS IS BURNING* (Jennie Livingstone, 1990), *TONGUES UNTIED* (Marlon Riggs, 1990), *POISON* (Tod Haynes, 1991), *MY OWN PRIVATE IDAHO* (Gus van Sant, 1991), *YOUNG SOUL REBELS* (Isaac Julien, 1991), *SWOON* (Tom Kalin, 1992) en vrouwelijke homoseksualiteit als *IT WASN'T LOVE* (Sadie Benning, 1992), *FIRST COMES LOVE* (Su Friedrich, 1991) en *KUSH* (Pratibha Parmar, 1991). Intussen is queer theory een soort paraplueterm geworden voor lezingen van niet-heteroseksuele genderposities (homoseksualiteit, biseksualiteit of transeksualiteit) in een toeschouwer, tekst of persoonlijkheid (bijvoorbeeld een ster). Deze posities hoeven niet openlijk non-normatief te zijn, maar kunnen wel zo gelezen worden. Klassieke films en klassieke sterren als Marlene Dietrich en Bette Davis kunnen zo in een ander licht komen te staan. Zoals Alexander Doty stelt:

'Queer' might be used to describe the intersection or combination of more than one established 'non-straight' sexuality or gender position in a spectator, a text, or a personality. (...) By this meaning the text or the performer's

<sup>34</sup> Zie voor een uitgebreid overzicht aan queer theory publicaties <http://queertheory.com>.

star image does not have to have obvious (so-called 'denotative') non-straight elements to be termed 'queer'; it just needs to have gathered about it a number of non-straight cultural readings. (...) The goal here is to collect and juxtapose these positions, readings, and pleasures in order to construct a range of 'non-straight' (that is, queer) approaches to film and popular culture. (...) ultimately, the theories, criticism, and film and popular culture texts produced within this definition of 'queer' would seek to examine, challenge, and confuse sexual and gender categories.<sup>35</sup>

Queer theory is voor een belangrijk deel geïnspireerd door publicaties in de jaren zeventig van filmtheoretici als Richard Dyer en Robin Wood. Dyer heeft veel geschreven over representaties van homoseksuelen en lesbiennes in cinema en over de homoseksuele kijkervaring en waardering van bepaalde sterren als Joan Crawford en Judy Garland.<sup>36</sup> Robin Wood, een van de bekendste auteurscritici van Hitchcock die aanvankelijk 'neutrale' auteursboeken schreef, had eind jaren zeventig zijn persoonlijke 'coming out' en schreef het artikel 'The Responsibilities of a Gay Film Critic'.<sup>37</sup> Ook hieruit spreekt een verandering in theoretische methode die een cultural studies benadering met aandacht voor diversiteit in de kijker-variant laat zien.

### **Stereotypering, nieuwe representaties en alternatieve lezingen: 'camp'**

In sommige opzichten komt de theoretische methode van queer studies overeen met het eerste moment uit de zwarte cultuurpolitiek zoals die door Stuart Hall is omschreven. Ook binnen queer studies is er kritische aandacht voor stereotiepe representaties die een heel negatief beeld van homoseksualiteit geven. Te denken valt aan de kritiek uit de homo- en transseksuele gemeenschap op de representatie van de moordenaar in *SILENCE OF THE LAMBS* of de kritiek op Hitchcocks vermeende homofobie, omdat veel van de personages die homoseksuele kenmerken hebben (bijvoorbeeld dandy-kleding zoals Ivor Novello in *THE LODGER* en Bruno in *STRANGERS ON A TRAIN* of de zinspelingen van de twee hoofdpersonages in *ROPE*) vaak koelbloedige moordenaars zijn of lijken. Ook het gevecht voor meer toegang tot de beeldcultuur, met films die niet-normatieve homoseksualiteit gewoon laten zien, hoort bij een van de strategieën binnen de queer theory en de queer politics. Onafhankelijke films zoals de hierboven genoemde van de

<sup>35</sup> Alexander Doty. 'Queer Theory' in *The Oxford Guide to Film Studies*, pp. 149-150.

<sup>36</sup> Zie bijvoorbeeld Richard Dyer. 'Stereotyping' in Dyer (red.) *Gays and Film*. Londen: British Film Institute, 1977 en *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Londen: British Film Institute, 1986.

<sup>37</sup> Robin Wood. 'The Responsibilities of a Gay Film Critic' in Bill Nichols (red.). *Movies and Methods, Volume II*, pp. 649-660.

Queer New Wave, maar ook mainstream films als PHILADELPHIA, BEAUTIFUL THING, BOUND en BOYS DON'T CRY behoren tot deze strategie die overeenkomt met de zwarte cultuurpolitiek.

De belangrijkste strategie is echter het geven van 'oppositional readings' van allerlei teksten en mediapersoonlijkheden. Homoseksualiteit is natuurlijk lange tijd verborgen gebleven ('in the closet') en ook in Hollywood en op televisie werd er voor de jaren zeventig nooit openlijk gerefereerd aan homoseksualiteit. In het boek en de gelijknamige documentaire THE CELLULOID CLOSET wordt verteld op welke manier een homoseksueel publiek kan letten op verborgen aanwijzingen en stille hints die refereren aan die (geheime) homoseksuele ervaring die in de tekst of in bepaald gedrag verborgen zitten. Zo is het voor een lesbisch publiek overduidelijk dat de huishoudster Mrs. Danvers in Hitchcocks REBECCA warme gevoelens koestert voor haar overleden werkgeefster, Rebecca de Winter, wanneer ze liefkozend diens ondergoed laat zien aan de tweede Mrs. de Winter. Ook zijn er andere 'clues' te vinden voor een lesbische lezing van REBECCA. Zo waarschuwt de tweede Mrs. De Winter (Joan Fontaine) haar aanstaande man Maxim: 'I'm not the sort of person men marry.' En hoewel Rebecca zelf nooit te zien is in de film, blijkt uit alles wat er over haar gezegd wordt dat haar seksualiteit in ieder geval afwijkend was. Zoals Rhona Berenstein haar alternatieve lezing van REBECCA besluit:

Maxim did not quite know what he was saying when he described Rebecca's appearance the night she died, but his words come closer than any others in the film to naming the unspeakable: 'She looked ill, queer.' Queer, indeed.<sup>38</sup>

Ook STRANGERS ON A TRAIN en ROPE zijn films met onmiskenbare homoseksuele connotaties. Hoewel er dus enerzijds kritiek is geweest op het feit dat Hitchcock zijn homoseksuele personages als moordenaars en monsters neerzet, zijn er vanuit de queer theory ook andere visies op Hitchcocks homoseksuele personages: Hitchcock is namelijk ook overduidelijk gefascineerd door deze personages. In STRANGERS ON A TRAIN is Bruno bijvoorbeeld veel interessanter dan de heteroseksuele Guy.<sup>39</sup> En ROPE is gebaseerd op de beroemde moordzaak uit de jaren dertig van twee homoseksuele jongens Leopold en Loeb, die 'the perfect murder' wilden uitvoeren. Tom Kalin heeft dezelfde zaak later verfilmd in zijn New Queer film SWOON. In vergelijking met SWOON is de homoseksualiteit in ROPE

<sup>38</sup> Rhona J. Berenstein. "'I'm not the sort of person men marry': Monsters, Queers, and Hitchcock's REBECCA' in Corry Creekmur en Alexander Doty (red.). *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*. Londen: Cassel, 1995: p. 257.

<sup>39</sup> Zie voor een queer lezing van STRANGERS IN A TRAIN Sabrina Barton. 'Crisscross: Paranoia and Projection in STRANGERS ON A TRAIN' in *Out in Culture*, pp. 216-237.



veel minder evident, maar de toespelingen op de seksuele daad tussen twee mannen is overduidelijk en verraadt een fascinatie die Hitchcock niet slechts tot een homofoob maakt. Het Nederlandse gay-blad *Squeeze* wijdt in 2001 een artikel aan Hitchcocks relatie tot homoseksualiteit:

'In mijn zeldzame homoseksuele momenten blader ik door de *Vogue*, waarin ik laatst een schitterende foto van je zag', schreef Alfred Hitchcock aan Joan Crawford. In het oude Hollywood is niet één regisseur te vinden wiens werk zó gay is. Hitchcocks beste vrienden waren gay, maar toch werd hij beschuldigd van homofobie. Terwijl het juist de vileine nichten in zijn films waren naar wie Hitch sympathie uitging.<sup>40</sup>

Wanneer er dergelijke alternatieve of oppositionele lezingen worden gegeven dan wordt er vaak gesproken over een 'camp' benadering. Wanneer je het woord 'camp' in het woordenboek opzoekt, zie je er de dominante betekenis achterstaan van: theatraal, overdreven en zelfs 'verwijfd' of 'nichterig'. Ook met betrekking tot dit woord en deze praktijk valt het 'Volosinov-effect' te constateren: queer politics heeft 'camp' omgebogen van een scheldwoord in een actief politiek begrip: 'camp' als een manier om een alternatieve lezing te geven van dominante teksten, of om juist ook het theatrale en geconstrueerde van alle gendercategorieën te benadrukken. Het is een term die inmiddels ook buiten de queer politics wordt gebruikt – en soms ook op verschillende manieren wordt ingezet als strategie. Teksten kunnen expliciet als camp bedoeld zijn (denk aan PRISCILLA, QUEEN OF THE DESERT) of kunnen achterafzo worden gelezen door op andere dingen te letten dan in een dominante lezing. Een beroemd voorbeeld zijn de films die Rock Hudson met Doris Day maakte in de jaren vijftig (zoals PILLOW TALK, LOVER COME BACK). In de jaren vijftig waren al deze films bedoeld om Hudsons imago als heteroseksueel te bevestigen, maar voor een homoseksueel publiek was het toen al duidelijk dat veel van Hudsons performance zijn ware geaardheid weerspiegelt (hij drinkt bijvoorbeeld zijn kopje thee met zijn pink omhoog, kent vele lekkere recepten van zijn moeder, houdt Doris Day voor de gek over zijn ware identiteit, etc.).

In een meer algemene definitie is door de theoretica Susan Sontag 'camp' wel eens gedefinieerd als het tussen 'aanhalingstekens' zetten van bepaalde begrippen die hiermee een zelfbewuste lading krijgen en aangeduid worden als constructies en geen essenties ('knipoog').<sup>41</sup> Met een dergelijke zelfbewuste leesstrategie heeft cultural studies een relatie met het postmodernisme, waar ik aan

<sup>40</sup> Bastiaan van Werven. 'Hitchcocks Gay Way' in *Squeeze*, juli/augustus 2001: pp. 108-113.

<sup>41</sup> Susan Sontag. 'Notes on Camp' in Elisabeth Hardwick (red.). *A Susan Sontag Reader*. Harmondsworth: Penguin, 1983.

het einde van dit hoofdstuk nog op in zal gaan. Maar camp is in eerste instantie een queer politics wapen om een bewustzijn tentoon te stellen (weten dat er onder de oppervlakte nog iets anders speelt; of dat schijn bedriegt) en tegelijkertijd ook te genieten zonder al te naïef te zijn (zelfs stereotypen kunnen dan zo gelezen worden).

### Queerness in MARNIE

In haar artikel 'The Queer Voice in MARNIE' geeft Lucretia Knapp een lesbische lezing van Hitchcocks film.<sup>42</sup> In hoofdstuk 3 heb ik besproken op welke manier Raymond Bellour deze film via de psychosemiotische methode als een patriarchale film heeft geanalyseerd, waarin Marnie het object van verlangen van zowel Hitchcock, zijn mannelijke protagonist Mark en de (mannelijke) toeschouwer is. We zouden dit nu in termen van Stuart Hall de dominante lezing van de film kunnen noemen. Knapp daarentegen komt met een oppositionele lezing, waarbij ze de tekst analyseert op basis van de lesbische ervaring:

I am defining lesbian viewers as those with a consistency of identification (though necessarily in flux like all identifications), one that is part of a lesbian culture, a culture that shares signs, codes, and messages.<sup>43</sup>

Knapps analyse berust voor een groot deel op het signaleren van een groot aantal 'clues' die aanwijzingen zijn voor de visie dat Marnie niet slechts een getraumatiseerde vrouw is, die aan het einde van de film min of meer is genezen en de patriarchale orde binnen kan treden, maar dat ze gewoon lesbisch is. De eerste clue hoort Knapp al in het kinderliedje dat aan het begin en het einde van de film wordt gezongen door meisjes op straat, terwijl Marnie aankomt of weggaat bij het huis van haar moeder:

Mother, Mother I am ill,  
Send for the doctor over the hill.  
Call for the doctor, call for the nurse,  
Call for the lady with the alligator purse.

Mumps said the doctor,  
The measles said the nurse,  
*Nothing* said the lady with  
The alligator purse.

<sup>42</sup> Lucretia Knapp. 'The Queer Voice in MARNIE' in *Out in Culture*, pp. 262-279.

<sup>43</sup> 'The Queer Voice in MARNIE', p. 264.

The 'Lady with the alligator purse' in dit liedje is de mysterieuze vrouw in dit liedje, ze zou de 'scary spinster' met de grote tas kunnen zijn, de lesbienne. In ieder geval wordt Marnie met de geheimzinnige 'lady with the alligator purse' geassocieerd omdat we haar vlak voor deze scène aan het begin van de film vanaf de rug hebben gezien, met een enorme gele leren 'purse' onder haar arm geklemd. Andere clues voor Marnies mogelijke lesbische identiteit zijn op te maken uit het feit dat Marnie haar identiteit op haar werk verborgen houdt (ze is 'in the closet') en een 'outlaw', een dievegge is (wat een stereotiep beeld van de lesbienne is).

Een andere duidelijke aanwijzing is de verhouding tussen Marnie en Marks schoonzus, Lil. Volgens Bellour is Lil jaloers op Marnie, vanwege het feit dat Mark met haar trouwt. Maar er zijn verschillende momenten in de film waarop er duidelijk ook andersoortige blikken worden uitgewisseld tussen Lil en Marnie. Zo vraagt Lil aan Mark wanneer ze Marnie voor het eerst ziet: 'Who's the dish?' en een tijdje later zegt ze tegen Mark dat ze 'queer for liars' is (in de film is Marnie de 'liar'). Wanneer Marnie een nachtmerrie heeft en Mark haar niet kan troosten, wordt Marnie in de armen van Lil wel rustig. Wanneer Lil vervolgens weer naar haar eigen kamer gaat, vindt ze het boek dat Mark aan het lezen is met de titel *Sexual Abberations of the Criminal Female*. Marnie wil namelijk niet dat Mark haar aanraakt – en Mark is daarover natuurlijk hevig gefrustreerd. Op hun huwelijksnacht verkracht hij haar zelfs (ook al wordt dit niet expliciet in beeld gebracht) en de volgende ochtend probeert Marnie zelfmoord te plegen in het zwembad van het cruiseschip waar ze hun 'honeymoon' op doorbrengen. Ook het einde van de film is veelzeggend: het is niet bepaald een 'en ze leefden nog lang en gelukkig einde' wanneer Marnie zegt dat ze liever bij Mark blijft dan naar de gevangenis gaat ('Oh Mark, I don't want to go to jail. I'd rather stay with you.'). Al deze clues maken een queer lezing van deze Hitchcock-film mogelijk.

Ook refereert Knapp aan het camp gehalte van MARNIE. Ze refereert aan een lezing van Richard Dyer over het mogelijk genieten van bepaalde *mainstream* films die niet bepaald een representatief beeld geven van een homoseksuele levensstijl, maar toch genoeg ambiguïteit en ruimte geven voor een eigen invulling en interpretatie:

Dyer argues that, although these films do not accurately portray gays or gay lifestyles, we enjoy watching them because of their campiness and because of something in the film that we identify with. Although MARNIE does not neatly fit in this category, the film does share some similar stereotypes. MARNIE is an example of a film rich with campiness and a text that is both corrupt with social and cultural bias while suggesting an existence for Marnie other than a heterosexual one. (...) I find Hitchcock's films to be a bed of paradoxes and ambiguities in which identity is questioned and explored.<sup>44</sup>

Behalve de hierboven genoemde 'clues' voor alternatieve lezingen, zijn andere camp elementen in *MARNIE* Marnies extreme gehechtheid aan haar moeder, en het belang van de vrouwelijke ruimte (het huis van Marnies moeder waar Marnie in haar jeugd een traumatische ervaring heeft gehad) en de vrouwelijke stem: Marnies eigen stem en die van haar moeder:

Marnies 'voice often seems to circumvent her consciousness altogether. At these times she seeks not so much the language of the unconscious as the language of unconsciousness.' (...) Alternatively, the 'other' space and the various voices within the film offer Marnie an escape from the oedipal story. Within this 'other' space, there are three principal voices: the rhyme recited outside the mother's home, the occasional contradictory dialogue that moves against the cinematic narrative, and Marnie's own voice, which accompanies her visual 'seizures' into the past. These voice makes reference to something other than heterosexuality; there is a quirkiness or queerness to the way they operate in the film. (...)

Marnie's voice allots a space that moves against the heterosexual tale of the film. The oedipal narrative of the film does conclude with the male replacing the mother. However, owing to visual and audible points of tension, this narrative is resisted. Marnie's voice is not brought to the surface by the male 'analyst', Mark, but is activated by the mother's voice and by Marnie's association with her own repressed sounds and images (images that never appear on screen). This contradictory 'voice' leaves Mark outside, with access only to the oedipal framework at the end of the narrative.<sup>45</sup>

Een laatste oppositionele lezing die Knapp in haar artikel over *MARNIE* geeft is een herdefiniëring van het freudiaanse begrip 'fetisj'. We hebben in hoofdstuk 4 gezien dat fetisjisme voor Freud is verbonden met het ontkennen van het seksuele verschil door de vrouw of een bepaald deel van haar lichaam of kleding te idealiseren en op een voetstuk te plaatsen. Het is een begrip dat is verbonden met de mannelijke angst voor vrouwelijke seksualiteit. Knapp gaat op zoek naar wat een fetisjistisch object nou zou kunnen betekenen voor vrouwen in een homo-erotische context. Zij komt daarbij tot de conclusie dat een fetisj voor vrouwen niet zo zeer iets is wat een gebrek (van de 'fallus') moet verbergen, maar iets dat juist symbool staat voor wat zij verlangt. En dan zijn er verschillende 'fetisjistische' objecten in *MARNIE* te ontdekken die het verlangen tussen twee vrouwen weergeven

<sup>44</sup> 'The Queer Voice in *MARNIE*', p. 265.

<sup>45</sup> 'The Queer Voice in *MARNIE*', p. 267 en p. 273. Aan het begin van deze passage citeert Knapp Kaja Silverman uit haar boek *The Acoustic Mirror*.

of 'bemiddelen', zoals de portemonnee die wordt uitgewisseld tussen Marnie en Marks secretaresse en Marnies paard Forio, dat Marnie en Lil nogmaals met elkaar verbindt. In Bellours lezing was Forio voor Marnie een vervanging voor de man, Knapp ziet in het paard een teken van verbond tussen Marnie en Lil op het moment dat Forio is gevallen:

Unlike Freud's fetish (which is a replacement for the missing phallus, or desire for the masculine), the fetish suturing the gazes exchanged between Marnie and the secretary is desire for the feminine among women. (...) Although Lil's curiosity can get the best of her and Marnie, she also comes to Marnie as a protector, comforter, and sympathizer. Just as Marnie must shoot Forio as an active way of protecting that which she loves, Lil is also willing to take on this active role for Marnie.<sup>46</sup>

Knapps alternatieve lezing van *MARNIE* is een duidelijk voorbeeld van een cultural studies benadering, waarbij de specifieke kijkervaring van de lezer, in dit geval de lesbische ervaring, centraal staat.<sup>47</sup>

### **Cultural studies, televisie en postmodernisme**

De aandacht voor etniciteit en de aandacht voor niet-normatieve seksualiteit in queer theory zijn twee belangrijke 'stromingen' die binnen een cultural studies benadering vallen en die op zichzelf ook alweer geheel eigen onderzoeksgebieden met verbindingen met andere disciplines en benaderingen zijn geworden. Maar cultural studies beperkt zich niet tot deze twee gebieden. Ook aandacht voor klasse, of bijvoorbeeld jeugdcultuur, of elke andere zinnige categorie van kijkervaring die je kunt bedenken kunnen bestudeerd worden binnen een cultural studies benadering. De populaire cultuur staat daarbij altijd centraal en concepten als hegemonie, multi-accentaliteit van taal, smaakverschillen en verschillende lezingen zijn steeds impliciet of expliciet basisuitgangspunten.

Cultural studies wordt vaak in één adem genoemd met televisiecultuur en postmodernisme. Nu zullen zowel televisie als postmodernisme in het volgende hoofdstuk uitgebreid aan de orde komen, maar het is wellicht nuttig een paar aspecten te noemen op basis waarvan deze drie begrippen vaak met elkaar worden verbonden. In de eerste plaats is de aandacht voor populaire cultuur, en het ver-

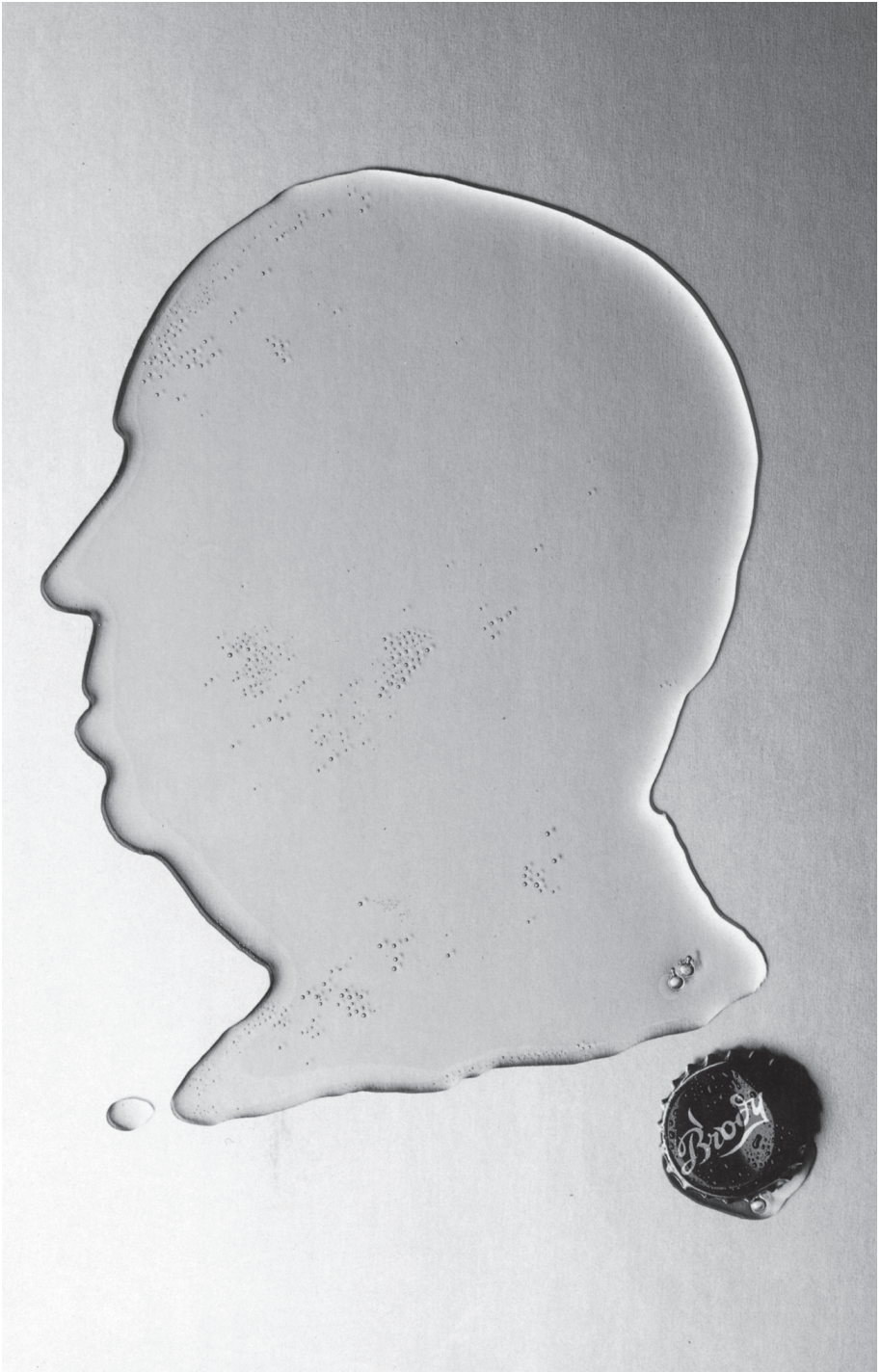
<sup>46</sup> 'The Queer Voice in *MARNIE*', p. 270 en p. 271.

<sup>47</sup> Een voorbeeld van een queer lezing van een recentere film is bijvoorbeeld Cathy Griggers' 'THELMA AND LOUISE and the Cultural Generation of the New Butch-Femme' in *Film Theory Goes to the Movies*. pp. 129-141.

vagen van de grenzen tussen ‘lage’ cultuur en ‘hoge’ cultuur een gemeenschappelijke factor tussen cultural studies, televisie en postmodernisme: televisie wordt vaak gezien als een uiting van lage cultuur en draagt bovendien bij aan het vervagen van de grenzen tussen lage en hoge cultuur, omdat alles naast en door elkaar op de buis wordt gebracht. Zowel cultural studies als het postmodernisme nemen deze vorm van populaire cultuur serieus. Hoewel cultural studies en postmodernisme beide veelomvattende begrippen zijn, is die aandacht voor populaire cultuur een gemeenschappelijke grond.

Ook zijn er andere ‘steekwoorden’ die televisie, cultural studies en postmodernisme met elkaar verbinden. Diversiteit en multipliciteit zijn kenmerkend voor het grote en diverse aanbod van televisieprogramma’s, de verschillende groepen kijkers die hun eigen invulling kunnen geven aan die programma’s, en de veelheid aan tekens en beelden waar het postmodernisme door wordt gekenmerkt, zoals in het volgende hoofdstuk is te lezen. ‘Fragmentatie’ is een ander begrip dat kan worden gekoppeld aan het gefragmenteerde aanbod op televisie, het zappende kijkgedrag van de televisiekijker, de verschillende publieksgroepen (en ‘doelgroepen’) en het verlies van het gevoel van het bestaan van de Ene en Ware identiteit in het postmodernisme (weer geldt: hierover meer in het volgende hoofdstuk). Hyperbewustzijn en zelfreflectie zijn tenslotte de laatste ‘steekwoorden’ die kenmerkend zijn voor zowel de hyperbewuste intertekstuele referenties van de televisie naar zijn eigen geschiedenis en andere beelden uit de populaire cultuur, de zeer bewuste camp lezingen met een knipoog in de queer theorie en bijvoorbeeld het gebruik van pastiche en parodie als stijlmiddelen in het postmodernisme.

Verschillen zijn er echter ook: televisie is natuurlijk een technologisch medium, dat weliswaar een hele (kijk)cultuur met zich meebrengt, terwijl cultural studies en postmodernisme theoretische benaderingen zijn die op zichzelf ook al niet eenduidig zijn. Wel kan gezegd worden dat er binnen cultural studies veel aandacht is voor het publiek en de verschillende publieksgroepen en dat de (populaire) cultuur als een politiek strijdtoneel wordt gezien, waarbinnen vele gevechten er zeker toe doen. Het postmodernisme kijkt meer naar de productiekant van de cultuur: hoe ziet de wereld eruit, wat is de rol van de media, hoe is de houding van de mens en zijn relatie tot de wereld veranderd? Het postmodernisme let daarbij niet zozeer op de verschillen tussen de verschillende publieksgroepen en is vaak ook cynischer en onverschilliger – en daardoor minder politiek. Maar dat is niet altijd het geval en in het volgende hoofdstuk zal ik dan ook dieper ingaan op de complexe verzameling aan fenomenen die bekend staan onder de noemer van het postmodernisme.



## ‘Drella en de MacGuffin’

### *Hitchcock en postmodernisme*

Hitchcock is a modernist, and after *PSYCHO* (1960), with its shift from Hitchcock’s usual delight in elegant and stylised villains to a more realistic and contemporary violence, a postmodernist.

*Kerry Brougher*<sup>1</sup>

Never forget that: ‘Andy Warhol and Alfred Hitchcock in Drella and the MacGuffin’ is an anagram of: ‘Hand held fancy art chic – old dracula film – death fang winner ok’ or perhaps: ‘Oh hell – chalk faced can art – fuddy nww director had angina’ (...) and especially: ‘Anagram: change, faith, and lady luck direct world.’ It makes you think, though. Doesn’t it?

*Michael Eaton*<sup>2</sup>

Postmodernisme is een term die vele dingen kan betekenen en in de jaren tachtig een modewoord wordt, een term die dan te pas en te onpas opduikt in allerlei verschillende vertogen waardoor deze aan betekenis heeft verloren. Toch is het nut-

<sup>1</sup> Kerry Brougher. ‘Hitch-Hiking in Dreamscapes’ in *Notorious: Alfred Hitchcock and Contemporary Art*. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling. Oxford: Museum of Modern Art, 1999: p. 9.

<sup>2</sup> Michael Eaton. *Drella and the MacGuffin: Alfred Hitchcock Meets Andy Warhol and Both Get Out of the Encounter Alive – Just*. Drella (een combinatie van Dracula en Cinderella) is de bijnaam voor Andy Warhol, de ‘vader’ van het postmodernisme; MacGuffin refereert natuurlijk aan Hitchcock, die in eerste instantie veel meer een modernist lijkt te zijn. In dit manuscript enceneert Michael Eaton ontmoetingen tussen Warhol en Hitchcock, waarbij niet alleen de verschillen tussen beide meesters maar vooral ook hun overeenkomsten op ironische wijze duidelijk worden gemaakt. Delen van het manuscript zijn voorgelezen tijdens de Hitchcock-conferentie ‘For the Love of Fear’ in het Museum voor Moderne Kunst, Sydney (31 maart-2 april, 2000). Zie <http://www.innersense.com.au/senses/contents/6/drella.html>.



tig stil te staan bij het postmodernisme en de mogelijke invullingen van dit begrip. Postmodernisme moet in de eerste plaats gezien worden in verhouding tot het modernisme en ik zal dit hoofdstuk dan ook beginnen met een korte vergelijking tussen het modernisme en het postmodernisme. Een van de algemene kenmerken van de postmoderne maatschappij is dat we steeds meer te maken hebben met een overdaad aan informatie, beelden en tekens. Dit 'bombardement van tekens' leidt tot verschillende visies op de cultuur en de maatschappij. Teksten, tekens en beelden gaan steeds meer naar elkaar verwijzen, en deze intertekstualiteit is een van de kenmerken van het postmodernisme. In het middelste gedeelte van dit hoofdstuk zal ik laten zien op welke manier het werk van Hitchcock postmodern is, en hoe Hitchcocks werk ook weer een rijke bron is voor postmoderne verwijzingen in de film en in de beeldende kunst. Ik sluit dit hoofdstuk af met enkele beschouwingen over het postmoderne medium bij uitstek, de televisie. De televisie is een van de grootste verspreiders van het 'bombardement aan tekens' dat ertoe leidt dat we soms zelfs het gevoel hebben dat de echte werkelijkheid aan het verdwijnen is, zoals de filosoof Jean Baudrillard beweert. Baudrillard is een van de postmoderne denkers die in dit hoofdstuk aan de orde zal komen en wiens gedachtegoed ik zal bespreken in het licht van de nieuwste mediaontwikkelingen.

### **Modernisme en postmodernisme: de moderne wereld**

Het postmodernisme kan in de eerste plaats niet los worden gezien van het modernisme. Maar wanneer we postmodernisme en modernisme met elkaar gaan vergelijken, is er meteen een complicerende factor: zowel het modernisme als het postmodernisme betekenen namelijk niet slechts één ding. Er wordt gesproken over modernisme en postmodernisme in de filosofie, in sociaal-culturele debatten en met betrekking tot opvattingen over esthetiek in uiteenlopende kunstdisciplines.<sup>3</sup> Een eenduidige en simpele vergelijking valt dus niet te geven. Maar wat wel duidelijk is, is dat het modernisme en het postmodernisme verbonden zijn aan ontwikkelingen van de moderne wereld.<sup>4</sup>

Die moderne wereld ontstaat zo ongeveer tussen 1890 en 1910. Eind negen-

<sup>3</sup> Zie bijvoorbeeld John Hill. 'Film and Postmodernism'. John Hill en Pamela Church Gibson (red.). *The Oxford Guide to Film Studies*, pp. 96-106; Richard Appignanesi en Chris Garratt. *Postmodernisme voor beginners*. Rijswijk: Uitgeverij Elmar, 1997; Steven Conner. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell, 1989.

<sup>4</sup> Met het begrip Moderniteit als historische periode in de westerse geschiedenis wordt de tijd vanaf de Verlichting (achttiende eeuw) aangeduid. Het is de periode die gekenmerkt wordt door rationaliteit, secularisering, democratisering, zoektochten naar vernieuwing en verbetering, industrialisering en technologisering. Vanaf eind negentiende eeuw gaan de veranderingen op al deze gebieden extreem snel en duid ik hier aan met de moderne wereld.

tiende eeuw zijn er allerlei ontdekkingen en vinden er ontwikkelingen plaats die het wereldbeeld van de mens erg veranderen. Op het gebied van de technologie is er binnen een kort tijdsbestek de introductie van de verbrandingsmotor, de auto, het vliegtuig, elektriciteit, de telefoon, de schrijfmachine (en vanaf de jaren zestig de computer) en van allerlei kunststoffen zoals beton, aluminium en chroom. In de wetenschap worden de eerste ontdekkingen gedaan op het gebied van de genetica, de psychoanalyse, radioactiviteit, het atoommodel, de kwantumtheorie en de relativiteitstheorie. Er is een explosie van de consumptiecultuur die wordt uitgestald in arcades en warenhuizen. En ten slotte is de opkomst van de massamedia (reclame, nieuwsbladen, de grammofoon, film, de radio) een belangrijke nieuwe factor in de moderne wereld. De perceptie van de wereld wordt hierdoor heel anders dan in de voorgaande periodes: de metropool geeft een nieuwe ervaring van de stad; door de auto en het vliegtuig worden afstanden nog kleiner dan ze al waren geworden door die andere moderne uitvinding, de trein. Ook de camera maakt de wereld 'kleiner' of in ieder geval toegankelijker en maakt de blik mobiel.

### **Modernisme: streven naar puurheid en optimisme**

Het modernisme dat ontstaat als culturele reflectie op de moderne wereld komt op in de jaren tien van de twintigste eeuw en wordt verder gevoed door de Eerste Wereldoorlog (1914-1918) en het gevoel dat verandering en revolutie nodig zijn. Het modernisme kent vele vormen en stromingen met ieder hun eigen karakteristieken. We komen modernisme tegen in de kunst, de muziek, de architectuur, de literatuur en ook de theorievorming. Film, als medium dat intrinsiek is verbonden met het ontstaan van de moderne wereld, wordt vaak gezien als modernistische kunstvorm par excellence, al is dit niet onproblematisch.<sup>5</sup> Wanneer we nu het modernisme in al zijn diversiteit toch zouden moeten kenmerken dan kunnen we stellen dat het modernisme gekenmerkt wordt door een streven naar puur-

---

<sup>5</sup> In *Cinema and the Invention of Modern Life* hebben Leo Charney en Vanessa Schwartz (red.) essays bij elkaar gebracht die een mooi overzicht geven over de relaties tussen cinema en de moderne wereld (Berkeley, Los Angeles en Londen: University of California Press, 1995). Christopher Wilk, conservator van de tentoonstelling 'Modernism 1914-1939: Designing a New World' beschouwt film als ultieme modernistische kunstvorm. Zie Tracy Metz. 'Alles nieuw! Over de kruistocht van het modernisme' in *NRC Handelsblad* (28 april 2006), p. 31. In zijn boek *Celluloid echo's: cinema kruist postmodernisme* (Nijmegen: Van Tilt, 2004) geeft Peter Verstraten een helder overzicht van de problematische verhouding tussen cinema en het modernisme. Cinema als onderdeel van de moderne wereld is enerzijds modernistisch omdat er (o.a. in de avantgarde) gezocht werd naar 'pure cinema' als ultieme abstracte vertelvorm. Anderzijds werd er al heel snel naar legitimering en institutionalisering van cinema als Zevende Kunst gezocht en ontwikkelde cinema zich ook snel tot een (traditioneel) realistische kunstvorm. Deze laatste twee aspecten gaan juist tegen het modernisme in.

heid, gevoed door een intellectueel optimisme en geloof in de vooruitgang: 'Modernisten (...) koesterden een diepgevoelde overtuiging dat de maatschappij moest veranderen en dat vormgeving en technologie daar de middelen toe waren. (...) Het modernisme (...) was bijna een geloof: geloof in de machine, geloof in het schone en het strakke, geloof dat het esthetische gecombineerd met het functionele de wereld kon redden, of toch tenminste verbeteren.'<sup>6</sup>

Het modernisme wordt aangekondigd door een groot aantal bewegingen van de historische avantgarde: het Futurisme, Dada, het Constructivisme en het Surrealisme. Hoewel het modernisme niet hetzelfde is als deze historische avantgarde,<sup>7</sup> uit zich het modernistische streven naar puurheid, verandering en vooruitgang in de historische avant-garde als een streven naar de integratie van kunst en het maatschappelijke leven en een kritiek op het negentiende eeuwse realisme. De integratie van kunst en maatschappelijk leven 'is de weg waarlangs utopia te bereiken valt, "de weg die recht naar de toekomst voert" zoals Majakovski ergens zegt. (...) Hun werken zijn gericht op de toekomst en zijn, ook in hun destructieve aspecten, bedoeld als een bijdrage tot de opbouw daarvan.'<sup>8</sup> In het 'Futuristisch Manifest' (1909) spreekt Filippo Tommaso Marinetti bijvoorbeeld een verlangen uit naar de 'hygiëne van de oorlog' maar laat hij ook zien hoe een radicale breuk met traditionele vormen van kunst plaats maakt voor het scheppen van nieuwe vormen die meer in overeenstemming zijn met de moderne wereld: 'Wij verklaren dat de grootsheid van de wereld verrijkt is met een nieuwe schoonheid: die van de snelheid. Een race-auto, zijn motorkap versiert met dikke buizen als slangen met explosieve adem... een ronkende auto die als hij rijdt op een mitrailleur lijkt, is mooier dan de Nikè van Samotrake.'<sup>9</sup> Dada is de avantgardebeweging die als meest nihilistisch en destructief bekend staat en zelfs breekt met de toekomst en met hun eigen manifesten. Maar het nihilisme van Dada, dat in eerste instantie natuurlijk onverenigbaar lijkt met de algemene modernistische tendens van streven naar puurheid en geloof in vooruitgang, is slechts een doel om 'absolute vrijheid' te bereiken. Zo zegt Tristan Tzara in het 'Dadamanifest' (1918): 'Ik schrijf dit manifest om te tonen dat men tegengestelde handelingen tegelijk kan verrich-

<sup>6</sup> Tracy Metz. 'Alles nieuw!', p. 31.

<sup>7</sup> Peter Verstraten omschrijft de historische avantgarde als de 'rebelse broer' van het modernisme (*Celluloid echo's*, p. 29). Bauhaus en De Stijl zijn typisch modernistische scholen. Andere modernistische kunststromingen zijn het Suprematisme, het Constructivisme en het Cubisme.

<sup>8</sup> Ferdinand Drijkoningen e.a. *Historische Avant-Garde. Programmatische Teksten van het Italiaans Futurisme, het Russisch Futurisme, Dada, het Constructivisme, het Surrealisme en het Tjechisch Poëtisme*. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1986: p. 22.

<sup>9</sup> Filippo Tommaso Marinetti. 'Futuristisch Manifest' in *Historische Avant-Garde*, p. 67. Nikè van Samotrake is een beroemd beeld uit de Griekse Oudheid van de Godin van de Overwinning. Marinetti is de grondlegger van het Italiaans Futurisme. Het Russisch Futurisme wordt aangevoerd door Victor Chlebnikov en Vladimir Majakovski.

ten, in een enkele frisse ademtocht; ik ben tegen het handelen; vóór voortdurende tegenspraak, ook vóór bevestigende uitspraken (...) DADA betekent niets. (...) Na de slachting rest ons de hoop op een gezuiverde mensheid. Zo werd DADA geboren uit een drang naar onafhankelijkheid en wantrouwen jegens de gemeenschap.<sup>10</sup> Ferdinand Drijkoningen stelt in zijn inleiding op de Dadamanifesten dat niemand vóór de dadaïsten zich zo bewust was van het feit dat wij allen tot in de diepste lagen van onszelf van buitenaf opgelegde codes met ons meedragen. Het nihilisme van Dada moet dan ook vooral als ludiek en bevrijdend worden gezien en in die zin toch paradoxaal genoeg utopisch en optimistisch. Een laatste citaat uit het 'Bauhausmanifest' van Walter Gropius (1919) is dan ook representatief voor het uiteindelijke geloof in vooruitgang van het modernisme: 'De structuur van onze toekomst die wij samen verlangen, bedenken en scheppen, die bouwkunst, beeldhouwkunst en schilderkunst verenigt, die ooit uit de handen van een miljoen werkers ten hemel zal rijzen als een kristallen symbool van een nieuw geloof.'<sup>11</sup>

In de kunst uit zich dit utopisch streven naar een veranderde nieuwe wereld bijvoorbeeld in anti-realistische en abstracte schilderijen zoals de strakke vormen, vlakken en primaire kleuren van Piet Mondriaan en Theo van Doesburg (De Stijl) of fascinatie voor machines van Suprematistische kunstenaars als Malevich. In de architectuur is het rationele functionalisme en de puurheid van het modernisme bijzonder goed terug te vinden: grote gebouwen met sociale woningbouw, strakke gevels zonder ornamenten, zakelijke inrichtingen. De Internationale Stijl, het werk van Mies van der Rohe en Le Corbusier zijn kenmerkend voor deze modernistische architectuur.

Ook in de literatuur stapte men af van het realisme. Maar in de literatuur zijn het niet zozeer het intellectuele optimisme en de functionele puurheid als wel de verwarring van de moderne mens die de boventoon voert. Men gaat experimenteren met bijvoorbeeld de 'monologue intérieur', innerlijke zoektochten en gedachtekronkels van de moderne mens die zich vragen stelt over zijn identiteit en zijn beleving van de werkelijkheid weergeeft. James Joyce en Virginia Woolf zijn wellicht de beroemdste schrijvers die deze nieuwe stijl hanteren. In de theorievorming ten slotte zijn eveneens modernistische tendenzen te herkennen. We hebben in hoofdstuk 3 al gezien hoe het structuralisme en de semiologie, voortvloeiend uit de linguïstiek van De Saussure (en de logica van Peirce), zich uitbreiden naar allerlei wetenschappelijke terreinen als de antropologie en de psychosemiotische filmtheorie. We kunnen nu stellen dat dit geïnspireerd is door een

---

<sup>10</sup> Tristan Tzara. 'Dadamanifest' in *Historische AvantGarde*, p. 172.

<sup>11</sup> Walter Gropius, geciteerd in *Postmodernisme voor beginners*, p. 26. Gropius' woorden zouden het motto van de modernistische film *METROPOLIS* (Fritz Lang, 1927) kunnen zijn.

modernistische visie op de wereld en de cultuur omdat deze theoretische paradigma's worden gevoed door een optimistisch geloof in universele basisstructuren die, wanneer we deze kunnen blootleggen, objectieve controle geven over bijvoorbeeld betekenis en waarheid. Ook Freud is in die zin een modernist: enerzijds laat hij zien dat de mens geen vat heeft op zijn onderbewustzijn en draagt hij bij aan de verwarring van de moderne mens; anderzijds zoekt ook Freud oplossingen in terugkerende structuren en patronen, waarvan het Oedipuscomplex het bekendst is. Wat in ieder geval duidelijk is, is dat het modernisme vele uitingen en vormen kent, en dat het onmogelijk is om het modernisme in de architectuur eenvoudig te kopiëren naar bijvoorbeeld het modernisme in de literatuur of in de film. Het is belangrijk de verschillende disciplines in dit opzicht van elkaar te kunnen onderscheiden. Ook voor het postmodernisme geldt dit. Maar alvorens meer in te kunnen gaan op het postmodernisme en film en televisie, is het nuttig modernisme en postmodernisme in algemene termen te plaatsen als grotere aan elkaar verbonden maar tegelijkertijd van elkaar te onderscheiden stromingen.

### **Postmodernisme: het vieren van de onzuiverheid en pessimisme**

Het voorvoegsel 'post' in postmodernisme suggereert een breuk met het modernisme, het suggereert dat er een moment is aan te wijzen waarop het modernisme overgaat in iets dat erna komt, het postmodernisme: maar waar is precies die overgang van modernisme naar postmodernisme? En is er eigenlijk wel sprake van een absolute breuk? In haar boek *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* stelt Anne Friedberg dat het modernisme eigenlijk nooit helemaal is afgelopen en dat het postmodernisme weliswaar een verandering laat zien ten opzichte van het modernisme, maar tegelijkertijd ook een voortzetting of uitvergroting van het modernisme is.<sup>12</sup>

Het enige echte breekpunt tussen modernisme en postmodernisme dat als zodanig herkend wordt als een symbolisch moment is in de architectuur te vinden: op 15 juli 1972 wordt in St. Louis een van de monumenten van modernistische functionele sociale woningbouw-architectuur, het Pruitt-Igoe gebouw, opgeblazen. In de architectuur zijn dan ook heel duidelijk modernistische en postmodernistische gebouwen aan te wijzen. Postmodernisme in architectuur

<sup>12</sup> Zie Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley en Los Angeles: University of California Press, 1993: pp. 157-179. In haar boek *Film Cultures* (Londen: Sage Publications, 2002) spreekt Janet Harbord van modernisme en postmodernisme als processen in de cultuur die tegelijkertijd plaatsvinden. Zij citeert Stuart Hall die stelt dat 'postmodernism remains extremely unevenly developed as a phenomenon in which the old centre peripheries of high modernism consistently reappear'. Harbord spreekt van 'dual forces at work in the present, of modernist forms of hierarchy and postmodern forms of fragmentation' (p. 8).

betekent dat het pure functionalisme wordt losgelaten en dat er verschillende bouwstijlen en niet-functionele symbolen en ornamenten weer mogen worden toegepast.<sup>13</sup> Op alle andere gebieden liggen modernisme en postmodernisme vooral meer in elkaars verlengde.

Toch zijn er natuurlijk wel kenmerken te geven van het postmodernisme, aspecten die anders zijn dan bij het modernisme, maar vaak wel hun oorsprong of oorzaak vinden in het modernisme. Zojuist heb ik het modernisme in zeer algemene termen gekarakteriseerd als een streven naar puurheid. Het postmodernisme laat deze puurheid varen, en viert juist de 'onzuiverheid', de vermenging van bouwstijlen en toevoeging van 'overbodige' ornamenten in de architectuur is daar een voorbeeld van. Ook de vermenging van 'hoge' en 'lage' kunst zoals in de popart van Andy Warhol zijn hiervan een voorbeeld. Het postmodernisme is ook niet meer zo optimistisch als het modernisme, het geloof in de vooruitgang heeft plaatsgemaakt voor een veel pessimistischer gevoel van onverschilligheid, ironie en zelfs cynisme.

Er zijn verschillende filosofen die over de postmoderne condities hebben geschreven. In 1979 verschijnt van Jean-François Lyotard het essay 'La condition postmoderne' waarin hij ingaat op de veranderingen in de maatschappij.<sup>14</sup> Een van de kenmerken van de postmoderne samenleving die Lyotard noemt is dat deze niet langer hoofdzakelijk wordt bepaald door de industrialisering van de moderne maatschappij, maar steeds meer door de informatisering. Het kapitalisme is ook doorgedrongen tot de kennis, die nu tot koopwaar is geworden. Een ander belangrijk punt dat Lyotard maakt in zijn essay, heeft te maken met het pessimisme dat de postmoderne conditie kenmerkt. Volgens Lyotard hebben we te maken met wat hij noemt 'het einde van de grote verhalen'. Lyotard bedoelt hiermee dat de postmoderne mens het optimistische geloof in vooruitgang en structuur van de moderne mens niet langer deelt. Dit komt omdat te veel grote overkoepelende denksystemen, organisatievormen en technologieën in de loop van de eeuw niet zo succesvol en zelfs juist heel dramatisch fout bleken te zijn. De postmoderne mens is dus teleurgesteld en heeft een wantrouwen opgebouwd tegen al te overkoepelende en totalitaire systemen. De verschrikkelijke ontdekkingen van de holocaust in en na de Tweede Wereldoorlog hebben elk optimisme over de menselijke rationaliteit en vooruitgang door efficiency grondig vernietigd; het geloof in het heil van het communisme is ontmanteld door de mens-

<sup>13</sup> Charles Jencks heeft de term 'postmoderne architectuur' voor het eerst gebruikt in de jaren zeventig. Zie ook zijn boek *The Language of Post-Modern Architecture*. Londen: Academy Edition, 1987.

<sup>14</sup> Jean-François Lyotard. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Oorspronkelijk uitgegeven in Parijs (1979). Vert. Geoff Bennington en Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984. Lyotards essay is in het Nederlands vertaald als *Het postmoderne weten: Een verslag*. Kampen: Kok Agora, 1987.

onterende praktijken van Stalin en Pol Pot; de kerk heeft in de loop van de eeuw aan geloofwaardigheid ingeboet; de traditionele familie als hoeksteen van de samenleving is niet altijd zo perfect en ideaal gebleken; het geloof in de vooruitgang door de technologie is aangetast door de vernietigende kracht van de atoombom op Hiroshima en door het feit dat er vele technische 'hoogstandjes' toch niet zo perfect bleken (dit besef begon eigenlijk al in het modernisme met het zinken van het 'onzinkbare' schip de Titanic). Al deze teleurstellingen in dergelijke 'grote verhalen van het modernisme' leiden in het postmodernisme tot een gevoel van pessimisme, ironie en cynisme.

Lyotard laat ook zien dat deze teleurstelling in die grote verhalen ingrijpende gevolgen heeft voor onze opvattingen over wetenschap en wetenschappelijke waarheid. Waar het modernisme er nog van uitgaat dat wetenschap zich puur baseert op feiten en het idee van een absolute waarheid, laat Lyotard zien dat ook wetenschappelijke vertogen vol zitten met verhalen (narratieven), die net zo goed te maken hebben met onwetendheid, barbaarsheid, vooroordelen, bijgeloof en ideologie en dus nooit helemaal objectief zijn. De wetenschap in het postmodernisme krijgt dus te maken met een legitimiteitscrisis: wetenschap is niet langer het puur vaststellen van de waarheid, maar is een taalspel geworden waar niet alleen waarheidscriteria aan ten grondslag liggen, maar ook criteria van efficiency, rechtvaardigheid, geluk, klank- en kleurschoonheid, en andere minder traditioneel wetenschappelijke grondslagen. Lyotard stelt dat het doel van de wetenschap niet langer de waarheid is, maar performance (het goed uitvoeren van taalspelen).<sup>15</sup> De waarheidscriteria die ten grondslag liggen aan het modernistische denken worden op deze manier ondermijnd in het postmoderne weten, wat een meer complex en onzekere (ook hier zouden we kunnen zeggen 'minder zuivere') vorm van wetenschap oplevert.

Wat steeds sterker is geworden in het postmodernisme (en ook hier ligt het begin al in het modernisme) is het kapitalisme en de ongebreidelde consumptiedrang. Ook dit gevoel van 'alles is te koop' leidt vaak tot cynisme. In zijn boek *Postmodernism: Of the Cultural Logic of Late Capitalism* geeft Fredric Jameson vanuit een modernistisch en marxistisch perspectief kritiek op deze socioculturele en economische situatie die kenmerkend is voor het postmodernisme.<sup>16</sup> Jameson maakt bijvoorbeeld een vergelijking tussen Van Goghs 'A Pair of Boots' en Warhols 'Diamond Dust Shoes'. Warhols werk geeft volgens Jameson goed aan wat het postmodernisme behelst: 'commodification', 'a new kind of superficiali-

<sup>15</sup> Zie ook A.A. van den Braembussche. *Denken over kunst: Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Coutinho, 2000: pp. 313-325.

<sup>16</sup> Fredric Jameson. *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. In 1984 verscheen Jamesons essay 'Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism' in *New Left Review*, no. 146, pp. 53-92.

ty' en 'the waning of affect'. Met 'commodification' doelt Jameson op de verving ('onzuiver worden') tussen de grenzen van kunst en commercie waarvan Warhols schilderijen van Campbell Soup-blikjes het ultieme symbool zijn. Warhols 'Diamond Dust Shoes' verheffen op vergelijkbare manier consumptiegoederen tot kunst doordat ze als in een etalageruit worden gepresenteerd. De 'nieuwe oppervlakkigheid' refereert aan het feit dat beelden niet meer naar een dieperliggende werkelijkheid achter de beelden verwijzen – een punt waar ik in de volgende paragraaf op terug zal komen. Wanneer Jameson het heeft over 'het afnemen van emoties' bedoelt hij dat kunst minder een expressie van individuele psychologische gevoelens is, en meer een 'onpersoonlijker' gevoel aanspreekt. De werkschoenen van Van Gogh verwijzen nog aan het zwoegen en de gevoelens van een arbeider. Warhols etalageschoenen roepen een meer algemeen gevoel van euforie van de glamour van het kapitalisme op.<sup>17</sup> Jameson heeft ook een aantal postmoderne esthetische kenmerken van bijvoorbeeld de cinema benoemd, zoals pastiche en parodie, waar ik zometeen op terug zal komen.

Een laatste en wellicht het grootste kenmerk van de postmoderne cultuur is het gevoel dat er een teveel aan alles is en dat we overspoeld worden door beelden, geluiden, indrukken, goederen, keuzemogelijkheden, informatie, etc. In het postmodernisme worden we geconfronteerd met een 'bombardement van tekens'. Dit bombardement aan tekens, ofwel semiotisch exces, heeft verschillende aspecten, die door verschillende filosofen belicht zijn. Er is een viertal van deze aspecten dat ik in dit en het volgende hoofdstuk aan de orde wil stellen. In de eerste plaats heeft het semiotisch exces tot gevolg dat we de grip op de werkelijkheid verliezen en steeds meer leven in simulatiewerkelijkheden, ofwel een hyperrealiteit. Dit gevolg van het bombardement aan tekens is vooral onderstreept door Jean Baudrillard en zal ik zometeen toelichten. Een tweede aspect van het semiotisch exces heeft te maken met het feit dat we een soort hyperbewustzijn ontwikkelen over het feit dat alles al eens een keer gezegd en gedaan is. Dit hyperbewustzijn en ook de esthetische vormen als parodie en pastiche zijn getheoretiseerd door Umberto Eco, Fredric Jameson en Linda Hutcheon. Ook hier kom ik zometeen op terug. In de volgende twee hoofdstukken zal ik twee andere consequenties van het semiotisch exces bespreken. Met zijn deconstructiedenken plaatst Jacques Derrida kritische aantekeningen bij de structuralistische semiologie en de grondslagen van het westerse denken. En Gilles Deleuze laat zien dat we met de toename van de beeldcultuur ons steeds meer in virtuele en mentale werelden kunnen begeven, wat nogal wat verwarring kan opleveren voor de postmoderne mens.

<sup>17</sup> Jameson. *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, pp. 6-16.



## Het 'bombardement van tekens': Jean Baudrillard en het verdwijnen van de werkelijkheid

Hoewel Jean Baudrillard zelf bijna nooit het woord postmodernisme gebruikt, wordt zijn gedachtegoed wel vaak in een adem met het postmodernisme genoemd. Baudrillard richt zich met name op de beeld- en massacultuur. Hij stelt dat er in de twintigste eeuw zoveel beelden zijn gekomen (kunst, populaire cultuur, reclames, televisie) dat deze beelden een eigen werkelijkheid zijn gaan vormen: het verschil tussen de representatie van de werkelijkheid en de 'echte' werkelijkheid wordt daardoor steeds kleiner en valt op den duur zelfs weg. Waar vroeger nog gedacht werd dat kunst of beelden een afbeelding van de werkelijkheid geven, verwijst nu elk beeld op zich weer naar een ander beeld en is die onderliggende werkelijkheid helemaal verdwenen. Volgens Baudrillard leven we in een wereld van simulaties, beelden die een eigen 'onwezenlijke werkelijkheid' creëren. In deze hyperrealiteit, zoals Baudrillard deze schijnwerkelijkheid noemt, planten beelden zich incestueus met elkaar voort, zonder dat er een referentie naar een onderliggende werkelijkheid nodig is: de gerepresenteerde beelden slokken de werkelijkheid op. In *Silent Majorities* drukt Baudrillard dit als volgt uit:

The space of simulation confuses the real with the model. There is no longer any critical and speculative distance between the real and the rational. There is no longer really even any projection of models in the real (...) but an in-the-field, here and now transfiguration of the real into the model. A fantastic short-circuit: the real is hyperrealised. Neither realised, nor idealised: but hyperrealised. The hyperreal is the abolition of the real not by violent destruction, but by its assumption, elevation to the strength of the model. Anticipation, deterrence, preventive transfiguration, etc.: the model acts as a sphere of absorption of the real.<sup>18</sup>

De realiteit is overbodig geworden en het hele leven is geësthetiseerd, kunst of kunstmatig geworden:

[A]rt enters into its indefinite reproduction: all that reduplicates itself, even if it be the everyday and banal reality, falls by the token under the sign of art,

<sup>18</sup> Jean Baudrillard. *In the Shadow of the Silent Majorities... or The End of the Social and Other Essays*. Vert. Paul Foss, Paul Patton en John Johnson. New York: Semiotext(e), 1983: pp. 83-84. Zie voor een goede bloemlezing van Baudrillards werk Mark Poster (red.). *Jean Baudrillard. Selected Writings*. Cambridge: Polity Press, 2001.

and becomes esthetic. (...) Art can become a reproducing machine (Andy Warhol) without ceasing to be art, since the machine is only a sign. (...) And so art is everywhere, since artifice is at the heart of reality. And so art is dead, not only because its critical transcendence is gone, but because reality itself, entirely impregnated by an aesthetic which is inseparable from its own structure, has been confused with its own image.<sup>19</sup>

Ook film en televisiebeelden horen bij deze 'esthetisering van de werkelijkheid' en ervaren we vaak als 'echter dan echt'. Of omgekeerd, vaak ervaren we pas iets als echt als we het op foto, video of film hebben vastgelegd. Zo zegt Baudrillard bijvoorbeeld in zijn boek *America*: 'The American city seems to have stepped right out of the movies. To grasp its secret, you should not then begin with the city and move inwards towards a screen; you should begin with the screen and move outwards toward the city.'<sup>20</sup>

De echte werkelijkheid, de ware betekenis (die het structuralisme nog zo benadrukte en zocht) is hierdoor verdwenen: er is alleen nog maar oppervlakte. Het spel met oppervlaktestructuren noemt Baudrillard verleiding en gebeurt bij uitstek in de populaire beeld- en consumptiecultuur. Baudrillard betreurt enerzijds dit 'verlies van de werkelijkheid'; zijn geschriften zijn nogal pessimistisch. Tegelijkertijd is hij ook nogal cynisch en onverschillig over dit verlies: wanneer alles al is verloren, wanneer de apocalyps al is geweest, maakt het allemaal niet meer uit en kunnen we het spel van de verleiding net zo goed meespelen. In zijn essay *L'Effet Beaubourg* ('Het Centre Pompidou-effect') geeft hij een pessimistische visie op het gevoel van een teveel aan alles in de massacultuur waardoor, juist door het teveel, alle betekenis devalueert en zelfs implodeert.<sup>21</sup> Gecombineerd met de postmoderne consumptiedrang zijn wij nog slechts zombies die, net zoals in George Romero's film *DAWN OF THE DEAD*, zielloos door een shopping mall dwalen. In een andere essaybundel, met de veelzeggende titel *Looking Back at the End of the*

<sup>19</sup> Jean Baudrillard. *Simulations*. Vert. P. Beitchman. New York: Semiotexte, 1983. Geciteerd uit Patricia Waugh. *Postmodernism: A Reader*. New York/Londen: Arnold, 1992: p. 188.

<sup>20</sup> Jean Baudrillard. *America*. Vert. Chris Turner. Londen: Verso, 1988: p. 56. Baudrillards woorden zijn vaak herhaald toen op 11 september 2001 twee vliegtuigen zich in de torens van het WTC boorden: 'New York lijkt op het decor van een slechte rampenfilm' meldden nieuwslezers en journalisten. In de weken na de ramp lijkt de werkelijkheid eveneens Hollywoodfictie te kopiëren wanneer het Amerikaanse leger advies vraagt aan Hollywood. Onder meer scenarioschrijver Steven de Souza (die hard) en regisseur Joseph Zito (*MISSING IN ACTION*) hielden geheime besprekingen met militairen aan de Universiteit van South California (bericht *NRC Handelsblad*, 10 oktober 2001).

<sup>21</sup> Jean Baudrillard. *L'effet Beaubourg: implosion et dissuasion*. Parijs: Editions Galilée, 1977. Ook moderne oorlogvoering kenmerkt zich door 'hyperrealiteit' en geïmplodeerde werkelijkheid zoals Baudrillard stelt in zijn fameuze essay 'The Gulf War Did Not Take Place' in Mark Poster (red.). Jean Baudrillard: *Selected Writings*, pp. 231-253.

*World*, stelt Baudrillard ook weinig hoopvol: 'Everything has already been liberated, changed, undermined; what more do you want? It is useless to hope...'<sup>22</sup>

Wanneer we Baudrillard lezen lijkt een gevoel van pessimisme te overheersen, maar het spel van verleiding met de oppervlaktestructuren kan ook plezierig zijn. Binnen de overvloed aan tekens kan er namelijk ook een ironisch en zelfbewust spel worden gespeeld met al die tekens. Ik zal nu eerst iets vertellen over intertekstualiteit als postmodern fenomeen met betrekking tot film, kunst en Hitchcock om vervolgens uitgebreider op televisie (en Baudrillard) terug te komen.

### **Postmoderne cultuur: hybridisering, intertekstualiteit, parodie en pastiche**

Zoals ik net al zei, heeft Fredric Jameson verschillende karakteristieken van de postmoderne cultuur beschreven. Zo zegt hij bijvoorbeeld in 'Postmodernism and the Video-Text':

We are left with that pure and random play of signifiers which we call postmodernism, and which no longer produces monumental works of the modernist type, but ceaselessly reshuffles the fragments of preexistent texts, the building blocks of older cultural and social production, in some new and heightened bricolage.<sup>23</sup>

Vergelijkbaar met Baudrillard zegt Jameson dus ook dat de postmoderne cultuur een spel is waarin beelden en tekens aan elkaar refereren. Jameson verbindt hier geen conclusies aan over de status van de werkelijkheid zoals Baudrillard dat doet, maar beschrijft in eerste instantie op welke manier de postmoderne cultuur een hybride cultuur is geworden, waarin allerlei genres, stijlen, hoge en lage cultuur verbindingen met elkaar aangaan. Teksten (zowel geschreven als beeldteksten) verwijzen steeds meer naar elkaar, en binnen dit fenomeen van intertekstualiteit maakt Jameson een onderscheid tussen pastiche en parodie. Met pastiche bedoelt Jameson het citeren van andere teksten, zonder dat daar een ironische, kritische of spottende bedoeling achter zit. Er wordt gewoon willekeurig geciteerd, puur om een vorm of stijl te herhalen. Wanneer het om parodie gaat, is er meer ruimte voor ('politieke') zelfbewuste kritiek op eerdere teksten. Maar volgens Jameson komt dit niet veel voor in het postmodernisme dat meer gekenmerkt wordt door het gebruik van pastiche. Dit is niet onomstreden. Linda Hut-

<sup>22</sup> Jean Baudrillard. 'The Anorexic Ruins' in Dietmar Kamper en Christoph Wulf (red.). *Looking Back on the End of the World*. New York: Semiotext(e), 1989: p. 34.

<sup>23</sup> Fredric Jameson. 'Reading without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text' in Derek Attridge e.a. (red.). *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*. Manchester: Manchester University Press, 1987: p. 222.

cheon, een andere theoretica die veel over postmodernisme heeft geschreven, is het bijvoorbeeld niet eens met Jamesons kritiek dat postmoderne cultuur louter uit pastiche bestaat.<sup>24</sup> Ik zal zo meteen aan de hand van Brian de Palma's postmoderne bewerking van Hitchcocks stijl hier op terugkomen. Ook Umberto Eco wijst op het zelfbewuste karakter van de postmoderne cultuur. Volgens Eco is juist omdat alles allemaal al een keer gezegd is, de enige manier om toch nog iets te zeggen, via een zelfbewust gebruik. Eco geeft het beroemde voorbeeld van een Bouquetreeks-achtige liefdesverklaring ('I love you madly') waarbij er meteen een zelfbewuste toevoeging moet volgen: 'zoals Barbara Cartland zou zeggen'. Niet alleen de postmoderne mens is zelfbewust (zoals ook al bleek uit het vorige hoofdstuk bij de 'camp lezingen' in cultural studies). De hele cultuur is zelf-reflexief geworden.<sup>25</sup>

### Hitchcock en postmodernisme: beeldende kunst

Wat heeft Hitchcock nu met het postmodernisme te maken? In eerste instantie lijkt Hitchcock een modernistische kunstenaar die ervan houdt 'pure cinema' te maken en controle over zijn universum uitoefent. Maar Hitchcocks werk, zeker zijn latere werk, heeft ook postmoderne eigenschappen (die zoals we inmiddels weten niet in oppositie tot modernistische eigenschappen staan). In *Drella and the MacGuffin*, waarvan een citaat aan het begin van dit hoofdstuk staat, laat Michael Eaton op fictieve wijze Hitchcock en Andy Warhol elkaar ontmoeten. Een deel van de synopsis laat zien op welke speelse manier Eaton de verschillen en overeenkomsten tussen Warhol en Hitchcock in beeld brengt. Het scenario begint wanneer Warhol in het ziekenhuis ligt wanneer hij is neergeschoten door een dolgedraaide fan en zich dan realiseert dat hij deel uitmaakt van een televisieaflevering van *HITCHCOCK PRESENTS*. Hitchcock zoekt hem op in het ziekenhuis en samen moeten ze het verhaal uitwerken:

En Route the contradictions in their approach to Cinema are explored. Hitchcock demonstrates the fundamental difference between surprise and suspense by replaying the assassination attempt on Andy. Warhol revolts against manipulative cutting of Hitchcock's cinema by making an unedited film, suit, in which Hitchcock is, in real-time and to his profound embarrassment, measured for a suit. Both of them must face the fact that they are, in their own peculiar ways, cold and calculating manipulators and voyeurs. But all narra-

<sup>24</sup> Zie Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. Londen en New York: Routledge, 1989.

<sup>25</sup> Zie Umberto Eco. *Misreadings*. Vert. William Weaver. Orlando: Harcourt, 1993 (oorspr. publ. 1963).

tives must come to a closure. For Hitchcock's tale to end Andy must die. So Warhol flees and finds himself hanging from a nostril on Mount Hitchmore, pace 'North by Northwest'. Hitchcock is prepared to rewrite the dénouement of his tale by presenting Warhol with a Faustian pact: Andy can live provided he gives up his aspirations to be a filmmaker, indulging his Art in society portraiture and denying his previous friendship with weird Superstars. The story has a conclusion. Hitchcock has satisfied his advertising sponsors. Andy from now on will make Business Art – starting with a portrait of Alfred and his dachshund. But in the conflict between the pair of them, Hitchcock has become unbalanced: he can no longer trust the power of a well constructed story.<sup>26</sup>

Behalve een voorkeur voor voyeurisme en calculerende manipulatie, deelt Hitchcock met Warhol ook het feit dat beiden er niet voor terugschrikken om het commerciële en het kunstzinnige met elkaar te vermengen, en zijn beiden zich zeer bewust van hun status als mediasterren. En dit maakt ook Hitchcock, naast een (streng) modernistische regisseur, tot een postmoderne kunstenaar die niet terugschrikt voor 'vervuiling' van de commercie en de mogelijkheden van de mediacultuur. Eatons conclusie, dat Hitchcock uiteindelijk ook het geloof in een streng geconstrueerd verhaal verliest, lijkt inderdaad van toepassing op zijn latere films, waarin de personages minder strak zijn omschreven (bijvoorbeeld in *TORN CURTAIN*), waarin ze zelfs heel postmodern nogal zoekend kunnen rondzwerven zonder de 'waarheid' te kennen (zoals in *VERTIGO*), of waarin de personages met humor en zelfbewuste ironie een spel met de kijker aangaan (zoals in Hitchcocks allerlaatste film, *FAMILY PLOT*, waarin het hoofdpersonage zich voor doet als een medium, maar de kijker letterlijk met een knipoog in het spel wordt betrokken). Maar de duidelijkste relatie die Hitchcock met het postmodernisme heeft, is de enorme schat aan beelden die hij heeft nagelaten en waar postmoderne kunstenaars, filmmakers en televisiemakers nog steeds overvloedig en op verschillende manieren aan refereren.

Wat de beeldende kunst betreft, zien we dat ook hier in het postmodernisme steeds meer kunstwerken en kunstdisciplines van elkaar gaan lenen en intertekstuele verwijzingen steeds gangbaarder worden (wat dus ook steeds meer een 'visueel geletterd' publiek vereist). In de eerste plaats moet gezegd worden dat Hitchcocks eigen werk ook al (al dan niet bewust) beïnvloed is door eerdere kunstwerken (net zoals zijn werk door eerdere films en filmmakers is beïnvloed, zoals in hoofdstuk 6 is besproken). Het Montreal Museum of Fine Arts heeft in 2000 een tentoonstelling en catalogus samengesteld waarin de relatie tussen

<sup>26</sup> Micheal Eaton. *Drella and the MacGuffin*, p. 4.

Hitchcocks films en vroegere kunstenaars inzichtelijk wordt gemaakt.<sup>27</sup> Zo doen de beroemde schreeuwen in Hitchcocks werk zoals in *THE THIRTY-NINE STEPS*, *PSYCHO* en *THE BIRDS* denken aan Edward Munchs schilderij *The Scream* uit 1895, lijken stills van Tippi Hedren voor *THE BIRDS* op René Magrittes *Deep Waters* (1941) en roepen sommige Hitchcock-omhelzingen andere omhelzingen uit de beeldende kunst in herinnering, zoals het beeld *The Kiss* van Auguste Rodin uit 1916. Ook werkte Hitchcock soms samen met kunstenaars voor zijn decors, waarvan de bekendste Salvador Dalí is die het decor voor de droomsequentie in *SPELLBOUND* maakte. Hoewel ook in het modernisme verwijzingen van de kunst naar zijn eigen geschiedenis gangbaar zijn, is dit aspect van Hitchcocks werk ook postmodernistisch te noemen (als een voortzetting van het modernisme).

In de jaren negentig zijn in de beeldende kunst opvallend veel kunstenaars zich bezig gaan houden met film en vooral met het bewerken en verwerken van bestaande films: middels schilderijen, (video-)installaties, projecties en digitale bewerkingen wordt de erfenis van honderd jaar filmgeschiedenis steeds meer bewerkt, onderzocht en toegeëigend.<sup>28</sup> Ook in de kunst zien we dus dat er niet meer zozeer een verwijzing is naar de echte werkelijkheid, maar veel meer naar de 'beeldwerkelijkheid'. In plaats van de modernistische 'ready mades' van Marcel Duchamp, die gewone objecten tot kunst verhief door ze in het museum te plaatsen, zouden we nu kunnen spreken van 'already-mades', beelden die al eens gemaakt zijn en die nu weer in een andere context worden geplaatst en daardoor weer een nieuwe betekenis krijgen, of nieuwe betekenissen toevoegen aan de bestaande betekenissen. Deze beelden worden toegeëigend en opgenomen in de reeks aan bestaande beelden:

Appropriation is an artistic expression, or a practice which generates new associations to an already known object or work, by placing it in a new context.<sup>29</sup>

Hoewel er vele filmmakers en films worden 'toegeëigend', is het opvallend hoe vaak er door hedendaagse kunstenaars naar Hitchcock wordt verwezen.<sup>30</sup> Een beroemd voorbeeld van een 'appropriation' van Hitchcock is de installatie 24

<sup>27</sup> Zie Dominique Païni en Guy Cogeval (red.). *Hitchcock and Art: Fatal Coincidences*. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts, 2000.

<sup>28</sup> Zie bijvoorbeeld de catalogus *Cinéma, Cinéma: Contemporary Art and the Cinematic Experience*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1999.

<sup>29</sup> Zie Annika Wik. 'Already-Made' in Anu Koivunen en Astrid Söderberg (red.). *Cinema Studies into Visual Theory?* Turku: University of Turku, 1998: p. 143. Wik ontleent de term already made aan Abigail Solomon-Godeau.

<sup>30</sup> Zie Kerry Brougher, Michael Tarantino en Astrid Bowron. *Notorious: Alfred Hitchcock and Contemporary Art*. Oxford: Museum of Modern Art, 1999.

HOURS PSYCHO (1993) van Douglas Gordon. In deze installatie van twee grote platte beeldschermen geeft Gordon PSYCHO zodanig vertraagd weer dat deze 24 uur duurt. De narratieve structuur van de film verdwijnt daardoor naar de achtergrond, hoewel de herinnering aan het verhaal bij elk beeld wordt opgeroepen. Dit geeft een nieuwe kijkervaring, waarbij herinnering, en vooral ook de ervaring van de kleinste bewegingen in het beeld zoals spierbewegingen in het gezicht, veranderingen in het licht en andere meer affectieve kwaliteiten van het beeld belangrijker worden. In een ander project stuurde Gordon een brief naar Lars Thornwald met de vraag: 'What have you done with her?' Thornwald is natuurlijk geen echt personage maar de moordenaar in Hitchcocks REAR WINDOW. Niettemin lijkt Gordons brief zo natuurlijk dat deze aantoont op welke manier Hitchcocks fictieve personages in de werkelijkheid door te lijken leven. Op vergelijkbare manier deed Gordon ook een experiment met onschuldige cafébezoekers die hij opbelde en vertelde: 'I remember more than you know' of 'Nothing can be hidden for ever'. Op die manier moeten heel wat mensen zich gevoeld hebben als Thornwald die in REAR WINDOW geconfronteerd wordt met Jeffs 'alwetende' of in ieder geval voyeuristische blik. Steeds weer worden elementen uit de beeldcultuur, in dit geval dus het werk van Hitchcock, in een andere context geplaatst en groeien daardoor in betekenis en gelaagdheid. Steeds meer wordt die beeldcultuur dus als een referentiepunt beschouwd met een eigen werkelijkheid.

Vele kunstenaars zijn geïnspireerd door Hitchcock. David Reed bouwt in SCOTTIE'S BEDROOM en JUDY'S BEDROOM (1994) de decors na uit VERTIGO en vervangt de schilderijen uit het originele decor met zijn eigen schilderijen. In elke kamer staat ook een televisie waarop de scènes uit de film te zien zijn, maar met aangepast decor. Stephanie Smith maakt met UNTITLED (REBECCA) een cd waarbij ze een experiment uitvoert met de geluidsband van REBECCA. In nog geen drie minuten geeft ze via het gestamel van de tweede Mrs. de Winter (Joan Fontain) de hele plot van de film weer en laat ook de onmacht van het vrouwelijke hoofdpersonage zien, op een manier die vergelijkbaar is met de theoretische uiteenzettingen over de onmogelijkheid van de vrouwelijke positie van Mary Ann Doane, zoals is besproken in hoofdstuk 4. Stan Douglas laat in een loop telkens weer het moment uit MARNIE zien waarop ze de brandkast van haar kantoor berooft. Hiermee onderstreept Douglas het feit dat Marnie niet kan ontsnappen aan haar kleptomane gedrag. Matthias Müller en Christoph Girardet hebben in the PHOENIX TAPES (1999) veel beelden uit het werk van Hitchcock bewerkt en werpen zo een nieuw licht op de erfenis van Hitchcock. Een van de beelden komt uit UNDER CAPRICORN waarin er een traan uit Ingrid Bergmans oog druppelt. Dit beeld hebben Müller en Girardet vertraagd en tot in het oneindige geloopt:

The resulting image is neither a film nor a still but somewhere in between the two, a strange state hovering between the fiction of the story and the reality of the physical presence of the medium, the grain of the film stock, the nearly visible film frames rising to the surface. It is, of course, the world of Alfred Hitchcock, that dreamy space between reality and fiction in which we ourselves are present and in which the shadows are alive enough that we contemplate sending them a letter.<sup>31</sup>

In de kunst zien we Baudrillard's stelling dat de werkelijkheid minder belangrijk is geworden dan al zijn representaties en simulaties dus duidelijk terugkeren. Maar veel minder cynisch dan Baudrillard eigenen kunstenaars zich deze beelden toe door ze te analyseren via andere beelden en in een andere context te plaatsen.

### Hitchcock en postmodernisme: film

Wanneer er over postmodernisme en film wordt gesproken, zijn er verschillende manieren waarop dit kan worden opgevat. In de eerste plaats is het mogelijk om de hele organisatie van de filmindustrie in het licht van postmoderne ontwikkelingen te plaatsen. Het klassieke modernistische (fordiaanse) studiosysteem is vervangen door meer flexibele productievormen van onafhankelijke producers en studio's en tegelijkertijd zijn de grote studio's steeds meer fusies aangegaan met allerlei andere bedrijfstakken, waardoor er een hybridisering van de industrie is ontstaan (films die worden begeleid door merchandising, snacks bij McDonald's, videospelletjes, etc.). Ten tweede zijn er heel wat films die een postmodern wereldbeeld neerzetten:

Thus, the dystopian character of the contemporary science fiction film might be seen to be connected with a 'postmodern' loss of faith in the idea of progress or the changing film representations of men with a breakdown of confidence in the 'grand narratives' surrounding masculinity and patriarchal authority.<sup>32</sup>

Ridley Scott's *BLADE RUNNER* is het prototype van een dergelijke film die een beeld geeft van een 'postmoderne' wereld. Een derde manier waarop het postmodernisme is te herkennen in de film is op esthetisch niveau: eclecticisme in stijl (het

<sup>31</sup> Kerry Brougher. 'Hitch-Hiking in Dreamscapes' in *Notorious: Alfred Hitchcock and Contemporary Art*, p. 20. Zie ook Frederico Windhausen. 'Hitchcock and the Found Footage Installation: Müller and Girardet's *The Phoenix Tapes*. *Hitchcock Annual 2003-2004*, pp. 100-125.

<sup>32</sup> 'Film and Postmodernism', p. 100.



MTV-effect), vermenging van genres (BLUE VELVET), zelfbewust gebruik van citaten uit de filmgeschiedenis zoals bijvoorbeeld NORTH BY NORTHWEST, geciteerd in ARIZONA DREAMS, 'nostalgie films'<sup>33</sup> die oude genres nieuw leven inblazen zoals BODY HEAT, een film die de klassieke film noir doet herleven, het gebruik van pastiche en parodie zoals bijvoorbeeld in het werk van Brian de Palma.

De Palma wordt vaak gezien als een epigoon van Hitchcock en zijn werk wordt vaak afgedaan als niets meer dan een slappe pastiche op de filmgeschiedenis. De Palma's werk is inderdaad erg geïnspireerd door met name Hitchcock. Maar toch is het de moeite waard om te kijken of zijn films niet ook nog iets meer vertellen dan alleen maar de beeldcultuur herhalen zonder verdere bedoelingen. In haar artikel 'Postmodern vertigo' analyseert Ann Cvetkovich De Palma's BODY DOUBLE en gaat ze in op de verschillen met Hitchcocks werk.<sup>34</sup> In tegenstelling tot Fredric Jamesons observaties over postmoderne cinema, stelt Cvetkovich (in navolging van Hutcheon) dat BODY DOUBLE niet slechts als een pastiche gezien kan worden, omdat deze film, ondanks alle ogenschijnlijk oppervlakkige citaten en verwijzingen, wel degelijk ook iets zegt over het verschil tussen de historische context van Hitchcocks films, de jaren vijftig, en de jaren tachtig van De Palma.<sup>35</sup> In de eerste plaats laat BODY DOUBLE een exemplarisch postmodern wereldbeeld zien, waarin postmoderne architectuur, video's, televisie, shopping malls en joggers het beeld bepalen. Een heel ander beeld dan de jaren vijftig die Hitchcock in REAR WINDOW en VERTIGO neerzet. Wat betreft stijl en thema's refereert De Palma inderdaad erg veel naar Hitchcock. Net als in REAR WINDOW is het hoofdthema van BODY DOUBLE voyeurisme. In BODY DOUBLE woont het hoofdpersonage Jake tijdelijk in het huis van een vriend, van waaruit hij zijn overbuurvrouw kan bespieden. En net als in VERTIGO raakt Jake in de ban van een vrouw die een dubbele identiteit blijkt te hebben. Scottie's hoogtevrees in VERTIGO is vervangen door Jake's claustrofobie.

Cvetkovich stelt dat op minstens twee niveaus BODY DOUBLE, ondanks de vele platte verwijzingen, laat zien op welke manier de jaren vijftig en de jaren tachtig van elkaar verschillen: BODY DOUBLE is veelzeggend met betrekking tot het femi-

<sup>33</sup> De term is afkomstig uit Fredric Jamesons essay 'Nostalgia for the Present' in *Postmodernism or, the Cultural Logic of Capitalism*, pp. 279-296.

<sup>34</sup> Ann Cvetkovich. 'Postmodern vertigo: The Sexual Politics of Allusion in De Palma's BODY DOUBLE' in Walter Raubicheck en Walter Srebnick (red.). *Hitchcock's Rereleased Films: From ROPE to VERTIGO*. Detroit: Wayne State University Press, 1991: pp. 147-162.

<sup>35</sup> In 'Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism' stelt Jameson dat de films van de jaren tachtig, zoals BODY HEAT (Kasdan, 1982) en THE UNTOUCHABLES (De Palma, 1987) niet meer dan pastiche zijn. Dit in tegenstelling tot films uit de jaren zeventig, zoals THE LONG GOODBYE (Robert Altman, 1973), waar het nog om parodie en commentaar op vroegere films gaat. Cvetkovich is het dus niet eens met Jamesons stelling dat alleen betekenisloze pastiche kenmerkend is voor het postmodernisme.

nisme (dat in de jaren zeventig voor vele veranderingen heeft gezorgd) en met betrekking tot de groei van de beeldcultuur, zoals video en televisie, die film als massamedium grotendeels hebben vervangen. Beide aspecten moeten in samenhang worden gezien, omdat vrouwen nog steeds als lustobjecten binnen die beeldcultuur worden gezien. De Palma, stelt Cvetkovich, maakt expliciet wat bij Hitchcock impliciet blijft over vrouwen en beeldcultuur. Maar beide regisseurs zijn niet eenduidig in hun opvattingen hierover. In hoofdstuk 4 is al gebleken hoeveel feministische perspectieven er op Hitchcock zijn te geven, maar ook De Palma, die vaak als een even grote vrouwenhater als Hitchcock wordt gezien, lijkt niet ondubbelzinnig:

De Palma has been criticized as much for his treatment of women as for his debt to Hitchcock; both criticisms share a misperception of his use of quotation, failing to see how he is reflecting on both Hitchcock and images of women rather than literally repeating these sources in films that are derivative or pornographic. Hitchcock proposes an analogy between libidinal and visual processes; De Palma takes this analogy and shows how its exploitation by mass culture results in the increasing displacement of experience by images. In Hitchcock's films, life or romance operates like the viewing of a movie; in De Palma's film, the consumption of images has become the form that life or romance takes. De Palma's use of allusion reveals how what was once a metaphor has become a reality as he depicts the eighties via Hitchcock's images.<sup>36</sup>

Ook hier zien we weer Baudrillard's stelling terugkomen dat de media steeds meer de echte ervaring overnemen. In de volgende paragraaf kom ik hier weer op terug in verband met televisie, maar hier zien we hoe De Palma dit thema in zijn film visualiseert. De Palma's hoofdpersonages werken in de porno-industrie, er is vaak sprake van een *mise-en-abyme* constructie: wat we zien zijn eigenlijk opnames van een film die in de film wordt gemaakt.<sup>37</sup> Dit geeft letterlijk al aan met hoeveel beeldlagen we te maken kunnen hebben. Maar ook ontdekt Jake dat zijn buurvrouw aan de overkant gespeeld wordt door een pornoactrice, terwijl hij video zit

<sup>36</sup> 'Postmodern VERTIGO', p. 151.

<sup>37</sup> De term *mise-en-abyme* is een technische term die aangeeft hoe bijvoorbeeld in de schilderkunst, literatuur of film een kunstwerk naar het eigen maakproces of productieomstandigheid verwijst. Hoewel het niet precies hetzelfde is, wordt in het Nederlands ook wel eens van het 'Droste-effect' gesproken om dit zelfreflecterende aspect van sommige kunstuitingen aan te geven. De ouderwetse Droste-cacaoblikjes tonen namelijk een plaatje van een vrouw die een Droste-blikje op een dienblad vasthoudt. Op dat blikje op het dienblad staat ook weer een vrouw die een blikje op een dienblad vasthoudt, et cetera.

te kijken en het echte beeld van de vrouw (zoals Scottie Madeleine nog volgt door de straten van San Francisco in *VERTIGO*) is vervangen door een videobeeld. Door de media is de fysieke aanwezigheid voor ervaringen en communicatie niet meer een noodzakelijke voorwaarde. Zoals Anne Friedberg stelt in *Window Shopping* is de subjectiviteit van de mens die leeft in een postmoderne conditie er een geworden van extreme ruimtelijke en temporele mobiliteit: steeds gemakkelijker kunnen we ons in allerlei (virtuele) werelden begeven. We zijn niet alleen zelf mobiel geworden, maar ook onze blik is mobiel geworden.<sup>38</sup> In het laatste hoofdstuk zal ik terugkomen op dit aspect van virtuele mobiliteit via de media wanneer ik het werk van Gilles Deleuze bespreek.

Voor nu is het belangrijk te zien dat De Palma de toegenomen beeldcultuur, en met name ook het expliciete voyeurisme hiervan, in zijn film thematiseert. In *BODY DOUBLE* bespiedt Jake niet uit verveling al zijn burens zoals Jeff in *REAR WINDOW*, maar gluurt hij door een telescoop naar zijn buurvrouw Gloria, die lijkt te strippen. Jeffs terloopse blikken op Miss Torso lijken daarbij heel wat onschuldiger. In feite blijkt deze striptease een opgevoerde act te zijn van de pornoactrice Holly Body (gespeeld door Melanie Griffith) – maar Jake doorziet dit in eerste instantie niet. Het verschil met *REAR WINDOW* is duidelijk: 'Whereas Jeff makes the mistake of projecting his own fears onto his neighbors' activities, turning reality into a script of his own making, Jake reads a constructed show as natural and unscripted. (...) Jeff turns real life into an image, whereas Jake's reality is an image.'<sup>39</sup> Weer zien we hier Baudrillard's theorie over het hyperrealisme van de postmoderne cultuur in beeld gebracht.

Wanneer Jake zijn buurvrouw Gloria gaat volgen, net zoals Scottie dat doet met Madeleine in *VERTIGO*, gaat deze, wanneer ze in zijn armen valt, zonder introductie op zijn seksuele fantasie en avances in. De scène waarin ze elkaar zoenen is een overdreven stilistische uitvergroting van Hitchcocks 360 graden cirkelbeweging van de zoen tussen Judy/Madeleine en Scottie in *VERTIGO*, waardoor het onmogelijk is hier nog sentimentele of tragisch romantische gevoelens bij te krijgen zoals bij Hitchcock. In *BODY DOUBLE* is alles expliciet verbonden met seks en manipulatieve beeldcultuur die als echt wordt ervaren. Jake ontdekt dat Holly Gloria is door haar performance aan de overkant te vergelijken met haar performance op video. Wanneer hij haar echt ontmoet is dat in een videoclip van het nummer 'Relax, don't do it when you wanna come' van Frankie Goes to Hollywood. Madeleines mantelpakjes zijn hier vervangen door leren fetisj kleding. In zijn platte en expliciete weergave van de implicaties van de beeldcultuur waarin de positie van de

<sup>38</sup> *Window Shopping*, p. 179.

<sup>39</sup> 'Postmodern *VERTIGO*', pp. 154 en 155.

vrouw nog steeds als lustobject geldt, laat De Palma ook een verandering in haar positie zien:

Holly Body and Jake's encounter is not loaded with the same psychological and emotional intensity created in *VERTIGO* by the drama of Scottie's desire to recapture the lost Madeleine and of Judy's conflict between wanting to please him and wanting to be loved for herself. However, its superficiality allows Holly Body to escape Judy's fatal investment in the man who pursues her. Her continual resistance to Jake and her streetwise toughness give her a strength and charisma that make for a feminist moment in the film. As a woman who sells her sexuality, she remains in control of her body as commodity, never susceptible to making the exchange an emotional one. She matter-of-factly tells Jake what kind of scenes she will and won't perform, and by openly acknowledging that she is playing a role maintains an emotional distance unavailable to Judy in her disguise as Madeleine. (...) It may not be the high tragedy of *VERTIGO* but the image reveals the still perilous state of relations between the sexes, without giving us a dead woman.<sup>40</sup>

Hoewel er ogenschijnlijk niet veel is veranderd in de positie van vrouwen, lijkt het er in tweede instantie dus toch op dat de vrouw niet meer de passieve rol van het slachtoffer krijgt toebedeeld, wat als een verdienste van het feminisme gezien kan worden. Door zelfbewust toe te geven dat men een rol speelt, gebruikmaakt van 'maskerades' zoals Mary Ann Doane het noemt, kan er afstand worden gecreëerd en dus macht en controle worden uitgeoefend. Aan het einde van hoofdstuk 4 is bovendien al duidelijk geworden dat er binnen het feminisme zelf een ontwikkeling is te zien waarbij geleidelijk aan het besef rijst dat De Vrouw (net zoals De Waarheid) niet bestaat, maar dat er veel verschillen zijn tussen vrouwen onderling en dat ook seksualiteit een constructie kan zijn die vele culturele vertogen kent en geen essentie hoeft te zijn. Stereotypen kunnen ter discussie worden gesteld; teksten en tekens kunnen op verschillende manieren worden geïnterpreteerd, en een essentieel beeld van De Vrouw (noch van De Man) bestaat niet. We kunnen nu constateren dat dit de postmoderne fase van het feminisme is.

Om De Palma's films alleen maar als oppervlakkige pastiche met gebrek aan pathos en diepgang te beschouwen, gaat voorbij aan de kritiek die ook gelezen kan worden in het zo expliciet maken van de postmoderne conditie en consumptie van beeldcultuur. Hoewel je kunt volhouden dat door deze cultuur op deze manier in beeld te brengen tegelijkertijd ook cynisch gebruik wordt gemaakt van het voyeurisme en de platheid van de beeldcultuur. In ieder geval kan gesteld worden

<sup>40</sup> 'Postmodern *VERTIGO*', pp. 159-160.

dat De Palma's werk, zoals *BODY DOUBLE*, en zijn referenties naar Hitchcock, een beeld geven van de postmoderne cultuur en niet enkel een herhaling zijn van citaten uit de filmgeschiedenis.

### Televisie: postmodern medium bij uitstek?

Ook op televisie wordt nog bijna dagelijks gerefereerd aan het werk van Hitchcock. In talloze series en programma's wordt bijvoorbeeld de douchescène van *PSYCHO* in herinnering geroepen.<sup>41</sup> Toch zijn het niet alleen maar deze intertekstuele verwijzingen en een eclectische stijl of de weergave van een postmodern wereldbeeld die televisie met het postmodernisme verbinden (zoals dat het geval is bij het postmodernisme en film). Natuurlijk zijn er op televisie vele voorbeelden te zien van postmoderne esthetiek; de videoclip wordt daarbij vaak als voorbeeld genoemd: het tempo waarin in sommige clips verschillende genres en stijlen door elkaar heen worden gemonteerd, en vaak ook het referentiële karakter van de videoclip (bijvoorbeeld naar Hollywoodfilms) en het gebrek aan narratieve samenhang, worden dan als typerend voor het postmodernisme gezien.<sup>42</sup>

Belangrijker in verband met televisie is wellicht dat televisiecultuur als geheel wordt gezien als een postmodern medium bij uitstek, zoals Jim Collins stelt in zijn artikel 'Television and Postmodernism'.<sup>43</sup> Bij de introductie van televisie in de jaren vijftig beloofde televisie nog een 'zuiver' (modernistisch) venster op de wereld te geven. Maar inmiddels worden we 24 uur per dag overspoeld door een beeldenstroom waarin allerlei soorten beelden door elkaar lopen: series uit de jaren zeventig, cartoons uit de jaren veertig, quizshows en videoclips uit de jaren negentig, soaps, komedies, politseries, praatprogramma's, actualiteitenrubrieken, reality shows, etc. We zappen van de ene tijd naar de andere, van het ene programma naar het andere. Een 'zuivere' relatie met de werkelijkheid is al lang niet meer te vinden.

Hier komt Baudrillard's stelling van het verdwijnen van de werkelijkheid weer naar boven. Want volgens Baudrillard is het vooral de televisiecultuur die ons zo

<sup>41</sup> Voorbeelden hiervan zijn te vinden in series als *Starsky and Hutch* en *The Simpsons*.

<sup>42</sup> Zie bijvoorbeeld Ann Kaplan. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. Londen: Methuen, 1987. In *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture* (Londen: Routledge, 1993) geeft Andrew Goodwin een meer kritische blik op de simpele gelijkstelling van de videoclip aan oppervlakkige postmoderne cultuur. Goodwin plaatst de videoclip niet alleen binnen het kader van het postmodernisme, maar ook binnen de muziekindustrie en de musicologie. Zie Hannah Bosma en Patricia Pisters. *Madonna: De vele gezichten van een popster* voor enkele uitgebreide analyses van clips van Madonna en voor een analyse van Madonna en postmodernisme.

<sup>43</sup> Jim Collins. 'Television and Postmodernism' in Robert Allen (red.). *Channels of Discourse*, pp. 327-349. *Channels of Discourse* biedt een overzicht van een aantal benaderingen van televisie.

bedelft onder het bombardement van tekens. We hebben al gezien dat Baudrillard nogal pessimistisch is over deze ontwikkelingen en mensen die het met hem eens zijn, stellen dat wij allen passieve 'couch potatoes' zijn geworden die geen betekenis meer uit die beelden kunnen halen, ofwel omdat er gewoon een teveel aan alles is, ofwel omdat er weliswaar veel beelden zijn, maar in feite alles hetzelfde is. In beide gevallen devalueert de betekenis en heeft de televisie en de commercie (de reclames op televisie) ons in haar greep.

Maar tegelijkertijd hebben we ook al gezien dat er in de postmoderne beeldcultuur een enorme beeldgeletterdheid is, zowel aan de kant van de producenten van de beelden (de televisiemakers) als aan de kant van de consumenten (de televisiekijkers). Zoals Umberto Eco al stelde, de enige manier om in de postmoderne cultuur nog iets te kunnen zeggen is een zelfbewust gebruik van uitdrukkingen, beelden en teksten. Zowel producenten als consumenten lijken elkaar een knipoo te geven onder het mom van 'You know that I know that you know'. De romantische 'prins op het witte paard' bijvoorbeeld kan dus alleen nog als droombeeld werken als hij door de media wordt opgevoerd in een dating- of huwelijksshow of in een programma als RICKY LAKE. Door op deze manier via de media dit stereotiepe beeld zelfbewust 'tussen haakjes te zetten' kan het toch weer gebruikt worden.

In 1987 stelt John Fiske in zijn al in het vorige hoofdstuk genoemde boek *Television Culture* dan ook dat het publiek zich lang niet zo voor de gek laat houden en juist heel actief omgaat met televisie; hij spreekt dan ook van het actieve publiek.<sup>44</sup> Fiske stelt dat televisie inderdaad grotendeels deel uitmaakt van het kapitalistische systeem van de commercie en grote groepen mensen moet bereiken. Maar juist omdat televisie grote groepen mensen wil bereiken moeten televisieteksten zo open zijn, vol met polysemie, grapjes, tegenstellingen en overdrijvingen, dat er verschillende betekenissen in kunnen worden gelegd. Bovendien is televisie ook een constante stroom ('flow') van beelden, heel anders dan een afgebakende film, die onderbroken wordt door reclames, programmaveranderingen en zapedrag, waardoor er ook meer openheid bestaat om televisieteksten op verschillende manieren te lezen. Fiske plaatst televisiecultuur in de traditie van de orale cultuur, waarbij er een grote vrijheid is voor het publiek om met de oefeningen van die cultuur om te gaan:

Television's openness, its textual contradictions and instability, enable it to be readily incorporated into the oral culture of many diverse groups in many diverse ways so that, while it may not in its broadcast mode be a form of folklore, it is at least able to serve folkloric functions for some of its audiences.

<sup>44</sup> John Fiske. *Television Culture*. Londen en New York: Routledge, 1987.

Its popularity among its diversity of audiences depends upon its ability to be easily and differently incorporated into a variety of subcultures: popularity, audience activity, and polysemy are mutually entailed and interdependent concepts.<sup>45</sup>

Met Fiskes begrip van het 'actieve publiek' sluit hij nauw aan bij de traditie van cultural studies zoals die zijn besproken in het vorige hoofdstuk. Hier blijkt op welke manier cultural studies en postmodernisme ook met elkaar te maken hebben. Maar Fiskes opvattingen staan lijnrecht tegenover die van Baudrillard. In 'Television and Postmodernism' neemt Jim Collins een positie in die een middenweg zoekt tussen deze twee extreme polen van absolute passiviteit en absolute activiteit van het publiek. Hij pleit voor een 'critical postmodernism', waarin erkenning is voor de grote diversiteit aan beelden en mogelijke interpretaties, maar waar het publiek niet de absolute vrijheid heeft alle betekenis te bepalen en waar er wel nog kan worden gesproken over bepaalde waarden:

Within this politics of diversity and difference, 'value' is not abandoned – only absolute 'truth values' or what Herrnstein Smith has called the automatic 'axiomatics' of traditional critical theory that relied on transcendent, universal qualities as proof or verification for all evaluation. She insists that both value and evaluation are radically contingent. 'That which we call "value" may be seen neither as an inherent property of objects, nor an arbitrary projection of subjects but, rather, as the product of the dynamics of some economy or, indeed, of any number of economies (...).'

The ramifications of this point for television study – especially for developing a theory of postmodern television – are farreaching, because Smith argues that we need to continue to debate the value of any given text but also insist on the contingent nature of those judgements. Evaluation always depends on criteria that are culturally determined and therefore culturally specific rather than transcendent. This is a vitally important point, because it allows for an analysis of television that recognizes the variable nature of televisual signs. Their value cannot be explained in reference to one logic but will be channel-, program-, and audience-sensitive. Even more important, by focusing on the dynamics of the economies that determine these shifting values, we can begin to understand the interconnectedness of the semiotic and the economic dimensions of postmodern television.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> *Television Culture*, p. 107.

<sup>46</sup> 'Television and Postmodernism', p. 341.

Collins bespreekt *TWIN PEAKS*, de televisieserie van David Lynch van begin jaren negentig, als een voorbeeld van postmoderne televisie. *TWIN PEAKS* is niet alleen qua stijl en inhoud postmodern, omdat er verschillende genres (soap opera met horror en detective elementen, lynchiaanse auteurskenmerken van vervreemde werelden en personages) met elkaar worden gecombineerd en de serie vele 'interteksten' heeft opgeleverd zoals *The Secret Diary of Laura Palmer*, *Dale Cooper: My Life*, de soundtrack en andere *TWIN PEAKS* gerelateerde producten. *TWIN PEAKS* laat ook zien wat de invloed is van kabeltelevisie en de videocultuur. Door de kabel is er namelijk meer ruimte gekomen voor andere programma's dan de standaard massaproducten en kan er meer op een kleiner segment van het publiek worden gericht. Zo wordt *TWIN PEAKS* al snel een programma met een vaste aanhang, die de serie van a tot z op video opneemt en er met een postmoderne houding naar kijkt door de serie serieus te nemen en tegelijkertijd ook te zien dat het hier om parodie gaat en een ironische blik geboden is. *TWIN PEAKS* is dus een voorbeeld van hoe het publiek constant onderhandelt tussen betrokkenheid en ironische afstand:

If the postmodern condition is one in which we as individual subjects are constantly engaged in the process of negotiating the array of signs and subject positions that surround us, twin peaks and other forms of hyperconscious popular culture address themselves directly to this condition, situating themselves exactly in the arcs and gaps that result when these positions don't coalesce. By taking the array as their 'setting' and redefining 'narrative action' in terms of the exploitation of the array, these texts define the nature of entertainment in contemporary cultures. The concerns of postmodern television and postmodern theory, then, are thoroughly intertwined, because both are responses to the contingent, conflicted set of circumstances that constitute cultural life at the end of the twentieth century.<sup>47</sup>

Maar intussen zijn we de eenentwintigste eeuw al binnengestapt en blijft televisie zich alsmaar ontwikkelen. Commerciële televisie heeft een steeds grotere plek verworven, en Collins' opmerking dat semiotische en economische aspecten van televisie steeds meer met elkaar verbonden zijn blijkt een steeds belangrijker punt te worden. Terwijl er vele technologische veranderingen, zoals het samengaan van televisie en de computer en andere technologische ontwikkelingen volop aan de gang zijn,<sup>48</sup> lijkt het er op dat Baudrillard's stelling dat de werkelijkheid

<sup>47</sup> 'Television and Postmodernism', p. 348-349. Andere voorbeelden van postmoderne hybride (en hyperbewuste) televisieteksten zijn bijvoorbeeld *The X-Files*, *Ally McBeal* en *The Simpsons*.

<sup>48</sup> Zie John Ellis. *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. Londen: I.B. Tauris, 2000.



steeds meer een televisiewerkelijkheid wordt steeds meer op gaat. Eerst met 'emotie-televisie' en programma's als ALL YOU NEED IS LOVE en HET SPIJT ME, en vanaf eind jaren negentig met 'reality soaps' als BIG BROTHER en vele andere realityprogramma's, lijkt de werkelijkheid inderdaad steeds meer vermengd te worden met televisiewerkelijkheid en gaat televisie zelfs steeds meer de plaats innemen van de echte werkelijkheid.<sup>49</sup> De televisiekijker wordt intussen steeds meer op zijn onderhandelende en kritisch vermogen aangesproken om te switchen tussen betrokkenheid en ironie, tussen ergernis, kritische blik, ontroering en vermaak en er ontstaan steeds meer subgroepen binnen het publiek die hun eigen smaak, levensstijl en programma's hebben.<sup>50</sup> Anderzijds is bij grote evenementen en gebeurtenissen de televisie nog steeds het oude massamedium dat 'media events' creëert en miljoenen mensen tegelijkertijd aan de buis kluistert, zoals bij grote sportevenementen, koninklijke huwelijken, rampen en oorlogen.<sup>51</sup> Al deze aspecten van televisie roepen voortdurend vele vragen op die binnen de televisietheorie worden uitgediept en die hun wortels hebben in cultural studies en debatten over postmodernisme waarvan ik de contouren in dit hoofdstuk heb geschetst. Het bombardement van tekens, de overload aan de audiovisuele cultuur is een van de meest opvallende kenmerken van de postmoderne conditie die ten grondslag ligt aan veel van deze debatten. In het volgende hoofdstuk volgt een andere theoretische visie op dit aspect van de hedendaagse mediamaatschappij.

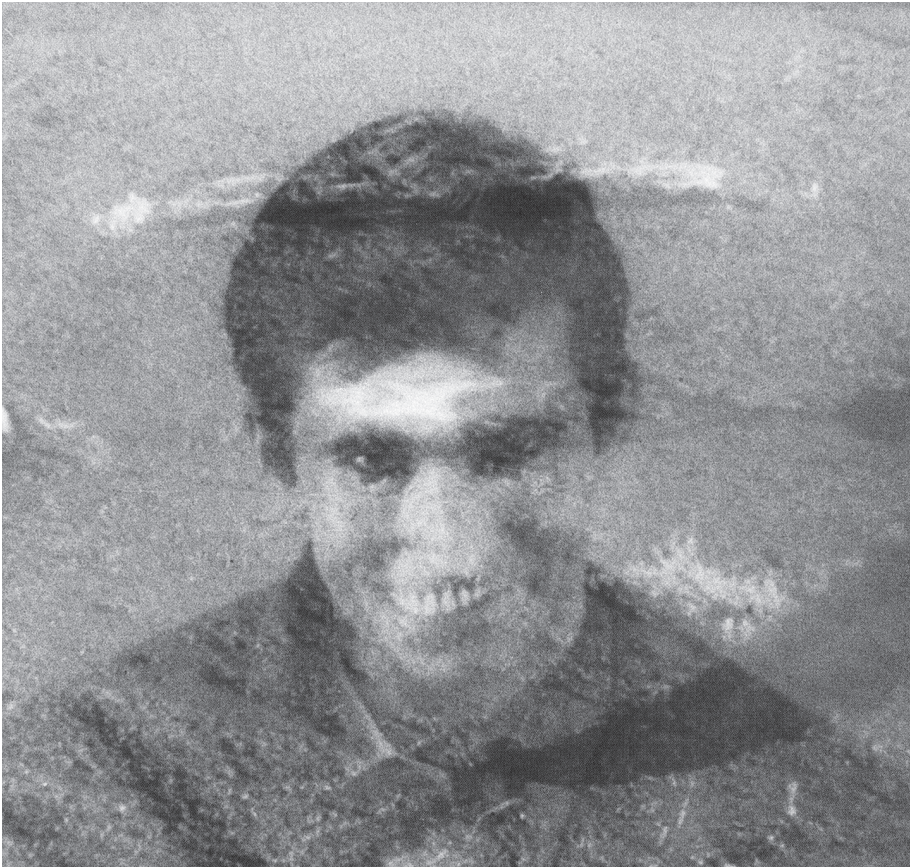
---

<sup>49</sup> In de jaren zeventig is al eens een vergelijkbaar 'reality' televisie-experiment uitgevoerd met THE LOUD FAMILY waarin een Amerikaans gezin gedurende een lange periode met de camera werd gevolgd maar John de Mol maakte BIG BROTHER tot het fenomeen dat het is geworden en waarvan inmiddels ook vele spin-offs zijn te zien. 'Reality televisie' is overigens een veel groter begrip. Zie over BIG BROTHER Irene Costa Meijer en Maarten Reesink (red.). *Reality soap! BIG BROTHER en de opkomst van het multimedia concept*. Amsterdam: Boom, 2000. Zie ook Joke Hermes en Joost de Bruin. 'Hollands Hollywood: Endemol – Nederland en de internationale markt voor tv-programma's' in Thomas Elsaesser (red.). *Hollywood op Straat*, pp. 89-99.

<sup>50</sup> In 'De schandaligheid van televisie' stelt Joke Hermes terecht dat alleen ironie als (postmoderne) strategie van het waarderen van televisie nog steeds het vooroordeel van televisie als een 'laag' medium in zich draagt (*Hollywood op Straat*, p. 120). In ditzelfde artikel maakt Hermes ook een onderscheid tussen een 'pure' modernistische visie op bijvoorbeeld het journaal, en een 'onpure' postmoderne aanpak van nieuwsuitzendingen van bijvoorbeeld commerciële zenders.

<sup>51</sup> Zie Maarten Reesink. 'Media Events: hyperrealiteit of teken van de tijd' in *Hollywood op Straat*, pp. 121-131.





## ***De onbetrouwbaarheid van betekenis***

### ***Hitchcock en het deconstructiedenken van Derrida***

Translation, a transfer from signifier to signifier, holds forth the dream of true comprehension or transfer from signifier to signified, an illusion that the action of the film exposes.

*Christopher Morris over TORN CURTAIN*<sup>1</sup>

'[What] haunts are not the dead, but the gaps left within us by the secrets of the others, and similarly 'what comes back to haunt us are the tombs of the others.' This concept of the Phantom as an encrypted unknown secret enables (...) to postulate how influence *outside* an individual's unconscious understood as a repository of repressed wishes.

*Allan Lloyd Smith over MARNIE*<sup>2</sup>

In het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe het postmoderne 'bombardement van tekens' enerzijds kan leiden tot Baudrillard's gevoel van het verdwijnen van de werkelijkheid en anderzijds tot gevolg heeft dat intertekstuele verwijzingen en referenties, zowel in de cultuuruitingen zelf als ook in de receptie van beelden en tekens bij het actieve publiek, op een hyperbewuste manier worden ingezet en herkend. In dit hoofdstuk staat een andere visie op dit bombardement centraal. We zullen zien hoe in de stroom aan teksten en tekens die ons omringen, het hele idee van tekens met een vaste betekenis op losse schroeven komt te staan onder invloed van het deconstructiedenken van de filosoof Jacques Derrida

<sup>1</sup> Christopher Morris. 'TORN CURTAIN's Futile Talk' in *Cinema Journal*, vol. 39, no. 1, herfst 1999: p. 65.

<sup>2</sup> Allan Lloyd Smith. 'MARNIE, the Death Mother and the Phantom' in Sidney Gottlieb and Richard Allen (red.). *Hitchcock Annual 2002-2003*: p. 173.

(1930-2004). Derrida's werk valt in minstens twee fases onder te verdelen: het werk vanaf de jaren zestig en het werk vanaf de jaren tachtig en negentig. Hoewel het wantrouwen ten opzichte van de betekenis een constant gegeven is in zijn denken, richt Derrida zich in zijn eerdere boeken op de taal en staan in zijn latere werk de audio-visuele media centraal. Meest opvallend in dit latere werk is de nadruk op het manipulatieve en 'fantomatische' karakter van de media. Uit de eerste fase van Derrida's oeuvre zal ik enkele basisconcepten toelichten en aangeven op welke manier deze concepten laten zien hoe Hitchcocks films hun eigen deconstructie in zich dragen. Derrida's latere werk zal ik voornamelijk bespreken aan de hand van de drie films waaraan Derrida heeft meegewerkt. Ook hierbij zullen enkele voorbeelden in het werk van Hitchcock worden gegeven, al gaat Derrida's latere werk meer over algemene kenmerken van de moderne mediamaatschappij en is het minder geschikt voor de analyse van concrete films. Tenslotte bespreek ik de invloed van het werk van Derrida op de kritische theorievorming, mediatheorie en op andere gebieden van de cultuur.

### Jacques Derrida en het deconstructiedenken

Betekenis (van woorden en van beelden) is een centraal aspect in veel theoretische beschouwingen in het domein van de geesteswetenschappen. Met betrekking tot mediastudies hebben we al gezien hoe de betekenis van een film in de auteurspolitiek gekoppeld wordt aan de auteursintentie. In de semiologie wordt de betekenis meer herleid naar terugkerende structuren, bijvoorbeeld in de narratologie, of naar betekenisstructuren die vastliggen in de koppeling tussen betekende en betekende. Maar het is inmiddels ook duidelijk dat de betekenis helemaal niet zo vast hoeft te liggen als de auteursbenadering en de semiologie dat voorstellen. In de eerste plaats is de invloed van de lezer en het publiek steeds meer erkend. In de jaren zeventig werd de auteur zelfs dood verklaard door Roland Barthes in zijn artikel 'De dood van de auteur', waarin hij stelt dat de lezer voortdurend andere betekenissen (buiten intentie van de auteur) kan toekennen aan een tekst: 'The birth of the reader must be at the cost of the death of the author.'<sup>3</sup> En we hebben in vorige hoofdstukken ook al gezien dat, binnen cultural studies en in het postmoderne televisiedebat, het publiek een steeds grotere rol gaat spelen in het vaststellen van betekenis. Deze invloeden ondermijnen de stabiele structuren die door het structuralisme als a-historische en universele waarden worden gezocht. Teksten zijn voortdurend in beweging, en de uiteindelijke betekenis blijkt niet echt vast te stellen. Het is dan ook niet zo vreemd dat niet

<sup>3</sup> 'The Death of the Author' in *Image – Music – Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977: p. 148. Oorspronkelijk verschenen in het Frans in 1968.

alleen vanuit het publiek er kritiek kwam op de semiotiek en het structuralisme, maar dat ook vanuit de semiotiek zelf de structuralistische taaltheorie en zijn uitgangspunten (de uitgangspunten van de dominante westerse filosofie) aan kritiek is onderworpen. Die kritiek op de fundamenteën van het denken en de rede, het structuralisme en de semiotiek, is met name expliciet geformuleerd door de Franse filosoof Jacques Derrida.

Ook volgens Derrida bestaat de wereld volledig uit teksten en tekens. En ook voor Derrida is intertekstualiteit een belangrijk begrip, waarbij hij ervan uitgaat dat teksten alleen nog maar naar elkaar verwijzen (en niet naar een 'onderliggende' werkelijkheid).<sup>4</sup> Maar Derrida gaat niet zozeer uit van de positie van de lezer, maar radicaliseert in feite de implicaties van de semiotiek zelf. Immers, wanneer we logisch doordenken in een semiotisch kader, dan moeten we constateren dat elk teken, dat bestaat uit een betekenaar en een betekende, telkens weer verwijst naar een volgend teken: elk betekende is immers weer een betekenaar voor een ander betekende. Wanneer je een woord opzoekt in het woordenboek, verwijst dat weer naar een ander woord, dat we wellicht ook weer moeten opzoeken. Zoeken we bijvoorbeeld het woord 'koe' (of 'cow' of 'vache') op, dan vinden we de definitie 'vrouwelijk rund, in de regel dat al gekalfd heeft'. In het betekende zitten verschillende nieuwe betekenaars, bijvoorbeeld het woord 'rund'. Zoeken we vervolgens het woord 'rund' op dan vinden we het betekende 'holhoornig, herkauwend zoogdier dat als nuttig huisdier om zijn vlees en melk wordt gehouden'. Het woord 'zoogdier' is weer een volgende betekenaar met het betekende 'dier dat zijn jongen zoogt'. Vervolgens kunnen we het woord 'zogen' opzoeken, et cetera. Iedereen die een vreemde taal heeft geleerd, zal die ervaring kennen dat het ene woord steeds weer verwijst naar een nieuw woord dat ook weer opgezocht moet worden. Denken we dus consequent na over de implicaties van de semiotiek, dan moeten we constateren dat elk teken steeds weer naar een nieuw teken verwijst. De uiteindelijke betekenis schuift dus telkens een stukje op. In zijn vele invloedrijke studies in de eerste fase van zijn filosofische werk laat Derrida zien dat betekenis (bepaald door de relaties tussen tekens) iets is waar we nooit de definitieve vinger op kunnen leggen. Derrida ontrafelt de semiologie; hij 'deconstrueert' het structuralisme en wordt daarom tot de 'post-structuralisten' gerekend.

Behalve het structuralistische teken zelf ondermijnt Derrida ook de a-historische structuren van de rede die door het structuralisme als verborgen onderliggende codes in teksten en in de maatschappij zijn blootgelegd. Een van deze codes is bijvoorbeeld het Oedipusverhaal als onderliggende structuur van alle

---

<sup>4</sup> Derrida neemt hier een vergelijkbaar standpunt in als Baudrillard, al houdt Derrida zich in eerste instantie alleen met de taal bezig, en met name met de geschreven taal. Zie bijvoorbeeld ook A.A. van den Braembussche. *Denken over kunst*, pp. 325-242.

mythes en vele klassieke filmverhalen zoals Raymond Bellour die aantoonde met zijn analyse van *NORTH BY NORTHWEST*, beschreven in hoofdstuk 3. Ook deze zogenaamde eeuwige structuren en grotere betekenispatronen die structuralistische zekerheid geven, worden door Derrida kritisch ondervraagd. Ik kom hier zo meteen nog op terug.

Voor nu is het belangrijk te zien dat het deconstructiedenken in eerste instantie een gevolg van en reactie op het structuralisme is. Wat Derrida vooral aanvalt is de zekerheid die het structuralisme en het daarmee verbonden rationalisme tracht na te streven: het vaststellen van de 'ware betekenis', de 'waarheid'. Derrida veroordeelt de rede, die hij als logocentrisme aanduidt (het Griekse woord 'logos' betekent 'gesproken woord' of 'rede'). Volgens Derrida claimt de rede/het gesproken woord onterecht de zekerheid van een absolute verbondenheid met de wereld en de redelijkheid van de waarheid.<sup>5</sup> Derrida ziet de redelijkheid als een tirannie die alleen kan bestaan door onderdrukking van alles wat onzeker, ongemakkelijk, onzuiver is. Kortom, door alles wat anders is te onderdrukken. Wat een zuivere structurele binaire oppositie lijkt (betekenende/betekende, man/vrouw, rijk/arm, etc.) is altijd een hiërarchie. Een van de twee elementen is altijd ondergeschikt. Derrida valt dus het modernistische rationalisme (en structuralisme) aan, dat inderdaad vreselijke wreedheden heeft veroorzaakt (de systematische 'redelijkheid' die blijkt uit de efficiënte organisatie van massamoorden van het nazitijdperk, de wetenschappelijke 'redelijkheid' van de atoombom en Hiroshima, etc.). Wat dit betreft past Derrida's deconstructiedenken binnen het postmodernistische ongeloof in het optimisme van de grote verhalen.<sup>6</sup>

Derrida doet dus ernstige beschuldigingen aan het adres van de westerse filosofie: hij valt de rede (als tijdloze zekerheid zoals voorgesteld in het structuralisme) aan en zegt uiteindelijk dat alles een niet-redelijk spel van betekenende en betekende is, waarin de uiteindelijke betekenis voortdurend wordt vooruitgeschoven, en er in ieder geval niet slechts één betekenis is. Velen hebben dit verwijt dat Derrida aan de westerse filosofie maakt hem niet in dank afgenomen. Derrida heeft dan ook voor nogal wat controverses gezorgd. In Cambridge, waar hij een

<sup>5</sup> Het (gesproken) woord zou een 'verbondenheid met de wereld' hebben in het klassieke westers denken. Ieder woord representeert immers een achterliggende werkelijkheid en waarheid, waardoor woorden met de wereld zijn verbonden. Derrida laat nu juist zien dat deze vorm van representatie en claim van waarheid en verbondenheid met de wereld een illusie is (alles is immers intertekstualiteit en elke betekenaar verwijst naar een nieuwe betekenaar) die erop gericht is bepaalde machtstructuren in stand te houden. Net als Baudrillard geeft dus ook Derrida kritiek op het idee van de representatie als verbonden met de (enige ware) werkelijkheid.

<sup>6</sup> Derrida's belangrijkste werken (zie volgende noot) verschenen eerder dan de postmoderne teksten van bijvoorbeeld Lyotard en Baudrillard, maar vanwege de vergelijkbare kritische houding ten opzichte van vaste waarden, structuren en instituties wordt Derrida's deconstructivistische werk vaak genoemd in relatie tot postmoderne debatten.

eredoctoraat zou krijgen in 1991 ontstond er bijvoorbeeld een enorm gevecht tussen voorstanders en tegenstanders van Derrida. De tegenstanders verwijten Derrida de westerse filosofie te ondermijnen en de schijnbaar oneindige reeks aan betekenissen die Derrida's taal filosofie toestaat, zou tot gevaarlijk en zelfs inhuamaan relativisme kunnen leiden. De voorstanders waarderen juist dat Derrida laat zien op welke vooronderstellingen en uitsluitingsmechanismes het westerse denken is gebaseerd en dat geen enkele betekenis direct is te herleiden tot een dogmatische waarheid.

### 'Différance' en 'dissemination', 'the postal' en 'parergon'

Het is onmogelijk Derrida's werk samen te vatten: hij heeft talloze boeken geschreven en zijn teksten zijn rijk en complex.<sup>7</sup> Derrida heeft talloze begrippen en concepten geïntroduceerd die echter in feite allemaal zijn terug te voeren op de kerngedachte van het deconstructivisme, namelijk dat de betekenis niet gegrond is in een absolute centrale waarheid en dus ook niet met zekerheid vast te stellen is. Met andere woorden, volgens Derrida is geen enkele interpretatie sluitend, er zal altijd iets zijn wat aan de (toegekende) betekenis 'ontsnapt' waardoor er ook een andere visie kan worden gegeven. Belangrijk is ook te zien dat het deconstructivisme niet slechts een methode is die een tekst wordt opgelegd, maar dat volgens Derrida elke tekst altijd al zijn eigen deconstructie in zich draagt:

---

<sup>7</sup> Enkele belangrijke werken van Derrida in Engelse vertaling zijn *Of Grammatology*. Vert. Gayatri Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, (oorspronkelijke Franse editie 1967) 1976; *Writing and Difference*. Vert. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, (oorspr. 1972) 1978; *Margins of Philosophy*. Vert. Alan Bass. Chicago: Chicago University Press, (oorspr. 1972) 1981. *Dissemination*. Vert. Barbara Johnson. Chicago: Chicago University Press, (oorspr. 1972) 1982; *The Postcard*. Vert. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, (oorspr. 1980) 1987; *The Truth in Painting*. Vert. Geoff Bennington en Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press, (oorspr. 1978) 1987. Zie voor een bloemlezing van Derrida's vroege werk in het Engels Peggy Kamuf (red.). *A Derrida Reader: Between the Blinds*. New York: 1991. Toegankelijke introducties tot het werk van Derrida zijn Erik Oger. *Jacques Derrida*. Kampen: 1995 (in het Nederlands) en Jim Powell. *Derrida for Beginners*. Londen en New York: Writers and Readers Publishing, Inc., 1997. Van Derrida's latere werk ('tweede fase') zijn ondermeer de volgende boeken belangrijk: *Spectres of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Vert. Peggy Kamuf. Londen en New York: Routledge, (oorspr. 1993) 1994; *The Politics of Friendship*, Vert. George Collins. Londen: Verso, (oorspr. 1994) 2006; *Echographies of Television. Filmed Interviews* (met Bernard Stiegler). Vert. Jennifer Bajorek. Cambridge, Oxford en Malden: Polity Press, (oorspr. 1996) 2002; *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Red. Simon Critchley & Richard Kearney. Londen en New York: Routledge, (oorspr. 1997), 2001. *Of Hospitality. Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to Respond*. Vert. Rachel Brown. Stanford: Stanford University Press, (1997) 2000; *Archive Fever: A Freudian Impression*. Vert. Eric Prenowitz. Chicago & Londen: Chicago University Press, (oorspr. 1995) 1996; *Philosophy in a Time of Terror: Dialogue with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Interviews door Giovanna Borradori. Chicago: University of Chicago Press, 2003.



The very condition of a deconstruction may be at work in the work, within the system to be deconstructed. It may already be located there, already at work. Not at the center, but in an eccentric center, in a corner whose eccentricity assures the solid concentration of the system, participating in the construction of what it, at the same time, threatens to deconstruct. One might then be inclined to reach this conclusion: deconstruction is not an operation that supervenes afterwards, from the outside, one fine day. It is always already at work in the work.<sup>8</sup>

De begrippen die ik hier zal introduceren, 'différance', 'dissemination', 'the postal' en 'parergon' zijn begrippen die allen te maken hebben met deze kerngedachte van de ontsnappende of ongrijpbare betekenis en die belangrijk zijn in verband met de invloed van Derrida's gedachtegoed in de filmtheorie.<sup>9</sup>

Het begrip 'différance' zijn we in feite al tegengekomen en heeft te maken met het feit dat volgens Derrida de uiteindelijke betekenis telkens wordt vooruitgeschoven en uitgesteld. Het woord 'différance' is door Derrida uitgevonden. Het wordt hetzelfde uitgesproken als het Franse 'différence', wat het gebruikelijke woord voor 'verschil' is. Derrida's *différance* laat nu juist zien/horen dat er dubbelzinnigheden in het taalteken kunnen zitten, bijvoorbeeld door het soms onhoorbare (en soms onzichtbare) verschil tussen het geschreven en het gesproken woord. Deze verschillen maken dat de taal niet transparant is, dat er 'blinde vlekken' in de taal en de communicatie zitten, die al een beginpunt vormen van de deconstructie (in dit geval van de fonetische taal).

Maar ik zei net dat *différance* ook te maken heeft met het 'uitstellen' van de betekenis. Dit komt omdat Derrida zijn begrip heeft afgeleid van het Franse woord 'différer' wat op zichzelf twee betekenissen kan hebben. In de eerste betekenis is *différer* 'verschillend zijn, afwijken', een betekenis van *différance* die hierboven is uitgelegd. In de tweede betekenis kan 'différer' echter ook duiden op 'uitstellen, vertragen, naar een later tijdstip verplaatsen'. En hier zien we hoe het begrip *différance* ook duidt op Derrida's stelling dat elke (de 'ware', de 'essentiële') betekenis voortdurend wordt uitgesteld. *Différance* als verschil en uitstel hebben met elkaar te maken: juist omdat er onzichtbare of onhoorbare verschillen in (taal)tekens zijn die voor nieuwe betekenissen kunnen zorgen, wordt die betekenis steeds weer vooruitgeschoven, uitgesteld. *Différance* wordt ook veroorzaakt door de temporele dimensie van betekenisgeving. Derrida zegt dit als volgt:

<sup>8</sup> Derrida. *Memoires for Paul de Man*. New York, Columbia University Press, 1986. Geciteerd uit DERRIDA, THE MOVIE (2002).

<sup>9</sup> Ik gebruik de Engelse termen, maar verwijs in de tekst waar nodig voor de begripshelderheid naar de oorspronkelijke Franse termen. Voor het begrip *différance* houd ik de Franse term aan.

Différance is what makes the movement of signification possible only if each element that is said to be 'present', appearing on the stage of presence, is related to something other than itself but retains the mark of a past element and already lets itself be hollowed out by the mark of its relation to a future element.<sup>10</sup>

Deze temporele dimensie is belangrijk omdat hiermee het dynamische karakter van betekenisgeving wordt aangeduid. Bovendien geeft de inherente relatie met de tijd ook al aan hoe Derrida in zijn latere werk de nadruk zal gaan leggen op de fantomatische, spookachtige aspecten van de media. Maar daarover straks meer.

Derrida's deconstructivistische methodologie is om de binaire hiërarchie van de dominante betekenis van teksten en tekens op te zoeken en de tekst vervolgens anders, 'tegendraads', te lezen; door de sporen ('traces') van différance op te pakken en te volgen; en door de centrale betekenis te vervangen met de marginale betekenis. Dit wordt wel 'reading against the grain' genoemd en we zien hier op welke manier Derrida indirect ook van invloed is geweest op de methode die in cultural studies 'oppositional reading' wordt genoemd. Cultural studies gaat daarbij wel veel meer uit van de ervaring van de lezer/kijker, maar spoort niettemin elementen op uit de tekst die voor meerdere uitleg vatbaar zijn. In derridaanse termen wordt er dus gezocht naar différance in de tekst zelf. Ik zal hier zo meteen op terugkomen wanneer ik naar voorbeelden in Hitchcockfilms zal kijken.

Het begrip 'dissemination' introduceert Derrida in zijn boek *Dissemination*. Dit boek bestaat uit drie lange essays waarin Derrida de grondslagen van het westerse denken, te beginnen bij Plato en Socrates, deconstrueert. Elk essay bestaat uit een 'dominante lezing' en een 'reading against the grain' van Derrida. En in elk essay laat Derrida zien dat er geen noodzakelijk verband zit tussen de taal, de representatie en de werkelijkheid. Wanneer de taal geen noodzakelijke representatie van de werkelijkheid is, kan het spel met de tekens beginnen. Het woord 'dissemination' is, net als différance, op zichzelf alweer zo'n woord dat vele betekenissen in zich draagt en dat de dichtheid en het spel van Derrida's deconstructiedenken goed weergeeft. Socrates en Plato zijn 'seminal', grondleggers van het westerse denken. Door hen te bekritisieren 'dissemineert' Derrida deze grondleggers. Maar Derrida speelt ook met het feit dat 'dissemination' klinkt alsof het de woorden 'seme' ('betekenis') en 'semen' ('zaad') in zich draagt. Hiermee doet Derrida op het feit dat elke tekst potentieel heel vruchtbaar aan betekenissen kan zijn; in elke tekst kan de betekenis in een vrij spel zich voortplanten en uitzaaien

<sup>10</sup> Derrida geciteerd in Patrick Fuery, *New Developments in Film Theory*. London: MacMillan Press, 2000: p. 36.

('dissemination' betekent letterlijk 'uitzaaiing'). In het oneindige spel aan betekenissen, kan er natuurlijk ook geen hiërarchie (de hiërarchie van de rede) meer zijn, en dat is precies wat Derrida voortdurend wil aantonen.

Behalve het uitstellen en uitzaaien van de betekenis introduceert Derrida nog een begrip dat betekenisverwarring zaait: 'the postal'. Dit is een begrip dat Derrida introduceert in zijn boek *The Postcard*, waarmee hij bedoelt dat taal en tekens circuleren in de cultuur, zonder dat ze ooit op hun ware bestemming aan hoeven te komen of zonder dat de afzender altijd bekend is. Taalboodschappen circuleren volgens Derrida als 'postkaarten', ze kunnen door iedereen worden gelezen, verkeerd worden geïnterpreteerd, worden onderschept, nooit op de plek van bestemming aankomen. Omstandigheden kunnen van beslissende invloed zijn (dit ondermijnt de eeuwige waarheidsclaims van de westerse rationele filosofie nogmaals). Uiteindelijk circuleren betekenaars en betekenissen in een oneindig vrij spel in de wereld die daardoor lijkt op een gigantische postkantoor of archief. Zoals Jim Powell in zijn introductie op het werk van Derrida uitlegt:

Postcards as postcards violate philosophy's desire to communicate eternal truths independent of time and space – for postcards are about circumstances, about time, about place. The very nature of the postcard violates philosophy's interest in transmitting received truths through official channels – for postcards are not private. They can be read by anyone – and thus misread. This is Derrida's way of saying, then, that mere circumstances always influence the supposedly universal and eternal truth claims of philosophy.<sup>11</sup>

Het idee van 'the postal' zal zo meteen concreter worden gemaakt aan de hand van een deconstructielesing van twee Hitchcock-teksten. Als laatste wil ik hier nog een begrip van Derrida introduceren, dat veel invloed heeft gehad in de kunsttheorie en praktijk (en indirect ook in de filmtheorie). Het gaat hier om het begrip 'parergon' dat Derrida introduceert in zijn boek *The Truth in Painting*. In dit boek staat de kunstfilosofie, ofwel de esthetica, centraal. De titel van het boek, *The Truth in Painting*, is ontleend aan de schilder Cézanne, en wordt door Derrida geplaatst in het kader van een vertoog over de schilderkunst. Ook hier blijft Derrida weer bij de taal, en spreekt hij niet zozeer over het schilderen zelf maar vraagt hij zich af wat (schilder)kunst tot kunst maakt. In het eerste essay in dit boek, 'The Parergon', gaat Derrida in op het kader, dat wat de grens aangeeft tussen het schilderij of het kunstwerk in het algemeen, en datgene wat zich daarbuiten bevindt. In het Grieks betekent 'parergon' letterlijk datgene wat zich 'naast' ('para') het 'werk' (ergon)

<sup>11</sup> Derrida for Beginners, p. 138.

bevindt en heeft dan ook de betekenis gekregen van ‘ornament’, ‘kader’, en ‘omlijsting’.<sup>12</sup> Derrida laat zien dat zowel het letterlijke kader (omlijsting) van een schilderij, als het kader waarbinnen kunst wordt vertoond (het museum, de kunstfilosofie, het kunstvertoog) belangrijk zijn om iets tot kunst te verheffen. Maar wat Derrida vooral aantoonst is dat het hele begrip van het kader (om welk kader het dan ook gaat) een problematisch begrip is: het is namelijk onmogelijk om vast te stellen of het kader nu wel of niet bij het kunstwerk hoort. Hiermee problematiseert Derrida de tegenstelling tussen ‘binnen’ en ‘buiten’, tussen iets dat wel bij een werk (schilderij, gebouw, beeld) hoort en wat niet:

Deconstruction seeks neither to reframe art with some perfect, apt and truthful new frame, nor simply to maintain the illusion of some pure and simple absence of a frame. Rather it shows that the frame is, in a sense, also inside the painting. For the frame is what ‘produces’ the object of art – an aesthetic object. Thus the frame is essential to the work of art; in the work of art. For without it, the work is not a work of art. Paint a \$5,000 abstract painting on a railroad boxcar and nobody will pay a cent for it. Take a torch, remove the panel of the boxcar, install it in a gallery, and it will be worth \$5,000. It will be art because it is now framed by the gallery. But at the same moment that the frame encloses the work in its own protected enclosure, making it a work of art, it becomes merely ornamental – external to the work. Thus is the frame central or marginal? Is the frame inside the work of art, essential to it, or outside the work of art, extrinsic to it?<sup>13</sup>

Het kader als ‘parergon’ wordt dus bij Derrida een begrip dat aangeeft dat het moeilijk is om te spreken van ‘binnen’ en ‘buiten’, van ‘centrum’ en ‘marge’. Het kader is noch binnen, noch buiten. In laatste instantie bestaat het parergon niet eens, het valt in ieder geval niet precies te lokaliseren, hoewel het wel functioneert. Of zoals Derrida het zegt in *The Truth in Painting*: ‘There is framing, but the frame does not exist.’<sup>14</sup> Zoals in het citaat hierboven wordt aangegeven, gaat het Derrida er niet om een nieuw (perfecter) kader te scheppen. Net als bij de begrippen *différance*, *dissimination* en *the postal*, gaat het Derrida om het kritisch

<sup>12</sup> Zie ook *Denken over Kunst*, pp. 335-342. Van den Braembussche zet op deze pagina’s helder uiteen op welke manier Derrida met zijn ‘parergon’ kritiek levert op de esthetica (*Kritik der Urteilskraft*) van Kant en zijn vooronderstellingen die bijvoorbeeld het mooie van het aangename en het gevoel van het verstand onderscheiden. Kant wil in de kunst het zuivere van het onzuivere scheiden, maar Derrida laat zien dat het onderscheid tussen het zuivere en het onzuivere, zoals bijvoorbeeld het verschil tussen het kunstwerk en het kader, niet zo eenvoudig te maken is.

<sup>13</sup> *Derrida for Beginners*, p. 131.

<sup>14</sup> *The Truth in Painting*, p. 81; vertaling van Peter Brunette in ‘Post-structuralism and Deconstruction’ in John Hill en Pamela Church Gibson (red.). *The Oxford Guide to Film Studies*, pp. 91-95.

ondervragen van de grondslagen van het westerse denken die een transparante verbondenheid van het woord en de representatie met de wereld vooronderstellen, maar die in feite gebaseerd zijn op een centralistisch denken dat alleen maar dominant kan blijven door onderdrukking van alles wat van ‘het centrum’ afwijkt.

Derrida laat zien dat de binaire tegenstellingen die in het westerse denken zitten ingebakken (centrum/marge, binnen/buiten, norm/afwijking) die onderdrukking instandhouden. Bovendien laat Derrida zien dat die tegenstellingen niet houdbaar zijn, zoals het structuralisme dat voorstelde. Met begrippen als *différance*, *dissemination*, *the postal* en het *parergon* laat hij zien hoe complex tegenstellingen en betekenissen in elkaar overgaan en verglijden, zodat het onmogelijk wordt een vaste betekenis vast te stellen. Derrida's deconstructie legt de westerse filosofie en het westerse denken kritisch onder de loep. Hoewel Derrida's filosofie als methode inderdaad het risico in zich draagt dat er tot in het oneindige wordt doorgegaan met deconstrueren, is de grootste verdienste van Derrida toch dat hij heeft laten zien dat er vele factoren zijn die betekenissen tot stand brengen. Wanneer Derrida stelt dat er geen uiteindelijke of eeuwig vaststaande betekenis bestaat, pleit hij dan ook niet voor relativisme zoals zijn critici hem verwijten, maar voor een kritisch nadenken over de omstandigheden, vooronderstellingen en machtsverhoudingen en mechanismes van in- en uitsluiting die meespelen wanneer wij betekenis toekennen:

Deconstructie dwingt ons de basis van ons handelen, onze concepten en onze waarden, te overdenken. Wanneer we echter kijken naar wat zij uitsluiten – wat de hiaten zijn – en nagaan hoe we dat weer kunnen incorporeren, dan moeten we ons realiseren dat die nieuwe identiteit zelf weer bepaalde mensen uitsluit, en dat nieuwe waardesystemen op hun beurt weer bepaalde opvattingen uitsluiten. Wat we ook doen, onze overtuigingen zullen minder dogmatisch en oprechter zijn wanneer ze eenmaal zijn gedeconstrueerd.<sup>15</sup>

### **Hitchcock gedeconstrueerd: NORTH BY NORTHWEST EN TORN CURTAIN**

In zijn artikel ‘The Direction of NORTH BY NORTHWEST’ geeft Christopher Morris een deconstructivistische lezing van Hitchcocks film.<sup>16</sup> In hoofdstuk 3 hebben we

<sup>15</sup> Nicholas Fearn. ‘Op twee stappen van de waarheid: de deconstructie van Derrida’. Vert. Nico Groen in *Filosofie Magazine*, jrg. 10, no. 10, december 2001, p. 45.

<sup>16</sup> Christopher Morris. ‘The Direction of NORTH BY NORTHWEST’ in *Cinema Journal*, vol. 36, no. 4, zomer 1997: pp. 43-56.

gezien hoe Raymond Bellour *NORTH BY NORTHWEST* interpreteert als een oedipaal traject dat de held, Roger Thornhill, moet afleggen om volwassen te worden. De meeste lezingen van *NORTH BY NORTHWEST* worden op die manier herleid tot een klassiek (lees 'dominant') verhaal, in termen van Lyotard een 'grand récit' van mannelijke volwassenwording. Ook de titel van de film is vaak in een dergelijk klassiek perspectief geplaatst. *NORTH BY NORTHWEST* is immers vaak opgevat als een referentie naar Shakespears *Hamlet* waarin Hamlet op een gegeven moment zegt: 'I am but mad north-north-west. When the wind is southerly I know a hawk from a handsaw.' Los van de inhoudelijke begripsverwarring en het verschil tussen 'north-north-west' en 'north by north-west'<sup>17</sup> is deze mogelijke verwijzing naar *Hamlet* vaak opgevat als een overeenkomst tussen Hamlet en Roger Thornhill die beiden een oedipaal gevecht met de vaderfiguur leveren.

Christopher Morris laat in zijn analyse van de film echter zien dat *NORTH BY NORTH-WEST* wellicht niet zozeer een afgerond verhaal van volwassenwording is, maar dat de film aantoont dat die volwassenwording en de identiteitsvorming juist nooit helemaal compleet kunnen zijn. Morris laat bovendien zien dat op metaniveau 'north by north-west' opgevat kan worden als een richting die steeds voortgang suggereert, en daarmee het uitstellen van de uiteindelijke betekenis. Zelfs het laatste beeld van de trein die een tunnel inraast, geeft die voortdurende beweging aan (in tegenstelling tot de semiologische symbolische interpretatie als de uiteindelijke seksuele daad als 'eindpunt' van de volwassenwording). Door tegen de dominante lezingen van *NORTH BY NORTHWEST* in te gaan (*différance*) toont Morris zich een erfgenaam van Derrida.

Het belangrijkste begrip dat Morris voor zijn analyse inzet is het begrip 'the postal', het feit dat taalboodschappen als het ware vrij circuleren, zonder dat de afkomst of bestemming altijd duidelijk is, en dus onderschept en fout geïnterpreteerd kunnen worden. *NORTH BY NORTHWEST* zit vol 'postale momenten'. Meteen aan het begin van de film gebeurt dit al: wanneer Thornhill zijn secretaresse verkeerd instrueert over een bericht aan zijn moeder en hij een telegram wil versturen om dit recht te zetten, wordt zijn handgebaar naar de bell boy verkeerd geïnterpreteerd: hij wordt aangezien voor George Kaplan en ontvoerd. Dergelijke misverstanden gaan door tot aan het einde van de film, wanneer Thornhill een luciferpakje met een boodschap naar Eve gooit, dat onderschept wordt door Vandamm. Dergelijke momenten maken duidelijk dat geen enkele boodschap trans-

<sup>17</sup> Shakespeares 'knowing a hawk from a handsaw' is een uitdrukking geworden om aan te geven dat iemand in staat is een onderscheid te maken tussen verschillende dingen. 'Hawk' en 'handsaw' kunnen beiden verwijzen naar vogels ('havik' en 'reiger') of naar gereedschap ('pleisterplank' en 'handzaag'). Ook hier zien we al de dubbelzinnigheid en mogelijk spraakverwarring in de taal, zelfs in een uitdrukking die iemands 'sanity' moet bewijzen (het kunnen onderscheiden van verschillende dingen).

parant is en op vele manieren kan worden geïnterpreteerd. Thornhill zit gevangen in een 'postale wereld' waar boodschappen vrij circuleren.

Dit heeft directe gevolgen voor Thornhills identiteit. Net zoals boodschappen op verschillende manieren kunnen worden 'onderschept', maakt *NORTH BY NORTHWEST* ook duidelijk dat Thornhills identiteit niet 'gegrond' is. Gedurende de hele film wordt Thornhill voor iemand anders aangezien, niet iets dat je in je identiteit bevestigt. Letterlijk wordt deze identiteitscrisis gesymboliseerd in de scène waarin Thornhill dronken in een auto boven een afgrond hangt, en op het einde van de film wanneer hij en Eve aan Mount Rushmore hangen. In beide scènes verliest Thornhill letterlijk de grond onder zijn voeten, wat gezien kan worden als het verliezen van zijn vaste en veilige identiteit als snelle reclameman die hij aan het begin van de film heeft. De vervoersmiddelen, in de klassieke interpretatie de vervoersmiddelen die metaforisch de weg naar volwassenheid en identiteit in de symbolische orde afleggen, bieden in feite geen oplossing of bescherming: voortdurend is Thornhill onveilig en moet hij weer van vervoersmiddel veranderen; net zoals zijn zoektocht naar identiteit voortdurend voortgaat.

Volgens Morris leidt deze kritiek op het 'grand récit' van de identiteit in *NORTH BY NORTHWEST* op een metaniveau tot het ondermijnen van de grondslagen van de interpretatie binnen de filmkritiek. Morris ziet *NORTH BY NORTHWEST* op sommige momenten dan ook als een allegorie op de filmkritiek:

The blindness of film criticism is reduplicated many times in the diegesis, where audiences are routinely shown to be ignorant of the meaning of what they witness. The crowd in the Plaza elevator laughs sympathetically as Thornhill's mother mistakenly believes she is disabusing her son of his paranoia. The crowd at the United Nations believes it has witnessed Thornhill stabbing Townsend. The crowd at the art auction accepts Thornhill's feigned madness. The crowd at the cafeteria accepts Eve's pretend shooting of Thornhill. In these instances, audiences remain mystified by the action they've eyewitnessed; as surrogates for film viewers, these people exemplify the possibility of recurrent misinterpretation in those of us in the theater who observe them.<sup>18</sup>

Volgens Morris heeft zelfs de auteur geen grip meer op de uiteindelijke betekenis van zijn film. In een derridiaanse optiek geeft Hitchcocks cameo aan het begin van de film (hij mist net de bus) niet meer aan dat Hitchcock zijn blik (zijn verhaal) overdraagt aan zijn held waar de toeschouwer zich mee kan identificeren om uiteindelijk zijn ware zelf/identiteit te vinden, zoals in de structuralistische le-

<sup>18</sup> 'The Direction of *NORTH BY NORTHWEST*', pp. 53-54.

zing van Bellour. Hitchcocks cameo is niet langer een teken van de autoriteit (en de enunciatie) van de auteur, maar kan nu worden gezien als aanwijzing dat we de bus (de boodschap, de betekenis) kunnen missen. En dat zelfs de auteur geen grip heeft op de uiteindelijke betekenis van zijn film. De betekenis wordt immers steeds uitgesteld en verschoven. *NORTH BY NORTHWEST* laat zien dat filminterpretatie net zo arbitraire en onmogelijk is als Thornhills zoektocht naar zijn eigen identiteit. Niettemin laat de film ook zien dat deze zoektocht even onvermijdelijk, even menselijk, is als het geloof in een eigen identiteit of het geloof in de liefde waarin die identiteit gevonden zou kunnen worden. Daarmee zijn we weer bij de dubbele boodschap van Derrida beland dat er eigenlijk geen eenduidige identiteit of betekenis bestaat, maar dat die wel geconstrueerd worden en functioneren (met alle misverstanden van dien).

Ook *TORN CURTAIN* is een Hitchcock-film die Christopher Morris heeft geanalyseerd vanuit een derridiaans perspectief. Dit doet hij in het artikel 'TORN CURTAIN'S Futile Talk'.<sup>19</sup> *TORN CURTAIN* gaat over een Amerikaanse geleerde, Armstrong, gespeeld door Paul Newman, die naar de DDR overloopt, maar intussen eigenlijk een spion is die een geheime wetenschappelijke formule weer vanachter het IJzeren Gordijn het Westen in moet smokkelen. *TORN CURTAIN* is duidelijk een film die beïnvloed is door de politieke context van de jaren zestig. Het 'gescheurde gordijn' van de titel verwijst in de eerste plaats naar de Koude Oorlog en het IJzeren Gordijn. De scheuren in dit gordijn verwijzen naar het feit dat het succes van het westerse kapitalisme door het gordijn heenbreekt (de scheuren) en dat de scheiding tussen Oost en West, tussen communisme en kapitalisme niet zo strikt zijn. Maar net als in de deconstructivistische lezing van *NORTH BY NORTHWEST* kan *TORN CURTAIN* ook theoretisch op een metaniveau worden gelezen. En dan gaat de film ook over het enigma van de interpretatie zelf, en vooral de permanente teleurstelling over de ware betekenis. Het 'gescheurde gordijn' kan hier worden opgevat als een metafoor voor interpretatie die niet volledig kan zijn, steeds als het ware 'opensebeurt' waardoor er steeds weer nieuwe betekenissen tot stand kunnen komen. Zoals Morris het formuleert:

Among the biblical synonyms for the word 'curtain' are 'veil', 'tent' and, especially, 'screen' - the last which suggests the reflexive character of the film's title. Of course, as 'torn screen' the metaphor might provide the viewer to consider the rupture inherent in every cinematic experience. In addition, before the era of the multiplex, movie theaters often made use of a curtain in

<sup>19</sup> Christopher Morris. 'TORN CURTAIN'S Futile Talk' in *Cinema Journal*, vol. 39, no.1, herfst 1999, pp. 54-73.



front of the screen that was sometimes elaborately rolled up or raised during the credits. (Hitchcock mimics this process during the opening credits of rear window.) Thus, the metaphor of ‘torn curtain’ may also suggest that parted or raised curtain – a condition of and commentary on the film itself. To say that film is a torn curtain may mean that it destroys the illusion or challenges barriers, divisions, and distinctions (kortom: binaire opposities, P.P.) – as, for example, in torn curtain between capitalism and communism, Christianity and secularism, love and appropriation. Like all art understood as deconstruction, film destroys illusory distinctions only by creating new fictions. (...) At the same time, a tear in the curtain of art always promises some revelation, some disclosure of the ‘previously hidden’. But it is precisely this promise that the title questions: instead of bringing the reader or viewer closer to the presence of a new truth, the ‘torn curtain’ starts and stops with the promise of potential illumination, while its actual ‘delivery’ is postponed. Permanent disappointment is as inescapable in the torn curtain of film as it is in the false promise of language’s referentiality in Derrida’s *The Post-Card*.<sup>20</sup>

Ook in dit artikel is ‘the postal’ dus weer een belangrijk derridiaans begrip dat verschillende keren terugkomt in de film. Ook hier zijn er vele berichten en tekens die worden ‘onderschept’ en er is een scène in *TORN CURTAIN* die Morris als een letterlijke uitbeelding ziet van Derrida’s ‘the postal’. Het is een scène op een postkantoor, waar de wereld letterlijk wordt voorgesteld als een groot postkantoor waar berichten voortdurend rond worden gestuurd, zonder dat we de ware betekenis, de afzender en de ontvanger precies kunnen vastleggen. De film zit bovendien vol met tekens die op allerlei manieren uitzaaien (dissemination), zoals het teken ‘pi’, een wiskundig teken in de geheime formule die Armstrong moet stellen, maar ook het teken van het Oost-Duitse verzet (dat door de Oost-Duitse politie weer wordt onderschept). Of zoals het feit dat er vele talen worden gesproken in de film, en er voortdurend spraakverwarringen en vertalingsproblemen zijn.

Ook de titel van het artikel, ‘futile talk’, de derridiaanse ‘betekenisloosheid’ van woorden, komt een keer letterlijk in beeld, wanneer Armstrong en zijn vriendin Sarah (Julie Andrews) voor een etalage staan en er op een televisiescherm de woorden ‘Gespräche Ohne Nutzen’ verschijnen. Morris eindigt met de stelling dat, mocht er al enige betekenis zijn (unfutile talk, ‘Gespräche mit Nutzen’), dan vindt dat plaats buiten beeld, onder de zwarte deken waar *TORN CURTAIN* mee eindigt. In derridiaanse termen kunnen we stellen dat we de ware betekenis nooit ‘te zien’ krijgen, omdat deze voortdurend vooruit wordt geschoven. Wat er over-

<sup>20</sup> ‘*TORN CURTAIN*’s Futile Talk’, pp. 56-57.

blijft is een voortdurend spel met tekens en betekenis, waarin niets is wat het lijkt, maar waar we allemaal aan mee doen.

### **Derrida's 'hauntologie' en de moderne mediamaatschappij**

In de eerste helft van zijn carrière heeft Derrida zijn ideeën voornamelijk ontwikkeld in relatie tot het geschreven woord. De deconstructivistische begrippen die ik tot nu toe heb besproken zijn geformuleerd vanuit een linguïstisch kader, al zijn ze ook van toepassing op filmische teksten. Derrida was aanvankelijk zelfs zozeer gefocust op het schrijven en de tekst, dat hij mordicus tegen publieke verspreiding van zijn beeltenis was. Tot 1969 zijn er dan ook geen foto's van hem in omloop. In 1969 organiseerde hij met andere Franse denkers een protestbijeenkomst 'Les Etats Généraux de la Philosophie' op de Sorbonne. Omdat het een publieke bijeenkomst was waarbij ook journalisten aanwezig waren, had hij geen controle over zijn beeltenis. Toen verscheen hij voor het eerst met foto en naam in de krant (overigens was de allereerste foto waar zijn naam bij stond de foto van een van zijn vrienden, een 'postale' vergissing zou men kunnen zeggen). Daarna kwamen er steeds meer foto's van hem in omloop en is Derrida zich langzamerhand ook steeds meer gaan verdiepen in mediatechnologie en het gemedieerde beeld waar hij een soort haat-liefde verhouding mee onderhoudt. Enerzijds vervullen beelden voor Derrida een soort narcistisch verlangen van het zelf-beeld. Anderzijds hebben foto's, film en videobeelden een directe relatie met de dood. Ze laten immers een spoor na van iemand die er in de toekomst niet meer zal zijn. Deze 'spookachtige' kwaliteit van het fotografische en elektronische beeld is Derrida in de loop der jaren steeds meer gaan bezighouden. Die nadruk op spoken en fantomen die telkens weer terugkeren en (vooral via beelden, maar ook in archieven en andere vormen van blijvende inspiratie of invloed) sporen nalaten in het heden is zelfs een kerngedachte in Derrida's latere werk. Zijn ontologie ('zijnsleer') wordt daarom ook wel 'hauntologie' genoemd (het 'zijn' is in essentie spookachtig, 'haunted'). Heel toepasselijk heeft Derrida veel van zijn ideeën hierover ontwikkeld en uitgesproken in een aantal films. In *GHOST DANCE* (Ken McMullen, 1983), *DERRIDA'S ELSEWHERE* (Safaa Fathy, 2000) en *DERRIDA, THE MOVIE* (Kirby Dick en Amy Ziering Kofman, 2002) laat hij zichzelf met al zijn bedenkingen en aarzelingen in beeld brengen. Ik zal hier enkele belangrijke observaties van Derrida belichten die in deze films naar voren komen. *Différance* en deconstructie vormen nog steeds de kerngedachtes van Derrida's filosofie maar krijgen nu een andere invulling.

## Transgenerationalele fantomen

In de experimentele film *GHOST DANCE* van Ken McMullen zwerven twee meisjes, Pascale Ogier en Leonie Miller, rond in desolate haven- en industriegebieden in Parijs en Londen terwijl in voice-over verschillende stemmen gedachten uitspreken over de geschiedenis, herinneringen, mythes en geesten. Afrikaanse drummuziek en zang vullen soms de stemmen aan. De film is opgedeeld in hoofdstukken als 'History: Ghosts that Emerge in Daydreams', 'The Voice that Escapes the Text' en 'Trial: Power through Absence'. Er is geen gangbaar plot en de film laat zich dan ook moeilijk navertellen. Met de combinatie van ongewone beelden en een intrigerende soundtrack is het een op momenten humoristisch filosofisch statement dat naadloos aansluit bij het gedachtegoed van Derrida. Om dit duidelijk te maken zal ik me hier beperken tot de verschijningen van Derrida in de film.

Ergens aan het begin van de film heeft Pascale Ogier een ontmoeting met Derrida in een café in Parijs. Zij werkt aan een scriptie en Derrida vraagt haar wat de kerngedachte van haar onderzoek is: 'Quelle est l'idée de votre idée?' Ogier antwoordt hierop dat de essentie van haar idee is dat er geen essentie is: 'L'idée de mon idée c'est qu'il n'y a pas d'idée.' Waarop Derrida reageert met: 'Daar praten we morgen dan wel over.' Ofwel: als er geen essentie is, dan wordt de betekenis telkens uitgesteld. Op geestige wijze wordt hier het idee van *différance* gepresenteerd, waarmee meteen Derrida's stempel op de film wordt gezet. Geen enkel beeld dat volgt is dan ook eenduidig te interpreteren.

In een volgende scène spreekt Derrida's stem in voice-over over Freuds theorie over de geesten en fantomen van de doden die een speciale plaats in ons onbewuste hebben. Derrida noemt hier met name twee post-Freudiaanse theoretici, Abraham en Torok, die opperen dat in ons onbewuste de (overleden) ander in onze plaats kan spreken. Later in de film maakt Derrida, weer in voice-over, dit punt concreet met een anekdote van een bizarre ervaring uit zijn eigen leven. In 1981 was Derrida in Praag voor een seminar over Kafka, toen op een ochtend de Tsjechische politie zijn hotelkamer binnenviel en hem oppakte wegens een pakketje drugs (door diezelfde politie in Derrida's bagage gestopt). Derrida zat 24 uur vast: 'Het was alsof we in een film speelden die werd geregisseerd door de fantoom van Kafka', vertelt hij in *GHOST DANCE*.

In algemene termen kunnen we ook op die manier Hitchcocks fantoom nog steeds waarnemen. Niet alleen blijft hij veel filmmakers en moderne kunstenaars bewust en onbewust nog steeds inspireren zoals in het vorige hoofdstuk en in het voorwoord beschreven.<sup>21</sup> Ook het alledaagse leven lijkt Hitchcock nog steeds

<sup>21</sup> Zie ook John Orr. *Hitchcock and 20<sup>th</sup> Century Cinema*. London and New York: Wallflower Press 2005.

vanuit zijn grafte regisseren: wie durft er in een leeg huis het douchegordijn echt helemaal dicht te doen? En wie denkt bij het zien van een zwerm vogels niet aan de aanvallen van deze onschuldige ogende beestjes in *THE BIRDS*? Maar ook in zijn eigen werk zijn er heel wat fantomen die Hitchcocks personages van alles lijken in te fluisteren. De geest van Mrs. Bates die in haar zoons hoofd rondspookt in *PSYCHO* is daar natuurlijk het duidelijkste voorbeeld van. In 'MARNIE, the Death Mother, and the Phantom' geeft Allan Lloyd Smith een interessante 'hauntologische' analyse van *MARNIE*.<sup>22</sup> Smith reageert op de gangbare interpretatie van *MARNIE* in populair Freudiaanse termen die in grote lijnen neerkomt op de volgende verklaring: Marnies afkeer van seks en mannen is veroorzaakt door een jeugdtrauma dat ze heeft verdrongen en dat is versterkt door haar moeders voortdurend insisteren dat een fatsoenlijke vrouw niets met mannen van doen heeft. In de laatste scènes van de film wordt het trauma opnieuw beleefd (als klein meisje heeft Marnie een klant van haar moeder gedood toen deze al te vrijpostig werd) wat als een laatste fase van een Freudiaanse therapie kan worden gezien. Hierna kan Mark zijn bruid in zijn armen sluiten. Deze lezing is echter niet geheel bevredigend vooral omdat het de koude reacties van Marnies moeder, Mrs. Edgar, niet in ogenschouw neemt. In hoofdstuk 7 hebben we al gezien dat een geheel andere lezing van *MARNIE* gegeven kan worden binnen een 'queer studies' benadering, maar ook hier wordt de houding van de moeder niet verklaard.

Smith draagt een nieuw perspectief aan, namelijk dat van de 'dode moeder' en 'het fantoom'. Met 'dode moeder' hoeft niet noodzakelijkerwijs een letterlijk dode moeder bedoeld te worden, maar eerder een moeder die emotioneel dood is, depressief of zelfs getraumatiseerd en daardoor niet in staat om liefde te geven. De moeder wordt zo een verloren figuur voor het kind dat het graag terug wil vinden en tegelijkertijd een onbewust model is voor het eigen handelen (en onvermogen liefde hebben).<sup>23</sup> Smith relateert dit 'dode moeder-syndroom' aan het idee van het fantoom volgens Abraham en Torok (die dus ook Derrida hebben geïnspireerd zoals hij vertelt in *GHOST DANCE*) volgens wie het fantoom een metaforische beschrijving is voor de wellicht onbewuste wetenschap van iemand anders' geheim (in het geval van *MARNIE* zou dit Mrs. Edgars schaamte over haar vroegere beroep als prostituee zijn). Dit kan worden beschreven als een 'transgenerational haunting':

<sup>22</sup> Allan Lloyd Smith. 'MARNIE, the Death Mother, and the Phantom' in *Hitchcock Annual 2002-2003*. Red. Sydney Gottlieb en Richard Allen, pp. 164-180.

<sup>23</sup> Smith baseert zich hier op een tekst van Andre Green in Gregorio Kohon, red. *The Death Mother*. Londen en New York: Routledge, 1999.

The phantom is a formation of the unconscious that has never been conscious, for good reason. It passes (...) from the parent's unconscious to the child's. Clearly, the phantom has a function different from dynamic repression. The phantom's periodic and compulsive return lies beyond the scope of symptom-formation in the sense of a return of the repressed; it works like a ventriloquist, like a stranger within the subject's own mental topography.<sup>24</sup>

In dit perspectief is het niet zozeer de inhoud van het geheim dat er toe doet, maar vooral de aanwezigheid van het geheim zelf dat de band met haar moeder voor Marnie onmogelijk maakt. Zoals Smith het zegt: 'The double secret of Marnie and her mother has been exposed in terms of its content, but not in the history of its inhibited transmission and the damaging consequences of that.'<sup>25</sup> Op het einde van de film is het trauma dan ook nog niet helemaal opgelost, stelt Smith. Wanneer Mark zegt, 'Mrs. Edgar, I'll bring Marnie back', zal hij er goed aan doen dit ook na te komen: er is immers nog een transgeneratieel fantoom te bestrijden.

### **'Ghosts in the Machines'**

Wanneer Derrida in *GHOST DANCE* over fantomen en geesten spreekt doet hij dat vooral ook heel specifiek in relatie tot cinema. In de film stelt Pascale Ogier hem de vraag: 'Geloof u in geesten?' Derrida antwoordt hierop:

Ik weet het niet. Vraagt men op de eerste plaats wel aan fantomen of ze in geesten geloven? En als ik nu eens het fantoom ben? Op het moment dat men mij vraagt mijn eigen rol te spelen in een min of meer geïmproviseerd filmscenario, heb ik de indruk dat ik een fantoom in mijn plaats laat spreken. Paradoxaal genoeg, in plaats van mijn eigen rol te spelen laat ik een geestverschijning voor me buikspreek. Dat wil zeggen in mijn plaats spreken. En dat is wellicht het meest amusante. Cinema is een fantomatische kunst. Ik geloof dat film, wanneer men zich niet verveelt, een kunstvorm is die geesten laat terugkeren. Wat wij hier doen (...) Ik geloof dat cinema plus psychoanalyse gelijkstaat aan fantoomwetenschap. (...) De toekomst is aan de fantomen; de technologie van het beeld, de cinematografie, de telecommunicatie vertienvoudigen de macht, de terugkeer van fantomen. En u, gelooft u in geesten?

<sup>24</sup> Abraham en Torok, geciteerd in 'MARNIE, the Death Mother, and the Phantom', p. 172.

<sup>25</sup> 'MARNIE, the Death Mother, and the Phantom', p. 178.

Ogier antwoordt hierop: 'Ja, nu geloof ik erin, ja.' Haar antwoord wordt enkele malen herhaald in beeld gebracht waardoor het lijkt alsof ze ter plekke al verdubbelt en een geestverschijning wordt.

In *Echographies of Television* spreekt Derrida ook in relatie tot het televisiebeeld over deze spectrale kwaliteit van het beeld. We zijn fantomen van het televisiebeeld, zegt hij. We weten immers dat op het moment dat we gefilmd worden, dit beeld reproduceerbaar is in onze afwezigheid. En omdat we dit weten, worden we opgejaagd door dat toekomstige beeld dat er nog is wanneer we zelf dood zullen zijn. 'Our disappearance is already here. (...) We are spectralized by the shot, captured or possessed by spectrality in advance.'<sup>26</sup> Om dit te illustreren komt Derrida in *Echographies of Television* terug op de net geciteerde scène met Ogier. Gedurende de hele opnametijd, waarin de scène vele keren over werd gedaan, moesten Derrida en Ogier elkaar in een eye line match voortdurend recht in de ogen kijken. Een jaar of drie later zag Derrida de film opnieuw met studenten in Texas. Pascale Ogier was in de tussentijd op 24 jarige leeftijd gestorven. En Derrida vertelt: 'She answered my question: 'Do you believe in ghosts? Practically looking me in the eye, she said to me again, on the big screen: "Yes, now I do, yes" Which now? Years later in Texas. I had the unnerving sense of the return of her spectre, the spectre of her coming back to say to me – to me here, now: "Now (...) I believe in ghosts".'<sup>27</sup>

Dit fantomatisch aspect van het gemedieerde beeld, wat het heden een hint geeft van zijn toekomstige afwezigheid, is volgens Derrida ook kenmerkend voor *différance* in het deconstructiedenken: 'It is in the element of haunting that deconstruction finds the place most hospitable to it, at the heart of the living present, in the quickest heartbeat of the philosophical.'<sup>28</sup> Zelfs live-uitzendingen op televisie worden gekenmerkt door dit temporale aspect van *différance*:

What we call real time is simply because temporalization itself is structured by a play of retention or of protention and, consequently, of traces: the condition of possibility of the living, absolutely real present is already memory, anticipation, in other words, a play of traces. The real-time effect is itself a particular effect of *différance*.<sup>29</sup>

Hier zien we dus dat Derrida zijn aandacht heeft verlegd van de geschreven tekst en de ongrijpbare betekenis van het woord naar de fantomatische dimensie van

<sup>26</sup> Jacques Derrida en Bernard Siegel. *Echographies of Television. Filmed Interviews*. Cambridge, Oxford en Malden: Polity Press, 2002, p. 117.

<sup>27</sup> *Echographies of Television*, p. 120.

<sup>28</sup> *Echographies of Television*, p. 117.

<sup>29</sup> *Echographies of Television*, p. 129.

het beeld. Maar tegelijkertijd is zijn grondgedachte van *différance* dat wordt veroorzaakt door temporele verschillen gelijk gebleven. Alles draagt altijd al de sporen van deconstructie in zich. De beeldcultuur met zijn fantomatische kwaliteit net zozeer als het geschreven woord.

## Gastvrijheid

Naast de fantomatische aspecten van de media heeft Derrida in zijn latere werk ook nog een aantal andere thema's en concepten naar voren gebracht die urgent zijn voor de hedendaagse maatschappij. Een van die concepten die ik hier naar voren wil halen is Derrida's opvatting over gastvrijheid zoals hij dit beschrijft in zijn boeken *Adieu to Emmanuel Levinas* en *Of Hospitality*.<sup>30</sup> Het is een concept dat centraal staat in de documentaire *DERRIDA'S ELSEWHERE*.<sup>31</sup> Hier zien we Derrida in zijn huis, zijn kantoor, de collegezalen en op reis. De film is opgebouwd rondom teksten van zijn boek *Circumfession*, zijn 'autobiografie' waarin Derrida zijn werken en leven aan elkaar koppelt en laat zien hoe deze in elkaar overlopen. We zien ook de plaatsen waar Derrida opgroeide in Algerije en oude filmpjes en foto's van zijn jonge jaren.<sup>32</sup>

Kolonialisme, dekolonisatie, postkolonialisme en ontheemding, het idee van de vreemdeling zijn begrippen die verbonden zijn aan Derrida's idee van 'gastvrijheid' en die gedeeltelijk ook voortvloeien uit zijn eigen ervaringen. Geboren in een joodse familie in Algerije, heeft Derrida aan den lijve ondervonden wat het is om niet geaccepteerd te worden. Tijdens de Tweede Wereldoorlog mochten Franse scholen van het Vichy-regime nog maar 7 procent joodse kinderen toelaten en werd Derrida van school gestuurd. Deze ervaring, met het daarbij gepaard gaande diepere racisme, heeft Derrida sterk gemarkeerd. Eigenlijk is zijn hele aanval op en wantrouwen jegens de Rede al aan het begin van zijn filosofische zoektocht hierdoor geïnspireerd. Maar in zijn latere werk spreekt hij zich explicieter uit over deze belangrijke politieke onderwerpen.

In zijn opvatting over gastvrijheid, maakt Derrida een onderscheid tussen een *ethiek* van (oneindige, onvoorwaardelijke) gastvrijheid en een *politiek* van (eindige, voorwaardelijke) gastvrijheid. Het gaat hier niet alleen om individuele gastvrijheid zoals het openstellen van je huis voor gasten, maar ook om nationale gastvrijheid voor transnationale migranten. Het is in dit onderscheid geen kwestie van kiezen tussen ethiek en politiek, maar de paradoxale opgave om beide op-

<sup>30</sup> Jacques Derrida. *Adieu to Emmanuel Levinas*. Stanford: Stanford University Press, (oorspr. 1997) 1999. *Of Hospitality*. Stanford: Stanford University Press, (oorspr. 1997) 2000.

<sup>31</sup> Zie de website: <http://www.frif.com/new2001/derr.html>

<sup>32</sup> Jacques Derrida. *Circumfession*. Vert. Geoffrey Bennington. Chicago: Chicago University Press, (1991) 1993.

vattingen die elkaar eigenlijk uitsluiten samen te denken. Dit houdt ondermeer de acceptatie in dat elke vorm van gastvrijheid een risico in zich draagt: 'Pure, unconditional or infinite hospitality cannot and must not be anything else but an acceptance of risk. If I am sure that the newcomer that I welcome is perfectly harmless, innocent, that (s)he will be beneficial to me... it is not hospitality. When I open my door, I must be ready to take the greatest of risks.'<sup>33</sup> De gastheer houdt er dus rekening mee dat een gast volslagen onberekenbaar kan zijn en chaos kan brengen – hoewel het omgekeerde risico ook voor de gast geldt. *SHADOW OF A DOUBT*, Hitchcocks film uit 1943 laat zien hoe gevaarlijk een genodigde gast kan zijn. Het meisje Charlie in de film nodigt haar oom Charlie, naar wie ze is vernoemd, uit. Maar oom Charlie wordt verdacht van moord en langzaam komt jonge Charlie hierachter. Derrida's concept van gastvrijheid is opgepakt in zogenaamde 'postcolonial studies', waarover in het laatste deel van dit hoofdstuk meer.

### 'Artifactualiteit' en 'Actuvirtualiteit'

Ten slotte wil ik een paar aspecten van Derrida's latere werk naar voren halen naar aanleiding van de documentaire *DERRIDA, THE MOVIE*.<sup>34</sup> Het eerste dat opvalt in deze film is dat Derrida bijna geobsedeerd is door de kunstmatigheid en de beperkingen van de film waar hij aan mee werkt. Herhaaldelijk benadrukt hij de aanwezigheid van de camera en crew en de manier waarop deze aanwezigheid per definitie zijn gedrag al beïnvloedt. Ook wijst hij verschillende keren op het selectieproces van de filmmakers in de montage waarbij ze door weglatingen en accentueringen hun eigen beeld van Derrida zullen maken. Gedurende de hele film is Derrida tegelijkertijd genereus en wantrouwend. Hij lijkt voortdurend in gevecht met zijn onontkomelijk en ruitelijk toegegeven narcistisch verlangen om zichzelf te vereeuwigen, en de manipulaties van het beeld die hem zo zullen neerzetten dat volgende generaties deze Derrida (en niet een ook mogelijke andere) als geestverschijning zullen zien. Derrida's oplossing voor deze strijd lijkt het claimen van een recht op 'secrecy' (geheimrecht) te zijn.

Herhaaldelijk maakt Derrida grapjes over narcisme. Op de DVD-versie van de film staat bij het extra materiaal bijvoorbeeld een vraaggesprek met Derrida na afloop van de vertoning van *DERRIDA, THE MOVIE* in New York. Op de vraag wat hij van de film vindt antwoordt Derrida met: 'Narcism loves it.' En in de film klinkt in

<sup>33</sup> Derrida geciteerd in Mireille Rosello. *Postcolonial Hospitality. The Immigrant as Guest*. Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 12.

<sup>34</sup> Zie de website <http://www.derridathemovie.com>



voice-over zijn tekst uit *Points*: 'There is not narcissism and non-narcissism. There are narcissisms that are more or less comprehensive, generous, open, extended. (...) One that is more open to the experience of the Other as Other. (...) Love is narcissistic.' Gedurende de hele film wordt het duidelijk dat een deel van Derrida de media opzoekt. Niet alleen om zichzelf te (laten) zien, maar ook om genereus iets door te geven aan 'de Ander'. Maar hij is er ook heel huiverig voor. Niet alleen vanwege het feit dat het een confrontatie met de dood betekent, zoals hierboven beschreven. Maar ook omdat hij, zijn eigen filosofie trouw blijvend, elke tekst en zeker de media wantrouwt.

Derrida's wantrouwen tegenover de camera strekt verder dan wat de media met zijn eigen beeltenis kunnen doen. Het is eerder een algemene houding ten opzicht van de mediamaatschappij die hij als noodzakelijk acht. In *Echographies of Television* onderscheidt Derrida twee aspecten die de hedendaagse mediamaatschappij bepalen, die hij benoemt als 'artifactualities' en 'actuvirtualities'. Met artifactualities doelt hij op het feit dat de actualiteit, de 'feiten' worden gemaakt via teletechnologie. Derrida ziet het dan ook als een belangrijke filosofische verantwoordelijkheid van een ieder altijd te achterhalen hoe en door wie het nieuws wordt gemaakt. Hij zegt:

We ought never to forget the full importance of this index: when a journalist or politician seems to be speaking to us, in our homes, while looking us straight in the eye, he (or she) is in the process of reading, on screen, at the dictation of a 'prompter', a text composed somewhere else, at some other time, sometimes by others, or even a whole network of anonymous authors.<sup>35</sup>

De deconstructie van de actualiteit en het doorzien van de kunstmatigheid mag echter niet leiden tot een bagatellisering van het echte lijden dat wel degelijk plaats vindt. Maar vaak zitten deze als het ware verstopt in de virtualiteit van de geconstrueerde beelden. Bovendien zijn de beelden zelf, hoewel geconstrueerd (en virtueel) een daadwerkelijke, actuele factor in de werkelijkheid. En het denken van deze 'actuvirtualiteit', een virtualiteit die niet langer in oppositie kan worden gezien tot de traditionele opvatting van feitelijke actualiteit, is de tweede belangrijke filosofische taak van de hedendaagse maatschappij.

---

<sup>35</sup> *Echographies of Television*, p. 4.

## Geheimrecht en Archiefkoorts

Een laatste punt dat ik naar aanleiding van *DERRIDA, THE MOVIE* wil maken is ook gerelateerd aan Derrida's voorzichtige en terughoudende opstelling tegenover de camera. Een mooie scène illustreert dit. Derrida en zijn vrouw Marguerite zitten in hun huiskamer wanneer de filmmakers hen vragen: 'Hoe hebben jullie elkaar ontmoet?' Derrida vraagt zijn vrouw 'zullen we het vertellen?' en zij stemt in. Vervolgens vertelt Derrida dat ze elkaar ontmoet hebben op wintersport in 1953 en dat ze in 1957 zijn getrouwd. 'Meer gaan we niet vertellen', zegt Derrida. 'Niet omdat we iets willen verbergen maar omdat het moeilijk is om in deze omstandigheden [wijzend op de camera's] over deze dingen te praten.' Even later in de film zien we dat Derrida deze scène terugziet op een televisiescherm en vertelt hij dat hij zich niet meer kan herinneren dat deze vraag hem was gesteld noch wat hun spaarzame antwoord was. 'Maar ik ben ontroerd door deze scène,' zegt hij 'juist omdat we niets zeggen. We denken hetzelfde maar zeggen het niet.' Behalve dat deze deconstructie van de beelden van de film binnen de film goed weergeeft hoe filmmakers Amy Zierig en Kirby Dick Derrida's gedachtegoed ook in de stijl van hun film uitdrukken, laat Derrida's commentaar zien hoe zeer hij waarde hecht aan het idee dat dingen verborgen mogen blijven. Enerzijds is dat vreemd, gezien het feit dat hij juist oproept om bijvoorbeeld alle machinaties achter de media te laten zien en te deconstrueren. Anderzijds is het heel logisch, omdat juist de 'blinde vlekken' ruimte laten voor toekomstige nieuwe interpretaties en het een toekomst waarin niet alles al vastligt mogelijk maakt. Zonder geheimrecht, zo liet Derrida ook al in *DERRIDA'S ELSEWHERE* weten, belanden we immers in een totalitaire maatschappij waarin alles transparant, bekend en betekenisvast moet zijn.

Uiteindelijk maakt de film duidelijk dat Derrida zich toch laat filmen vanwege zijn uiteindelijke passie voor archivering ('mal d'archives'), zoals hij dat heeft uiteengezet in zijn boek *Archive Fever*. In *Archive Fever* deconstrueert Derrida het concept van het archief niet als een zaak van het verleden, maar van de toekomst, de verantwoordelijkheid voor wat gaat komen. Derrida gaat terug naar Freud en stelt dat psychoanalyse in het verleden heel anders zou zijn geweest als er elektronische media, (met name e-mailverkeer wat in dit boek uit 1995 al een belangrijke plaats in neemt) had bestaan. Hij wijst erop dat 'the technical structure of the archiving archive also determines the structure of the archivable content even in its very coming into existence and in its relationship to the future. The archivization produces as much as it records the event.'<sup>36</sup> Net zoals bij de nieuwsmedia, denkt

<sup>36</sup> *Archive Fever. A Freudian Impression*. Vert. Eric Prenowitz. Chicago en Londen: Chicago University Press, 1996, p. 17.

Derrida ook in verband met het archief (als database voor de toekomst) na over de technologische implicaties van de hedendaagse maatschappij.

In het archief, dat een publieke zaak is, komen ook vaak persoonlijke en intieme zaken terecht zoals correspondentie, liefdesbrieven en dagboeken. Het geheim neemt echter een belangrijke plaats in *Archive Fever* omdat dit nooit in het archief kan worden opgenomen en daarom voor altijd aanleiding tot denken kan blijven geven. Op die manier waren de geheimen van Freud in *Archive Fever* rond. Derrida blijft geïnspireerd door Freuds erfenis maar nog meer door de plekken die hij daarbij niet kan invullen. Op het einde van *DERRIDA, THE MOVIE* vragen de filmmakers of Derrida ooit zelf in analyse is geweest of traumatische ervaringen heeft meegemaakt: 'Ik ben nooit in analyse geweest hoewel er wel traumatische breuken in mijn leven zijn geweest', antwoordt Derrida. Maar uiteraard vertelt hij daar verder niet over. In plaats daarvan citeren de filmmakers het einde van *Archive Fever* waar Derrida over Freud zegt:

We will wonder what he may have kept of his unconditional right to secrecy, while at the same time burning with the desire to know, to make known, and to archive the very things he concealed forever. What did he conceal even beyond the intention to conceal? Beyond the intention to lie or to perjure. We will always wonder what, sharing with compassion in this archive fever, what may have burned of his secret passions, of his correspondences, of his life. Burned without him, without remains and without knowledge. Without the least symptom, and without even an ash.

Om deze woorden geïnspireerd door Freud, geschreven door Derrida, te horen als een fantomatische echo van Derrida's eigen woorden, over de beelden van Derrida uit 2002 en in de wetenschap dat hij inmiddels ook is overleden, brengt het hele filosofische gedachtegoed van de temporele dimensie van *différance* in dit filmische moment samen.

Toch blijven we natuurlijk zitten met de vraag of en het risico dat Derrida's geheimen en zijn geest fantomatische kwaliteiten aannemen als in het 'dode moeder-syndroom' eerder beschreven. Wanneer hem in de film wordt gevraagd welke filosoof zijn moeder zou kunnen zijn, antwoordt hij namelijk dat hij onmogelijk een filosoof als moeder zou kunnen hebben. 'The philosopher is male,' stelt hij. En hij voegt daar snel aan toe: 'That is what I try to deconstruct. I would have to give birth to my mother as philosopher. It could be for instance my granddaughter.' Het blijft in het midden van welke vorm van narcisme hier sprake is (genereus of juist niet) en of de geest van Derrida genoeg deconstructieve kracht zal hebben om de filosofie in de toekomst op die manier te veranderen. Misschien gaf Derrida juist wel in deze Freudiaanse 'slip of the tongue' een deel van zijn geheim

prijs: *deep down* is de filosoof misschien altijd ‘phallogocentrisch’ gebleven.<sup>37</sup> Maar dat is niet zeker – die vraag blijft onbeantwoord en open voor verschillende invullingen in de toekomst.

## De blijvende invloed van Derrida

De voortdurende invloed van Derrida is niet te onderschatten en zijn kritisch denken heeft heel wat losgemaakt, zowel op theoretisch gebied als in de (kunst)praktijk. In de jaren tachtig breidt Derrida’s invloed zich vooral ook uit via Amerikaanse universiteiten waar Derrida regelmatig komt om lezingen te geven. In de literatuurtheorie worden er heel wat deconstructivistische lezingen van belangrijke teksten gemaakt, waardoor er nieuwe betekenissen worden blootgelegd. Het feminisme raakt geïnspireerd door Derrida. Niet alleen worden er ‘readings against the grain’ gedaan van teksten, maar men gaat ook bijvoorbeeld de canon (het centrum van de cultuur) aanpassen door bijvoorbeeld Shakespeare, Hemingway en Plato te vervangen door marginale (vrouwelijke) auteurs als Mary Shelley en Toni Morrison.

Derrida is ook belangrijk geweest voor wat in de Verenigde Staten ‘postcolonial studies’ is gaan heten. Belangrijke postkoloniale theoretici als Gayatri Spivak en Homi Bhabha zijn deconstructivistische denkers die de koloniale macht als centrum en oorsprong van de koloniaal imperialistische cultuur ondervragen en betwisten.<sup>38</sup> Homi Bhabha heeft bijvoorbeeld het begrip ‘Third Space’ geïntroduceerd, een term waarmee hij de machtsverhoudingen tussen de (ex-)kolonisator en de (ex-)gekoloniseerde deconstrueert. Volgens Bhabha is er door cultureel verschil tussen verschillende groepen vertaling nodig maar deze is nooit volledig transparant: niet alle betekenislagen laten zich vertalen. Er ontstaat hierdoor een ambiguïteit in de communicatie die verschillende betekenissen mogelijk maakt. Deze ambigue, hybride ruimte in de communicatie wordt gekenmerkt door *différance* en wordt door Bhabha ‘Third Space’ genoemd. Dit maakt de machtsverhoudingen tussen kolonisator en gekoloniseerde (of tussen de meerderheid en minderheidsgroepen) niet eenduidig of gefixeerd: ‘It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enuncia-

<sup>37</sup> Phallogocentrisme is een combinatie van de Lacaniaanse ‘Phallus’, het masculine principe, en Derrida’s eigen ‘logocentrisme’. Het is een term om de dominante sociale positie van mannen en het (door mannen gesproken en geschreven) woord aan te duiden.

<sup>38</sup> Zie Gayatri Chakravorty Spivak, ‘Can the Subaltern Speak?’ in Patrick Williams and Laura Chrisman (red.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. New York: Columbia University Press, 1994, pp. 66-111 (oorspronkelijke publicatie van Spivak’s artikel in 1988). Spivak heeft ook Derrida’s *Of Grammatology* vertaald. En Homi Bhabha. *The Location of Culture*. New York en Londen: Routledge, 1994. Dit boek is een collectie van eerder gepubliceerde artikelen.

tion that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew.<sup>39</sup>

Derrida's latere opvatting over gastvrijheid zoals hierboven beschreven geven weer nieuwe wendingen in de postkoloniale theorievorming. In haar boek *Postcolonial Hospitality* neemt Mireille Rosello bijvoorbeeld Derrida's ideeën over gastvrijheid als uitgangspunt om verder te denken over de plaats van de migrant:

Being at home is being where you can not only eat and drink but also invite someone to eat, to drink, to chat. Being at home is where you can be the host, where you can offer hospitality. If Derrida's host is always capable of the perversion that consists of inviting someone in order to appropriate the land, the migrant worker shows that the right to offer hospitality would construct this dwelling place as a home that he could, finally, appropriate. If one cannot offer hospitality, one has an address, not a home.<sup>40</sup>

Rosello werkt dit idee uit door naar de Franse situatie te kijken en analyseert verschillende films waarbij de rol en positie van gast en gastheer voortdurend in beweging zijn: 'Just as the distinction between the colonizer and the colonized had to be rewritten by critics interested in the postcolonial condition, it may be that the opposition between the guest and the host is worth revisiting as a continuous and problematic line between power and powerlessness, ownership and dispossession, stability and nomadism.'<sup>41</sup> Van aandacht voor culturele teksten met begrippen als 'Third Space' is het accent verschoven naar beeldcultuur en de transnationale dimensie van de hedendaagse maatschappij die wordt gekenmerkt door migratie en bewegingen van mensen, beelden en informatie.

In de antropologie en de psychotherapie heeft de invloed van Derrida's denken geleid tot een minder autoritaire opstelling van de antropoloog en de psychotherapeut. De antropoloog wordt zich bewust van het feit dat de stem van het volk of de bevolkingsgroep die hij bestudeert belangrijker en vaak heterogener is dan daarvoor werd aangenomen; participerende etnografie, waarbij de stem van de 'onderzochte' bevolkingsgroep duidelijker doorklinkt, is daarvan een gevolg. In de psychotherapie gaat de therapeut niet meer uit van zijn gezaghebbende autoriteit en wordt er samen met de patiënt gezocht naar alternatieve verhalen die de patiënt niet herleiden tot slechts één dominant verhaal (bijvoorbeeld: 'depressief

<sup>39</sup> 'The Commitment to Theory' in *The Location of Culture*, p. 55.

<sup>40</sup> *Postcolonial Hospitality*, p. 18

<sup>41</sup> *Postcolonial Hospitality*, p. 18

want vroeger geslagen'), maar ook andere, minder dominante verhalen (en 'identiteiten') toelaat.

Ook architecten zijn door Derrida beïnvloed. In tegenstelling tot de strakke en functionele architectuur van het modernisme, spelen architecten die beïnvloed zijn door Derrida juist met asymmetrie, complexiteit, tegenstellingen, vreemde combinaties, mixen van stijlen, met het omdraaien van publieke en private ruimte; ook hier wordt er dus (letterlijk en figuurlijk) gespeeld met de grenzen tussen het binnen en buiten. In ieder geval stelt derridiaanse architectuur vragen aan de traditionele vormen en functies van gebouwen en inrichtingen. Componist Ryuichi Sakamoto (die ook de muziek componeerde van *DERRIDA, THE MOVIE* die in het laatste deel van dit hoofdstuk wordt besproken) heeft een Derridiaanse opera geschreven. Zelfs in de mode is de invloed van Derrida enige tijd merkbaar geweest, bijvoorbeeld in de ontwerpen van de Belgische ontwerpers Dries van Noten en Ann Demeulemeester in de jaren tachtig, waarbij vele lagen stof worden gebruikt, de zomen zichtbaar (aan de buitenkant) worden gedragen en delen onafgewerkt blijven.

In de filmtheorie is Derrida's invloed in de eerste plaats indirect geweest. De indirecte invloed van Derrida blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat allerlei kaders ('parergons') en afbakeningen die binnen de filmgeschiedenis en de filmtheorie lange tijd gangbaar waren, kritischer worden bekeken. Zo is het nu niet meer vanzelfsprekend om filmgeschiedenis op te vatten in termen van historische stromingen als het Duits expressionisme of het Italiaans neorealisme, maar wordt er ook gekeken naar films die niet in het traditionele canon zijn opgenomen. Ook de conventionele afbakening van genres is onder druk komen te staan. *Différance* speelt bovendien een rol bij verwachtingen over de conventies van een genre, die bij elke genre film weer net iets anders worden uitgespeeld.<sup>42</sup> Het deconstructiedenken daagt eigenlijk elke interpretatie uit, niet alleen door in de tekst zelf op allerlei dubbelzinnigheden en andere betekenissen te wijzen, maar ook door aan te tonen wat telkens het belang is van institutionele en contextuele invloeden voor het tot stand komen van een betekenis.<sup>43</sup> De betekenis van een acteur die een rol speelt in een bepaalde film, wordt vaak mede bepaald door de rollen die hij

<sup>42</sup> Patrick Fuery laat in *New Developments in Film Theory* zien hoe de verwachting van de dood van de gangster in *WHITE HEAT* (1949), *BONNIE AND CLYDE* (1967) en *THE GODFATHER* (1972) telkens anders wordt gebracht waardoor deze conventie onderhevig is aan *différance* (pp. 36-37).

<sup>43</sup> Na de aanslagen op het WTC en het Pentagon in America in september 2001 is ook de interpretatie en de al dan niet vaststaande waarden van de islam actueler dan ooit geworden. De hoogleraar Islamstudies Mohammed Arkoun is bijvoorbeeld een deconstructivistisch filosoof die bepleit dat de teksten van de koran steeds opnieuw worden beoordeeld en geïnterpreteerd naar gelang de culturele en historische context dat vraagt.

in andere films heeft gespeeld, ook al hebben die rollen niets met deze film te maken. En horen Hitchcocks cameo's bij de filmwereld of zijn ze een extra-diegetische handtekening, of beide tegelijkertijd? Weer zien we hier hoe het parergon en de onbepaalde grens tussen het binnen en buiten kan werken.

Er zijn ook enkele studies met betrekking tot Derrida en concrete film- en televisie-analyse gedaan waaruit een directe invloed van Derrida op de mediatheorie blijkt. De eerder in dit hoofdstuk besproken analyses van *NORTH BY NORTHWEST* en *TORN CURTAIN* zijn een voorbeeld van dergelijke Derridaanse analyses.<sup>44</sup> In zijn analyse van de *TERMINATOR*-films en *BLADE RUNNER*, verdedigt Forest Pyle Derrida's deconstructiedenken tegen de beschuldiging dat door te tornen aan de vaste waarden van wat het betekent een mens te zijn, Derrida een inhumane filosofie zou hebben ontwikkeld:

[F]ar from seeking to 'blind and deafen its readers to all that is human' (Hirsch), deconstruction opens a critical questioning of the ways by which the sounds and visions of cinema operate, and the ways by which such sounds and visions get tangled with our notions of the human. If the concept of the human proves to be less stable than before, it is not because of a nihilistic disregard of human beings, but because questions are raised by the films themselves that, if looked into, can only shake up the oppositions between human and machine that are deeply problematically embedded in our culture.<sup>45</sup>

De dominante oppositie in *TERMINATOR* en *BLADE RUNNER* is de oppositie tussen mens en machine ('een mens is geen machine'). Maar de films zelf roepen eigenlijk al een deconstructie van deze oppositie op, doordat ze, in verschillende gradaties, juist ook de overeenkomsten tussen mens en machine aan de orde stellen. Dit brengt de vaste waarden van wat het betekent een mens te zijn aan het wankelen.

Ten slotte is vooral het latere werk van Derrida zo doordrongen van een media-bewustzijn dat ook op dit gebied zijn invloed (bewust of 'fantomatisch') van blijvende aard zal zijn. Zijn begrippen artifactuality en actuvirtuality zijn bijvoorbeeld van groeiend belang in de alsmaar complexer en voller wordende mediamaat-

<sup>44</sup> Zie ook Peter Brunette en David Willis. *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press, 1989; Tom Conley. *Film Hieroglyphes: Ruptures in Classical Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991; Richard Dienst. *Still Life in Real Time: Theory after Television*. Durham: Duke University Press, 1994; Gregory Ulmer. *Teletheory: Grammatology in the Age of Video*. Londen: Routledge, 1989.

<sup>45</sup> Forest Pyle. 'Making Cyborgs, Making Humans: Of Terminators and Blade Runners' in Jim Collins e.a. (red.). *Film Theory Goes to the Movies*. Londen en New York: Routledge, 1993, p. 240.

schappij. Nog al te vaak wordt de journalistiek bijvoorbeeld gezien als een min of meer transparante en objectieve verslaggeving van feiten die nu eenmaal gebeuren in de wereld. In zijn boek *Het zijn net mensen* over zijn jaren als correspondent in het Midden-Oosten voor *De Volkskrant*, *Radio 1 Journaal*, *NRC Handelsblad* en het *NOS Journaal*, laat Joris Luyendijk in feite zien hoe deze derridaanse begrippen, artificialiteit en actuvirtualiteit, werken in de nieuwsverslaggeving.<sup>46</sup> Met een ontwapenende eerlijkheid, verwondering, humor en verantwoordelijkheidsgevoel, laat Luyendijk zien hoe het nieuws gemaakt en geselecteerd wordt op redacties ver van de brandhaarden van het Midden-Oosten, hoe de Palestijnen al jaren de mediaoorlog verliezen van de Israëliërs en de Amerikanen en hoe absurd, bizar en eigenlijk onmogelijk het beroep van correspondent als 'doorgeefluik' van het nieuws is. In de verantwoording van zijn boek schrijft hij:

Journalistiek gaat over de wereld, en dus moet er ook journalistiek zijn over de journalistiek want die maakt deel uit van de wereld. Media controleren de macht, maar media hebben ook macht. Het idee van democratie is dat alle machten verantwoording afleggen, en vanuit die gedachte heb ik dit boek geschreven. (...) Belanghebbenden zullen dus altijd proberen de beeldvorming te manipuleren. Journalisten en redacteuren zijn mensen van vlees, bloed en vooroordelen, en de nieuwsmedia moeten zich als in iedere industrie voegen naar de wensen van het publiek om te overleven. Een alternatief zie ik ook niet, maar media zouden opener kunnen zijn over de beperkingen waarmee ze te maken hebben bij hun werk. Hopelijk draagt dit boek aan die openheid bij, vanuit het klassieke journalistieke idee dat de wereld beter wordt naarmate we er meer van snappen – zelfs als dit neerkomt op beter snappen wat we allemaal niet kunnen snappen.<sup>47</sup>

Wat Luyendijk in dit boek doet is precies de verantwoordelijkheid nemen waartoe Derrida oproept. Deze verantwoordelijkheid in de artificialiteit van de hedendaagse maatschappij noemt hij 'the law of responsibility, the law of the other': 'A responsible response to the urgency of actuality calls for these cautions. It calls for dissent, for the dissonance and discord of this untimeliness, the just disadjustment of this anachrony. One must at one and the same time defer, distance oneself, hang back, and rush into things headlong.'<sup>48</sup> Meedoen en afstand nemen. Met zijn correspondentschap heeft Luyendijk zich vol in de actualiteit ge-

<sup>46</sup> Joris Luyendijk. *Het zijn net mensen. Beelden uit het Midden-Oosten*. Amsterdam: Uitgeverij Podium, 2006.

<sup>47</sup> *Het zijn net mensen*, p. 218.

<sup>48</sup> *Echographies of Television*, p. 10.



stort. Met zijn boek neemt hij afstand en brengt hij een 'just disadjustment' aan.

Al met al kunnen we concluderen dat Derrida's invloed blijvend is, en hij vooral oproept tot kritisch denken en wantrouwen ten opzichte van iedere betekenisgeving. Teksten (zowel linguïstische als beeldteksten) dragen hun eigen deconstructie in zich waardoor elke vaste betekenis onmogelijk wordt. Maar wat evenzeer belangrijk is, is te zien hoe de context altijd van invloed is op de teksten zelf. Dat geldt in de literatuur en de kunst maar des te sterker nog in de hedendaagse mediamaatschappij waarin elk beeld tot stand komt in een complex netwerk van actoren. Wat Derrida ons bovendien leert is dat niets verloren gaat en het verleden en de toekomst altijd het heden zullen blijven 'besproken'.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> In haar boek *Death 24 x a second: Stillness and the Moving Image* (Londen: Reaktion Books, 2006) analyseert Laura Mulvey de relatie tussen het filmbeeld en de dood, een relatie die wordt versterkt door nieuwe (digitale) technologie. Zie ook het voorwoord hoe Hitchcock de hedendaagse beeldcultuur blijft beïnvloeden.





## Verwarrende tijden

### 'The Brain is the Screen' volgens Hitchcock en Deleuze

In the cinema, there are perhaps three films which show how we inhabit time, how we move in it, in this form which carries us away, picks us up and enlarges us: Dovzhenko's ZVENIGORA, Hitchcock's VERTIGO and Resnais' JET'AIME JE T'AIME.

Gilles Deleuze<sup>1</sup>

Ernie, do you realize what we're doing in this picture? The audience is like a giant organ that you and I are playing. At one moment we play this note and get this reaction, and then we play that chord and they react that way. And someday we won't even have to make a movie – there'll be electrodes in their brains, and we'll just press different buttons and they'll go 'ooh' and 'aaah' and we'll frighten them, and make them laugh. Won't that be wonderful?

Alfred Hitchcock over NORTH BY NORTHWEST<sup>2</sup>

'Ooit zal deze eeuw Deleuziaans zijn,' zei Michel Foucault in 1969.<sup>3</sup> In de jaren tachtig schreef Gilles Deleuze (1925-1995) twee boeken over cinema: *The Move-*

<sup>1</sup> Gilles Deleuze. *Cinema 2: The Time-Image*. Vert. Hugh Tomlinson en Robert Galeta. Londen: The Athlone Press, 1989, p. 82.

<sup>2</sup> Hitchcock tegen zijn scenarioschrijver Ernst Lehman tijdens de voorbereidingen van NORTH BY NORTHWEST (1959). Geciteerd door Donald Spoto in *The Dark Side of Genius*, p. 440.

<sup>3</sup> Michel Foucault. 'Theatrum Philosophicum' herdrukt in Donald Bouchard (red.). *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977, p. 165. Een van de weinige vertalingen in het Nederlands van het werk van Deleuze zijn de zeer toegankelijke gesprekken met Claire Parnet: Gilles Deleuze en Claire Parnet. *Dialogen*. Vert. Monique Scheepers. Kampen: Kok Agora, 1991. Oorspronkelijke editie 1977. Vlak voor zijn dood heeft Deleuze ook een 5-uur lang interview gegeven voor televisie, *Abecedaire de Gilles Deleuze*, waarin hij veel van zijn concepten toelicht. Zie voor een Engelse samenvatting: <http://www.langlab.wayne.edu/CStivale/D-G/ABCs.html>.

*ment-Image* en *The Time-Image*.<sup>4</sup> Omdat zijn werk indruist tegen de meeste gangbare opvattingen in de filmtheorie (hij ziet film bijvoorbeeld *niet* als een taal) heeft het geruime tijd geduurd voordat zijn werk in de filmtheorie serieus werd genomen. Deleuzes filosofische en filmtheoretische werk geniet inmiddels steeds meer belangstelling en biedt op vele punten veel aanknopingspunten bij de complexe hedendaagse mediamaatschappij. Hoewel Deleuze enorm veel heeft geschreven en ook het filosofische werk dat hij samen met Félix Guattari (1930-1992) heeft gepubliceerd ontzettend rijk is, zal ik me beperken tot het aanstippen van een aantal belangrijke deleuziaanse principes. Ik zal beginnen met een aantal inleidende opmerkingen om Deleuze te situeren in relatie tot de theorieën die we tot nu toe zijn tegengekomen. Daarna zal ik enkele basisprincipes van Deleuzes ideeën over film bespreken. Hitchcock neemt in Deleuzes cinemaboeken een bijzondere plaats in. Zijn werk vormt namelijk de schakel tussen wat Deleuze noemt het 'bewegingsbeeld' en het 'tijdsbeeld'. Ook zal ik stilstaan bij de twee belangrijkste algemene principes die Deleuze toekent aan film. Namelijk dat film een temporele kunst is en een mentale kunst: 'the brain is the screen'.<sup>5</sup> VERTIGO zal daarbij de schakel zijn naar recentere films en ontwikkelingen in de toekomst van deleuziaans geïnspireerde mediatheorie. Ten slotte zal ik Deleuzes groeiende invloed in het hedendaagse denken en de hedendaagse cultuur bespreken.

### Deleuze en Guattari: anti-Oedipus

Deleuze heeft zich nooit beziggehouden met expliciete postmodernistische debatten – en heeft zich ook nooit zo geafficheerd –, maar zijn ideeën passen wel binnen de postmoderne (en post-structuralistische) tijdgeest. Ook Deleuze probeert de complexiteit van het moderne leven te beschrijven door middel van filosofische concepten. Hij is begin jaren zeventig beroemd geworden met een boek dat hij samen met de psychiater Félix Guattari schreef, namelijk *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*.<sup>6</sup> Net als Derrida bekritisieren Deleuze en Guattari in dat boek de bekrompenheid van de vastomlijnde denkkaders van de rede en

<sup>4</sup> Gilles Deleuze. *Cinema 1: The Movement-Image*. Vert. Hugh Tomlinson en Barbara Habberjam. Londen: The Athlone Press, 1986 (orig. publ. 1983); Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*. Vert. Hugh Tomlinson en Robert Galeta. Londen: The Athlone Press, 1989 (orig. publ. 1985).

<sup>5</sup> Uitspraak van Deleuze in een interview in *Cahiers du Cinéma* na het verschijnen van zijn tweede filmboek. Gilles Deleuze. 'The Brain is the Screen'. Vert. Marie Therese Guirgis. In Gregory Flaxman (red.) *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota, 2000, pp. 365-373 (orig. publ. 1986).

<sup>6</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Vert. Robert Hurley, Mark Seem en Helen Lane. Londen: The Athlone Press, 1984 (orig. publ. 1972).

proberen ze deze te doorbreken.<sup>7</sup> In tegenstelling tot Derrida echter houden ze zich niet zozeer bezig met de taal en het teken bestaande uit betekenaar/betekende, maar richten ze zich op de psychosociale aspecten van de kapitalistische maatschappij. Ze verzetten zich hevig tegen de psychoanalyse. Dit verzet is niet zozeer gericht op het onbewuste en het verlangen dat dit onbewuste stuurt. Voor Deleuze en Guattari is verlangen juist een heel belangrijke drijfveer. Wat hen voornamelijk stoort in de psychoanalyse is de beperking van het verlangen tot het oedipale verhaal.

Volgens Deleuze en Guattari zit de wereld veel complexer in elkaar en het verlangen wordt zeker niet alleen gevormd in de oedipale familiedriehoek. Volgens Deleuze en Guattari ontstaat het verlangen dan ook niet uit een negatief gevoel van een gemis (de oorspronkelijke eenheid met de moeder) zoals de psychoanalyse beweert, maar vanuit een positief gevoel vele heterogene verbindingen te willen maken om zoveel mogelijk te kunnen doen en zo goed mogelijk te kunnen overleven.<sup>8</sup> Deleuze en Guattari vergelijken het verlangen met een machine die voortdurend allerlei koppelingen wil en kan maken. Het oedipale verlangen is maar één (en sterk ideologisch gekleurd) type verlangen van de miljoenen soorten en vormen van verlangen die er kunnen bestaan: slapen kan een verlangen zijn, de zon op je gezicht willen voelen, uit volle borst zingen of iemand aanraken. Verlangens bestaan altijd uit een samengesteld geheel van vele verschillende dingen waar een mens een verbinding mee kan aangaan:

Do you realize how simple a desire is? Sleeping is a desire. Walking is a desire. Listening to music, or making music, or writing are desires. A spring, a winter, are desires. Old age also is a desire. Even death. Desire never needs interpreting, it is it which experiments. (...): *desire only exists when assembled or machined*. (...) Desire is not restricted to the privileged; neither is it restricted to the success of a revolution once it has occurred. It is itself an immanent revolutionary process. *It is constructivist, not at all spontaneist*. Since every assemblage is collective, is itself collective, it is indeed true that every desire is the affair of the people, or an affair of the masses, a molecular affair.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Zie voor uitgebreide vergelijkingen tussen Deleuze en Derrida Paul Patton en John Protevi. *Between Deleuze and Derrida*. Londen en New York: Continuum, 2003.

<sup>8</sup> Deleuze en Guattari volgen in deze opvatting de Nederlandse filosoof Benedict de Spinoza (1632-1677), een filosoof waar Deleuze ook enkele boeken over heeft geschreven. Zie Gilles Deleuze. *Spinoza: Expressionism in Philosophy*. Vert. Martin Joughin. New York: Zone Books: (1968) 1990; *Spinoza: Practical Philosophy*. Vert. Robert Hurley. San Francisco: City Lights Books (1981) 1988.

<sup>9</sup> Deleuze in *Dialogues*, herdrukt in Constantin Boundas (red.). *The Deleuze Reader*. New York: Columbia University Press, 1993, pp. 136-137. In zijn mooie bijdrage in *Between Deleuze and Derrida*

Deleuze en Guattari halen het verlangen dus uit de freudiaanse familiesfeer en maken het politiek (al gaat het hier om een 'micropolitiek' op het niveau van wat er in mensen omgaat en niet om een 'macropolitiek' van partijprogramma's en beleid). Heel belangrijk in hun opvatting van verlangen is ook het idee van 'wordingsprocessen'. 'Wordingsprocessen' vinden plaats op een moleculair, vaak onzichtbaar maar wel voelbaar niveau, waarbij er een koppeling gemaakt wordt tussen heterogene dingen, zonder dat het gaat om letterlijke imitatie. Wat belangrijk is in wordingsprocessen is het uitwisselen en dichtbij komen van bepaalde krachten en sensaties (dier-woorden wanneer je rent, bijvoorbeeld, of vogel-woorden wanneer je zingt). In *A Thousand Plateaus* laten ze zien hoe wordingsprocessen 'gevoeld' moeten worden op een moleculair niveau van intensiteiten en affecten, van snelheden en vertragingen. Wordingsprocessen hebben hun eigen werkelijkheid:

Becomings are neither dreams nor fantasies. They are perfectly real. (...) What is real is the becoming itself, the block of becoming, not the supposedly fixed terms through which that which becomes passes. (...) Becoming is always of a different order than filiation. It concerns alliances. If evolution includes any veritable becomings, it is the domain of *symbioses* that bring into play beings of totally different scales and kingdoms, with no possible filiation. There is a block of becoming that snaps up the wasp and the orchid, but from which no wasp-orchid can ever descend.<sup>10</sup>

Volgens Deleuze en Guattari beginnen alle wordings-processen met een 'vrouw-woorden'. Aan het andere eind van het wordingspectrum is er een 'moleculair-woorden', en 'onzichtbaar-woorden'. Vooral het vrouw-woorden heeft aanvankelijk veel stof doen opwaaien binnen de feministische theorievorming waar Deleuze sinds de jaren negentig een referentie is. Op het einde van dit hoofdstuk zal ik hierop terugkomen.

---

(red. Paul Patton en John Protevi) geeft John Protevi een treffende vergelijking tussen Derrida en Deleuze rondom de ervaring van verlangen en liefde. Voor Derrida is liefde het besef van het toekomstig rouwen om de geliefde persoon. Voor Deleuze en Guattari is liefde een ontmoeting met de veelvuldige dimensies van een ander die zullen leiden tot 'an exercise in depersonalization'. Protevi gaat bij zijn vergelijking uit van de dubbele betekenis van het woord 'expérience' dat in het Frans zowel 'ervaring' als 'experiment' kan betekenen. Zijn conclusie is: 'Derrida tells us: here's a new interpretation of love. Try this way of thinking and see whether it doesn't illuminate your experience of love. Deleuze and Guattari tell us: love is not interpretation of experience, but material experimentation. Here are some hints and guidelines of experimentation; try them out, see what happens!' (New York: Continuum, 2003: p. 192).

<sup>10</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Londen: The Athlone Press, 1988, p. 238 (orig. publ. 1980).

## Deleuzes filmboeken: cinema als temporele kunst

Deleuzes filmboeken hebben een ander uitgangspunt dan de filmtheorieën die we tot nu toe hebben gezien. Voor Deleuze zijn films geen representaties die een (vervormde) afspiegeling van de werkelijkheid zijn, het is geen taal die geïnterpreteerd moet worden en heeft ook geen banden met psychoanalytische projecties. Het is dan ook nu weer niet zo verwonderlijk dat het lang geduurd heeft voordat Deleuze een plek in de filmtheorie kreeg. In 2000 nam Robert Stam voor het eerst Deleuze op in de canon van de filmtheorie maar twijfelde nog aan de toepasbaarheid ervan.<sup>11</sup> Intussen zijn een heel aantal boeken verschenen waarin er met Deleuzes filmconcepten wordt gewerkt en de stroom aan publicaties hierover lijkt nog maar net op gang gekomen.<sup>12</sup>

In Deleuzes cinemaboeken staat het begrip 'tijd' centraal. Volgens Deleuze is cinema in de eerste plaats een kunstvorm die zich in de tijd beweegt en de werking van tijd centraal stelt. Deleuze gaat daarbij uit van het filosofische werk van Henri Bergson (1859-1941) die een bijzondere theorie van tijd en beeld ontwikkelde. In zijn boek *Matter and Memory* kijkt Bergson naar de relatie tussen wat we zien, de perceptie, en allerlei vormen van herinnering.<sup>13</sup> Volgens Bergson leven wij in de tijd, maar moet tijd niet worden gezien als het opeenvolgen van verleden, heden en toekomst, maar als het coëxisteren van verleden, heden en toekomst: vanuit elk moment in het heden verspringen we in lagen in de tijd. Wij zijn allemaal tegelijkertijd kind, jongere, volwassen en oud; het ligt er maar aan welke 'virtuele tijdlaag' we aanspreken of aan moeten spreken vanuit het heden. Bergson onderscheidt verschillende 'beeldtypes' die ieder een specifieke relatie tot tijd aangeven. Het 'actiebeeld' (dat tot actie aanspoort), het 'affectiebeeld' (dat direct op ons gevoel inwerkt) zijn vormen van bewegingsbeelden die gericht zijn op sensorisch handelen. De relatie tot het verleden is automatisch, die herinnerin-

<sup>11</sup> Robert Stam is een van de eersten die Deleuze een plek geeft in zijn overzicht van belangrijke filmtheorieën. Zie Robert Stam. 'Just in Time: The Impact of Deleuze' in *Film Theory: An Introduction*, pp. 256-262.

<sup>12</sup> Zie bijvoorbeeld David Rodowick. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press, 1997; Barbara M. Kennedy. *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000; Laura Marks. *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000; Joost Raessens. *Filosofie en Film: Vivre la Différence – Deleuze en de Cinematografische Moderniteit*. Budel: Uitgereij Damon, 2001. Ronald Bogue. *Deleuze on Cinema*. New York en Londen: Routledge, 2003; Patricia Pisters. *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press, 2003; Anna Powel. *Deleuze and Horror Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005; David Martin-Jones. *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

<sup>13</sup> Henri Bergson. *Matter and Memory*. Vert. N. Paul en W. Palmer. New York: Zone Books, 1988 (originele publicatie: Parijs 1895).



gen die nodig zijn voor het heden worden aangesproken. Bergson onderscheidt ook het 'herinneringsbeeld' (dat de tijdslagen in ons geheugen aanspreekt en een verband zoekt met het heden) en het directe tijdsbeeld (waarin tijd zich aan ons voordoet in zijn pure vorm). In het directe tijdsbeeld is het niet meer mogelijk de onmiddellijke koppeling met het handelen te maken. Hierin krijgen we het gevoel dat 'time is out of joint' en overheerst het gevoel niet meer te kunnen handelen in of vanuit het heden.

Deze beeldtypes ontwikkelt Deleuze verder in verband met cinema waarbij ook hij een onderscheid maakt tussen het bewegingsbeeld en het tijdsbeeld. Het bewegingsbeeld is grofweg de cinema van voor de Tweede Wereldoorlog, waarbij de tijd indirect wordt weergegeven door de beweging van het beeld of door montage. Personages zijn in deze cinema gericht op handelen, zoals dit in de duidelijkste vorm voorkomt in Hollywood genre-cinema. De klassieke flashback is een vorm van herinneringsbeeld zoals door Bergson beschreven. Met het tijdsbeeld dat letterlijk op de ruïnes van de Tweede Wereldoorlog ontstaat in het Italiaanse neo-realisme, wordt tijd direct voelbaar. Dit is vooral merkbaar in het feit dat personages niet meer direct kunnen handelen, ziek zijn, rondzwerven of op een andere manier open staan voor virtuele dimensies.

Het werk van Hitchcock neemt in Deleuzes filmboeken een bijzondere plek in. Deleuze onderstreept het belang van Hitchcock wanneer hij zegt dat diens werk precies op de overgang staat tussen het klassieke bewegingsbeeld en het moderne tijdsbeeld. Dit komt omdat Hitchcock mentale relaties in het beeld brengt:

It was also Hitchcock's task to introduce the mental image into the cinema and to make it the completion of cinema, the perfection of all the other images. (...) In Hitchcock's films an action, once it is given (in present, future or past), is literally surrounded by a set of relations, which vary its subject, nature, aim, etc. What matters is not who did the action - what Hitchcock calls with contempt the *whodunit* – but neither is it the action itself: it is the set of relations in which the action and the one who did it are caught.<sup>14</sup>

Deleuze geeft aan dat Jeff in *REAR WINDOW* exemplarisch is voor het openen van de mentale, virtuele tijddimensies die tot het tijdsbeeld zullen leiden. Jeff heeft toegang tot het mentale beeld niet omdat hij een fotograaf is, maar vooral omdat hij niet kan bewegen (zijn sensormotorsysteem is als het ware grotendeels uitgeschakeld door zijn gebroken been) en daardoor bevindt hij zich in wat Deleuze noemt een 'pure optical situation' die kenmerkend is voor personages in het tijdsbeeld. Hitchcock heeft dit als volgt geformuleerd: 'It's composed largely of

<sup>14</sup> *The Movement-Image*, p. 200.

Mr. Stewart as a character in one position in one room looking onto his courtyard. So what he sees is a mental process blown up in his mind from the purely visual.’<sup>15</sup> Wat hij ziet is zijn eigen angst voor het huwelijk die uiteindelijk kan leiden tot moord.

In zijn artikel ‘Hitchcock with Deleuze’ gaat Sam Ishii-González uitvoerig in op die sleutelpositie van Hitchcocks werk tussen bewegingsbeeld en tijdsbeeld.<sup>16</sup> Hij laat zien dat het mentale beeld zich langzaam heeft ontwikkeld in het werk van Hitchcock en zijn hoogtepunt vindt in *REAR WINDOW* (1954), *THE WRONG MAN* (1957) en *VERTIGO* (1958). Naast films waarin de held voornamelijk op actie is gericht, zoals Gary Grant in *NORTH BY NORTHWEST*, is in deze drie films de passiviteit van het mannelijke hoofdpersonage opvallend. In *REAR WINDOW* is dat heel letterlijk zoals hierboven beschreven, en ook in *VERTIGO* (waar ik zo meteen uitvoerig op terug kom) maakt Scotties (weer een rol van James Stewart) hoogtevrees duidelijk dat hij niet goed in staat is tot handelen. In *THE WRONG MAN* is de passiviteit van Manny Balestrero (gespeeld door Henry Fonda) veel minder expliciet aangegeven in de mise-en-scène van de film. Manny heeft geen ongeluk gehad of last van hoogtevrees, maar hij ondergaat de nachtmerrie die hem overkomt wanneer hij voor iemand anders wordt aangezien en valselijk wordt beschuldigd van een serie overvallen. Zijn vrouw stort als gevolg daarvan psychisch in en vervalt in een catatonische staat. Zoals González aangeeft wordt Manny hiermee een typische protagonist van het tijdsbeeld: ‘He shifts, runs and becomes animated in vain, the situation he is in outstrips his motor capacities on all sides, and makes him see and hear what is no longer the subject of a response or an action. He records rather than reacts. He is prey to a vision, pursued by it or pursuing it, rather than engaged in action.’<sup>17</sup>

González laat zien hoe de point-of-view shots van Manny nooit helemaal zijn point-of-views lijken te zijn. Het is alsof hij wel registreert maar niet echt ziet, zijn gedachtes ergens anders zijn en hij als het ware een gespleten personage wordt: ‘[T]he gap between Manny’s perceptions and his subjectivity indicates that Manny himself is split; there is no genuine relation between what he sees and who he is.’<sup>18</sup> Wat belangrijk is voor de passieve personages van het tijdsbeeld is dat er nieuwe mogelijkheden ontstaan om de relatie tussen personage en de wereld te exploreren. Wat Deleuze zegt over neo-realisme geldt ook voor deze Hitchcock films: ‘So the situation is not extended directly into action: it is no longer sensory-

<sup>15</sup> Alfred Hitchcock. ‘Rear Window’ in Albert La Valley. *Focus on Hitchcock*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972, p. 40. Zie ook *Cinema 1*, p. 205.

<sup>16</sup> Sam Ishii-González. ‘Hitchcock with Deleuze’ in Richard Allen en Sam Ishii-González (red.) *Hitchcock: Past and Future*. Londen en New York: Routledge, 2004, pp. 128-145.

<sup>17</sup> *The Time-Image*, p. 3

<sup>18</sup> ‘Hitchcock with Deleuze’, p. 138.

motor, as in realism, but primarily optical and of sound, invested by the senses, before action takes shape in it, and uses or confronts its elements.<sup>19</sup>

De moderne cinema van het tijdsbeeld maakt dus ruimte voor nieuwe ervaringen van tijd en virtualiteit door middel van het aanspreken van de zintuigen en van mentale en virtuele beelden. Het is van belang te zien dat lichaam (zintuiglijke ervaring) en geest (mentale relaties) voor Deleuze, niet met elkaar in oppositie zijn maar parallel aan elkaar functioneren. Voordat ik Deleuzes opvattingen over het mentale en de hersenen zal toelichten, wil ik eerst nog stilstaan bij *VERTIGO* en aan de hand van deze film laten zien hoe bewegingsbeeld en tijdsbeeld beide aanwezig zijn in Hitchcocks werk en in deze film in het bijzonder.

### Tijdsdimensies in *VERTIGO*: bewegingsbeeld en tijdsbeeld

Ik werd geboeid door de poging van de held om het beeld van de dode vrouw te recreëren door middel van een andere, levende vrouw. Zoals u weet is het verhaal in twee delen verdeeld. Het eerste tot aan Madeleines dood, als ze van de toren valt. En het tweede deel begint met de ontmoeting van Scottie en Judy, een brunette die sprekend op Madeleine lijkt.

*Alfred Hitchcock over VERTIGO*<sup>20</sup>

*VERTIGO* wordt meestal gezien als een film over de seksuele obsessie van een man, Scottie, voor een vrouw, Madeleine/Judy (een dubbelrol van Kim Novak). Dit thema is bij uitstek geschikt voor allerlei beschouwingen over verlangen, macht en de verhouding tussen mannen en vrouwen. Over *VERTIGO* is dan ook veel geschreven door feministes en psychoanalytische filmtheoretici. Laura Mulvey wijst er bijvoorbeeld op hoe in *VERTIGO*, net als de meeste andere klassieke Hollywoodfilms de vrouw gereduceerd wordt tot een object van de blik van de man: de man kijkt, de vrouw is 'to-be-looked-at'.<sup>21</sup> Tania Modleski nuanceert dit beeld door te stellen dat Hitchcock en de mannelijke protagonisten in zijn films, zich juist ook vaak identificeren met de vrouw, en nooit helemaal grip op haar kunnen krijgen.<sup>22</sup> En Slavoj Žižek betoogt in zijn vele lacaniaanse essays over Hitchcock dat Hitchcocks universum laat zien op welke manier de mens, zowel mannen als vrouwen, gevangen is door een almachtige blik die boven de werkelijkheid staat en die maakt dat ieders lot al van tevoren tragisch vaststaat.<sup>23</sup> Door

<sup>19</sup> *The Time-Image*, p. 4.

<sup>20</sup> *Hitchcock/Truffaut*, p. 206

<sup>21</sup> Zie Laura Mulvey. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975.

<sup>22</sup> Zie Tania Modleski. *The Women who Knew too Much: Hitchcock and Feminist Theory*.

<sup>23</sup> Zie Slavoj Žižek (red.). *Everything You Always Wanted to Know about Lacan, but Were Afraid to Ask*

postmoderne opvolgers en epigonen van Hitchcock is dit gender-aspect van de film soms geparodieerd, zoals in *BODY DOUBLE* (1984) van Brian de Palma. Naar eigen zeggen was Hitchcock geboeid door het gegeven dat in *VERTIGO* een man een vrouw wil herscheppen en deze fascinatie geeft alle aanleiding tot een dergelijke interpretatie die de nadruk op de sekseverhoudingen legt. In al deze beschouwingen wordt *VERTIGO* gezien als een klassieke film die in deleuziaanse termen binnen het bewegingsbeeld zou vallen. We volgen immers Scottie op zijn zoektocht naar Madeleine waarbij hij steeds de actie stuurt (hij herschept Judy in het beeld van Madeleine) en het verhaal ook chronologisch wordt verteld totdat hij uiteindelijk achter de waarheid komt (Judy is Madeleine).

David Martin-Jones geeft in zijn boek *Deleuze, Cinema and National Identity* een lezing van *VERTIGO* als bewegingsbeeld waarbij de recreatie van Judy een uitkomst is van het economische wonder van de American Dream die de raciale verschillen van de Mexicaanse oorsprong Madeleines overgrootmoeder Carlotta (die als een derridiaans fantoom Madeleine in haar macht lijkt te hebben) als het ware wegpoetst: 'At a number of points the film illustrates how the makeover of Judy is an economic miracle that replaces and simplifies previous racial differences. (...) Judy's mimicry of the Mexican heiress Madeleine is possible because Madeleine adopts "a mass produced style of feminity that Anglicises her".'<sup>24</sup> Volgens Martin-Jones zijn ook de momenten dat de film naar het verleden kijkt klassieke flashbacks (verankerd in het heden) en daarom herinneringsbeelden die behoren bij het bewegingsbeeld. In een mooie analyse van de scène in het Empire Hotel waar Judy uiteindelijk transformeert in Madeleine, laat Martin-Jones zien hoe Scottie zijn geliefde pas kan kussen wanneer hij herinneringsbeelden van de stallen en toren van het San Juan Bautista klooster (waar Madeleine vanaf is gesprongen) weer voor zich ziet en Judy volledig, inclusief opgestoken haar, in Madeleine is veranderd: 'With its match found in the present, in the made-over image of Judy, the memory of Madeleine pushes itself forward to create (...) a recollection-image. (...) *VERTIGO* then, perfectly illustrates the way in which the past returns in the movement-image, whilst always retaining the primacy of a singular, linear present and self-same subject.'<sup>25</sup>

Maar *VERTIGO* kan ook als een tijdsbeeld worden gezien. Het is namelijk helemaal niet zo zeker dat Scottie altijd alles onder controle heeft en in het heden alles weer mooi een plaatsje kan geven zoals het bewegingsbeeld impliceert. Voor filmmaker Chris Marker bijvoorbeeld gaan Hitchcocks films, en met name *VERTI-*

---

*Hitchcock*. Londen: Verso, 1992. De 'almachtige blik' (van God, van de camera) koppelt Žižek aan het lacaniaanse begrip de 'Real'. De 'Real' staat boven de imaginaire en symbolische orde.

<sup>24</sup> Deleuze, *Cinema and National Identity*, p. 70. Martin-Jones citeert hier Robert Corber.

<sup>25</sup> Deleuze, *Cinema and National Identity*, pp. 56 en 58.

GO, niet zozeer over seksueel verlangen, maar over de verwarring die de beleving van 'tijd' en 'herinnering' met zich mee kunnen brengen zonder dat dit geground wordt in het heden. Dit blijkt uit verschillende verwijzingen naar VERTIGO in zijn eigen films. In LA JETEE (1962), een experimentele film die bijna geheel uit stilstaande beelden bestaat, zit een verwijzing naar de scène in VERTIGO waarin Madeleine aan Scottie vertelt (aan de hand van de jaarringen in een boom) wanneer ze is geboren (in het verleden) en wanneer ze is doodgegaan (een ander punt in het verleden). In SANS SOLEIL (1982) laat Marker beelden uit VERTIGO zien, terwijl een stem in voice-over vertelt dat Hitchcocks film gaat over de verwarrende ervaring van tijd. In TWELVE MONKEYS (Terry Gilliam, 1995), die weer gebaseerd is op het werk van Chris Marker, komt eveneens die verwarrende tijdservaring (en de referenties naar Hitchcocks VERTIGO) expliciet naar voren. Het hoofdpersonage in deze film, Cole (Bruce Willis), leeft in verschillende tijdslagen tegelijk en kan als het ware tussen die lagen op en neer bewegen. Op die manier is het mogelijk dat hij als klein jongetje getuige is van zijn eigen dood als volwassen man. Door te concentreren op het probleem van de tijd, wordt er niet zoveel nadruk gelegd op het vraagstuk van de relatie tussen mannen en vrouwen, noch op nationale identiteit, maar gaat de film over vragen van leven en dood, het herleven van wat dood wordt gewaand. Kortom, over de verwarrende ervaring van tijd. Ook voor deze benadering geeft Hitchcocks citaat aan het begin van deze paragraaf over VERTIGO aanleiding: het herscheppen van een dode vrouw is niet alleen op te vatten als een bewuste actie van het hoofdpersonage in een bewegingsbeeld. Het is ook vergelijkbaar met de verwarrende ervaring verleden en heden tegelijkertijd te beleven. Scotties hoogtevrees geeft aan dat zijn sensomotorische oriëntatie nog steeds wankel is en hij daarom open kan staan voor directe tijdservaringen.

Scottie en Madeleine kunnen dan ook heel goed als moderne ronddwalende personages worden gezien.<sup>26</sup> Een groot deel van de film bestaat uit het achtervolgen van Scottie van Madeleine, en ook samen dwalen ze in het bos zonder een concreet doel. De personages zijn geen 'agents' maar 'seers'. Er is in de film dan ook veel nadruk op de visuele aspecten, 'opsigns' zoals Deleuze deze noemt in het tijdsbeeld. Denk bijvoorbeeld aan het groene licht in het Empire Hotel dat mistig rondom Judy/Madeleine optrekt en haar bijna transparant maakt wanneer ze uit de badkamer komt. Een van de vormen die tijd in het tijdsbeeld kan aannemen zijn momenten waarop de tijd als het ware samenklontert en waar het moeilijk is de verschillende tijdslagen van elkaar te onderscheiden. Een dergelijk beeld, waar virtueel en actueel niet van elkaar zijn te onderscheiden noemt Deleuze een kristalbeeld. In tegenstelling tot de klassieke flashback is in het kristalbeeld het

<sup>26</sup> Zie voor een uitgebreide analyse van VERTIGO en STRANGE DAYS als tijdsbeeld Patricia Pisters, *The Matrix of Visual Culture*, pp. 14-44.

verschil tussen heden en verleden (of tussen droom en werkelijkheid) niet altijd duidelijk omdat het ankerpunt in het heden afwezig of onduidelijk is. De tijdslagen lopen door elkaar heen, alsof het een kristal is die al draaiende de verschillende tijdslagen tegelijkertijd laat zien.

De scène in *VERTIGO* waar Scottie Madeleine voor het eerst ziet (de scène in Ernies restaurant aan het begin van de film) is een voorbeeld van zo'n kristalbeeld. Scottie zit aan de bar, Madeleine zit verderop te dineren met haar echtgenoot. Dan staat ze op, en loopt langs Scottie. We zien Scottie aan de bar, vervolgens zien we Madeleine in profiel. Dan draait Madeleine zich langzaam naar haar echtgenoot en lopen ze samen weg. Vlak bij de deur wordt haar gestalte verdubbeld in een spiegel. Je zou deze scène als heel klassiek, vol shot/tegenshots kunnen zien, waarbij het shot van degene die kijkt (Scottie) en het shot van degene die bekeken wordt (Madeleine) elkaar opvolgen. Feministische en psychoanalytische kritiek is dan voor de hand liggend. Maar eigenlijk is er geen klassiek shot/tegenshot in deze scène: vlak voordat we Madeleines profiel zien, heeft Scottie namelijk zijn hoofd al weggedraaid in tegengestelde richting, zodat hij met zijn rug naar haar toe zit. Wat wij zien, kan dus geen point-of-view shot van Scottie zijn. Maar het is wel het mentale, virtuele beeld in zijn hoofd (een beeld uit zijn, weliswaar korte termijn-geheugen). Voor ons is het echter een actueel beeld. En hier begint het kristalbeeld vorm te krijgen: actueel en virtueel vormen een kristal van tijdslagen. Ook de verdubbeling van Madeleine in de spiegel geeft nog eens zo'n 'kristallisatie', zo'n verwarring van actueel en virtueel beeld. Tot op dat moment is de film nogal klassiek van mise-en-scène en montage geweest, maar vanaf deze scène raakt Scottie steeds meer verstrikt in de verschillende tijdslagen. Eerst raakt hij gebiologeerd door de virtualiteit van Carlotta (Madeleines overgrootmoeder, een vrouw uit het verleden) in Madeleine, zoals hij later in de ban raakt van de virtualiteit van de overleden Madeleine (eveneens een vrouw uit een andere tijdslaag) in Judy. En ook Madeleine beweegt tussen Carlotta (het verleden) en Judy (de toekomst, vanwaar ze later weer terug naar Madeleine gaat).<sup>27</sup>

Met deze analyse van de tijdsdimensies van *VERTIGO* is nu duidelijk waarom Deleuze Hitchcock op het grensvlak tussen bewegingsbeeld en tijdsbeeld situeert. Deleuze lijkt in de rest van zijn werk een vrij absoluut onderscheid tussen het bewegingsbeeld en het tijdsbeeld te hanteren. Maar wellicht is Hitchcocks grootste erfenis dat juist in de hedendaagse cinema erg veel films zich op allerlei manieren tussen bewegingsbeeld en tijdsbeeld heen bewegen.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Zie Jean-Pierre Esquenazi. *Film, Perception et Mémoire*. Parijs: L'Harmattan, 1994: pp. 196-201 voor een uitgebreide analyse van het kristalbeeld in deze scène.

<sup>28</sup> Martin-Jones spreekt van 'time-images caught in the act of becoming movement-images' in relatie tot nationale cinema's. In mijn eigen werk heb ik bewegingsbeelden geanalyseerd met kenmerken van het tijdsbeeld zoals de in de volgende paragraaf aangegeven analyse van *STRANGE DAYS*.

## Het model van de hersenen: 'The brain is the screen'

Uit het bovenstaande blijkt dat, zodra er over tijd wordt gesproken, ook het mentale een grote rol speelt. Alleen het heden is immers actueel en aanwezig in de fysieke ruimte. Alle andere tijdslagen zijn virtueel, maar hebben daarom volgens Deleuze niet minder werkelijkheidswaarde. Het virtuele is even echt als het actuele; het is alleen niet net zo fysiek en direct tastbaar.<sup>29</sup> Met deze nadruk op de mentale tijdsbelevingen die onlosmakelijk aan elke perceptie zijn verbonden, is het dan ook niet zo verwonderlijk dat Deleuze als referentiepunt voor cinema kiest voor een complex 'model' dat vergelijkbaar is met het functioneren van de hersenen:

I think one particularly important principle is the biology of the brain, a micro-biology. It's not to psychoanalysis or linguistics but to the biology of the brain that we should look for principles, because it does not have the drawback, like the other two disciplines, of applying ready-made concepts. We can consider the brain as a relatively undifferentiated mass and ask what circuits, what kinds of circuit, the movement-image or time-image trace out, or invent, because the circuits aren't there to begin with. (...) The whole of cinema can be assessed in terms of the cerebral circuits it establishes, simply because it's a moving image. Cerebral doesn't mean intellectual: the brain's emotive, impassioned too... You have to look at the richness, the complexity, the significance of these arrangements, these connections, disjunctions, circuits and short-circuits. (...) Creating new circuits in art means creating them in the brain too.<sup>30</sup>

Filmbeelden moeten we volgens Deleuze zien als 'brain waves'. De veelheid van circuits die cinema op gang kan brengen, is vergelijkbaar met de ontelbare processen die zich in ons hoofd afspelen. Onze hersenen, die voortdurend allerlei complexe verbanden leggen, zijn daarom het echte 'witte doek'. Of zoals Deleuze stelt in een interview in *Cahiers du Cinéma*:

Cinema not only puts movement in the image, it also puts movement in the mind. Spiritual life *is* the movement of the mind. One naturally goes from

<sup>29</sup> Het conceptuele paar virtueel/actueel verschilt hierin dus met het paar imaginair/werkelijk. Bij imaginair/werkelijk is het eerste concept niet echt, terwijl het tweede dat wel is; virtueel en actueel hebben beide werkelijkheidswaarde. Deleuze beroept zich voor deze filosofische stelling ook op Bergson. Zie voor meer over het virtuele en actuele: Michael Hardt. *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*. Londen: UCL Press Limited, 1993: pp. 1-25.

<sup>30</sup> Gilles Deleuze. *Negotiations*. Vert. Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1995. p. 60.

philosophy to cinema, but also from cinema to philosophy. The brain is unity. The brain is the screen. (...) Cinema, precisely because it puts the image in motion, or rather endows the image with self-motion, never stops tracing the circuits of the brain. This characteristic can be manifested either positively or negatively. The screen, that is to say ourselves, can be the deficient brain of an idiot as easily as the creative brain.<sup>31</sup>

Alles wat we op het beeldscherm zien heeft dus ook te maken met 'circuits' in onze hersenen. Of, om een andere term van Deleuze te noemen, filmbeelden zijn 'folds', vouwen en lagen die zich over elkaar vouwen in onze hersenen.<sup>32</sup> En hoewel taal ook een onderdeel is van wat er in de hersenen gebeurt, vindt Deleuze het linguïstische model een te beperkte invalshoek geven op wat al die complexe beeldlagen doen.

In hetzelfde interview in *Cahiers du Cinéma* benadrukt Deleuze dan ook nogmaals dat film niet moet worden gezien als een taal, maar als 'signaletic material'.<sup>33</sup> Beeldmateriaal zit dus wel vol tekens (waarvan sommige linguïstisch kunnen zijn). Maar wanneer Deleuze het over tekens heeft, gaat hij meer uit van peirciaanse semiotiek (besproken in hoofdstuk 3), juist vanwege het feit dat deze manier van betekenis geven niet puur linguïstisch is, noch is gebaseerd op het binaire onderscheid tussen betekenaar en betekende. Hitchcocks oeuvre wordt bijvoorbeeld gekenmerkt door tekens die typerend zijn voor de mentale relaties die zijn beelden oproepen. Deleuze onderscheid hierbij tekens die natuurlijke relaties impliceren ('marks' en 'demarks') en tekens die abstracte relaties aangeven ('symbols'). Marks kunnen door iedereen geïnterpreteerd worden maar heel vaak gebeurt er iets vreemds met een mark en wordt het een demark: bijvoorbeeld het vliegtuigje boven een leeg veld in *NORTH BY NORTH WEST*, de wieden van de molens die tegen de wind indraaien in *FOREIGN CORRESPONDENT*, het glas melk dat er verdacht uitziet door visuele benadrukking in *SUSPICION* of de sleutel die niet in het slot past in *DIAL M FOR MURDER*. Symbols zijn ook concrete objecten waar een web van relaties en connotaties aan zit verbonden. De trouwring in *REAR WINDOW* of de sleutel in *NOTORIOUS*: deze sleutel draagt de relatie van Ingrid Bergman tot haar echtgenoot van wie ze de sleutel heeft gestolen in zich, haar geliefde aan

<sup>31</sup> 'The Brain is the Screen', p. 366.

<sup>32</sup> Thomas Elsaesser en Warren Buckland geven in hun boek *Studying Contemporary American Films: A Guide to Movie Analysis* (Londen: Edward Arnold, 2002) een deleuziaanse analyse van *THE SILENCE OF THE LAMBS* (Jonathan Demme, 1993). De centrale figuur in deze analyse is Hannibal Lecter, wiens universum puur mentaal is ('he is brain and screen'). Elsaesser en Buckland geven naast deze deleuziaanse analyse ook een feministische (met als centrale 'feministische' figuur Clarice Sterling) en foucaultiaanse (gecentreerd rond Buffalo Bill die 'gender als een constructie' letterlijk verbeeldt) lezing van Demmes film.

<sup>33</sup> 'The Brain is the Screen', p. 368.



wie ze hem zal geven, en haar geheime missie die ze met deze sleutel zal ontdekken.<sup>34</sup>

Het is belangrijk te zien dat volgens Deleuze beelden direct effect hebben en geen omweg van representatie of taal nodig hebben. Hitchcocks fantasie over het direct stimuleren van de hersenen in het citaat in het begin van dit hoofdstuk, lijkt voor Deleuze dan ook geen fantasie, maar een filosofisch statement over de manier waarop beelden functioneren. Bij directe hersenstimulatie zijn 'de hersenen' inderdaad 'het witte doek' of 'beeldscherm'. De camera heeft daarbij een mentale functie gekregen die Hitchcock al voorzag. Zoals Deleuze het formuleert in *The Time-Image*:

Hitchcock's premonition will come true: a camera-consciousness which would no longer be defined by the movements it is able to follow or make, but by the mental connections it is able to enter into. And it becomes questioning, responding, objecting, provoking, theorematizing, hypothesizing, experimenting, in accordance to the open list of conjunctions ('or', 'therefore', 'if', 'because', 'actually', 'although'...), or in accordance with the functions of thought in a *cinéma vérité*, which (...) means rather truth of cinema [*vérité de cinéma*].<sup>35</sup>

### De 'vertigo' van STRANGE DAYS

Een film waarin dit thema van directe hersenstimulatie wordt gethematiseerd, is Katherine Bigelows *STRANGE DAYS* (1995). In deze film is de hoofdpersoon, Lenny Nero (Ralph Fiennes), een handelaar in digitale herinneringen en ervaringen die direct op de hersenen kunnen worden aangesloten. De film stelt dus tijd (herinneringen) en virtuele (mentale) ervaringen centraal. Minder expliciet dan *TWELVE MONKEYS* is ook deze film schatplichtig aan *VERTIGO*. Lenny is bijvoorbeeld net als Scottie een ex-politieagent die gevangen raakt in de tijd: ook hij is op zoek naar de vrouw uit het verleden, zijn ex-vriendin Faith. Keer op keer roept hij zijn herinneringen weer op via zijn digitale 'playbacks'. Hij ziet niet dat Faith zich inmiddels in een andere tijdslaag bevindt (niet meer dezelfde is). En net als Scottie verliest Lenny, maar ook de meeste andere personages in de film, zich in de virtuele ervaringen, die nog eens extra gestimuleerd worden, doordat er in de *mise-en-scène* van de film geen enkel moment van overzicht of rust is: alle ruimtes zijn duizelingwekkend overladen en onoverzichtelijk. De virtuele ervaring lijkt nog het enige houvast te bieden. Juist die duizelingwekkendheid van de visuele indrukken,

<sup>34</sup> *The Movement-Image*, pp. 203-204.

<sup>35</sup> *The Time-Image*, p. 23.

waarbij het moeilijk is zich te oriënteren in de ruimte, is belangrijk voor het openen van de virtuele (tijds)lagen.

Aan het begin van *STRANGE DAYS* is er een scène die erg veel lijkt op de openingscène van *VERTIGO*. In beide films gaat het om een achtervolging op daken, eindigend in een (bijna) val. In *VERTIGO* eindigt deze scène met het beroemde point-of-view shot van Scottie die, hangend aan de dakgoot, de afgrond in staart. De hele begincène van *VERTIGO* is klassiek opgebouwd volgens de continuïteitslogica van het bewegingsbeeld en het is dan ook altijd duidelijk wie er achtervolgd wordt en wie wat ziet. Door het point-of-view shot van Scottie weten we ook met wie we ons kunnen identificeren en waar we ons bevinden. Maar het feit dat Scottie in de duizelingwekkende afgrond staart is wel belangrijk voor de mentale ervaring van de verwarrende tijdslagen die vanaf dat moment begint. Door de confrontatie met iets overweldigends wordt hij letterlijk en figuurlijk verlamd. Scottie krijgt hoogtevrees en kan zijn normale politiewerk niet meer doen. Vanaf dan raakt hij (tot twee keer toe) in de ban van een vrouw die uit het verleden lijkt te zijn gestapt.

In *STRANGE DAYS* is er een vergelijkbare opening. Ook hier eindigt de achtervolging met een duik in de achtergrond. Het verschil is alleen dat de hele scène vanuit een subjectief point-of-view is gedraaid, zonder dat we ook maar een keer in een objectief shot te zien hebben gekregen om wie het nu gaat. Hierdoor worden we als kijkers als het ware het beeld ingezogen: wij zijn het die achtervolgd worden, wij zijn het ook die uiteindelijk de afgrond instorten en meegetrokken worden in het mentale avontuur van de film. En hoewel *STRANGE DAYS* natuurlijk nog een gewone film op een plat beeldscherm is, stelt de film zowel door het subjectief gebruik van de camera als door het thema van de digitale 'play backs' niettemin vragen over de directe effecten van beelden door letterlijk de hersenen als het scherm te laten zijn. Expliciet dan *VERTIGO* laat deze film zien hoe virtualiteit (het verleden, ervaringen van anderen) en actualiteit (ervaringen in het heden) door elkaar kunnen lopen en ons direct kunnen raken.

*STRANGE DAYS* is een voorbeeld van een hedendaagse film met kenmerken van zowel het bewegingsbeeld als het tijdsbeeld. Het grootste deel van *STRANGE DAYS* bestaat uit bewegingsbeelden met veel actie. Veel van de 'play-back' sequenties in *STRANGE DAYS* zijn vergelijkbaar met bergsoniaanse herinneringsbeelden en geven geen direct tijdsbeeld. Niettemin gaat de film wel expliciet over tijd, virtuele tijdslagen en herinnering. De film presenteert zelfs een bergsoniaanse temporele ethiek. Zoals Bergson heeft beargumenteerd laveren we telkens tussen verschillende lagen in de tijd. Op elk moment in het heden zoeken we een andere relevante tijds laag uit het verleden op. Iemand die puur in het heden leeft en op elke fysieke impuls direct reageert is volgens Bergson niet goed in staat adequaat te reageren op het heden. Maar omgekeerd is het ook mogelijk te veel oog te hebben

voor het verleden en voor herinneringsbeelden. Een dergelijk persoon noemt Bergson een dromer. Tussen deze twee extremen plaatst Bergson een herinnering die wel noodzakelijk is voor het heden en die weerstand kan bieden aan irrelevante herinneringen.<sup>36</sup> Scottie en Lenny zijn beiden bergsoniaanse dromers. Scotties vroegere verloofde Midge en Lenny's vriendin Mace zijn personages in de twee films die in een bergsoniaanse lezing een gezonde houding ten opzichte van de tijd hebben. Midge probeert Scottie telkens met beide benen op de grond te zetten. Mace accepteert slechts een keer een 'play back' te zien wanneer ze zich realiseert dat deze belangrijke informatie geeft over een racistische moord die vraagt om actie in het heden. Een groot verschil tussen *VERTIGO* en *STRANGE DAYS* is dat in *STRANGE DAYS* alles uiteindelijk goed komt in een gelukkig Hollywood einde waarin Lenny en Mace elkaar vinden in het heden van de millenniumwisseling (en de film ondanks alle verwarring een bewegingsbeeld is) maar dat in *VERTIGO* alles behalve een gelukkige terugkeer naar het heden wordt gesuggereerd wanneer Scottie nog steeds de peilloze diepte in staart. Dit laat eigenlijk nóg een andere lezing van *VERTIGO* toe. De verwarrende ervaring van de tijd en de mentale connecties die worden gemaakt via het camerabewustzijn en de 'bereikbaarheid' (via de beeldcultuur) van de enorm veelgelaagde virtualiteit dragen namelijk ook het risico in zich van pathologische mentale verwarring. Het zou dan ook best mogelijk zijn dat het laatste deel van *VERTIGO*, nadat we Scotties nachtmerrie hebben gezien en hij zich in een psychiatrisch hospitaal bevindt, in zijn geheel in Scotties hoofd afspeelt. Dit is ook het laatste moment waarop we Midge in de film zien wanneer ze Scottie opzoekt en zich realiseert dat ze niks meer voor hem kan doen. Deze 'schizofrene' lezing van Scottie die in een psychose Judy voor Madeleine aanziet, is opgepakt door Alejandro Amenábar in zijn film *ABRE LOS OJOS* (1997).

### **Mentale verwarring in *ABRE LOS OJOS***

Net als *STRANGE DAYS* refereert *ABRE LOS OJOS* niet zo opvallend naar *VERTIGO*. Maar niettemin is ook in deze film Hitchcocks geest (om met Derrida te spreken) duidelijk aanwezig. De film gaat over een jonge Madrileen, Cesar (gespeeld door Eduardo Noriega). Een erfenis heeft hem rijk gemaakt en aan minnaressen heeft hij geen gebrek. Op zijn verjaardagsfeestje ontmoet hij Sofia (Penelope Cruz) en wordt hij voor het eerst echt verliefd. Zijn minnares Nuria laat hij op botte manier zitten en zij neemt wraak door hem in een auto-ongeluk te betrekken. Dit levert Cesar een verminkt gezicht op en een compleet verlies aan eigenwaarde. Vanaf het begin wordt de film al verteld in verschillende tijdslagen, waarbij in een laag

<sup>36</sup> *Matter and Memory*, p. 153.

Cesar met Sofia mee naar huis gaat en verliefd op haar wordt, en in een andere laag hij wordt ondervraagd door een psychiater in een gevangenis waar Cesar vastzit voor moord. Vanaf het begin wordt ook het thema van de droom of waanvoorstelling geïntroduceerd en is het eigenlijk nooit duidelijk wat werkelijkheid en wat fantasie is. Uiteindelijk is er geen enkel ankerpunt in het heden wat als de actuele werkelijkheid kan gelden en het is ook niet mogelijk deze film in een lineaire chronologie van het bewegingsbeeld te reconstrueren. Hiermee is *ABRE LOS OJOS* een direct tijdsbeeld in deleuziaanse zin, waarbij virtueel en actueel compleet onderscheidbaar zijn geworden.

De schatplichtigheid aan *VERTIGO* wordt pas langzaam duidelijk wanneer in de loop van de film blijkt dat Sofia en Nuria eigenlijk dezelfde vrouw zijn. Of beter gezegd lijkt het er steeds meer op dat Sofia een waanbeeld in Cesars hoofd is. Of is het juist Nuria die het waanbeeld is? In een scène tegen het einde van de film geeft Amenábar erkenning aan de virtualiteit van *VERTIGO* in zijn film. Cesar (met verminkt gezicht) keert terug in het appartement van Sofia waar hij in het begin van de film zijn eerste momenten met Sofia heeft doorgebracht. Daar ziet hij dat op alle foto's het portret van Sofia is vervangen door de afbeelding van Nuria. Woevend en wanhopig over deze zoveelste zinsbegoocheling rukt Cesar de foto's van de muur en slaat het meubilair stuk. Totdat hij een klap op zijn hoofd krijgt van Nuria die denkt dat hij een inbreker is. Wanneer ze ziet dat het Cesar is helpt ze hem half overeind en gaat een glas water halen in de badkamer. In een point of view shot zien we hoe vervolgens niet Nuria maar Sofia, bijna transparant in zacht mistig groenachtig licht uit de deuropening komt. Ook de muziek en de cirkelende camerabeweging bij de kus die daarop volgt zijn een ode aan de beroemde scène van Hitchcock. Nog veel sterker dan *STRANGE DAYS* laat *ABRE LOS OJOS* de verwarring van het tijdsbeeld zien.<sup>37</sup>

De mentale verwarring die het directe tijdsbeeld met zich mee kan brengen staat in de film zelfs centraal. Net als in de opening van *VERTIGO* en *STRANGE DAYS* wordt het thema van het oog in de eerste beelden van de film vlak voor de openingsscène aangegeven. *STRANGE DAYS* begint met een close-up van een oog dat sluit, waarna de openingsscène begint die uiteindelijk een play-back blijkt te zijn in Lenny's hoofd. Aan het einde van de scène opent hij zijn ogen en keert hij terug naar de werkelijkheid: we zijn weer terug in het bewegingsbeeld. In *VERTIGO* wordt het thema van de duizelingwekkendheid tot uitdrukking gebracht via de credit sequentie van Saul Bas, die begint en eindigt met een close-up van het oog van Kim Novak waarop de openingsscène volgt die eindigt met Scotties point of

<sup>37</sup> In de Amerikaanse remake van *ABRE LOS OJOS*, Cameron Crowe's film *VANILLA SKY* (2001) met Tom Cruise, Cameron Diaz en opnieuw Penelope Cruz, is de stylistische referentie naar *VERTIGO* in deze scene helemaal verdwenen.

view en de bewegingen tussen het bewegings- en tijdsbeeld zoals hierboven beschreven. *ABRE LOS OJOS*, wat 'open je ogen' betekent thematiseert ook het oog in de openingsscène van de film. Maar dit keer wordt het tot uitdrukking gebracht door de stem, een vrouwenstem die al voordat er beelden te zien zijn enkele malen herhaalt 'abre los ojos'. Het blijkt een stem (van Nuria? Van Sofia?) in een wekkerradio te zijn die Cesar doet ontwaken. Hij staat op, kijkt tevreden in de spiegel, neemt zijn auto en rijdt de straat op: Madrid om 10 uur waarbij er geen mens te bekennen is. Beangstigend. De scène blijkt een droom... Met deze openingsscène laat de film meteen zien dat het openen van de ogen absoluut niet genoeg is om het onderscheid tussen droom en werkelijkheid, verleden en heden, waan-idee en echte gebeurtenissen te maken.<sup>38</sup>

### **Van psychoanalyse naar schizoanalyse?**

Hiermee zijn we bij een laatste punt beland dat ter introductie op het werk van Deleuze (en Guattari) belangrijk is te noemen: het idee van de schizoanalyse. Zoals potentieel blijkt uit *VERTIGO* en duidelijk wordt in films als *ABRE LOS OJOS*, maar ook vele andere films die als het ware een 'mind game' met zijn personages en de toeschouwer speelt, ligt het gevaar van schizofrenie op de loer.<sup>39</sup> Deleuze en Guattari hebben veel geschreven over schizofrenie en het voert te ver al hun gedachtes hierover uiteen te zetten. Een aantal punten zijn wel belangrijk te signaleren. Duidelijk is dat Deleuze en Guattari op de eerste plaats schizoanalyse als alternatief voor de psychoanalyse voorstellen. Ik noemde al het verschil in opvatting over verlangen volgens de psychoanalyse en volgens Deleuze en Guattari. Dit verschil is ook terug te vinden in hun opvatting over schizofrenie. In 'Delirium: World Historical' zeggen zij:

The fact has often been overlooked that the schizo indeed participates in history; he hallucinates and raves universal history, and proliferates the races. All delirium is racial, which does not necessarily mean racist. It is not

<sup>38</sup> Ook het werk van een andere Spaanse regisseur, Julio Medem, laat vele Deleuziaanse tijdsbeelden zien. In *TIERRA* wordt de tijdservaring ook gekoppeld aan de schizophrene geest van het hoofdpersonage. Ook hier een personage dat tussen twee vrouwen en verschillende tijdslagen op en neer gaat. Zie ook Patricia Pisters. 'The Spiritual Dimension of the Brain as Screen: Zigzagging from Cosmos to Earth (and Back)'. In Robert Pepperel en Michael Punt (red.) *Screen Consciousness: Cinema, Mind and the World*. Amsterdam en New York: Rodopi, 2006, pp. 123-138.

<sup>39</sup> Te denken valt aan films als *BEING JOHN MALKOVICH* (Spike Jones, 1999), *MEMENTO* (Christopher Nolan, 2000), *A BEAUTIFUL MIND* (Ron Howard, 2001) en *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* (Michel Gondry, 2004). Deze films variëren in gradatie van beweging tussen bewegingsbeeld en tijdsbeeld, maar stellen allen de hersenen en de illusoire potentie van de zintuigen centraal.

a matter of the body without organs 'representing' races and cultures. The full body does not represent anything at all. On the contrary, the races and cultures designate regions in this body – that is, zones of intensities, fields of potentials. Phenomenon of individualization and sexualization are produced within these fields. We pass from one field to another by crossing thresholds: we never stop migrating, we become other individuals as well as other sexes, and departing becomes as easy as being born or dying.<sup>40</sup>

Dit 'world historical' en raciaal element van schizofrenie is potentieel aanwezig in VERTIGO's ontkenning van het koloniale verleden ten opzichte van Mexico in de 'witwassing' van Judy zoals Martin-Jones dit analyseert. Ook in STRANGE DAYS is dit element terug te vinden in de centrale plek van de raciale moord en het zwarte personage Mace. In ABRE LOS OJOS is het raciale element niet zo duidelijk aanwezig, maar Cesars eerste droom of delirium geeft wel aan dat het ook hier om een nachtmerrie gaat die verder strekt dan zijn eigen verlangen en verwarring (de wereld is akelig leeg als na de apocalyps).

Een tweede punt van belang is om te zien dat Deleuze en Guattari beslist geen pathologische gevallen van ons willen maken, maar dat ze anders dan klinische schizofrenie ook een meer bevrijdende vorm van 'schizofrenie' voorstaan: schizofrenie als revolutionaire 'breakthrough' (denk aan hun opvatting van verlangen) meer dan psychologische 'breakdown'. Deleuze en Guattari zien schizofrenie als een affirmatieve reactie op het kapitalisme (de ondertitel van *Anti-Oedipus* en *A Thousand Plateaus* is *Capitalism and Schizophrenia*), waarbij paranoia de negatieve tegenpool is:

If we understand schizophrenia (...) to designate unlimited semiosis, a radically fluid and extemporaneous form of meaning, paranoia by contrast would designate an absolute system of belief where all meaning was permanently fixed and exhaustively defined as a supreme authority. (...) schizophrenia designates not just an objective tendency of capitalism but the preferable objective tendency, in its oppositions to the paranoia of tradition and in its potential for radical freedom.<sup>41</sup>

In Deleuzes cinemaboeken vallen nooit de schizoanalytische termen die hij met Guattari heeft ontwikkeld, maar deze ideeën dringen samen met de filmboeken ook in de mediawetenschappen door. Met name de veranderingen in het film- en

<sup>40</sup> 'Anti-Oedipus' in *The Deleuze Reader*, p. 116.

<sup>41</sup> Eugene Holland in *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: Introduction to Schizoanalysis*. Londen en New York: Routledge, 1999, p. 3

medialandschap waarbij film (beeldcultuur) een steeds grotere temporele en virtuele dimensie krijgt sluit aan op de nadruk op het mentale in de theorievorming van Deleuze.<sup>42</sup>

### De groeiende invloed van Deleuze

Net als Derrida in de jaren tachtig en begin jaren negentig veel invloed heeft gehad op verschillende terreinen variërend van feminisme, postkoloniale studies tot architectuur en mode, is ook Deleuze een onmiskenbare referentie geworden eind jaren negentig en in het nieuwe millennium. En Deleuzes nalatenschap lijkt steeds sterker aan te sluiten bij de hedendaagse cultuur, waardoor Foucaults voorspellende woorden in zekere zin zijn uitgekomen. Veel architecten en muzikanten herkennen zich in het werk van Deleuze. De VPRO-documentaire MILLE GILLES uit 1997 geeft een beeld van de manier waarop Deleuzes ideeën worden opgepakt door uiteenlopende kunstenaars en wetenschappers.<sup>43</sup> Architecten maken gebouwen, zoals het Waterpaviljoen Waterland Neeltje Jans bij de Delta werken in Zeeland, waarbij het gebouw, het water en de bezoekers 'wordingsprocessen' met elkaar aangaan. Muzikanten als DJ Spooky, David Shea en platenlabels als Mille Plateaux en Sub Rosa vertellen over de invloed van Deleuze in hun werk die soms zeer letterlijk (bijvoorbeeld als voice-samples) is terug te vinden.<sup>44</sup> Een belangrijk basisconcept van Deleuze en Guattari dat in alle kunsten en andere invloedssferen terugkeert is het concept van de rizoom. Het begrip rizoom introduceren Deleuze en Guattari in het eerste hoofdstuk van *A Thousand Plateaus* en ze geven hiermee aan hoe volgens hen onze hersenen functioneren: niet via hiërarchische vertakkingen in een boomstructuur ('de boom der kennis') maar als rizomatische plantjes zoals gras, dat overal tussendoor groeit, overal non-hiërarchische koppelingen kunnen maken en zomaar ergens kunnen beginnen, weer ophouden en ergens anders doorgroeien. 'We hebben gras in ons hoofd,' zegt Deleuze.<sup>45</sup> Met rizomen duiden Deleuze en Guattari ook aan hoe wij zelf 'worden' en hoe de wereld vol heterogene elementen die elkaar onverwacht kunnen ontmoeten in elkaar zit. Ze beginnen *A Thousand Plateaus* als volgt:

The two of us wrote *Anti-Oedipus* together. Since each of us was several, there was already quite a crowd. Here we have made use of everything that

<sup>42</sup> Zie bijvoorbeeld Ian Buchanan. 'Is A Schizoanalysis of Cinema Possible?' en Patricia Pisters. 'Delirium Cinema or Machines of the Invisible?' in Ian Buchanan en Patricia MacCormack (red.) *Schizoanalysis and Cinema*. Edinburgh University Press, 2007 (ter perse).

<sup>43</sup> Zie o.a. <http://www.vpro.nl/data/laat/o62-map/o62.shtml>

<sup>44</sup> Luister bijvoorbeeld <http://www.subrosa.net/deleuze/>

<sup>45</sup> Zie *De Groene Amsterdammer* (23 oktober 1991, pp. 18-21).

came within range, what was the closest as well as farthest away. (...) We have been aided, inspired, multiplied.<sup>46</sup>

Hiermee geven ze direct aan hoe heterogeen ze zelf zijn samengesteld, verdubbeld en verrijkt. Vervolgens geven ze systematischer een aantal principes die kenmerkend zijn voor rizomen waaronder het principe van verbindingen van heterogene elementen, het principe van veelvoudigheid ('multiplicity') en het principe van plotselinge breuken die op andere plekken weer opgepakt kunnen worden ('a-signifying rupture'). In zijn werk als componist werkt David Shea bijvoorbeeld volgens rizomatische principes wanneer hij samples en *live* muziek combineert in verschillende muziekstijlen, experimentele muziek en filmmuziek, oosterse en westerse muziek. Het is ook niet zo moeilijk voor te stellen dat gedachtes over open non-hiërarchisch groeiende systemen (wat overigens niet wil zeggen dat er geen machtsverhoudingen meer zijn) als het internet en theorieën over het ge-globaliseerde kapitalisme in de rizomatische filosofie van Deleuze en Guattari inspiratie vinden. Rizomen zijn niet per definitie goed. Rizomen kunnen het beste en het slechtste impliceren: voedzame aardappels en hinderlijk onkruid of schimmels.<sup>47</sup>

Een ander concept dat veel stof heeft doen opwaaien onder feministische filosofen maar niettemin een invloedrijk concept blijkt te zijn is het aan het begin van dit hoofdstuk al genoemde idee van het 'vrouw-woorden'. Met 'vrouw-woorden' bedoelen Deleuze en Guattari *niet* dat een meisje een vrouw wordt maar eigenlijk een omgekeerd proces, waarbij het 'meisjesgevoel' wordt teruggevonden. Deleuze en Guattari stellen dat dit vooral een kwestie van het lichaam is, het lichaam dat volgens maatschappelijke normen op een bepaalde manier georganiseerd wordt waarmee het 'becoming-woman' een eerste breekpunt vormt:

The question is not, or not only, that of the organism, history, and subject of enunciation that opposes masculine to feminine in the great dualistic machines. The question is fundamentally that of the body – the body they steal from us in order to fabricate opposable organisms. This body is stolen first from a girl: stop behaving like this, you're not a girl anymore, you're not a tomboy, etc. The girl's becoming is stolen first in order to impose a history, a prehistory upon her. The boy's turn comes next, but it is by using the girls as an example, by pointing to the girl as an object of desire, that is an opposed organism, a dominant history that is fabricated for him too. That is why, conversely, the reconstruction of the body as a Body without Organs, the anor-

<sup>46</sup> A Thousand Plateaus, p. 3.

<sup>47</sup> A Thousand Plateaus, p. 7.



ganism of the body, is inseparable from a becoming-woman, or the production of a molecular woman.<sup>48</sup>

Een aantal feministische filosofen als Luce Irigaray en Rosi Braidotti hebben hun wantrouwen over dit concept van vrouw-worden uitgesproken. Het verwijt aan Deleuze en Guattari is vooral dat juist op het moment dat vrouwen beginnen te emanciperen, ze als 'categorie' (of 'signifier') beginnen mee te tellen, de categorie 'vrouw' wordt afgeschaft: vrouw-worden staat immers aan het begin van een uiteindelijk 'onzichtbaar worden'.<sup>49</sup> In 2000 verschijnt er voor het eerst een bundel over Deleuze en feministische theorievorming waarin de vruchtbaarheid van Deleuze en Guattari's concepten wordt benadrukt. De grootste uitdaging lijkt te zijn om in paradoxen te kunnen denken: 'Deleuze and feminism may seem to be at odds, from the perspective of the concerns of real women. But like the orchid and the wasp, the relation between Deleuzian thought and feminist thought may be "mapped" or interwoven in a kind of productive disjunction. It is perhaps neither a matter of window-dressing, masquerade and cosmic solutions, nor of conflict and irreconcilable difference, but a matter of paradox.'<sup>50</sup> De paradox van het tegelijkertijd denken in categorieën en deze kunnen loslaten is een van de implicaties van het 'schizoanalytische' denken van Deleuze.

Met dezelfde terughoudendheid als in feministische theorievorming is Deleuze ook in postkoloniale studies ontvangen. Zoals ik in het vorige hoofdstuk al schreef zagen postkoloniale theoretici als Spivak en Bhabha veel in het deconstructiedenken van Derrida, maar is Deleuze met zijn nadruk op het verlangen en intensiteit als motor van sociale processen met argwaan bekeken.<sup>51</sup> Toch begint ook deze argwaan langzaam te verminderen en zijn bijvoorbeeld Deleuzes ideeën over de rol van cinema voor het vertellen van verhalen die een 'community' of een volk helpen te ontstaan een aanknopingspunt voor het nadenken over postkoloniale verhoudingen en minderheidsgroeperingen. Voor deze introductie wil ik dit punt signaleren zonder er verder dieper op in te kunnen gaan.<sup>52</sup> Wat wel heel

<sup>48</sup> A Thousand Plateaus p. 276.

<sup>49</sup> Zie bijvoorbeeld Rosi Braidotti. *Patterns of Dissonance: A Study of Women and Contemporary Philosophy*. Cambridge: Polity Press, 1991.

<sup>50</sup> Jerry Aline Flieger. 'Becoming-Woman: Deleuze, Schreber and Molecular Identification' in Ian Buchanan and Claire Colebrook (red.) *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, p. 62.

<sup>51</sup> Zie bijvoorbeeld Peter Hallward. *Out of this World. Deleuze and the Philosophy of Creation*. Londen en New York: verso, 2006.

<sup>52</sup> Zie Deleuze, *The Movement-Image*, pp. 173-188. Zie ook Patricia Pisters. 'Arresting the Flux of Images and Sounds. Free Indirect Discourse and the Dialectics of Political Cinema' in Ian Buchanan and Adrian Parr (red.) *Deleuze and the Contemporary World*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, pp. 175-193.

belangrijk is om ook in dit verband op te merken is dat Deleuze en Guattari tegen het idee van beelden als 'representaties' zijn. Films helpen dus niet zozeer een volk te creëren omdat ze dit volk representeren, maar juist door het in beeld brengen van verhalen (al dan niet fictief) ontstaat ook het idee van een 'volk' (dat kunnen minderheidsgroepen zijn of naties of andere groepen). Films (net als boeken en kunst) representeren volgens Deleuze niets of niemand maar ze maken een rzoom met de wereld, en hebben daar als zodanig ook een rol in te spelen.

Met deze korte toer door het Deleuziaanse landschap zien we dat na alle zekerheden van het structuralisme met zijn vaste betekenispatronen, en na alle verwarring en ondermijning van die zekerheden door het postmodernisme en het deconstructivisme, er nog een andere opvatting over het beeld is gekomen: niet langer zijn beelden (ware of niet-ware) representaties van de werkelijkheid, maar presentaties van virtuele werkelijkheden, die hun eigen waarheid creëren. Duidelijk is in ieder geval dat Deleuze met zijn verschuiving van de aandacht naar de temporele en mentale/virtuele aspecten van beelden, die soms niet meer zijn te onderscheiden van de fysieke/actuele beelden, een aanvulling geeft op de parodiërende, ironische en soms cynische opvattingen van het postmoderne beeldenspel. Een vergelijking met Baudrillard maakt dit duidelijk. Baudrillard stelt dat we alles al gehad hebben, dat alles al gezien is, en alles slechts een onverschillig of cynisch vrolijk herkauwen van het oude is, terwijl we leven in een schijnwerkelijkheid.<sup>53</sup> Deleuze daarentegen meent juist dat we nog maar aan het begin staan van een nieuwe beeldcultuur waar het virtuele en het actuele zo nauw met elkaar zijn verbonden dat een kritische 'beeldgeletterdheid' van groot belang is om de meest adequate 'circuits' en 'brainwaves' te ontwikkelen in onze steeds complexer wordende mediacultuur. Op dit punt is Deleuze het eens met Derrida's opvattingen over 'artifactualiteit' en 'actuvirtualiteit'. Maar waar Derrida de relatie tot de dood en de terugkeer van fantomen benadrukt, pleit Deleuze voor het ontwikkelen van een 'schizofrene' houding die het mogelijk maakt met de verwarring, contradicties en paradoxen van de temporele en mentale verwarring te leven zonder een pathologisch geval te worden.

---

<sup>53</sup> Zie bijvoorbeeld Jean Baudrillard. 'The Gulf War did not Take Place'. Vert. van 'La Guerre du Golf n'a pas eu lieux'. Sydney: Power Publications, 1995; Mike Cane (red.). *Baudrillard Live: Selected Interviews*. Londen en New York: Routledge, 1993; Dietmar Kamper en Christoph Wulf (red.). *Looking Back at the End of the World*. Dit wil niet zeggen dat er geen overeenkomsten zijn tussen bijvoorbeeld het gedachtegoed van Baudrillard en Deleuze. Beiden bekritisieren bijvoorbeeld ook de dominante rol van het kapitalisme in de hedendaagse beeldcultuur.



## Nawoord

### *Hitchcock in de ‘tijdmachine van de digitalisering’*

I warn you, I mean to go on forever!

*Hitchcock*<sup>1</sup>

In zijn artikel ‘Is There a Way to Remake a Hitchcock Film?’ vergelijkt Slavoj Žižek Hitchcock met kunstenaars uit het hedendaagse digitale tijdperk. Deze vergelijking is volgens Žižek mogelijk vanwege het feit dat in veel van Hitchcocks films impliciet alternatieve verhaalwendingen en eendes doorschemeren wat het principe van de hypertext is. Het is bekend dat Hitchcock voor *TOPAZ* verschillende laatste scènes heeft gedraaid. Žižek laat zien dat in meerdere Hitchcockfilms het einde op subtiele wijze andere varianten in zich draagt. *NOTORIOUS* bijvoorbeeld, waarin Alicia (Ingrid Bergman) en Devlin (Cary Grant) elkaar uiteindelijk vinden en weten te ontsnappen aan de Nazi’s, impliceert twee andere mogelijke eindscenario’s, namelijk dat ze wel ontsnappen maar dat ofwel Alicia ofwel Devlin daarbij de dood vindt; scenario’s die Hitchcock ook had uitgewerkt maar uiteindelijk niet heeft gedraaid. Deze mogelijke andere aflopen vormen als het ware de fantasmatische achtergrond van het verhaal dat uiteindelijk gefilmd is. Žižek concludeert hieruit:

This feature allows us to insert Hitchcock in the series of artists whose work forecast today’s digital universe. (...) We seem to be haunted by the chance of life and alternate versions of reality. (...) This perception of our reality as one possible – often even not the most probable – outcomes of an ‘open’ situation, (...) implicitly clashes with the predominant ‘linear’ narrative forms of our literature and cinema. They seem to call for a new artistic

---

<sup>1</sup> Hitchcock tegen zijn biograaf John Russell Taylor, geciteerd in Dan Auiler. *Hitchcock’s Secret Notebooks*. Londen: Bloomsbury, 1999, p. 555.

medium in which they would not be eccentric excess, but its 'proper' mode of functioning. The notion of creation also changes with this new experience of the world: it no longer designates the positive act of imposing a new order, but rather the negative gesture of choice, of limiting the possibilities, of privileging one option at the expense of all others. One can argue that the cyberspace hypertext is this new medium in which this life experience will find its 'natural', more appropriate, objective correlative, so that, again, it is only with the advent of cyberspace hypertext that we can effectively grasp what Altman and Kieslowski – and, implicitly, also Hitchcock – were effectively aiming at.<sup>2</sup>

Een van de redenen waarom Hitchcock nog steeds zo populair is kan dus zijn omdat hij eigenlijk de hedendaagse ervaring van de vele keuzemogelijkheden en 'alternatieve verhaallijnen' (in interactieve media, maar ook het gevoel van 'te veel keuzemogelijkheden' in het hedendaagse leven zelf) al voorzag en impliciet al in zijn films tot uitdrukking liet komen. Zo bezien zou je Hitchcock een game-designer *avant-la-lettre* kunnen noemen.<sup>3</sup>

Tijdens het werken aan de herziene editie van dit boek werd ik, sterker nog dan bij het schrijven van het oorspronkelijke manuscript, op vergelijkbare manier geconfronteerd met de 'openheid' van het veld van filmtheorie, televisie en nieuwe mediastudies. De media zelf ontwikkelen zich in razendsnel tempo, de digitalisering van film en televisie, de expansie van satellietkanalen, de ontwikkelingen van internet als informatiebron, ontmoetingsplaats, database en audiovisueel archief, en andere audiovisuele technologieën zoals films maken en versturen met de mobiele telefoon, zorgen ervoor dat 'de media' een steeds ruimer begrip wordt en steeds weer voor nieuwe ontwikkelingen zorgt. Tegelijkertijd is ook de theoretisering van al deze fenomenen voortdurend in beweging. Ik ben geëindigd met de groeiende invloed van het werk van Gilles Deleuze. Maar in dit einde zitten impliciet, net als in Hitchcocks films, andere mogelijke 'eindes' verborgen. Drie van deze potentieel alternatieve laatste hoofdstukken wil ik hier noemen. Ik leid deze mogelijkheden af uit drie uitspraken in Deleuzes filmboeken en hiermee wil ik aangeven dat de aspecten die Deleuze belangrijk acht in de bestudering van het

<sup>2</sup> Slavoj Žižek. 'Is there a Way to Remake a Hitchcock film?' in Richard Allen en Sam Ishi-González (red.). *Hitchcock: Past and Future*, pp. 267-268.

<sup>3</sup> In zijn boek *Find the Director and Other Hitchcock Games* (Athens en Londen: University of Georgia Press, 1991) laat Thomas M. Leitch zien hoe *game theory* een basis voor narrative theorie kan vormen en op welke manier Hitchcocks films volgens de regels van game theory werkt. Ook op deze manier is Hitchcocks werk dus nog zeer hedendaags. Hitchcocks cameo's zijn vergelijkbaar met Lars von Triers 'lookkeys' in zijn film *THE BOSS OF IT ALL* (2006). Zie ook Jan Simons. *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

audiovisuele bewegende beeld, ook op andere manieren bestudeerd kunnen worden. De aspecten die ik hier naar voren breng hebben te maken met filosofie, de hersenen en het lichaam.

In de conclusie van zijn filmboeken zegt Deleuze dat filmtheorie niet *over* cinema filosofeert maar de concepten die in cinema zelf besloten liggen formuleert. Deleuze was een van de eersten die zich als filosoof serieus en systematisch met de beeldcultuur heeft beziggehouden en die de relaties tussen film en filosofie onderzocht. Algemener is er nu een tendens waarneembaar dat de filosofie steeds geïnteresseerder raakt in het beeld. Twee andere tendensen zijn gerelateerd aan het belang van de hersenen en het lichaam. In *The Time-Image* stelt Deleuze: 'Body or brain is what cinema demands to be given to it, what it gives to itself, what invents itself, to construct its work according to two directions, each one of which is simultaneously abstract and concrete.'<sup>4</sup> Lichaam en hersenen bepalen niet alleen twee richtingen in cinema (Deleuze onderscheidt bijvoorbeeld de lichaams cinema van Godard en Cassavetes naast de intellectuele cinema van Resnais en Kubrick), maar geeft ook twee andere richtingen in de filmtheorie aan: de fenomenologische benadering die het lichaam centraal stelt, en de cognitieve stromingen in de mediatheorie waarbij de hersenen het uitgangspunt vormen. Daarbij moet onmiddellijk gezegd worden dat het lichaam ook kan 'denken' en dat de hersenen ook impulsief of emotioneel kunnen zijn. Het gaat hierbij dus niet langer om de klassieke oppositie tussen lichaam/emoties en geest/ratio, maar om verschillende manieren om de wereld en de beeldcultuur te benaderen.

### Het beeld centraal: film en filosofie

'There is always a time, midday-midnight, when we must no longer ask ourselves, 'What is cinema?' but 'What is philosophy'?', zegt Deleuze in de conclusie van zijn filmboeken.<sup>5</sup> Traditioneel gezien heeft de filosofie nogal wantrouwend tegenover het beeld gestaan. Het woord werd vaak verkozen boven het beeld. Zelfs voor Derrida, die juist de macht van het woord wilde ontmantelen, was het beeld lange tijd geen aanleiding voor reflectie en juist zelfs voor nog groter wantrouwen. In hoofdstuk 9 is duidelijk geworden dat dit wantrouwen tegenover de media is gebleven, maar dat Derrida ook steeds meer geïnteresseerd is geraakt in de fascinatie voor en macht van het beeld. Ook andere filosofen nemen het beeld steeds serieuzer. In Frankrijk hebben bijvoorbeeld de filosofen Jean-Luc Nancy en Jacques

<sup>4</sup> Gilles Deleuze. *The Time-Image*, p. 204.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *The Time-Image*, p. 280. In hun laatste gezamenlijke boek onderzoeken Deleuze en Guattari de relaties tussen wetenschap, filosofie en kunst. Gilles Deleuze en Felix Guattari. *What is Philosophy?* Vert. Graham Burchell en Hugh Tomlinson. Londen: Verso, 1994. Oorspr. 1991.

Rancière over het beeld en over cinema geschreven. In *The Ground of the Image* geeft Nancy een door Kant en Heidegger geïnspireerde analyse van het beeld.<sup>6</sup> Rancière refereert in zijn boek *Film Fables* regelmatig naar Deleuze en Hitchcock en laat zien hoe cinema voortdurend beweegt tussen kunst en industrie/techniek, tussen het bewuste (oog van de regisseur) en het onbewuste (oog van de camera) en tussen esthetiek en politiek.<sup>7</sup>

Aan de andere kant van de oceaan, in de Verenigde Staten schreef Stanley Cavell in de jaren zeventig al een boek over de ervaring van film. *The World Viewed* en ook zijn latere werk *Pursuits of Happiness* over het Hollywood-genre dat hij 'comedy of remarriage' noemt zijn zijn belangrijkste boeken hierover.<sup>8</sup> Cavells filosofische uitgangspunten zijn niet alleen de continentale filosofie van Europa maar vooral ook de Anglo-Amerikaanse analytische filosofie in de traditie van Wittgenstein en Austin. Daarnaast pleit hij regelmatig voor het herwaarderen van het werk van Ralph Waldo Emerson. Volgens Cavell maakt film deel uit van ons dagelijks leven: 'The impact of movies is too massive, too out of proportion with the individual worth of ordinary movies, to speak politely of involvement. We involve the movies in us. They become further fragments of what happens to me, further cards in the shuffle of my memory, with no telling what place in the future. Like childhood memories whose treasure no one else appreciates, whose content is nothing compared to the unspeakable importance for me.'<sup>9</sup> Film heeft volgens Cavell twee taken. Enerzijds laat film zien hoe sceptisch de moderne mens tegenover de wereld staat: het is steeds moeilijker geworden de wereld te begrijpen en te accepteren, wat ons sceptisch maakt ten opzichte van die wereld en haar bewoners. Veel films laten zien hoe we het dagelijkse leven proberen te ontvluchten. Tegelijkertijd zijn er films, zoals de 'comedies of remarriage' die juist het gewone dagelijkse leven weer herwaarderen, ons laten zien hoe het alledaagse kan worden herkend en als waardevol ervaren. Ook Cavell verwijst regelmatig naar Hitchcocks werk om zijn punten duidelijk te maken. Zo is *VERTIGO* in cavelliaans perspectief een film die laat zien hoe fantasie en werkelijkheid in elkaar gaan overlopen in Scotties hoofd wanneer hij Judy in Madeleine transformeert: 'Here we

<sup>6</sup> Jean-Luc Nancy. *The Ground of the Image*. Fordham University Press, 2005. Zie ook *The Evidence of Film*. Brussel: Yves Gevaert, 2001.

<sup>7</sup> Jacques Rancière. *Film Fables*. Vert. Emiliano Battista. Oxford en New York: Berg, 2006.

<sup>8</sup> Stanley Cavell. *The World Viewed, Enlarged Edition. Reflections of the Ontology of Film*. Cambridge, Massachusetts en Londen: Harvard University Press, 1971 en 1979 en *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts en Londen: Harvard University Press, 1981. Cavell analyseert films als *IT HAPPENED ONE NIGHT* (CAPRA, 1934), *BRINGING UP BABY* (Howard Hawks, 1938) en *HIS GIRL FRIDAY* (Howard Hawks, 1940). Zie ook William Rothman en Marian Keane. *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film*. Detroit: Wayne State University Press, 2000.

<sup>9</sup> Cavell. *The World Viewed*, p. 154.

have the tragedy of scepticism: the desire for certainty in order to connect more completely to the world, rather than accepting Judy as Judy, acknowledging her separateness from him, somebody beyond his command.”<sup>10</sup> Cavells werk en de wittgensteiniaanse inspiratie van zijn gedachtegoed winnen steeds meer aan filmtheoretische belangstelling.<sup>11</sup>

Naast de filosofen die ik hier noem verschijnen er ook steeds meer populaire boeken over film, televisie, nieuwe media en filosofie met titels als *Philosophy goes to the Movies*, *Seinfeld and Philosophy*, *Lord of the Rings and Philosophy* en *New Philosophy for New Media*.<sup>12</sup> De filosofische tendens groeit in filmtheorie en is ook terug te zien bij de bestudering van televisie en nieuwe media. Ook de cognitieve en fenomenologische benaderingen zijn filosofisch van oorsprong.

### De hersenen centraal: cognitieve benaderingen

‘Give me a brain’ zegt Deleuze in *The Time-Image* wanneer hij moderne intellectuele cinema analyseert. In hoofdstuk 10 is al duidelijk geworden dat volgens Deleuze de hersenen een belangrijk uitgangspunt zouden moeten vormen voor de bestudering van cinema. Hij stelt voor om te rade te gaan bij de neurobiologie. De interdisciplinaire bestudering van het beeld vanuit de neurobiologie staat nog in de kinderschoenen en is op dit moment vooral zichtbaar in ontwikkelingen in de cognitieve benaderingen van het (film)beeld. Traditionele cognitieve filmwetenschappen zoals besproken in hoofdstuk 2 bestuderen film door na te gaan welke processen er in het hoofd plaatsvinden om een filmverhaal te begrijpen: welke categorisering en schemata worden in onze hersenen geactiveerd wanneer we naareen film kijken en er een verhaal uit construeren? Onder invloed van de neurowetenschappen zijn ook de cognitieve wetenschappen in volle ontwikkeling en ligt hier nog een grotendeels onontgonnen gebied voor de mediawetenschappen.

Een belangrijk nieuw aandachtsgebied binnen de cognitief neurowetenschappelijke benadering is de analyse van bewuste en onbewuste percepties in onze hersenen. Gregory Currie in zijn boek *Image and Mind* en Joseph Anderson in *The Reality of Illusions* geven deze nieuwe benaderingen van het beeld vanuit de cogni-

<sup>10</sup> Andrew Klevan over Cavells analyse van VERTIGO in zijn boek *Disclosure of the Everyday: Undramatic Achievement in Narrative Film*. Wiltshire: Flick Books, 2000: p. 15.

<sup>11</sup> Zie bijvoorbeeld ook Edward Branigan. *Projecting a Camera: Language-Games in Film Theory*. Londen en New York: Routledge, 2006. Ook Branigan kijkt vanuit Wittgensteins filosofie naar cinema.

<sup>12</sup> Christopher Fatzon. *Philosophy goes to the Movies. An Introduction to Philosophy*. Londen en New York: Routledge, 2003; William Irwon (red.). *Seinfeld and Philosophy. A Book about Everything and Nothing*. Illinois: Open Court, 2002; Gregory Bassham en Eric Bronson (red.). *Lord of the Rings and Philosophy*. Illinois: Open Court, 2003; Mark B.N. Hansen. *New Philosophy for New Media*. MIT Press, 2006. Zie ook [www.film-philosophy.com](http://www.film-philosophy.com).



tieve neurowetenschappen gestalte.<sup>13</sup> In zijn boek *Neuropolitics* geeft William Connolly een voorbeeld van Hitchcocks VERTIGO dat weergeeft wat een dergelijke benadering van het beeld concreet kan inhouden. Connolly refereert naar de scène op het einde wanneer Scottie weet dat Judy Madeleine is en met haar naar de missiepost rijdt waar Madeleine naar beneden is gestort:

We feel her anxiety level rise as they drive to the mission again. As we do, Hitchcock does more supplemental work on our anxieties. The scene flashes from a take in which the car is going down the right side of the road to one in which Scottie is driving on the left side. There is a short cut, and we then return to the car running faster down the left side of the road, with the white dividing line dimly discernible through the rear window. *The eye takes in more than it registers explicitly*. The first time I saw this scene, I was engrossed in the intense feeling that it engendered. I did not form an explicit image of the car in the left lane, but an implicit awareness of it surely formed part of the subtext agitating me: in San Francisco, driving on the left side of the road is apt to cause a head-on collision. This side perception was not exactly a repressed perception: it never made it to the conscious level to be repressed. (...) Here Hitchcock does to us what Scottie does to Madeleine, and what she has done previously to him. He infects us with a touch of vertigo.<sup>14</sup>

Omdat het oog meer registreert dan het bewust ziet, lukt het Hitchcock zijn toeschouwers dezelfde gevoelens als zijn personages te geven. De relaties tussen perceptie van het (gemedieerde) beeld, verschillende lagen in onze herinnering en bewustzijn is een van de gebieden die door de neurowetenschappen worden bestudeerd en die van belang zullen zijn bij nieuwe ontwikkelingen in film- en mediatheorie.

### Het lichaam centraal: fenomenologie

'Give me a body, then' geeft volgens Deleuze de andere pool van de hedendaagse cinema en theorievorming aan. Het lichaam is niet langer een obstakel voor het

<sup>13</sup> Gregory Currie. *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995; Joseph D. Anderson. *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale en Edwardsville. Southern Illinois University Press, 1996. Zie ook Robert Pepperel en Michael Punt (red.) *Screen Consciousness: Cinema, Mind and World*. Amsterdam en New York: Rodopi, 2006.

<sup>14</sup> William E. Connolly. *Neuropolitics: Thinking, Culture, Speed*. Minneapolis en Londen: University of Minnesota Press, 2002, pp. 15-16. Mijn nadruk. Connolly is overigens net als Deleuze ook geïnspireerd door Bergson.

denken maar spoort nu juist tot denken aan.<sup>15</sup> Naast de manier waarop Deleuze zelf aandacht geeft aan het lichamelijke in zijn filosofie, heeft theorievorming over de rol van het lichaam, zintuiglijkheid en emoties in de beeldcultuur zich de laatste jaren ook sterk langs een fenomenologische benadering ontwikkeld.<sup>16</sup> Vivian Sobchack heeft met haar boeken *The Address of the Eye* en *Carnal Thoughts* de zintuiglijkheid van de perceptie van film en andere beeldcultuur op de kaart gezet.<sup>17</sup> De fenomenologie van Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) is daarbij een grote inspiratiebron. Volgens Merleau-Ponty zijn onze zintuiglijke waarneming en de wereld om ons heen fundamenteel met elkaar verbonden. Cinema ervaren we net zo:

Our embodied experience of the movies, then, is an experience of seeing, hearing, touching, moving, tasting, smelling in which our sense of the literal and the figural may sometimes oscillate, may sometimes be perceived in uncanny discontinuity, but most usually configure to make sense together – albeit in a quite specific way. Although I cannot *fully* touch Ada’s leg through her stocking or Stewart’s sensitized nude body on the screen of *THE PIANO* (...) I still have a partially fulfilled sensory experience of these things that make them both intelligible and meaningful for me.<sup>18</sup>

Het werk van Hitchcock, met zijn voorkeur voor mentale relaties en afstandelijk voyeurisme wordt in eerste instantie niet direct gekenmerkt door sterke lichamelijke zinnenprikkeling. Toch zijn er twee manieren waarop Hitchcocks werk wel degelijk een heel fysieke cinema te noemen is die ons letterlijk raakt als een ‘partially sensory experience’ zoals benoemd door Sobchack. Op de eerste plaats geldt Hitchcocks werk, met name *PSYCHO*, als de vader van de horror cinema, met na-

<sup>15</sup> Gilles Deleuze. *The Time-Image*, p. 189.

<sup>16</sup> De fenomenologie wil de dingen zonder vooroordelen leren kennen zoals ze zich voordoen aan onze perceptie. De grondlegger van de fenomenologie is Edmund Husserl (1889-1939) maar in de filmtheorie wordt meer naar het werk van Merleau-Ponty verwezen. Deleuze heeft zich verschillende keren gedistantieerd van de fenomenologie. Hij ziet lichamen vooral als ‘powers’ en ‘affects’ en minder als fenomenologische lichamen met een intentie en subjectiviteit. Toch zijn er ook zinvolle relaties te leggen tussen Merleau-Ponty en Deleuze. Zie bijvoorbeeld Laura Marks. *The Skin of Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000 en *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002; Elena del Rio. ‘Alchemies of Thought in Godard’s Cinema: Deleuze and Merleau-Ponty’. *Substance* no. 34.3, 2005, pp. 62-78.

<sup>17</sup> Vivian Sobchack. *The Address of the Eye: A Phenomenology of the Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992 en *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

<sup>18</sup> Vivian Sobchack. ‘What my Fingers Knew: The Cinesthetic Subject or Vision in the Flesh’. *Senses of Cinema*, p. 13, [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com)

me van de slasherfilms die vanaf de jaren zeventig populair zijn geworden. Zo stelt Carol Clover in haar boek *Men, Women and Chainsaws: 'At least one director, Hitchcock, explicitly located thrill in the equation victim = audience. So we judge from his marginal jottings in the shooting instructions for the shower scene in PSYCHO: "The slashing. An impression of a knife slashing, as if tearing at the very screen, ripping the film."* Not just the body of Marion is to be ruptured, but also the body on the other side of the film and screen: our witnessing body.<sup>19</sup> We zien hier duidelijk de fysieke dimensie van Hitchcocks beeld. Een fenomenologische benadering van zijn werk kan daarbij laten zien op welke manier ook de zintuiglijke lichamelijke van de toeschouwer wordt aangesproken.

Een tweede manier waarop het werk van Hitchcock een veel fysiekere dimensie krijgt dan dit in eerste instantie lijkt te hebben, wordt versterkt door de mogelijkheden van de hedendaagse beeldtechnologie, waardoor het mogelijk wordt Hitchcocks werk op andere manieren te bekijken dan in de klassieke bioscoop situatie. Kunstenaars als Douglas Gordon en Matthias Müller hebben laten zien hoe intens, vol affect en tastbaar elke kleine beweging wordt als PSYCHO of UNDER CAPRICORN vergroot en vertraagd wordt. Maar de DVD geeft ook aan de gewone kijker de mogelijkheid beelden te vertragen of te versnellen of eigen compilaties te maken. Dat dit een heel andere Hitchcock naar voren kan brengen werd al opgemerkt door François Truffaut, die nog ver voor het digitale tijdperk al een dergelijke nieuwe ervaring had, namelijk op 29 april 1974, toen hij was uitgenodigd door de Film Society van het Lincoln Center in New York voor een gala ter ere van Hitchcock. Meer dan drie uur lang kregen de gasten een honderdtal fragmenten van zijn films te zien:

Wat mij verbaasde die avond, toen ik al die stukjes zag die ik uit mijn hoofde kende maar die die avond uit hun context gehaald waren, waren zowel de oprechtheid als de barbaarsheid van Hitchcocks werk. Het was onmogelijk niet te zien dat de liefdesscènes gefilmd waren als moordscènes, en de moordscènes als liefdesscènes. Ik kende zijn werk. Ik dacht het zelfs heel goed te kennen, maar ik was verbijsterd over wat ik die avond zag. Spettende licht, vuurwerk, ejaculaties, zuchten, doodsrochels, schreeuwen, bloed, tranen, verdraaide polsen. Het kwam me voor dat in Hitchcocks films – beslist eerder seksueel dan sensueel – de liefde bedrijven en sterven een en hetzelfde zijn.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Carol Clover. *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992, p. 52.

<sup>20</sup> Truffaut. *Hitchcock/Truffaut*, p. 294.

De plotseling overweldigende fysieke en seksuele kwaliteiten van het werk van Hitchcock kwamen door deze nieuwe presentatie voor Truffaut opeens aan het licht als een nieuwe dimensie in zijn werk. Zoals ik al aangaf zijn dergelijke nieuwe ervaringen van (oud) beeldmateriaal steeds toegankelijker geworden. We hebben letterlijk (op DVD, in digitaal ontsloten archieven op onze computerschermen) het audio-visueel materiaal in handen en kunnen het op vele manieren (opnieuw) bekijken en ervaren. Wellicht dat de aandacht voor theorievorming over het lichaam te maken heeft met al deze nieuwe manieren waarop beelden (uit het verleden) tot ons kunnen komen. Thomas Elsaesser wijst in zijn boek *Cinema Futures: Cain, Able or Cable* op die nieuwe mogelijkheden die de digitalisering en nieuwe presentatie van beelden kan creëren:

Cinema in the age of the digital will remain the same, and it will be utterly different, it is already utterly different. For, as suggested above, the digital is not only a new technique of post-production work and a new delivery system or storage medium, it is the new horizon of thinking about cinema, which also means that it gives a vantage point beyond the horizon, so that we can, as it were, try and look back where we actually are, and how we arrived there. The digital can thus function as a time machine (...).<sup>21</sup>

In die 'tijdmachine van het digitale tijdperk' kan het werk van Hitchcock telkens weer nieuwe dimensies krijgen en onze blik op het verleden vanuit het heden sturen. Hitchcock voorspelde het al: hij was van plan voor altijd door te gaan. Zijn beelden zullen telkens weer in andere contexten en met nieuwe kwaliteiten tevoorschijn komen en onze ervaring van de beeldcultuur en ons denken over audiovisuele beelden blijven inspireren.

---

<sup>21</sup> Thomas Elsaesser. 'Digital Cinema: Delivery, Event, Time' in Thomase Elsaesser en Kay Hoffmann (red.). *Cinema Futures: Cain, Able or Cable – The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998, p. 204-205.



## *Filmografie Hitchcock*

### *Zwijgende Britse films*

THE PLEASURE GARDEN (Gainsborough: 1925)  
 THE MOUNTAIN EAGLE (Gainsborough: 1926)  
 THE LODGER (Gainsborough: 1926)  
 DOWN HILL (Gainsborough: 1927)  
 EASY VIRTUE (Gainsborough: 1927)  
 THE RING (British International Pictures: 1927)  
 THE FARMER'S WIFE (British International Pictures: 1928)  
 CHAMPAGNE (British International Pictures: 1928)  
 HARMONY HEAVEN (British International Pictures: 1929)  
 THE MANXMAN (British International Pictures: 1929)

### *Britse geluidsfilms*

BLACKMAIL (British International Pictures: 1929)  
 ELSTREE CALLING (British International Pictures: 1930)  
 JUNO AND THE PAYCOCK (British International Pictures: 1930)  
 MURDER! (British International Pictures: 1930)  
 MARY (Sud Film: 1930; Duitse versie van murder)  
 THE SKIN GAME (British International Pictures: 1931)  
 NUMBER SEVENTEEN (British International Pictures: 1932)  
 RICH AND STRANGE (British International Pictures: 1932)  
 WALTZES FROM VIENNA (Gaumont British: 1933)  
 THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (Gaumont British: 1934)  
 THE THIRTY-NINE STEPS (Gaumont British: 1935)  
 SECRET AGENT (Gaumont British: 1936)

SABOTAGE (Gaumont British: 1936)  
 YOUNG AND INNOCENT (Gaumont British: 1937)  
 THE LADY VANISHES (Gaumont British: 1938)  
 JAMAICA INN (Mayflowers-production: 1939)  
 BON VOYAGE (British Ministry of Information: 1944)  
 AVENTURE MALGACHE (British Ministry of Information: 1944)

*Amerikaanse films*

REBECCA (David O' Selznick: 1940)  
 FOREIGN CORRESPONDENT (United Artists: 1940)  
 MR. AND MRS. SMITH (R.K. O.: 1941)  
 SUSPICION (R.K.O.: 1941)  
 SABOTEUR (Universal: 1942)  
 SHADOW OF A DOUBT (Universal: 1943)  
 LIFEBOAT (Twentieth Century Fox: 1943)  
 SPELLBOUND (Selznick International: 1945)  
 NOTORIOUS (R.K.O.: 1946)  
 THE PARADINE CASE (Selznick International: 1947)  
 ROPE (Transatlantic Pictures: 1948)  
 UNDER CAPRICORN (Transatlantic Pictures: 1949)  
 STAGE FRIGHT (Warner Bros.: 1950)  
 STRANGERS ON A TRAIN (Warner Bros.: 1951)  
 I CONFESS (Warner Bros.: 1952)  
 DIAL M FOR MURDER (Warner Bros.: 1954)  
 REAR WINDOW (Paramount: 1954)  
 TO CATCH A THIEF (Paramount: 1955)  
 THE TROUBLE WITH HARRY (Paramount: 1956)  
 THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (Paramount: 1956)  
 THE WRONG MAN (Warner Bros.: 1957)  
 VERTIGO (Paramount: 1958)  
 NORTH BY NORTHWEST (Metro-Goldwyn-Mayer: 1959)  
 PSYCHO (Paramount: 1960)  
 THE BIRDS (Universal: 1963)  
 MARNIE (Universal: 1964)  
 TORN CURTAIN (Universal: 1966)  
 TOPAZ (Universal: 1969)  
 FRENZY (Universal: 1972)  
 FAMILY PLOT (Universal: 1976)

*Televisiefilms**In de serie ALFRED HITCHCOCK PRESENTS*

- REVENGE (uitzending CBS 2 oktober 1955; eerste aflevering)  
 BREAKDOWN (uitzending CBS 13 november 1955; aflevering 7)  
 THE CASE OF MR. PELHAM (uitzending CBS 4 december 1955; aflevering 10)  
 BACK FOR CHRISTMAS (uitzending CBS 4 maart 1956; aflevering 23)  
 WET SATURDAY (uitzending CBS 30 september 1956; aflevering 40)  
 MR. BLANCHARD'S SECRET (uitzending CBS 23 december 1956; aflevering 52)  
 ONE MORE MILE TO GO (uitzending CBS 7 april 1957; aflevering 67)  
 THE PERFECT CRIME (uitzending CBS 20 oktober 1957; aflevering 81)  
 LAMB TO THE SLAUGHTER (uitzending CBS 13 april 1958; aflevering 106)  
 DIP IN THE POOL (uitzending CBS 14 september 1958; aflevering 113)  
 POISON (uitzending CBS 5 oktober 1958; aflevering 118)  
 BANQUO'S CHAIR (uitzending CBS 3 mei 1959; aflevering 146)  
 ARTHUR (uitzending CBS 27 september 1959; aflevering 154)  
 THE CRYSTAL TRENCH (uitzending CBS 4 oktober 1959; aflevering 155)  
 MR. BIXBY AND THE COLONEL'S COAT (uitzending NBC 27 september 1960; aflevering 191)  
 THE HORSEPLAYER (uitzending NBC 14 maart 1961; aflevering 212)  
 BANG! YOU'RE DEAD (uitzending NBC 17 oktober 1961; aflevering 230)

*In de serie SUSPICION*

- FOUR O'CLOCK (uitzending NBC 30 september 1957; eerste aflevering)

*In de serie FORD STARTIME*

- INCIDENT AT A CORNER (uitzending NBC 4 april 1960; aflevering 27)

*In de serie THE ALFRED HITCHCOCK HOUR*

- I SAW THE WHOLE THING (uitzending NBC 11 oktober 1962; aflevering 4)





## Bibliografie

- Allen, Richard en S. Ishii Gonzalès (red.). *Alfred Hitchcock Centenary Essays*. Londen: British Film Institute, 1999
- Allen, Richard en S. Ishii Gonzalès (red.). *Hitchcock: Past and Future*. Londen en New York: Routledge, 2004
- Allen, Robert (red.). *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. Second Edition. New York en Londen: Routledge, 1992
- Altman, Rick. 'A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre', in: Barry Grant (red.). *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, 1986
- Altman, Rick (red.). *Sound Theory, Sound Practice*. New York en Londen: Routledge, 1992
- Altman, Rick. *Film/Genre*. Londen: British Film Institute, 1999
- Andrew, Dudley. *The Major Film Theories: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1976
- Ang, Ien en Joke Hermes. 'Gender and/in Media Consumption', in: James Curran en Michel Gurevitch (red.). *Mass Media and Society*. Londen en New York: Edward Arnold, 1991
- Appignanesi, Richard en Chris Garratt. *Postmodernisme voor beginners*. Rijswijk: Uitgeverij Elmar, 1997
- Astruc, Alexandre. 'The Birth of a New Avant-Garde: la caméra-stylo'. Vert. in Peter Graham (red.). *The New Wave*. Londen: Secker & Warburg, 1968. Originele publicatie Parijs: 1948
- Bal, Mieke, Jan van Luxemburg en Willem Weststeijn. *Over Literatuur*. Muiderberg: Couthino, 1990
- Barker, Chris. *Television, Globalization and Cultural Identities*. Buckingham: Open University Press, 1999
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Vert. Annette Lavers. Londen: Paladin Books, 1973. Originele publicatie: Parijs 1957

- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Vert. R. Miller. New York: Hille & Wang, 1975
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. Vert. Stephen Heath. Londen: Hill & Wang, 1977
- Baudrillard, Jean. *In the Shadow of the Silent Majorities... or The End of the Social and Other Essays*. Vert. Paul Foss, Paul Patton en John Johnson. New York: Semiotext(e), 1983
- Baudrillard, Jean. *Simulations*. Vert. P. Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983
- Baudrillard, Jean. *America*. Vert. Chris Turner. Londen: Verso 1988
- Baudrillard, Jean. 'The Anorexic Ruins', in: Dietmar Kamper en Christoph Wulf (red.). *Looking Back on the End of the World*. New York: Semiotext(e), 1989
- Baudry, Jean-Louis. 'Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus' en 'The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema' in Philip Rosen (red.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986, pp. 286-318
- Bazin, André. *What is Cinema?* Selectie en vert. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967
- Bellour, Raymond. 'Alternation, Segmentation, Hypnosis', in: *Camera Obscura*, no. 3/4. 1979
- Bellour, Raymond. *The Analysis of Film*. Red. en voorwoord Constance Penley. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press, 2000
- Benson, Nigel C. en Simon Grove. *Psychology for Beginners*. Cambridge: Icon Books, 1998
- Berger, Arthur Asa. *Media Analysis, Techniques* (Revised Edition). Londen en New Delhi: Sage Publications, 1991
- Berenstein, Rhona. "'I'm not the sort of person men marry": Monsters, Queers, and Hitchcock's REBECCA', in: Cory Creekmur en Alexander Doty (red.). *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*. Londen: Cassel, 1995
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. Vert. N. Paul en W. Palmer. New York: Zone Books, 1988. Originele publicatie Parijs: 1895
- Bhabha, Homi. 'The Other Question... The Stereotype in Colonial Discourse', in: *Screen* no. 24/6, 1983
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York en Londen: Routledge, 1994
- Bogue, Ronald. *Deleuze on Cinema*. New York en Londen: Routledge, 2003
- Bolter, Jay David en Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999
- Boundas, Constantin (red.). *The Deleuze Reader*. New York: Columbia University Press, 1993
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Londen en New York: Routledge, 1985
- Bordwell, David en Noël Carroll (red.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*.

- Madison: University of Wisconsin Press, 1996
- Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. Sixth Edition. New York: McGrawhill, 2000
- Bosma, Hannah en Patricia Pisters. *Madonna: De vele gezichten van een popster*. Amsterdam: Prometheus, 1999
- Braidotti, Rosi (red.). *Poste restante: Feministische berichten aan het postmoderne*. Amsterdam: Kok Agora, 1994
- Braembussche, A.A. van den. *Denken over kunst: Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Coutinho 2000
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge, 1992
- Brill, Lesley. *The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock's Films*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988
- Brougher, Kerry en Michael Tarantino. *Notorious: Alfred Hitchcock and Contemporary Art*. Oxford: Museum of Modern Art, 1999
- Brunette, Peter, en David Willis. *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press, 1989
- Buckland, Warren. *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995
- Buckland, Warren. *How to Teach Yourself Film Studies*. Londen: Hodder & Stoughton, 1998
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York en Londen: Routledge, 1990
- Caldwell, John. *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick, New Jersey: 1995
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990
- Castells, Manuel. *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society*. Oxford en New York: The Oxford University Press, 2001
- Carroll, Noël. *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press, 1996
- Caughie, John (red.). *Theories of Authorship*. Londen en New York: Routledge, 1981
- Caughie, John en Annette Kuhn (red.). *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Londen en New York: Routledge, 1992
- Charney, Leo en Vanessa Schwartz (red.). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, Los Angeles en Londen: University of California Press, 1995
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca en Londen: Cornell University Press, 1990
- Chion, Michel. 'De Stiltes van Mabuse'. Vert. Jan Simons, in: *Versus* no. 3, 1985
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Vert. Claudia Gorbman. New York:

- Columbia University Press, 1994
- Cohen, Steven en Ina Rae Hark (red.). *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Londen en New York: Routledge, 1993
- Collins, Jim. 'Television and Postmodernism', in: Robert Allen (red.). *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. Second Edition. New York en Londen: Routledge, 1992
- Collins, Jim, Hilary Radner en Ava Preacher Collins (red.). *Film Theory Goes to the Movies*. Londen en New York: Routledge, 1993
- Conner, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell, 1989
- Corber, Robert. "'You Wanna Check my Thumbprints": VERTIGO, the Trope of Invisibility and Cold War Nationalism', in: Richard Allen en S. Ishii Gonzalès (red.). *Alfred Hitchcock Centenary Essays*. Londen: British Film Institute, 1999
- Corrigan, Timothy. *Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991
- Costa Meijer, Irene en Maarten Reesink (red.). *Reality Soap! BIG BROTHER en de opkomst van het multimedia concept*. Amsterdam: Boom, 2000
- Coward, Rosalind. 'Dennis Potter and the Question of the Television Author', in: Robert Stam en Toby Miller (red.). *Film and Theory. An Anthology*. Oxford en Malden: Blackwell, 2000
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine. Film, Feminine, Psychoanalysis*. Londen en New York: Routledge, 1993
- Creekmur, Cory en Alexander Doty (red.). *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*. Londen: Cassel, 1995
- Cubitt, Sean. *Digital Aesthetics*. Londen, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 1998
- Cvetcovich, Ann. 'Postmodern VERTIGO: The Sexual Politics of Allusion in De Palma's BODY DOUBLE', in: Walter Raubicheck en Walter Srebnick (red.). *Hitchcock's Rereleased Films: From ROPE to VERTIGO*. Detroit: Wayne State University Press, 1991
- Deleuze, Gilles en Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Vert. Robert Hurley, Mark Seem en Helen R. Lane. Londen: The Athlone Press, 1984
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Vert. Hugh Tomlinson en Barbara Habberjam. Londen: The Athlone Press, 1986
- Deleuze, Gilles en Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Londen: The Athlone Press, 1988
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2. The Time-Image*. Vert. Hugh Tomlinson en Robert Galeta. Londen: The Athlone Press, 1989

- Deleuze, Gilles. *Negotiations*. Vert. Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1995
- Deleuze, Gilles. 'The Brain is the Screen'. Vert. Marie Therese Guirgis. In Gregory Flaxman (red.) *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota, 2000, pp. 365-373.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Vert. Alan Bass. Chicago: Chicago University Press, 1978
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Vert. Barbara Johnson. Chicago: Chicago University Press, 1982
- Derrida, Jacques. *The Postcard*. Vert. Alan Bass. Chicago: Chicago University Press, 1987
- Derrida, Jacques. *Circumfession*. Vert. Geoffrey Bennington. Chicago: Chicago University Press, 1993
- Derrida, Jacques. *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Vert. Peggy Kamuf. Londen en New York: Routledge, 1994
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Vert. Eric Prenowitz. Chicago & Londen: Chicago University Press, 1996
- Derrida, Jacques. *Of Hospitality. Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to Respond*. Vert. Rachel Brown. Stanford: Stanford University Press, 2000
- Derrida, Jacques. *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. red. Simon Critchley & Richard Kearney. Londen en New York: Routledge, 2001
- Derrida, Jacques en Bernard Stiegler. *Echographies of Television. Filmed Interviews*. Vert. Jennifer Bajorek. Cambridge, Oxford en Malden: Polity Press, 2002
- Derrida, Jacques en Jürgen Habermas. *Philosophy in a Time of Terror: Dialogue with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Interviews door Giovanna Borradori. Chicago: University of Chicago Press, 2003
- Derrida, Jacques. *The Politics of Friendship*, vert. George Collins. Londen: Verso, 2006
- Derry, Charles. *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson, North Carolina en Londen: McFarland, 1988
- Dibbets, Karel. *Sprekende films: De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933*. Amsterdam: Otto Cramwinckel, 1993
- Dijck, José van. *Het transparante lichaam. Medische visualisering in media en cultuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001
- Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press, 1987
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Londen en New York: Routledge, 1991
- Donald, James, Anne Friedberg en Laura Marcus (red.). *Close Up 1927-1933: Cine-*

- ma and Modernism*. Londen: Cassell, 1998
- Dijkonigen, Ferdinand e.a.. *Historische Avant-Garde. Programmatische Teksten van het Italiaans Futurisme, het Russisch Futurisme, Dada, het Constructivisme, het Surrealisme en het Tjechisch Poëtisme*. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1984.
- Durnat, Raymond. *A Long Hard Look at PSYCHO*. Londen: BFI, 2002
- Dyer, Richard (red.). *Gays and Film*. Londen: British Film Institute, 1977
- Dyer, Richard. 'Don't Look Now: The Male Pin-Up', in: John Caughie en Annette Kuhn (red.). *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*. Londen en New York: Routledge, 1992
- Dyer, Richard. *White*. Londen en New York: Routledge, 1997
- Eco, Umberto. *Misreadings*. Vert. William Weaver. Orlando: Harcourt, 1993
- Eisenstein, Serge. *Film Form: Essays in Film Theory*. Red. en vert. Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, 1949
- Ellis, John. *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. Londen: I.B. Tauris, 2000
- Elsaesser, Thomas. *New German Cinema: A History*. Londen: British Film Institute, 1989
- Elsaesser, Thomas. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996
- Elsaesser, Thomas en Kay Hoffmann (red.). *Cinema Futures: Cain, Able or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998
- Elsaesser, Thomas. 'The Dandy in Hitchcock', in: Richard Allen en S. Ishii Gonzalès (red.). *Alfred Hitchcock Centenary Essays*. Londen: British Film Institute, 1999
- Elsaesser, Thomas (red.). *Hollywood op straat. Film en televisie in de hedendaagse mediacultuur*. Amsterdam: Vossius Pers, 2000
- Elsaesser, Thomas en Warren Buckland. *Studying Contemporary American Films: A Guide to Movie Analysis*. Londen: Edward Arnold, 2002
- Fearn, Nicholas. 'Op twee stappen van de waarheid: de deconstructie van Derrida'. Vert. Nico Groen, in: *Filosofie Magazine* jrg. 10, no. 10, december 2001
- Fiske, John. *Television Culture*. Londen en New York: Routledge, 1987
- Fiske, John. 'British Cultural Studies and Television', in: Robert Allen (red.). *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. Second Edition. New York en Londen: Routledge, 1992
- Flaxman, Gregory (red.). *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis en Londen: University of Minnesota Press, 2000

- Flieger, Jerry Aline. 'Becoming-Woman: Deleuze, Schreber and Molecular Identification' in Ian Buchanan and Claire Colebrook (red.) *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000
- Forceville, Charles. *Pictorial Metaphors in Advertising*. New York en Londen: Routledge, 1996
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice*. Vert. Donald Bouchard en Sherry Simon. Thaca, New York: Cornell University Press, 1977
- Frasca, Gonzalo. 'Ludologists Love Stories, too' in Marinka Copier en Joost Raessens (red.) *Level Up: Digital Games Research Conference*. Utrecht: Digra en Universiteit van Utrecht, 2003, pp.92-99
- Freud, Sigmund. *On Sexuality: three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*. Vert. James Strachey. Red. Angela Richards. Londen, etc.: Penguin, 1953
- Friedberg, Anne. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley en Los Angeles: University of California Press, 1993
- Frith, Simon. *Performing Rites: On Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 1996
- Fuery, Patrick. *New Developments in Film Theory*. Londen: MacMillan Press, 2000
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse*. Vert. Jane Lewin. Ithaca en Londen: Cornell University Press, 1980
- Geraghty, Christine en David Lusted (red.). *The Television Studies Book*. Londen en New York: Arnold, 1998
- Gillespie, Marie. *Television, Ethnicity and Cultural Change*. Londen en New York: Routledge, 1995
- Gledhill, Christine (red.). *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londen: British Film Institute, 1987
- Gottlieb, Sydney (red.). *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*. Londen: Faber & Faber, 1995
- Gottlieb, Sydney. 'Early Hitchcock: The German Influence', in: Christopher Brookhouse (red.). *The Hitchcock Annual 1999-2000*. New London: Hitchcock Annual Corporation, 2000
- Grant, Barry (red.). *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, 1986
- Hall, Stuart (red.). *Culture, Media, Language*. Londen: Unwin Hyman, 1980
- Hall, Stuart. *Het minimale zelf en andere opstellen*. Vert. en inleiding Anil Ramdas. Amsterdam: Uitgeverij SUA, 1991
- Haraway, Donna. 'A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century', in: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Londen: Free Association Books, 1991
- Harbord, Janet. *Film Cultures*. Londen: Sage Publications, 2002



- Hardt, Michael. Gilles Deleuze: *An Apprenticeship in Philosophy*. Londen: UCL Press Limited, 1993
- Hardwick, Elisabeth (red.). *A Susan Sontag Reader*. Harmondsworth: Penguin, 1983
- Hayward, Susan. *Key Concepts in Cinema Studies*. Londen en New York: Routledge, 1996
- Hermes, Joke. 'Gender and Media Studies: No Woman, No Cry', in: John Corner, Philip Schlesinger en Roger Silverstone (red.). *International Media Research*. New York en Londen: Routledge, 1997
- Herz, J.C. *Joystick Nation: How Videogames Ate our Quarters, Won our Hearts, and Rewired our Minds*. New York: Little Brown & Company, 1997
- Higson, Andrew. 'The Concept of National Cinema', in: *Screen* vol. 30, no. 4, 1989
- Hill, John en Pamela Church Gibson. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998
- Hofstede, Bart. *Nederlandse cinema wereldwijd: De internationale positie van de Nederlandse film*. Amsterdam: Boekmanstudies, 2000
- Holland, Eugene. *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: Introduction to Schizoanalysis*. Londen en New York: Routledge, 1999
- Hollows, Jane en Mark Janovich (red.). *Approaches to Popular Film*. Manchester en New York: Manchester University Press, 1995
- Hooks, Bell. *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies*. Londen en New York: Routledge, 1996
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Londen en New York: Routledge, 1989
- Iordanova, Dina. 'Pereferie zonder centrum: de verbeelding van plaats in de internationale cinema', in: *Skrien* jrg. 34, no. 1, februari 2002
- Ishii-González, Sam. 'Hitchcock with Deleuze' in Richard Allen en Sam Ishii-González (red.) *Hitchcock: Past and Future*. Londen en New York: Routledge, 2004, pp. 128-145
- Jameson, Fredric. *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londen: Verso, 1991
- Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Londen: Academy Edition, 1987
- Kael, Pauline. *I Lost it at the Movies*. New York: Bantam, 1963/1966
- Kamuf, Peggy (red.). *A Derrida Reader: Between the Blinds*. New York: 1991
- Kaplan, Ann (red.). *Regarding Television: Critical Approaches: An Anthology*. University Publications of America, 1983

- Kaplan, Ann. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernisme and Consumer Culture*. Londen: Methuen, 1987
- Kennedy, Barbara. *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000
- Kessler, Frank. 'The Cinema of Attractions as *Dispositif*' in Wanda Strauven (red.) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam. Amsterdam University Press, 2006, pp. 57-69
- Keyser, Gawie. 'Vreemd Landschap', in: *De Groene Amsterdammer*, jaargang 124, no. 43, 2000
- Kirkup, Gill e.a. (red.). *The Gendered Cyborg: A Reader*. Londen en New York: Routledge en The Open University, 2000
- Knapp, Lucretia. 'The Queer Voice in MARNIE', in: Cory Creekmur en Alexander Doty (red.). *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*. Londen: Cassel, 1995
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1947
- Kohon, Gregorio (red.). *The Death Mother*. Londen en New York: Routledge, 1999
- Kolker, Robert. *Film, Form and Culture*. Second Edition. New York: McGraw-Hill, 2002
- Kolker, Robert (red.) *Alfred Hitchcock's PSYCHO: A Casebook*. New York: Oxford University Press, 2004
- Kozloff, Sarah. 'Narrative Theory and Television', in: Robert Allen (red.). *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. Second Edition. Londen en New York: Routledge, 1992
- Kuyper, Eric de. *De verbeelding van het mannelijk lichaam. Naakt en gekleed in Hollywood 1933-1955*. Nijmegen: SUN, 1993
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Vert. Alan Sheridan. Red. Jacques-Alain Miller. Londen, etc.: Penguin, 1977
- Lacan, Jacques. *Ecrits. A Selection*. Vert. Alan Sheridan. Londen: Routledge, 1977
- Lakoff, George en Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago en Londen: University of Chicago Press, 1980
- Lauretis, Teresa de en Stephen Heath (red.). *The Cinematic Apparatus*. Houndmills, etc.: Macmillan, 1980
- Lauretis, Teresa de en Stephen Heath (red.) *The Cinematic Apparatus*. Houndmills, etc.: Macmillan, 1980
- Lavery, David (red.). *Full of Secrets. Critical Approaches to TWIN PEAKS*. Detroit: Wayne State University Press, 1995
- Lavery, David, Angela Hague en Maria Cartwright (red.). *Deny All Knowledge: Reading THE X-FILES*. New York: Syracuse University Press, 1996

- Leader, Darian en Judy Groves. *Lacan for Beginners*. Cambridge: Icon Books, 1995
- Leitch, Thomas. 'The Outer Circle: Hitchcock on Television', in: Richard Allen en S. Ishii Gonzalès (red.). *Alfred Hitchcock Centenary Essays*. Londen: British Film Institute, 1999
- Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology Volume I*. Vert. C. Jacobson en B.G. Schoepf. Londen: Chatto & Windus, 1968. Originele publicatie: Parijs 1958
- Lloyd Smith, Allan. 'MARNIE, the Death Mother, and the Phantom' in *Hitchcock Annual 2002-2003*. Red. Sydney Gottlieb en Richard Allen, pp. 164-180
- Luyendijk, Joris. *Het zijn net mensen. Beelden uit het Midden-Oosten*. Amsterdam: Uitgeverij Podium, 2006
- Lyotard, François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Vert. Geoff Bennington en Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2001
- Marks, Laura. *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000
- Martin-Jones, David. *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006
- McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991
- Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press, 1974. *Language and Cinema*. Den Haag: Mouton, 1974
- Metz, Christian. 'The Imaginary Signifier', in: *Screen* no. 16/2, 1975
- Metz, Tracy. 'Alles nieuw! Over de kruistocht van het modernisme', in *NRC Handelsblad* (28 april 2006), p. 31
- Miller, Toby. '39 Steps to "the Borders of the Possible": Alfred Hitchcock, Amateur Observer and the New Cultural History', in: Richard Allen en S. Ishii Gonzalès (red.). *Alfred Hitchcock Centenary Essays*. Londen: British Film Institute, 1999
- Modleski, Tania. *The Women Who Knew too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York en Londen: Routledge, 1988
- Mooij, Antoine. *Taal en verlangen. Lacans theorie van de psychoanalyse*. Amsterdam: Boom, 1975
- Morris, Christopher. 'TORN CURTAIN's Futile Talk', in: *Cinema Journal* vol. 39, no. 1, herfst 1999
- Morris, Christopher. 'The Direction of NORTH BY NORTHWEST', in: *Cinema Journal* vol. 36, no. 4, zomer 1997
- Mulvey, Laura. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in: *Screen* vol. 16, no. 3, 1975
- Mulvey, Laura. 'Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspi-

- red by DUEL IN THE SUN', in: *Framework* no. 15-18, 1981
- Mulvey, Laura. *Death 24x a second: Stillness and the Moving Image*. Londen: Reaktion Books, 2006
- Munsterberg, Hugo. *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: D. Appleton, 1916
- Murray, Janet. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997
- Naficiy, Hamid (red.). *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place*. New York en Londen: Routledge, 1999
- Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton en Oxford: Princeton Univeristy Press, 2001
- Naremore, James. 'Remaking PSYCHO', in: Christopher Brookhouse (red.). *The Hitchcock Annual 1999-2000*. New London: Hitchcock Annual Corporation, 2000
- Neal, Steve. *Genre*. British Film Institute, 1980
- Neal, Steve. 'Masculinity as Spectacle', in: John Caughie en Annette Kuhn (red.). *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Londen en New York: Routledge, 1992
- Neal, Steve. *Genre and Hollywood*. Londen en New York: Routledge, 2000
- Nowell-Smith, Geoffrey. 'Six Authors in persuit of THE SEARCHERS', in: *Screen* vol. 17, no.1, lente 1976
- Nowell-Smith, Geoffrey en Steven Ricci (red.). *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-1995*. Londen: British Film Institute, 1998
- Oever, Annie van den. 'Een klap in het gezicht van de goede smaak: Symbolisme, avantgarde, formalisme en het probleem van de artistieke vorm'. In *AvantGarde! Voorhoede?* Nijmegen: Uitgeverij van Tilt, 2002, pp. 191-204
- Orr, John. *Hitchcock and 20<sup>th</sup> Century Cinema*. London and New York. Wallflower Press 2005
- Païni, Dominique en Guy Cogeval (red.). *Hitchcock and Art: Fatal Coincidences*. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts, 2000
- Patton, Paul en John Protevi. *Between Deleuze and Derrida*. Londen en New York: Continuum, 2003
- Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers. Volume I-VIII*. Charles Hartshorne en Paul Weiss (red.). Cambridge: Harvard University Press, 1931
- Petro, Patrice. 'Mass Culture and the Feminine: The "Place" of Television in Film Studies', in: Robert Stam en Toby Miller. *Film and Theory: An Anthology*. Malden en Oxford: Blackwell, 2000

- Pisters, Patricia (red.). *Micropolitics of Media Culture. Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001
- Pisters, Patricia. *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press, 2002
- Pisters, Patricia. 'Arresting the Flux of Images and Sounds. Free Indirect Discourse and the Dialectics of Political Cinema' in Ian Buchanan and Adrian Parr (red.). *Deleuze and the Contemporary World*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, pp. 175-193
- Pisters, Patricia. 'The Spiritual Dimension of the Brain as Screen: Zigzagging from Cosmos to Earth (and Back)'. In Robert Pepperel en Michael Punt (red.) *Screen Consciousness: Cinema, Mind and the World*. Amsterdam en New York: Rodopi, 2006, pp. 123-138
- Pomerance, Murray. 'Marion Crane Dies Twice', in: Murray Pomerance (red.). *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls: Gender in Film at the End of the Twentieth Century*. Albany: State university of New York Press, 2001
- Poster, Mark (red.). *Jean Baudrillard. Selected Writings*. Cambridge: Polity Press, 2001
- Potts, Neil. 'Hitchcock's REVENGE', in: Christopher Brookhouse (red.). *The Hitchcock Annual 2000-2001*. New London: The Hitchcock Annual Corporation, 2001
- Powel, Anna. *Deleuze and Horror Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005
- Powell, Jim. *Derrida for Beginners*. Londen en New York: Writers and Readers Publishing, Inc., 1997
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Vert. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 1958
- Pyle, Forest. 'Making Cyborgs, Making Humans: Of Terminators and Blade Runners', in: Jim Collins, Hilary Radner en Ava Preacher Collins (red.). *Film Theory Goes to the Movies*. Londen en New York: Routledge, 1993
- Rae Hark, Ina. "'We might even get in the Newsreels": The Press and Democracy in Hitchcock's World War II Anti-Fascist Films', in: Richard Allen en S. Ishii Gonzalès (red.). *Alfred Hitchcock Centenary Essays*. Londen: British Film Institute, 1999
- Raessens, Joost. *Filosofie en film: vivre la Différence – Deleuze en de cinematografische Moderniteit*. Budel: Uitgeverij Damon, 2001
- Raessens, Joost en Jeffrey Goldstein (red.). *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge en Londen: MIT Press, 2005.
- Rodowick, David. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press, 1997

- Rohmer, Eric en Claude Chabrol. *Hitchcock: the First Forty-Four Films*. New York: Frederick Ungar, 1979
- Rosen, Philip (red.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986
- Rosello, Mireille. *Postcolonial Hospitality. The Immigrant as Guest*. Stanford: Stanford University Press, 2001
- Rothman, William. *Hitchcock – The Murderous Gaze*. Cambridge: Harvard University Press, 1982
- Russel Taylor, John. *Hitch, The Life and Times of Alfred Hitchcock*. New York: Da Capo Press, 1978/1996
- Ryall, Tom. *Alfred Hitchcock and the British Cinema*. Londen: The Athlone Press, 1986
- Samuels, Robert. *Hitchcock's Bi-Textuality: Lacan, Feminism and Queer Theory*. Albany: State University of New York Press, 1998
- Sarris, Andrew. 'Notes on the Auteur Theory in 1962', in: *Film Culture* no. 27, Winter 1962
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. Vert. Wade Baskin. New York: McGraw Hill, 1966
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formula, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981
- Schatz, Thomas. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon Books, 1988
- Scheffer, Paul. 'Het multiculturele drama', in: *NRC Handelsblad* 29 januari 2000
- Scheffer, Paul. 'Het multiculturele drama: een repliek', in: *NRC Handelsblad* 25 maart 2000
- Seiter, Ellen. 'Semiotics, Structuralism and Television', in: Robert Allen (red.). *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. Revised Edition. Londen en New York: University of North Carolina Press, 1992
- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York en Londen: Routledge, 1992
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press, 1988
- Simons, Jan. *Een inleiding in nieuwe mediatheorie*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002
- Smith, Murray. 'Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema', in: *Cinema Journal* no. 33/4, 1994
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 'Can the Subaltern Speak?' in Patrick Williams and Laura Chrisman (red.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. New York: Columbia University Press, 1994, pp. 66-111

- Spoto, Donald. *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. New York: Ballentine Books, 1983
- Spoto, Donald. *Notorious: The Life of Ingrid Bergman*. Londen: Harper Collins, 1997
- Stam, Robert, Robert Burgoyne en Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralisme, Post-Structuralisme and Beyond*. Londen en New York, 1992
- Stam, Robert en Ellen Shohat. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londen en New York: Routledge, 1994
- Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden en Oxford: Blackwell, 2000
- Stam, Robert en Toby Miller. *Film and Theory: An Anthology*. Malden en Oxford: Blackwell, 2000
- Swaan, Abraham de. *Perron Nederland*. Amsterdam: Meulenhof, 1991
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. New York en Londen: Routledge, 1993
- Toop, David. *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound, Imaginary Worlds*. Londen: Serpent's Tail, 1995
- Truffaut, François. 'A Certain Tendency of the French Cinema'. Engelse vert. in Bill Nichols (red.). *Movies and Methods, Volume I*. Berkeley, Los Angeles en Londen: University of California Press, 1976
- Truffaut, François (en Helen Scott). *Hitchcock/Truffaut*. Nederlandse vert. Loes Goedbloed. Amsterdam: Theatre Bookshop, 1988. Originele publicatie: Parijs 1966
- Verstraten, Peter. *Screening Cowboys: Reading Masculinities in Westerns*. Academisch proefschrift Universiteit van Amsterdam, 1999
- Verstraten, Peter. *Celluloid echo's: cinema kruist postmodernisme*. Nijmegen: Van Tilt, 2004
- Walker, Michael. *Hitchcock's Motifs*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005
- Wark, Wesley K. (red.). *Spy Fiction, Spy Films, and Real Intelligence*. Londen: Frank Cass, 1991
- Wagh, Patricia. *Postmodernism: A Reader*. New York en Londen: Arnold, 1992
- Weiss, Elisabeth. *The Silent Scream. Alfred Hitchcock's Sound Track*. Associated University Press, 1982
- Werven, Bastiaan van. 'Hitchcocks Gay Way', in: *Squeeze* juli/augustus 2001
- Windhausen, Frederic. 'Hitchcock and the Found Footage Installation: Müller and Girardet's *The Phoenix Tapes*. *Hitchcock Annual 2003-2004*, pp. 100-125

- Willis, Sharon. 'The Fathers Watch the Boys' Room', in: *Camera Obscura* no. 32, 1994
- Wik, Annika. 'Already-Made', in: Anu Koivunen en Astrid Söderberg (red.). *Cinema Studies into Visual Theory?* Turku: University of Turku, 1998
- Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Londen: Secker & Warburg, 1967 en 1972
- Wollen, Peter. *Semiotic Counter-Strategies: Readings and Writings*. Londen: Verso, 1982
- Wood, Robin. *Hitchcock's Films*. Londen: Tantivity Press, 1966
- Wood, Robin. 'The Responsibilities of a Gay Film Critic', in: Bill Nichols (red.). *Movies and Methods. Volume II*. Berkeley, Los Angeles en Londen: University of California Press, 1985
- Wood, Robin. 'Why We Should (Still) Take Hitchcock Seriously', in: *CineAction* no. 31, lente 1993
- Žižek, Slavoj (red.). *Everything You Always Wanted to Know About Lacan, but Were Afraid to Ask Hitchcock*. Londen: Verso, 1992
- Žižek, Slavoj. *Schuins beziend: Jacques Lacan geïntroduceerd vanuit de populaire cultuur*. Vert. Henk Moerdijk. Amsterdam en Meppel: Boom, 1996
- Žižek, Slavoj. 'Is There a Way to Remake a Hitchcock Film?' in: Allen, Richard en Sam Ishi-González (red.). *Hitchcock: Past and Future*. Londen en New York: Routledge, 2004, pp. 257-274.





## *Illustraties*

- p. 14: Hitchcocks hoofd in koelkast, publiciteitsfoto
- p. 20: Hitchcock bij zijn boekenkast, publiciteitsfoto
- p. 36: Cary Grant met een Hitchcockiaans 'object' in SUSPICION (1941), filmstill
- p.64: Ingrid Bergman met compromitterende sleutel in NOTORIOUS (1946), publiciteitsfoto
- p. 100: Cary Grant in de vliegtuigsequentie van NORTH BY NORTHWEST (1959), filmstill
- p. 130: Joan Fontaine en Judith Anderson in REBECCA (1939), filmstill
- p. 166: Hitchcock speelt orgel, publiciteitsfoto
- p. 192: Hitchcock met bolhoed tijdens de opnames van FRENZY (1972) in Engeland, publiciteitsfoto
- p. 230: Silhouet van Hitchcock in HITCHCOCK PRESENTS, still van televisiescherm  
Close-up van de mond van Janet Leigh in PSYCHO (1960), filmstill
- p. 258: Hitchcocks silhouet in advertentie voor Brody bier
- p. 286: Anthony Perkins op einde van PSYCHO (1960), filmstill
- p. 318: James Stewart in VERTIGO (1958), filmstill
- p. 342: Hitchcock photoshop door yeast3d (<http://www.highen3d.com/gallery/249.html>)



# Namenregister

- Altman, Rick 76-78, 188  
 Anderson, Joseph 347  
 Astruc, Alexandre 38-39
- Barthes, Roland 55-60, 68, 101-102, 123-124  
 Baudrillard, Jean 260, 268-270, 275, 280-282, 289-290, 341  
 Bazin, André 24, 39, 41, 53-54  
 Bellour, Raymond 27-28, 32, 111-112, 120, 131, 145, 147, 238, 290  
 Bergson, Henri 323-324, 333-334  
 Bhabha, Homi 245n, 311, 340  
 Bond, James 206, 209  
 Bordwell, David 93-94  
 - en Kristin Thompson 23-24, 68-71, 78, 169, 172  
 Bourdieu, Pierre 237-238  
 Braidotti, Rosi 340  
 Branigan, Edward 93-95, 99
- Carroll, Noël 85-87, 148  
 Cavell, Stanley 346, 347  
 Chabrol, Claude 26, 37-40, 43-45, 218  
 Chion, Michel 169, 184-187  
 Clover, Carol 350  
 Collins, Jim 280, 282-284  
 Connolly, William 348  
 Corber, Robert 221  
 Corrigan, Timothy 59  
 Coward, Roselind 59  
 Currie, Gregory 347  
 Cvetkovich, Ann 276, 277
- Deleuze, Gilles 34, 104, 319-332, 336-349  
 Derrida, Jacques 34, 287-316, 320  
 Dibbets, Karel 224  
 Dietrich, Marlene 145, 153, 158
- Dijck, José van 163  
 Doane, Mary Ann 149-155, 160, 274-279  
 Doris, Day 90, 252  
 Doty, Alexander 249  
 Drijkoningen, Ferdinand 262-263  
 Dyer, Richard 158-159, 248-250, 254
- Eaton, Michael 259-271  
 Eco, Umberto 267, 271  
 Elsaesser, Thomas 128, 189, 194, 214
- Fanon, Frantz 247  
 Fassbinder, Rainer Werner 222-223  
 Fiske, John 241-242, 281  
 Flieger, Jerry Aline 340  
 Flitterman-Lewis, Sandy 162  
 Foucault, Michel 56, 126, 211, 319  
 Freud, Sigmund 32, 102, 116, 135-141, 145-146, 255, 264, 309-310  
 Friedberg, Anne 264, 278  
 Frith, Simon 168, 173-175, 179-181, 184, 189
- Godard, Jean-Luc 40, 45, 48-49, 71-72, 84  
 Gottlieb, Sidney 21, 200  
 Gramsci, Antonio 237  
 Griffith, D.W. 203  
 Grimonprez, Johan 17-18  
 Guattari, Félix 320-322, 336-341
- Hall, Stuart 236-237, 240-250, 253, 264  
 Haraway, Donna 162  
 Hayward, Susan 79  
 Herrmann, Bernard 32, 169, 178, 181  
 Herz, J.C. 78  
 Higson, Andrew 195-197, 225, 227  
 Hodge, Robert en David Tripp 124

- Hoggart, Richard 235-236  
 Hutcheon, Linda 267, 271, 276
- Irigaray, Luce 340  
 Ishii-González, Sam 325
- Jameson, Fredric 266-267, 270
- Keyser, Gawie 226-227  
 Knapp, Lucretia 253-256  
 Knight, Deborah en George McKnight 84  
 Kolker, Robert 233  
 Kozloff, Sarah 95-97  
 Kracauer, Siegfried 24, 196  
 Kureishi, Hanif 247
- Lacan, Jacques 32, 102, 116-117, 132, 135-136,  
 141-145  
 Lang, Fritz 185, 202  
 Lévi-Strauss, Claude 74-75, 77, 102, 107-108,  
 114  
 Luyendijk, Joris 315  
 Lynch, David 58, 72, 283  
 Lyotard, François 265-266, 290, 297
- Madonna 154, 162, 176-177, 242-243  
 Marinetti, Filippo Tommaso 262  
 Martin-Jones, David 327, 337  
 McKnight, George en Deborah Knight 84  
 Merleau-Ponty, Maurice 349  
 Metz, Christian 109-112, 117  
 Miller, Toby 26, 197, 219  
 Modleski, Tania 154-157, 160  
 Monroe, Marilyn 208  
 Morris, Christopher 287, 296-297, 299  
 Mulvey, Laura 134-135, 138, 140, 144-154, 157,  
 159, 239, 326  
 Murray, Janet 65-66, 97
- Naficy, Hamid 58  
 Nancy, Jean-Luc 345, 346  
 Naremore, James 52-53  
 Neale, Steve 77-78, 157-159, 206  
 Novello, Ivor 203-204, 214, 250  
 Nowell-Smith, Geoffrey 56, 204
- Odin, Roger 192  
 Ogier, Pascal 302, 304-305
- Palma, Brian de 188, 276-279, 327  
 Peirce, Charles Sanders 103-106, 175, 263  
 Petro, Patrice 235  
 Pomerance, Murray 52-53  
 Potter, Dennis 59  
 Propp, Vladimir 72-75, 95, 102, 106, 113
- Rae Hark, Ina 218  
 Rancière, Jacques 345-346  
 Rohmer, Eric 26, 38, 40, 43-45  
 Rosello, Mireille 312  
 Rothman, William 51  
 Ryall, Tom 194-196, 225, 227
- Sarris, Andrew 38-43  
 Saussure, Ferdinand de 31, 101-106, 143, 263  
 Schatz, Thomas 77  
 Selznick, David O' 30, 204, 216  
 Shakespeare 41, 212, 243, 311  
 Siegel, David 97  
 Silverman, Kaja 186, 255  
 Smith, Allan Lloyd 287, 303  
 Smith, Murray 87-92  
 Sobchack, Vivian 349  
 Spice Girls 162  
 Spielberg, Steven 59  
 Spivak, Gayatri 311  
 Swaan, Abram de 225
- Tarantino, Quentin 58, 72, 238  
 Thompson, E.P. 235  
 Truffaut, François 26, 29-30, 35, 37-48, 80-86,  
 350  
 Tzara, Tristan 262
- Volosinov, V.N. 237-238
- Warhol, Andy 59, 265, 271-272  
 Weinbren, Graham 61  
 Weiss, Elisabeth 183  
 Wenders, Wim 58  
 Wilde, Oscar 212  
 Williams, Raymond 235-236  
 Wollen, Peter 54, 73  
 Wood, Robin 41, 87, 212, 250
- Zillmann, Dolf 85  
 Žižek, Slavoj 326, 343

# Trefwoordenregister

- 24 HOURS PSYCHO 273-274, 350  
2001 A SPACE ODYSSEY 185
- A BOUT DE SOUFFLE 40, 71  
A-TEAM, THE 241  
ABRE LOS OJOS 334-336  
acousmètre 184-187  
actiebeeld 323  
'actuvirtualiteit' 307-308, 314-315  
affectiebeeld 323  
*agency* 98-99, 142  
ALIEN 154  
*alignment* 88-91  
ALL YOU NEED IS LOVE 284  
*allegiance* 88-91  
AMERICAN PSYCHO 106-107, 110  
anti-Oedipus 320-321, 337-338  
ANTONIA 224-225  
apparatus theorie 102, 117-118, 134, 136, 161  
archieffoorts 309-310, 314-315  
ARIZONA DREAMS 276  
'artifactualiteit' 307-308, 315  
auteur 37-62  
auteursbenadering 31, 52-53  
- functie 56  
- politiek 25-26, 33, 41-43, 50, 54, 194  
- structuralisme 54-55  
- theorie 42, 53-54, 57  
auteurschap 39-42, 45, 51, 59-61  
avant-garde 198, 200-203, 262
- BERLIN: DIE SINFONIE DER GROßSTADT 204  
betekenaar/betekende 103-105, 109, 116-117, 143-144, 289-290, 294, 321  
- betekenis van muziek 173-175, 180-181  
- expliciete, impliciete, symptomatische 216-221
- bewegingsbeeld 18, 323-329, 333-336  
BIG BROTHER 284  
BIRDS, THE 30, 46, 116, 122, 133, 273, 303  
BIRTH OF A NATION 245  
BLACKMAIL 29, 49-50, 168-170, 186, 200-204  
BLADE RUNNER 275  
- THE GAME 31, 314  
BLAUW, BLAUW 227  
BLOW OUT 188  
BLUE VELVET 58, 72, 276  
BODY DOUBLE 276-278, 280, 327  
BODY HEAT 276  
BOLLETJES BLUES 226
- Cahiers du Cinéma* 16-17, 26, 37-44, 48, 50, 330-331  
cameo 17, 28, 120-121, 201, 231, 298-299, 314  
'camera-consciousness' 332  
*caméra-stylo* 38-39  
'camp' 250-257, 271  
castratieangst 114-115, 145  
cataforen 82-84  
CELLULOID CLOSET, THE 251  
*central/acentral imagining* 87-90  
'cinéma de papa' 40  
'cinematographic apparatus' 116-118, 121  
CIVILIZATIONS 61  
*Close Up* 199  
code 111-118, 121-122  
- emotionele, culturele, dramatische 178-184  
cognitivism 67, 92-93  
computer games 78, 97, 99n, 163  
- genres 78  
COSTA 118-227  
*cultural studies* 33, 231-257, 282  
culturele identiteit 33, 194, 246-248

- culturalisme 236-237  
 cultuur 234-236  
 cv-constructie 225  
 cyberfeminisme 32, 133, 161-164  
 cyborg 162-163
- dandy 212-217  
 DAWN OF THE DEAD 269  
 deconstructivisme 34, 291, 341  
 denotatie/connotatie 124, 127  
 DERRIDA'S ELSEWHERE 301, 306  
 DERRIDA, THE MOVIE 301, 307, 309-310, 313  
 DIAL M FOR MURDER 44-50, 122, 331  
 diegetisch/non-diegetisch 70, 95, 169-172, 182-185  
 'différance' 291-297, 311  
 digitale media 61-62, 95-99  
 'dissemination' 293-294  
 DO YOU LIKE HITCHCOCK? 15  
 'dominant reading' 240-242  
 droom 116-119, 136  
 DUNYA EN DESI (IN MAROKKO) 226
- empathy* 88  
 'encoding/decoding' 240-243  
 ENTR'ACTE 199, 201-202  
 enunciatie 109, 119-122  
 ER 163  
 esthetiek 22-27, 52-53, 67, 144  
 etniciteit 33, 244-249  
 expressionisme 170, 198, 201, 313
- 'fabula-syuzhet' 69, 93-94  
 FAMILY PLOT 30, 186, 272  
 FANGFACE 124-125  
 feminisme/feministische theorie 32, 132-133, 154, 162, 279  
 fetisjisme 136-141, 145, 149  
*fidelity* 172  
*film noir* 54, 76-78, 114, 205  
 filmesthetiek 22-27, 52, 144, 147  
 filmindustrie 194, 198-200, 203-205, 225, 275  
 filmkritiek 38-43, 298  
 filmmuziek 17-184, 189  
 filmsemiologie 103, 105, 109, 143  
 filmttekst 33, 56, 86-89, 111-114, 118-120, 131-134, 188, 191, 194  
 filmtheorie 22-27, 31-34, 38-60, 92-93, 111, 116-119, 132-135, 313, 323
- 'filmwish' 120-121  
*fonemen* 109  
 FOREIGN CORRESPONDENT 47, 49, 217-220, 227, 331  
 formalisme 41, 44, 67-68, 74, 102  
 FRENZY 48, 159  
 functies 178-181
- gastvrijheid 306-307, 312  
 geheimrecht 307, 309  
 geluid 167-192  
 gender 131  
 genderstudies 131-166  
 genre 24, 54-59, 205  
 - esthetische, rituele, ideologische benadering, 75-77  
 - semantische/syntactische benadering 75-76  
 GHOST DANCE 301-304  
 girlpower 161-164  
 GOEDE TIJDEN, SLECHTE TIJDEN 96  
 GONE WITH THE WIND 244  
*Grand Syntagmatique* 110  
 GREAT DICTATOR, THE 217
- HARD CANDY 16-17  
 'hauntologie' 301  
 herinneringsbeeld 324  
 HISTOIRE(S) DU CINEMA 48-49, 84  
*Hitchcock's paintings*, the 15  
 HITCHCOCK PRESENTS 22, 30, 42, 62, 96, 231-258  
 Hollywood (film) 39-40, 71-73, 144-146, 161, 169, 186-190, 198-203  
 hybridiserend 270, 275  
 hyperrealiteit 267-269  
 hypertekst 97, 99
- I CONFESS 46  
 icon 103-104  
 id, ego, superego 137  
 'ideal ego' 142, 157  
 identificatie 87-91, 120  
 - overidentificatie 152, 155  
 - primaire/secundaire cinematografische 119  
 IK OOK VAN JOU 227  
 imaginaire orde 116, 142  
 'imaginary signifier'/imaginaire betekenaar 117

- IMITATION OF LIFE 245  
 'immersion' 98-99  
 INDEPENDENCE DAY 223  
 index 103-104, 175  
 'indexical logic of music' 175  
 intertekstualiteit 260, 270, 289-290
- JETEE, LA 328  
 JUDY'S BEDROOM 274  
 JULIUS CAESAR 123  
 JUSTIFY MY LOVE/'Justify my love' 176-178, 188
- KABINET DES DR. CALIGARI, DAS 199  
 KARAKTER 224  
 KING KONG 187
- LADY VANISHES, THE 29, 46, 207-209  
 LEK 226  
 'levels of narration' 94-95  
 LIFE BOAT 217  
 linguïstiek 31, 93, 101, 104-109, 143, 263  
 'litote' 127  
 LODGER, THE 29, 48, 188, 200-204, 206, 214, 250  
 LOOKING FOR ALFRED 17
- MacGuffin 46-48, 202, 208, 214, 220, 259-284  
 MADAME JEANETTE 226  
 MAGNUM 241-242  
 MAN WHO KNEW TOO MUCH, THE 29-30, 90, 206, 209, 214  
 MARNIE 120-122, 146, 238, 253-255, 274, 303-304  
 MANXMAN, THE 204  
 maskerade 72, 153-154, 162, 164, 279  
 (media-)event 26, 97, 169, 188-192  
 metafoor 108, 180, 216, 218, 221, 299  
 metonymie 108, 143  
 micropolitiek 322  
 MILLE GILLES 338  
 modernisme 260-263, 266, 273  
*modes of narration* 94  
 morfemen 109  
 morfologie 72-73  
*Movie* 38-43  
 MTV 60, 97, 162, 169, 276  
 multi-accentualiteit 237-239, 256
- multicultureel 194, 226-228  
 MURDER! 48, 171  
 'musical acculturation' 173-178, 181  
 muziek 168-184, 189-191, 339  
 MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE 247  
 MYST 97  
 mythe 74-77, 108  
 'mythemes' 75
- NAJIB EN JULIA 226  
 narratief 70, 72, 78, 106, 181  
 narratologie 31, 65-100, 103  
 nationale cinema 194-198, 205, 216, 222-228  
 nationale context 194-228  
 nationale identiteit 194-205, 222-228  
 'negotiated reading' 240  
 Neorealisme 313  
 nieuwe media 58-64, 95-99, 112, 128, 133, 162, 189, 194, 347  
 non-fictie genres 78  
 NORTH BY NORTHWEST 30, 34, 46, 49, 69-75, 111-132, 180, 296-300  
 NOTORIOUS 30, 44, 48-49, 84-86, 150, 203, 208, 220, 331, 343
- object ('vol', 'leeg') 46, 84  
 Oedipus/oedipaal 34, 115, 297  
 Oedipuscomplex 114-119, 136-141, 144, 152-153, 264  
 - mythe 74-75, 108, 113-114, 116  
 OFFERS 226  
*omniscient/restricted narration* 70, 80-81  
 onbewuste 55-57, 79, 102, 116-119, 131, 136-144, 154-156, 160-164  
 onderdrukking 247, 290, 296  
 on-screen/off-screen 169, 172  
 ontkenning 140  
 'oppositional reading' 240-242
- paradigmatische relaties 105-109, 112, 116, 125  
 parergon 291-296, 314  
 parodie 257, 267-270, 276, 283  
 pastiche 257, 267-271, 276  
 PHOENIX TAPES 274, 350  
 PILLOW TALK 252  
 PLEASURE GARDEN, THE 29  
 'politique des auteurs' 38-41



- politieseries 59, 96, 226, 243, 280  
 POLLEKE 226  
 'postal, the' 291-297, 300  
 post-cinema 9, 25, 28  
 'postcolonial discourse' 33, 245  
 postkoloniale studies 311-312, 338, 340  
 postmodernisme 256-286  
 PRETTY WOMAN 118  
 PRISCILLA, QUEEN OF THE DESERT 252  
 projectie 140  
 PSYCHO 44-53, 86-87, 116, 122, 144, 146, 155,  
 159, 171, 188, 232-233, 243, 273-274, 280,  
 303, 349-350  
 psychoanalyse 116-118, 135-148, 160-164, 309,  
 321, 336-337  
 psycho-semiologie 118, 161, 168  
 PULP FICTION 58, 72, 238  
  
*queer studies* 234, 249-250, 303  
 Quota Act 199  
  
 'ready mades'/'already mades' 273  
 realistisch 183  
 'reality soap' 78, 284  
 REAR WINDOW 37, 44, 48, 94, 104, 120, 144,  
 182-188, 274-278, 324-325, 331  
 REBECCA 49, 86, 150-161, 214, 251, 274  
 reclame 123-128  
*recognition* 88-90  
 'regressie' 139, 149  
 RICH AND STRANGE 204  
 RICKY LAKE 281  
 RIDDLES OF THE SPHINX 147  
 RING, THE 200, 204  
 rizoom 338, 341  
 ROPE 30, 44, 48, 80, 250-251  
  
 SABOTAGE 86, 206, 208  
 SABOTEUR 44, 83, 85, 206, 208  
 SANS SOLEIL 328  
 schemata 92-95, 347  
 schizoanalyse 13, 336-337  
 SCHNITZELPARADIJS, HET 226  
 schreeuw 171, 184-188  
 SCOTTIE'S BEDROOM 274  
 SCREAM I 188  
 Screen Theory 134  
 SECRET AGENT 171, 186, 206-208, 248  
 SEINFELD 96  
  
 sekse 55, 89, 131-164, 181, 246-247  
 semiologie/semiotiek 31-34, 54-55, 58, 74-75,  
 101-134, 143, 194, 236, 263, 267, 288-289  
 'series' en 'serials' 96-97  
 SHOUF SHOUF HABIBI 226  
 SILENCE OF THE LAMBS 250  
 SIMS 61  
 simulatie 78, 267-268, 275  
 SINGING DETECTIVE, THE 59  
 situation comedy 78  
 SHADOW OF A DOUBT 43, 49, 212, 217, 307  
 SHAWSHANK REDEMPTION 186  
 soap 78, 96, 161, 283  
*soundbridge* 172  
 SPARTACUS 157  
 SPELLBOUND 144, 217, 273  
 spiegelstadium 141-144  
 STAR TREK VOYAGER 98  
 STARKY & HUTCH 241-242, 280  
 stem 184-188  
 stereotypen 226, 244-245, 253, 279  
 'story – plot' 68-70, 80-82, 96-98  
 STRANGE DAYS 332-334  
 STRANGERS ON A TRAIN 48-49, 83, 86, 108,  
 122, 159, 212, 214-215, 250-251  
 structuralisme 25-26, 31, 54-58, 66-68,  
 101-128, 236-237, 263, 269, 288-290  
 'structure of sympathy' 87-91  
 subject 116  
 - positie 133, 148, 153  
 sublimatie 140  
 'suspense – surprise' 21-22, 30-31, 45, 65-66,  
 79-82  
 - en 'curiosity' 82-84  
 SUSPICION 46, 49, 150, 204, 217, 331  
 suture 156  
 SWOON 249, 251  
 symbolische orde 114-117, 141-149, 153, 156,  
 160, 191, 298  
 symbool 103-106  
 syntagma 110-111  
 syntagmatische relaties 106  
  
 taalsysteem/taaluiting 105, 109-110  
 teken 103-109, 115, 119, 122-124  
 tekstuele analyse 111-116, 121, 131, 133, 168,  
 228  
 televisie 58-64, 95-100, 123-130, 231-258  
 televisie apparaat 161

- televisie-auteur 59  
 televisiegenre 161  
 televisietekst 124  
 TERMINATOR 154, 314  
 TESTAMENT OF DR. MABUSE 185-186  
 theorie 22-28  
 'Third Space' 311-312  
 THIRTY-NINE STEPS, THE 46, 95, 172, 206-209, 214, 219-220  
 thriller 78-82, 201, 205-207  
 tijd 82-84, 181, 293, 323-334  
 tijdsbeeld 18, 320, 324-329, 333, 335-336  
 'to-be-looked-at-ness' 145, 152  
 TO CATCH A THIEF 46  
 toeëigening ('appropriation') 245, 273  
 toeschouwer ('actieve publiek') 50-52, 67-70, 80-95, 117-122, 281-282, 287  
 TONGUES UNTIED 249  
 TOPAZ 46, 220-221, 343  
 TORN CURTAIN 220-221, 272, 296-300, 314  
 TOURNEUSE DE PAGES, LA 16-17  
 'transformation' 98  
 TURKS FRUIT 224, 227  
 TWELVE MONKEYS 328, 332  
 TWIN PEAKS 58, 125-126, 283  
  
 UNDER CAPRICORN 274, 350  
 UNTITLED (REBECCA) 274  
  
 VAN SPEIJK 226  
 verlangen 102, 114-122, 131-132, 136-137, 143-145, 152, 155, 160-161, 177, 220, 247, 249, 253, 255, 301, 307, 321-322, 326, 328, 336-337, 340  
 vervreemding 142  
 VERTIGO 16, 48, 51, 66, 122, 133, 144, 146, 221-222, 233, 272-279, 325-329, 332-336, 346-348  
 videoclip 60, 176-177, 189, 278-280  
 Victorianisme 205, 209-215  
 virtueel 308, 328-330, 335  
 voyeurisme 122, 136-141, 144, 149, 182, 272, 276, 278-279  
 'vrouw-worden' 322, 339-340  
  
 WAG THE DOG 219  
 western 76-78, 205  
 WILDE MOSSELS 225  
 WIZARD OF OZ, THE 185, 222  
 wordingsprocessen 322  
 WRONG MAN 45, 48, 248, 325  
  
 X-FILES 82, 125-126  
  
 YOUNG AND INNOCENT 44, 46, 207-208  
  
 ZWARTBOEK 16, 17  
 zwarte ervaring 244-248