

FILM A SHORT FILM ABOUT LOVE.

SPREKER : PETER VERSTRATEN.

16 OKTOBER 2013 : LOUIS HARTLOOPER COMPLEX UTRECHT

23 OKTOBER 2013: BIOSCOOP HET KETELHUIS AMSTERDAM

Aankondiging vooraf:

*A Short Film about Love* (Krzysztof Kieślowski, 1988) is een tot bioscooplenge bewerkte versie van de zesde aflevering van de tiendelige *Dekalog*-reeks, die oorspronkelijk voor televisie werd gemaakt. In deze reeks vertaalde Kieślowski de Tien Geboden naar de hedendaagse samenleving, en in deel 6 betrof dat 'Pleeg geen overspel.' De film bevat alle ingrediënten van een klassiek voyeuristische situatie: het negentienjarige hoofdpersoon bespioneert zijn overbuurvrouw en heeft genoeg kennis om haar seksuele escapades te frustreren. Maar wat nu als gaandeweg de situatie zich keert, en hij zelf het object van de blik wordt? Op welke wijze compliceert deze omslag de aard van voyeurisme, en wat zegt dat in deze film over de aard van 'ware liefde'?

Lezing:

De filmwetenschappen werkt traditioneel met een splitsing tussen verhaal en spektakel. Makkelijkst is dat uit te leggen aan de hand van de musical. De eigenlijke verhaallijn wordt onderbroken door dans- en zangintermezzo's. Nu is de musical een heel duidelijk voorbeeld, waarbij bovendien het spektakel nog wezenlijker is dan de plot. Het verhaal dient hier vooral als kapstok om zang en dans te motiveren. In de beroemdste tekst die filmwetenschappen heeft voortgebracht, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' uit 1975 gaat Mulvey er van uit dat zo'n onderscheid tussen verhaal en spektakel uit voor narratieve cinema als zodanig geldt: altijd zijn er scènes die voor voortgang van verhaal niet strikt nodig zijn, maar er vooral zijn omdat het oog ook wat wil. De basis van haar artikel is de stelling dat in veel klassieke films een vrouw in de positie van spektakel wordt geplaatst, omdat het een last is die de man niet kan dragen. Het essay heeft veel stof doen opwaaien, omdat het aan de ene kant prikkelende stellingen bevat die een snaar raakten in het ideologiekritische klimaat van de jaren 70. Aan de andere kant bood het artikel genoeg controversiële stof aan waardoor anderen uitgedaagd werden om er op voort te borduren. De tekst werd daardoor een referentiepunt voor een debat dat steeds is bijgeviuld.

Laat me het belang van een splitsing tussen verhaal en spektakel uitleggen aan de hand van twee psychoanalytische termen die Mulvey als basis neemt. Het kijken naar film voedt een narcistisch verlangen: we willen ons kunnen identificeren met een beeld dat we zien. Maar, zo stelt Mulvey, er is nog een ander kijkmechanisme. Scopofilie houdt in dat het ons pleziert wanneer we een ander persoon bezien als een object van seksuele stimulatie. De overeenkomst tussen narcistische kijklust en scopofilie is dat we in beide gevallen iemand idealiseren, maar de invulling is tegengesteld. Narcistisch kijken is vooral gericht op de vorming van ons ego: we kijken naar de ander om ons aan hem (of haar,

maar probleem van Mulvey is dat het in klassieke film een hem is) te kunnen spiegelen. We bewonderen personage bijvoorbeeld om daadkracht. Scopofilie, daarentegen, is gericht op het vervullen van seksuele driften. Hoofdcriterium hier is de schoonheid van het personage.

Mulvey betoogt nu dat film beter dan theater de tegenstrijdige drijfveren van narcisme en scopofilie kan bedienen. Dit doet film door een verhaal te construeren, met een man als gids, waarin de vrouw een rol krijgt toebedeeld vanwege haar aandacht vragende verschijning, haar 'to-be-looked-at-ness.' Voorbeeld: De man bezoekt een nachtclub en ziet daar een showgirl. Als toeschouwer kijken we niet zo maar naar de optredende vrouw, maar er is nog een tweede niveau, we kijken met de hoofdpersoon mee naar het op te voeren spektakel. Zij wordt daarmee een object van zijn en onze erotische contemplatie.

Ik maak daarbij twee terzijdes. Ten eerste, haar act kan een pauze bieden in het verhaal, omdat de man zich nu eenmaal moet ontspannen, of het kan binnen het verhaal worden geïntegreerd, bv doordat het optreden een aanwijzing voor de plotontwikkeling bevat. Ten tweede, hebben we te maken met een stijlvolle en aantrekkelijke mannelijke hoofdpersoon – denk Cary Grant, denk Montgomery Clift, denk Marcello Mastroanni – dan kan hij weliswaar een erotisch object zijn, maar zijn rol als vehikel voor identificatie, als drager van de blik, overstijgt zijn object-status.

Mulvey koppelt de positie van de vrouw als object van een geseksualiseerde blik aan een strikt psychoanalytisch scenario. De splitsing tussen man aan kant van het verhaal en vrouw aan kant van het spektakel bestendigt seksueel verschil en daarmee castratie-angst. Er zijn twee ontsnappingswegen voor het mannelijk onbewuste. De eerste optie schrijft ze toe aan de cinema van Joseph von Sternberg, die veel films met Marlene Dietrich maakte. De man ontkent castratie door de vrouw tot een geruststellende fetisj te verheffen. De vrouw wordt overgewaardeerd als een heuse ster. De prijs die de vrouw daarvoor moet betalen is dat zij wordt gereduceerd tot een eendimensionaal perfect product. Bij deze ontsnappingsroute is de mannelijke hoofdpersoon zelf niet echt relevant. De camera vangt de schoonheid van de ster rechtstreeks voor ons; de man is of afwezig of is niet meer dan een stand-in voor de regisseur, aldus Mulvey. Deze route bestendigt het onderscheid tussen verhaal en spektakel. De seksuele impact van de vrouw plaatst haar in, wat Mulvey noemt, een niemandsland buiten tijd en ruimte om.

Bij Hitchcock speelt een dergelijke fetisjering eveneens een rol, zij het tamelijk bescheiden. Veel belangrijker is een tweede optie. In films van Hitchcock poogt de man het mysterie van de vrouw te ontrafelen, vaak door een actief voyeurisme. Beste voorbeeld is *Vertigo*. Een detective volgt een verleidelijke vrouw en raakt gefascineerd. Maar dan volgt een omslagpunt: zij heeft zich slechts zo voorgedaan, haar verschijning is vals, omdat zij niet meer dan een instrument in de handen van een andere man was. Zijn voyeurisme gaat naar een zeker sadisme neigen, waar niet die andere man het slachtoffer van wordt, maar de vrouw. Dit actief voyeurisme vergt in klassieke cinema een prijs van de vrouw: in *Vertigo* herhaalt de gefingeerde zelfmoord zich in een daadwerkelijk noodlottig ongeval. Het hoeft niet per se slecht af te lopen. In *Marnie* wil de man

de vrouw heel graag als dievegge betrappen zodat hij zich kan opwerpen als degene die haar zal redden.

Het punt voor Mulvey is dat de voyeuristische blik wordt gecreëerd door filmische codes. Dominant is het principe waarbij wij kijken naar een close-up van een man die naar iets buiten beeld kijkt. Wij willen dan weten wat het object van die blik is. Mulvey pleit voor een cinema, een cinema van een nieuw verlangen, waarbij deze structuur wordt ontmanteld. Ik wil nu niet meer doen dan een bescheiden voorzet geven en de rest voor nabespreking reserveren.

Mulvey stelt twee mogelijke oplossingen voor. De ene is om de afstand tot het beeld op te heffen. Laat ik even wijzen op een film die deze reeks zal afsluiten en waar *A Short Film about Love* schatplichtig aan is: Hitchcocks *Rear Window*. De fotograaf, een actief voyeuristisch beroep, twijfelt of hij moet trouwen met de mooie Lisa. Maar wat wakkert zijn verliefdheid aan? Zij wordt pas werkelijk het object van zijn begeerte zodra hij haar niet naast zich ziet staan, maar op afstand, als plaatje in zijn zoekende lens. In dat opzicht kun je stellen dat *A Short Film about Love* een stap verder gaat: wat gebeurt er op het moment dat die afstand wordt opgeheven, en de blik wordt geretourneerd? Wat wil de mannelijke voyeur van de vrouw? Wat betekent dat voor de notie van liefde en verliefdheid in de film? Om geen spoilers weg te geven, zijn dit vragen waarop we straks terugkomen.

De tweede oplossing noemt Mulvey het ontmantelen van het mechanisme. Dat kan bijvoorbeeld door de materialiteit van het medium bloot te leggen. Radicale filmmakers hadden neiging om te experimenteren door identificatie te bemoeilijken: opzichtig laten zien dat film een constructie is. Denk aan *Funny Games* van Haneke: is er een personage dood, wordt de afstandsbediening gebruikt om hem weer tot leven te wekken. Kieslowski kiest in sommige scènes voor een subtieler procedé, dat van de interface. Als Maria naar het postkantoor gaat waar Tomek werkt, dan zijn ze gescheiden door een glas. Terwijl we een close-up van Tomek zijn, zien we de beeltenis van Maria spiegelen op het glas. Als je dergelijke shots op zichzelf beschouwt, krijgt Maria er een spookachtige dimensie door. Het beklemtoont daarmee haar status in de film: zij is niet alleen een vrouw, maar een verschijning waardoor Tomek zo geobsedeerd is dat haar beeltenis zich als een raster over zijn gezicht heen legt. Een dergelijke scène loopt vooruit op de wending in de film: zolang zij op afstand is, kan hij over haar hallucineren, maar wat als de afstand wordt opgeheven? Die vraag reserveren we voor straks, na afloop van de film. Veel kijkplezier.