

REAR WINDOW

Solange Leibovici

Toen ik klein was kocht mijn moeder elk jaar een adventskalender, dat een huis met kleine dichte ramen voorstelde met felle kleuren en glitter. Op 1 december werd deze op de muur van de keuken gehangen, en mochten wij kinderen elke dag een raampje open doen. Dan keek je als het ware in het huis en zag je een mini-voorstelling van de dingen die zich daar afspeelden. De nieuwsgierigheid en het plezier van het kijken waren zo groot dat ik het moeilijk kon laten om, ondanks het nadrukkelijke verbod van mijn moeder, regelmatig op een stoel te klimmen en stiekem een raampje een klein stukje open te doen, wat ze natuurlijk altijd merkte.

Dit is waar het in de film van vanavond om gaat: het genot van het kijken naar dingen die je eigenlijk niet mag zien. Op het eerste gezicht is *Rear Window* van Hitchcock (1954) een zeer freudiaanse film. Fotograaf L.B. Jefferies (James Stewart) is na een ongeluk aan huis gekluisterd met een been in het gips. Jefferies is een rare man, grappig en onvolwassen. Waarom wil hij niet trouwen met zijn mooie vriendin Lisa (Grace Kelly), die maar op hem blijft wachten? Hij wil misschien het leuke jongensleven van de avontuurlijke fotograaf zo lang mogelijk vasthouden, met een aardige verpleegster die hem moederlijk verzorgt en pampert, maar zich wel enige vragen stelt. Zij lijkt overigens een

beetje op de aardige maar onaantrekkelijke Midge uit *Vertigo*. Kijken is zijn beroep, en het been in het gips is voor hem een welkom geschenk. En aan het einde van de film zal hij helemaal gelukkig kunnen zijn.

Jefferies bespioneert zijn burens met zijn telelens, en hij vermoedt dat een man aan de overkant zijn vrouw heeft vermoord. De scène van de moord die hij zo graag wil oplossen zouden we een oerscène kunnen noemen: wat Freud hieronder verstond was het beeld van het kind dat naar de ouders kijkt, die met elkaar de liefde bedrijven (of het kind fantaseert dat) en hij ondergaat het als een agressieve daad tov de moeder. We zien hier wat Freud scopofilie heeft genoemd: het gevoel van lust dat verbonden is met het kijken en de erotische opwinding die hiermee gepaard kan gaan. Het kleine kind ervaart iets van lust maar is niet oud genoeg om tot een ontlading te kunnen komen, zijn lichaam is nog niet zo ver. De lust die hij voelt wordt hierdoor als een conflict gevoeld en dit conflict veroorzaakt angst.

Jefferies is bezeten door die fantasie, en het lijkt alsof hij niet zelf seksueel actief kan zijn omdat hij onbewust bang is dat hij dan de vrouw zou kunnen vermoorden. Aan de hand van deze oerscène fantasie laat Hitchcock ons alle misères zien van het alleen zijn, maar ook alle ongemakken van het huwelijk. Zelfs bij het pasgetrouwde stel is het geluk van korte duur.

Ik zou verder willen gaan dan deze Freudiaanse interpretatie en mij concentreren op het kijken zelf. Het begin van de film herinnert aan het begin van om een toneelstuk, of een opera, waar elk personage zijn/haar

eigen melodie of lied heeft: het gordijn gaat open en we kijken naar een huis. Een toneelstuk heeft eigen regels waar het aan moet beantwoorden, en de fantasie ook. De fantasie is een strak geregisseerd scenario, dat zich altijd op dezelfde manier herhaalt, en Jefferies is als een kind dat naar zijn fantasie kijkt. Onbeweeglijk en gefascineerd, zoals wij ook in onze stoel naar hem kijken. Want film heeft op zich iets regressief: ook wij zitten in het halfdonker in een lekkere stoel, we kunnen niet echt bewegen, alleen maar kijken en luisteren, en voor korte tijd is dit kijken het enige wat telt. Jefferies camera met telelens is een extensie, een verlengstuk van zijn ogen, zoals mensen in het theater door een toneelkijker naar een toneelstuk kijken. En achter Jefferies staat de camera die naar hem kijkt, en achter de camera zit Hitchcock die door de camera kijkt (Hitchcock identificeert zich niet met zijn personages maar met de camera zelf), en achter Hitchcock staan de leden van de crew die ook meekijken.

Als je dan de grens van de verbeelding overgaat, dan zijn er de mensen in het publiek die naar de film kijken, en daardoor ontstaat iets wat lijkt op wat de literatuur *mise-en-abyme* noemt, het Droste verpleegstereffect, een structuur van herhaling waardoor er eindeloos wordt gekeken naar een bepaald beeld: ik kijk naar jou die kijkt naar hem die kijkt enz... We denken daar niet over na, want dan verdwijnt de illusie dat we naar een werkelijkheid kijken, we willen graag blijven in wat *suspension of disbelief* wordt genoemd. We geloven niet dat wat we zien werkelijk gebeurt, maar we doen net

alsof dit ongeloof even wordt opgeschort. Dan ontstaat de gaze, het moment waarop de film terugkijkt. We zien dit moment, waarop de spanning verhoogd wordt, waarop de Hitchcockiaanse *suspense* ontstaat, wanneer de man naar Jefferies terugkijkt, en we zagen dit moment ook in *A short story of love*, dat door Peter Verstraten werd gepresenteerd, wanneer de vrouw opeens merkt dat ze bekeken wordt. Dan verandert er iets, we verlaten de werkelijkheid en komen in het reële, het onbekende dat niet te vatten is, Freuds *unheimliche*.

Woody Allen heeft dit heel mooi geënceneerd in *Purple Rose of Cairo*, met de acteur die opeens heel indringend de zaal inkijkt en daar een jonge vrouw ziet huilen om de voorstelling die hij zelf geeft. En dan stapt hij letterlijk uit de film en loopt naar haar toe. Maar dat zal Jefferies natuurlijk niet kunnen. Hij kan niet lopen, waarmee Hitchcock ons ook zijn eigen onmacht toont om de fantasie te doorbreken (door de fantasie heen te gaan, zegt Lacan) hoewel hij die symbolisch wel uitageert in de manier waarop hij de actrices behandelt (vooral Tippi Hedren uit *The Birds* en *Marnie*, die nooit meer met hem wilde samenwerken).

In het huis aan de overkant in *Rear Window* zien we hoe Jefferies een seksuele relatie vermijdt en zijn feitelijke onmacht in macht probeert om te zetten door middel van zijn blik en heimelijke observatie. Hij ondergaat een regressie naar kinderlijke nieuwsgierigheid om zich te kunnen onttrekken aan zijn verantwoordelijkheid om te trouwen. Niet in staat om zelf tot actie over te gaan, stelt hij de seksuele handeling

voor onbepaalde tijd uit, en wat hij ziet door de ramen zijn fantasiebeelden van wat er met hem en zijn vriendin zou kunnen gebeuren: hij zou haar kunnen verlaten en dan wordt ze een excentrieke oudere kunstenares of een eenzame vrouw zoals miss Lonelyheart, ze kunnen ook een gewoon routineus echtpaar met hond worden, maar hij zou haar ook kunnen vermoorden. In veel van Hitchcocks films gaat het om de moord op een vrouw: een vrouw verdwijnt (*The lady vanishes*), ze wordt aangevallen door vogels (*The birds*, die overigens altijd proberen om in te ogen te pikken), ze wordt bijna vermoord (*Dial M for murder*), echt vermoord (*Vertigo*, *Psycho*, waarbij we de echte moord natuurlijk niet zien), en *Frenzy*, zijn voorlaatste film, waarin we de moord tot in details meemaken, gruwelijk en tegelijk ook ironisch, alsof Hitchcock uiteindelijk de gevreesde scène mag laten zien en tegelijk naar zichzelf kijkt die naar de scène kijkt. Je zou bijna Žižek aanhalen: ‘the only good woman is a dead woman.’ De cirkel is dan rond.

Wat de *gaze* wordt genoemd is met andere woorden het fictieve punt van waaruit de film naar ons terugkijkt en ons deel laat nemen aan de scène. Eerst is de moorddadige buurman met de onheilspellende naam Thorwald (Thor is de god van donder en bliksem, daarbij draagt de man een bril en in Hitchcock films is dat altijd een teken van onheil) alleen te ontdekken aan zijn brandende sigaret in het donker, maar opeens kijkt de man terug en ziet hij dat Jefferies naar hem kijkt. En dan verandert de fantasie in een nachtmerrie. Want je

kijkt met je ogen - die horen bij jou, het subject- maar dan lijkt het alsof je blik zich losmaakt en zich vasthecht aan wat bekeken wordt, het object. In *Rear Window* zien we hoe de rollen worden omgedraaid: niet de anderen waar Jefferies naar kijken worden gereduceerd tot object van voyeuristisch genot, het is juist Jefferies zelf die de positie van het object inneemt. De werkelijke subjecten zijn de mensen aan de overkant die hun dagelijkse leven leiden, zij hebben geen tijd om naar Jefferies te kijken en weten niet dat ze geobserveerd worden. Jefferies wordt hierdoor gereduceerd tot een verlamde (letterlijk) object-blik.

In filmtheorie is de gaze eerst gezien als een functie van het imaginaire, omdat het imaginaire inspeelt op de illusie, op dat wat niet zichzelf is (het spiegelbeeld lijkt op mij maar ik ben het niet). Laura Mulvey verwees naar de 'male gaze': in de klassieke Hollywood film identificeert de mannelijke toeschouwer zich met de blik van de camera en de mannelijke hoofdpersoon.

Tegenwoordig wordt de gaze op een andere manier gebruikt. Wij plaatsen de gaze niet meer bij de toeschouwer en analyseren de film niet langer via zijn blik. De gaze hoort nu bij het waargenomen object, en niet bij het waarnemende subject. Als object kan de gaze ons verlangen opwekken, maar ook onze diepste angsten, wensen en dromen. In film is de gaze het punt waar een opening lijkt te worden gemaakt naar dat wat niet gezien wordt, de andere zijde van het zichtbare. Het belooft iets te laten zien van het geheim van de ander, maar dat geheim kan alleen bestaan als het verscholen

blijft. Het subject kan het geheim van de gaze niet ontdekken, het is alleen het punt waar het met zijn verlangen of zijn angst wordt geconfronteerd. In *Rear Window* lijkt Jefferies door die opening naar binnen te kunnen kijken, door het raam waarachter zich iets vreselijks zou moeten afspelen, maar hij komt er niet achter, hij kan alleen proberen te raden.

De gaze is een soort blinde vlek, een punt waar de toeschouwer zijn afstand tot de film verliest en deel van de film wordt. Hij wordt betrokken in een scène waar hij oorspronkelijk geen deel van uitmaakte. Het is alsof de film hem ook ziet, alsof de film rekening houdt met zijn aanwezigheid als toeschouwer. Het bestaan van de gaze als iets dat niet onmiddellijk waarneembaar is, impliceert dat er geen veilige afstand is om naar iets te kijken: als toeschouwer ben je ook zelf aanwezig in de film of het kunstwerk, want met schilderijen gebeurt dit ook: denk maar aan de glimlach van de Mona Lisa, die mensen blijft verbazen en nooit zijn aantrekkingskracht zal verliezen. Wat Mona Lisa doet is 'return the gaze', zij kijkt terug, en daarom is haar schoonheid ook enigszins onheilspellend.

In de Lacaniaanse filmtheorie is de gaze dus niet van buiten kijken naar een film, maar de manier waarop de toeschouwer in de film wordt geïmpliceerd, de ruimte waarin de toeschouwer zichzelf in de film kan manoeuvreren. Het is een punt waarin de flow van de film even wordt onderbroken en waar de toeschouwer *schuins* in de film wordt betrokken. Wij moeten dan onze kritische houding laten varen en ons openstellen

voor de gaze, op de breekpunten waar de gaze opeens tevoorschijn komt en ons met onszelf confronteert. In film wordt de gaze vaak gestalte gegeven door openingen. In *Rear Window* zijn dat natuurlijk de ramen waar wij doorheen kijken.

Rear Window is geen film over voyeurisme, zoals vaak wordt gezegd. Het is een film over het maken van film, over de plaats van de regisseur en de manier waarop hij zijn eigen bewuste of onbewuste fantasie ensceneert. Over de manier waarop Hitchcock via de blik van zijn personages een opening geeft in hun angsten en de wijze waarop deze escaleren en steeds verlammerender worden. Dat gevoel van angst wordt vaak uitgedrukt door dat de camera zich op een hoog punt bevindt, hoog boven de scène. De meest indringende en onvergetelijke scènes bij Hitchcock zijn altijd scènes waarop de camera bijna stil staat en alleen registreert: het vliegtuigje in *North by Northwest*, het lange beeld van de stad Phoenix aan het begin van *Psycho*, het moment waarop de vogels zich verzamelen om aan te vallen in *The birds*, dat natuurlijk geen film over vogels is. Denk je de vogels weg, dan ontstaat een heel andere film, en dat is wat Žižek 'libidinale economie' heeft genoemd: de economie die de seksuele impulsen regelt verandert ze door ze opzij te zetten. Wat blijft over? Een man heeft moeite om zich aan de greep van zijn moeder te onttrekken en met een andere vrouw een leven op te bouwen. Hetzelfde onderwerp als *Rear Window*...

Hitchcock zou Hitchcock niet zijn als hij niet even zichtbaar was in de film. We zien hem heel kort als

klokkenmaker bij de pianist. De ‘grote klokkenmaker’ was in de tijd van de Verlichting een metafoor voor God. Hij draait zijn hoofd om en kijkt richting camera maar net niet IN de camera, hij ziet ons dus niet. Er is ook wat hij een MacGuffin heeft genoemd: iets dat belangrijk is in het verhaal, maar we weten niet wat het is en waarom het er is. Hier is dat het feit dat het hondje in de aarde blijft wroeten, wat hem duur komt te staan. Waarom hij dat doet wordt niet duidelijk. Er heeft iets onder de aarde gelegen maar dat is nu weg. Let ook op het gezicht van Jefferies als Lisa met hem wil vrijen: er is iets van afkeer of op z’n minst gebrek aan interesse op te lezen, zoals bij Scottie in *Vertigo*, ook een rol van James Stewart, Hitchcocks favoriete acteur.

Via de gaze neemt de camera bezit van de blik van de passieve toeschouwer, die zelf in de film betrokken wordt, zoals Jefferies in de moordzaak betrokken wordt. Eerst geeft de toeschouwer zich over aan de door de cineast gewilde angst, maar wanneer deze ondraaglijk is geworden komt hij in actie (net als Jefferies) en stapt hij zelf het beeld in (het omgekeerde van *Purple rose of Cairo*) om de camera te dwingen om verder te kijken. De blik van de toeschouwer maakt met andere woorden, net als de fantasie van de regisseur, deel uit van het filmische proces, het beïnvloedt de loop van het verhaal om naar een onvermijdelijke happy end toe te werken. De angst die de toeschouwer even heeft gevoeld ontlaadt zich dan en verandert in het oorspronkelijke gevoel: het lustvolle plezier van het kijken.

Nawoord: wanneer Thorwald bij Jefferies binnenkomt, is het enige wat deze kan doen, hem met zijn flashlight verblinden. Daarmee komt een einde aan de gase. We zijn terug in de werkelijkheid. Jefferies heeft nu zijn twee benen in het gips door zijn val uit het raam (ook een bekend thema, uit oa *Vertigo*). Hij hoeft nu helemaal niets meer te doen. Lisa heeft een complete transformatie ondergaan. Haar prachtige jurken hebben plaats gemaakt voor een spijkerbroek en lage schoenen. Zij is nu echt het maatje waar Jefferies van droomde. Zij leest (om hem een plezier te doen) een boek over de Himalaya. Maar als hij in slaap valt, pakt zij snel weer haar favoriete *glossy*: Harper's Bazaar.

