

Universiteit van Antwerpen
Faculteit Sociale Wetenschappen
Academiejaar 2015-2016

MASTERPROEF

PROXEMICS IN DE CINEMA

'Tussen intrusie en adoratie: de fenomenologie van de blik'

Suzanne Koning

Master in de Filmstudies en de Visuele Cultuur

Promotor: Prof. S. Verdoodt

Medebeoordelaar: Prof. M. Bekaert

INHOUDSOPGAVE

ABSTRACT	1
INLEIDING.....	2
AFBAKENING VAN HET ONDERWERP	5
I. GESCHIEDENIS VAN DE CLOSE-UP	7
II. FENOMENOLOGIE.....	9
III. DE BLIK.....	11
IV. INTRUSIE.....	16
V. FILMANALYSES	21
A) FILMANALYSE: THE BLAIR WITCH PROJECT	22
B) FILMANALYSE: A COCKWORK ORANGE	24
C) FILMANALYSE: THE PASSION OF JOAN OF ARC	26
VI. CONCLUSIE	28
VII.REFERENTIES	32

“Beelden [...] zijn instrumenten van de macht. [...] Het beeld dat wij ontmoeten, maakt ons immobiel. Ieder beeld fixeert zijn beschouwer. [...] Ieder beeld dat we zien, is een metafoor van de lamentabele toestand waarin we ons als beschouwer bevinden.”

- (Lauwaert, 1996, p. 88)

ABSTRACT

This study aimed to extend the previous work in phenomenological film theory focusing on the gaze of another human on the screen being perceived by the spectator. Following the work of authors such as Vivian Sobchack, Dirk Lauwaert and Barry Salt, an analysis was constructed based on the possibility of an intrusive experience for the spectator while looking at a close-up of another human's face. Previous research like that of Vivian Sobchack has shown that during the cinematic experience not only our eyes play a key role but there is a whole range of other senses being stimulated during the understanding and experience of a film. This study emphasizes the importance of the intentionally lived body of the spectator during the film experience because through our own body we understand the other person, whether this is in real life or on a screen. A critical study of influential literature and several additional film analyses attempt to understand how the experience of intrusion while watching a close-up is possible.

INLEIDING

Camerabeelden hebben iets onmogelijks tot stand gebracht, stelt de Vlaamse kunstcriticus Dirk Lauwaert, omdat het afwezige op een magische wijze toch in alle concreetheid present wordt gesteld. Door een glazen objectief heen manifesteert een persoon zich op beeld zonder binnen het fysieke bereik van de toeschouwer te komen. Het kijken naar dit andere lichaam neemt de toeschouwer daarentegen wel direct in zijn bezit (Lauwaert, 1996, pp. 56,57). Opmerkelijk is namelijk dat bij een filmervaring niet alleen de ogen een rol spelen, maar er een heel scala aan zintuigen wordt geprikkeld om een boodschap, ervaring en emotie over te brengen, legt UCLA professor Vivian Sobchack uit. Dit komt doordat we vanuit de ervaring met ons eigen lichaam weten dat de blik van een ander even intentioneel en betekenisvol is als van onszelf. Een filosofische stroming ook wel bekend als de 'fenomenologie'. Ongeacht de verschillen is zowel de menselijke als filmische visie afhankelijk van deze "lichamelijke intentionaliteit" (Sobchack, 1990, pp. 22-25).

Bij de filmervaring is de close-up volgens perceptiepsycholoog Hugo Münsterberg een van de meest noemenswaardige. De techniek is namelijk op een zeer effectieve manier in staat om de aandacht van de toeschouwer te doen verscherpen (1915, pp. 176-180). Münsterberg zag al vroeg in over welke potentie de close-up beschikte en welk psychologisch effect het kon hebben op de toeschouwer. Nadat de close-up zijn intrede in cinema had gedaan, werd deze volgens de auteur de meest typerende uiting van emancipatie binnen de filmindustrie. Cinema beschikte plots over een vorm van expressie die ver verwijderd stond van theater. Het theater kan ons enkel de wereld van buiten kan tonen, maar de close-up is in staat om te doen wat ons verstand ook doet, namelijk aandacht leggen op een specifiek detail. De verandering van onze aandacht zorgt voor waarneming met het verstand, aldus Münsterberg. Het mentale effect dat voortvloeit als gevolg van de wisselwerking tussen de blik van de toeschouwer en de "ander" is altijd een veelbesproken onderwerp geweest binnen de filmtheorie. Een auteur als Laura Mulvey die de 'patriarchale esthetiek' binnen film analyseert aan de hand van psychoanalyse is hier een goed voorbeeld van (1975).

Opvallend is echter dat ondanks dat de toeschouwer al ruim een eeuw bekend is met de close-up wordt deze nog altijd beleefd als confronterend en bedreigend voor de persoonlijke ruimte, schrijft professor Tom Gunning, Universiteit van Chicago (1989, p. 101). Het “terugkijken” van een personage in een film speelt een zeer belangrijke rol in de studie van de close-up en eventuele bedreiging, oftewel intrusie, bij de toeschouwer. Bij het literatuuronderzoek naar dit thema springt direct in het oog dat er tot op heden relatief weinig onderzoek is gedaan naar het vermogen van cinema om het lichaam van de toeschouwer aan te spreken. Deze masterproef tracht daarom een nieuw licht te werpen op de relatie tussen film en toeschouwer en te onderzoeken welke rol de lichamelijke intentionaliteit speelt in de manier waarop we films – en met name de close-up - begrijpen en betekenis geven. Uit literatuurstudie zal blijken waarom het ervaren van een close-up nog steeds zo sterk wordt geassocieerd met een zekere vorm van intrusie, ondanks dat men deze filmische “code” universeel na enkele keren zien begrijpt (Bordwell & Carroll, 2012, p. 94). Door middel van een fenomenologische benadering die is afgestemd op de close-up poogt dit onderzoek een beeld te schetsen van de filmervaring als intrusie. De aandacht zal hierbij specifiek uitgaan van de techniek en geen studie van de fysiologie zijn.

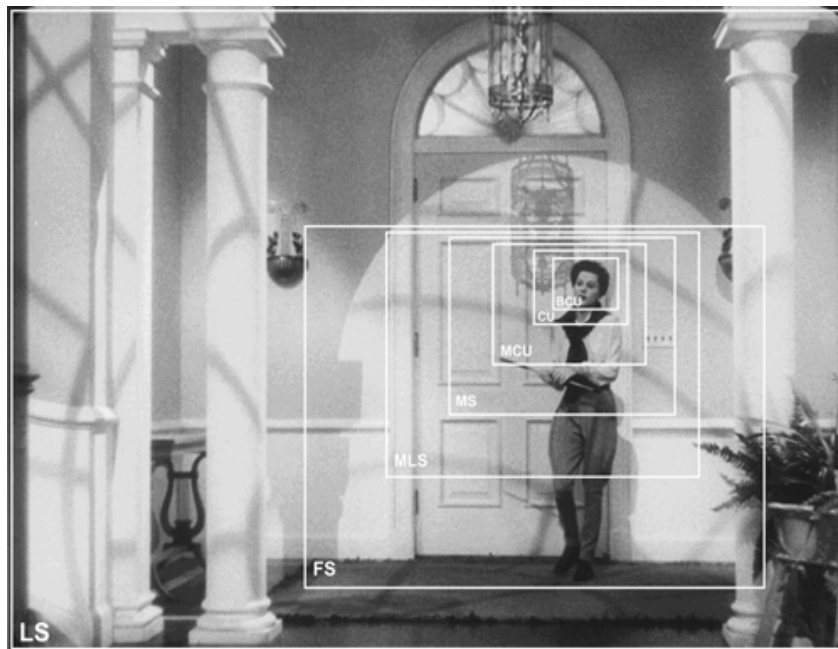
Aangezien deze masterproef een literatuurstudie betreft waarbij het belang van correcte uitspraken voorop staat, zal er voortdurend verwezen worden naar relevante literatuur van deskundigen die hier reeds onderzoek naar hebben gedaan. Significant is dat de techniek van de close-up allereerst op een beschrijvende wijze wordt gedefinieerd op film-wetenschappelijk-gebied. In het tweede onderdeel van deze inleiding wordt daarom uiteen gezet wat de parameters van de close-up zijn en naar welk type beeld voortdurend zal worden gerefereerd. Na een correcte beschrijving over de parameters van het beeld zal in het eerste hoofdstuk de close-up worden geplaatst in een historisch kader waarin het ontstaan en de impact op cinema wordt behandeld. Aangezien er wordt gesproken over een techniek die zowel op artistiek als technisch gebied sterk geëvolueerd en bekritiseerd is, zal een beknopte geschiedschrijving meer inzicht bieden in de enorme impact op de filmindustrie. De waarde van de close-up wordt namelijk vooral zichtbaar wanneer men de geschiedenis ervan bestudeert.

In het tweede hoofdstuk wordt de close-up geanalyseerd in termen van perspectief en ervaring van de toeschouwer. Er wordt in dit hoofdstuk kort uiteen gezet wat de term precies inhoudt en op welke wijze het aansluit bij deze masterproef. De fenomenologische benadering zal inzicht bieden in de filmervaring van de toeschouwer en de wijze waarop deze de wereld percipieert. Dit zal de eerste stap blijken binnen het onderzoek naar een “eventuele” ervaring van intrusie die ontstaat terwijl de toeschouwer de blik van een personage in een close-up observeert. Vervolgens wordt er in hoofdstuk drie en vier behandeld hoe intrusie wordt veroorzaakt bij de ervaring van de close-up en op welke manier de wisselwerking van de blik tussen de toeschouwer en het subject in de film een rol speelt. Dit onderdeel beschrijft de zaken zoals deze verschijnen in het hoofd van de toeschouwer. Door onderzoek te doen naar de ervaring van de close-up zullen er namelijk patronen zichtbaar worden die uiteindelijk kunnen verklaren wat de essentie van de close-up is en op welke manier deze in staat is om intrusie te veroorzaken.

Tenslotte worden er in het laatste hoofdstuk bruggen gelegd tussen het literatuuronderzoek en enkele filmanalyses die de studie naar intrusie verder uitdiepen. Aangezien de close-up sinds de jaren dertig steeds meer werd toegepast (Salt, 2013, p. 214), worden er in het laatste onderdeel van deze masterproef films geanalyseerd binnen een ruim tijdsbestek. Uiteraard zal deze steekproeftrekking geen nauwkeurige representatie schetsen van de gehele hoeveelheid aan films die close-ups bevatten, maar aangezien deze studie wil onderzoeken hoe de close-up wordt ervaren vanuit het perspectief van de toeschouwer wordt de nadruk gelegd op films die een belangrijke impact hebben gehad binnen dit domein. De herkomst van de films varieert daarom van tijd tot tijd van elkaar. In dit hoofdstuk worden specifiek films behandeld waarbij de ervaring van intrusie bij een close-up zichtbaar afhankelijk is van de aanwezigheid van het lichaam van de toeschouwer. De films zijn zorgvuldig uitgekozen aan de hand van de inzichten van invloedrijke filmcritici als Barry Salt, Dirk Lauwaert en Vivian Sobchack. De scènes die besproken worden zijn geselecteerd om de relatie tussen film en toeschouwer nog beter onder de loep te kunnen nemen. Aangezien de ervaring van de toeschouwer centraal staat is het van belang dat de besproken films niet afkomstig zijn van regisseurs die close-ups puur onder de notie van “zoveel mogelijk close-ups” hebben geproduceerd, maar een specifieke filmervaring teweeg wilde brengen.

AFBAKENING VAN HET ONDERWERP

Om correcte uitspraken te kunnen doen over het effect van de close-up en de manier waarop het enige vorm van intrusie kan veroorzaken, dient eerst uiteengezet te worden wat de techniek van de close-up nu precies inhoudt. Aangezien beeldgroottes niet universeel bepaald zijn en er zekere onenigheid over heerst (Yale University, 2002) is het noodzakelijk om zorgvuldig te definiëren wat er in deze masterproef wordt verstaan onder de “close-up”. Om een correcte analyse op te kunnen zetten wordt er gestart met de afmetingen van beeldgroottes van de bekende Australische filmhistoricus Barry Salt. De filmhistoricus zet in zijn werk namelijk een uitvoerige analyse uiteen over de technische ontwikkelingen binnen de filmproductie van de twintigste eeuw (Salt, 2004, pp. 62,63). De termen die Salt hanteert, en tevens worden toegepast in dit onderzoek, zijn gevormd in de jaren '40 door Hollywood cameraman Joseph V. Mascelli.



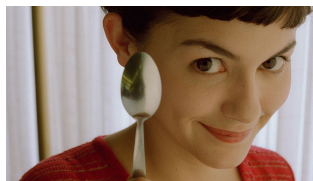
Figuur 1: afmetingen beeld Barry Salt

De gedefinieerde afmetingen van de beeldgroottes die Salt hanteert zijn als volgt (zie Figuur 1):

Big Close Up (BCU)	kadert enkel het hoofd in.
Close Up (CU)	kadert het hoofd inclusief schouders in ¹ .
Medium Close Up (MCU)	kadert het lichaam vanaf de middel in.
Medium Shot (MS)	kadert het lichaam vanaf onder de heupen in.
Medium Long Shot (MLS)	kadert het lichaam vanaf de knieën in.
Long Shot (LS)	kadert het lichaam volledig in.
Very Long Shot (VLS)	kadert de acteur vanop afstand in het klein in.

Tabel 1: definities beeldgroottes Barry Salt

Met andere woorden, de close-up is een beeldgrootte waarin een specifiek element relatief groot wordt getoond. In een close-up vult bijvoorbeeld het gelaat van een persoon, of een object met een vergelijkbare grootte, het volledige beeld. Dit nabije beeld wordt vaak geassocieerd met het menselijke figuur, maar dit blijkt bedrieglijk aangezien een close-up ook uitstekend een object kan bevatten (Yale University, 2002). Deze masterproef zal zich echter focussen op de fenomenologie van de blik en dus wel het menselijke figuur bevatten. Aangezien het gelaat, en dus de blik van een personage, specifiek wordt ingekaderd in zowel de standaard “Close Up” als in de “Big Close Up” pas ik beide definities toe binnen de filmanalyses.



Figuur 2: Close-up



Figuur 3: Big Close Up

¹ Een frame waarin het hoofd en schouders van een acteur zichtbaar zijn aan de onderzijde van het beeld telt volgens Salt niet als een CU.

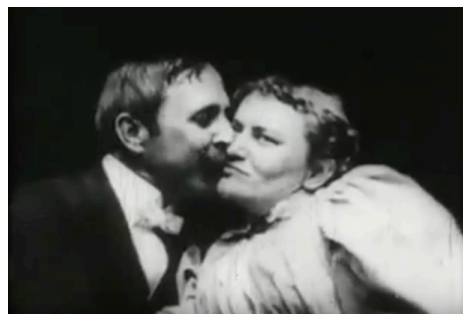
I. GESCHIEDENIS VAN DE CLOSE-UP

Dit hoofdstuk biedt een beknopte geschiedschrijving van de close-up waarbij de impact op filmindustrie en het publiek wordt besproken. Er is namelijk sprake van een techniek die al lange tijd bekend is, maar ondanks dat deze reeds werd overgenomen uit de fotografie was men zich lange tijd weinig bewust van de enorme impact die het had op cinema (Kracauer, 1960, p. 29). Echter, stelt professor Tom Gunning van de Universiteit van Chicago, is de close-up een van de meest invloedrijke technieken in de filmgeschiedenis. Het heeft er zelfs voor gezorgd dat cinema is getransformeerd van een louter middel van reproductie tot een unieke kunstvorm (Gunning, 1997).

Het heeft enige tijd geduurd voordat de close-up werd toegepast zoals we deze vandaag de dag kennen. In de beginjaren, schrijft Gunning (1986, p. 66), werden veel close-ups namelijk puur vanwege de esthetische waarde gebruikt vooraleer het werd geëxploiteerd als vergrotingsfunctie voor de narratie. De techniek is de afgelopen eeuw dus enorm getransformeerd en, zowel op technisch als op artistiek gebied, duidelijk een product van evolutie. Daarnaast is het ook bekend dat nabije opnames van het menselijke gezicht al duidelijk aanwezig waren vanaf de geboorte van de cinema. Vroege Edison kinetoscope films als “Fred Ott’s Sneeze” (1894) en de bekende “May Irwin Kiss” (1896) zijn voorbeelden van nabije filmopnames die het bovenlichaam inkaderen vanaf de taille en zichtbaar nadruk leggen op gezichtsuitdrukkingen. Echter wordt de term sinds 1912 sterk bekritiseerd door filmmakers die voordat ze de term ‘close-up’ gebruikte eerst spraken over en ‘French foreground’ en ‘American foreground’.

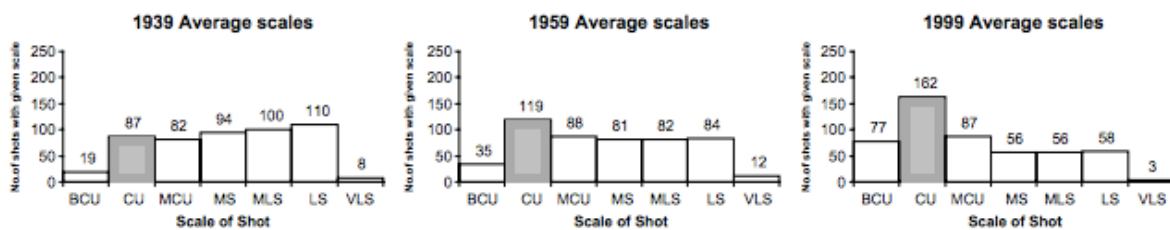


Figuur 4: Fred Ott's Sneeze (1894)



Figuur 5: May Irwin Kiss (1896)

De evolutie van de gemiddelde beeldgrootte is door de filmgeschiedenis heen duidelijk zichtbaar volgens Barry Salt (2013, p. 214). Aan de hand van grafieken toont Salt hoe de trend van nabije opnames in Amerikaanse cinema sinds 1939 sterk is ontwikkeld. De grafieken laten zien dat de gemiddelde 'close-up' in 1939 is geëvolueerd van 87 op de 500 beelden naar een toename van 162 op de 500 beelden in 1999. Kortom, de close-up heeft door de jaren heen steeds meer terrein gewonnen doordat de techniek zichzelf voortdurend bleef verfijnen en meer werd gewaardeerd.



Deze evolutie heeft tevens een significante invloed gehad op de identificatie van de "gaze", oftewel de blik van het personage op de toeschouwer. De Hongaarse film criticus Béla Balázs voorspelde in de jaren '20 namelijk al dat cinema een "encyclopedie van gezichtsuitdrukkingen, bewegingen en gebaren" zou gaan vormen, schrijft Gunning (1997). In zijn werk bespreekt ook Walter Benjamin de psychologische impact op het publiek (1931/1972, p. 8). Hij legt uit dat men kort na de geboorte van de fotografie bang was om langdurig naar foto's te kijken, omdat men in verlegenheid werd gebracht door de realiteit en helderheid ervan. Het publiek geloofde dat de gezichtjes op de foto's de blik als het ware terug konden werpen. Men was niet gewend aan de haarscherpe details en het realistische voorkomen van de fotografie. Balázs stelde dat het fenomeen "microphysiognomics" ervoor gezorgd heeft dat een close-up op een subtiele manier het gezicht onthult en daardoor een zekere fascinatie teweeg heeft gebracht. De vorm en structuur van een gezicht wordt namelijk blootgelegd doordat de camera dichtbij genoeg kan komen om deze te onthullen. Hierdoor is er in de cinema een specifieke fascinatie voor het gezicht ontstaan, stelt hij. De wisselwerking van de blik tussen het personage en de toeschouwer, en het belang ervan bij de close-up, zal explicieter worden behandeld in hoofdstuk drie.

II. FENOMENOLOGIE

Aangezien dit onderzoek wordt geplaatst onder de noemer “fenomenologie” wordt er uitgegaan van de directe en intuïtieve ervaring van de close-up door de toeschouwer. In dit hoofdstuk zal de term nauwkeurig worden toegelicht en gekoppeld aan de close-up. Doordat de fenomenologische benadering er volgens de Franse fenomenologisch filosoof Merleau-Ponty (1996, pp. vii-xxi) op is gericht te onderzoeken hoe men de wereld percipieert, kan deze uitstekend worden toegepast om de ervaring van de filmtoeschouwer onderzoeken. Het enige wat de fenomenologische leer doet is het fenomeen ‘close-up’ begrijpen vanuit het toeschouwers perspectief. Het is zodoende niet enkel een studie om het concept ‘perceptie’ te onderzoeken, maar door perceptie te begrijpen is het mogelijk om meer kennis te vergaren over het fenomeen zelf. Zoals eerder vernoemd zullen de essentiële eigenschappen hieromtrent betrekking hebben op de ervaring van intrusie als gevolg van de blik van een personage in een close-up.

Centraal in deze thesis staat, zoals eerder benadrukt, de ervaring als intentie, oftewel: de notie dat het denken of de ervaring altijd gericht is op of rond iets (anders). Een fenomeen dat een bepaalde ervaring teweegbrengt, heeft een bepaalde uitwerking op een persoon, omdat de ‘buitenwereld’ en ‘binnenwereld’ van elkaar afhankelijk zijn (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2015). Zonder een ‘innerlijk’ dat de wereld waarneemt is de wereld namelijk betekenisloos. Het innerlijk verleent betekenis aan een op zichzelf betekenisloze buitenwereld. Een fenomeen als de “close-up” bestaat wel in de buitenwereld, maar het is afhankelijk van de toeschouwer om er betekenis aan te geven. Een methode die veel wordt toegepast binnen de fenomenologie van de film is ontwikkeld door Merleau-Ponty. In zijn werk ‘Phenomenology of Perception’ (1996) legt de filosoof uit dat waarneming een zeer belangrijke rol speelt bij het begrijpen van de wereld en onze interactie hiermee. In tegenstelling tot klassieke filosofen die het brein of de geest als vertrekpunt van kennis zagen, stelt Merleau-Ponty dat het lichaam een primair middel is bij het verwerven van kennis, oftewel ‘belichaamde cognitie’.

Het lichaam is namelijk altijd deel van de wereld die we percipiëren en er is geen objectief “point of view”, legt Merleau-Ponty uit. De wijze waarop het lichaam in staat is om kennis te vergaren aan de hand van vaardigheden is vooral een belangrijk onderdeel van zijn studie. De vaardigheid om betekenissen te leggen over kunst is een goed voorbeeld hiervan. Merleau-Ponty's inzicht is daarom essentieel binnen de studie van de fenomenologie van de blik in een close-up. Deze benadering zal dan ook een leidraad vormen in dit verdere onderzoek. Daarnaast is een andere belangrijke auteur binnen de filmfenomenologie de Amerikaanse cinema, media en cultuur theoreticus Vivian Carol Sobchack. In haar werk, dat sterk beïnvloed is door Merleau-Ponty, stelt zij ook dat film geen constructie is van beelden, maar een constructie van visie en perceptie door de toeschouwer (Sobchack, 1990, pp. 21-36). In haar artikel schrijft ze:

“[...] vision is a constitutive activity. The term "viewing view" thus emphasizes the work of an intentional livedbody subject projectively and prospectively engaging the world visually in an act of becoming which brings both viewing subject and visible world into being. This embodied and intentional "viewing view" quite literally makes visible sense of that world—makes a "moving image"—as it transforms both its visual sense into visible signification and its visual presentness-to-the-world into a visible representation in which its embodied nature is always implicated” (Sobchack, 1990, p. 21).

Sobchack beargumenteert net als Merleau-Ponty dat, ongeacht de onderlinge verschillen, zowel de menselijke als filmische visie altijd afhankelijk is van de aanwezigheid van het lichaam. Een ervaring zoals met een close-up vindt volgens haar altijd plaats vanuit een “lichamelijke intentionaliteit”. Haar theorie positioneert zich hiermee lijnrecht tegenover die van veel andere filmtheoretici die de fysieke aanwezigheid van de toeschouwer niet erkennen. Volgens Sobchack neigt men het lichaam teveel te beschouwen als object, in plaats van als iets wat subjectief leeft. Echter, stelt ze, is de intersubjectieve belichaamde ervaring juist fundamenteel bij het filmkijken. Kortom, haar interpretatie vat film niet op als ‘gecodeerde tekst’, maar als iets wat bol staat van de betekenissen en enkel door de perceptie van de toeschouwer tot stand kan komen. Er is namelijk steeds sprake van een (ruimtelijke) relatie tussen het lichaam van de toeschouwer en het beeld. Deze relatie zal expliciet en uitgebreid geïllustreerd worden in de filmanalyses later in deze masterproef.

III. DE BLIK

Het voorgaande hoofdstuk zoomt in op de fenomenologie en het belang ervan bij de analyse van de filmervaring. Dit hoofdstuk zal uiteenzetten waarom het belangrijk is om films te analyseren vanuit de belichaamde intentionaliteit van de kijker en tot welke inzichten men kan komen hierdoor. In dit onderdeel zal er daarom nog intensiever geconcentreerd worden op de aanwezigheid van het levende lichaam van de toeschouwer bij de continue productie van betekenissen. Een dergelijke specificering poogt uiteindelijk te achterhalen hoe intrusie wordt veroorzaakt bij de ervaring van de close-up en welke significante elementen invloed uitoefenen op de toeschouwer. In dit deel wordt wederom verwezen naar het werk van Vivian Sobchack, aangezien een analyse van de belichaamde intentionaliteit van de kijker uiteindelijk de sleutel zal blijken tot het doorgronden van intrusie bij een close-up.

Sobchack stelt dat er twee zaken ten grondslag liggen aan de ervaring van de kijker: enerzijds is er sprake van een identificatie, anderzijds is er de mogelijkheid om de filmische wereld te ervaren vanuit iemands point of view (Sobchack, 1990, p. 21). Het interactieve karakter van film en de mogelijkheid om iemands wereld te aanschouwen is volgens Sobchack namelijk een uitwisseling tussen twee lichamen; dat van de kijker en dat van de film. Binnen deze context krijgt de toeschouwer een actieve rol die ervoor zorgt dat er een soort dialoog plaatsvindt tussen hen en de film. De actieve 'male gaze' waar de Britse feminist Laura Mulvey uitvoerig onderzoek naar heeft gedaan is hier een goed voorbeeld van. In haar essay "visual pleasures in narrative cinema" karakteriseert Mulvey de essentiële kwaliteit van vrouwen en hun "passive to-be-looked-at-ness", terwijl de man wordt gepositioneerd in de actieve en agressieve "looking role" (1975, pp. 485-492). In haar psychoanalytische studie demonstreert ze de onbewuste patriarchale structuur die er heerst in de maatschappij in de jaren '70, die tevens nog steeds duidelijk zichtbaar is vandaag de dag.

Voyeurisme is volgens Mulvey namelijk een van de redenen voor de populariteit van cinema. *Peeping Tom* (1960) is een uitermate goed voorbeeld van een film waarin het thema van voyeurisme wordt behandeld. De film zit vol met structuren die zijn geïnstalleerd om zichtbaarheid op te leggen. Regisseur Michael Powell is in zijn film in staat om de voyeuristische behoefte van mensen als een spiegel om te draaien naar de toeschouwer. De filmmaker bediscussieert het terrein van privacyschending en het gevoel om bekeken worden. De donkere kamer is de troonzaal, oftewel de 'verstopkamer voor de voyeur', aldus Lauwaert (1996, pp. 58,59). De blik die de actieve toeschouwer werpt op het beeld komt namelijk het sterkst tot uiting wanneer de aandacht gericht is op anderen, legt Sobchack uit, want we kennen de wereld vanuit onze eigen geleefde lichamelijke ervaring. Daarom stelt ze:

"We can see the visible and objective body of another who is looking at the world or ourselves, and understand that objective body as also a body-subject—whose sight is as intentional and meaningful as our own."(Sobchack, 1990, p. 25).

Opvallend is dat het waarnemen, oftewel de blik van de toeschouwer op het scherm, niet alleen "objectief" gepercipieerd wordt, maar ook zelfbeschouwend werkt. Een toeschouwer ervaart de aanwezigheid van het personage als het ware alsof deze het zelf betreft. Auteurs als Sobchack (1990), Gilles Deleuze (1983/2013) en Laura Marks (1998) spreken hierbij over "haptische visualisatie". Ondanks dat de manier waarop het filmische beeld intrusie teweeg kan brengen bij de toeschouwer een specifiek terrein betreft, is de ervaring van intrusie zonder meer geassocieerd met haptische visualisatie. Marks toont in haar werk namelijk aan dat de haptische perceptie die film kan bieden de toeschouwer uitnodigt om een vorm van lichamen contact te krijgen met het beeld (1998, pp. 332-334). Ze schrijft dat tijdens de haptische visualisatie de ogen zo functioneren alsof er sprake is van een directe lichamelijke aanraking met het beeld. Zodoende wordt er lichamelijke perceptie teweeg gebracht doordat de toeschouwer reageert op het beeld alsof er een fysieke aanwezigheid is van het andere, doch afwezige, lichaam. Deze ervaring zorgt voor een verschuiving tussen afstand en nabijheid, stelt de auteur. Door de interactie tussen de toeschouwer en de film voelt men zich niet langer afgesneden van het beeld, omdat wordt het lichaam van de persoon sterker wordt betrokken, licht Sobchack toe.

Een methode binnen film waarbij het lichaam van een ander persoon sterk betrokken wordt is de close-up. Een haptische ervaring en lichamelijke intentionaliteit komen logischerwijs sterk tot uiting in de 'close-up', omdat de toeschouwer een ander lichaam als nabij percipieert. Close-ups die de toeschouwer de mogelijkheid bieden om enerzijds zichzelf te identificeren en anderzijds de filmische wereld te ervaren vanuit iemand anders zijn point of view zijn rijkelijk aanwezig in Trinh T. Minh-ha's film *Reassemblage* (1983). Documentairemaker Trinh Minh-ha heeft opmerkelijk veel aandacht besteed aan de motorische en zintuiglijke ervaring van de toeschouwer. Met haar films wilt ze het publiek uitdagen, aan het denken zetten, en een lichamelijke relatie stimuleren tussen hen en het beeld. Haar bekende uitspraak "speaking not about, but nearby (1998, p. 333)" is volgens Marks nog altijd zeer invloedrijk binnen de haptische cinema. Haar unieke werkwijze nodigt de toeschouwer uit om op een intieme belichaamde manier te reageren op objecten en personen die worden gepercipieerd.

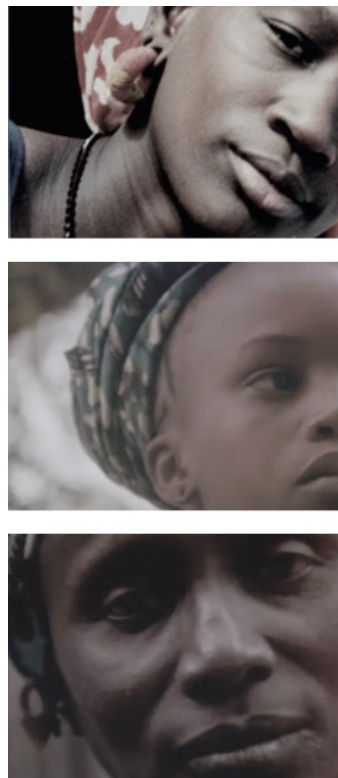


Figure 1: Blikken in Trinh T. Minh-Ha's film Reassemblage (1982)

Een belangrijke factor zorgt er tevens voor dat de close-up significant verschilt van andere technieken; en dat is de 'cinematic gaze'. Volgens Sobchack is de onderliggende oorzaak voor deze 'blik' terug te vinden in de camera zelf, het publiek en de karakters onderling (1990, pp. 24, 25).

Marks legt aan de hand van het werk van Miriam Hansen (Sobchack, 1990, pp. 24, 25) uit dat de specifieke indexicaliteit van film ertoe bijdraagt dat er een lichamelijke interactie kan plaatsvinden ten opzichte van objecten, maar dat zich nog sterker uit in de kracht om de “blik” terug te werpen op de toeschouwer. De fenomenologische ervaring die de toeschouwer heeft, is dus de wisselwerking tussen de “blik” van de acteur en zichzelf.

Het is dan ook deze ‘cinematic gaze’, oftewel de wisselwerking tussen de blik van de toeschouwer op het beeld en de blik die vanuit het personage in de film wordt teruggeworpen, dat de close-up differentieert van andere filmische technieken. Dirk Lauwaert spreekt in zijn werk over het significante effect van de blik die “terugkijkt” en de ervaring van intrusie die het kan hebben op de toeschouwer. Het beeld waar de toeschouwer naar kijkt kan volgens hem namelijk zeer vervreemdend werken (1998, pp. 334,335). Het “terugkijken” van het personage in de film speelt daarom een zeer belangrijke rol in de studie van intrusie. De waarde van de close-up wordt wellicht niet voortdurend bewust waargenomen door de toeschouwer, maar speelt al dan niet te min een cruciale rol in de gewaarwording van de “blik”. Natuurlijk kunnen andere cinematografische technieken ook een sterke dialoog teweegbrengen tussen de toeschouwer en het de “blik” van de ander.

Echter, schrijven auteurs als Sobchack en Barthes, bevindt de indexicale link tussen het object/subject op het scherm en de toeschouwer zich in het feit dat er een zekere ‘affectie’ wordt gecreëerd door de aanwezigheid en wisselwerking van de blik (Barthes, 1981, pp. 20,21). Barthes spreekt in zijn bekende werk ‘Camera Lucida’ over de aard en essentie van het beeld en zegt dat het lichaam van de kijker als een soort navelstreng wordt verbonden aan de blik. Het is volgens hem net alsof de toeschouwer het lichaam deelt met de persoon op het beeld. Cruciaal voor het ontstaan van deze relatie tussen het lichaam van de toeschouwer en het personage is volgens Lauwaert echter wel geloofwaardigheid. Fotografische portretten hebben onder andere deze significante geloofwaardigheid (Lauwaert, 1996, pp. 57-67). Dat dit een techniek is, zegt Lauwaert, stoort de toeschouwer niet, maar domineert daarentegen wel alles. Daarnaast is beweging een andere methode om geloofwaardigheid teweeg te brengen. De mogelijkheid om beweging te percipiëren op beeld, stelt Barthes, zorgt er echter voor dat de statische ‘gaze’ van de fotografie wordt doorbroken en nog geloofwaardiger wordt bevonden.

Tijdens een close-up wordt de omgeving van het personage genegeerd en verplaatst de aandacht zich plots enkel op een specifiek detail; namelijk het gezicht (1996, p. 64). De close-up is daarom een methode die een verandering in het hoofd van de toeschouwer teweegbrengt, oftewel: een verschuiving van onze aandacht. De close-up doet wat het brein ook doet; namelijk dichtbij een object of persoon staan om de concentratie hierop te kunnen leggen. Münsterberg praat in zijn werk ook wel over "imitating mental image". De toeschouwer concentreert zich nu niet langer op alle onbelangrijke zaken in het beeld, maar focust zich op de betekenisvolle blik van het personage. De kern van een persoon ligt volgens Münsterberg namelijk in zijn gevoelens en emoties. De close-up is vervolgens in staat om deze voor een persoon van een nabije afstand in te kaderen. Het is dan ook om deze reden dat de close-up significant verschil van bijvoorbeeld een long take.

IV. INTRUSIE

“Beelden, we vergeten dat makkelijk, zijn instrumenten van de macht”,
aldus Dirk Lauwaert (1996, p. 57)

Macht, en de manier waarop deze kan zorgen voor intrusie, is wat er in dit hoofdstuk wordt afgebakend. Belangrijk te benadrukken is dat de macht die hier wordt besproken nog altijd wordt geanalyseerd vanuit het domein van de fenomenologie van de blik in een close-up. Met behulp van de fenomenologische benadering wordt er gepoogd om intrusie als het ding “ansich” te bestuderen; oftewel de wijze waarop een persoon intrusie ervaart als resultaat van zijn of haar perceptie. Hierbij wordt niet gesproken over een studie naar perceptie, maar door perceptie van de toeschouwer te analyseren geprobeerd het fenomeen zelf te doorgronden. Aangezien deze studie wilt nagaan in hoeverre de close-up een uitwerking van intrusie kan hebben op de toeschouwer is het allereerst van significant belang om het begrip ‘intrusie’ correct af te bakenen. Intrusie is namelijk een sterk psychoanalytisch geladen begrip en de implicaties ervan dienen daarom juist begrepen te worden alvorens het toegepast kan worden op cinematografische gebied.

Binnen het onderzoek naar intrusie op psychoanalytisch terrein is het direct duidelijk dat er sprake is van het “binnendringen” van beelden (1996, p. 88). In eerste instantie wordt er bij intrusie gesproken van vaak plotselinge opdringerige of verstorende dwanggedachten die het hoofd van een persoon die men als ongewild ervaart. Niet verwonderlijk dus dat de Stanford Encyclopedia of Philosophy het woord ‘intrusie’ direct associeert met het woord ‘privacy’ dat vervolgens weer nauw geconnoteerd is aan ‘intimiteit’ (Rachman S.J. & de Silva P., 1978, pp. 23-248). Het in stand houden van onze privacy zorgt er namelijk voor dat we in staat zijn om intieme informatie over onszelf te bewaren. De encyclopedie refereert hierbij onder andere naar auteurs als Gerstein (Stanford Encyclopedia of Philosophy) en Schoeman (1978) die stellen dat intimiteit, zonder factoren als intrusie of observatie, ervoor zorgt dat men op een spontane en schaamteloze manier kan leven, terwijl een schending van privacy een zeer negatieve uitwerking kan hebben.

Echter, is belangrijk te benadrukken dat het voornamelijk mensen met depressies, psychoses of (posttraumatische) stress-, angst-, eetstoornissen betreffen die vaak herhaalde ervaringen ondervinden met zeer levendige, gedetailleerde en onaangename visuele intrusies, stellen cognitief neurowetenschappers van de University College London (1984). Door middel van interviews werden de deelnemers in een onderzoek getest op hun terugkerende visuele herinneringen in een bepaalde periode. Significant bij dit soort studies op gebied van de cognitieve psychologie, stellen de auteurs, is echter dat gedetailleerde fenomenologische onderzoeken vaak worden bevestigd op grond van hun validiteit. Bij studies als deze ligt het accent namelijk meestal op het afbakenen van verschillende dimensies in plaats van het implementeren van betrouwbare methoden (Brewin, Gregory, Lipton, & Burgess, 2010, pp. 210-232).

Op cinematografisch gebied wordt er in deze masterproef, net als bij interne visuele intrusies, ook gesproken over intrusies die veroorzaakt worden doordat een beeld als het ware “binnendringt”. Het verschil is uiteraard dat er bij het filmische beeld geen sprake is van een herinnering, maar van een extern beeld dat deze ervaring op een specifiek moment teweegbrengt. De ervaring van intrusie is namelijk ook iets wat optreedt bij de observerende toeschouwer die geconfronteerd wordt met een indringend beeld op het scherm. In het geval van dit onderzoek is deze confrontatie gerelateerd aan de blik van de ander. Zoals eerder behandeld is een van de redenen voor deze vorm van intrusie te wijten aan de aanwezigheid van het lichaam van de ander, schrijft ook Dirk Lauwaert (1996, pp. 57-67). Het lichaam van een persoon op beeld heeft namelijk een bevoorrechte toegang tot dat van onszelf. Hij zegt dat het ‘andere’ lichaam, dat aanwezig is op beeld, alleen al door de aanwezigheid het ‘eigen’ lichaam tot in de uiterste hoeken aanraakt, omdat de eigen lijfelijke een resultaat is van de impulsen die een ander lichaam in staat is om erdoorheen te jagen (1996, pp. 57-67).

De aanwezigheid van het lichaam van een ander persoon werkt volgens hem als het ware betoverend en oefent een macht uit op de observator. Het camerabeeld is een ideaal instrument om de macht, die de toeschouwer heeft maar ook aan wordt onderworpen, te illustreren. “*De magische operaties van het lichaam*”, zegt Lauwaert (p. 59), “*concentreren zich rond het gelaat en cumuleren de blik*”.

Eenzijds bestaat er namelijk een macht van de toeschouwer over het beeld. De observerende positie die de kijker bekleedt in de donkere zaal zorgt door de voyeuristische positie voor een zekere macht. De persoon ervaart het toegekende recht om naar het lichaam op het beeld te kijken en de betreffende blik op te eisen. Anderzijds is er een macht waaraan de toeschouwer wordt onderworpen, stelt Lauwaert (1996, pp. 58-61). De macht kantelt namelijk wanneer de observerende blik wordt verschoven van de toeschouwer naar het personage. De blik van het personage dat door het beeld heen lijkt te kijken, zorgt ervoor dat de privacy en intieme positie van de toeschouwer wordt doorbroken en we de controle over het beeld en onszelf verliezen. Opvallend is dat het verlies van deze controle nog sterker wordt wanneer de toeschouwer een beeld gepresenteerd krijgt waarin de ogen van het personage gesloten zijn, legt Lauwaert uit in zijn artikel 'De slapende en de vampier' (1996, pp. 68-75). *The Passion of Joan of Arc* is een film die bijna volledig is opgebouwd uit close-ups en zal daardoor een ideaal voorbeeld blijken voor een analyse van de blik in de close-up (zie hoofdstuk vijf).

Wanneer het personage niet terug *kan* kijken wordt de toeschouwer overdondert door onschuld en gene. De mens is volgens Lauwaert namelijk geen object dat je normaal gezien straffeloos kan aanstaren. Wanneer het personage niet terug *wil* kijken naar de toeschouwer wordt deze bevangen door een gevoel van afwijzing. Wanneer je als toeschouwer merkt dat er niet teruggekeken wordt, omdat het personage dit niet wil, zorgt dit geweigerde contact voor een zeker gevoel van irritatie en frustratie – woede of verdriet. Beelden met gesloten ogen verwarren en irriteren de toeschouwer namelijk volgens Lauwaert. Het personage wendt zich af van de camera en is plots niet meer aan de toeschouwer gekoppeld. Adoratie wordt plots vervangen door een gevoel van irritatie en afwijzing. In close-ups zoals deze verliest de filmmaker de link met de toeschouwer doordat deze wordt afgesneden van de 'waarheid', stelt Lauwaert. Men snapt niet langer waar deze naar kijkt, omdat door de 'onzichtbaarheid' van het personage de onderliggende waarheid onbereikbaar is geworden (Lauwaert, 1996, pp. 68-75).

De wenteling door de ogen te sluiten zorgt voor een zeer interessante paradox. Door een verschuiving in het beeld staat de observator plots direct in contact met de filmmaker in plaats van het personage, legt Lauwaert uit. De filmmaker plaatst zichzelf hiermee als het ware in een hogere positie, namelijk die van de beoordelaar.

Enerzijds lijkt er geen sprake te zijn van een “terugkijkende” blik die beladen is met intrusie, maar anderzijds zorgt de indringende “staar” van de filmmaker ervoor dat de toeschouwer overladen wordt met gene en een gevoel van onbehagen. Doordat de filmmaker nu de donkere zaal in kijkt, maar de toeschouwer niet de kans geeft om terug te kijken, wordt deze gestraft voor de eerdere voyeuristische positie ten aanzien van het personage. Lauwaert beschrijft dit gevoel van intrusie uitstekend door zichzelf af te vragen:

“De blik is een voordeur voor het beeld; sluit je de blik af dan kan het nog slechts als indringer, als dief betreden. [...] Wat doe je als dief, wanneer je slachtoffer niet van je schrikt, maar je integendeel observeert? [...] De kijker heeft geen doorkijk naar een replicerende andere, maar kijkt als in een matte spiegel naar de contouren van zijn eigen beeld. Deze spiegel is echter koud en afwijzende, bedreigend en verwarrend, steriel. (Lauwaert, 1996, p. 57)”

Belangrijk bij deze close-up is dat het er geen betreft van slaap/dood/blindheid, maar een duidelijke afwijzing doordat het personage er persoonlijk voor kiest om de toeschouwer niet langer aan te kijken. In hoofdstuk vijf omtrent de filmanalyses zal er een passend voorbeeld gegeven worden van een film waarin er sprake is van soortgelijke close-ups. De close-ups die in de analyse worden besproken zijn emotioneel beladen gelaatsuitdrukkingen waarbij geen sprake is van seductie of verleiding. Wanneer er namelijk sprake zou zijn van een close-up van een gelaat dat frontaal beschikbaar wordt ‘gepresenteerd’ aan de camera is er volgens Lauwaert (Lauwaert, 1996, p. 71) eerder sprake van een erotisch spel waarbij men de ogen toedoet om iets als een zoen uit te lokken. Er is geen afwijzing of verwarring te vinden in een close-up als deze, stelt hij, maar een vorm van inversie. Het zorgt er volgens de auteur voor dat de toeschouwer wordt gestimuleerd om aandacht te besteden aan de ‘illusie’ van een innerlijk zoals er binnen de glamourfotografie ook sprake van is. Het betreft eerder een communicatie in de vorm van seductie en verleiding in plaats van intrusie en verwarring.

Volgens de auteurs die zijn behandeld in dit hoofdstuk kan er met andere woorden gesteld worden dat de indringende macht die het aanwezige lichaam heeft, of in dit geval het gelaat in de close-up, een zeker effect van intrusie teweegbrengt. Het unieke zit namelijk in het object-gelaat dat logischerwijs sterk tot uiting komt in de close-up. Hoe nabijer het beeld op het gelaat, hoe meer aantrekking, aanspreking, uitnodiging en expressie erin ligt. De macht en denkbeeldige controle over het beeld, die de toeschouwer in de donkere zaal denkt te hebben, wordt plots afhandig gemaakt bij een dergelijke ervaring. De persoon wordt door de observerende blik van het personage in een ongewilde positie van schaamte geplaatst en als het ware onbeweeglijk gemaakt, omdat kijkend naar het lichaam van een medemens de toeschouwer in bezit wordt genomen, legde Lauwaert uit (1996, pp. 56-67). De machtige positie van het andere lichaam zorgt voor onrust in ons bewustzijn. Doordat de blik zich opdringt aan de toeschouwer en deze in zijn greep neemt is het in staat binnen te dringen in de persoonlijke ruimte van de toeschouwer. Het is een onvermijdelijke inzet van macht, omdat het een manier van de filmmaker is om een zekere schending van privacy te weeg te brengen bij de toeschouwer. Deze macht en intrusie zal nader worden geïllustreerd in de filmanalyses in hoofdstuk vijf.

V. FILMANALYSES

Vanuit de fenomenologie, de belichaamde intentionaliteit van de toeschouwer, en de identificatie van de “blik”, wordt nu het pad vervolgd richting de studie van intrusie binnen het specifieke terrein van de filmanalyse. Zoals beschreven in de inleiding zal deze masterproef uiteindelijk een link proberen te leggen tussen film en intrusie. In dit hoofdstuk wordt de theoretische studie daarom gekoppeld aan enkele filmanalyses om zodoende de relatie tussen film en toeschouwer nog gedetailleerder te bestuderen. Hierbij zal worden nagegaan welke rol de lichamelijke intentionaliteit van de toeschouwer speelt bij de aanschouwing van een close-up. Aan de hand hiervan wordt de nadruk gelegd op intrusie die wordt veroorzaakt als gevolg van de blik van het personage die zich plotseling opdringt aan het publiek.

Wanneer er gesproken wordt over het veroorzaken van intrusie als gevolg van de aanwezigheid van een lichaam, of een blik, kunnen diverse elementen hiertoe bijdragen. Als er enkel wordt gekeken naar de implementatie van close-ups in films is al snel duidelijk dat de nabijheid van een personage op zeer uiteenlopende wijzen in beeld kan worden gebracht. Door enkele veelbesproken films te analyseren die gekend zijn mede door hun gebruik van de close-up zal er in dit hoofdstuk aangetoond worden hoe enkele zeer gewaardeerde filmmakers in staat bleken om een vorm van intrusie teweeg te brengen bij de toeschouwer door hun implementatie van een blik in een close-up. Aan de hand van eerder genoemde auteurs zijn er diverse films nauwkeurig geanalyseerd en worden specifieke scènes omwille van hun “intrusieve karakter” besproken in dit hoofdstuk.

A) FILMANALYSE: THE BLAIR WITCH PROJECT

The Blair Witch Project (1996) is een film die zich (in zijn tijd) duidelijk onderscheidt door zijn originaliteit op gebied van onder andere camerastandpunt en –beweging (Daniel Myrick, 1999). Ondanks de vele illusies en valse voorwendselen komt de toeschouwer langzaamaan toch steeds dichterbij de waarheid die ten grondslag ligt aan de verscheidene mysterieuze activiteiten in het bos. De film staat bol van de opmerkelijke camerastandpunten en –bewegingen die door de filmmakers zijn gekozen om een impressie te geven dat het een realistische cinema verité film betreft die is opgebouwd uit materiaal dat gefilmd is door de karakters zelf (Salt, 2004, p. 81). Een van de meest gewaardeerde eigenschappen van de film is dat deze zogenaamd is opgebouwd uit “found footage”. Het “first-person” cameraperspectief stelt de toeschouwer namelijk in staat om zichzelf te plaatsen in de rol de protagonist. Het doel hiervan is, zoals reeds uitgelegd door Sobchack in hoofdstuk drie, om immersie te doen vergroten. Een dergelijke beleving die de toeschouwer ondergaat wordt namelijk mogelijk gemaakt doordat deze zich kan identificeren met het personage en de wereld percipieert vanuit dit point of view. Terwijl de angst van de personages begint te groeien verandert de compositie van de beelden in ongebalanceerd en zeer schokkerig. Door de film heen is er een relatief gelijkmatige verdeling van beeldgroottes te identificeren. Bij de ontmaskering van de zogenaamde “Blair Witch” spelen de close-up en ‘big close-up’ een cruciale rol.

Scene: Heather’s monoloog

In een first person film zoals TBWP wordt met name de wereld van de personages getoond, maar tevens tussentijds afgewisseld met onder andere close-ups. De protagonist Heather maakt bijvoorbeeld een close-up² van haar gezicht terwijl ze haar angst uitspreekt. Hierbij maakt ze actief oogcontact met de camera en dus met de toeschouwer. Een handeling als deze zorgt er volgens Lauwaert (2004, p. 75) voor dat de waarheid en het werkelijkheidsgehalte in de richting van de afgebeelde figuur schuiven in plaats van de filmmaker en het beeld. De kracht van deze close-up schuilt daarom ook in de “terugkijkende blik” van het personage Heather.

² The Blair Witch Project - Heather's Monologue (1996, pp. 68-71)



Figure 2: Subjectief cameraperspectief protagonist TBWP

De nabije aanwezigheid van Heather's "levende lichaam", zoals Sobchack dit noemt, stelt de toeschouwer in staat om actief betekenissen te produceren tijdens het kijken. De ruimtelijke relatie tussen Heather en de toeschouwer wordt namelijk gestimuleerd doordat het personage haar angst projecteert door middel van haar indringende blik op het publiek. Voor het analyseren van deze scene sluit wederom de literatuurstudie van Dirk Lauwaert goed aan. De wisselwerking tussen de blik van het personage en de toeschouwer, oftewel de "cinematic gaze", kan door de diepe emoties van het personage een zekere vorm van affectie oproepen waardoor er een sterke identificatie ontstaat met Heather en haar emoties. Barthes noemt dit, zoals toegelicht in hoofdstuk drie, ook wel de wijze waarop de filmmaker in staat is om het lichaam van de kijker als een soort navelstreng te verbinden aan haar blik.

Zoals besproken in hoofdstuk vier betreft intrusie de schending van privacy en intimiteit doordat er op een schaamteloze ongewilde manier beelden worden opgedrongen aan een persoon. Intrusie schendt de privacy die een persoon probeert te waarborgen. Het doorbreken van de privacy, doordat een extern beeld binnendringt, is een ervaring die de toeschouwer kan hebben tijdens het kijken naar TBWP. De unieke werkwijze nodigt de toeschouwer namelijk uit om op een intieme belichaamde wijze te reageren op Heather. De haptische visualisatie, waar onder andere Sobchack, Deleuze en Marks over spreken, lokt een lichamelijk contact uit en doen de ogen zo functioneren alsof er een directe aanraking is met het beeld. De filmmaker poogt zodoende om de toeschouwer "gevangen te nemen" in het beeld en deze op het vlak van de emotionele staat van met personage te doen samensmelten. De kern van een persoon bevindt zich namelijk in de gevoelens en emoties werd eerder al duidelijk in het werk van Münsterberg (1996, pp. 70-71). Een close-up van een gelaat is daarom in staat om essentiële informatie te verschaffen over de emotionele conditie van de protagonist.

B) FILMANALYSE: A CLOCKWORK ORANGE

De filmanalyse van *A Clockwork Orange* (1971) van Stanley Kubrick omtrent de fenomenologie van de close-up is wederom opgebouwd op basis van de inzichten van auteur Dirk Lauwaert welke uitvoerig schrijft over de macht van beelden die een zeker effect van 'onbeweeglijkheid' en 'gevangenneming' kunnen hebben op de toeschouwer. Zoals reeds besproken in hoofdstuk vier betreft intrusie de schending van privacy en intimiteit doordat er op een schaamteloze ongewilde manier beelden worden opgedrongen aan een persoon. Binnen dit thema zijn er twee interessante scenes in de film die benoemingswaardig blijken.

'The Korova Milkbar' openingscene

De film opent direct met een frontale close-up van het gelaat van protagonist Alex in de bar dat getoond wordt onder begeleiding van de typisch onheilspellende "Music for the Funeral of Queen Mary" die doorheen de film regelmatig terug te horen is. Door de film te beginnen met een close-up van een indringende blik zonder context wordt toeschouwer direct gedesoriënteerd. Zoals Lauwaert uitlegt (hoofdstuk drie) draagt het "terugkijken" actief bij aan de vervreemdende ervaring die de toeschouwer heeft. De verontrusting die de toeschouwer kan ondergaan wordt gecreëerd omwille van verschillende redenen. De penetrante starende blik met de fel blauwe ogen, valse wimper, laag gepositioneerde hoed die een deel van het gezicht bedekt en de subtiele perverse grijns op Alex zijn gezicht (zie Figuur 6). Ook het belang van de close-up komt hier duidelijk naar voren. Doordat de close-up verandert in een long shot is zichtbaar het verschil tussen de diverse beeldgroottes te voelen. Alles aan de close-up is afwijkend en de gevangen positie waarin de toeschouwer wordt geplaatst door de nabijheid van het gelaat draagt sterk bij aan dit gevoel van beklemming.



Figuur 6: Indringende blik van protagonist Alex

The Ludovico Technique scene

Lauwaert (1996, pp. 49, 88) stelt dat in het in een film als deze van essentieel belang is dat de toeschouwer zelf ook gefixeerd wordt, oftewel geïmmobiliseerd zoals de protagonist Alex. Een scene waarin dit zeer sterk tot uiting komt is de close-up van Alex zijn gelaat die voor de behandeling in de cinema aan zijn ogen wordt vastgezet aan ijzeren klemmen³. Lauwaert schrijft hierover dat de toeschouwer als het ware onbeweeglijk wordt gemaakt doordat er een wisselstroom is tussen de polen van het object, kijker, schrijver en lezer. De kijker wordt versteend door de traumatiserende weergave van de moord en verkrachting op het beeld. Vooral het zien sterven zorgt er volgens Lauwaert voor dat de toeschouwer zichzelf kan inbeelden hoe het is om zichzelf gedood te zien worden.



Figuur 7: Alex tijdens een onderzoek naar zijn moordlustige gedachten

³ 01:11:00: Tijdens zijn behandeling wordt Alex aan een apparaat vastgelegd dat zijn oogleden geopend houdt, terwijl hij wordt gedwongen om de films te kijken. Artsen dienen oogdruppels toe terwijl de ijzeren klemmen Alex' ogen opengesperd houden en hem dwingen naar de beelden van moord en verkrachting op het scherm te kijken.

C) FILMANALYSE: THE PASSION OF JOAN OF ARC

Zoals reeds besproken in hoofdstuk vier is het camerabeeld een ideaal instrument wanneer we praten over macht. Enerzijds bestaat er een macht van de toeschouwer over het beeld en ervaart deze het toegekende recht om naar het lichaam op het beeld op te eisen. Anderzijds is er een macht waaraan de toeschouwer wordt onderworpen, stelt Lauwaert (1996, pp. 58-61). Wanneer de macht kantelt wordt de blik echter opgeëist door het personage. Een wending als deze kan volgens Lauwaert plaatsvinden wanneer het personage niet terug *wil* kijken naar de toeschouwer en deze daardoor wordt bevangen door een gevoel van afwijzing. Deze vorm van macht en intrusie zal worden besproken aan de hand van de film *The Passion of Joan of Arc* (1928) van Carl Theodor Dreyer. Een scene waarin de ogen van een personage dicht zijn en dus niet terugkijken naar de toeschouwer is volgens Lauwaert vele malen krachtiger dan wanneer de ogen open zijn. Zoals behandeld in hoofdstuk drie werken beelden als deze volgens Dirk Lauwaert (1996, p. 49) hoe dan ook vervreemdend op de toeschouwer. We kijken naar een gelaat, maar er wordt bewust niet teruggekeken (*zie figuur 6*).



Figuur 8: close-up vrijheidsstrijder Jeanne d'Arc⁴

⁴ Twee treffende voorbeelden van close-ups waarin de ogen van de protagonist Jeanne d'Arc gesloten zijn en actief geen contact legt met de toeschouwer (minuut '7:00 & '48'00).

Een dergelijke close-up waarbij de ogen van Jeanne D'arc gesloten zijn irriteren en verwarren de toeschouwer, zoals is beschreven in hoofdstuk vier. Het sluiten van de ogen van Jeanne d'Arc is zoals Lauwaert heeft uitgelegd namelijk direct gekoppeld aan de 'blik' van de camera. Het feit dat het personage een onmogelijke situatie creëert om de toeschouwer te kunnen installeren in zijn/haar blik wekt een verwarring op. Door een verschuiving in het beeld staat de toeschouwer daarom plots lijnrecht tegenover filmmaker Carl Theodor Dreyer in plaats van de protagonist.

De toeschouwer bekijkt weliswaar het gelaat van Jeanne d'Arc , maar daarachter schuilt Dreyer die deze in zekere zin "terug" observeert en beoordeelt. De indringende staat van de filmmaker brengt een overladen gevoel van gene en onbehagen teweeg. Dreyer laat het toe dat de toeschouwer Jeanne D'arc kan bekijken zonder dat deze terugkijkt, maar weigert dat deze het gelaat van de haar kan ontcijferen. Deze vorm van intrusie brengt bij de toeschouwer meer teweeg dan wanneer de blik van het personage mij 'aankijkt'. Het beeld is namelijk niet meer de verantwoordelijkheid van het personage en de filmmaker, maar uitsluitend van de filmmaker.

VI. CONCLUSIE

Door middel van een fenomenologische invalshoek poogde deze masterproef de 'close-up' te begrijpen vanuit het toeschouwers perspectief. Door de perceptie van de toeschouwer te doorgronden werd er meer inzicht verkregen over de mate waarop de techniek in staat is om eventuele intrusie te veroorzaken. Doordat het noodzakelijk was om diverse concepten expliciet toe te lichten is er een opdeling te zien die begon bij het fenomeen zelf en vanuit daar verder ingezoomd op de zintuigelijke filmervaring. Aangezien intrusie een zeer psychoanalytisch geladen begrip betreft, is een concluderend besluit opstellen voor dit onderzoek echter geen gemakkelijke opgave.

Identificatie van de "blik"

Uit dit onderzoek is naar voren gekomen dat intrusie op diverse manieren tot stand kan komen. De 'cinematic gaze', oftewel de wisselwerking tussen de blik van de toeschouwer en de blik van het personage, speelt een belangrijke rol bij intrusie en zorgt er tevens voor dat de close-up differentieert van andere filmische technieken. Het betreft namelijk het significante effect van de blik die "terugkijkt" waarin de kern van de intrusie zich bevindt, verklaart Dirk Lauwaert (hoofdstuk vier). Het gelaat en de blik is waar volgens de auteur de "magische operaties van het lichaam" bevinden. De vervreemdende ervaring die de toeschouwer ondergaat als deze door het personage wordt "bekeken" speelt daarom een zeer belangrijke rol in de studie van de close-up naar de ervaring van intrusie. Aan de hand van het werk van Münsterberg kan verklaard worden dat tijdens een close-up de omgeving van het personage wordt genegeerd en de aandacht zich plots verplaatst richting een specifiek detail; namelijk het gezicht en dus de nabijheid van de blik. De verschuiving van de aandacht zorgt ervoor dat de concentratie van de toeschouwer zich nu volledig kan richten op een betekenisvolle blik in de ogen van het personage beeld. De kern van een persoon ligt volgens Münsterberg namelijk in zijn gevoelens en emoties en de close-up is vervolgens in staat om deze van een nabije afstand in te kaderen.

Significante rol van de belichaamde intentionaliteit

Om de filmbeleving binnen de context van intrusie nog beter te vatten werd er vervolgens onderzocht welke essentiële factoren een rol spelen bij de aanschouwing van de blik van de ander die kunnen resulteren in intrusie. Auteur Vivian Sobchack levert een belangrijke bijdrage met haar werk waarin ze stelt dat er bij het filmkijken ten allen tijden rekening gehouden dient te worden met de belichaamde intentionaliteit van de toeschouwer. Haar fenomenologische benadering legde uit dat de ervaring van de close-up namelijk niet alleen gepercipieerd wordt door de ogen, maar er een heel scala aan zintuigen wordt geprikkeld dat het gehele lichaam van de toeschouwer in bezit neemt. Auteurs Lauwaert en Sobchack legden uit dat bij een ervaring als deze de toeschouwer wordt uitgenodigd om een vorm van lichamelijk contact te krijgen met het personage en hierdoor een ervaring van fysieke nabijheid teweeg wordt gebracht. In hoofdstuk drie werd vervolgens verduidelijkt dat de actieve zelfbeschouwende blik die de toeschouwer werpt op het beeld het sterkst tot uiting komt wanneer de aandacht gericht wordt op anderen, omdat we ons eigen geleefde lichaam herkennen in dat van de persoon op beeld. Deze “haptische ervaring” brengt de toeschouwer direct in contact met het personage. De lichamelijke perceptie die teweeg wordt gebracht doordat de toeschouwer reageert op het beeld is een gelijksoortige ervaring als de fysieke aanwezigheid van een ander lichaam. Het is volgens Roland Barthes net alsof de toeschouwer door middel van een navelstreng het lichaam deelt met de persoon op het beeld.

Een krachtige close-up bleek tijdens dit onderzoek de indringende blik van Alex in de openingsscène van *A Clockwork Orange*. De macht die het beeld kan hebben om een toeschouwer onbeweeglijk te maken is duidelijk te identificeren in deze close-up van de protagonist. Mede dankzij een gebrek aan context is de penetrante blik in de close-up in staat om de toeschouwer te vervreemden van het beeld en deze een desoriënterende ervaring te bezorgen. Daarnaast illustreert de ‘Ludovico Technique scene’ eveneens de kracht van de blik om een ervaring van intrusie bij het publiek te provoceren. Kortom, de wisselwerking van de blik en de aanwezigheid van het lichaam van de toeschouwer kan een gevoel van beklemming en immobilisatie uitlokken doordat deze in staat wordt gesteld om in te beelden hoe het is om zelf onbeweeglijk gemaakt te worden.

Intrusie als gevolg van een fenomenologische filmervaring

Om intrusie te begrijpen en doorgronden diende er volgens Lauwaert (hoofdstuk vier) gekeken te worden naar de indringende macht van het aanwezig lichaam dat de ander heeft op de toeschouwer. Zoals uitvoerig behandeld werd het begrip intrusie in deze masterproef geassocieerd met het ongewild “binnendringen” van beelden. De privacy en intieme grens wordt namelijk overschreden wanneer de observerende toeschouwer wordt geconfronteerd met een indringend beeld dat de blik van de ander bevat. De reden hiervoor is, omdat het “andere lichaam” een bevoorrechte toegang tot dat van onszelf behelst. Alleen al door de aanwezigheid ervan “raakt” het ons eigen lichaam. Het meest magische van het lichaam is daarbij het gelaat, en dus de blik, dat het sterkst tot uiting komt in de close-up, stelde Lauwaert. Hoe nabijer het beeld op het gelaat, hoe meer aantrekking, aanspreking, uitnodiging en expressie erin ligt. Een goed voorbeeld is te zien in *The Blair Witch Project*. Door gebruik van een first person perspectief, waarbij de protagonist haar angst projecteert door middel van haar indringende blik in de camera, wordt de blik van de toeschouwer verbonden aan die van haar. De wisselwerking roept een affectie op en stelt de toeschouwer in staat om op een intieme belichaamde wijze te reageren op de protagonist. Haar emotionele staat neemt de toeschouwer gevangen.

Intrusie als gevolg van afwijzing

Een belangrijke ontdekking die tijdens het onderzoek naar de fenomenologie van de close-up is gedaan werd wederom gebaseerd op het werk van Lauwaert. Zoals de auteur uitlegde, vervullen de ogen van een personage op beeld een zeer belangrijke taak. Een significante bevinding aan de hand van het werk van Lauwaert is dat wanneer een personage de ogen sluit, zoals in de filmanalyse van *The Passion of Joan of Arc* te zien is, er een krachtigere vorm van intrusie teweeg wordt gebracht dan wanneer de ogen open zijn. Het paradoxale effect aan gesloten oogleden is namelijk dat dit het personage in een zekere zin minder zichtbaar maakt voor de toeschouwer. De toeschouwer is wellicht nog steeds vrij om het gelaat van het personage te onderzoeken, maar doordat de ogen gesloten zijn creëert het personage een onmogelijke situatie voor de toeschouwer om zijn of haar blik te kunnen installeren in dat van het personage. Intrusie wordt op deze manier veroorzaakt doordat de toeschouwer nu niet langer een wisselwerking ervaart met het personage maar met de filmmaker zelf. De indringende blik van de filmmaker brengt een overladen gevoel van gene en onbehagen teweeg.

Tijdens de literatuurstudie kwam al snel naar voren dat binnen het domein van de fenomenologie, oftewel de belichaamde intentionaliteit tijdens de filmervaring, slechts het topje van de ijsberg is onderzocht. Aangezien de aanwezigheid van het lichaam van de toeschouwer een significante rol lijkt te spelen bij het doorgronden van de filmervaring is het vrijwel zeker dat de erkenning van de lichamelijke intentionaliteit in de toekomst een steeds groter terrein zal winnen binnen de filmtheorie. Hopelijk kan de fenomenologische benadering binnen dit onderzoek een inzicht bieden in de ervaring van intrusie bij de perceptie van de blik in een close-up en zal deze masterproef een springplank bieden voor andere filmwetenschappers die dit thema verder willen onderzoeken.

VII. REFERENTIES

Bibliografie

- Benjamin, W. (1931/1972). A short history of photography. *Screen*, 13(1), 5-26.
- Bordwell, D., & Carroll, N. (2012). *Post-theory: reconstructing film studies*: University of Wisconsin Pres.
- Brewin, C. R., Gregory, J. D., Lipton, M., & Burgess, N. (2010). Intrusive images in psychological disorders: characteristics, neural mechanisms, and treatment implications. *Psychological review*, 117(1), 210.
- Deleuze, G. (1983/2013). *Cinema I: The Movement-Image* (t. b. H. T. a. B. Habberjam), Trans.): Minneapolis: Minnesota Press.
- Gerstein, R. (1978). Ethics. *Intimacy and Privacy*, 89, 76-81.
- Gunning, T. (1986). The cinema of attraction. *Wide Angle*, 3(4), 1986.
- Gunning, T. (1989). "Primitive" Cinema: A Frame-up? Or the Trick's on Us. *Cinema Journal*, 3-12.
- Gunning, T. (1997). In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film. *Modernism/modernity* 4(1), 1-29. The Johns Hopkins University Press. . Retrieved June 23, 2016, from Project MUSE database.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film: The redemption of physical reality*: Princeton University Press.
- Lauwaert, D. (1996). *De gelaarsde kat. Artikels*. Brussel.
- Marks, L. U. (1998). Video haptics and erotics. *Screen* 39 4, Winter 1998, 331-348.
- Merleau-Ponty, M., & Smith, C. (1996). *Phenomenology of perception*: Motilal Banarsidass Publishe.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Media and cultural studies: Keywords*, 393-404.

Münsterberg, H. (1915). Why we go to the movies. *The Cosmopolitan*, 60(22-32), 171-190.

Rachman S.J. & de Silva P. (1978). Abnormal and normal obsessions. *Behaviour Research and Therapy*. 16, 233-248.

Salt, B. (2004). The shape of 1999: the stylistics of American movies at the end of the century. *New Review of Film and Television Studies*, 2(1), 61-85.

Salt, B. (2013). The shape of 1939. *New Review of Film and Television Studies*, 11(2), 211-223.

Schoeman, F. (1984). *Philosophical Dimensions of Privacy: An Anthology*, : Cambridge: Cambridge University Press.

Sobchack, V. (1990). The active eye: A phenomenology of cinematic vision. *Quarterly Review of Film and Video*, 12(3), 21-36.

Stanford Encyclopedia of Philosophy. Privacy.

Stanford Encyclopedia of Philosophy. (2015). Edmund Husserl. from <http://plato.stanford.edu/entries/husserl/>

Yale University. (2002). Film Analysis Guide: Close-up. from <http://filmanalysis.yctl.org>

Filmografie

Daniel Myrick, E. S. (Writer). (1999). The Blair Witch Project.

Dreyer, C. T. (Writer). (1928). The Passion of Joan of Arc

Kubrick, S. (Writer). (1971). A Clock Work Orange.

Minh-ha, T. T. (Writer). (1982). Reassemblage.

Powell, M. (Writer). (1960). Peeping Tom.

YouTube, V. (Producer). (1983). Reassemblage Trinh T Minh ha 1983. Retrieved from <https://http://www.youtube.com/watch?v=FSZaRHg0xVs>