

GESCHIEDENIS, BEELD & VERBEELDING

NUMMER 4 | 2017



Stichting **IVMV**
INSTITUUT voor
MAATSCHAPPELIJKE
verbeelding

INHOUDSOPGAVE
nummer 4 | 2017

GESCHIEDENIS, BEELD & VERBEELDING
IVMV online magazine

INTRO

1. Heidi de Mare en Wilbert Schreurs, 'Maalstroom van de geschiedenis. Inleiding op GESCHIEDENIS, BEELD & VERBEELDING'.

COLUMN

2. Joost Pollmann, 'Het vlot van de Lampedusa. Over de handzame verpakking van een crisis'. Met een beeldbijdrage waaruit blijkt dat *Het vlot van de Medusa* als icoon voor de vluchtelingenproblematiek wordt ingezet.
3. Heidi de Mare, ['CARNATY, of de moeilijkheid van vleeskleur'](#).
4. Geerten Boogaard, 'Gelijk een vader in zijn huisgezin. Constitutionele interpretatie van oranje familieplaatjes'.

BESPIEGELING

5. Gabriël van den Brink, 'Groeten uit Portugal. De vroege opkomst van de morele *verbeelding*'.
6. Thomas van den Brink, 'The cartographic conception of a fiction? The problematic interpretation of old planning maps as historical sources'.

ESSAY

7. Merlijn Schoonenboom, 'Venus voor het volk. Waarom lang vergeten 19^e-eeuwse schilders weer bij de hedendaagse cultuur passen'.
8. Gabriël van den Brink en Heidi de Mare, 'Maatschappelijke verbeelding. Bouwstenen voor een historisch-analytische benadering'.

9. Gabriël van den Brink en Heidi de Mare, 'HIGH NOON. Exemplum in termen van ons theoretisch kader'.
10. Heidi de Mare, 'Melk, tabak en alcohol. Verschuivingen in de maatschappelijke verbeelding van gezondheid en ziekte in NL'.

REVIEW

11. Heidi de Mare, 'Tussen verledenverbeelding en ekphrasis. Twee cultuurhistorici over beeld en verbeelding'. Dubbelbespreking, P. Rietbergen (2015), *Clio's stiefzusters. Verledenverbeeldingen voorbij de geschiedwetenschap* en D. Rijser (2016), *Een telkens nieuwe Oudheid. Of: Hoe Tiberius in New Jersey belandde*.
12. Leo van Bergen, 'Op je gezondheid. Boekbespreking'. René Kahn (2016), *Op je gezondheid? Over de effecten van alcohol*.
13. Tonie van Marle, 'Terug naar de Grootte Oorlog. Boekbespreking'. Nanette Norris (ed.) (2015), *Great War Modernism. Artistic Response in the Context of War, 1914-1918*.

DOSSIER

GESCHIEDENIS, BEELD & VERBEELDING

een greep uit onze publicaties:

- Gabriël van den Brink (1990), 'Een andere pijp. Inleiding', bij G.J.M. van den Brink en W.Th.M. Frijhoff (red.), *De wevers en Vincent van Gogh*, Waanders uitgevers: 7-21 (pdf).
- Gabriël van de Brink (1994), 'Geschiedschrijving als geestelijke oefening. De Certeau en mijn ervaringen met historisch onderzoek' (pdf).
- Heidi de Mare (1997), '[De verbeelding onder vuur](#). Het realisme-debat der Nederlandse kunsthistorici', in: *Theoretische Geschiedenis*, vol. 24, no. 2: 113-137.
- Heidi de Mare (1999), '[Gedisciplineerd kijken. Van kunstgeschiedenis naar historisch formalisme](#)', in: *Kunstlicht*, Jubileumnummer, De toekomst van kunstgeschiedenis, vol. 20, no. 3-4: 14-20.
- Heidi de Mare (2000), '[Het huis, de Natuur en het vroegmoderne architectonisch kennissysteem van Simon Stevin](#)', in: J. De Jong et al. (eds.), *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, deel 51: 34-59.
- Heidi de Mare (2003a), '[Hoofdstuk 1: Bronnen en methodologie](#)', in: idem, *Het huis en de regels van het denken. Een cultuurhistorisch onderzoek naar het werk van Simon Stevin, Jacob Cats en Pieter de Hooch* (cum laude dissertatie): 21-116.
- Heidi de Mare (2003b), '[Hoofdstuk 5. Samenschatting, reflectie en speculatie](#)', in: idem, *Het huis en de regels van het denken* (cum laude dissertatie): 591-706.
- Connie Veugen (2004), '[Here be the dragons](#). Voorgeschiedenis en ontstaan van adventure games', in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, themanummer [Games & Geschiedenis](#), vol. 7, no. 2: 77-99.
- Heidi de Mare (2005), '[Welsprekende waarschijnlijkheden](#). Het misplaatste moralisme in het Nederlandse documentairedebat naar aanleiding van FORD TRANSIT (2002)', in *E-view*: 1-82.
- Leo van Bergen (2006), '[Holocaust is geen mening](#)', *de Volkskrant*, 4 oktober.
- Heidi de Mare (2007a), '[Vroegmoderne verwantschap in woord en beeld. Het gebruik van Cats, De Hooch en Van Hoogstraten als historisch bronmateriaal](#)', in: P. Stokvis (red.), *Geschiedenis van het persoonlijk leven. Bronnen en benaderingen*. Amsterdam SUN/Boom/OU: 299-345.
- Heidi de Mare (2007b), '[Johannes Vermeer: migratie van een icoon](#)', in: J. Van Eijnatten et

- al. (red.), *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff*, Amsterdam Bert Bakker: 198-214. **Translation:** [‘Johannes Vermeer: migration of an icon’](#).
- Wilbert Schreurs (2008), ‘Huisje, boompje, beestje. Hoe denken reclamemakers zelf over hun “genderstereotiepe” reclame? Zouden ze het een volgende keer anders doen?’, in: *Adformatie* 41, 9 oktober: 46-49 (pdf).
 - Olaf Tans (2009), ‘De fictie van de constitutie. Over de maatschappelijke functie van ontwerp-denken’, in: *Recht der Werkelijkheid*, vol. 30, no. 1: 12-26 (pdf).
 - Heidi de Mare (2009), [‘Ars sine scientia nihil est. De kunst van interdisciplinair onderzoek’](#), in: *Kunstlicht*, Jubileumnummer Kunstgeschiedenis & Interdisciplinariteit, vol. 30, no. 3-4: 90-99. **Translation:** [Ars Sine Scientia Nihil Est. The Art of Interdisciplinary Research’](#).
 - Leo van Bergen (2009), [‘Medische Polemologie en Ideologie: drijfveren en oogkleppen’](#), *Nederlands Militair Geneeskundig Tijdschrift*, September: 173-179.
 - Leo van Bergen (2010a), [‘De geschiedenis herhaalt zich \(niet\). Een gedachtegang over pandemiebestrijding, wetenschappelijke waarheid en maatschappelijke beeldvorming’](#), *Nederlands Militair Geneeskundig Tijdschrift*, no. 63 (september): 145-148.
 - Leo van Bergen (2010b), [‘Vrije mening is schot uit de heup’](#), *de Volkskrant*, 26 oktober.
 - Leo van Bergen, Heidi de Mare and Frans J. Meijman (2010), [‘From Goya to Afghanistan. An essay on the ratio and ethics of medical war pictures’](#), in: *Medicine, Conflict & Survival*, vol. 26, no. 2: 124-144.
 - Gawie Keyser en Heidi de Mare (2010), [‘De lakmoesproef van de moderne beschaving. Goed en kwaad in virusfilms’](#), in: A. Oderwald et al. (red.), *Besmet* (Literatuur & geneeskunde, De Tijdstroom Utrecht): 99-108.
 - Leo van Bergen (2011), [‘De snelle opkomst en gestage ondergang van het vak medische geschiedenis aan de Vrije Universiteit’](#).
 - Heidi de Mare (2012), [‘Vindplaats van het huiselijk leven. Het kamergezicht in de Hollandse Gouden eeuw’](#), in: *Historisch Tijdschrift Holland*, no. 3: 110-118.
 - Heidi de Mare (2013), [‘Hoe de historische verbeelding maatschappelijk vorm krijgt’](#). Bespreking M. Kleppe (2013), *Canonieke icoonfoto’s. De rol van (pers)foto’s in de Nederlandse geschiedschrijving*, in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, Jrg. 16, no. 2: 77-80.
 - Connie Veugen (2014), [‘Using Games to Mediate History’](#), in: L. Egberts and K. Bosma (eds.), *Companion to European Heritage Revivals*: 97-111.
 - Heidi de Mare (2014), [‘Beeldopvattingen in Nederland. Een kleine genealogie van het Europese beeldbegrip’](#) [kader 1], in: *IVMV online magazine 2014 | 2 HET BEELD VAN MOSLIMS IN NL*.
 - Heidi de Mare (2015a), [‘Waar is de verbeelding gebleven?’](#), in: M. van Hulst & Th. Jansen (red.) (2015), *Onder de motorkap van de modernisering. Essays voor Gabriël van den Brink*: 183-191.CHECK
 - Heidi de Mare (2015b), [‘Nadenken over het beeld](#). Bespreking Joan B. Vert (2014), *De kunst van het afbeelden. Een overzicht van de visuele taal*, in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*.
 - Heidi de Mare (2016), Book review [H. Bredekamp et al. \(eds.\) \(2015\), The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery](#), in: *Journal of Design History*, vol. 29, no. 1: 93-95.
 - Heidi de Mare en Sterre Sprenger van *De Correspondent* (2016), Een gedachtewisseling (pdf).
 - Heidi de Mare (2017), ‘Gezelschapspel of monsterverbond? Herkomst en rol van het

romantisch-moderne kunstbegrip', dubbelbespreking A. Heumakers (2015), *De esthetische revolutie. Hoe Verlichting en Romantiek de Kunst uitvonden* en P.J. Steenhuis en R. Gude (2015), *Door het beeld, door het woord* (2015) in: [Tijdschrift voor Mediageschiedenis](#), no. 1.

HIGH NOON

Film is het beeldmateriaal dat door zijn samengestelde vormgeving – verhaal, beeld, typografie, omgevingsgeluid en muziek – bij uitstek geschikt om de werkwijze van het IVMV waar het om de maatschappelijke verbeelding gaat toe te lichten.



Exemplum in termen van ons theoretisch kader

[Gabriël van den Brink](#) en [Heidi de Mare](#), Leiden 2016-2017

In het onderstaande proberen we de meer abstracte gedachtegang van ons theoretisch kader te illustreren aan de hand van de film HIGH NOON (1952).¹ Daartoe hernemen we in het kort de voornaamste denkbeelden uit ons kader om deze vervolgens toe te lichten aan de hand van datgene wat de film laat zien. Met het oog op de duidelijkheid hebben we onze denkbeelden in een rechte letter gezet waarbij het cijfer tussen [vierkante haken] verwijst naar de corresponderende paragrafen uit ons theoretisch kader, terwijl we de analyse van HIGH NOON in een *cursieve letter* weergeven. De verwijzingen naar de beeldpagina's zijn als volgt genoteerd: [BP nummer].

A. Fictie en realiteit, archief en verbeelding

Met betrekking tot de ontologische status van maatschappelijke verbeelding brengen we twee onderscheidingen aan. Ten eerste is er verschil tussen vormen van realiteit (handelingen,

¹ Gabriël van den Brink en Heidi de Mare, 'Maatschappelijke verbeelding. Bouwstenen voor een historisch-analytische benadering', in: IVMV online magazine GESCHIEDENIS, BEELD & VERBEELDING, nummer 4 | 2017

gebeurtenissen, machtsrelaties) en vormen van fictie (woorden, verhalen, beelden, artistieke producten) [1]. Ten tweede is er verschil tussen verbeelding in haar materiële gedaante (verhalen, beelden, klanken) en de immateriële ervaringen (gevoelens, betekenissen, geloofsovertuigingen) die het waarnemen van artefacten in ons oproept [2].

Deze twee onderscheidingen laten zich illustreren aan de hand van HIGH NOON. Het eerste onderscheid brengt met zich mee dat we vasthouden aan het verschil tussen de sociale realiteit zoals die begin jaren vijftig op het platteland van de Verenigde Staten bestond en de film HIGH NOON die we vandaag de dag nog steeds kunnen zien.² Die sociale werkelijkheid bestaat nauwelijks meer maar kopieën van de film nog wel. Bovendien zijn ze uit heel andere materialen samengesteld. De sociale realiteit omvatte stenen en stof, huizen, personen, politieke gebeurtenissen en dergelijke terwijl de film slechts uit zwart-wit-beelden bestaat. De film kan worden gekocht maar de toenmalige realiteit uiteraard niet. Bovendien speelden in de toenmalige realiteit oneindig veel andere elementen een rol die in de film op geen enkele manier zichtbaar worden gemaakt zoals geld, industrie, internationale spanningen et cetera. Gegeven al deze verschillen heeft de poging om de film op een of andere manier te zien als een afbeelding van de toenmalige realiteit geen enkele zin.

Even fundamenteel is het tweede onderscheid namelijk tussen HIGH NOON als tastbare zaak en als verbeelde wereld die we betreden wanneer we de film gaan zien. De materiële elementen van de film liggen vast en kunnen objectief worden geanalyseerd. We stellen bijvoorbeeld vast dat scène A een lengte van 32 seconden bezit (bijlage plotsegmentatie). We zien dat het beeld in scène B voor een deel door een arriverende locomotief wordt gevuld [BP 13.9]. We horen dat de muziek in scène C langzaam maar zeker steeds sterker wordt. En we constateren dat het gezicht van de hoofdpersoon in scène D een aantal fronsen vertoont [BP 7h, 11a, 12a]. Dat alles ligt vast zodra de film uitgebracht is en vormt de empirische basis waarop elke analyse van de film berust. Maar er is een verschil tussen die reeks van objectieve gegevens en de imaginaire wereld die we betreden op het moment dat we film kijken. Dan worden we meegenomen in een verhaal dat spanningen tussen diverse personages laat zien. We proeven de gevoelsmatige betekenis van bepaalde handelingen. We zien aan het gezicht wat een personage denkt of ervaart. En we beseffen welke waarden er door de getoonde gebeurtenissen op het spel staan. Hoewel die verbeelde wereld zonder het tastbare artefact niet kan bestaan, mogen wij haar daar niet meer vereenzelvigen.

Dit alles neemt niet weg dat bepaalde elementen in de film wel degelijk aan de realiteit zijn ontleend. We hebben op dat punt een vergelijking gemaakt met de dagresten die volgens Freud worden opgenomen in onze droom of met kenmerken van het natuurlijk milieu die volgens Lévi-Strauss hun weg vinden naar de mythologie. Deze elementen zijn bouwstenen die nog op vele wijzen kunnen worden gebruikt. De aanwezigheid van dagresten zegt dus heel weinig over de manier waarop het verhaal zich ontvouwt, de manier waarop onze gevoelens worden bespeeld of de interpretatie die de film ons wil voorhouden [5].

Het is niet moeilijk om in het geval van HIGH NOON een aantal elementen te noemen die men als dagresten kan zien. Denk aan het dorp waar de handeling zich goeddeels voltrekt. Die huizen zullen er 'in het echt' ongeveer hetzelfde uit hebben gezien. Dat geldt even goed voor de trein, de paarden, de gebruiksvoorwerpen en zelfs voor de mensen waaruit de film opgebouwd is. Het punt

² HIGH NOON verbeeldt een verhaal dat zich afspeelt in de tweede helft van de negentiende eeuw, wat de zaak natuurlijk iets compliceert.

is echter dat met dezelfde bouwstenen een groot aantal verschillende verhalen kan worden verteld. Het specifieke van HIGH NOON zit dus niet zozeer aan die bouwstenen vast maar aan het verhaal, de wijzen waarop het in beeld wordt gebracht en de betekenissen die het oproept. We mogen ons dus niet laten misleiden door het element van de techniek (de productie van beelden door met een camera opnamen te maken van bepaalde voorwerpen en handelingen) en moeten ons concentreren op de aard van de beelden en de betekenissen die zijn genereren.

B. Formele codes, conventies en regels

Doorslaggevend is dus het stelsel van formele regels en werkwijzen die het mogelijk maken om met behulp van zowel aan de realiteit als aan de fantasie ontleende elementen een fictieve wereld te scheppen die we via de poort van een film, een roman, een stripverhaal, een reclameboodschap of een game binnen gaan. De aard van die codes bepaalt om welk genre het gaat [5]. De interne consistentie en coherentie waarmee de conventies zijn toegepast bepalen de (interne) waarschijnlijkheid van de imaginaire wereld die wordt opgeroepen en daarmee ook voor de kwaliteit van het resultaat [12-14].

Dit is meteen duidelijk aan het begin van HIGH NOON. De credits waarmee de film aanvangt (ook wel generiek genaamd) vervullen daarbij hun klassiek, introducerende rol. De eerste paar minuten tonen de setting en bepalen de sfeer waarin het verhaal zich zal ontrollen. Prairielandschap, wat verspreid staande bomen, een paard en, zittend op een rots, de iconische cowboy, met hoed, pistool-met-holster-en-kogels en laarzen. Speurend naar zijn twee kompanen, die, de een na de ander, aan de horizon verschijnen. [BP 1a-1c]. Gedrieën gaan ze in volle galop op weg naar het even herkenbare stadje in the middle of nowhere met kerk, de hoofdstraat met saloon, het kantoor van de sheriff en van de rechter, de barbershop, eindigend bij het station. We zijn beland in de western.

Onze kennismaking in de generiek reikt echter ongemerkt veel verder. De doorkruising van het wat slaperig aandoende stadje, gaat gepaard met de schijnbaar toevallige introductie van het type bewoners die een rol gaan spelen. Allemaal reageren ze op de komst van de drie cowboys, kerkgangers bevreesd, een oude vrouw die een kruis slaat, saloonbezoekers hoopvol uitziend naar actie. De barbier die ze als laatste ziet voorbijtrekken, weet om wie het gaat: Jim Pierce, Jack Colby en Ben Miller. Alleen de hoofdpersonen verkeren nog in het ongewisse van de aankomst van de boeven – Will Kane en Amy Fowler worden, in aanwezigheid van de voltallige gemeenteraad, juist op dat moment door Percy Mettrick, de rechter, in het huwelijk verbonden [BP 2e en 2f]. Om vervolgens Kane, eigenlijk tegen zijn zin, ceremonieel te ontheffen uit zijn functie als sheriff [BP 1d, 1h]. De toeschouwer heeft aldus in de eerste minuten al veel protagonisten zien passeren.

Op die manier bepalen die eerste tien minuten – tot het moment waarop mr. en mrs. Kane na de huwelijksvoltrekking het stadje verlaten [BP 3a en 3b] – de formele voorwaarden waaronder de toeschouwer toegang krijgt tot de imaginaire wereld van HIGH NOON. Wat er is te zien en te horen is belangrijk, ook als de toeschouwer zich daarvan niet steeds bewust is. De generiek biedt, in een notendop, de narratieve, audiovisuele en muzikale fundamenten op basis waarvan het verhaal zich in volgende 70 minuten zal gaan voltrekken. Codes en conventies in deze drie verschillende registers helpen om veel te vertellen en te laten meemaken in korte tijd.

BP-1



1a 1b



1c



1d



1e



1f



1g



1h

BP-2 credits, van buiten naar binnen



2a



2b



2c



2d



2e



2f

credits [3:20-4:00]: camerabeweging van buiten [boeven die het stadje binnen rijden] naar binnen [kantoor van de rechter - Justice & Peace staat er, in spiegelbeeld, op het venster, huwelijksplechtigheid, mét een klok: 10:35 uur]

BP 3



3a



3b



3c



3d



3e



3f

[9:39] vertrek pas getrouwde paar uit het stadje [buiten] camerabeweging naar binnen [9:51]; kennismaking met Helen Ramirez, [eigenaresse van het hotel en voormalig maitresse van Kane en daarvoor van Frank Miller] met Harvey [op dat moment nog hulp sheriff en vriend van Helen].

Overigens kunnen codes alleen hun werk doen wanneer ze door vele films worden gedeeld. We zien hier een interessante parallel met de manier waarop Lévi-Strauss een verzameling mythen analyseert. Men kan de betekenis van een bepaalde mythe alleen vaststellen door haar te vergelijken met andere en te zoeken naar de veelal impliciete ordening die alle varianten met elkaar verbindt, in termen van Wendy Doniger te zoeken naar de micromythe resp. de macromythe. Zo vormt het totale corpus aan verhalen het eigenlijke onderzoeksobject van de mythologie [16].

HIGH NOON illustreert dat men een film nooit als geïsoleerd geval dient te zien. Het gaat om de manier waarop de betreffende film binnen een gegeven genre variaties aanbrengt. Het genre van de western bestaat niet uit een vast verhaal met onveranderlijke personages, maar dient primair als onderscheidingsmiddel. Het genre benoemen is, volgens Eric de Kuyper, een eerste stap in de classificatie van filmverhalen. Een genre wordt bepaald door de films die zich onder die noemer scharen. De eindeloze variaties die tot op de dag van vandaag verschijnen bewijzen de rijkdom en de vruchtbaarheid van de western. Het genre is nog altijd in staat om nieuwe verhalen te vertellen. Anders gezegd: één film is geen film. Een grondige analyse van HIGH NOON zou de film dan ook moeten zien als één variant binnen een corpus dat zich in de tijd ontwikkelt. Een film als RIO BRAVO (waarover straks nog een opmerking zal worden gemaakt) behoort er evengoed toe.

C. Zonder waarden geen film

Veel films 'draaien' op een conflict tussen diverse waarden. Bijvoorbeeld de hoofdpersoon die moet kiezen tussen de liefde van zijn leven of de plicht die hem roept. Die waarden spelen ook in de visuele vormgeving door. Dat is bijvoorbeeld het geval als we op het gezicht van de acteurs menselijke gevoelens zien, als de ambivalentie van ogenschijnlijk goede personages zichtbaar wordt of als er sprake is van een empathisch moment. In het algemeen geldt dat de kwaliteit van een film hoger is naarmate het samenspel van waarden complexer wordt. Overigens heeft dit niets met subjectivisme van doen. De aanwezigheid, vormgeving en functioneren van waarden in een film (of andere vorm van verbeelding) laat zich objectief aanwijzen omdat ze in de blijvende structuur van de betreffende artefacten vastgelegd is [11].

Bij een retorische analyse van de verbeelding spelen deze waarden ook een belangrijke rol. Een dergelijke analyse veronderstelt dat men nagaat in hoeverre een roman, film, tv-serie of theaterstuk aan de eisen van logos, ethos en pathos tegemoet komt. Met name ethos en pathos mobiliseren waarden. Daarbij verwijst ethos naar de waarden die worden toegeschreven aan de auteur, en pathos naar waarden die worden gekoesterd door het publiek. Een vorm van verbeelding die zich weinig aantrekt van de esthetische, sociale en morele waarden die kijkers koesteren, wordt nooit een succes. In die zin moet elke commerciële film of tv-serie aan de eis van (externe) geloofwaardigheid kunnen voldoen [13].

Dit laat zich illustreren aan de manier waarop HIGH NOON het thema van de mannelijkheid aan ons presenteert. Mannelijke waarden zijn veelvuldig aanwezig maar worden uitgewerkt in meerdere lijnen die geen eenduidig beeld opleveren. Voorbeelden zijn de confrontatie van de hoofdpersoon met zijn hulpsheriff: de onvolwassen en over het paard getilde Harvey; met de rechter die eieren voor zijn geld kiest en die door zijn vertrek het stadje aan de wetteloosheid overlaat; met de vrienden van Frank Miller in de saloon; met de burgers die tijdens een kerkdienst debatteren over de vraag of Kane moet worden gesteund (zie dialoog); met zijn vrienden zoals Sam Fuller die zijn vrouw een leugentje laat vertellen en met zijn vroegere baas Matt die zijn verzoek om hulp wegens ziekte weigert; en met de 14-jarige Johny die bereid is te vechten maar volgens Kane daar nog te jong voor is. Daarmee blijkt de waarde van 'mannelijkheid' minder eenduidig dan je van

een western zou hebben verwacht. Toch blijft één klassieke waarde de hele film overeind. Kane heeft een groot plichtsbesef en kiest ervoor om de confrontatie met het Kwaad aan te gaan, ook wanneer hij alleen komt te staan en bovendien de mislukking van zijn huwelijk dreigt. De aanloop naar de climax wordt ook visueel aangezet: op weg naar de confrontatie met de vier boeven is Kane geheel alleen, wat door kadrering en camerabeweging des te indringender wordt ingeprent. Van een close-up van Kane's ongeruste gelaat [BP 11a] via een tilt is de eenzaamheid van held die het stadje voor het onheil wil behoeden onverbiddelijk [BP 11c-11f]. Om vervolgens, met de boeven in aantocht (van rechts) op hen af te lopen (van links) [BP 11j-11k].³

Vanwege de grote rol die waarden spelen kunnen films en andere populaire media gemakkelijke voor propagandistische doeleinden worden gebruikt. Dan worden Goed en Kwaad voorgesteld als twee absolute categorieën en komen menselijke twijfel of ambivalentie niet meer in beeld. De functie van de verbeelding is dan om orde te scheppen in een wereld die men als verwarrend ervaart [12].

Wanneer we met deze maatstaf naar HIGH NOON kijken, beseffen we dat deze film eerder op een vorm van antipropaganda neerkomt. Als kijker leren we verschillende gezichtspunten onderkennen. In plaats van een einde te maken aan alle ambivalenties – kenmerk van propaganda waarin alleen nog Goed en Fout bestaan – laat HIGH NOON zien dat de werkelijkheid ingewikkelder is, dat de meningen niet te herleiden zijn tot één opvatting en dat personen vaak niet zijn wat ze lijken te zijn. In die zin is de film ver-makelijk: ze spoort de toeschouwer aan tot herschikking van aannames en vanzelfsprekendheden waar het gaat om de gezamenlijke eliminatie van het Kwaad. Daarmee zouden we HIGH NOON, net zoals andere films waarin diverse waarden worden getoond, kunnen beschouwen als een denkexperiment, als aanzet en uitnodiging tot een reflectie op de eigen uitgangspunten en vooroordelen.

D. Het narratieve register

Vormen van menselijke verbeelding voltrekken zich vaak langs een narratieve as. Hoe gecompliceerd de zo opgeroepen fictieve wereld ook is, ze neemt de vorm aan van een reeks woorden en gebeurtenissen die op elkaar volgen en waarbij het stelsel van onderlinge verwijzingen zich in één register ontvouwt [14].

Op het eerste oog vertelt HIGH NOON een simpel verhaal: de sociale vrede in het dorp wordt bedreigd door het Kwaad, het hoofdpersonage gaat de strijd aan en behaalt na enkele omwegen en tegenslagen de overwinning. Alles komt goed en het gewone leven kan worden hervat. Story (onderliggende, chronologische verhaal) en plot (hoe dat in de film wordt verteld) lijken samen te vallen.

Toch zien we meteen dat er verschillende verhaallijnen uitgezet zijn. Hoewel de hoofdvertelling zich grotendeels ontwikkelt aan de hand van wat de protagonist doet en laat – Will Kane die in plaats van met zijn kersverse echtgenote te vertrekken om samen een winkelnering te beginnen in een verderop gelegen stad, omkeert om een uur lang te proberen medestanders te werven teneinde een aantal boeven uit te schakelen – zijn er de nodige subverhalen aanwijsbaar. De

³ Zie ook de nadere uitwerking van Will Kane als lone wolf, Gawie Keyser, 'De lone wolf in de westerse verbeelding. Bewegend tussen radicaal gevoel van wanhoop en onbaatzuchtige opoffering', in: Heidi de Mare, Sigrid Burg & Gawie Keyser, m.m.v. Gabriël van den Brink en Dick de Ruijter, *Verbeelding als omweg. Verschillen en overeenkomsten tussen moslimjongeren en politiestudenten in NL*, 8 maart 2017, pilotonderzoek in opdracht van de Nationale Politie (Contraterrorisme, Radicalisering en Extremisme): 32-68.

teneur van de meeste verhaallijnen komt erop neer dat Kane – die inmiddels geen sheriff meer is en dus officieel geen verantwoordelijkheid meer draagt – beter met zijn jonge vrouw uit het stadje had kunnen vertrekken.

E. Het visuele register

Kenmerkend voor de filmische verbeelding is dat ze behalve de narratieve as ook een visuele as kent die via andere codes en conventies functioneert. Bij die as gaat het niet om de manier waarop woorden elkaar afwisselen maar om de manier waarop specifiek visuele elementen zoals licht, montage, mise-en-scène, kleur of camerahoek een extra laag vormen die de verbeelding kan verrijken – door de verhaallijnen ongemerkt te ondersteunen en te bekrachtigen, maar ook wel door deze te nuanceren, of zelfs te ondermijnen en zo het op het oog eenvoudige verhaal diepgang te verlenen [14].

Overigens is de kennis van het visuele register niet pas met de film ontstaan. Wat doorwerkt is de schilderkunst die in het vroegmoderne Europa tot ontwikkeling kwam en de traditie van nauwkeurig waarnemen begon. Dat leidde uiteindelijk tot een kennissysteem waarin de precieze observatie, plaatsing en kadrering van zichtbare zaken (inclusief mensen) een breed gewaardeerde ‘ars’, ‘kunst’ of discipline werd. Deze heeft zowel de productie van geschilderde taferelen als de praktische natuurkennis als aanloop naar de wetenschappelijke revolutie mogelijk gemaakt, twee domeinen die pas in de loop van de 18^e eeuw (als Kunst en Wetenschap) gescheiden wegen zijn gegaan.⁴ Deze ‘kunst’ maakt vanaf de negentiende eeuw zowel in het esthetisch als in het academisch domein niet langer gebruik van linnen of verf maar van technische hulpmiddelen als fototoestel en filmcamera [15].

Het behoeft geen betoog dat dit visuele register voor HIGH NOON cruciaal is. De grafische kwaliteit van de zwart-wit fotografie voegt al vanaf de eerste seconden een geheel eigen dimensie toe aan het filmverhaal. Silhouetten van mens, dier en vegetatie tekenen zich scherp af en prenten de omgeving waarin het verhaal zich zal gaan afspelen op een basale manier in [BP 1a-1c]. Lichtaccenten richten de blik van de toeschouwer, zoals het oplichten van de tinnen ster op het moment dat Kane deze opnieuw, op eigen gezag, opspeldt in het bijzijn van zijn echtgenote, onderstreept dat de plicht roept en Amy – voorlopig – het nakijken heeft [BP 4a-4d].

Veel van de visuele manoeuvres doen efficiënt, maar ongemerkt hun werk. In HIGH NOON geldt dat voor de manier waarop de camera van buiten naar binnen beweegt. Zoals te zien is in de genereriek wanneer we vanuit de hoofdstraat waar de boeven binnenrijden, als vanzelf terecht komen in het kantoor van de rechter waar de huwelijksceremonie plaats vindt [BP 2]. Of wanneer, bij het vertrek van Kane en zijn bruid uit het stadje, de camera ons als vanzelfsprekend van de straat verplaatst naar het appartement in het hotel waar Harvey en Helen Ramirez zich bevinden [BP 3].

Verder is de mise-en-scène in HIGH NOON een krachtig instrument om binnen een zelfde kader verschillende verhaallijnen samen te brengen. Zeker wanneer de accentuerende effecten van scherptediepte worden benut, zoals in het geval dat binnen hetzelfde kader de ene lijn voorlopig wordt afgehecht en met de andere een begin wordt gemaakt. Bijvoorbeeld wanneer Kane zijn vrouw met paard en wagen ziet vertrekken richting station [Afb. 5].

⁴ De Mare, *Huiselijke taferelen. De veranderende rol van het beeld in de Gouden Eeuw*, Vantilt 2012: 485-519.

BP 4 lichtaccenten



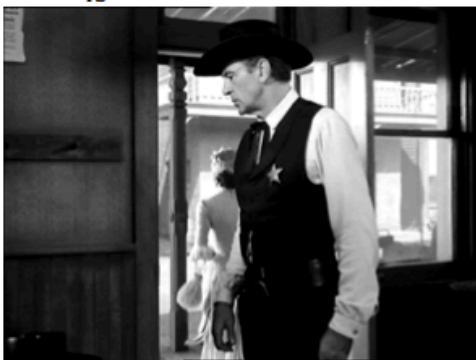
4a



4b



4c



Zonder, en mét sheriff-ster. Lichtaccent accentueert het verschil.

BP 5



5c



Kane ziet zijn vrouw vertrekken met paard en wagen [a] en [b]. Vanaf [b] gaat de aandacht uit naar de rechter die nadert. Maar het weggrijden van Amy is nog steeds zichtbaar, in [b] en [c] links in het kader, in [d] bevindt het paard met de wagen zich op het kruispunt van de perspectivische zichtlijnen, gevormd door het wegwijken van de architectonische elementen.

BP 6



6a

idem: hier is het de rechter die is te paard weggereden en die nog zichtbaar is tussen Kane en Johny die nu alle aandacht krijgen.



6b

Kane loopt over straat op zoek naar hulp-sheriffs. Vanuit de saloon ziet Harvey – die hulp-sheriff was, maar het bijtje erbij heft neer gegooit omdat Kane hem niet wilde matsen als nieuwe sheriff - hem lopen en langzaam nader bijkomen.

Haar vertrek is links in het kader te volgen. Tegelijk wordt de aandacht gericht op de rechter die centraal het beeld in loopt en in gesprek raakt met Kane. Hoewel alle aandacht naar die dialoog verschuift, is in het beeld te zien dat Amy's paard en wagen om de hoek verdwijnt: op het kruispunt van de perspectivische zichtlijnen, gevormd door het wegvijken van de architectonische elementen. Al met al een economische en tevens esthetisch elegante manier om twee verhaallijnen in elkaar te vlechten, en die de ambivalente positie van de getormenteerde Kane waarschijnlijk meer bekrachtigen dan wanneer beide scènes na elkaar zouden zijn gemonteerd. Dat geldt ook voor het vertrek van de rechter, te zien terwijl Kane met een jongen, Johnny spreekt [BP 6a] en de nadering van Kane, gezien vanuit Harvey die in de saloon zit [BP 6b]. Ook andere sequenties zijn getekend door stilering en economisch gebruik – door het herhalen van en variëren op eerdere shots. Dat geldt bijvoorbeeld voor de scènes die zich bij het station afspelen, het doen en laten van de boeven, maar ook in de weerkeer van het spoor dat steeds opnieuw het oog naar de einder trekt waar de stoomtrein wordt verwacht [BP 13].

De gelaatsexpressie vervult een eigen rol en is in de klassieke Hollywoodfilm [1930-1960] tot een hoog ontwikkelde kunst uitgegroeid. Vanaf het moment dat in *QUEEN CHRISTINA* [1933] secondenlang en schermbreed het gelaat van Greta Garbo als slagveld van emoties werd geïntroduceerd, is de aandacht voor de (extreme) close-up van het gelaat als filmisch instrument niet meer uit Hollywood weg te denken.⁵ In *HIGH NOON* weten we niets van de cowboy waarmee de film aanvangt – maar zijn gelaat, de uitdrukking van geknepen ogen, gefronste wenkbrauwen en strakke mond spreken boekdelen: het is een gemene tronie die weinig goeds belooft [BP 1c].

Bekende stars (in dit geval Gary Cooper en Grace Kelly) zijn zeer bedreven in het bespelen van hun star-imago dat gevormd is door de rollen die ze in de loop der tijd hebben gespeeld. Hun minimale mimiek berust op de universele herkenning van stemming en emotie (boosheid, bezorgdheid, schrik, weemoed, ongeloof et cetera) [BP 7].⁶ Voor de ware Hollywood star is het gelaat (naast gestiek en gestalte) een van de instrumenten die beschikbaar zijn om de rol vorm te geven. (In het auditieve register vervullen uitspraak en articulatie een vergelijkbare rol). Kleding, kapsel en muziek maken het eveneens mogelijk om de personages te identificeren en hun onderlinge wederwaardigheden te duiden. Daarom zorgen de meeste films ervoor dat personages niet gemakkelijk verwisselbaar zijn: ze kunnen in een split second aan hun uiterlijke kenmerken worden herkend. Blonde Amy is evident anders dan de donkere Helen – de laatste blijkt, getuige haar achternaam een Mexicaanse te zijn. Kane en zij wisselen, terwijl ze elkaar diep in de ogen kijken enkele – onvertaalde – Spaanse zinnen uit. Haar exotische positie wordt overigens aangezet door muzikale klanken die oriëntaals aandoen.

Belangrijk is dat het visuele register vele zaken omvat die de kijker zelden beseft en die toch een belangrijke functie vervullen bij de structurering van het geheel. Dat laat zich in het geval van *HIGH NOON* goed illustreren aan de hand van de vele uurwerken die in beeld worden gebracht [BP 8]. Op het eerste oog lijkt het te gaan om een eenvoudig real time verhaal – tijdens de huwelijksvoltrekking wijst te klok 10:35 uur aan en de ontknoping dient zich kort na het middaguur aan. Dat de klok daarom volop aanwezig is, lijkt logisch. Maar ze spelen een eigen, opvallende rol. Vanaf het moment dat de spoorbeambte aan Kane een telegram komt brengen – met de boodschap dat Frank Miller, de door Kane indertijd opgeborgene moordenaar, door een

⁵ Heidi de Mare, 'Mulvey's eendimensionale systeem. Bij deze dan voor het laatste "Visual Pleasure"', in: *Versus* 2/1986: 48 en idem, 'Visuele aspecten van drie filmische vrouwbeelden: Monroe, Bacall en Dietrich', in: *Versus* 3/1989: 69.

⁶ Paul Ekman, *Gegrepen door emoties. Wat gezichten zeggen*. Uitgeverij Nieuwezijds 2008.



7a

Helen R en Will Kane, kijken elkaar aan, en spreken de Spaanse zinnen



7c

Helen Ramirez en Harvey

Nee, maar ik zal je eens wat vertellen over jou en je vriend Kane.



7b



7d

Om een man te zijn heb je meer nodig en jij hebt nog een eind te gaan.



7e

1^o ontmoeting Helen R en Amy



7g

de klok slaat 12!



7f



7h

burgers in de kerk die uiteindelijk allemaal hun hulp weigeren



man 5 Sawyer



man 7, Ezra



Man 8



man 3, burgemeester Jonas Henderson



BP 8 uurwerken



noordelijke jury is vrijgesproken en zal arriveren met de trein van 12 uur – wordt het uurwerk zelf een protagonist die zijn rol met het vorderen van de tijd onverbiddeijk speelt. Er zijn vele soorten uurwerken zichtbaar als vanzelfsprekend onderdeel van de mise-en-scène: kerkklokken, een klok in het kantoor van de sheriff, de kleine pendule in het appartement van Helen Ramirez, een grote staande klok in het hotel, klokken in de winkel van de barbier tot en met het slingerende zakhorloge van Kane. Tijdens de film is de gestage slingerbeweging van links-naar-rechts-en-weer-terug meerdere keren, en secondenlang, in close-up te zien. Naarmate de film vordert wordt het tikken van de klok ook hoorbaar en wordt het ritmisch overgenomen in de muziek terwijl de wijzer dwingend opschuift naar het noodlottige tijdstip van 12 uur. Op dat moment meldt de stoomtrein zich – stoomfluit en bel markeren auditief het middaguur. Hoewel het vanzelfsprekend een middel is om de spanning voelbaar te maken, betekent dat niet dat alle uurwerken worden opgemerkt. Er zijn al klokken zichtbaar en hoorbaar in de credits [BP 1d, 1e, 1f], wanneer nog niet duidelijk is dat de film een race tegen de klok zal worden. Hoewel deze allereerste klokken weinig zeggingskracht hebben op bewust vlak, is hun aanwezigheid in die eerste minuten tekenend voor hoe de klassieke Hollywoodfilm alles inzet om het kijkkader met zo weinig mogelijk middelen goed te organiseren: alles binnen het kader kan worden benut om accenten te leggen, aandacht te focussen of vingerwijzingen te geven.

Een laatste opmerking betreft de moeite die Hollywood zich getroost om de visuele zeggingskracht zo groot mogelijk te maken door de investering in de mise-en-scène. Hoewel we inmiddels over de technische apparatuur beschikken om die kennis te bevestigen – van eye tracking tot fMRI – en er reclamebureaus zijn die deze kennis schaamteloos gebruiken om consumenten onzichtbaar te sturen in hun aankoopgedrag – is in de klassieke Hollywoodfilm al kennis aanwezig over hoe dat werkt. Namelijk door het toepassen van de verschuiving binnen het kader, gegeven het thema waarop de primaire aandacht zich richt. Twee voorbeelden om dat te illustreren. Dat het om een 'leugentje om bestwil' gaat dat de vrouw van Sam Fuller aan Kane moet vertellen, komt vooraf helder naar voren in de dialoog tussen de echtelieden. Dat het gesprek met Kane niet goed voelt, kan nauwelijks teruggevoerd worden op de gelaatsexpressie, want er is weinig te zien. Wat zich wel toont is de schaduw die over haar gelaat trekt zodra Kane is vertrokken [BP 9a-9c]. Het tweede voorbeeld speelt zich op eenzelfde, microschaal af, nu niet in de behandeling van licht en schaduw, maar in de wijze waarop gemoedsroerselen zich op verschoven wijze in het beeld manifesteren. Het betreft hier Kane die, per toeval, wordt geconfronteerd met Ben Miller die zojuist een nieuwe fles drank in de saloon heeft gekocht. Hoewel de spanning is te snijden, getuige de blikwisseling, is verder weinig in het kader van die beroering te merken. Alleen het dasje van Kane wordt bewogen door iets, maar dat zal niet een plotseling opgestoken briesje zijn [BP 9d-9f]. Met andere woorden, de wisselvalligheden die zich in de innerlijke gemoedstoestand aandienen, zijn in de film niet zomaar toegankelijk, behalve als ze zich op een verschoven, uitwendig waarneembare wijze aandienen.

Zo gezien heeft Hollywood alles wat audiovisueel bruikbaar is om op zintuigelijk vlak een waarschijnlijke verbeeldingswereld te scheppen, gebruikt om een overtuigende visuele retorica te ontwikkelen. Daarbij is het geestelijke domein van de personages inbegrepen. Die kennis en inzichten zijn ingezet om het verstand (dat altijd achteraf probeert de touwtjes in handen te krijgen) te helpen het verhaal stap voor stap te volgen en – niet onbelangrijk – in gevoelsmatige zin ook mee-te beleven.

BP 9 Moverende mythen: verschoven beweging, bewogen emoties



9a



9b



9c

de vrouw van Sam Fuller moet liegen dat haar man niet thuis is. Dat is moeilijk, want Sam is een vriend van Kane. Tegelijk wil hij niet sterven als blijkt dat er nauwelijks animo is om Kane te steunen en hij dus geen grote groep op de been kan krijgen. De vrouw van Sam gaat uiteindelijk overstag, omdat, inderdaad, zij geen weduwe wil worden. De schaduw die over haar gelaat trekt is de enige beweging die we gewaar worden, een zichtbare verschuiving die innerlijke gemoedsroerselen doen vermoeden.

Iets vergelijkbaars gebeurt in een andere scene waarin de spanning te snijden is getuige de blik van Kane – hij treft per toeval Ben Miller die drank haalt in de saloon. In de opeenvolgende shots verandert er maar weinig in zijn gelaat, zijn houding, zijn gestiek. Alleen het dasje toont enige turbulentie – en die is vast niet afkomstig van een toevallige windvlaag.



9d



9e



9f

F. Het muzikale register

Het specifieke van de filmische verbeelding is dat ze niet alleen werkzaam is in het ene register van taal en verhaal (zoals bij de literaire verbeelding gebeurt) maar op een combinatie van drie registers berust. Hoewel veel films een narratieve structuur laten zien, kennen ze ook een visueel register dat in het geval van de literaire verbeelding ontbreekt. Bovendien zijn films vanaf de jaren dertig van de twintigste eeuw gebruik gaan maken van geluid in de vorm van spraak, waarbij ook muziek in vergelijking met de vroegere stomme film een nieuwe rol kreeg. We stellen voor om dit als het derde auditieve register te zien [14].

Dat muziek in HIGH NOON een prominente rol speelt, blijkt alleen al uit het feit dat het de titelsong is. In 'Do not forsake me, My Darling' bezingt de zanger zijn moeilijke lot en de onverenigbare keuzes waar hij als man voor komt te staan. Liefde en moed, twee vormen van trouw en verantwoordelijkheid, manifesteren zich in de protagonist als tegenstrevers. Dat correspondeert met de rituele handelingen die kort na elkaar worden voltrokken: Kane en zijn bruid worden in de echt verbonden, Kane schuift de ring aan Amy's vinger [BP 1-g]; Kane wordt burger onder de burgers en hij is gezagdrager af, wanneer hij zijn sheriff-ster overdraagt [BP 1-BP]. Beide objecten vertegenwoordigen de twee rode draden van het verhaal waar omheen de verschillende scènes zich plooiën. De tegenstrijdige emoties die daarmee gepaard gaan, worden zintuiglijk want in beeld aangereikt en niet in de laatste plaats in de vorm van de titelsong. Ze maken dat het verhaal van meet af aan veel complexer aanvoelt dan de simpele narratieve structuur suggereert.

De muziek is in HIGH NOON vrij permanent aanwezig, zij het niet altijd op dezelfde manier. Afgezien van enkele scènes die zonder muziek aanvangen, valt op dat de titelsong een paar keer wordt herhaald terwijl er ook andere bekende liederen zijn, waaronder een lied dat het kerkkoor zingt. En er zijn, zoals genoemd, de slagen van een pendule die ritmisch in de muziek worden

overgenomen. Het auditieve register zou een aparte analyse vragen. Een eerste nog niet gesystematiseerde indruk is dat soms de muziek versterkt wat we zien: een romantisch samenzijn gaat met violen gepaard en bij een spannende situatie horen we nerveuze muziek. Vaak ook loopt de muzikale omlijsting door van de ene naar de andere scène, waarbij een wijziging van de muzikale sfeer, attendeert op een verandering van sfeer in de scène die volgt.

G. Film en mythologie

Men kan de maatschappelijke verbeelding als een omweg kenschetsen, een denkbeweging die op het eerste oog om de reële problemen heen gaat. Vergelijk wat Lévi-Strauss hierover zegt. Hij typeert mythologie als de manier waarop een gemeenschap nadenkt over de problemen die ze *niet* kan oplossen. Juist waar geen oplossing voorhanden is en we toch over de problemen moeten nadenken, zetten gemeenschappen bij voorkeur op een mythologisch procedé in. Verhalen bieden toegang tot een verbeelde wereld waar het spel van de culturele opposities zó wordt gespeeld dat het onderhavige probleem kan worden gedacht. Daarmee fungeert de mythe als mentaal experiment: een ruimte waar diverse oplossingen voor de kwestie worden beproefd zonder dat dit meteen uitsluitel geeft over de vraag wat men in de realiteit dient te doen. Nog weer anders gezegd: de mythe fungeert als een mentale proefopstelling waarbij de gemeenschap nagaat wat er zou gebeuren als men kiest voor een alternatief van A, B of C. Daarbij komt het niet zozeer op de uitkomst van A, B of C afzonderlijk aan maar op het denksysteem dat deze opties aan elkaar relateert [9].

In de negentiende eeuw werd deze functie voornamelijk vervuld door de roman. De roman schreef niet voor wat je met zaken als overspel, machtswellust, schuldgevoelens of gierigheid moest doen. Zij maakte door middel van personages en verhaallijnen wel duidelijk hoe je dat soort vraagstukken kunt zien en dat er vele deels onverzoenlijke gezichtspunten bestaan. Het kan zijn dat de lezer na de laatste pagina nog altijd niet weet hoe hij in een soortgelijk geval zou moeten handelen maar het scala aan mogelijke interpretaties en zijn begrip van de ingewikkelde problematiek is intussen aanzienlijk verrijkt. Winst is ook dat men zich kan inleven in de ervaringen van een personage waar de lezer qua maatschappelijke realiteit niet erg op lijkt [10].

Dat tonen van meerdere, niet congruente gezichtspunten komt in HIGH NOON meer dan eens voor. Een illustratie daarvan zijn de scènes waarin Amy en Kane tegenover elkaar komen te staan. Amy is inmiddels getrouwd en ze wijst het plichtsgetrouwe optreden van Kane van de hand. Kane zelf ziet wel een gezamenlijk leven met Amy voor zich maar pas nadat de vijand door hem is geëlimineerd. De tekst van de titelsong onderstreept dat nog eens. Kane kan niet anders zijn dan de man die hij is. Hij zal nimmer vrij zijn zolang de vijand hem opjaagt en niet is uitgeschakeld. Hij hoopt dat zijn echtgenote dat aanvaardt en dat hun liefde sterk genoeg is. Voor Amy is het precies andersom: zij wenst dat haar man zich aan haar wijdt en de wapens neerlegt. Zij is Quaker geworden nadat ze haar vader en broer van 19 heeft zien sneuvelen. Zij weet: wapens lossen niets op want zelfs als je aan de goede kant staat kan het je dood worden. Ze weigert in te gaan op het verzoek van Kane om te wachten tot na de confrontatie en ze besluit te vertrekken met de trein van 12 uur. Zo leren we de zaak vanuit twee verschillende perspectieven te zien. Er is niet één waarheid die een ieder aanvaardt: de film laat het gesprek en de strijd tussen verschillende waarheden zien.

BP 11 De confrontatie



11a



11b



11c



11d



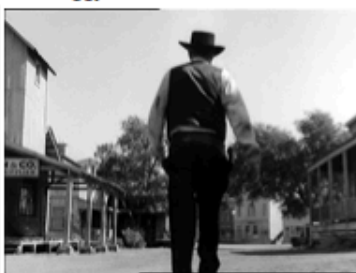
11e



11f



11g



11h



11i



11j



11k



11l

BP 13

10:44 vertrek Will en Amy



draaien van de wagen, 1 shot: 11:50 - 12:09 [= bijna 20 seconden]



het station met de boeven, in afwachting op de trein van 12 uur



1



3



5



6



4

9



Dat doet zich eveneens voor bij de vraag of Kane nu wel of niet door moet met zijn strijd tegen het kwaad: ook dan worden er in het dorp verschillende stemmen gehoord, zoals de scène met het felle debat in de kerk illustreert (zie de bijlage met de uitgeschreven dialoog). Hier gaat het niet om de persoonlijke sfeer, maar om mogelijke argumenten om Kane (als voormalig) gezagsdrager vanuit de burgers wel, of juist niet te steunen.

En een laatste voorbeeld is van belang vanwege de feministische claim dat vrouwelijke personages in de klassiek Hollywoodfilm altijd passief zijn en mannen met hun activiteiten de toon zetten. Het betreft de scènes waarin Helen Ramirez en Amy elkaar treffen. Onderscheid in gestalte, gelaatsexpressie, kleding, kapsel, en kleur zijn onmisbaar, zoals ook hun positie ten opzichte van Kane, namelijk als vroegere maîtresse resp. echtgenote. Daar waar Helen een ongehuwde zakenvrouw is met diverse liefdes, is Amy in de eerste plaats echtgenote, en in de tweede plaats samen met haar man toekomstig zakenpartners. Verder verschilt hun interpretatie waar het gaat om de vraag hoe zich op te stellen tegenover Kane als echtgenoot die een persoonlijke vete uitvecht. Waar Amy weigert haar man te steunen, stelt Helen dat zij in die positie achter haar man zou staan. Waar Helen haar hotel verkoopt en uit het stadje vertrekt omdat zonder Kane (die waarschijnlijk het onderspit zal gaan delven als niemand hem helpt) ook het stadje ten dode is opgeschreven, vertrekt Amy omdat ze twijfelt aan de Liefde van Kane voor haar. Waar Helen daadwerkelijk vertrekt om haar zaak elders voor te zetten, blijft Amy en helpt zij haar man door een boef dood te schieten, zodat het voornemen samen een zaak te beginnen alsnog kan worden vervuld. Het is dus Amy die verandert in deze film, daartoe overgehaald door het eerste schot dat weerklinkt, terwijl Kane (en dat geldt in zekere zin ook voor Helen) hoewel zeer actief, zich niet van de eigen rechtlijnige roeping distantieert – iets waar vele burgers Kane toch toe aansporen.⁷ Kane (met ster) heeft zijn vijanden verslagen, op het juiste moment mét hulp van Amy (mét trouwring). Tijd om alsnog samen als echtpaar uit het stadje te vertrekken [BP 12a resp. 12b].

Circulariteit

Hoewel madame Bovary nooit heeft bestaan, beseft elke lezer van de aan haar gewijde roman welke menselijke verlangens en ervaringen daarbij aan de orde zijn. Hoewel een tv-serie als *The District* gaat over verzonnen gebeurtenissen, wordt duidelijk voor welke dilemma's een Amerikaanse politieleider staat. Hoewel het verhaal van HIGH NOON zich eind negentiende eeuw afspeelt, in de vorm van een filmische vijftigerjaren setting die zeer verschilt van die van de moderne toeschouwer, zijn bepaalde vragen en kwesties nog steeds relevant. In die zin bevindt de maatschappelijke verbeelding zich niet buiten de realiteit maar levert ze daar een eigen bijdrage aan: ze levert een verzameling van 'voorbeelden' en 'tegenbeelden' die de samenleving mede vorm geven [6].

Alles bijeen vatten we verbeelding op als een domein dat door een eigen logica en dynamiek in staat is tot het scheppen van beelden die in de sociale realiteit niet zonder meer voorhanden zijn en zo een toegevoegde waarde hebben [7]. Zo tekent zich een bepaalde circulariteit af. Enerzijds dragen beelden actief bij aan de manier waarop we de samenleving ervaren of zien. Anderzijds zijn er bepaalde problemen of ervaringen uit de realiteit die op het niveau van de verbeelding worden verwerkt [8].

⁷ Eric de Kuyper heeft het eenvoudige (feministische) onderscheid man/actief versus vrouw/ passief voor de filmische Man en Vrouw eens geherformuleerd, door vier termen te hanteren: in de klassieke Hollywoodplot is de Man weliswaar vaak actief is, maar passief waar het om verandering gaat. De Vrouw is weliswaar passief, maar wordt aangezet actief te worden en te veranderen, zie: idem *Filmische Hartstochten* 1984: 35-37.

BP 12 Einde van de film:

Kane [met ster] heeft zijn vijanden verslagen, op het juiste moment mét hulp van Amy [mét trouwring]. Tijd om alsnog, na deze omweg, als echtpaar uit het stadje te vertrekken.



12a, b

Deze terugwerking vanuit de film naar de realiteit deed zich bij HIGH NOON eveneens voor. Bij het uitkomen ervan bleek het publiek zeer verontwaardigd over de voortdurende twijfel die in de film geventileerd werd. Het maakte zelfs een forse reactie los in de vorm van een andere film waarvan de strekking heel anders was. John Wayne, Howard Hawks en anderen waren van mening dat HIGH NOON als een on-Amerikaanse film moest worden beschouwd. Dat was in de jaren vijftig geen geringe beschuldiging. Als tegenzet hebben ze toen RIO BRAVO (1959) gemaakt. Een film die op punten inderdaad sterk van HIGH NOON verschilt. Precieze analyse laat evenwel zien dat er ook tal van overeenkomsten tussen beide films bestaan. Dit onderstreept dat het analyseren van films iets heel anders is dan het beoordelen van sociale of politieke opinies die door de makers worden verwoord.

HIGH NOON [1952, Fred Zinneman] based on the Magazine Story 'The Tin Star' van John Cunningham.



Bijlage 1

KERK – ARGUMENTATIES

Kane: ik kan alle hulpsheriffs gebruiken die ik krijgen kan

Man 1: nou, waar wachten we op? Laten we gaan.

Man 2: wacht eens even. Voordat we ons in deze ellende storten moeten we eerst weten waar het over gaat. Is het niet zo dat Kane niet langer onze sheriff is? Heft hij geen persoonlijke problemen met Miller?

rumoer

Man 3 [van voren te zien] = de burgemeester, Jonas Henderson: Goed, even stil allemaal. Iedereen moet zijn zegje kunne doen. Maar laten we dat volwassen doen nadat de kinderen de kerk uit zijn.

[kinderen vertrekken; korte scene van de boeven op het station]

de burgemeester, gaat door: het doet er niet toe of er sprake is van ene persoonlijke vete tussen Kane en Miller. We weten allemaal wat Miller voor iemand is. Dit is tijdverspilling.

Man-4: ja, dat weten we. Maar we hebben hem als eens opgeborgen. En wie heeft hem gratie verleend/ de politici uit het noorden. Dit is hun ellende. Laat hun het maar regelen.

Man-5 [Sawyer]: ik vind er dit van. We betalen voor de sheriff en zijn hulpjes. En nu er problemen zijn, moeten we het zelf oplossen. Waar hebben we dan voor betaald. Dit is niet onze zaak.

Man 6: we hebben meer hulpsheriffs nodig. Dan zou dit niet nodig zijn.

De burgemeester: wacht even. Hou het netjes. Jij stak je hand op, Ezra.

Man 7 [Ezra]: Ik kan mijn oren niet geloven. Jullie zouden je moeten schamen. Ja, we hebben betaald. En hij was de beste. Dit is ons probleem. Als we niks doen, zitten we pas echt in de puree. Er zit maar een ding op. En jullie weten wat dat is.

Man 8: Dat is verkeerd aangepakt. Er liepen moordenaars rond. Waarom heeft u ze niet gearresteerd? Dan hadden we nu alleen nog maar last gehad van Miller.

Kane: ik kan ze niet arresteren omdat ze niets hebben gedaan. Ze mogen immers gerust op het station zitten.

Vrouw: ik kan het niet meer aanhoren. Wat bezielt jullie? Vroeger konden we op klaarlichte dag niet eens op straat komen. Je kon er geen kinderen groot brengen hoe kunnen jullie hier nu zitten bekvechten?

Man-1 vanwaar al die opwinding? Zit Miller wel in die trein?

Burgemeester: die kans is toch wel vrij groot. En de tijd dringt. Wilt u nog iets zeggen, eerwaarde?

Pastoor: ik weet het niet. In de bijbel staat: Gij zult niet doden. Maar we huren er mensen voor in om dat te doen. Wat hier goed en kwaad is, is duidelijk. Maar als u me vraagt om mijn mensen te vragen dit risico te lopen, dan wet ik niet wat ik daarop moet zeggen. Het spijt me.

Burgemeester: wat onze stad Will Kane schuldig is kan niet in geld worden uitgedrukt. Vergeet dat nooit. Hij is de beste die we ooit gehad hebben. Dus als Miller vandaag terugkomt is dat ons probleem. Niet het zijne. Het is immers onze stad. We hebben dit uit het niets opgebouwd. En als we het leefbaar willen houden, moeten we goed nadenken. We moeten durven doen wat juist is. Hoe moeilijk dat ook is. Als Kane en Miller elkaar zien wordt er gevochten. Er zullen gewonden vallen. Dat staat vast, In het noorden denkt men aan dit stadje. Men wil investeren en winkels en fabrieken beginnen. Dat zou heel veel betekenen voor onze stad. Maar wat zullen ze denken als ze lezen dat er steeds geschoten wordt? Ze zullen denken dat dit weer zo'n wetteloos stadje is. Dan is al onze inzet voor niks geweest. Dan vallen we terug naar waar we 5 jaar terug waren. Dat mag niet. Jullie weten allemaal wat ik van deze man vind. Het is een dappere en goede man. Hij had niet terug hoeven komen. En dat had hij volgens mij ook maar beter niet kunnen doen. Als hij er niet is als Miller komt zal; er vast niks misgaan. Morgen komt de nieuwe sheriff en als we hem allemaal steunen dan kunnen we volgens mij alles aan. Ik vind dat dat logisch klinkt. Dat lijkt me de enige manier. Will, ik denk dat je beter kunt vertrekken nu het nog kan. Dat is voor iedereen beter.

Kane: bedankt [en hij vertrekt]

NB: in het hotel en de saloon komen nog andere argumenten langs, zoals economisch [er was veel drukte en dus omzet toen Miller er nog was].

Bijlage 2 Plotsegmentatie

HIGH NOON, 81 min, Gary Cooper & Grace Kelly

scene	minuten	setting	Verhaal personages	dialogo	Muziek/ geluid	opm.
1	00:00-02:32	prairie	3 boeven verzamelen = verhaallijn 1		Song HIGH NOON, zie lyrics, ritmische bas	Zw/wit grafisch Credits
2	02:32-	Boeven rijden het stadje in	Boeven op de rug gezien, kerk [2:37]		[3:03: zware, diepe tonen + kerkklokken	
			'Toevallige introductie', diverse bewoners, waaiende kleding = verhaallijn 2			
			3:20 boeven van voren te zien		Marsachtige muziek	
	4:00	Camera beweging van buiten [hoofdstraat] naar binnen	Huwelijksvoltrekking, Will Kane en Amy = verhaallijn 3			Klok: 10:35; personage loopt ervoor, klok uit het zicht, klepel beweegt,
	4:22	Hoofdstraat stad	Boeven trekken verder het stadje in			
	4:27	Camera van binnen [barbier], naar buiten	Barbier ziet boeven voorbijkomen Verhaallijn 2			Klok in de barbiershop: 10:30
3	4:47	station	Boeven arriveren 4:58 treinbeambte/ loket: telegram + contact boeven		Nerveuze muziek onderstreept	Klok + slinger: 10:35
4	6:02	Verhaallijn 3/ binnen	Huwelijksvoltrekking, Kane kijkt weg; de ring			Klok, onduidelijk hoe laat
	6:25-27		Closeup Jane + Amy		Violen!	Geen klok te zien
	6:56		Kane + Amy prive			Kaart aan de muur
	7:20		Huwelijksreis is over! Deur gaat open! Rechter + gemeenteraad & vrienden: Fuller, Howe en XX	Nog 1 ceremonie, dan is Kane vrij man: inleveren ster van de marshall/ sheriff		Klok zichtbaar
			Kane vindt het moeilijk geen marshall meer te zijn; Amy = quaker, ze gaan een winkel houden			Geweren op de achterwand
	8:28		Ster af			Bewegende klepel van de klok / achterwand
	8:37		Spoorbeambte komt binnen +			

	8:47		telegram		Frank Miller heeft gratie gekregen, komt met de trein van 12 uur	Muziek onderstreept	Stukje klok te zien, close up
	9:04-9:06 [= 2 seconden]				Klok zichtbaar [10:40 uur]		
			Kane + Amy gaan naar buiten, rijden weg	Kane twijfelt huwelijk/ plicht [nieuwe marshall pas morgen]		Muziek onderstreept moeilijke beslissing - poem-poem-poem	Uithangbord MARSHAL zichtbaar
	9:39		K & A, met wagen en paarden vertrekken uit het stadje				
5	9:51	Hotel Ramirez	K&A rijden langs hotel, gezien door Harvy [hulpsheriff]			Exotisch [Arabishe?] muziek?	
			Camera naar binnen: mrs. Helen Ramirez				
	10:31		Ramirez vraagt Sam te komen				
6	10:44	prairie	K & A	Kane is boos, wil niet opgejaagd worden			
	11:40		Geen tijd om uit te leggen, moet terug				zakhorloge
	11:50-12:09, bijna 20 sec.		Draait de wagen [= 1 shot]				Muziek loopt door in scene 7, verandert van karakter
7	12:09 -	station	boeven				muziek
8	12:19 -	stadje	Terugkeer K & A				
			Helen & Harvy zien dat uit het hotelraam				Marshal uithangbord
9	12:46	barbershop	idem				Klok [10:50 uur]
10	13:03	Kantoor marshall	K & A			Start zonder muziek	Licht valt op de ster, K kijkt omhoog: klok = 10:50
	13:09		Closeup KN+ klok, slingerende klepel			Muziek begint	
	15:07		A + slingerende klepel				
	15:37		A vertrekt met de wagen, K mee naar buiten				
11	15:45	Kantoor rechter Justice & Peace op	Percy [de rechter] ziet dat gebeuren				

		venster	Percy vertrekt en neemt mee: Am. Vlag, weegschaal, boeken		muziek	close up stoel Frank Miller: doodsbedreiging
12	17:25	station	Boeven Amy koopt treinkaartje, keert terug naar hotel		muziek	
13	18:02-18:04	hotel	penduleklok Helen & Harry: boos op Kane, Harry vertrekt			
14	18:49	Op straat	Rechter vertrekt te paard/ Kane staat erbij			
	19:18	Op straat	Kane kijkt hem na; ziet Johnny [gooit sigaret weg]			Dieptescherpte!
	19:35	Op straat	Kane [ster onzichtbaar] & Harry [blinkende ster]	Harry: glimmend gelaat [zweet]		Kane: zakhorloge slingert; uithangbord: Home Cooking
		Naar binnen, marshall kantoor	Harry: werpt ster op burea, legt revolver neer	Gesprek over Helen & Harry		Geweren Klok: 11:02
15	21:49	station	2 boeven, hebben zich allebei in elkaar vergist [zachtzinnigheid/ drank] ruzieachtig			
16	22:20	hotel	Helen & Harry		23:01 23:49 + tikken	Slingerende pendule: 11:05
	23:57	hotel	Helen laat Sam komen, Sam moet Weaver halen			Klok zichtbaar & hoorbaar
17	24:22	hotel	Amy wacht op de trein, nare klerk			
18	25:09	kerk	Sam haalt Weaver uit het koor			Gemeente zingt glory, glory, halleluja
19	25:50-25:53	Pendule klok/ kantoor marshall ?	11:07 uur		Te horen	
	25:53		Herb komt zich melden als hulpsheriff; spelt ster op; kom over 10 min. Terug vraagt Kane			Blinkende sheriff ster + blinkend pistool aan de muur
	26:27		Kane schrijft ene briefje, ben over 5 min. terug			
20	26:54	hotel	Helen R: verkoopt hotel aan Weaver; altijd eerlijk geweest naar elkaar		Geen muziek	Pendule half te zien

21	28:22	Straat/ hotel lobby	Kane de straat op, treft Amy in de hotellobby: zij denken van elkaar dat ze van gedachten zijn veranderd, wat onjuist is.			schaduwen
22	29:11	Hotel/ zijkamer	Helen + nog een klok Kane & Helen, Kane vertrekt daarna, zonder Amy te groeten	Spaanse zinnen! Niet vertaald		Pendule gaat driftig heen & weer, sneller dan eerder??
23	30:51	hotellobby	Clerk zet de grote staande klok goed: 11:15 Amy spreekt de klerk aan over Kane		Klok te horen	
24	31:59	station	boeven	Roken, mondharmonica		
25	32:35	saloon	Harry gaat naar de saloon			Klok, niet goed te zien, lijkt 11:10
	33:07	saloon	Boef komt drank halen, stamgasten zijn vrienden			Buiten de saloon staan 2 indianen
	33:59	Close up klepel van de klok	11:18 uur		Klok te horen	
26	34:02-34:21	Kantoor Kane	Kane pakt extra ster, vertrekt			
	34:23		K gaat op weg, op zoek naar steun			
		saloon	K treft Ben Miller K gaat de salon in, slaat man neer die partij kiest voor Ben/ Frank Miller			Muziek zet dat aan
	35:17	Klok, slingerbeweging, vangt licht				Zware vioolmuziek
	35:28	klok				Zware vioolmuziek
	35:43	Alleen slingerbeweging				Zware vioolmuziek
	36:14-36:39	Alleen slingerbeweging				Zware vioolmuziek
27	36:50	straat	Kane vertrek uit de saloon, denk, wilt & weegt Op weg naar Sam Fuller [ziet hem aankomen; instrueert zijn vrouw]		song	Wapperende strikjes
	37:30	Klok naast de voordeur, huis Sam F				
	37:40	Huis Sam Fuller	K. vertrekt			
28	39:00	Straat	Eenoog [Jimmy] biedt hulp aan aan Kane [hij zat eerder in de			

			saloon toen Kane langskwam			
29	39:31	hotel	Harxy naar Helen R; geen man, maar een boy. Harxy wil haar kluissen, zij slaat hem & stuurt hem weg			
30	41:26	kerk	Kane naar de kerk Lezing [Maleachi, hfdst. 4] Geruzie leden van d egemeente .			Rook te zien, rechts, naast de kerk?? Vergelijkbaar Jack Mannion??
31	43:48	Treinstation	boeven	Komt de trein op tijd?		
32	44:16-48:47	kerk	Iedereen kan zijn zegje doen Kinderen naar buiten			
33	48:55	treinstation	Boeven, drank & geruzie			
34	49:17	straat	Kane vertrekt uit de kerk, treft kinderen 'bang, bang, Kane is dood'		song	Slingerend zakhorloge
	49:55	Klok, pendule	Is Mart Thuis [= vorige sheriff]			
35	50:12	klok				
	52:22	klok			Bim-bam-bim ondersteunende muziek	11:43 uur
36	52:25	Hotel	Amy gaat naar Helen,			Getik van de klok gaat door, tot 52:54
37	55:15	straat	Kane buiten			
38	55:31	saloon	Stamgasten praten over Kane; gesprek Harxy, ziet Kane door het venster		song	
39	56:34	stal	Kane gaat naar stal met paarden, Harxy loopt hem achterna; gevecht K + H		song	Muziek accentueert het gevecht
	1:00:15	hotel	Helen R + Amy: waarom vecht je niet samen met je man?			
40	1:00:44	straat	Kane naar de barbershop, gewond			Klok: 11:50 uur
41	1:01:36	station	boeven			
42	1:01:50	Barber shop	Kane wordt geholpen Barbier kijkt naar de klok			
43	1:02:04	straat	Kane			
		Marshal kantoor	Kane keert terug; hech taait af; Kane weigert John=y die wil meevechten te jong [14 jaar]			
	1:04:48	'klok' fragment				
	1:04:50		Kane kijkt naar de klok: 11:55			5 voor 12!

			uur			
			K pakt zijn pistool + handvol kogels			
44	1:05:02	station	3 boeven, gespen riem om+revolvers			Schimmenspel, erg grafisch
	1:05:17	Marshal kantoor	Kane schrijft testament, kijkt omhoog naar de klok			
	1:05:32	Pendule, slingert heen & weer				
	1:05:35	Klok: 2 voor 12				
	1:05:38	Kane schrijft verder				
45	1:05:43	station	boeven		Dreigende muziek	
	1:05:52	kerk	Biddende mensen			
	1:06:00	saloon	Rokend, in afwachting			
	1:06:09	Pendule, slingerend heen & weer				
	1:06:12	Kantoor marshal	Kane, schrijvend			
	1:06:14	hoofdstraat	Leeg			
	1:06:20	Station/ spoor	Boeven			
	1:06:26	straat	2 oude mannen [eerder gezien], op waranda			Close up
	1:06:30	Huis sam Fullec +vrouw				Close up
	1:06:31	Huis Mat				Close up
	1:06:34	Hotel	Helen Ramirez			
	1:06:37	hotel	Amy			
	1:06:40	Klok: 1 voor 12, slingerende pendule				
	1:06:45	treinstation	Boeven			
	1:06:48	Kantoor marshal	Kane schrijft			
	1:06:51	Pendule, slingerend, van beneden naar boven: klok = 12 uur				
	1:06:57		De stoel van Frank Miller			Herb, inzoomen
	1:07:01	hotel	Amy, kijkt op		stoomfluit	Closeup
	1:07:02	Kantoor marshal	Kane kijkt op			
	1:07:03	Helen R, closeup				
	1:07:03		3 boeven			
	1:07:05	treinstation	Trein in aantocht, stoomwolk			
	1:07:07	Kantoor marshal	Kane schrijft testament af	Closeup	stoomfluit	
	1:07:38	treinstation	Trein rijdt binnen + boeven		stoomfluit	
	1:07:44	Kantoor marshal	Kane laat gevangene vrij/ Charlie		stoomfluit	

1:08:17	hotel	Helen R + Amy vetrekken met paar en wagen naar station			
1:08:25	Kantoor marshall Lege straat	Kane vertrekt [blinkende ster] Kane iet HR en Amy langsrijden, A kijkt niet om, HR wel			
1:09:17	treinstation	Trein loopt binnen, aankomst HR + Amy; Aankomst Frank Miller, HR + A stappen in de trein.		Stoomfluit + bel	
1:10:45	straat	Kane speurt rond ; Kane van boven		Gedragen muziek, nu wordt het serieus!	Tilt omhoog, overview straat
1:11:21	straat	Boeven + Kane lopen elkaar tegemoet [afwisselende shots: Kan van links naar rechts, boeven van rechts naar links], 1 ^e schoten			Station ligt ook links
1:13:16	treinstation	A+ HR in d e trein, na de eerste schoten stapt Amy uit, rent terug het stadje in. Zoet de eerste dode op straat liggen; Amy verstopt zich in het kantoor van d e marsh			
1:14:13	schuur	Vuurgevecht Kane & boeven rond schuur, hooi in de fik, rook			
		Kane bevrijdt de paarden, ontsnapt zelf ook op paard			
1:17:24	Kantoor marshall	Amy ziet Ksne van paard ba vallen, hij verstopt zich in Saddler -zaak. Amy schiet boef dood, wordt gevangen genomen door Frank Miller. Kane moet naar buiten, schiet Frank M. dood.			
		Het hele stadje loopt uit na de schietpartij; K&A vertrekken met paard & wagen uit het stadje.			