# "MAYBE IT'S EVERYBODYS FAULT..."

## HET GEBREK AAN MOTIVATIE EN MAATSCHAPPIJKRITIEK IN THE CRY BABY KILLER

Naam: Anne den Boer

Studentnummer: 3861902

Begeleider: Clara Pafort-Overduin


Studiejaar: 2017 / 2018

Inleverdatum:

Universiteit Utrecht

# INHOUDSOPGAVE

**Inleiding** **4**

**Hoofdstuk 1: Concepten voor de analyse** **10**

**Hoofdstuk 2: Analyse** **14**

*Aanpak* *14*

*Narratieve Structuur* *15*

Setup 15

Complicating Action 17

Development 18

Climax 19

Epiloog 20

*Gebrek aan motivatie als vorm van kritiek* *22*

**Conclusie** **29**

**Bibliografie** **32**

# INLEIDING

Hollywood kent een lange traditie van normen en (on)geschreven regels waarin de causale vertelling van een verhaal leidend is. David Bordwell noemt dit het 'klassieke Hollywood systeem'.[1] In dit systeem zijn de causale narratie van het verhaal van de film en de temporale continuïteit de belangrijkste drijfveer.[2] Voor de vertelling van een verhaal in een film kan gebruik worden gemaakt van een groot spectrum aan specifieke filmtechnieken en stijlelementen. Bordwell noemt deze afzonderlijke technische bouwstenen *devices* (hierbij is bijvoorbeeld te denken aan driepuntsbelichting, gecentreerde kadering, *continuity editing* e.d.) Bordwell stelt dat ieder *device* ingezet kan worden in elk van de drie systemen die in een film samenwerken om het verhaal te vormen: narratieve logica, tijd en ruimte.[3] In klassieke Hollywood cinema zijn deze *devices* er vooral op gericht logische narratie en temporale continuïteit te construeren.[4] Bordwell stelt daarnaast dat in het Hollywood systeem het gebruik van sommige *devices* wordt verkozen boven andere. Bovendien zijn er trends waar te nemen in het gebruik van bepaalde *devices*: op welke manier *devices* binnen het klassieke Hollywood systeem worden ingezet is dus tijdsbepaald. (In een later hoofdstuk zullen kenmerken van het klassieke Hollywoodsysteem uitgebreider worden besproken.)

Na 1960 verschenen er steeds meer films waarin de klassieke normen en regels minder duidelijk zichtbaar waren en 1960 wordt daarom over het algemeen als keerpunt beschouwd.[5] In de filmwetenschap leidde de afwijkende films tot discussies over de mate waarin de Hollywoodfilm veranderd was. Een debat ontstond over de vraag of men na 1960 nog wel kon spreken van een klassiek Hollywood systeem en of er met de komst van deze afwijkende films wellicht een nieuwe periode was ingegaan. Een naam voor films uit dit nieuwe tijdperk werd geïntroduceerd: New

[1] David Bordwell, Janet Staiger en Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985), 4-6.
[2] Ibidem, 12.
[3] Ibidem, 6.
[4] Ibidem, 9.
[5] Ibidem, 10.

Hollywood Cinema. Thomas Elsaesser stelde dat er een geheel nieuwe vorm van cinema ontstond, overheerst door spektakel.[6] David Bordwell betoogt echter in zijn boek *The Way Hollywood Tells It* dat stijl en narratie van Hollywood films na de jaren 60 wel zijn veranderd door technische ontwikkelingen, gebruiken en institutionele veranderingen, maar dat deze verandering minder wezenlijk is dan door andere filmtheoretici, waaronder Elsaesser, gesteld wordt. De *devices* en de manier waarop deze worden gebruikt, veranderen, maar de continuïteit en narratieve logica die hiermee in de films wordt geconstrueerd niet.[7] Het systeem van continuïteit van de Hollywood cinema wordt dus niet fundamenteel aangetast. Het veranderende gebruik van oude en nieuwe *devices* leidde er volgens Bordwell toe dat het systeem zich juist ontwikkelde in de richting van een *intensified continuity*: een geïntensiveerde vorm van continuïteit.[8]

THE CRY BABY KILLER,[9] de film die in dit onderzoek wordt geanalyseerd, is een low-budget B-film geregisseerd door Jus Addiss. THE CRY BABY KILLER werd door Gavin Lambert gekarakteriseerd als een "*sensational quickie*" over jeugdige delinquenten: films die slechts bedoeld waren om snel geld te verdienen. Lambert stelde ook dat dit soort films, in tegenstelling tot *blockbusters*, een "accuraat" beeld gaven van de tijdsgeest en de werkelijkheid.[10] De focus van dit onderzoek zal niet liggen op de vraag of de representaties accuraat zijn, maar uit de analyse zal wel blijken dat er een relatie te zien is met de werkelijkheid: de film plaatst zich duidelijk in het debat over de jeugd en zegt zodoende iets over de maatschappij.

De B-film werd dus snel en goedkoop geproduceerd in een omgeving waarin op een andere manier werd gewerkt dan in de grote filmstudio's. De producent van THE CRY BABY KILLER, Roger Corman, produceerde in 1954 zijn eerste film en had vóór 1958 (het jaar waarin de film werd uitgebracht) al 24 filmproducties op zijn naam staan, waarvan hij er 19 zelf regisseerde.[11] In 1958 stond Corman nog aan het begin

---

[6] Thomas Elsaesser et al., "The Pathos of Failure: American Films in the 1970s" in *The Last Great American Picture Show* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004), 281, 282.
[7] David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies* (Berkeley: University of California Press, 2006), 27, 50, 119, 120.
[8] Ibidem, 137.
[9] THE CRY BABY KILLER, geregisseerd door Jus Addiss (United States: Allied Artists Pictures, 1958).
[10] Gavin Lambert, "From a Hollywood Notebook", *Sight and Sound* 28, no. 2 (Spring 1959): 68-73 zoals geciteerd in Peter Stanfield, *The Cool and the Crazy. Pop Fifties Cinema (* New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2015), 75.
[11] IMDB, "Roger Corman", http://www.imdb.com/name/nm0000339/ (geraadpleegd 1 november 2017).

van zijn carrière, maar hij zou later worden gezien als de producent die New Hollywood-regisseurs als Francis Ford Coppola en Martin Scorcese ontdekte en introduceerde aan het grote publiek.[12] Cormans latere reputatie toont aan dat hij als producent heeft bijgedragen aan de ontwikkeling van een nieuwe stijl in Hollywood en het is daarom te verwachten dat hiervan iets zichtbaar wordt in deze film.

THE CRY BABY KILLER is gemaakt in de overgangsfase van een klassiek Hollywood systeem naar de nieuwe Hollywood cinema. De film is interessant om te analyseren omdat er kenmerken van beide systemen in zijn te ontdekken, maar er ook elementen in voorkomen die af lijken te wijken van zowel het klassieke Hollywoodsysteem als het New Hollywood systeem. In lijn van Kristin Thompsons neoformalistische methode (later verder toegelicht) zal niet een hoofdvraag, maar een stelling de basis zijn van dit onderzoek, namelijk dat het vernieuwende aspect van deze film vooral besloten ligt in het gebrek aan motivatie voor het handelen van het hoofdpersonage dat de leidraad van de film lijkt te vormen. Om deze stelling te onderbouwen zal worden aangetoond dat dit gebrek zich zowel in de narratieve als de cinematografische vorm manifesteert en dat hieruit een zekere maatschappijkritiek is op te maken.

Zowel Bordwell als Kristin Thompson stellen dat het in onderzoek naar Hollywood cinema vaak slechts de buitengewone of meest originele films zijn die worden geanalyseerd. Vergeten wordt hierdoor dat dit lang niet de enige films zijn die Hollywood heeft voortgebracht. Deze fascinatie voor een select aantal films heeft tot gevolg dat er een groot aantal 'gewonere' films on-geanalyseerd in de kast blijven liggen. Volgens Bordwell en Thompson een groot gemis omdat deze films wel degelijk interessante aspecten van het Hollywood systeem in kaart kunnen brengen.[13] THE CRY BABY KILLER illustreert goed dat er ook in de minder bekende Hollywood-valleien films werden gemaakt waaruit interessante aspecten van zowel de Hollywood traditie als de maatschappij van de jaren 50 kunnen worden opgemaakt.

---

[12] Pawel Aleksandrowicz, *The Cinematography of Roger Corman: Exploitation Filmmaker or Auteur?* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 3.
[13] Bordwell, *The Way Hollywood Tells It,* 10, 11 en Thompson, *Breaking Glass the Armor,* 49-51.

De analyse van THE CRY BABY KILLER heeft de vorm van een *close reading* volgens de neoformalistische benadering die Kristin Thompson aanreikt in haar boek *Breaking the Glass Armor*. Volgens de neoformalistische aanpak moet de film zelf het startpunt zijn van de analyse. De kern van het neoformalisme wordt gevormd door het idee dat iedere film uniek is en dus ook op een andere manier geanalyseerd zou moeten worden. Uit de elementen die opvallen en dus interessant zijn om verder te onderzoeken, vloeit automatisch een vraagstuk en een methode voort. De film bepaalt dus de methode die wordt gehanteerd.[14] Hierdoor wordt het gevreesde 'cookie cutter' fenomeen waarbij een theorie blindelings wordt toegepast op een film uitgesloten. Overigens is het niet zo dat er geen theorieën gevormd zouden kunnen worden uit onderzoeken die met neoformalistische aanpak zijn gedaan. Het moeten echter wel de films zijn die deze theorieën voortbrengen en films moeten niet enkel worden gebruikt om een theorie te bevestigen.[15]

De neoformalistische aanpak benadert een film dus als een op zichzelf staand geheel, maar laat wel ruimte voor culturele context omdat de (historische) achtergrond van een film mede bepaalt hoe er naar deze film wordt gekeken. Het idee van historische context is nauw verbonden met defamiliarisatie, één van de belangrijkste begrippen van het neoformalisme. Neoformalisten beschouwen film als kunstvorm en stellen bovendien dat er onderscheid moet worden gemaakt tussen kunst en de realiteit.[16] Kunst is fundamenteel verschillend van de echte wereld maar de kijker ziet een kunstwerk wel altijd in relatie tot de realiteit. Kunst breekt met de werkelijkheid door dingen uit de echte wereld in meer of mindere mate te vervormen en te transformeren. Hierdoor kan kunst haar toeschouwer anders naar de werkelijkheid doen laten kijken: kunst defamiliariseert. De mate waarin en de manier waarop defamiliarisatie zich manifesteert is afhankelijk van de culturele en historische context waarin deze wordt bekeken, omdat defamiliarisatie alleen kan worden opgemerkt als het kunstwerk wordt gezien in relatie tot de realiteit.[17]

Thompson noemt de historische context waarin de film wordt gezien de *background* van de kijker. Dit zijn de normen verkregen uit eerdere ervaringen die

---

[14] Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1988), 4-6.
[15] Ibidem, 4, 5.
[16] Ibidem, 8.
[17] Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 10, 11.

een kijker heeft opgedaan en waaraan de film wordt gespiegeld.[18] Een film kan overeenkomen met de normen of hiervan afwijken en op die manier kan defamiliarisatie tot stand komen. Thompson deelt de *backgrounds* van een kijker op in drie niveaus. Ten eerste ziet de kijker een film in relatie tot de reële werkelijkheid. Daarnaast wordt de film bekeken in relatie tot andere kunstwerken. Tot slot vergelijkt de kijker de film met andere, praktische applicaties van film zoals advertenties, reportages e.d. (in tegenstelling tot de artistieke applicatie van film zoals de narratieve cinema).[19] Neoformalisten hebben niet als doel de originele *backgrounds* (de context waarin de film ooit werd bekeken) volledig en exact in kaart te brengen, simpelweg omdat het onmogelijk is deze context precies te reconstrueren. Wel kan de historische context helpen te onderzoeken waar precies defamiliarisatie heeft kunnen optreden. Ook moet de onderzoeker zich bewust zijn van het feit dat de eigen *background* andere vormen van defamiliarisatie faciliteert. Defamiliarisatie kan immers op ontelbare manieren optreden, afhankelijk van de context waarin het gezien wordt en het kunstwerk zelf.[20]

Defamiliarisatie kan een film interessant maken, of anders gesteld: de interessante aspecten van een film zijn meestal defamiliariserend omdat ze opvallen. Door te analyseren welke aspecten van THE CRY BABY KILLER defamiliarisatie veroorzaken, kan worden vastgesteld welke elementen van de film precies interessant zijn en waarom. Omdat deze film commentaar lijkt te geven op verschillende facetten van de maatschappij evenals op structuren in Hollywood cinema, is het evident om zowel de film als de context onderdeel te maken van de analyse. Op bepaalde momenten zal dus worden uitgeweken naar de *backgrounds* om de maatschappelijke kritiek die in de film aanwezig is te kunnen verklaren. Alleen zo kan de werking van defamiliarisatie in deze film worden blootgelegd.

In de volgende hoofdstukken zal allereerst een uitgebreidere contextualisering van de praktijken en conventies in het Hollywood van de jaren 50 worden gegeven. Met behulp van deze schetsing van de context en een verdere verdieping in het theoretisch kader zullen concepten aangereikt worden aan de hand waarvan de analyse wordt gedaan. Hierna zal er gecontinueerd worden met een analyse van de

[18] Ibidem, 21.
[19] Ibidem, 21.
[20] Ibidem, 11.

narratieve vorm van de film THE CRY BABY KILLER, waarin naar deze begrippen zal worden teruggekoppeld en waarin tevens zal worden verwezen naar de ontwikkelingen in Amerikaanse maatschappij van de jaren 50.

HOOFDSTUK 1

# CONCEPTEN VOOR DE ANALYSE

In het boek *The Classical Hollywood Cinema* stellen David Bordwell, Janet Staiger en Kristin Thompson dat de betekenis van een film tot stand komt door narratieve en cinematografische middelen in te zetten om een verhaal te vertellen. Deze technische componenten noemen zij *devices*. Een film bestaat uit drie formele systemen die los van elkaar kunnen worden gezien, maar wel samenwerken om het verhaal te vertellen: de constructie van narratieve logica, tijd en ruimte. *Devices* worden ingezet om deze drie systemen vorm te geven. In de films die in de klassieke periode van Hollywood cinema gemaakt werden, zo stellen Bordwell et al., is de narratieve logica het dominante systeem. De cinematografische middelen die beschikbaar waren, werden dus voornamelijk ingezet om narratieve logica te construeren.[21]

Naast de verdeling in drie systemen kan ook het narratieve materiaal van de film (het verhaal of de *story*) en de manier waarop dit wordt verteld (de narratieve vorm of het *plot*) worden onderscheiden. De narratieve vorm zorgt door middel van *devices* dat de *story*-informatie aan de kijker wordt overgebracht. De kijker construeert op zijn beurt zelf de *story* op basis van het verschafte plot.[22] Causaliteit, eenheid en continuïteit zijn begrippen die hier een centrale functie in hebben.

In klassieke Hollywoodfilms is het meestal causaliteit die de drijfveer van het verhaal vormt. Deze causaliteit is vaak van psychologische aard en wordt gedreven door personages. Zij zijn de katalysatoren van de opeenvolgende gebeurtenissen en moeten daarom goed gedefinieerd worden door middel van karaktereigenschappen en kwaliteiten. De personages zorgen bovendien voor een ander belangrijk element van causaliteit, namelijk een duidelijk gedefinieerd doel. Oorzaak en gevolg volgen elkaar in een film logisch en onafgebroken op zodat er progressie ontstaat welke

[21] David Bordwell, Janet Staiger en Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, 12, 13.
[22] Ibidem, 12.

meestal leidt tot een doel in de vorm van bijvoorbeeld het oplossen van een probleem of het volbrengen van een taak door (een van) de personages.[23]

Het bereiken van een doel is belangrijk voor de eenheid van het verhaal. Het klassieke Hollywoodsysteem heeft namelijk de voorkeur voor een verhaal dat volledig binnen de film wordt afgesloten. Na het laatste frame moeten er geen losse eindjes meer zijn en mogen er geen vragen meer bij de kijker bestaan. Door het bereiken van het doel door een personage heeft het verhaal een duidelijk einde. Een andere manier waarop eenheid wordt gecreëerd is door het duidelijk motiveren van alle elementen van de film. Motivaties kunnen compositorisch (elementen moeten aanwezig zijn om het verhaal voort te laten gaan), realistisch, genre-specifiek, intertekstueel en artistiek zijn. De aanwezigheid van een element kan door meerdere van deze motivaties gerechtvaardigd worden. De klassieke Hollywoodfilm prefereert vaak een compositorische motivatie omdat deze het best correspondeert met de grote mate van causaliteit die de kern van de films vormt.[24]

Door alle onderdelen (zowel narratief als stilistisch) te motiveren wordt er weinig aan de twijfel overgelaten. Dit is een belangrijke voorwaarde voor continuïteit in een film. Om continuïteit te creëren moet alles in het verhaal kloppen en moet de kijker volledig en vooral gemakkelijk door de vloeiend opeenvolgende gebeurtenissen worden geleid.[25] Dit is onmogelijk als twijfel of verwarring toeslaat. Oriënteren wordt voor de kijker voornamelijk makkelijker gemaakt door het gebruik van de principes en de *devices* van c*ontinuity editing.* Hierdoor kunnen de spatiale relaties goed op de kijker worden overgebracht en wordt er continuïteit in het verhaal gecreëerd.[26]

Alle onderdelen van de klassieke Hollywoodfilm zijn, kortom, in dienst van het dominante systeem; de narratieve logica. Ieder *device* dat is te onderscheiden, dient in meer of mindere mate om de vorderingen van een verhaal dat zich afspeelt binnen een geconstrueerde ruimte en tijd logisch en helder over te brengen.

---

[23] David Bordwell, Janet Staiger en Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, 12, 13, 17.
[24] Ibidem, 19.
[25] Ibidem, 58, 59.
[26] Ibidem, 55

Deze nadruk op narratieve logica is volgens Bordwell ook na 1960 in Hollywoodfilms nog sterk aanwezig. Bordwell ziet in de New Hollywood cinema vooral een continuering van het klassieke Hollywood systeem. Wel, zo betoogt hij in zijn boek *The Way Hollywood Tells It,* is te zien dat de Hollywoodfilms die werden gemaakt in en na de jaren 60 wat betreft stijl en manier van narratie enige afwijkingen van het klassieke systeem vertonen.[27] Technologische ontwikkelingen, invloeden van buitenlandse cinema en institutionele veranderingen zorgden voor nieuwe *devices.*[28] Het klassieke Hollywood systeem van causaliteit is echter zo sterk en dusdanig flexibel dat het in staat is de nieuwe *devices* te integreren in de bestaande structuren.[29] De drie systemen van de klassieke Hollywoodfilm (waarbij de nadruk ligt op narratieve logica) zijn niet veranderd, maar de *devices* waarmee ze worden geconstrueerd wel. Nieuwe en verbeterde *devices* als snelle editing, verschillende lensafstanden (soms in één shot), gebruik van close-ups en vrije camerabeweging zorgen volgens Bordwell juist voor de ontwikkeling van *intensified continuity*. Het oude, klassieke principe van continuïteit is na 1960 steeds meer geïntensiveerd door de ontwikkeling van *devices.*[30]

Wat betreft de structuur van de New Hollywoodfilm stelt Kristin Thompson in *Storytelling in the New Hollywood* dat deze kan worden opgedeeld in vier delen, allen van elkaar gescheiden door een *turning point*. Ze onderscheidt de *setup*, de complicerende gebeurtenis, de ontwikkeling en de climax. De film eindigt vervolgens met een epiloog. De *turning points* in de film zijn bijna altijd te relateren aan de doelen van de personages of protagonisten.[31] Net als in het klassieke Hollywoodtijdperk is het dus vooral de psychologie van de protagonist die de motor achter het verhaal is. De protagonisten zijn volgens Thompson in de New Hollywoodfilms echter ook aan verandering onderhevig. Er zijn verschillende soorten protagonisten waar te nemen, afwijkend van de doelgerichte held uit het klassieke Hollywoodtijdperk. Thompson onderscheidt films met één protagonist, twee parallelle

---

[27] Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 17.
[28] Ibidem, 147.
[29] Ibidem, 13, 14, 174.
[30] Ibidem, 121
[31] Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood* (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 27-29.

protagonisten en films meerdere protagonisten.[32] De protagonisten zijn bovendien minder als klassieke Hollywoodheld te karakteriseren, maar vertonen ook steeds meer gebreken.[33]

Het oprekken van 'regels' van het klassieke Hollywoodsysteem loopt volgens Bordwell parallel aan de toegenomen import van buitenlandse films in de jaren 60. Deze films kwamen voort uit andere filmculturen en weken daarom soms sterk af van de Hollywoodfilms van eigen bodem.[34] In deze (voornamelijk Europese) films werd de nadruk vaak veel minder gelegd op narratieve logica, maar was één van de andere systemen (ruimte of tijd) de dominante. Bovendien werd er vaker psychologische subjectiviteit of artistieke motivatie gebruikt om aanwezige elementen te rechtvaardigen. Dikwijls kunnen er geen doelen of deadlines worden gevonden in deze films en zijn de karakters minder duidelijk uitgewerkt dan in Hollywoodfilms.[35] In veel opzichten waren deze films significant verschillend van de films die het klassieke Hollywoodsysteem voortbracht. Toch zijn sommige van deze principes uit de buitenlandse cinema wel geïntegreerd in het Hollywoodsysteem. Hierbij is bijvoorbeeld te denken aan de eerder genoemde principes van artistieke motivatie en de minder heldhaftige protagonist. Ook hier geldt echter dat de geleende *devices* keurig in het systeem werden opgenomen en ingezet werden ten behoeve van causale narratie.[36] Het is uiteraard de vraag in hoeverre deze door Bordwell geconstateerde veranderingen ook daadwerkelijk allemaal toe te schrijven zijn aan buitenlandse cinema. In het geval van THE CRY BABY KILLER is niet bekend of de scriptschrijver dan wel regisseur op de hoogte waren van de buitenlandse import waar Bordwell op doelt. Het is echter wel mogelijk dat Corman makers aantrok die avontuurlijk waren en op een andere manier te werk gingen dan gebruikelijk. De eerder genoemde Scorsese en Coppola zijn daar illustratief voor.

---

[32] Ibidem, 45-48.
[33] Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 84.
[34] Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 72, 180.
[35] Ibidem, 72.
[36] Ibidem, 141.

HOOFDSTUK 2

# ANALYSE

THE CRY BABY KILLER is uitgebracht in 1958 en is dus gemaakt net vóór 1960, het jaar dat over het algemeen als beginpunt van de New Hollywood cinema wordt beschouwd. In THE CRY BABY KILLER, geregisseerd door Jus Addiss, speelt Jack Nicholson, een beginnend acteur die zich later zou ontpoppen tot één van de grootste sterren van hedendaags Hollywood, zijn eerste rol in een *feature film* als de jonge Jimmy. Jimmy wordt belaagd door een groepje jongens omdat de leider van dit groepje (Manny) een oogje heeft op Jimmy's vriendin. De groep komt samen in een *diner*, waar het uiteindelijk uitdraait op een gevecht waarbij Jimmy het pistool van één van de jongens afpakt en ermee schiet. Jimmy, doodsbang dat hij de jongens daadwerkelijk heeft omgebracht (wat later niet het geval blijkt te zijn), verschuilt zich in het magazijn van de *diner* en gijzelt daarbij, min of meer per ongeluk, een medewerker van de *diner* en een vrouw met een huilende baby. Hij durft zich niet over te geven, uit angst dat hij zelf zal worden beschoten door de politie om wat hij denkt gedaan te hebben. Wat volgt is een opsomming van pogingen van de politie om een schuldige aan te wijzen en de gijzeling tot een goed einde te brengen, wat pas lukt als het meisje (Carol) waar het allemaal om draait hem vraagt naar buiten te komen.

**Aanpak**

Om het gebrek aan motivatie dat in deze film aanwezig is precies te kunnen benoemen en duiden, zullen de personages en de manier waarop hun doelen het plot vormgeven en de handelingen sturen, worden geanalyseerd. Hiervoor is het allereerst handig om de vier delen van de film en de bijbehorende *turning points* uiteen te zetten om zo helderheid te krijgen over de (narratieve) structuur van de film. Met behulp hiervan kan worden gekeken naar welke elementen en welk gebruik van *devices* in de film als dominant kunnen worden aangewezen en op welke punten de film dus precies defamiliariseert. Aan de hand van deze analyse zal mijn eerdere

stelling dat deze film wordt overheerst door een handeling met een gebrek aan motivatie worden onderbouwd.

## Narratieve Structuur

### Setup

In het eerste deel van de film (de *setup*) kan, zoals eerder gezegd, Jimmy worden aangewezen als protagonist. In een *in medias res* begin waarin Jimmy in elkaar wordt geslagen door een groepje jongens, wordt zijn karakter meteen geschetst: hij is angstig, maar wel heldhaftig. Hij rent niet weg, maar vecht terug, ook al is hij duidelijk niet opgewassen tegen de groep jongens die een voor een langzaam in beeld komen. Carol wordt meteen (indirect) geïntroduceerd. Een van de jongens zegt tegen een ander: "too bad Carol cant see it". Niet geheel duidelijk wordt wie deze Carol is en waarom ze zou moeten zien dat Jimmy in elkaar wordt geslagen. Dit startpunt roept dus veel vragen op. Geen van de personages is immers nog direct geïntroduceerd en er wordt veel informatie achtergehouden: de personages weten meer van de situatie die getoond wordt dan de kijker. Het plot is in het begin van de film dus alwetend (*omniscient*), maar niet erg welwillend om informatie te delen (*communicative*). Het is een vorm van narratie die volgens Bordwell en Thompson in openingsscènes van klassieke Hollywoodfilms vaak voorkomt.[37]

Aan het einde van deze eerste scene besluit de groep jongens elkaar weer te ontmoeten in een *diner.* Hierna volgen maar liefst 5 vrijwel identieke *establishing shots* van deze *diner* in een sequentie die bijna een halve minuut duurt. Het gebruik van een *establishing shot* is hier logisch; er vindt immers een grote verschuiving van locatie plaats. De hoeveelheid is echter opmerkelijk en wordt ook nauwelijks gemotiveerd. Hetzelfde *low key*-lichtgebruik en Manny's indicatie ("[I'll] meet you at the drive-in later") geven aan dat de tijdssprong hier niet groot is en dat het zeer waarschijnlijk iets later op dezelfde avond is. Wellicht kunnen deze *establishing shots* dus realistisch gemotiveerd worden en geven ze de tijd aan die nodig is om van het steegje naar de *drive in* te komen. De hoeveelheid *establishing shots* breekt echter

[37] David Bordwell, Janet Staiger en Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, 26, 27.

met de continuïteit van de film en zou zodoende ook kunnen worden verklaard door een artistieke motivering. Beide opties zijn volgens Thompson in de klassieke Hollywoodfilm zeer ongewoon en we kunnen dus vaststellen dat de *shots* moeilijk kunnen worden geplaatst binnen het klassieke Hollywoodsysteem.[38] Ze passen echter ook niet volledig bij de New Hollywood Cinema, waar snellere opeenvolgingen van scenes juist zorgen voor een intensere continuïteit, waarvan hier geen sprake is. Geconcludeerd kan worden dat het overdadige gebruik van *establishing shots* hier defamiliariserend werkt doordat het contrasteert met het conventionele gebruik van *establishing shots*, dat er van oorsprong toe dient een verandering van locatie zo soepel mogelijk te laten verlopen.[39] Hier wordt door de hoeveelheid *shots* juist de aandacht geleid naar de verschuiving van locatie, waardoor er nadruk wordt gelegd op de *diner*. De enige sluitende motivatie voor deze *shots* is dus dat de *diner* als locatie van belang is.

Het plot volgt hierna het groepje jongens terwijl zij in de *diner* praten over wat er zojuist in de steeg is gebeurd. Ook Carol is aanwezig en doordat Manny zijn arm om haar heen heeft geslagen, wordt duidelijk gemaakt dat zij nu Manny's vriendin is, of dat hij dat in ieder geval graag zou willen. In deze sequentie worden Jimmy en Manny tegenover elkaar gezet, waarbij Manny naar voren komt als antipathiek personage. Zowel Carol als de andere jongens in de *diner* worden meermaals door Manny gemanipuleerd. Zo dwingt hij Carol te zeggen dat Jimmy een 'punk' is en verleidt hij zijn vriend ertoe om illegaal drank voor hem te kopen. Doordat bovendien nergens een reden wordt gegeven voor het in elkaar slaan van Jimmy, wordt dit negatieve beeld van Manny alleen maar versterkt. Middels deze scène wordt er dus een antagonist voor Jimmy gecreëerd. De aanwezigheid van deze antagonist schept de verwachting dat het verhaal zich zal ontwikkelen tot een soort driehoeksverhouding tussen Jimmy, Manny en Carol. Jimmy veroorzaakt het eerste *turning point* als hij, na te zijn bijgekomen van het gevecht, besluit ook naar de *diner* te gaan. Hij zegt Carol ervan te willen overtuigen dat Manny een slechte invloed op haar heeft. Hij zet de kijker daardoor verder op het spoor van de verwachte

[38] Thompson, *Breaking the Glass Armor,* 53, 73.
[39] Kristin Thompson en David Bordwell, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2010), 238.

driehoeksverhouding: Jimmy toont zich niet af te laten poeieren en creëert een nieuwe situatie door een obstakel te overkomen en naar de diner te gaan.

De dinereigenaar katalyseert een volgend *turning point* als hij Manny adviseert de situatie buiten uit te vechten ("take the trouble outside"). Dit leidt ertoe dat het gevecht inderdaad buiten wordt voortgezet en Jimmy naar het pistool van een van de jongens grijpt en ermee schiet. Hij schiet twee keer, beide keren buiten beeld. Te zien zijn slechts de reacties van verschillende personages die later een grotere rol zullen spelen. Jimmy vlucht uit angst het voorraadhok van de *diner* in en gijzelt daarbij per ongeluk twee volwassenen en een baby. Deze complicerende gebeurtenis, veroorzaakt door Jimmy, is het volgende *turning point* en luidt het tweede deel van de film in. Jimmy's doel (Carol ervan overtuigen dat Manny niet goed voor hem is) wijzigt hier en maakt plaats voor een nieuw doel dat kan worden gedefinieerd als het ontsnappen aan de consequenties van zijn daden. De verwachting dat het verhaal zich zou toespitsen op een driehoeksverhouding wordt hier gesmoord en blijkt slechts een illusie, gewekt door de narratieve structuur.

Jimmy is degene die zorgt dat belangrijke *turning points* in dit deel van de film plaatsvinden. Dit is volgens Bordwell en Thompson een belangrijk kenmerk van een protagonist in een klassieke Hollywoodfilm, waarin het plot wordt voortgestuwd en gemotiveerd door het hoofdpersonage en vooral door het doel van dit hoofdpersonage.[40]

**Complicating Action**

Na het *turning point* dat de tweede fase van de film (de *complicating action*) inluidt, wordt het echter problematisch. Vanaf het moment dat Jimmy in het voorraadhok belandt, valt hij weg als protagonist en komt er geen duidelijke nieuwe voor in de plaats. Jimmy's doel was al ambigu en doordat hij geen eis stelt als gijzelaar, komt er ook geen doel meer voor in de plaats. Wel wordt er een politieonderzoek ingesteld. Bijzonder is echter dat dit onderzoek er niet op gericht lijkt te zijn de vrij dreigende situatie (er worden immers 3 mensen, waaronder een baby, gegijzeld door een instabiele tiener met een pistool in zijn hand) zo snel mogelijk op te lossen. De focus ligt er vooral op een schuldige aan te wijzen die verantwoordelijk kan worden

[40] David Bordwell, Janet Staiger en Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, 12, 13, 17.

gehouden voor Jimmy's actie. Jimmy zelf lijkt per definitie onschuldig. Hij wordt zelfs van tevoren al vrijgepleit als hij bij de *diner* aankomt en de agent die daar aanwezig is zegt "I hate to see clean looking kids going into that place", doelend op Jimmy. De politieagent doet hier een directe aanval op de *diner* door te impliceren dat het milieu van de *diner* Jimmy heeft aangezet criminaliteit en de *diner* hier dus als het ware schuldig is aan zijn actie. Op het hier geïmpliceerde negatieve karakter van de *diner* zal later uitgebreider worden ingegaan.

De politie begint het onderzoek met een korte schets van de stand van zaken. De gearriveerde politiechef wordt op de hoogte gesteld van de situatie door de verschillende personages die aanwezig zijn. In de tussentijd arriveren ook de overige personages die later in de film een grotere rol krijgen. Er vormt zich een menigte buiten de *diner* en ook de pers is nu ter plaatse; beide groepen zullen in het verloop van de film hun visie geven op de situatie. Terwijl de politie doorgaat met het onderzoek en de aanwezige toeschouwers ondervraagt (wat het grootste deel van het tweede gedeelte van de film beslaat), wordt de kijker continu op de hoogte gehouden van de toestand. Door middel van *crosscutting* worden alle narratieve lijntjes om de beurt gevolgd. Het politieonderzoek faciliteert in de meeste gevallen de overgangen naar perspectieven en visies van andere personages. Dit onderzoek wordt afgewisseld met de sensationele, gemedieerde verslaggeving van het radio- en televisiestation dat bij de voorval aanwezig is en ook worden de ontwikkelingen van Jimmy en zijn gijzelingen in het voorraadhok getoond.

**Development**

Ondanks dat er door de politie niet veel wordt gedaan om de gijzeling op te lossen, wordt de druk op Jimmy om zich over te geven wel verhoogd. De massa mensen die zich voor de *diner* heeft verzameld wordt steeds groter en ook Jimmy's ouders arriveren. Het *turning point* dat het derde deel van de film (de *development* fase) inluidt, wordt veroorzaakt door de vader van de beschoten zoon die het heft (letterlijk) in eigen handen neemt. Hij loopt, om zijn zoon te wreken, met een jachtgeweer op het voorraadhok af. Wat hij precies wil bereiken is onduidelijk, maar hij mag van de politieagent (die recht voor het voorraadhok koffie staat te drinken) lang zijn gang gaan. De motivatie hiervoor kan compositorisch worden uitgelegd: voor de voortgang

van het verhaal is het van belang de druk op Jimmy te verhogen. Interessant is echter wel dat deze opvoering van de druk niet (zoals te verwachten zou zijn) door de politie wordt gedaan, maar door een buitenstaander.

Gedurende het *development* deel van de film neemt de spanning steeds meer toe. Dit is voornamelijk te merken aan de snellere overschakelingen tussen personages. Waar het politieonderzoek het tweede deel van de film stuurde en de focus van het plot was, wordt het derde deel van de film chaotischer en komen er steeds meer visies en perspectieven door elkaar heen aan bod. Een van de laatste *turning points* wordt veroorzaakt door de gegijzelde en steeds harder huilende baby die Jimmy op zijn zenuwen begint te werken. In een poging deze stil te krijgen, probeert hij te onderhandelen met de politie over een flesje melk. De reddingspoging loopt, evenals de voorgaande, opnieuw uit de hand. Deze gebeurtenis heeft vooral de functie de spanning nog meer te verhogen en biedt een opstap naar het turning point dat leidt naar het laatste deel van de film.

**Climax**

De *deadline* die volgens Bordwell en Thompson kan zorgen voor het karakteristieke einde van de klassieke Hollywoodfilm[41] krijgt hier eindelijk vorm. De politie stelt Jimmy een ultimatum van 10 minuten om naar buiten te komen. Deze 10 minuten zijn ongeveer gelijk aan de resterende duur van de film. De 'wacht-tijd' wordt gevuld met sequentie van de reacties van de verschillende wachtende mensen en de agent die continu omroept hoeveel tijd er nog over is. De climax wordt nu veroorzaakt en voortgestuwd door de naderende *deadline*. Te verwachten zou zijn dat de spanning nu om te snijden is, maar door de bijzonder vrolijke jazzmuziek die op de achtergrond klinkt, wordt deze spanning teniet gedaan. Het laatste *turning point,* dat toe leidt naar de afsluiting van het verhaal, wordt veroorzaakt door Carol, die naar voren dringt en zich opwerpt als laatste redmiddel om Jimmy te overtuigen naar buiten te komen. Niet alleen heeft deze actie succes (Jimmy komt even later inderdaad naar buiten), ook vat ze in één zin het schuldvraagstuk waar de hele film om draait samen: 'Maybe it's all my fault, maybe it is everybodys fault, I don't know'. Hoewel zij de schuldvraag goed samenvat, ontbreekt nog steeds een eenduidige

[41] Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 42, 43.

verklaring van hoe de situatie zo uit de hand kon lopen en wie hiervan kan worden beschuldigd: informatie die in een afsluitende epiloog sprake zou moeten komen.

**Epiloog**

Volgens Thompsons vierdeling in klassieke Hollywoodfilms moet er aan het einde van de film een epiloog aanwezig zijn die het verhaal volledig afsluit. In THE CRY BABY KILLER ontbreekt zo'n epiloog. Het verhaal eindigt enigszins abrupt als Jimmy uit het voorraadhok is gekomen, waarna de nieuwslezer het verhaal uitleidt met de woorden: 'it's all over'. De grootste vraag die resteert ligt besloten in de eerder genoemde woorden van Carol. De afronding van het verhaal geeft geen antwoord op de belangrijkste vraag van de film en hierin verschilt deze dus van de klassieke Hollywoodfilm.

Vanaf het tweede deel (vanaf het *turning point* dat de *complicating action* inluidt) is er dus geen protagonist meer aanwezig. Wel worden er verschillende personages getoond die ieder hun visie geven op de situatie en speculeren over de *oorzaak* van het gedrag van Jimmy. Er ontwikkelt zich dus geen verhaal waarin er wordt toegewerkt naar een duidelijk doel (de beëindiging van de gijzeling). Dit is interessant omdat het afwijkt van wat volgens Bordwell en Thompson het meest prominente kenmerk is van de Hollywoodfilms: de narratieve logica. In de meeste Hollywoodfilms is het immers de protagonist en het doel van deze protagonist die de motor vormen van de handelingen en dus van de film. In THE CRY BABY KILLER ontstaat er juist een plot waarin er niet zozeer geprobeerd is een causaal verband te construeren dat leidt naar de oplossing van het probleem, maar er vooral op gericht is verschillende visies op één gebeurtenis op meerdere manieren aan de kijker over te brengen. In dit opzicht lijkt de film meer op de Europese film in de jaren 60, waarin niet per se een doel centraal staat, maar waarin juist gestreefd werd naar een geheel van vastleggingen van gebeurtenissen gelijkend aan 'het echte leven' (die niet altijd gemotiveerd zijn).[42] Het einde van de film versterkt dit idee: er blijven veel losse eindjes liggen en dit draagt bij aan het idee dat de kijker slechts getuige is van een gebeurtenis en niet per se van een verhaal met een causaal verband en dat duidelijk

[42] Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 72, 180.

en geheel afgerond wordt. Hierin wijkt de film duidelijk af van het klassieke Hollywoodsysteem.

**Gebrek aan motivatie als vorm van kritiek**

Het enigszins fragmentarische karakter dat de film al vrij snel aanneemt, leidt de kijker langs verschillende personages die allemaal een rol spelen in het politieonderzoek. Dit onderzoek vormt de rode draad in de tweede helft van het verhaal van de film, maar door de vorm die dit onderzoek krijgt, ontbreekt in de film een duidelijk doel. Er worden als het ware lijntjes uitgegooid die door het plot om en om worden getoond en op deze manier wordt een soort doel gecreëerd bij de omstanders, namelijk te weten komen waarom Jimmy het gedaan heeft. Daarmee verdwijnt de focus op het concrete probleem (de gijzeling die zich op dat moment afspeelt in het voorraadhok). Een gebeurtenis wordt in THE CRY BABY KILLER op meerdere manieren en vanuit verschillende oogpunten getoond en al deze fragmenten worden in feite bij elkaar gehouden door het politieonderzoek. Dit onderzoek zorgt er namelijk voor dat alle nauw of minder nauw betrokken partijen hun visie op de situatie kunnen geven en kunnen speculeren over de oorzaak van het gedrag van Jimmy. Het gebrek aan motivatie van de hoofdpersoon stuurt zo de manier waarop de film gestructureerd is en daarom is dit aan te wijzen als het dominante element van de film.

In dit deel van de analyse zal worden gekeken naar de manier waarop deze narratieve structuur precies vormgegeven wordt door middel van *devices*. De keuzes die zijn gemaakt in het verbeelden van de verschillende groepen zorgen ervoor dat er betekenissen worden gecreëerd. In de manier waarop deze groepen worden neergezet terwijl ze zoeken naar een oorzaak van de gijzeling is er kritiek te ontdekken op verschillende facetten van de maatschappij. Het is daarom van belang te kijken naar de *devices* die zijn gebruikt voor de portrettering van deze groepen om zo bloot te leggen op welke manier deze bijdraagt aan de kritische houding die deze film lijkt te hebben ten opzichte van verschillende aspecten van en sociale groepen binnen de (Amerikaanse) maatschappij. Zo is er bijvoorbeeld kritiek te ontdekken in de portrettering van de politie, de jeugdcultuur en de *diner*. Er zal, kortom, worden gekeken naar de manier waarop het gebruik van *devices* in deze film zorgt voor ideologische en symptomatische betekenissen en hoe defamiliarisatie door middel van *devices* wordt gecreëerd.

Hoewel het politieonderzoek de film voornamelijk stuurt blijkt vooral onkunde de situatie op te lossen. Logisch gedacht zou het primaire doel van de politie moeten zijn de gegijzelde mensen zo snel mogelijk uit het voorraadhok te halen. Maar in plaats daarvan houdt de politiechef zich in het grootste gedeelte van de film bezig met het ondervragen van de getuigen om achter de oorzaak van de gijzeling te komen. Ze zijn dus meer bezig met het aanwijzen van een schuldige dan met het oplossen van het concrete probleem. Dat die oplossing van het probleem uiteindelijk komt van het enige meisje waar ze de gehele film geen aandacht aan hebben besteed, draagt alleen maar bij aan het idee dat ze de situatie niet erg in de hand hebben.

De autoriteit van de politie wordt verder aangetast doordat in THE CRY BABY KILLER gebeurtenis(sen) van verschillende kanten en vanuit verschillende visies worden getoond. Hierdoor wordt de kijker steeds gedwongen om op basis van het (eerder) getoonde zelf te testen wat aannemelijk is als verklaring en wat niet. De eerste keer dat de politiechef contact legt met Jimmy is dit al op te merken. De chef vertelt Jimmy via de megafoon dat het hok omsingeld is, terwijl de kijker zojuist heeft kunnen zien dat hij slechts met één enkele andere agent arriveerde. Afgezien van de agent die al bij de *diner* aanwezig was, worden er verder in de gehele film maar drie verschillende politieagenten getoond. De kijker moet dus zelf een conclusie trekken over de juistheid van zijn woorden. De grootspraak van de politiechef illustreert hier goed de subjectiviteit van de verschillende personages die in de manier van narratie besloten ligt. In deze sequentie wordt de kijker bewust gemaakt van deze subjectiviteit en bovendien draagt het in dit geval bij aan de ondergraving van de autoriteit van de politie.

Vrijwel meteen nadat duidelijk wordt dat Jimmy zich in het voorraadhok heeft verschanst met een aantal gijzelaars wordt er een menigte gevormd van belangstellenden. Het toegestroomde publiek staat continu te popelen om hun mening over de situatie verkondigen. Wanneer deze massa in beeld is, is het vrijwel altijd zo dat er direct commentaar wordt gegeven. Zo zegt een bijstander: “Teenagers, we didn’t have them when I was a kid..”. En wanneer de nieuwsreporter

verslag doet van de situatie wordt hij gestoord door een man die de microfoon pakt en zegt: “I’ll tell you what I think, I think you take these punk kids, throw them in jail, that’s what I think.” Door deze verbale uitingen lijkt de mening van het gehele toegestroomde publiek dus te zijn dat Jimmy’s actie te wijten is aan de opkomende jeugdcultuur in de jaren 50. Nu was het inderdaad zo dat er in de jaren 50 opvattingen heersten die de jeugdcultuur een negatief imago gaven. Thomas Doherty stelt in zijn boek *Teenagers and Teenpics* dat de jeugd in de jaren 50 voor het eerst werd gezien en benaderd als (doel)groep.[43] In die periode fixeerden media ook hun aandacht op jeugddelinquenten, die uiteraard niet de gehele jeugd representeerden, maar waardoor in de maatschappij wel het beeld ontstond dat de jongeren losgeslagen en verdorven waren.[44]

Het is interessant dat de manier waarop de jeugd in deze film wordt weergegeven, inhaakt op de negatieve houding tegenover de jeugd in de jaren 50 die in een eerste scan van de literatuur over dit onderwerp te ontdekken is . Manny en zijn groep vrienden worden vrijwel meteen neergezet als een ‘gevaar’ voor de samenleving. Naast het feit dat zij Jimmy al in de eerste scène in elkaar slaan, worden zij ook continu in verband gebracht met criminaliteit. Wapens die in hun bezit zijn, worden getoond in *close-ups* (een shot waar in de rest van de film geen gebruik meer van wordt gemaakt), waardoor deze hier extra nadruk krijgen en hun ‘misdadigheid’ onderstrepen. Deze nadruk op de criminaliteit van Manny en zijn vrienden ligt in lijn met de manier waarop in de gehele film een onderscheid wordt gemaakt tussen Manny en Jimmy. Door middel van kostuums en *staging* van de personages wordt Jimmy direct gescheiden van de vriendengroep. Jimmy en zijn vriend dragen nette overhemden en baseball jasjes die in subtiel contrast staan met de losse t-shirt en louche jasjes die de vrienden van Manny dragen. Daarnaast benadrukt Jimmy’s onzekere, zachte stemgeluid zijn ongemakkelijkheid in de situatie: zijn kostuum en gedrag bevestigen zo dat hij niet in de *diner* thuishoort

---

[43] Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics: Juvenilization of American Movies in the 1950s* (Philadelphia: Temple University Press, 2002), 35

[44] Ibidem, 40 en Timothy Shary,*Teen Movies: American Youth on Screen* (New York: Columbia University Press, 2012), 15.

Het onderscheid tussen Jimmy en Manny dient er namelijk ook toe Jimmy te distantiëren van de (criminele) omgeving van de *diner* waarin hij zich in deze film min of meer per ongeluk bevindt. Als Jimmy de *diner* binnenloopt, maakt een politieagent direct een distinctie tussen de vaste klanten van de *diner,* bestaande uit jongens als Manny, en nette jongens als Jimmy met de eerder genoemde opmerking "I hate to see clean looking kids like that going in to that place". De *diner* wordt door de agent bestempeld als een plaats waar ondeugd broeit en waar Jimmy dus niet thuishoort. Doordat dit contrast tussen de keurige Jimmy en de vaste clientèle van de *diner,* afkomstig uit de lagere, criminele klasse continu wordt bevestigd, wordt Jimmy's actie voor een groot deel te wijten aan het negatieve milieu van de *diner* dat hem zou hebben veranderd, ook al is hij hier slechts zeer korte tijd daadwerkelijk binnen geweest.

De *diner* wordt in deze film in sterk verband gebracht met de jeugdcultuur. Deze wordt geportretteerd als plaats van samenkomst voor jongeren en klopt met het imago dat de *diner* in de jaren 50 had.[45] De *diner* wordt in deze film echter gelieerd aan criminele jeugdcultuur die continu verworpen wordt als 'slecht'. De manier waarop de *diner* in de scènes wordt ingebed in de film zorgt ervoor dat er munitie wordt aangereikt om tot een negatief oordeel over de *diner* te komen.

De eigenaar draagt bij aan het suggereren van een criminele aard van de *diner*. Deze man, Pete Gambelli, wordt in eerste instantie geportretteerd als personificatie van de professionalisering van de *diner* in de jaren 50: een keurige man in pak, die als het ware meer tijd in kantoor doorbrengt dan op de werkvloer van de *diner*. Hij lijkt een man die gedreven wordt door een sterke hang naar winst. Hij zegt continu geen problemen te willen in zijn *diner* en is erop gebrand om de politie zo snel mogelijk weer weg te krijgen omdat hun aanwezigheid tezamen met alle oproer slecht zou zijn voor het imago van zijn zaak. Hij blijkt echter een wolf in schaapskleren te zijn als hij in de rest van de film op verschillende manieren zeer negatief wordt neergezet. Allereerst neemt hij Manny meerdere malen in bescherming. Als de spanningen tussen Jimmy en Manny zo hoog oplopen dat Manny dreigt met een volgende vechtpartij, stuurt Gambelli Jimmy uit de *diner* weg

[45] Hurley, *Diners, Bowling Alleys, and Trailer Parks,* 83, 84.

want, zoals hij het zelf zegt: “I want no trouble in my place”. Volgens Gambelli veroorzaakt Jimmy de problemen, hoewel dit op dat moment duidelijk Manny is. Daarnaast verkoopt hij in het geniep alcohol aan minderjarigen als zij hier bereid zijn dubbel voor te betalen. Manny geeft zijn vriend geld om twee flessen drank te kopen, waarna deze zegt dat hij meer geld nodig heeft want: “’Belli charges extra for a setup.” De politiechef bevestigt bij aankomst al het negatieve beeld van Gambelli dat in de eerdere fase van de film slechts doorschemerde. Als Gambelli zich voorstelt, antwoordt de politieman met “Yeah.. I know..” (terwijl hij Gambelli’s uitgestoken hand wegslaat). Het criminele verleden van Gambelli (hij is immers al bekend bij de politie) wordt zo aangekaart. Als vervolgens zijn stiekeme alcoholverkoop aan minderjarigen tijdens de ondervragingen aan het licht komt en hij zijn hachje probeert te redden door politie te chanteren, is er genoeg informatie verschaft om te concluderen dat de *diner*-eigenaar niet deugt. Doordat Gambelli’s criminele activiteiten steeds duidelijker worden, blijkt dat hij zijn geniepige praktijken slechts probeert te maskeren met zijn schijnbare sterke winstoogmerk. Hij wordt zodoende vooral gekarakteriseerd door hypocrisie. Bovendien wordt hem, door hem op deze manier te verbeelden, toegerekend dat hij een situatie heeft gecreëerd waar situaties als de gijzeling kunnen ontstaan.

Met de aankomst van de nieuwsreporters op de plaats delict ontstaat er een interessant soort ‘dubbelvertelling’ waardoor één gebeurtenis op verschillende manieren verteld wordt. Dit was al in gang gezet toen de politie arriveerde, waardoor de kijker zowel de kant van Jimmy als het perspectief van de politie te zien kreeg. Dit was echter nog makkelijk te verklaren en te wijten aan het omnipresente karakter van het plot. Nu wordt hier echter nog een laag bij gevoegd: de (sensationele) gemedieerde verslaggeving van de radio en de televisie.

De nieuwsreporters lijken altijd achter de feiten aan te lopen omdat kijker van de film het nieuws vrijwel altijd al via een ander perspectief eerder heeft gezien dan de nieuwsreporter die het verslaggeeft. Soms fungeren de journalisten als doorgeefluik voor nieuwe informatie of ze verduidelijken een situatie, maar meestal heeft de kijker al meer informatie dan de journalist, waardoor duidelijk wordt dat deze soms foutieve informatie geeft. Interessant is dat zowel de kijker van film als kijker

van het fictieve nieuws (direct) door de reporter worden aangesproken. Het fictieve nieuws is dus gericht aan twee verschillende kijkers. Om deze aan te spreken kijkt de journalist vaak recht in de camera en doorbreekt hiermee de vierde wand. De camera waarmee de film is opgenomen krijgt op dit moment ook een narratieve functie en fungeert ook als de televisiecamera waarmee het nieuws wordt opgenomen. Het shot waarin dit gebeurt wordt hierdoor subjectief: het is de *point-of-view* van de kijker van het fictieve nieuws. Wanneer de reporter zijn praatje heeft beëindigd, is het opvallend dat de film in hetzelfde *(dolly)shot* continueert en de camera dus binnen één beweging van *actor* in het plot tot filmcamera gemaakt wordt. Door het direct aanspreken van zowel de kijker van de film als de fictieve kijker van het fictieve nieuws legt de film zijn eigen constructie bloot en wordt de filmkijker directer betrokken bij het verhaal van de film. Door direct overgenomen televisietechnieken te gebruiken legt de film niet alleen nadruk op de eigen constructie, maar ook op de constructie van televisie. Het tonen van de maakbaarheid van een reportage zorgt voor indirect commentaar op het medium televisie, dat in de jaren 50 een grote opmars maakte.[46]

Het blootleggen van de eigen (plot)structuur en het doorbreken van de vierde wand druist in tegen de principes van zowel het klassieke Hollywood- als het New Hollywoodsysteem van continuïteit en narratieve logica. Zoals al eerder besproken stelt Bordwell dat in New Hollywood Cinema een intensere vorm van continuïteit te zien was, maar in deze scène worden de *devices* juist gebruikt om de aandacht te trekken naar de vorm en zo commentaar te geven. Het benadrukken van de vorm was zeer ongewoon in Hollywoodfilms, maar is hier wel duidelijk onderdeel van hoe het verhaal in beeld is gebracht: het is weer één van de speculaties.

De titel van de film ('The Cry Baby Killer') vertoont gelijkenissen met een headline in een krant. Dit klopt met het gemedieerde karakter van de narratieve vorm van de film, maar is vooral te verklaren als kritiek op de sensatie die wordt gezocht door zowel de massa als de media. De *'cry baby'* wordt immers niet daadwerkelijk '*gekilld'*. Het is slechts een aantrekkelijk persbericht. Deze kritiek kan worden doorgetrokken naar de kijker van de film zelf. Het publiek dat afkwam op de film in de

[46] Thompson en Bordwell, *Film History*, 302.

hoop te zien wat te verwachten was op basis van de titel komt met lege handen te staan en wordt daardoor eigenlijk ook slechts een sensatiezoeker. De enige die kan worden aangewezen als *cry baby* is Jimmy: door zijn overdreven reactie en zijn continue gejammer over het feit dat hij denkt te zullen worden beschoten als hij het voorraadhok verlaat, wordt de situatie veel groter gemaakt dan hij is. In de titel is dus een dubbele betekenis te vinden. De kijker heeft bepaalde verwachtingen van de film op basis van de titel, maar deze worden niet waargemaakt, waardoor er zelfs de spot wordt gedreven met kijker van de film.

# CONCLUSIE

THE CRY BABY KILLER wijkt op cruciale punten als opbouw, structuur en eenheid van de narratieve vorm af van zowel het klassieke Hollywoodsysteem als de New Hollywood Cinema. Dominant is het gebrek aan motivatie van het hoofdpersonage dat geen duidelijk doel heeft waardoor in feite een gebrek aan narratieve voortgang ontstaat. Zoals Thompson in haar boek *Breaking the Glass Armor* stelt, is het complexe Hollywood systeem er één met een scala aan mogelijke keuzes om verhalen te verbeelden. Deze film is tot stand gekomen in een periode waarin dit scala werd verbreed; een overgangsfase tussen het klassieke Hollywoodsysteem en de New Hollywood Cinema. Te zien is dat er in deze film, naast gangbare *devices* ook stilistische en narratieve middelen die volgens Bordwell waren overgewaaid uit buitenlandse filmculturen en transtextuele conventies afkomstig van het nieuwe medium televisie worden gebruikt. Het toenemende gebruik van deze middelen in Hollywood (een ontwikkeling waaraan ook de producent van deze B-film, Roger Corman, veel bijdroeg) inspireerde de regisseur van THE CRY BABY KILLER mogelijk tot een verhaal waarin het gebruikelijke continuïteitsprincipe niet de prioriteit lijkt te hebben. In plaats van een narratieve vorm die toewerkt naar een duidelijk einde, manifesteert zich een wirwar aan visies van verschillende personages op de situatie waarin de hoofdpersoon zich onbedoeld heeft gemanoeuvreerd. Dit betekent dat er wordt afgeweken van het gangbare idee in de Hollywood film dat de narratieve logica het meest prominente element van de film zou moeten zijn.

De presentatie van de 'zoektocht' naar een verklaring voor de vraag waarom de hoofdpersoon tot de gijzeling is overgegaan, creëert ruimte in de film voor kritiek op verschillende groepen in de maatschappij: de jeugd is verdorven, de politie is onbekwaam, de media reageert overdreven en de massa is slechts uit op sensatie. Deze kritiek krijgt vorm in de wijze waarop deze groepen worden weergegeven in de mise-en-scène. Door de *staging* van zowel Manny's vriendengroep als de *diner*-eigenaar wordt het verschil in sociale klasse tussen Jimmy en het schimmige milieu waarin hij zich in deze film 'per ongeluk' bevindt, benadrukt. Het is voornamelijk dit

verschil in sociale klasse opgeteld bij het feit dat hij een tiener is dat vervolgens wordt gebruikt als excuus om Jimmy bij voorbaat vrij te pleiten en de schuld van de situatie elders te zoeken. Ook van de *diner* wordt, met name door de geportretteerde eigenaar, een negatief beeld geschetst dat niet in overeenstemming lijkt te zijn met de reputatie van de *diner* die te vinden is in de literatuur die besproken is in hoofdstuk 2.

Door het dominante element in THE CRY BABY KILLER te ontmantelen en te onderzoeken op welke manier defamiliarisatie zich manifesteert, is te zien dat deze B-film wel degelijk een analyse waard is. Er worden interessante aspecten van zowel de Hollywood traditie als van de Amerikaanse maatschappij in de jaren 50 blootgelegd. De analyse van de stilistische vorm en de hiermee samenhangende (culturele) betekenissen van de film roept onvermijdelijk vragen op over de relatie tussen deze film en de maatschappij. In dit betoog is onder andere een begin gemaakt met het leggen van verbanden tussen ideeën die er in de maatschappij over de jeugd bestonden en de manier waarop deze in culturele en artistieke uitingen als film zijn verbeeld. Hoewel ieder personage en elke bevolkingsgroep er in de film vrij slecht vanaf komt, is het vooral de jeugd die het moet ontgelden. Deze wordt neergezet als ondoorgrondelijk bron van ellende: niemand begrijpt precies wat nu de oorzaak van hun gedrag is. Doordat THE CRY BABY KILLER iets zegt over de jeugd positioneert deze zich automatisch in het discours over de jeugdcultuur en is deze film dus te zien als een stem in de discussie over de ontwikkeling van de jeugdcultuur in de jaren 50 van de vorige eeuw. Zoals een scan van de literatuur over dit onderwerp heeft uitgewezen, was de toon waarop er gediscussieerd werd over jeugdcultuur in de jaren 50 voornamelijk negatief van aard en dus conformeert deze film zich aan dit beeld van de jeugd. De neoformalistische benadering van de analyse die in dit onderzoek is gedaan, heeft het mogelijk gemaakt deze ideologische implicaties die in de film verborgen zitten aan het licht te brengen.

Door meer en op grotere schaal onderzoek naar films met jeugdcultuur als onderwerp en diepgaandere literatuurstudies naar deze cultuur in de jaren 50 te doen, zouden er gegrondere conclusies kunnen worden getrokken over de

maatschappelijke plaats van en kritiek op de jeugdcultuur en de representaties hiervan in film.

# BIBLIOGRAFIE

**Literatuur:**

Aleksandrowicz, Pawel. *The Cinematography of Roger Corman: Exploitation Filmmaker or Auteur?.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Bordwell, David, Janet Staiger en Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960.* New York: Columbia University Press, 1985.

Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies.* Berkeley: University of California Press, 2006.

Doherty, Thomas. *Teenagers and Teenpics: Juvenilization of American Movies in the 1950s.* Philadelphia: Temple University Press, 2002.

Elsaesser, Thomas et al. *The Last Great American Picture Show*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

Hurley, Andrew. Diners, Bowling Alleys, and Trailer Parks: Chasing the American Dream in Postwar Consumer Culture. New York: Basic Books, 2001.

---. "From Hash House to Family Restaurant: The Transformation of the Diner and Post-World War II Consumer Culture".*The Journal of American History* 83.4 (1997): 1282-1308.

Lhamon, W. T. Deliberate Speed: The Origins of a Cultural Style in the American 1950s. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

Shary, Timothy. *Teen Movies: American Youth on Screen.* New York: Columbia University Press, 2012.

Stanfield, Peter. *The Cool and the Crazy. Pop Fifties Cinema.* New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2015.

Thompson, Kristin en David Bordwell. *Film History: An Introduction.* New York: McGraw-Hill, 2010.

Thompson, Kristin en David Bordwell. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2010.

Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis.* Princeton: Princeton University Press, 1988.

Thompson, Kristin. Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Techniques. Cambridge: Harvard University Press: 1999.

**Websites:**

IMDB. "THE CRY BABY KILLER." Via http://www.imdb.com/title/tt0051500/

IMDB. "Roger Corman". Via http://www.imdb.com/name/nm0000339/

**Films:**

THE CRY BABY KILLER. Geregisseerd door Jus Addiss. United States: Allied Artists Pictures, 1958.