

# Kijken en bekeken worden:

een narratieve en formele analyse van de  
*gay gaze* in CALL ME BY YOUR NAME



Susan Schoonwater

5856248

Media en cultuur

2018-2019, blok 4

13-06-2019

Begeleider: Franca Jonquiere

Tweede lezer: Marijke de Valk

7529 woorden

## Samenvatting

In dit onderzoek wordt de film *CALL ME BY YOUR NAME* van Luca Guadagnino (2017) geanalyseerd aan de hand van Mulveys *gaze* theorie. In haar baanbrekende essay uit 1973 beargumenteerde ze dat de vrouw in klassieke Hollywoodcinema altijd een passief personage was dat op voyeuristische en fetisjistische manier werd bekeken door de *male gaze*, voor de *visual pleasure* van de mannelijke personages en toeschouwers. Aangezien de film *CALL ME BY YOUR NAME* draait om een homoseksuele relatie, kan de *gaze* op een andere manier functioneren. Voor dit onderzoek wordt het huidige academische debat rondom de theorie uiteengezet, waarbij met name aanvullingen rondom homoseksualiteit uitgebreid worden besproken. De *gay gaze* is volgens academici tweezijdiger dan de *male gaze* en zet het *object of the look* niet in een lagere machtspositie. Om te onderzoeken hoe de *gay gaze* in *CALL ME BY YOUR NAME* werkt, wordt een narratieve en formele analyse uitgevoerd om de blikken van de personages en de blik van de camera te analyseren. Uit deze analyse blijkt dat de *gay gaze* inderdaad tweezijdig is. Hoewel de film begint met één *bearer* en één *object of the look*, verandert dit uiteindelijk in een situatie waar beide jongens naar elkaar kijken. Het *object of the look* is bovendien geen passief personage, maar kan zelf ook handelen. De camera brengt de wederzijdse blikken van de personages in beeld door middel van *two shots* en weinig close-ups, waardoor geen van de personages gereduceerd wordt tot lustobject. In plaats daarvan ligt de focus van de camera op de relatie van de jongens en de narratieve ontwikkelingen. Hoewel 'kijken en bekeken worden' dus nog steeds een grote rol speelt, is de tweezijdige *gay gaze* van deze film gelijkwaardiger dan de objectificerende *male gaze*. De manier waarop Mulvey beschrijft dat *visual pleasure* wordt verkregen gaat hierdoor niet op, maar vervolgonderzoek zou kunnen analyseren hoe een gelijkwaardige *gay gaze* alsnog *visual pleasure* zou kunnen bieden voor de (homoseksuele) toeschouwer.

## Inhoud

Inleiding en relevantie.....	3
Onderzoeksvraag en deelvragen.....	4
Theoretisch kader.....	5
<i>Male gaze</i> .....	5
<i>Gay gaze</i> .....	7
Methode en corpus .....	12
Analyse .....	14
Deelvraag 1: Hoe wordt de <i>gaze</i> in het narratief gemanifesteerd door middel van de blikken van de personages? .....	14
Deelvraag 2: Hoe wordt de <i>gaze</i> in de vorm gemanifesteerd door middel van cinematografie? ....	18
Conclusie .....	21
Bibliografie .....	23
Filmografie.....	24

## Inleiding en relevantie

Vorig jaar januari droomde ik weg in mijn bioscoopstoel door de zomerse film *CALL ME BY YOUR NAME* van Luca Guadagnino.<sup>1</sup> De film draait om de jonge Elio, die in een romance verwickeld raakt met Oliver, de academische pupil van zijn vader. In en rondom het Italiaanse landhuis van de familie ontstaat een broeierige sfeer: de twee worden eerst vrienden, ontwijken elkaar vervolgens en komen uiteindelijk weer samen. Wat me echter opviel, was dat de romantische scènes tussen de twee jongens minder expliciet in beeld werden gebracht dan de scènes waarin Elio met een meisje naar bed gaat. Dit zette me aan het denken: door wiens ogen kijk je bij deze film, en hoe wordt die blik precies vormgegeven?

Laura Mulvey beschreef in 1973 voor het eerst hoe de blik in cinema, de *gaze*, werkt.<sup>2</sup> Met behulp van Freuds psychoanalytische theorieën beargumenteert ze dat klassieke Hollywoodfilm gebaseerd is op een voyeuristische en fetisjistische manier van kijken naar vrouwen. Dit noemt zij de *male gaze*. Niet iedereen was het echter eens met Mulvey en haar uitspraken: zo wordt volgens Gledhill de daadwerkelijke interpretatie van de toeschouwer buiten beschouwing gelaten en gaat ze niet in op alle andere soorten cinema buiten Hollywood.<sup>3</sup> Er is dan ook inmiddels ontzettend veel onderzoek gedaan dat voortbouwt op haar theorie. Een belangrijke uitbereiding op Mulvey wordt geleverd in *A Queer Romance*.<sup>4</sup> Hierin wordt onder andere een model voor de *gay gaze* gepresenteerd door Drukman.<sup>5</sup> Dit is een belangrijk perspectief dat in Mulveys originele theorie afwezig was.

In dit onderzoek draag ik bij aan dit academisch debat door de *gaze* in *CALL ME BY YOUR NAME* te bestuderen. Deze film is relevant omdat hij het verhaal vertelt van een homoseksueel stel en bovendien recent uitkwam, in een tijd waarin de emancipatie van gemarginaliseerde groepen nog altijd in volle gang is.<sup>6</sup> Er valt dus te verwachten dat de *gay gaze* een andere vorm aanneemt dan de ongelijkwaardige en objectificerende *male gaze* die Mulvey beschrijft. Dit onderzoek analyseert de overeenkomsten en verschillen tussen de *gay gaze* in *CALL ME BY YOUR NAME* en de bestaande theorieën over de *male* en *gay gaze*. Zo brengt dit onderzoek in kaart hoe de *gay gaze* in een recente film is vormgegeven. Dit is nog door weinig auteurs gedaan, waardoor deze analyse een aanvulling biedt op het huidige academische debat.

---

<sup>1</sup> *Call Me By Your Name*, geregisseerd door Luca Guadagnino (Crema: Frenesy Film, 2017).

<sup>2</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, no.3 (1 oktober 1975): 6-18, <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1093/screen/16.3.6>.

<sup>3</sup> Christine Gledhill, "Christine Gledhill on "Stella Dallas" and Feminist Film Theory," *Cinema Journal* 25, no.4 (1986), 44-48.

<sup>4</sup> Paul Burston, *A Queer Romance: Lesbians, gay men and popular culture* (New York: Routledge, 1995).

<sup>5</sup> Steven Drukman, "The gay gaze, or why I want my MTV," in *A Queer Romance: Lesbians, gay men and popular culture*, gered. door Paul Burston (New York: Routledge, 1995), 81-95.

<sup>6</sup> Erica Ciszek, "Public relations, activism and identity: A cultural-economic examination of contemporary LGBT activism," *Public Relations Review* 43.4 (2017): 809-816.

## Onderzoeksvraag en deelvragen

Er zijn drie gebieden in de cinematografische apparatus waar de *gaze* volgens Mulvey een rol speelt: in het narratief, in de vorm van de film en bij de toeschouwer.<sup>7</sup> Om dit onderzoek haalbaar en beknopt te houden, heb ik ervoor gekozen alleen de eerste twee gebieden te onderzoeken. Ik heb voor deze twee gebieden gekozen, omdat deze mij het meest interesseren en ik minder ervaring heb met analysemethodes die gehanteerd worden bij onderzoek naar de toeschouwer.

De onderzoeksvraag die ik hanteer is: Hoe wordt de *gay gaze* in *CALL ME BY YOUR NAME* door middel van narratieve en formele elementen vormgegeven?

De deelvragen die ik gebruik om deze vraag te beantwoorden zijn:

- Hoe wordt de *gaze* in het narratief gemanifesteerd door de blikken van de personages?
- Hoe wordt de *gaze* in de vorm gemanifesteerd door middel van cinematografie?

---

<sup>7</sup> Mulvey, "Visual Pleasure," 8.

## Theoretisch kader

### *Male gaze*

Zoals eerder genoemd, is Laura Mulvey de grondlegger van de *gaze* theorie. Mulvey onderscheidt in haar essay drie blikken die een rol spelen in de cinematografische apparaat: de blikken van de personages, de blik van de camera die hen vastlegt en de blik van de toeschouwer die hier vervolgens naar kijkt.<sup>8</sup> Deze blikken werken op verschillende plekken in de cinematografische apparaat. De eerste blik vindt plaats in het narratief: het kijken van de personages is een narratieve handeling. De tweede blik wordt gevormd door formele elementen: hoe de camera het verhaal vastlegt bepaalt wat er uiteindelijk op het grote doek te zien is. De laatste blik draait om *spectatorship*: hoe de toeschouwer op de film reageert en die interpreteert.<sup>9</sup>

Volgens Mulvey zijn er daarnaast twee manieren van kijken betrokken bij deze blikken. Aan de ene kant staat *scopophilia*: het genot van kijken en bekeken worden. De term werd door Freud gebruikt en geassocieerd met het zien van anderen als objecten, en hen bekijken met een controlerende blik.<sup>10</sup> De tweede vorm van kijken draait om *narcissistic scopophilia*. Deze vorm wordt door Mulvey verbonden aan de "spiegelfase" die Lacan beschrijft: in deze fase van de ontwikkeling van baby's, zien ze zichzelf voor het eerst in de spiegel en bouwen ze bewondering op voor het spiegelbeeld, dat er completer en perfecter uitziet dan hoe het kind zichzelf ervaart. Dit levert voor het kind een ego-ideaal op, wat Mulvey *ego libido* noemt.<sup>11</sup> Volgens Mulvey gebeurt dit in zekere mate ook in cinema: de toeschouwer identificeert zich met het personage op het scherm, die een idealere versie van hemzelf is. Het 'spiegelbeeld' kan meer: hij kan handelen en laat zo dingen gebeuren in de film.<sup>12</sup>

Mulvey beargumenteert vervolgens dat in de cinematografische traditie, de man actief is en de vrouw passief. De vrouw wordt traditioneel gezien "tentoongesteld" als seksueel object voor de *visual pleasure* van de mannelijke personages en het publiek, en door een mannelijke blik bekeken. De vrouw wordt hierdoor het *object of the look*, de man is de *bearer of the look*.<sup>13</sup> De toeschouwer wordt gedwongen zich te identificeren met het mannelijke personage, doordat het verhaal *focalized* is vanuit de man. *Focalization* draait om door wiens ogen we – soms letterlijk – naar het verhaal kijken.<sup>14</sup> De camerabeweging en *framing* van een shot kunnen er bijvoorbeeld op duiden dat de

---

<sup>8</sup> Mulvey, "Visual Pleasure," 8.

<sup>9</sup> *Spectatorship* kan verstaan worden als "not only the act of watching a film, but also the ways one takes pleasure in the experience, or not".

Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship* (New York: Routledge, 1993), 1.

<sup>10</sup> Mulvey, "Visual Pleasure," 2.

<sup>11</sup> Ibidem, 3.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem, 4.

<sup>14</sup> Silke Horstkotte, "Seeing or Speaking: Visual Narratology and Focalization, Literature to Film," in *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, gered. Sandra Helnen en Roy Sommer (Berlijn: Walter de Gruyter, 2009), 172.

camera een *point of view* positie inneemt.<sup>15</sup> *Focalization* kan ook minder letterlijk plaatsvinden, wanneer bijvoorbeeld alleen scènes voorkomen waarbij het hoofdpersonage aanwezig is, waardoor we alsnog alleen zijn perspectief mee krijgen. Volgens Mulvey is het verhaal altijd *focalized* door de man, wat ze afleidt uit de manier waarop mannelijke en vrouwelijke personages worden weergegeven. Het mannelijke personage wordt in een *Renaissance space* getoond: een echt-lijkende werkelijkheid waarin hij zich kan rond bewegen. Door de man met kloppend perspectief weer te geven, wordt hij als het ware een 'spiegelbeeld' voor de toeschouwer en daarmee het subject van *ego libido* en identificatie.<sup>16</sup> Het vrouwelijke personage wordt op een geheel andere manier getoond, namelijk als het object van de mannelijke *scopophilic* blik. Ze wordt gefragmenteerd getoond in close-ups van verschillende lichaamsonderdelen, ook al verstoort dit de diëgetische en de illusie van een echt-lijkende wereld die de *Renaissance space* had opgezet.<sup>17</sup> De toeschouwer identificeert zich dus met de man en kijkt door zijn naar de vrouw, wat betekent dat de man het *focalizing character* is.

Volgens Mulvey wordt de vrouw op deze manier weergegeven, omdat de vrouw de dreiging van castratie belichaamt. Met behulp van Freuds theorie over castratieangst beredeneert ze hoe het beeld van 'de vrouw' in film per definitie een bron van angst is voor de man, omdat zij hem confronteert met de dreiging van castratie. Dit is tegelijkertijd een dreiging voor de instandhouding van de diëgetische wereld: door deze angst kan de toeschouwer uit de cinematografische illusie worden gehaald. Volgens Mulvey zorgt de voyeuristische manier waarop de vrouw wordt bekeken en de manier waarop zij tot fetisj wordt gemaakt ervoor dat deze angst voor castratie afneemt.<sup>18</sup>

In eerste instantie werd Mulvey door iedereen geciteerd en geprezen, maar na een aantal jaar begonnen academici verder te kijken dan heteroseksualiteit, psychoanalyse en Hollywood.<sup>19</sup> Bovendien werd haar bewering dat de toeschouwer zich altijd met het mannelijke personage identificeert, en de vrouwelijke toeschouwer haar identiteit dus verliest, door velen verworpen.<sup>20</sup> Christine Gledhill beargumenteerde bijvoorbeeld dat een blik, zowel die van camera als van de personages, geen betekenis kan produceren en vastzetten. Volgens haar wordt de *gaze* altijd door de toeschouwer geïnterpreteerd, waarbij veel mentale processen, discoursen, herinneringen en

---

<sup>15</sup> David Bordwell en Kristen Thompson, *Film Art* (New York: McGraw-Hill Education, 2017), 192.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 5.

<sup>17</sup> Mulvey, "Visual Pleasure," 4.

<sup>18</sup> Aan de ene hand wordt de vrouw in de film als spektakel tentoongesteld en gedevalueerd: ze wordt passief weergegeven, op voyeuristische manier bekeken door de man en vervolgens door hem gestraft of gered. Mulvey stelt dat aan voyeurisme altijd een aspect van sadisme verbonden is en dat sadisme altijd binnen een narratief plaatsvindt. Aan de andere hand wordt de vrouw tot fetisj gemaakt, zodat het beeld van de vrouw geen angst meer inboezemt. Dit leidt tot overwaardering van de vrouw, wat zich uit in bijvoorbeeld de cult rondom vrouwelijke sterren, en kan zich dus ook buiten de diëgetische wereld afspelen. Mulvey noemt dit *fetishistic scopophilia*.

Mulvey, "Visual Pleasure," 5.

<sup>19</sup> Linda Williams, "Blue is the Warmest Color: or the after-life of 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'," *New Review of Film and Television Studies* 15, no. 4 (oktober 2017): 465-470, <https://doi.org/10.1080/17400309.2017.1376889>.

<sup>20</sup> Rachel Ritterbusch, "Shifting Gender(ed) Desire in Anne Fontaine's *Nathalie...*," in *Situating the Feminist Gaze and Spectatorship in Postwar Cinema*, gered. door Marcelline Block, (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008): 27-43.

ervaringen een rol spelen.<sup>21</sup> Ook Teresa de Lauretis benadrukt de sociale kant van de *gaze*: volgens haar bestaat er interactie tussen de filmtekst en de verlangens van de toeschouwer.<sup>22</sup> Jackie Stacey onderzocht door middel van kwantitatief onderzoek de reacties van proefpersonen op een *male gaze*, om de diverse betekenissen die werden opgewekt bij vrouwelijke toeschouwers in kaart te brengen.<sup>23</sup>

Deze aanvullingen op Mulveys theorie draaien allemaal om *spectatorship*, oftewel om de blik van de toeschouwer, de derde blik die volgens Mulvey een rol speelt in de cinematografische apparaat.<sup>24</sup> Dit is echter niet het enige punt waarop haar theorie kritiek kreeg. Op het gebied van de eerste en tweede blik, die van camera en personages, bleek ook uitbereiding mogelijk. Zo werd onderzoek gedaan naar de cinematografie en het narratief van films die draaien om vrouwelijke protagonisten, zoals die van de Argentijnse filmmaakster Lucrecia Martel, die in haar films tegen de klassieke cinematografische tradities ingaat. Academics concludeerden dat haar cinematografische vorm de *male gaze* contesteerde, wat resulteerde in een *female gaze*.<sup>25</sup> Daarnaast zijn ook films die draaien om homoseksuele relaties geanalyseerd om de *gay gaze* in kaart te brengen.<sup>26</sup>

### Gay gaze

Uiteraard draait hedendaagse cinema niet alleen meer om heteroseksuele relaties, maar worden ook veel films rondom het thema homoseksualiteit gemaakt. Wanneer een film een homoseksuele relatie bevat, valt te verwachten dat de traditionele verhouding passieve vrouw/actieve man niet meer geldt. Maar werkt dit bij elke homoseksuele film op dezelfde wijze? Traditioneel gezien werd zeer verschillend naar mannen en vrouwen gekeken, waardoor een situatie waarbij twee mannen naar elkaar kijken, wellicht een andere vorm aanneemt dan wanneer twee vrouwen naar elkaar kijken. Naar zowel de *lesbian* als de *gay gaze* is onderzoek gedaan, maar deze twee homoseksuele blikken zijn tot op het heden nog niet vergeleken.<sup>27</sup> Omdat ik ervan uitga dat de *lesbian gaze* zodanig afwijkt van de *gay gaze*, door de verschillende conventies die een rol spelen bij het weergeven van vrouwen en mannen, heb ik besloten de *lesbian gaze* in dit onderzoek buiten beschouwing te laten. In plaats daarvan wordt gefocust op de *gay gaze*, omdat de film die ik analyseer draait om een relatie tussen twee mannen.

---

<sup>21</sup> Gledhill, "Christine Gledhill on "Stella Dallas".

<sup>22</sup> Teresa de Lauretis, "Oedipus Interruptus," *Wide Angle* 7, no1 (1985): 34-40.

<sup>23</sup> Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (Londen: Routledge, 1993).

<sup>24</sup> Mulvey, "Visual Pleasure," 8.

<sup>25</sup> Katy Stewart, "Establishing the female gaze: narrative subversion in Lucrecia Martel's *La niña santa* (2004) and *La ciénaga* (2001)," *Journal of Iberian and Latin American Studies* 21, no.3: 206, <https://doi.org/10.1080/14701847.2015.1179850>; Jennifer Slobodian, "Analysing the Woman Auteur: The Female/Feminist Gazes of Isael Coixet and Lucrecia Martel," *The Comparatist* 36 (mei 2012): 160-177, <https://doi.org/10.1353/com.2012.0006>.

<sup>26</sup> Williams, "Blue is the Warmest Color."

<sup>27</sup> Gabrielle O'Brien, "Looking for a Way Out: Reimagining the Gaze in *Carol*," *Screen Education*, no.86 (juni 2017): 122-128; Ritterbusch, "Shifting Gender(ed) Desire"; Katy Stewart, "Establishing the female gaze."



Steven Drukman formuleerde in 1995 de eerste theorie rondom de *gay gaze*, waarbij hij Mulveys theorie herstructureerde. Volgens hem kan een homoseksuele mannelijke toeschouwer zich op een “travestiete” manier identificeren met de personages op het scherm: hij objectificeert het mannelijke personage (normaal het subject van *ego libido*), en identificeert zich op flexibele wijze zowel met het mannelijke als het vrouwelijke personage. Bovendien vindt er diva-identificatie plaats: omdat voor lange tijd geen personages waren waar homoseksuele toeschouwers zich mee konden identificeren, verplaatsten ze zich in de vrouwelijke rollen.<sup>28</sup>

Drukman's theorie is gebaseerd op films die draaien om heteroseksuele relaties en manier van kijken van de toeschouwer. Voor dit onderzoek is echter van belang om niet alleen de blik van de toeschouwer in kaart te brengen, maar juist hoe de *gay gaze* door middel van cinematografie en de blikken van de personages vorm krijgt in films over homoseksuelen.

Er zijn verschillende auteurs die een zodanige analyse hebben uitgevoerd. Claire Boyle onderzocht de Franse film *MA VRAIE VIE À ROUEN*, een film die de vorm aanneemt van een videodagboek. Het homoseksuele hoofdpersonage Étienne legt zijn leven vast met de camera, die dus zijn persoonlijke perspectief aanneemt. Étienne, die nog niet uit de kast is, maakt steeds regelmatigere opnames van de mannen in zijn leven, waardoor zijn homoseksualiteit benadrukt wordt. Boyle beschrijft hoe hierbij vaak gebruik wordt gemaakt van close-up shots, wat de lichamen van deze personages sterk erotiseert.<sup>29</sup> Dit lijkt veel op hoe Mulvey de *male gaze* beschrijft, maar toch is er een significant verschil. Bij de *male gaze* is de *bearer of the look* het mannelijke personage dat de film controleert en daardoor ook de macht in handen heeft.<sup>30</sup> Étienne bevindt zich echter niet in deze machtspositie, wat op twee manieren duidelijk wordt. Ten eerste staan zijn *objects of the look* niet toe dat Étienne ongestoord naar ze kan kijken. Ze worden na enige tijd geïrriteerd door zijn blik, hij krijgt ruzie met de mensen die hij filmt en hij wordt op school gestraft voor het constante gebruik van zijn camera.<sup>31</sup> Het *object of the look* is dus geen passief personage dat de *gaze* ondergaat. Ten tweede is Étienne's *gay gaze* geheim en moet verhuuld worden door de camera. Boyle schrijft:

“The camera is Étienne's alibi. It is what enables him to look as a gay man, with a gay man's desire of other men. [...] The very fact that Étienne appears to need to use the camera as his alibi for looking at the men he desires suggests that overt expressions of homosexual desire are not possible in his milieu.”<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Steven Drukman, “The gay gaze,” in *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, gered. door Paul Burston en Colin Richardson (New York: Routledge, 1995), 100-116.

<sup>29</sup> Claire Boyle, “An Ethical Queer Cinema? Hypervisibility and the Alienated Gay Gaze in Ducastel and Martineau's *Ma vraie vie à Rouen*,” *Modern & Contemporary France* 20, no.1: 58.

<sup>30</sup> Mulvey, “Visual Pleasure,” 4.

<sup>31</sup> Boyle, “An Ethical Queer Cinema?,” 61.

<sup>32</sup> Boyle, “An Ethical Queer Cinema?,” 59.

Dat Étienne alleen door de camera naar andere mannen kan kijken, en dat hij niet altijd toegestaan wordt om te kijken, bewijst dat Étienne zich duidelijk niet in dezelfde machtspositie bevindt als Mulveys *bearer of the look*. De machtsverhouding tussen de *bearer of the look* en het *object of the look* is in MA VRAIE VIE À ROUEN omgedraaid. Étienne's *gazing* kan niet zo ongestoord en ongegeneerd verlopen als de *male gaze* wel kon. In plaats daarvan is Étienne gedwongen op voyeuristische wijze naar zijn *object of desire* te kijken. Het voyeurisme staat in deze film dus symbool voor de machteloze positie waarin Étienne zich bevindt. Dit verschilt sterk van Mulveys theorie: volgens haar werd er op voyeuristische wijze naar de vrouw gekeken om de angst voor castratie die zij oproept te verminderen.<sup>33</sup> Bij de *gay gaze* kan voyeurisme dus een geheel andere betekenis hebben.

Selen Gokcem deed onderzoek naar de *gay gaze* door de film A SINGLE MAN te analyseren.<sup>34</sup> Zij constateert ook dat de blik een cruciale rol speelt: omdat in de tijdsperiode waarin deze film zich afspeelt homoseksualiteit nog niet openlijk bespreekbaar was, worden de homoseksuele gevoelens van de personages voornamelijk via oogcontact gecommuniceerd. Daarnaast is ook het mannelijke lichaam, waar de blik op gericht is, van belang. Ze concludeert dat in deze film het mannelijke lichaam geobjectificeerd wordt op vergelijkbare manier als Mulvey, en dus ook Boyle, beschrijven.<sup>35</sup> Het mannelijke hoofdpersonage bekijkt andere mannen, wat in beeld wordt gebracht met onder andere close-ups en slow-motions van het mannelijk lichaam. Gokcem haalt Drukman aan om daarmee te onderbouwen dat in deze film de man zowel de *bearer* als het *object of the look* is.<sup>36</sup> Het bekeken personage reageert echter op een andere manier dan in ROUEN: hij kijkt terug, de blik is tweezijdig. De *gaze* is puur bedoeld om de gevoelens van de ene voor de andere man uit te drukken, en plaatst het *object of the look* niet tot in een lagere positie.<sup>37</sup> Clifton Snider komt tot een soortgelijke conclusie: hij beschrijft de *gay gaze* aan de hand van de film BROKEBACK MOUNTAIN ook als een wederzijdse blik tussen de twee mannelijke personages.<sup>38</sup> Volgens hem is de *bearer of the look* in de film ook de homoseksuele man: zowel de homoseksuele personages als het homoseksuele publiek.<sup>39</sup> Snider zegt echter niks over hoe en of de heteroseksuele toeschouwer zich met de personages kan identificeren. Deze auteurs constateren dus, net als Boyle, dat het *object of the look* niet passief is en de *gay gaze* dus minder controlerend dan de *male gaze*.

---

<sup>33</sup> Mulvey, "Visual Pleasure." 5.

<sup>34</sup> *A Single Man*, geregisseerd door Tom Ford (Los Angeles: Artina Films, 2009), DVD.

Selem Gokcem, "Transparence Me I Want To Be Visible: Gay Gaze in Tom Ford's film *A Single Man*," *Cinej Cinema Journal* 1, no.2 (2012): 86-91, [10.5195/cinej.2012.46](https://doi.org/10.5195/cinej.2012.46).

<sup>35</sup> Gokcem, "Transparence Me," 89.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ibidem, 90.

<sup>38</sup> *Brokeback Mountain*, geregisseerd door Ang Lee (Los Angeles: River Road Entertainment, 2005), DVD.

<sup>39</sup> Clifton Snider, "Queer Persona and the Gay Gaze in *Brokeback Mountain*: Story and Film," *Psychological Perspectives* 51, no.1 (2008): 54-69, <https://doi.org/10.1080/00332920802031888>.

Omar Daou analyseerde in zijn thesis “The Male Gayze: Queer Cinema and Psychoanalysis” de *gay gaze* in twee films die hij schaarde onder “underground arthouse queer cinema aimed at male gay audiences”.<sup>40</sup> Deze films, UN CHANT D’AMOUR en PINK NARCISSUS, zijn significant ander soort films dan de eerder besproken films. Doordat Daou’s films bedoeld zijn voor een homoseksueel publiek, zijn ze aanzienlijk explicieter – zowel in het tonen van seksualiteit als in de semiotiek die ze bevatten. Daou noemt dat de films duidelijk protesteren tegen de traditionele *male gaze*, sociale normen en noties van mannelijkheid en vrouwelijkheid.<sup>41</sup> Met behulp van hun cinematografische vorm zetten ze zich af tegen de normen van de *male gaze*, door het inzetten van wat Daou de “*male gayze*”, noemt. De *male gayze* verschilt volgens hem met de *gaze*, omdat het object van *ego libido* en *fetishistic scopophilia* veranderen bij een scenario waar “male-gayzes-at-male”.<sup>42</sup> In een Mulveyaanse heteroseksuele situatie is het object van *scopophilia* de vrouw, terwijl er op narcistische wijze met de man wordt geïdentificeerd. Bij de *gayze* gebeurt dit niet: het object van fetisjering is tegelijkertijd ook het object van ego-identificatie.<sup>43</sup> Voor dit onderzoek zal de term *male gayze* niet worden overgenomen, omdat Daou’s onderzoek zo specifiek ingaat op films met een homoseksueel doelpubliek. De *gayze* die hij beschrijft heeft ontzettend veel betekenis en maakt gebruik van tradities uit de *gay scène* die niet terug te vinden zijn in meer “*mainstream*” cinema over homoseksualiteit.<sup>44</sup> Zijn *gayze* theorie is daarom niet universeel toepasbaar en zal ik dus ook niet gebruiken in dit onderzoek. In zijn analyse zijn echter wel bruikbare observaties te vinden die op algemener niveau over de *gay gaze* spreken.

Daou analyseert beide films in detail. UN CHANT D’AMOUR speelt zich af in een gevangenis, waarin de gevangenen voyeuristisch door hun bewaker worden bekeken. De gevangenen voeren expliciete handelingen uit, zoals masturberen of erotisch dansen, terwijl de bewaker hen bekijkt.<sup>45</sup> De camera toont hierbij de blik van de bewaker, waardoor het publiek mee wordt genomen in zijn voyeuristische blik. Wat opvalt, is dat de gevangenen terugkijken, of het geen probleem lijken te vinden om bekeken te worden. “The gayze [...] is not designed to be a one-way street,” stelt Daou.<sup>46</sup> Zijn visie sluit dus aan op die van Gokcem en Snider, die de *gay gaze* als tweezijdig beschrijven. De *gayze* daagt volgens Daou zodoende de traditionele *gaze*-structuur van subject/object en fetisjisme/voyeurisme uit.<sup>47</sup>

---

<sup>40</sup> Omar Daou, “The Male Gayze: Queer Cinema and Psychoanalysis” (MS thesis, Universiteit Utrecht, 2017), 3.

<sup>41</sup> Daou, “The Male Gayze,” 54, 70.

<sup>42</sup> Ibidem, 15.

<sup>43</sup> Ibidem, 16.

<sup>44</sup> Ibidem, 50-68.

<sup>45</sup> Ibidem, 26.

<sup>46</sup> Ibidem, 29.

<sup>47</sup> Ibidem, 50.

PINK NARCISSUS draait om een mannelijke prostituee en wordt gekenmerkt door het zwaar roze-getint kleurenschema en heftige kostuums en make-up.<sup>48</sup> Ook de cinematografie wordt bewust op niet-traditionele wijze ingezet. Daou's analyse van PINK NARCISSUS draait om mannelijkheid en vrouwelijkheid, en hoe deze begrippen door de film worden uitgedaagd.<sup>49</sup> Deze analyse draait dus vooral om genderexpressie, waar ik in mijn onderzoek niet op in ga en wat dus niet belangrijk is om hier te behandelen. Wat wel van belang is, is Daou's uiteindelijke conclusie over deze twee films. Volgens hem verschilt de manier waarop de camera beweegt in *gay film* radicaal van de traditionele, heteroseksuele Hollywoodfilm die Mulvey behandelt:

"In gay film, the gayze is allowed to be much more disoriented, shifting between the different characters and bodies, with an unclear idea about whom is to be identified with, whom is to be desired, and whom is to be spied on voyeuristically – since the dynamics between identifying through an ideal ego versus desiring through the erotic function of looking are much more problematic in a same-sex desire situation."<sup>50</sup>

Daou concludeert dus dat de traditionele verhoudingen die Mulvey ooit beschreef, tussen de personages en tussen publiek en personage, sterk veranderen zodra het draait om een *same-sex* situatie.

De bovengenoemde auteurs hebben zeer uiteenlopende films geanalyseerd. Hoewel uit hun analyses niet één model van de *gay gaze* voortkomt, constateer ik wel dat in elke film de *gaze* duidelijk op een manier wordt ingezet die de traditionele *male gaze* uitdaagt. Hoewel de ene film dit wellicht opzettelijker en opvallender doet dan de andere, concludeer ik dat de verhouding tussen subject van *ego libido* en object van *scopophilia*, tussen *bearer* en *object of the look*, tussen passief en actief personage, niet meer zo vaststaat als in klassieke Hollywoodcinema. De *gay gaze* neemt, hoewel in verschillende mate, duidelijk een andere vorm aan dan de traditionele *male gaze*. In dit onderzoek zal ik dus op zoek gaan naar hoe CALL ME BY YOUR NAME vergelijkbare wijze de *male gaze* omvormt.

---

<sup>48</sup> Daou, "The Male Gayze," 53.

<sup>49</sup> Ibidem, 67-68.

<sup>50</sup> Ibidem, 69.

## Methode en corpus

Dit onderzoek poogt de film *CALL ME BY YOUR NAME* te analyseren op basis van twee van de drie blikken die Mulvey onderscheidt, namelijk de blikken van de personages en de camera. Hoewel de eerder besproken auteurs allen de *gay gaze* hebben onderzocht, hanteren zij nog geen algemene en gestructureerde methode. Ze spreken voornamelijk in algemeenheden over de films, gebruiken geen analyseprotocollen en sommigen baseren zich alleen op het narratief. Binnen het onderzoek naar de *lesbian* en *female gaze* zijn er wel auteurs geweest die op shot-niveau analyses hebben uitgevoerd, zoals Ritterbusch, Stewart en O'Brien.<sup>51</sup> Bij hen ontbreekt echter de fundering in een sterk theoretisch kader. Daarom heb ik besloten zelf een gestructureerde methode op te stellen om *CALL ME BY YOUR NAME* mee te kunnen analyseren. Deze methode heeft een neoformalistische insteek.

Dit onderzoek is opgedeeld in twee deelvragen: een gaat in op narratieve gebeurtenissen, de ander gaat over een onderdeel van de filmvorm, namelijk cinematografie. Het is hierdoor noodzakelijk om voor beide deelvragen een ander soort analyse toe te passen. Om de volledige narratieve ontwikkeling in de film te kunnen onderzoeken, gebruik ik voor mijn eerste deelvraag de gehele film als corpus. Zo worden geen delen van de film uitgesloten waar mogelijk belangrijke veranderingen plaatsvinden. Voor een filmtechnische analyse wordt een klein corpus van een aantal scènes gebruikt, om die shot voor shot te kunnen analyseren.

Ter oriëntatie heb ik een segmentatie van de film gemaakt, op basis van scènes (bijlage 1), waarin ook het volledige narratief van de film wordt besproken.<sup>52</sup> Voor het beantwoorden van mijn eerste deelvraag heb ik vervolgens segmentatie gemaakt op basis van de narratieve ontwikkeling. Bij de analyse heb ik beschreven hoe in elk segment de personages naar elkaar kijken: wie kijkt naar wie? Zien ze elkaar kijken? Staan ze het toe dat de ander naar hen kijkt? Hoe wordt het kijken in beeld gebracht? Met deze elementen heb ik vervolgens geanalyseerd wie de *bearer* en het *object of the look* is, wat de relatie tussen die twee is en wat dat betekent voor de *gay gaze*.

Voor de tweede deelvraag heb ik een vier segmenten gebruikt als corpus, die op basis van een shot-voor-shot segmentatie worden geanalyseerd. Deze vier segmenten zijn:

- Scènes 2-4: de eerste ontmoeting tussen Elio en Oliver.
- Scène 11: het eerste moment van fysiek contact.
- Scènes 43 en 44: de eerste zoen.
- Scènes 75-80: de avond waarop Elio en Oliver voor het eerst met elkaar naar bed gaan.

---

<sup>51</sup> O'Brien, "Looking for a Way Out."  
Ritterbusch, "Shifting Gender(ed) Desire";  
Katy Stewart, "Establishing the female gaze."

<sup>52</sup> Ik beschouw een scène als afgerond beschouwd als er een verandering plaatsvindt in de eenheid van tijd, plaats of handeling.

Deze scènes bevatten allemaal belangrijke momenten in de ontwikkeling van de romance tussen Elio en Oliver. Ik heb voor deze scènes gekozen, omdat voor een analyse van de *gaze* scènes onderzocht moeten worden waarbij beide personages aanwezig zijn. Omdat dit onderzoek specifiek over de *gay gaze* zal gaan, is het daarnaast belangrijk dat deze scènes draaien om de romantische relatie waarin de hoofdpersonages verwickeld zijn. Alleen zo kunnen relevante conclusies over de *gay gaze* getrokken worden.

Van elk shot heb ik de volgende elementen genoteerd: *framing* (opgesplitst in *camera distance*, *camera angle*, en of het een *one shot*, *two shot*, *three shot* of variabel is), camerabeweging en wat de narratieve gebeurtenissen in het shot zijn (bijlage 2).<sup>53</sup> Deze elementen heb ik gekozen omdat er verschillende conclusies uit te trekken vallen. Ten eerste valt eruit af te leiden door wie het verhaal *focalized* is, wat een indicatie kan zijn dat dit personage ook *bearer of the look* is. Ten tweede trekt Mulvey op basis van *framing* conclusies over welk personage het object is van *scopophilia* en welke het subject van *ego libido*.<sup>54</sup>

In de analyse ben ik in op zoek gegaan naar opvallende patronen en details in deze elementen. Bij de analyse van *framing* heb ik me de volgende vragen gesteld: wordt een personage vaak in zijn geheel of juist in close-up weergegeven? Bevinden zich vaak één of meerdere personages in een shot? Is de *framing* een indicatie dat het shot misschien een *point of view* shot kan zijn, en zo ja: van wie? Bij camerabeweging heb ik bekeken of de beweging gemotiveerd kan zijn door een personage, en door wiens blik we dan wellicht kijken.

---

<sup>53</sup> *Framing* draait om hoe de personages binnen het frame van het shot zijn geplaatst, waarbij elementen als hoek en afstand een rol spelen.

David Bordwell en Kristin Thompson, "The Shot: Cinematography," in *Film Art* (New York: McGraw-Hill Education, 2017), 187-189.

<sup>54</sup> Mulvey, "Visual Pleasure," 5.

## Analyse

Deelvraag 1: Hoe wordt de *gaze* in het narratief gemanifesteerd door middel van de blikken van de personages?

In Bijlage 2 is de narratieve segmentering van de film te vinden. In elk segment verandert de manier van kijken van de personages in zekere mate. Onder deze deelvraag bespreek ik hoe de blikken van de personages zich ontwikkelen en wat dat betekent voor de *gaze*.



Afbeelding 1: Elio's voyeuristische blik bij Oliver's aankomst (scène 1)

Segment 1 begint met de aankomst van Oliver. Elio bevindt zich op dit moment op de eerste verdieping en ziet hoe Oliver begroet wordt door zijn ouders. Door zijn hogere positie, is Elio buiten het directe zicht van Oliver. Elio ziet hem dus wel, maar Oliver hem niet. Dit duidt direct op een klassieke *bearer of the look* en *object of the look* relatie: Elio bekijkt met

een voyeuristische *gaze* zijn *object of the look*, die niet naar hem kan terugkijken. Elio's positie als *bearer of the look* blijft in segment 1 consequent. Tijdens het ontbijt (scène 6) wordt Elio meerdere malen in beeld gebracht terwijl hij naar Oliver kijkt, in scène 9 kijkt Elio toe hoe Oliver met zijn vader aan het werk is en een glas abrikozensap drinkt en in scène 10 bekijkt Elio Oliver voyeuristisch vanaf een afstandje wanneer hij kaartspeelt (afbeelding 2 en 3). In al deze scènes kijkt Oliver niet of nauwelijks terug. Wat echter wel afwijkt van de klassieke *bearer/object* relatie, is dat Elio weinig controle lijkt te hebben. Volgens Mulvey is de *bearer of the look* het personage dat handelt en zo het narratief controleert.<sup>55</sup> In dit geval is Oliver echter geen passief personage dat enkel bekeken wordt, hij is juist degene die voornamelijk handelt. In scène 8 bijvoorbeeld zijn Elio en Oliver samen in het dorp en wil Elio met hem mee verder fietsen. Oliver neemt echter abrupt afscheid, fietst de andere kant op en laat Elio verbouwereerd achter. Vervolgens lopen ze in scène 10 weer samen door het dorp en kiest Oliver ervoor om een café binnen te gaan. Hij heeft bovendien al een groep vrienden gemaakt in dit café, wat Elio verbaast. Oliver heeft dus zelfstandig gehandeld en contact gelegd met de lokale bevolking, zonder Elio's hulp of sturing. Dit alles toont aan dat Elio



Afbeelding 2 en 3: Elio bekijkt Oliver van een afstandje (scène 10)

<sup>55</sup> Mulvey, "Visual Pleasure," 3.

duidelijk geen macht heeft over Oliver. Zijn *gaze*, hoewel onbeantwoord en soms voyeuristisch, heeft dus niet de controlerende eigenschap van de *male gaze*.

In segment 2 groeit Elio's interesse voor Oliver en dat uit zich ook in zijn blik. Tijdens het volleybal (scène 11) houdt hij Oliver constant in de gaten, in scène 18 kijkt hij toe hoe Oliver zich omkleedt en in scène 20 bekijkt hij Oliver wanneer hij zwemt. In al deze gevallen kijkt Elio alleen wanneer Oliver dat niet door heeft, wat zijn *gaze* dus weer een voyeuristische eigenschap geeft. Wat ook opvalt, is dat Elio direct stopt met kijken als Oliver zijn blik beantwoordt (zoals in scène 17 als Oliver Elio's kamer binnenkomt en in scène 20 wanneer Oliver bovenkomt uit het water). Elio durft dus niet uit te komen voor zijn *gazing* en lijkt het geheim te willen houden. Boyle beschrijft soortgelijk gedrag van Étienne in *MA VRAIE VIE À ROUEN*, waaruit ik concludeerde dat hij zich niet in de Mulveyaanse machtspositie van *bearer of the look* bevindt.<sup>56</sup> Hetzelfde geldt dus voor Elio: ook hij schaamt zich voor zijn *gaze* en kan zijn *object of the look* alleen op voyeuristische wijze bekijken. De machtsverhouding tussen *bearer* en *object of the look* is hier dus op dezelfde manier omgedraaid als Boyle beschrijft: het *object of the look* is niet passief en controleert het narratief, de *bearer of the look* kijkt machteloos op voyeuristische wijze toe.

Een opvallend moment vindt plaats aan het eind van segment 2 (scène 21). Oliver vraagt Elio een muziekstuk te spelen, waarop Elio hem mee naar binnen neemt. Op de piano speelt hij verschillende versies van het stuk. Hij nodigt Oliver hierbij expliciet uit naar hem te kijken en exposeert zijn vaardigheden



Afbeelding 4: Elio exposeert zichzelf voor Oliver

uitbundig (afbeelding 4). Volgens Mulvey werd het *object of the look* vaak voor het publiek "tentoongesteld", maar Elio kiest er hier zelf voor om zich tentoon te stellen voor Oliver.<sup>57</sup> Hij stelt zich dus bewust op als *object of the look*: Elio en Oliver's *bearer/object*-verhouding wordt hierdoor verbroken. Door zichzelf zo tentoon te stellen, maakt Elio duidelijk dat Oliver naar hem mag kijken. Het is een eerste stap in de richting van een tweezijdige blik, wat in de rest van de film verder tot ontwikkeling zal komen.

In segment 3 gaat Oliver een romantische relatie aan met Chiara en komen de jongens op gespannen voet te staan. Wanneer Oliver en Chiara voor het eerst zoenen bevindt Elio zich aan de zijlijn en bekijkt de twee lange tijd. Wederom is Oliver zijn *object of the look*, maar het feit dat Elio hem niet kan controleren wordt hier alleen maar duidelijker. De rest van het segment wordt

<sup>56</sup> Boyle, "An Ethical Queer Cinema?," 59.

<sup>57</sup> Mulvey, "Visual Pleasure," 4.





Afbeelding 5: Elio's gaze wordt onderbroken door de zuilen (scène 29)

gekenmerkt door Elio's voyeuristische blik die Oliver op afstand blijft observeren, bijvoorbeeld wanneer ze aankomen bij Lago di Garda (scène 29). Wat hier opvalt, is dat Elio's blik constant wordt onderbroken door de zuilen waar hij langsloopt. Zijn *gaze* wordt zowel geblokkeerd als verhuld door de zuilen,

wat dus letterlijk demonstreert dat Elio niet ongestoord en ongegeneerd kan *gazen* (afbeelding 5). Er wordt wederom nadruk gelegd op de machteloze positie waar Elio zich in bevindt.

Deze ongelijkwaardige relatie tussen de jongens zet zich echter niet de hele film lang voort. Vanaf segment 4 verandert er iets significant: Oliver begint terug te kijken. Dit gebeurt in de eerste scène van segment 4 (scène 39). De scène begint met Elio als *bearer of the look*, met zijn *gaze*

wederom op Oliver. Oliver ziet dit niet, omdat hij dezelfde kant op kijkt als Elio (afbeelding 6).

Na een kort dialoog draait Oliver zich echter om en beantwoordt Elio's blik (afbeelding 7). In deze scène wordt dus letterlijk uitgebeeld hoe Oliver hun verhouding als *bearer* en *object of the look* doorbreekt, een verandering die in



Afbeelding 6: Elio bekijkt Oliver (scène 39)

segment 2 al was ingezet. In de rest van segment 4 komt dit verder tot ontwikkeling. Twee scènes later biecht Elio zijn verliefdheid voor Oliver op, waardoor hij zijn *gaze* niet meer hoeft te verhullen. Daarna zoenen de jongens voor het eerst. Gedurende en na deze ontwikkelingen is het niet meer alleen Elio die naar Oliver kijkt, maar kijken ze voornamelijk



Afbeelding 7: Oliver beantwoordt Elio's blik

elkaar aan en kijkt Oliver bovendien ook met een eenzijdige *gaze* naar Elio (begin scène 42). Daou noemt het terugkijken van het *object of the look* als eigenschap van de tweezijdige *gay gaze*. Ook hier is er dus sprake van een wederzijdse blik tussen de personages en doordat Elio zijn blik niet meer hoeft te verhullen, bevindt hij zich niet meer in zijn lagere machtspositie. De *gaze* is nu dus naast tweezijdig, ook gelijkwaardiger.

In segment 5 en 6 vermijden de jongens elkaar weer en is er dus weinig sprake van een *gaze*. In segment 7, 8 en 9 komt hun relatie echter tot een hoogtepunt: ze gaan met elkaar naar bed, spenderen veel tijd samen en gaan een weekend naar Bergamo met zijn tweeën. In deze segmenten keert dus ook de *gaze* weer terug. Net zoals in segment 4 is de blik zo goed als altijd tweezijdig. De jongens kijken elkaar voortdurend aan en daarnaast zijn er enkelzijdige blikken van zowel Elio als Oliver te zien. Oliver kijkt echter alleen wanneer Elio dit weet, waardoor zijn *gaze* niet zo voyeuristisch wordt als die van Elio aan het begin van de film. Pas helemaal aan het eind van segment 9 verandert dit: Oliver bekijkt Elio wanneer hij ligt te slapen (afbeelding 8). Heel even is dus Oliver



Afbeelding 8: Oliver bekijkt de slapende Elio (scène 99)

dus de enige voyeuristische *bearer of the look* en Elio zijn *object of the look*. Dat Oliver zich hier heel even in de positie bevindt waar hij voyeuristisch kijkt en dus niet de controle heeft, maakt de *gaze* in zekere zin nog gelijkwaardiger. Waar het eerst alleen Elio was die zich in een machteloze positie bevond, ervaart Oliver dit nu ook.

De relatie tussen de jongens eindigt echter hoe hij begon: wanneer ze afscheid nemen en Oliver in de trein stapt, kijkt Oliver Elio nog één keer aan en wendt dan zijn blik af. Elio kijkt hem na en zo wordt de cirkel rond: Elio is weer de enige *bearer of the look*, zijn blik onbeantwoord.

Gedurende de film ontwikkelt de verhouding tussen Elio en Oliver zich dus sterk. In de eerste segmenten is Elio een machteloze *bearer of the look* die alleen voyeuristisch naar Oliver kan kijken en Oliver het handelende *object of the look*. Echter, nadat deze verhouding twee keer duidelijk wordt doorbroken (in scène 21 en 39), begint de kijkrelatie zich te ontwikkelen tot een tweezijdige *gaze* waarbij beide jongens de ander bekijken. Aan het eind van de film, wanneer Oliver ook op voyeuristische wijze naar Elio kijkt, is ook hij even de machteloze *bearer of the look*. Er valt dus te concluderen dat beide jongens gedurende de film zowel *bearer* als *object of the look* zijn. Wanneer ze elkaar bekijken vervullen ze beide rollen zelfs tegelijkertijd. Dit komt overeen met hoe Daou, Snider en Gokcem de *gay gaze* beschreven: als een “two-way street”, een wederzijdse blik tussen de mannelijke personages die de bekeken personages niet in een lagere machtspositie zet. Zoals Daou het al formuleerde, is de *gay gaze* meer gedesoriënteerd en schakelt heen en weer tussen de personages, “with an unclear idea about whom is to be identified with, whom is to be desired, and whom is to be spied on voyeuristically.”<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Daou, “The Male Gayze,” 69.

## Deelvraag 2: Hoe wordt de *gaze* in de vorm gemanifesteerd door middel van cinematografie?

In Bijlage 3 is het analyseprotocol van deze deelvraag te vinden. Er zijn een aantal opvallende details en patronen op te merken in dit protocol, die hieronder worden geanalyseerd.

In de cinematografie van *CALL ME BY YOUR NAME* gebeuren een aantal interessante dingen. In de eerste scène van de film, waarin Elio Oliver ziet aankomen, wordt opvallende framing en camerabeweging gebruikt. In shot 2, 7 en 9 worden Elio (en daarna ook Marzia, die naast hem komt staan) in beeld gebracht met een *low angle*. In shot 3, 6, 8 en 10 worden Oliver, Samuel en Annella geframed met een *high angle* en volgt de camera bovendien hun bewegingen. Aangezien Elio en Marzia zich op de eerste verdieping

bevinden en Oliver, Samuel en Annella op de begane grond, zouden deze *high* en *low angles* kunnen betekenen dat we door het *point of view* van twee van de personages kijken. Dit is echter niet het geval: geen van de personages op de begane grond kijkt in de scène omhoog, waardoor het



Afbeelding 9: *low angle* van Elio en Marzia

niet hun blik kan zijn die we meekrijgen door de camera. Ook de *high angles* kunnen niet toebehoren aan Elio: in shot 10 is hij namelijk alweer naar binnen en kan dus niet nog vanaf het raam naar beneden kijken. Het kan ook niet Marzia's blik zijn die we volgen: in shot 3 bevindt zij zich nog niet bij het raam. Hoewel de shots in scène 1 dus bekende kenmerken van *point of views* bevatten, blijken ze toch toe te behoren aan een 'neutrale' camera. De camera neemt dus niet de 'eerste persoon' *bearer of the look* positie in zoals in *MA VRAIE VIE À ROUEN* gebeurt. Het publiek ziet wel wat Elio ook waarneemt en door de camera wordt bovendien getoond hoe Elio naar Oliver kijkt. Dat wijst er toch op dat het verhaal *focalized* is door Elio en hij de *bearer of the look* is, zoals het narratief al impliceert. De cinematografie bevestigt dus in eerste instantie de klassieke Mulveyaanse situatie met één *bearer* en één *object of the look*.

Zoals al besproken in deelvraag 1, blijft Elio echter niet de enige *bearer of the look*. Naarmate hun relatie vordert, begint Oliver terug te kijken en wordt de *gaze* tweezijdig en gelijkwaardiger. Dit uit zich ook in de *framing* van de shots, namelijk in het gebruik van *two shots*. In Hollywoodcinema wordt bij interactie vaak gebruik gemaakt van *over shoulders* en *shot reverse shots*, waarbij de personages om de beurt in beeld komen.<sup>59</sup> In een *two shot*, waarbij beide personages tegelijk in

---

<sup>59</sup> David Bordwell, "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film," *Film Quarterly* 55, no3 (lente, 2002): 17-18.

beeld komen, is gehele onderlinge interactie tussen hen te zien.<sup>60</sup> Het camerawerk legt zodoende nadruk op de relatie van de personages, in plaats van één van de personages te gebruiken als bron van *visual pleasure*. Het eerste *two shot* wordt gebruikt in scène 11, shot 10, op het moment dat Oliver Elio masseert. Naarmate



Afbeelding 10: two shot van Oliver en Elio in scène 44

de relatie van de jongens zich verder ontwikkelt, neemt de hoeveelheid *two shots* toe: de cinematografie volgt dus de narratieve ontwikkeling. In scènes 43, 44 en 75-80 zijn de personages het grootste deel van de tijd samen in beeld te zien.<sup>61</sup> Er is niet één *object of the look* die door de camera bekeken wordt, zoals in de klassieke Hollywoodcinema die Mulvey beschrijft. De *gaze* van de camera zet de personages letterlijk op één lijn en maakt daardoor de *object(s)* en *bearer(s) of the look* gelijkwaardig. De cinematografie ondersteunt hier dus de gelijkwaardige blikken van de personages en legt focus op de narratieve ontwikkelingen.

Deze gelijkwaardigheid uit zich, naast in *two shots*, in nog een eigenschap van de *framing*. Er worden voornamelijk long shots, full shots en medium shots gebruikt, waardoor de personages bijna altijd volledig of vanaf hun middel in beeld zijn. De vier geanalyseerde segmenten bevatten in totaal



Afbeelding 11: full shot van de personages (scène 11)

70 shots, waarvan er maar 4 close-ups en 8 medium close-ups zijn. Mulvey stelde dat het vrouwelijke personage (het *object of the look*) in klassieke Hollywoodcinema geobjectificeerd werd, omdat het vrouwelijk lichaam voornamelijk met close-up shots in beeld werd gebracht.<sup>62</sup> In dit geval zijn bij de close-ups beide personages

in beeld: eenmaal hun handen, eenmaal hun benen en tweemaal hun gezichten. De medium close-ups worden bovendien niet gebruikt om lichamen, maar alleen gezichtsuitdrukkingen en narratieve handelingen in beeld te brengen. De *gay gaze* legt dus weer meer focus op narratief én objectificeert de personages niet op een vergelijkbare manier als de *male gaze*. In plaats daarvan worden beide personages in hun geheel getoond, in een "*Renaissance space*" zoals Mulvey die beschrijft. Zij stelt

<sup>60</sup> Bordwell, "Intensified Continuity," 17-18.

<sup>61</sup> In scènes 43 en 44 zijn 7 van de 16 shots *two shots*, wat 3:16min van de 4:20min inneemt. In scènes 75-80 zijn 8 van de 19 shots *two shots*, wat 6:03min van de 7:46 inneemt.

<sup>62</sup> Mulvey, "Visual Pleasure," 4.

dat het altijd de man – de *bearer of the look* – is die zo wordt afgebeeld. Volgens haar dient de man zo als spiegelbeeld voor de kijker, waarmee die zich kan identificeren.<sup>63</sup> In *CALL ME BY YOUR NAME* worden de mannen inderdaad zo getoond en zou volgens Mulveys theorie dus identificatie mogelijk zijn met beide personages. Dit is opvallend, omdat Oliver volgens het narratief het *object of the look* is. Dit betekent dus dat het *object of the look* niet puur dient voor *visual pleasure*, maar een volwaardig personage is en als spiegelbeeld kan dienen voor de kijker. Dit komt deels overeen met wat Daou zegt over homoseksuele cinema: volgens hem is het *object of the look* tegelijkertijd het object van *fetishistic scopophilia* als van *ego libido*.<sup>64</sup> In *CALL ME BY YOUR NAME* is het *object of the look* inderdaad een mogelijk object van *ego libido*, maar wordt hij niet op dezelfde manier tot fetisj gemaakt als Daou beschrijft. Dat beide personages in hun geheel getoond worden en niet geobjectificeerd worden door middel van close-ups, betekent dat de *gay gaze* in deze film gelijkwaardiger is en niet één van de personages reduceert tot louter een lustobject.

De cinematografie van *CALL ME BY YOUR NAME* vertoont dus enkele grote verschillen met de *male gaze*. De twee personages worden op gelijkwaardige manier in beeld gebracht: beiden worden voornamelijk in hun geheel getoond en zijn dus een mogelijk subject van identificatie voor de kijker. Daarnaast wordt geen van beiden door middel van close-ups geobjectificeerd. Close-ups verstoren volgens Mulvey bovendien de *Renaissance space* en zodoende de diëgese. In deze film blijft de diëgetische wereld dus het overgrote deel van de tijd in stand, waardoor de toeschouwer gefocust kan blijven op de narratieve ontwikkelingen. De cinematografie geeft zo prioriteit aan het narratief in plaats van te focussen op het genereren van *visual pleasure* voor de kijker. Dit wordt ook duidelijk door het gebruik van *two shots*: hierdoor ligt tevens de nadruk op de relatie tussen de personages.

---

<sup>63</sup> Mulvey, "Visual Pleasure," 5.

<sup>64</sup> Daou, "The Male Gayze," 15.

## Conclusie

Zoals blijkt uit de bovenstaande analyse, neemt de *gaze* in CALL ME BY YOUR NAME een significant andere vorm aan dan Mulveys *male gaze*. Hoewel CALL ME BY YOUR NAME begint met een situatie die veel lijkt op wat Mulvey beschrijft, namelijk met Elio die op voyeuristische wijze zijn *object of the look* bekijkt, is vanaf het begin af aan de relatie tussen *object* en *bearer of the look* niet volledig hetzelfde als in klassieke Hollywoodcinema. Oliver is namelijk geen passief personage: hij heeft gedurende de hele film de touwtjes in handen. Elio's voyeuristische manier van kijken is bovendien geen manier om het *object of the look* te controleren, maar juist een uiting van onmacht: hij kan zijn *object of desire* alleen heimelijk bekijken. Hij bevindt zich hierdoor in het begin van de film in een lagere machtspositie en is niet in staat om het narratief te controleren, ondanks zijn rol als *bearer of the look*. Dit sluit aan bij Boyle's observaties over voyeurisme bij de *gay gaze*.<sup>65</sup>

In het middenstuk verandert de verhouding tussen Elio en Oliver. Zowel de blikken van de personages als de blik van de camera worden gelijkwaardiger. Het *object of the look* begint terug te kijken, waardoor de hoofdpersonages elkaar vaak aankijken. Hierdoor is er dus niet meer één *object* en één *bearer of the look*, maar vervullen beide personages tegelijkertijd beide rollen. De camera brengt dit in beeld door de twee jongens voornamelijk met *two shots* in beeld te brengen, zodat de wederzijdse blik duidelijk in beeld komt. De *two shots* leggen dus de nadruk op de relatie van de jongens en maken de personages bovendien gelijkwaardiger. De camera reduceert daarnaast niet één personage tot lustobject. Er worden zo goed als geen close-ups gebruikt, waardoor het *object of the look* niet wordt geobjectificeerd op de manier die Mulvey beschrijft. In plaats daarvan worden beide personages in hun geheel getoond, waardoor volgens Mulveys theorie identificatie met zowel Elio als Oliver mogelijk zou zijn. Door de weinige close-ups blijft de diëgetische wereld in stand en ligt de focus op de narratieve ontwikkelingen.

Tot slot worden aan het eind van de film de rollen tussen de jongens heel even omgedraaid. Wanneer Oliver ook op voyeuristische wijze naar Elio kijkt, bevindt hij zich kortstondig in de lagere machtspositie van de *bearer of the look*. Hierdoor eindigt de film met een volledig gelijkwaardige *gaze*, waarbij er geen verschil in machtsverhouding tussen hen meer bestaat.

De bovenstaande observaties sluiten aan bij wat er eerder over de *gay gaze* geschreven is. Gokcem, Snider en Daou noemen allen dat *gay gaze* van de *male gaze* afwijkt doordat de blik tweezijdig is.<sup>66</sup> Gokcem beargumenteert ook dat de *gay gaze* het *object of the look* niet in een lagere positie plaatst.<sup>67</sup> Gokcem en Boyle beschrijven echter hoe de *gay gaze* in de door hen geanalyseerde

---

<sup>65</sup> Boyle, "An Ethical Queer Cinema?," 59.

<sup>66</sup> Daou, "The Male Gayze," 29;  
Gokcem, "Transperance Me," 90;  
Snider, "Queer Persona."

<sup>67</sup> Gokcem, "Transperance Me," 90.

films ook gebruikt maakt van close-ups om het mannelijk lichaam te objectificeren.<sup>68</sup> In CALL ME BY YOUR NAME gebeurt dit niet: deze *gay gaze* maakt de personages gelijkwaardig en door hen in hun geheel te tonen worden ze beiden een mogelijk object van identificatie en *ego libido*. Dit komt overeen met Daou's conclusie: hij beargumenteert ook dat er identificatie met het *object of the look* mogelijk is in een *same-sex* situatie.<sup>69</sup> Daarnaast noemt hij het terugkijken van het *object of the look* als eigenschap voor zijn *gayze*, wat in CALL ME BY YOUR NAME ook gebeurt.<sup>70</sup>

Het is dus duidelijk dat de *gay gaze* in CALL ME BY YOUR NAME de mechanismen die volgens Mulvey *visual pleasure* genereren, zoals close-ups en voyeurisme, niet op dezelfde manier inzet. Mulveys theorie is echter al redelijk gedateerd en bovendien veel bekritiseerd. Dat de door haar beschreven mechanismen niet in deze film worden gebruikt, hoeft niet te betekenen dat de toeschouwer geen *visual pleasure* uit de film kan verkrijgen. CALL ME BY YOUR NAME focust erg op het narratief en de intieme relatie van de hoofdpersonages. Juist hun dynamiek zou voor de (homoseksuele) toeschouwer ook een bron van *visual pleasure* kunnen zijn. Hoe *visual pleasure* werkt voor de hedendaagse (homoseksuele) toeschouwer zou dus door vervolgonderzoek kunnen worden achterhaald, bijvoorbeeld door middel van kwantitatief onderzoek. Zo zou onderzocht kunnen worden of de conclusies over de toeschouwer, die Mulvey met psychoanalytische theorieën trekt, daadwerkelijk kloppen.

Er blijven daarnaast nog meer vragen onbeantwoord na dit onderzoek. Ik heb bijvoorbeeld hetgeen wat mij in eerste instantie opviel aan de film, namelijk het verschil in de weergave tussen de homoseksuele en heteroseksuele relatie, niet geanalyseerd. Voor een film die hoofdzakelijk draait om een homoseksueel stel blijft de *framing* in de homoseksuele relatie voorzichtig. Er worden geen geslachtsdelen getoond en de camera draait weg bij het begin van de seksscène. In de scènes die draaien om de heteroseksuele relatie wordt wel volledig vrouwelijk naakt en expliciete handelingen zoals orale seks getoond. Vervolgonderzoek zou dus de heteroseksuele relatie onder de loep kunnen nemen, om te analyseren in hoeverre de *male gaze* daarin wellicht nog een rol speelt.

Hoewel er dus nog meer aan CALL ME BY YOUR NAME te analyseren valt, kan met dit onderzoek geconcludeerd worden dat 'kijken en bekeken worden' nog steeds een grote rol speelt in de cinematografische apparaat. De tweezijdige *gay gaze* van deze film is echter gelijkwaardiger dan de objectificerende *male gaze*. Dit is passend voor een film die uitkwam in een tijd waarin gelijkheid hoog in het vaandel staat en de ongelijkwaardigheid van klassieke Hollywoodcinema niet meer thuishoort. CALL ME BY YOUR NAME zet met zijn narratief en cinematografie gelukkig een stap verder in de goede richting.

---

<sup>68</sup> Gokcem, "Transperance Me," 90; Boyle, "An Ethical Queer Cinema?," 58.

<sup>69</sup> Boyle, "An Ethical Queer Cinema?," 69.

<sup>70</sup> Daou, "The Male Gayze," 29.

## Bibliografie

- Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- Bordwell, David. "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film." *Film Quarterly* 55, no.3 (lente, 2002): 16-28.
- Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film Art*. New York: McGraw-Hill Education, 2017.
- Boyle, Claire. "An Ethical Queer Cinema? Hypervisibility and the Alienated Gay Gaze in Ducastel and Martineau's *Ma vraie vie à Rouen*." *Modern & Contemporary France* 20, no.1: 53-69.  
<https://doi.org/10.1080/09639489.2011.631700>
- Burston, Paul, geredigeerd, *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*. New York: Routledge, 1995.
- Ciszek, Erica. "Public relations, activism and identity: A cultural-economic examination of contemporary LGBT activism." *Public Relations Review* 43, no.4 (2017): 809-816.
- Daou, Omar. "The Male Gayze: Queer Cinema and Psychoanalysis." MS thesis, Universiteit Utrecht, 2017.
- de Lauretis, Teresa. "Oedipus Interruptus." *Wide Angle* 7, no.1 (1985): 34-40.
- Gledhill, Christine. "Christine Gledhill on "Stella Dallas" and Feminist Film Theory." *Cinema Journal* 25, no.4 (zomer 1986): 44-48.
- Gokcem, Selem. "Transparence Me I Want To Be Visible: Gay Gaze in Tom Ford's film *A Single Man*." *Cinej Cinema Journal* 1, no.2 (2012): 86-91. [10.5195/cinej.2012.46](https://doi.org/10.5195/cinej.2012.46)
- Horstkotte, Silke. "Seeing or Speaking: Visual Narratology and Focalization, Literature to Film." In *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, geredigeerd door Sandra Helnen en Roy Sommer, 170-192. Berlijn: Walter de Gruyter, 2009.
- Mayne, Judith. *Cinema and Spectatorship*. New York: Routledge, 1993.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, Issue 3 (1 oktober 1975): 6-18.  
<https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1093/screen/16.3.6>
- O'Brien, Gabrielle. "Looking for a Way Out: Reimagining the Gaze in Carol." *Screen Education*, no.86 (juni 2017): 122-128.
- Ritterbusch, Rachel. "Shifting Gender(ed) Desire in Anne Fontaine's *Nathalie...*" In *Situating the Feminist Gaze and Spectatorship in Postwar Cinema*, geredigeerd door Marcelline Block, 27-43. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Slobodian, Jennifer. "Analysing the Woman *Auteur*: The Female/Feminist Gazes of Isael Coixet and Lucrecia Martel." *The Comparatist* 36 (mei 2012): 160-177.  
<https://doi.org/10.1353/com.2012.0006>.
- Snider, Clifton. "Queer Persona and the Gay Gaze in *Brokeback Mountain*." *Story and Film*,



*Psychological Perspectives* 51, no.1 (juni 2008): 54-69.

<https://doi.org/10.1080/00332920802031888>

Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Londen: Routledge, 1993.

Stewart, Katy. "Establishing the female gaze: narrative subversion in Lucrecia Martel's *La niña santa* (2004) and *La ciénaga* (2001)." *Journal of Iberian and Latin American Studies* 21, no.3: 205-219. <https://doi.org/10.1080/14701847.2015.1179850>.

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

### Filmografie

Ford, Tom, reg. *A Single Man*. Los Angeles: Artina Films, 2009. DVD.

Guadagnino, Luca, reg. *Call Me By Your Name*. Crema: Frenesy Film, 2017. DVD.

Lee, Ang, reg. *Brokeback Mountain*. Los Angeles: River Road Entertainment, 2005. DVD.