
Look Closer

The Gaze, Focalisatie en Gender in American Beauty



Bachelorscriptie

Universiteit Utrecht, Faculteit der Geesteswetenschappen

Opleiding: Bachelor Literatuurwetenschap

Student: Lisette Lanting

Studentnummer: 3182894

Scriptiebegeleider: Bram Ieven

Juni 2011

Voorwoord

Na een gedegen voorbereiding is mijn scriptie eindelijk klaar. Een fulltime baan als boekverkoper, een zwangerschap en de geboorte van mijn zoon Lucian waren toch wat veel obstakels op de weg naar het afronden van mijn Bachelor Literatuurwetenschap.

Een gedegen voorbereiding, dat in ieder geval. Ik heb veel onderzocht en gelezen voordat ik aan het schrijven begon. Het idee over deze scriptie bestond al lange tijd en was redelijk uitgewerkt, maar het vullen van het witte scherm was moeilijk. Gelukkig was daar altijd mijn scriptiebegeleider Bram Ieven. Hij begreep mijn probleem en bleef mij aanmoedigen en gaf me tips om aan de slag te gaan. Dit heeft mij enorm geholpen. Ook de steun van mijn man Willem-Jan Noordzij en beste vriendin Annelijn Stal moet hier zeker genoemd worden. Allen hartelijk dank!

Inhoudsopgave

Voorwoord	2
Inleiding	4
1. <i>American Beauty</i> – niets is wat het lijkt	6
2. <i>'Visual Pleasures and Narrative Cinema'</i> – objectificatie en <i>the Gaze</i>	9
2.1. Lacan en de spiegelfase	9
2.2. The Male Gaze	11
3. Scopofilie – voyeurisme en narcisme	13
4. Misperceptie – lust maakt blind	16
5. Suburbia – droom of nachtmerrie	21
5.1. De gevangenis	23
6. Focalisatie – <i>close reading</i>	28
7. Vrouwen – Gevangenschap of onderdrukking	31
Conclusie	34
Bibliografie	37

Inleiding

Deze bachelorscriptie brengt een aantal onderwerpen samen die kenmerkend zijn geweest voor een aantal vakken uit mijn studietijd aan de Universiteit Utrecht. De liefde voor narratologie komt echter uit Leiden, waar ik mijn eerste jaar Literatuurwetenschap volgde. Deze scriptie komt voort uit de vakken *Actuele Literatuur* en *Narratologie: tekst in context*. Voor het eerstgenoemde vak schreef ik een paper over Jean Baudrillard en zijn artikel 'Simulacra and Simulations' (1983), Michel Foucault en het Panopticon (het artikel 'Discipline & Punish: The Birth of the Prison', 1995) en een roman en film. De roman van A.M. Homes *Music for Torching* gaat over een stel in een suburb dat helemaal vastloopt in hun leven, net als de film die ik besprak: 'American Beauty' van Alan Ball en Sam Mendes. De film American Beauty is een film die draait om kijken en bekeken worden.

Het paper dat ik schreef voor *Narratologie: tekst in context* ging over focalisatie en representatie: een gendersensitieve analyse van het Bijbelverhaal over Delila uit het boek Rechters. Hierin liet ik zien hoe belangrijk context is en hoe je een verhaal verkeerd kunt beoordelen wanneer je niet nauwkeurig een narratief leest en interpreteert.

Ook in deze bachelorthese wil ik gendersensitief kijken naar een narratief. Dit keer wil ik de film *American Beauty* onderwerpen aan een onderzoek op het gebied van focalisatie. Ik ga dus kijken naar de relatie tussen het gepresenteerde en de visie van waaruit dit wordt beschreven of bekeken. Andere begrippen komen ook aan bod, maar ik zal vooral gebruik maken van het door Mieke Bal (in navolging van Gerard Genette) ontwikkelde begrip focalisatie. Haar handboek *Narratology* (1997) zal ik als belangrijke bron gebruiken om met dit concept aan de slag te gaan. Deze analyse wil

ik gendersensitief uitvoeren. Dat betekent dat ik ook gebruik maak van invalshoeken uit het vakgebied van Genderstudies. Ik heb gekozen voor een artikel uit de filmwetenschap van Laura Mulvey uit 1973, 'Visual Pleasures and Narrative Cinema'. Hierin stelt zij dat vrouwen in film slechts als object dienen voor de kijklust van de mannen. Vrouwen in film zijn gevangen in het patriarchaat en worden enkel bekeken.

Kortom: ik wil aan de hand van een moderne film uit 2000 kijken in hoeverre het artikel van Mulvey nog waarde heeft voor de analyse van film. De film *American Beauty* lijkt hiervoor geschikt. Deze film draait om kijken en bekeken worden, en daarnaast lijken vrouwen (en mannen) stereotiep in beeld gebracht te worden. In *American Beauty* heb je als kijker, mannelijk dan wel vrouwelijk, een grote rol als voyeur. De vraag rijst met wie je je als kijker kunt identificeren in de film. Lester Burnham, het hoofdpersonage, lijkt de grote held, maar als vrouw kun je je alleen moeilijk met hem identificeren. Het is zelfs de vraag of je je als vrouw kunt identificeren met welke vrouw of man dan ook. Daar wil ik in deze scriptie op ingaan.

Allereerst zal ik kort de film en haar personages introduceren. Vervolgens bespreek ik het artikel van Laura Mulvey. Daarna zal ik het begrip 'scopofilie' uitwerken en daarna een belangrijke scène uit de film bespreken. Dan wil ik ingaan op het thema gevangenschap in de film over suburbia en haar bewoners. Vervolgens laat ik zien dat focalisatie een belangrijke bijdrage kan leveren aan de filmwetenschap. Tot slot kijk ik naar de vrouwen in de film en of zij echt gevangen zitten in het patriarchaat. Daarna zal ik mijn conclusie trekken.

1. *American Beauty* – niets is wat het lijkt

In de openingsscène van *American Beauty* maken we eerst kennis met Lester Burnham. Hij vertelt dat hij dood is en kijkt terug op zijn leven. Lester introduceert zijn leven zoals het was, hij is de voice-over van zijn eigen levensverhaal. Hij vertelt met humor over zijn saaie leventje in *Robin Hood Drive*. Je ziet hoe zijn ochtendritueel in zijn werk gaat. Vervolgens is hij het die zijn vrouw Carolyn introduceert. Carolyn, een perfectionist op elk gebied. Ze is tot in de puntjes verzorgd, overdreven in haar interactie.

Carolyn en Lester hebben een dochter, Jane. De relatie tussen Jane en haar ouders is slecht, ze lijken elkaar niet te bereiken. Jane heeft een negatief zelfbeeld en droomt van een borstvergroting. Ook zij wordt geïntroduceerd door Lester: "*Janie's a pretty typical teenager. Angry, insecure, confused.*" Carolyn bekritiseert het uiterlijk en de kleding van haar dochter openlijk en kleineert haar man. Het lijkt niet op een 'happy family'.

Lester toont als vader totaal geen interesse in Jane, maar des te meer in de beste vriendin van Jane, Angela. Angela is een product van de Amerikaanse suburb. Zij vertegenwoordigt in de film 'The American Beauty'. Door te leven in een leugen lijkt Angela heel wat; ze blijkt alleen ontzettend ongelukkig en eenzaam te zijn. Lester raakt geobsedeerd door haar verschijning en droomt over haar. Angela wordt in beeld gebracht met de roos genaamd 'American Beauty'. Dezelfde roos die Carolyn Burnham met precisie kweekt en oogst in haar tuin. Carolyn is makelaar en werkt zich een slag in de rondte om haar grote concurrent te verslaan, Buddy King. In plaats van hem te verslaan als concurrent ontstaat er een verhouding tussen deze twee.

Lester werkt al veertien jaar bij een reclamebureau zonder promotie gemaakt te hebben. Hij dreigt eruit gezet te worden vanwege een reorganisatie. Maar door chantage met gevoelige informatie neemt hij ontslag en krijgt een jaarsalaris met extra's mee.

De nieuwe bureaus in de straat zijn zeer bijzonder te noemen. De vrouw des huizes is een afwezige vrouw die in een shock lijkt te verkeren. Haar man, Frank Fitts, is kolonel. Hij blijkt later in het verhaal homo te zijn. Samen hebben ze een zoon, Ricky, die handelt in marihuana en op school zit bij Angela en Jane. Ricky legt alles vast met zijn camcorder.

Ook woont er een homokoppel in *Robin Hood Drive*, Jim en Jim. Vriendelijke mannen en gek op hardlopen.

Het kernverhaal is het verhaal van Lester die in een midlifecrisis verkeert en zijn leven radicaal verandert. De verandering begint met een fantasie over Angela, de vriendin van Jane. Hij is overdonderd door haar schoonheid en hij lijkt te ontwaken uit een diepe slaap. Vervolgens ontmoet hij Ricky, van wie hij marihuana leert roken. Hij neemt ontslag, koopt de auto van zijn dromen en gaat sporten om zo Angela te kunnen veroveren. In een opwelling solliciteert hij bij fastfoodketen Mr. Smileys als hamburgerbakker. Een baan met zo min mogelijk verantwoordelijkheden.

Ondertussen krijgen Ricky en Jane een relatie, ontpopt de kolonel zich als een gewelddadige vader en staat het huwelijk van Lester en Carolyn op springen. Wanneer Lester de affaire van Carolyn met Buddy ontdekt voelt hij zich bevrijd. Carolyn raakt helemaal overstuurd, nu is ze Lester kwijt en ook Buddy verlaat haar vanwege de scheiding die hem te wachten staat.

Zoals gezegd gaat Lester dood in deze film. Er zijn veel mensen in het verhaal die een motief hebben om Lester te doden, maar het is de kolonel die Lester doodt.

Door een misverstand denkt de kolonel dat Lester homo is en voor het eerst komt de kolonel uit de kast. Lester wijst hem af en de kolonel vertrekt om even later Lester door het hoofd te schieten.

2. 'Visual Pleasures and Narrative Cinema' – objectificatie en the Gaze

In 1975 schreef Laura Mulvey een belangrijk artikel voor Vrouwenstudies, nu Genderstudies, en de Filmwetenschap. Het artikel 'Visual Pleasures and Narrative Cinema' wordt tot op de dag van vandaag bestudeerd door studenten en heeft nog steeds een grote invloed op de theorie van de Filmwetenschap. In dit artikel gaat ze in op verlangen, patriarchale structuren en het genot in de wereld van Hollywood. Ze maakt in het artikel de fascinatie voor Hollywoodfilms inzichtelijk.

Mulvey betoogt dat kijkers nooit een autonome of neutrale plaats innemen bij het kijken van een film (of het lezen van een narratief). De ontvanger ervaart beelden en teksten altijd vanuit een sociaal-cultureel standpunt, dit wordt subjectpositie genoemd (Brillenburg Wurth: 416). De schrijver of regisseur veronderstelt al vaak een positie en volgens Mulvey is dit altijd een mannelijke positie.

2.1. Lacan en de spiegelfase

Mulvey maakt in haar artikel op een politieke manier gebruik van de theorieën over de psychoanalyse van Sigmund Freud, beïnvloed door Jacques Lacan. Jacques Lacan was een Franse psychoanalyticus en psychiater. Zijn werk is belangrijk voor de Literatuurwetenschap, Filmwetenschap, Genderstudies en Psychologie. Lacan geeft namelijk in plaats van biologie, taal een centrale plaats in zijn schrijven over de psychoanalyse. Freud noemde de maatschappij nog 'de cultuur', Lacan noemt dit 'symbolische orde'. De cultuur bestaat dankzij de taal. Alles begint met taal, de taal draagt alle waarden van de maatschappij (Korsten: 197).

Hieruit vloeit de spiegel fase voort, 'the mirror stage'. De spiegel fase is het moment dat een kind ontdekt dat er ook een externe ik bestaat van zichzelf, de ik die gezien wordt door anderen. Het feit dat je een ander als object ziet betekent dat je zelf ook als object gezien kunt worden. Al voordat een kind kan praten maakt het deel uit van deze 'symbolische orde'. Wanneer het kind 'ik' zegt om zichzelf aan te duiden, treedt het toe tot die orde. Het woord 'ik' verwijst per keer naar een ander subject, het heeft geen vaste betekenis. Als persoon, subject, kan hij alleen functioneren in die symbolische orde die buiten hem om bestaat en waar je nooit mee kunt samenvallen.

"Daardoor ontstaat er een hiaat tussen subject en tekst. Juist door en in dat hiaat komt betekenis tot stand: betekenis 'in de plaats van', zoals het voetspoor in de plaats van de voet." (Luxemburg et al: 97)

In de film *American Beauty* zie je dit ook gebeuren tussen de verteller en het vertelde. Wanneer Lester zijn leven beschrijft zoals het was valt hij ook niet samen met de persoon waarover hij vertelt. De Lester in het verhaal valt niet samen met de vertellende Lester die terugkijkt op zijn leven. In het script wordt Lester de verteller ook anders aangeduid (LESTER (V.O.)) dan de Lester die nog zijn leven leeft (LESTER).

"LESTER (V.O.) My name is Lester Burnham. This is my neighborhood. This is my street. This... is my life. I'm forty-two years old. In less than a year, I'll be dead. (...) Of course, I don't know that yet. (...) And in a way, I'm dead already."

Dit stuk uit het script laat dit duidelijk zien. Lester vertelt dat hij een doods leven leidt en dood zal gaan, maar dat op dat moment nog niet weet.

Laura Mulvey gebruikt Lacan zoals gezegd op een politieke manier. De maatschappij, de symbolische orde, is een patriarchale samenleving. Mannen en hun

seksualiteit zijn dominant in deze orde. Het is de taal van de vader die kinderen leren. Ook in Hollywoodfilms wordt de taal van de vader gesproken. Mulvey concludeert dat in film vrouwen altijd de ander zijn, nooit subject maar slechts object. Mulvey onderzoekt de betekenisproductie die ontstaat door het seksuele verschil. Vrouwen zijn in film een teken, een ideologie die geldt volgens de man. Vrouwen zijn erotische objecten voor de mannelijke karakters in de film en erotisch object voor de toeschouwer in de bioscoop, aldus Mulvey. Zij stelt dat dit de traditionele manier is om vrouwen in te zetten in film.

2.2. The Male Gaze

De term 'Gaze' komt uit de psychoanalyse en werd gebruikt door Jacques Lacan. Het is een psychologisch effect dat ontstaat als je weet dat je in de gaten gehouden kan worden. Je gaat je anders gedragen wanneer je weet dat je bekeken wordt. Het feit dat je jezelf kunt aanduiden met 'ik', betekent tegelijk dat een ander je als object kan zien. Er is sprake van wederkerigheid. Wanneer je jezelf als object ziet in de spiegel, dan is dat een geïdealiseerd beeld van de werkelijkheid. Je baseert je ego op dat ideale beeld dat je ziet in de spiegel. Ditzelfde gebeurt bij het kijken naar film wanneer je je identificeert met de held uit de film.

In haar artikel introduceert Laura Mulvey het begrip 'the Male Gaze', ontstaan uit de studie naar visuele teksten en de objectificatie van vrouwen in het beeldenspel. Mulvey stelt dat kijkers, mannen en vrouwen, altijd film kijken vanuit een mannelijk perspectief: 'the Male Gaze'. Als vrouw krijg je je eigen seksualiteit en verlangens te zien door een mannelijke blik. Op deze manier heeft een man macht en controle over

jou als vrouw en zit film vol met negatieve beelden, zonder dat je in de gaten hebt dat dit het werk is van de camera, de regie en het verhaal zelf.

In de scène waar Jane en Angela optreden als danseressen in de pauze van een basketballwedstrijd op school komt 'the Male Gaze' expliciet tot uiting. Lester verdwijnt in zijn fantasiewereld en neemt de kijker daarin mee. Lester objectificeert Angela, het vrouwelijke personage. Zij wordt het object van zijn verlangen. De regisseur kiest ervoor om ook het publiek slechts zijn mannelijke blik te tonen. Alleen zijn gezichtspunt is zichtbaar. Angela wordt neergezet als seksueel object.

De man die kijkt heeft de macht, de vrouw is slechts een object dat bekeken wordt. Dit gegeven houdt de vrouw gevangen in het patriarchaat. Dit betekent dat je je als onderzoeker bewust moet zijn van je eigen rol als toeschouwer, en bedacht moet zijn op het verschil tussen kijken en bekeken worden. Er is bij film altijd sprake van drie blikken: de camera, de hoofdpersoon in de film of specifieke scène en de toeschouwer. Deze 'cinematic gaze' (Smelik: 10) maakt van vrouwen slechts een object wanneer deze drie blikken allen mannelijk zijn.

3. Scopofilie – voyeurisme en narcisme

Scopofilie is de primaire liefde van de mens voor het kijken, ofwel kijklust. Het plezier dat kijken ons geeft komt sterk tot uiting in film. Scopofilie is ook: het plezier in kijken naar een ander als erotisch object. Dit zit ook opgesloten in het woordje 'lust'. De donkere omgeving van de bioscoopzaal zorgt ervoor dat we ongegeneerd naar anderen kunnen kijken op het filmdoek. We identificeren ons met hen en hebben als kijker een bepaalde macht. De term scopofilie is ontstaan in de feministische filmkritiek. De liefde voor het kijken wordt in de film vooral uitgeoefend door mannen die kijken naar vrouwen.

In film zitten structuren verborgen die de scopofilie aanwakkeren, zodat je nieuwsgierig blijft kijken. Scopofilie is net als 'The Gaze' wederkerig. Het gaat om het plezier van het kijken en het plezier dat ontstaat wanneer er naar je gekeken wordt. De twee structuren die scopofilie aanwakkeren zijn voyeurisme en narcisme, zij geven de stimulans om te blijven kijken. Voyeurisme is het plezier dat we ontleen aan het kijken naar anderen; het maken van een ander tot object van ons verlangen. We zijn als mensen graag voyeurs in het leven van anderen. Wanneer de blik van de camera mannelijk (en heteroseksueel) is, gaat het om het kijken naar vrouwen als object van verlangen. Het narcisme is de identificatie met het ideale ego op het scherm, de filmheld. Je kijkt naar de ander als surrogaat voor jezelf. Zeker bij een heldenfilm is narcistische identificatie sterk aanwezig.

"Visual pleasure is produced by looking at another (character, figure, situation) as our object, whereas narcissistic visual pleasure can be derived from identification with the (figure in the) image." (Smelik: 9)

Met andere woorden: het kijkplezier wordt geproduceerd door deze structuren van voyeurisme en narcisme.

Scopofilie heeft volgens Mulvey een actieve en een passieve kant. De macht die steeds bij de man ligt is de actieve kant, het bekeken worden is passief. Deze verhouding tussen actief en passief komt ook naar voren in het narratief; de man is in controle als het gaat om de fantasie: het zijn de fantasieën van Lester die de kijker te zien krijgt. Lester heeft de macht: hij 'draagt' de blik. Wanneer dit naar voren komt in een film bestaat er maar één soort kijker: de mannelijke, en één soort mannelijkheid: heteroseksualiteit.

Laura Mulvey zegt het volgende over de twee tegengestelde aspecten van plezier in de structuur van film:

"The first, scopophilic, arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight. The second, developed through narcissism and the constitution of the ego, comes from identification with the image seen." (Mulvey: 18)

Er bestaat dus een verschil tussen de seksuele identiteit van het subject en het object dat je in film ziet. Je identificeert je met de held die een object van verlangen heeft gelijk aan jouw verlangen. Deze scheiding was ook cruciaal bij Freud.

"the tension between instinctual drives and self-preservation polarizes in terms of pleasure" (Mulvey: 19)

De tegenstelling tussen libido en ego creëert de fantasiewereld van film.

In de film *American Beauty* zelf spelen voyeurisme en identificatie een zeer grote rol. De camera van de regisseur speelt hierin een cruciale rol, evenals de handycam van Ricky. In de scène van de Kolonel die gluurt naar Lester en Ricky komt

dit tot een climax. Hier zal ik uitgebreid op ingaan in het volgende hoofdstuk over misperceptie.

4. Misperceptie – lust maakt blind

De scène waarin Kolonel Fitts Ricky begluurt in de garage bij Lester berust op misperceptie. De kolonel ziet Lester en Ricky samen met iets bezig in de garage van de Burnhams. Het lijkt er vanuit zijn perspectief op dat Ricky seksuele handelingen verricht bij Lester. Lester is te zien vanaf zijn romp naar boven en is naakt vanuit deze invalshoek, Fitts' 'point of view', Ricky lijkt geknield te zijn tussen de benen van Lester en maakt bewegingen die lijken op het oraal bevredigen van Lester. Na afloop van deze handelingen ziet Kolonel Fitts dat Ricky geld krijgt van Lester. Alles lijkt er, vanuit dit standpunt gezien, op dat Ricky geld krijgt om Lester oraal te bevredigen. In het huis van de Burnhams gebeurt echter iets totaal anders. Lester, bezweet van het sporten met enkel een ontbloot bovenlijf, wil weer graag drugs van Ricky kopen om zijn jointjes te kunnen roken. Ricky gaat voor Lester zitten om hem te leren zijn eigen jointjes te rollen. De financiële transactie gaat dus over drugs en van seksuele handelingen is geen sprake.

Kolonel Fitts is natuurlijk aan het gluren in deze scène, hij is een voyeur. De camera laat de kijker zijn gezichtspunt zien, maar laat ook de werkelijke gebeurtenis zien. Het voyeurisme van Kolonel Fitts is narcistisch; hij ziet wat hij wil zijn en kan zich niet in de ander verplaatsen. Hij identificeert zich met het beeld dat hij van Ricky heeft. Hij veronderstelt dat Ricky is wat hij wil zijn, een homofiel die seksueel actief is. Hij kijkt naar Ricky als surrogaat voor zichzelf.

Na het voorval in de garage dat de kolonel bekeken heeft confronteert Kolonel Fitts Ricky met dat wat hij gezien heeft. Hij vraagt hoe Ricky aan al dat geld komt. Ricky zegt dat hij het verdiend heeft met zijn baan. Dan vertelt de kolonel dat hij

Ricky en Lester samen bezig heeft gezien. Ricky moet er eerst schamper om lachen, maar de kolonel weet zeker wat hij gezien heeft en is furieus:

“I swear to God, I will throw you out of this house and never look at you again.”

Aldus de kolonel. Als Ricky dit hoort en vraagt of zijn vader dit meent ontkent hij niet meer, maar bevestigt enkel het gezichtspunt van de kolonel. De kolonel stuurt hem het huis uit. Ricky heeft de sleutel gevonden om aan zijn vader te ontkomen en gaat. Bevrijd uit het leven bij zijn ouders, bevrijd uit de suburb. Eindelijk kan hij zichzelf zijn en hoeft hij zich niet anders meer voor te doen.

De opvattingen van Mulvey kunnen goed betrokken worden bij deze specifieke scène. In deze scène gaat het namelijk om voyeurisme, fragmentatie en scopofilie. Allereerst is de kolonel hier een voyeur. Vanaf een afstand bekijkt hij een scène in de verte. Hij kijkt vanuit het donker, het effect dat je ook in de bioscoop ervaart. De bekeken personen weten niet dat ze bekeken worden. Hij kan ongelimiteerd kijken naar deze ‘beelden’ bij de burens.

Tegelijkertijd is het beeld dat de kolonel ziet gefragmenteerd. Hij ziet maar een deel van Lesters lichaam en veronderstelt dat het naakt is. In de scene die volgt op de confrontatie tussen de kolonel en Ricky en het vertrek van Ricky komt de scopofilie tot uitdrukking. De verlangende blik van de kolonel zet hij om in aanraking van Lester, die hier niets van begrijpt. De angst om betrappt te worden, om je ware ik, die je graag verborgen wilt houden, te moeten laten zien, die dan opkomt bij de kolonel wordt bezworen met een moord.

Dus ondanks het feit dat Mulvey schrijft over de gevangenschap van vrouwen in het patriarchaat blijkt dit ook toepasbaar te zijn op andere vormen van relaties. Maar in dit voorbeeld komt vooral heel duidelijk naar voren dat er altijd meerdere

standpunten zijn van waaruit gekeken wordt. De kijker ziet wat anders dan de kolonel; Ricky lacht zijn vader uit om het feit dat hij denkt dat hij seks heeft met Lester in ruil voor geld. En wanneer de kolonel Lester benadert blijkt dat ze allebei een totaal ander beeld hebben van de werkelijkheid. Daarom is het belangrijk om in de analyse van een narratief niet alleen te kijken naar wat je ziet, leest of hoort, maar juist ook te analyseren wat je niet kunt bereiken. Wat blijft er verborgen? De cruciale informatie die verborgen blijft voor de kolonel mondt uit in een geweldsclimax: de dood van Lester.

Om inzicht te krijgen in het ontbreken van informatie kan het begrip focalisatie van Mieke Bal uitkomst bieden. Hier zal ik later uitgebreid op ingaan in het hoofdstuk over focalisatie. Door de rol van een ieder te beschrijven kom je tot een heldere uiteenzetting van wat er plaatsvindt.

Mulvey stelt dat de actieve en passieve kant van de scopofilie verdeeld is over de seksen; deze film laat daar een andere kant van zien. De kolonel die naar Lester kijkt belichaamt een vorm van actieve scopofilie die niet bevredigd wordt. Lester zelf wordt hier wel het slachtoffer van, maar is in de film ook heel duidelijk een voyeur naar Angela toe. Hij begluurt Angela en raakt zelfs in trance. Haar schoonheid wordt uitgebreid in beeld gebracht, een typisch voorbeeld van fetisjering (Buikema [Smelik]: 190). Angela zelf merkt dit en wacht niet passief af, maar maakt hier actief gebruik van. Hier wordt schoonheid in dienst gesteld van de voyeuristische blik van Lester. Angela houdt de controle over de blikken van Lester.

De tekst van Mulvey gaat er nog vanuit dat enkel het vrouwenlichaam erotisch wordt weergegeven. Hierin is in de filmindustrie toch veel veranderd. Ook Lester wordt vaak fragmentarisch en erotisch in beeld gebracht door de camera.

Ook het aanvankelijke voyeurisme van Ricky blijkt anders in elkaar te steken dan in eerste instantie gedacht. Angela noemt hem al snel pervers, wanneer ze hem betrappen op het heimelijk filmen van Jane en Angela. Het is de vraag of Jane het filmen uiteindelijk accepteert of toch afwijst.

Ricky heeft als hobby film, hij legt ontelbaar veel dingen vast op tape; zijn hele kamer staat dan ook vol met kasten met videotapes. Hij is speciaal op zoek naar schoonheid; dit vind hij vaak in de dood. Pure schoonheid is volgens hem dus leegte.

Hij gluurt met zijn camera vaak naar de burens en ontdekt Jane op deze manier. Terwijl Angela hem uitdaagt laat Jane zich maar voorzichtig verleiden door zijn toenadering. Ricky filmt nooit met toestemming, hij is een echte voyeur met zijn handycam. Zo ziet hij Lester sporten in zijn onderbroek en bespioneert hij Jane als ze 's avonds thuiskomt. Maar uiteindelijk laat Jane zich filmen en is het geen *Gaze* of voyeurisme meer. Of toch wel?

In de scène met Ricky en Jane bij Ricky thuis filmen ze elkaar. Ricky is naakt en filmt Jane die haar bh nog aan heeft. Jane neemt dan de camera over en gaat Ricky filmen. Je ziet hier dus een vrouw die de controle overneemt en de mannelijke blik afwijst. Hiermee laat ze de macht van vrouwen zien. In de hele film wijst Jane de mannelijke blik af. Ze heeft door dat er een mannelijke blik op haar gericht is. Juist door haar erkenning van de camera wijst ze de blik af. Toch geniet ze van de aandacht die Ricky haar geeft. Bekeken worden doet leven.

De aandacht die Ricky haar geeft maakt haar gelukkig. Wanneer Ricky langs de uitdagende Angela inzoomt op de glimlach van Jane laat dat zien dat Ricky niet zo pervers is als gedacht, maar uit is op contact met Jane. Zij is het object van zijn verlangen, maar niet op een enkel erotische manier. Het filmen van Ricky geeft Jane

zelfvertrouwen en onderwerpt haar niet, zij is in staat om terug te kijken en de blik af te wijzen.

Het is dus niet gemakkelijk om te leven in suburbia. Je moet je conformeren aan het leven zoals het van je verwacht wordt. Soms lijkt het leven op een gevangenis, hier zal ik in het volgende hoofdstuk op ingaan.

5. Suburbia – droom of nachtmerrie

“My name is Lester Burnham. This is my neighborhood. This is my street. This...is my life. I'm forty-two years old. In less than a year, I'll be dead. Of course, I don't know that yet. And in a way, I'm dead already.” – Lester Burnham

Suburbia, een bekend straatbeeld in de Verenigde Staten. Aangeharkte grasvelden, witte hekjes, grote huizen en lachende mensen. Iedereen houdt elkaar in de gaten; niet alleen de straten, maar het hele leven kent een vastgesteld patroon. Lester Burnham, de verteller in de film *American Beauty* zegt in het bovenstaande citaat dat zijn buurt en zijn straat, ook zijn leven zijn.

Er wonen tegenwoordig meer mensen in een suburb dan in de stad of op het platteland in de Verenigde Staten. Mensen willen daar zelf gaan wonen, het is een ideaal waar men naar wil streven. Er wonen vooral blanke groepen mensen. De mensen leven hier in hun eigen cocon. Het wereldnieuws of de heersende opinies worden niet besproken en zijn onbelangrijk. Wat telt is de komst van nieuwe burens, dat zijn zaken die de eigen wereld namelijk anders kunnen maken, kunnen aantasten.

Wanneer Lester ontdekt dat hij eigenlijk een gestoord leven leidt, dat zijn vrouw het prototype slachtoffer van suburbia is en hij met niemand werkelijk contact heeft, gooit hij zijn leven drastisch om. Hij gaat marihuana roken, koopt de auto waar hij als tiener van droomde, wordt verliefd op een vriendin van zijn dochter en neemt ontslag.

Maar al deze activiteiten om het leven in de suburb een wending te geven, lijken niet te slagen. Lester krijgt nog steeds geen werkelijk contact met andere

mensen en iedereen om hem heen blijft hetzelfde. Iedereen blijft verder leven volgens de code van de suburb.

En toch zie je dingen verschuiven in zijn leven. Lester krijgt contact met zijn nieuwe buurjongen Ricky, en Angela, de vriendin van zijn dochter, lijkt ook op hem uit te zijn. Zijn vrouw besluit eens gek te doen en begint als makelaar een relatie met de concurrerende makelaar. Want: als Lester gek doet, mag ik ook. Een heel erg kinderachtig principe, maar Carolyn doet alles om de controle te behouden en het evenwicht niet te verstoren.

Het perfect geordende suburbia stort voor de toeschouwer volledig in. Achter de façades van tuinhekjes, etentjes en een glimlach verschuilt zich de eenzaamheid van de bewoners. Het beeld waaraan voldaan moet worden bestaat alleen aan de buitenkant. Het is dat wat je aan anderen wilt laten zien.

De eenzaamheid en de eis om aan dit beeld te voldoen hebben als gevolg dat mensen zichzelf niet kunnen zijn. Dit leidt vooral tot seksuele uitpattingen en problemen. (Het verdringen van) homoseksualiteit, vreemdgaan en vervreemding tussen echtparen zijn hier voorbeelden van.

Dit egoïstische gedrag, de zoektocht naar zichzelf, gaat ten koste van de kinderen. In de film zijn alle volwassenen volkomen door zichzelf in beslag genomen. Carolyn is alleen bezig met perfect zijn, het gezin intact houden voor de buitenkant. De buurman Kolonel Frank Fitts heeft een obsessie met homofilie en maakt hierdoor cruciale fouten. Hij heeft zijn eigen homoseksualiteit zo verdrongen dat hij het op anderen gaat projecteren, op zijn zoon Ricky en Lester. Zijn vrouw leidt een apathisch leven aan de keukentafel en is ook niet beschikbaar voor hun zoon. Lester zelf heeft geen oog voor zijn dochter, maar alleen voor Angela. Lesters dochter Jane en de zoon van Kolonel Frank Fitts kunnen alleen bij elkaar terecht met hun problemen. Ze

houden de schijn op voor hun ouders. Ricky heeft de kracht van ontkenning ontdekt bij zijn vader: *“My dad thinks I pay for all this with catering jobs. Never underestimate the power of denial.”* Hij handelt namelijk in (soft)drugs. Ontkenning is dus een krachtig middel in de suburb. Je ziet alleen dat wat je wilt zien om de droom levend te houden.

De *American Dream* en het suburbia waar dit tot uiting komt maakt mensen tot narcisten. Families gaan kapot vanwege het motto: *“it is my philosophy that in order to be successful, one must project an image of success at all times”* zoals Carolyn belijdt. Deze projectie van een geslaagd leven maakt mensen vanbinnen kapot.

5.1. De gevangenis

Een opvallend thema in de film *American Beauty* is het gevangen zijn. Ik laat op een afbeelding de voorbeelden uit de film zien waar het beeld van gevangenis naar voren komt. Spijlen met mensen erachter, al dan niet door weerspiegeling, is een leidend motief in de film. De hekken rond de tuinen, de rastering voor de ramen, lamellen en streepmotieven in kleding komen veelvuldig in beeld. In de suburb houdt men elkaar nauwlettend in de gaten. Door deze controle gaan de mensen in de suburb leven zoals van hen verwacht wordt. Iedereen bekijkt elkaar vanachter hun raam, vanuit hun wachttorens.

Dit thema van gevangenschap kan nader bekeken worden aan de hand van Michel Foucault en het Panopticon. Het idee van 'Panopticon' vertoont gelijkenissen met de ideeën van Jacques Lacan over *the Gaze*. Het panopticon is de moderne gevangenis ontworpen door Jeremy Bentham. Het is een ronde ruimte met in het midden een wachttoren. De cellen zitten aan de buitenkant in het ronde gebouw. Vanuit de wachttoren kunnen de bewakers constant de gevangenen in de gaten houden. Er is een mogelijkheid van constante observatie, maar de gevangenen hebben niet in de gaten of ze werkelijk geobserveerd worden. Maar het idee dat je in de gaten gehouden wordt, maakt dat je je anders gedragen zult. Verder werkt volgens Foucault geestelijke controle sterker dan lijfelijke straffen. Door iemand onder observatie te stellen bereik je meer in het gedrag van een mens dan door hem op lichamelijke wijze te corrigeren.

De gevangenis van de westerse samenleving komt goed tot uiting in de suburbs van Amerika. Het controlerende van de samenleving resulteert in mensen die niet meer zichzelf zijn of kunnen zijn. Aan de oppervlakte lijkt een ieder zich te conformeren aan de *American Dream*, maar onderhuids speelt er meer en is er sprake van onrust. Maar deze controle werkt alleen aan de oppervlakte. Want hoe goed kennen de mensen elkaar in suburbia? Hoe goed kennen ouders hun kinderen? Het panopticon dringt alleen door in de schone schijn van de suburb en is ook onderhevig aan de kracht van ontkenning. Wat je niet wilt zien is er ook niet.

Jean Baudrillard schreef in 1981 het artikel '*Simulacra and Simulations*', waarin hij stelt dat we in een schijnwereld leven waarin geen waarheid meer te vinden is. Het *simulacra* is de werkelijkheid geworden. Baudrillard zegt dat er geen ontsnapping mogelijk is uit deze fantasiewereld. Filosofen als George Berkely en Immanuel Kant bevestigen dit ook. Berkely zegt dat alles wat wij ervaren de ideeën

van de werkelijkheid zijn, het is de sluier van perceptie. Je kunt hier niet voorbij kijken. Kant zegt dat je als mens gebonden bent aan tijd en ruimte; dit levert een beperkte blik op. Berkely meent dat 'esse est percipi' wat betekent 'zijn is waargenomen worden'. Wanneer Lester klaagt dat hij genegeerd wordt heeft hij het gevoel dat hij al dood is. Niet gezien worden is dodelijk voor een mens. Janie voelt zich ook onbekeken, zeker naast haar vriendin Angela die altijd het middelpunt van alle aandacht is. Ricky bekijkt haar wel en dat doet haar leven. Zijn is waargenomen worden geldt ook voor de suburb. Wat je laat zien dat ben je.

Maar het echte is te zien in de menselijke verhoudingen of wanneer er patronen doorbroken worden. Lester Burnham vertelt als geest hoe zijn laatste levensjaar in de suburb eruit zag. Hij geeft commentaar op het leventje dat hij leeft en de mensen om hem heen. Dat betekent dat hij het spelletje van het simuleren en de valse werkelijkheid helemaal vat. Dat zegt hij ook in de slotzinnen van de film.

"You have no idea what I'm talking about, I'm sure.

But don't worry. You will someday." – Lester Burnham

De film begint met een overzicht van de suburb waar Lester heeft geleefd. Hij overziet zijn leven. Omdat hij van bovenaf zicht heeft vallen de dingen op zijn plaats. Hij ontcijfert zijn leven door het geheel te zien.

De film vertelt over echtheid en schoonheid, *beauty*. Maar wat is ware schoonheid? Kun je deze schoonheid kweken en dan oogsten? (Spector: 251). Carolyn doodt de rozen, *American Beauty* genaamd, omdat ze van deze rozen houdt. Kun je de *American Dream* oogsten? Kun je het leven controleren, bezitten zoals Carolyn dat wil?

Ricky ontwaart de ware schoonheid in een dode duif, een doodgevroren zwerfster en in de ogen van Lester die doodgeschoten wordt. Pas als het verlangen,

desire wegvalt treedt de ware schoonheid van iets of iemand naar voren. Een lege plastic zak die danst met de wind is het mooiste beeld van schoonheid zonder verlangen.

Hier kan nog veel over geschreven worden. Het thema van materialisme dat ook in de film zit kan hier in deze scriptie niet behandeld worden, maar verdient zeker aandacht bij verder onderzoek. Belangrijk is het idee dat je gevangen zit in de werkelijkheid die je jezelf hebt opgelegd. Er bestaat wel degelijk een wereld achter deze wereld. Lester Burnham ontdekt dit wanneer hij sterft, Ricky lijkt het al begrepen te hebben:

“It was one of those days when it's a minute away from snowing. And there's this electricity in the air, you can almost hear it, right? And this bag was just... dancing with me. Like a little kid begging me to play with it. For fifteen minutes. That's the day I realized that there was this entire life behind things, and this incredibly benevolent force that wanted me to know there was no reason to be afraid. Ever.”

Een leven achter de dingen, een wereld buiten suburbia. En ook niet belangrijk: een leven zonder angsten, geen angst om gecontroleerd te worden, vrijheid om jezelf te kunnen zijn.

6. Focalisatie – *close reading*

De Literatuurwetenschap heeft voor het analyseren van een narratief een waardevrij instrument in handen: focalisatie. Focalisatie is iets anders dan ‘point of view’ of ‘standpunt’, want deze termen zijn allemaal geladen met macht en posities.

Focalisatie helpt om zeer secuur een narratief te bekijken en te analyseren. Door *close reading* toe te passen op scènes uit de film kom je tot de kern.

De structuur van films is natuurlijk veranderd sinds 1975; een narratief uit die tijd zou al gauw veel te saai zijn voor het publiek van nu. Een narratief is ontworpen om het publiek bij de film te betrekken. Een filmmaker gaat ook uit van vooroordelen en maakt daar gebruik van. Insinuatie door de wisseling van shots is tegenwoordig gemeengoed; dit maakt het analyseren van een film van nu ook heel anders dan de films uit Mulveys tijd. Toch is het goed om de kritiek van Mulvey in het achterhoofd te houden. Ook nu zijn vrouwen vaker object dan subject.

Focalisatie is, zoals gezegd, een begrip uit de Literatuurwetenschap dat gebruikt wordt in de verteltheorie, narratologie. Focalisatie gaat over alles wat met de perceptie te maken heeft; zicht, gehoor, reuk enzovoort. Deze perceptie is altijd gebonden aan twee facetten: ruimte en tijd. Wanneer je beschrijft wat je op dit moment doet, ben je gebonden aan de ruimte waarin je verkeert en is je zicht op je omgeving gebonden, maar wanneer je vertelt over een handeling in het verleden en je dus in retrospectief kijkt, weet je meer omdat je nu buiten die situatie staat. Dit is in het kort het verschil tussen een interne en een externe focalisator. Dit geldt evenzo voor personages in verhalen. Een verteller die zelf niet deelneemt aan het verhaal kan heen en weer navigeren in de tijd, maar wanneer de verteller gelijk is aan het personage dat handelt is de focalisator gebonden aan de tijd en ruimte in het verhaal.

Wanneer de focalisator in het verhaal zit, intern, wordt automatisch bepaalde informatie achtergehouden omdat de focalisator hier simpelweg geen kennis over heeft. De vraag is altijd: wie focaliseert er? Van wie is het standpunt afkomstig? En wat wordt er als visie gepresenteerd? De relatie tussen visie en waarneming is focalisatie. (Bal: 114)

Kolonel Fitts is het slachtoffer van gebonden focalisatie. Hij is gebonden aan de ruimte waarin hij zit als hij zijn zoon Ricky en Lester begluurt. Hij kan niet zien wat er zich werkelijk afspeelt bij de burens en kan niet weten wat er zal volgen in de tijd. De kijker wordt echter door een andere focalisator meegenomen: de camera laat de kijker meer zien. De camera wisselt van standpunt en kan flashbacks en flashforwards laten zien. De openingsscène met Jane en Ricky is een voorbeeld van een flashforward, dit stukje film komt later in het verhaal chronologisch voor.

Interessant is het gegeven dat aan het begin en aan het einde van de film Lester Burnham als voice-over fungeert. De Lester die zijn leven bekijkt vanuit vogelperspectief is niet dezelfde Lester die onder de douche staat. Wanneer Lester ruzie maakt, ontslag neemt en marihuana gaat roken is hij als focalisator gebonden aan tijd en ruimte. Maar als voice-over is hij alwetend over zijn leven.

De Lester als voice-over zorgt ervoor dat het publiek een bepaald idee van hem krijgt. Hij is innemend doordat hij met humor naar zijn leven kan kijken. Hij vertelt de kijkers hoe er naar hem zelf gekeken wordt: *"Both my wife and daughter think I'm this gigantic loser, and... they're right."* Zijn acceptatie van dit gegeven maakt hem een sympathiek slachtoffer en rechtvaardigt zijn gedrag later in de film. Hij komt weg met zijn destructieve gedrag bij de kijker door het feit dat zijn leven nog maar kort zal zijn. (Arthur: 132)

Verder bepaalt de regisseur/camera wat de kijker ziet. Scènes die elkaar afwisselen impliceren vaak dingen of brengen associaties met zich mee. Dit brengt natuurlijk vaart in het verhaal, maar kan voor gekke dingen zorgen. De scène met het Nazi-servies van de kolonel komt vlak voor de scène met Carolyn op de schietbaan. Dit opvolgen van twee op zichzelf staande verhaallijnen zorgt toch voor een ander beeld van Carolyn. Dit maakt haar harder en maakt het beeld dat de kijker van haar heeft negatiever door de associatie met extreemrechts. Want in hetzelfde deel van de film slaat Carolyn haar dochter Jane in het gezicht, vervolgens schakelt de film over naar Kolonel Fitts die Ricky in elkaar slaat. Ook dit versterkt het negatieve beeld dat de kijker krijgt van Carolyn.

Het obsessieve gedrag van Carolyn bij het verkopen van een huis krijgt ook een sterkere lading mee door de voorafgaande scène. Eerst ziet de kijker een moment in de slaapkamer van Lester en Carolyn waaruit duidelijk wordt dat ze al geruime tijd geen seks gehad hebben, vervolgens zien we Carolyn vol energie een huis binnenstappen om het te verkopen. Dit suggereert dat Carolyn liever haar energie en aandacht besteedt aan haar werk en status. Haar *image* en materialisme lijken belangrijker dan Lester en haar relatie met hem (Points: 35).

Belangrijk is om goed te kijken naar de film, *Look Closer*, en ook te zien wat er ontbreekt. Zo komen er geen andere etniciteiten in voor dan de witte middenklasse.

7. Vrouwen – Gevangenschap of onderdrukking

Toch komen de vrouwen in deze film er het meest bekaaid vanaf. Zij spelen nauwelijks een -actieve- rol. Ze hebben weinig in te brengen en worden stuk voor stuk volgens een stereotype beeld neergezet. Het zijn toch voornamelijk de mannen die handelen. De vrouwen zitten gevangen in de klassieke rolverdeling. Wanneer de vrouwen in beeld komen zonder dat een ander personage naar ze kijkt, lijkt de cameravoering toch niet geheel neutraal.

Carolyn wordt alleen met zeer overdreven gedrag in beeld gebracht. De kijker krijgt alleen geen inzicht in haar gedachten over haar leven. Het is Lester die haar beschrijft en bekijkt, je beeld van haar is hierdoor gekleurd. Nergens krijg je een neutraal beeld van haar als vrouw. De kijker is consequent een voyeur die een positie inneemt die tegen Carolyn werkt. De zogenaamde 'neutrale' shots van Carolyn zijn negatief, je kunt je niet met haar identificeren als kijker. De camera laat je kiezen voor Lester als een -bijzonder soort- held. De identificatie met de vrouwelijke personages in de film is marginaal.

Carolyn probeert in veel opzichten een masculiene houding aan te nemen. Ze heeft haar eigen bedrijf, neemt schietlessen, begint een affaire, maar thuis houdt ze het beeld van perfecte huisvrouw in stand. Ze is dus een vrouw op zoek naar emancipatie. Maar deze emancipatie loopt volledig spaak als het gaat om haar huishouden. Hier is alles precies zo georganiseerd als de suburb van haar vraagt. Ze is hiermee een slachtoffer van *The Gaze*. Ze lijkt dit te beseffen, want Carolyn maakt een breekpunt mee in haar leven. Ze maakt gebruik van een motiverende CD met de zelfhulptekst: *"Remember, you are only a victim if you choose to be a victim..."*

De seksualiteit van Carolyn is zoals gezegd weggestopt en komt tot uiting via haar werk. Lester beschuldigt Carolyn ervan dat zij het is die weigert seks te hebben: *“your mother seems to prefer I go through life like a fucking prisoner while she keeps my dick in a mason jar under the sink.”* Lester gedraagt zich als een slachtoffer en voelt zich gevangen. Het is alleen Carolyn die zich weet te bevrijden, haar seksualiteit laat ze los op Buddy King. Een zielige verhouding waar Carolyn een ondergeschikte rol aanneemt:

BUDDY

You like getting nailed by the king?

CAROLYN

Oh yes! I love it! Fuck me, your majesty!

Hier zie je haar zogenaamde assertiviteit compleet verdwijnen en van emancipatie is al helemaal geen sprake meer. Ze verliest ook van Lester in de film, hij komt volkomen tot recht als vader op het moment dat hij Angela laat gaan in plaats van verder verleidt. Lester komt tot zijn doel, neemt verantwoordelijkheid en wordt vader. Dat is in ieder geval wat het narratief je laat zien. Maar Lester neemt geen verantwoordelijkheid in zijn relatie met Carolyn, het verwijt naar haar toe geldt ook voor hemzelf.

Jane zit ook vast in het beeld dat van haar verlangd wordt. Ze spaart voor een borstvergroting om zo te kunnen conformeren aan ‘The American Beauty Ideal’. Jane krijgt pas zelfvertrouwen en eigenwaarde dankzij een man, Ricky. Wanneer ze hem haar borsten toont krijgt ze zelfvertrouwen in haar eigen lichaam. Ook Angela ontdekt pas laat wie ze is en leert dat dankzij Lester. De vrouwen lijken dus pas hun bestemming te vinden dankzij een man.

Angela wordt neergezet als seksbeluste tiener, een beeld wat ze ook zelf naar voren probeert te brengen. Maar omdat de kijker consequent de blik van Lester aangeboden krijgt accepteert de kijker dit beeld ook als juist. Terwijl als je goed kijkt naar Angela het een heel onzeker en naïef meisje blijkt te zijn. Het feit daargelaten dat Lesters fantasieën en toenaderingen gaan over een minderjarig meisje. De vergelijking met de roos en de beelden met de rozenblaadjes doen dat verhullen (Arthur: 138). Zo lijkt het enkel een onschuldige midlifecrisis in plaats van seks met een minderjarige.

Verder valt het op dat de vrouwen in de film zijn niet aardig naar elkaar toe zijn, de vrouwen zijn elkaar niet tot steun. Carolyn valt haar dochter af en staat niet klaar voor haar. Ook neemt Carolyn niet de moeite om kennis te maken met de buurvrouw, Barbara Fitts.

Barbara Fitts is een vrouw die je snel zou vergeten, haar naam kom je enkel te weten door de aftiteling te lezen. Ze heeft weinig tot geen tekst in de film, ze neemt nergens het initiatief tot een gesprek. Haar uitdrukking is vlak en ze vervult geen actieve rol in het leven van haar gezin met de kolonel en Ricky. Het lijkt erop dat Kolonel Fitts het huishouden domineert en dat Barbara hieraan onderdoor is gegaan. Barbara is in ieder geval een gevangene van de patriarchale samenleving, ze wordt gevangen gehouden door de gevangen kolonel...

Conclusie

Laura Mulvey stelt in haar artikel dat wij als mensen een groot plezier ontleen aan kijken. Vooral het kijken naar anderen is een verlangen van mensen. In de bioscoop, de cinema, wordt gekeken naar de reflectie van de dominante ideologieën van Hollywood. Hollywood weet het verlangen van de kijker te vervullen. Het is een taal vol erotiek die ingebed is in de taal van de vader. Wanneer deze taal ontbreekt verliezen mensen het plezier in het kijken, het is dus moeilijk om een nieuwe taal van verlangen op te stellen als je films wilt blijven verkopen.

Dit kijkplezier wordt scopofilie genoemd. De (mannelijke) blik hangt samen met scopofilie, de kijklust, en wordt in film vaak gekoppeld aan het voyeurisme van de man. Vrouwen worden altijd bekeken in plaats van dat zij actief kijken en zijn dus object in plaats van subject. Dit machtsspel van blikken houdt vrouwen gevangen in het patriarchaat. Het patriarchaat als heersende samenlevingsvorm, een manier van leven waaraan moeilijk valt te ontkomen.

Mulvey ziet echter alleen de vrouw als gevangene in het patriarchaat. Ik heb laten zien dat dit genuanceerder ligt. Je kan als vrouw gevangen zitten in het patriarchaat, maar ook als kind, homo of een andere minderheid kun je door structurele objectificatie gevangen zitten in deze structuur van de patriarchale samenleving. Jim en Jim, de homo's uit de buurt, worden vrij stereotypisch neergezet door de filmmaker. Ze lijken 'bevrijd' en gelukkig, maar wat ziet de kijker? En hoe reageert Kolonel Fitts op hun verschijning? De kolonel zelf zit overduidelijk opgesloten, niet alleen in een kast, maar ook in het patriarchaat van het leger en de Amerikaanse samenleving. Daarnaast geloof ik dat op alle fronten de kinderen de dupe zijn in deze film *American Beauty*.

Het thema van gevangenschap laat zien dat een ieder gevangen zit in de samenleving van suburbia. Door je te conformeren aan de schijnwereld van suburbia ben je een gevangene. Iedereen controleert iedereen, je weet nooit wanneer je bekeken wordt en verkeerd dus altijd in het panopticon van de moderne gevangenis. Pas wanneer blikken van verlangen niet meer gelden wordt je hieruit bevrijd. De dood maakt je los uit het simulacrum van deze wereld. Pas dan kun je alles zien en overzien. Dan zie je ware schoonheid en weet je wat echt belangrijk is.

De film *American Beauty* speelt met voyeurisme. Door de kijkers te verrassen met de blik van de camera zorgt de regisseur dat je de film beter gaat bekijken. De scène met Kolonel Fitts die Lester en Ricky bekijkt laat de kijker zien dat niets is wat het lijkt. Het idee van the *Male Gaze* wordt zo uitgedaagd. Het moment dat Jane de camera van Ricky overneemt en zelf gaat filmen is een belangrijk moment. Deze film laat zien dat camerawerk altijd afhankelijk is van een *point-of-view*.

Daarom zal Mulvey het niet alleen moeten hebben over de blikken van mannen naar vrouwen, maar juist over blikken in het algemeen. Niet alleen het beeld van de vrouw wordt systematisch gestolen zoals Mulvey zegt, maar blikken in het algemeen zijn niet waardevrij.

Het artikel van Laura Mulvey is toch nog steeds relevant is voor de films van nu. Juist omdat hierin op scherp wordt gesteld hoe Hollywoodfilm consequent vrouwen in het patriarchaat gevangen houdt. Ze wijst ons erop dat het vrouwen zijn die tot object gemaakt worden en dat de camera een *Male Gaze* weergeeft.

In de film *American Beauty* zie je dit beeld nog steeds terugkomen. In analyses van deze film wordt ook over Lacan en Freud gesproken, dit is te danken aan het werk van Mulvey. Zij maakte de Filmwetenschap bewust van kijken en bekeken

worden. Ook wijst zij op het aspect van de macht van het kijken. Let goed op wie kijkt en wie bekeken wordt.

Dit brengt je bij het begrip focalisatie. Niet alleen vrouwen worden bekeken en niet alleen mannen kijken. Er is meer variatie dan de dominantie van heteroseksuele mannen. Ook vrouwen kijken naar film en kunnen genieten van mannen die erotisch in beeld gebracht worden door de ogen van een vrouw. De blik van een man is niet altijd gericht op het lichaam van een vrouw, Kolonel Fitts verkiest het om te kijken naar Lester als object van verlangen. Niets is wat het lijkt.

Een narratief insinueert ook vaak dingen, de afwisseling van scènes kan een totaal andere lading meegeven aan een volgende scène. Een narratief werkt dus met krachtige middelen waar je je als kijker of lezer bewust van moet zijn.

Uiteindelijk is de film *American Beauty* toch een film met een *Male Gaze*. Ook al spelen de makers met voyeurisme en *Male Gaze*, het zijn toch de vrouwen die het onderspit delven.

Bibliografie

American Beauty. Dir. Sam Mendes . Screenpl. Alan Ball. Perf. Kevin Spacey, Annette Benning, Thora Birch, Allison Janney, Peter Gallagher, Mena Suvari, Wes Bentley and Chris Cooper. DreamWorks, 2000.

Arthur, Erica. "Where Lester Burnham Falls Down: Exposing the Façade of Victimhood in American Beauty". *Men and Masculinities* 7:2 (2004): 127-143.

Bal, Mieke. *Narratology*, 2nd edition. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Ball, Alan. *American Beauty, The Shooting Script*. New York: Newmarket Press, 1999.

Baudrillard, Jean. *Simulations*. New York: Semiotext(e) 1983 [1981].

Brillenburg Wurth, Kiene en Ann Rigney [Red.]. *Het leven van teksten*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Buikema, Rosemarie, Iris van der Tuin. *Gender in media kunst en cultuur*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007.

Foucault, Michel. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995. p. 195-228

Hausmann, Vincent. "Envisioning the (W)hole World "Behind Things": Denying

Otherness in *American Beauty*." *Camera Obscura* 19.1 (2004): 113-149.

Korsten, F.W.A.. *Lessen in Literatuur*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2005.

Luxemburg, Jan van, Mieke Bal, Willem G. Weststeijn. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Uitgeverij Coutinho, 1987 [1981].

Points, Jeremy. *American Beauty*. Leighton Buzzard: Auteur, 2009.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, 2nd edition. London: Routledge, 2002 [1983].

Smelik, Anneke M. *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. London: Macmillan Press LTD, 1998.

Spector, Judith A. and Katherine V. Tsiopos Wills. "The Aesthetics of Materialism in Alan Ball's *American Beauty*." *The Midwest Quarterly* 48.2 (2007): 279-296.