

## Het containerschema in de westerns van John Ford

Over de verbeelding van abstracte tegenstellingen in film

Maarten Coëgnarts en Peter Kravanja

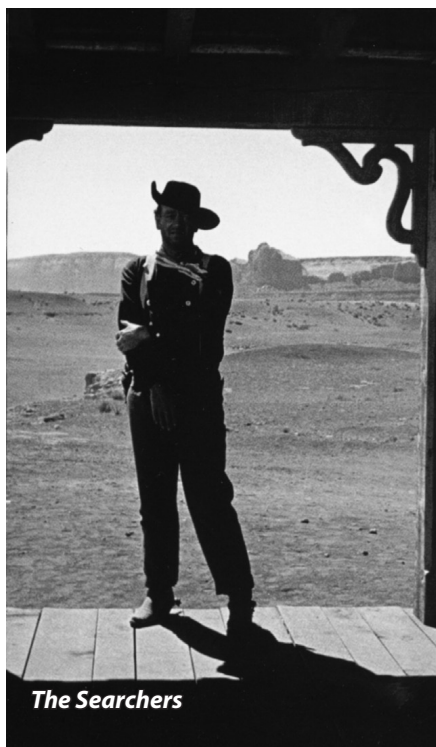
Volgens de Amerikaanse filmwetenschapper Jim Kitses (1969) wordt het genre van de western getypeerd door een dialectiek waarbij verschillende tegenstellingen elkaar ontmoeten. Zo zijn er bijvoorbeeld de botsingen tussen cultuur en natuur, tussen beschaving en wildernis, tussen gemeenschap en individu.

De auteur biedt zo een syntactische beschrijving van de western waarbij de klemtoon niet zo zeer ligt op de particuliere semantische bouwstenen (het individu, de gemeenschap, de cowboy, de indiaan, enz.) als wel op hun onderlinge samenhang (cultuur versus natuur, gemeenschap versus individu, enz.). Hoewel beperkt in zijn toepasbaarheid, heeft de syntactische benadering volgens genrekenner Rick Altman (1984: 10) het grote voordeel op de semantische aanpak dat hij verklarend is. Aangezien de betekenis van een element wordt bepaald door het verschil (oppositie) met de andere elementen, biedt de syntactische analyse de mogelijkheid om de specifieke betekenisstructuren van het genre bloot te leggen. (1)

In een vorig artikel in dit tijdschrift (Coëgnarts en Kravanja 2012a) bespraken we al uitvoerig het belang van *image schemas* voor de filmische verbeelding van abstracte begrippen. In deze korte bijdrage gaan we dieper in op deze problematiek en beschouwen we de rol van *image schemas* in een welbepaald genre, namelijk de western, en in het bijzonder de westernfilms van John Ford. Meer bepaald wensen we een antwoord te formuleren op de volgende vraag: hoe komen de bovengenoemde

binaire opposities, die de western als genre typeren en die abstract van aard zijn, tot uiting in de formele structuur van de individuele en concrete filmbeelden? Zoals hieronder mag blijken, is deze verbinding van het abstracte met het concrete, van het thematische met het vormelijke, mogelijk via de bemiddelende tussenkomst van het lichaam en met name de metaforische toepassing van wat Lakoff en Johnson (1999: 31-32) definiëren als het *container schema*. Een verdere analyse kan dit verduidelijken.

In zijn uitmuntende artikel *A Home in the Wilderness: Visual Imagery in John Ford's Westerns* (1976) behandelt Michael Budd op zeer heldere en descriptieve wijze de vraag hoe de algemene en conceptuele tegenstelling tussen 'home' (als verzamelnaam voor beschaving, gemeenschap, familie, bescherming, enz.) en 'wilderness' (als verzamelnaam voor natuur, individu, gevaar, enz.) vertaald wordt naar de visuele inhoud van de westerns van John Ford. De auteur onderscheidt verschillende visuele strategieën en motieven, en stelt onder meer dat de oppositie tussen 'home' en 'wilderness' meer is dan louter een thema in het oeuvre van de Amerikaanse cineast: hij bepaalt ook de manier waarop de films vormelijk gestructureerd zijn. Als voorbeeld verwijst hij onder meer naar de diverse variaties



op wat hij noemt ‘the frame-within-a-frame configuration’: beelden waarin de twee tegengestelde betekenselementen met elkaar in interactie treden binnen hetzelfde frame. Over deze ontmoeting tussen vorm en inhoud schrijft Budd (1976: 62-63) het volgende:

The encounter of home and wilderness is more than a theme in Ford’s Westerns: it is a central, formative viewpoint, a way of looking at the world. The viewpoint is communicated visually by a frame within the larger frame. Shots looking through doors, through windows, gates, porches, and canopies bring indoors and outdoors into juxtaposition. Such images are sufficiently pervasive to suggest a structuring vision of the nature of the frontier itself. [...] The complex of home-wilderness images seems central to the similarities among Ford’s Westerns: not only does it bring together the underlying elements of the genre, connecting the dynamics of the Western to the specific concerns of the director, but it also permeates the formal pattern and texture of the films. The meeting of home and wilderness, the edge of the frontier, is constituted in the design of the images themselves.

In dit artikel gaan we verder op de inzichten van Budd en beargumenteren we dat de visuele strategieën die door de filmbeelden naar voren worden geschoven als specifieke filmische oplossingen voor het probleem van de abstracte oppositie home/wildernis (bijv. intra-frame montage), appelleren aan een welbepaald schema van onze lichamelijke ervaring, namelijk het *container schema* (Lakoff en Johnson 1999: 31-32). Dat schema is opgebouwd uit de ruimtelijke attributen ‘binnen’, ‘buiten’ en ‘begrenzing’, en vindt zijn fysieke uitdrukking in zowel concrete objecten (een kamer, een glas, enz.) als ruimtelijk begrensde regio’s (een voetbalveld, een basketbalplein, enz.). Volgens Lakoff en Johnson zijn dergelijke terugkerende patronen van onze lichamelijke ervaringen van fundamenteel belang bij de conceptualisering van abstracte begrippen. Ze vormen de schakel tussen enerzijds onze concrete ruimtelijke ervaringen en anderzijds ons denken op een hoger en abstract niveau. Ook wat de conceptualisering van abstracte opposities betreft, vervullen ze een constitutieve rol. In zijn artikel over de ‘spatialisation of human thinking’ schrijft Peter Woelert (2011: 117) hierover het volgende:

Opposition, in human cultures, is commonly conceived of, and communicated, by way of spatial schemas, specifically, metaphoric oppositions with a spatial character. Take for instance the spatial opposition of interiority and exteriority. In the domain of symbolic construction and theory building, this spatial opposition has served as a matrix for a range of the most influential conceptual distinctions – striking examples are mind versus body, essence versus appearance, and, maybe most importantly, subject versus object.

In wat volgt tonen we aan de hand van een analyse van enkele specifieke filmbeelden aan hoe ook het filmgenre van de western beroep doet op het ruimtelijke onderscheid tussen ‘binnen’ en ‘buiten’ om zichzelf en haar conceptuele opposities stilistisch te articuleren. We bespreken drie voorbeelden uit evenveel films van John Ford, namelijk *Stagecoach* (1939), *My Darling Clementine* (1946) en *The Searchers* (1956). Elk voorbeeld onderscheidt zich door een unieke formele invulling van het *container schema* als oplossing voor een welbepaalde abstracte oppositie.

### Stagecoach (1939)

*Stagecoach* is de eerste western die John Ford maakte sinds *Three Bad Men* (1926) en wordt algemeen beschouwd als de western waarmee het genre definitief op de kaart werd gezet als het Amerikaanse filmgenre bij uitstek. De film vertelt het relaas van een groep passagiers die per postkoets op weg zijn naar het stadje Lordsburg. Tijdens deze reis door de onmetelijke ruimtelijkheid van Monument Valley worden ze aangevallen door Apachen. Om het contrast tussen ‘home’ en ‘wilderness’ picturaal tot uiting te brengen, maakt de film handig gebruik van het *container schema*. De ruimte-



Stagecoach

lijke termen 'in' en 'uit' articuleren zich vormelijk via intra-frame montage of montage binnen het beeld waarbij de claustrofobische interieurs en de monumentale ruimtelijkheid in hetzelfde beeldkader worden getoond. Zo worden bijvoorbeeld via de opening van het raam van de postkoets tegelijk de aanvallende indianen getoond (op de achtergrond) als de miniatuurversie van de samenleving (op de voorgrond). Door deze simultaanmontage binnen één opname ordent en structureert de film de beelden op een manier die in de realiteit onmogelijk is (zie ook Coëgnarts en Kravanja 2012b). Hierdoor treedt de denotatieve ruimte naar de achtergrond en krijgen de conceptuele begrippen 'home' en 'wilderness' de kans om zich picturaal te uiten. Via het *container schema* bereiken de beelden een mate van verdichting of abstractie, die essentieel is om te komen tot een hoger niveau van betekenisvorming. Anders: de generaliserende en structurerende kwaliteit van het *image schema* voorziet de uitgedrukte visuele inhoud van een harmoniserende en abstracte vorm, waardoor de beelden de grenzen van concrete voorbeelden overstijgen en de expressie worden van een groter betekenisvol geheel (*in casu* de oppositie tussen 'home' en 'wilderness').

### My Darling Clementine (1946)

Deze verdichting treffen we ook aan in *My Darling Clementine*, Fords adaptatie van de legendarische vete tussen de gebroeders Earp en de familie Clayton. Illustratief in dit verband is de scène waarin de eerste kerk van het stadje Tombstone officieel wordt ingewijd met een dansritueel. In dit tafereel wordt het *container schema* metaforisch uitgebreid om Wyatt Earps transitie van individu naar gemeenschap visueel te accentueren. Aanvankelijk worden beide entiteiten apart in beeld gebracht. De film toont een parallelle beeldenreeks waarin beelden van Wyatt en zijn geliefde Clementine in confrontatie treden met beelden van de dansende leden van de gemeenschap. Op basis van dialectische montage wordt de ruimtelijke logica van het *container schema* overgedragen naar de beelden. Het koppel bevindt zich *buiten* de groep en maakt geen deel uit van hun visuele ruimte. Merk ook het verschil in beeldgrootte op. Wyatt en Clementine worden samen in beeld gebracht met een half-totaalopname, terwijl de gemeenschap zich presenteert via een algemeen beeld. Net als in *Stagecoach* bereiken de filmbeelden door de opgelegde ordening een vorm van verdichting, die nodig is om de abstracte oppositie tussen individu en gemeenschap, die niet integraal in elk beeld afzonderlijk vervat ligt, op te roepen. Wanneer Wyatt in een daaropvolgende opname Clementine de hand



vraagt om te dansen keert de situatie om. De film toont de leden van de gemeenschap, terwijl ze een cirkel vormen rond het koppel. Ze worden letterlijk ingesloten en herleid tot het middelpunt van de gemeenschap. Het koppel bevindt zich niet langer *buiten*, maar *binnen* de container. De gescheiden krachten ontmoeten elkaar en bereiken zo een hoogtepunt van gemeenschappelijke harmonie.

### The Searchers (1956)

Het *container schema* krijgt misschien wel haar meest iconische invulling in *The Searchers*, in vele opzichten John Fords meest complexe en gelaagde film. Dit sombere meesterwerk, over de geobsedeerde zoektocht van Ethan Edwards (John Wayne) naar de twee ontvoerde dochters van zijn door de Comanches vermoorde broer, begint en eindigt met een deur van een pioniershut in de wildernis die opengaat en sluit. Het eerste openingsbeeld toont hoe Martha, de vrouw van zijn broer, de deur opent voor Ethan en zo de wildernis betreft in het huis van de familie Edwards. Met een voorwaartse beweging volgt de camera Martha's beweging van binnen naar buiten, van de donkere, met schaduw beklede partijen van het interieur naar de veranda en het licht van de heldere, blauwe hemel. Ook hier weer legt het *container schema* een orde op aan de concrete inhoud van de beelden. De aanwezigheid van de deur markeert een scheiding en vestigt zo de termen 'binnen' en 'buiten' binnen hetzelfde beeldkader. Door deze abstrahering wordt het denotatieve karakter van de camerabeelden afgezwakt en geneutraliseerd, en wordt de nodige connotatieve ruimte gecreëerd om de tegenstelling tussen 'home' en 'wilderness' op te roepen. Op het einde van de film wanneer Ethan zijn monumentale odyssee door het wilde westen heeft beëindigd, wordt hetzelfde principe gehanteerd, maar in omgekeerde zin. De film toont John Wayne terwijl hij Debbie (Nathalie Wood), de verloren dochter, afzet aan de deuropening van het huis van Jorgenson. Terwijl Debbie zich samen met Mevr. Jorgenson naar binnen begeeft, van de achter- naar de voorgrond, van de wildernis naar het huis, verplaatst ook de camera zich gelijktijdig achteruit om statisch halt te houden in het donkere interieur. Net als in de openingsscène wordt de beweging van de camera gemotiveerd door een concrete lichamelijke handeling in beeld. Even later volgen ook de andere familieleden, terwijl Ethan achterblijft in de omlijsting van de deuropening. Het laatste iconische beeld toont hoe Ethan zich omdraait naar de horizon van een onmetelijk woestijnlandschap terwijl de deur achter hem wordt gesloten. De

natuurlijke orde is hersteld. Ethan kan zich opnieuw terugtrekken in de wildernis. Merk op dat om de abstracte en conceptuele *overgang* van 'home' naar 'wilderness' en van 'wilderness' naar 'home' tot uiting te brengen, de film beroep doet op een ander schema van onze sensomotorische ervaringen, met name het *Source-Path-Goal Schema* of kortweg SPG (zie ook Lakoff en Johnson 1999: 32-34). Dit schema manifesteert zich in diverse lichamelijke activiteiten zoals zwemmen en lopen, en bestaat uit drie structurele kenmerken: een initiële toestand (A), een eindbestemming (B) en een weg (C). In het openingsbeeld van *The Searchers*, verplaatst de camera zich onafgebroken van een initiële toestand (A) ('home') via een voorwaartse beweging (C) doorheen de deuropening naar een eindbestemming (B) ('wilderness'), waarbij A en B ruimtelijk worden ingevuld door 'binnen' resp. 'buiten'.

## Conclusie

Zonder meteen uitspraken te willen doen over het belang van *image schemas*, en in het bijzonder het *container schema* voor het genre van de western als geheel, willen we met deze drie voorbeelden het belang ervan benadrukken in de westerns van John Ford. Als terugkerende en analoge patronen van onze lichamelijke en sensomotorische interacties met de wereld spelen ze een fundamentele rol in de ontwikkeling van abstracte betekenis en de overdracht van binaire tegenstellingen. Dankzij hun schematische en zeer flexibele natuur beschikken ze over de capaciteit om een structuur of ordening op te leggen aan de visuele inhoud van de beelden. Hierdoor stellen ze de filmbeelden in staat zich te verlossen uit hun particulariteit, en te komen tot een vorm van abstractie of verdichting die onontbeerlijk is voor de constructie van betekenis op een hoger en conceptueler niveau. Aangezien de hier gepresenteerde opposities niet enkel van toepassing zijn op de films van John Ford, is ons vermoeden sterk dat ook andere westerns gebruik maken van het *container schema* om hun abstracte betekenisstructuren over te brengen. Om het belang van *image schemas* te waarderen in het genre van de western als geheel, is een verdere toetsing ervan aan de inductieve realiteit van andere specifieke filmbeelden daarom niet alleen wenselijk, maar zelfs noodzakelijk.

## Voetnoten

Voor een meer uitvoerige bespreking van het onderscheid tussen een syntactische en semantische benadering van filmgenres verwijzen we naar Altman (1984) (zie ook Ryall 2000).

## Bibliografie

- Altman, Rick. 'A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre', in: *Cinema Journal*, vol. 23, nr. 3, 1984, p. 6-18.
- Budd, Michael. 'A Home in the Wilderness: Visual Imagery in John Ford's Westerns', in: *Cinema Journal*, vol. 16, nr. 1, 1976, p. 62-75.
- Coëgnarts, Maarten en Kravanja, Peter. 'Image Schemas in Film: Over de Lichamelijke Verankering van de Verbeelding van Abstracte Begrippen', in: *CineMagie*, vol. 278, 2012a, p. 87-99.
- Coëgnarts, Maarten en Kravanja, Peter. 'Een Formele Analyse van Stanley Kubricks *Barry Lyndon*: Over Esthetische Verdichting in Film', in: *CineMagie*, vol. 279, 2012b.
- Kitses, Jim. *Horizons West*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.
- Lakoff, George en Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
- Ryall, Tom. 'Genre and Hollywood', p. 101-111 in: John Hill en Pamela Church Gibson (red.). *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Woelert, Peter. 'Human Cognition, Space, and the Sedimentation of Meaning', in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 10, 2011, p. 113-137.