

Bloed en tranen

Thomas Elsaesser

Over de kleur in *WRITTEN ON THE WIND* zei Douglas Sirk onlangs: 'Bijna de hele film door heb ik deep-focus-lenzen gebruikt die aan de voorwerpen een bepaald soort hardheid en aan de kleuren een emailen oppervlakte geeft. Zo wilde ik het innerlijke geweld naar buiten brengen, de energie die volledig in de personages zit en niet uit kan breken.'

Een betere beschrijving van *WRITTEN ON THE WIND* en van het grootste deel van de beste melodrama's uit de jaren vijftig en begin jaren zestig is nauwelijks denkbaar. Het is een rake typering van hoe in een eerste-klas film stijl en techniek nauw verbonden zijn met het onderwerp.

Sirks opmerking is een aansporing om naar enkele structurele en stilistische konstanten in één medium gedurende één bepaalde periode (het Hollywood-melodrama tussen ruwweg 1940 en 1963) te zoeken en wat te spekuleren over de kulturele en psychologische kontekst, waarvan dit melodrama zo overduidelijk de weerspiegeling was en die het mede tot uitdrukking bracht. Niettemin is het onderstaande geen historische studie in de strikte zin van het woord, noch een *catalogue raisonnée* van namen en titels. Dit hangt samen zowel met mijn methode in het algemeen als met de evidente beperkingen die de niet-beschikbaarheid van de meeste films aan het filmonderzoek oplegt. Ik moet dan ook zwaar steunen op een zestal films en met name op *WRITTEN ON THE WIND* om mijn stellingen te ontwikkelen. Overigens zouden verwijzingen naar een twintig- of dertigtal films meer, niet veel aan mijn argumentatie toevoegen. Op dit moment kan ik slechts enkele suggesties aandragen. (...)

Letterlijk betekent melodrama een opgevoerd verhaal, waarbij muzikale begeleiding de emotionele effecten aangeeft. Dit is misschien nog steeds de best bruikbare omschrijving, omdat ze laat zien dat melodramatische elementen deel uitmaken van een punktueringssysteem, dat expressieve kleur en chromaties contrast geeft aan het verhaal, door de emotionele hoogte- en dieptepunten van de intrige te orkestreren. Deze benadering heeft als voordeel dat de problemen van het melodrama worden geformuleerd als problemen van stijl en artikulatie.

Muziek is in het melodrama, als één van de middelen om het verhaal te dramatiseren, subjectief, programmatisch, 'à la Debussy'. Maar omdat de muziek ook een vorm van punktuering is in de bovengenoemde zin, is ze zowel functioneel (dat wil zeggen van structurele betekenis) als thematisch (dat wil zeggen dat ze deel uitmaakt van de expressieve betekenis), omdat de muziek wordt gebruikt voor het formuleren van bepaalde stemmingen (verdriet, geweld, dreiging, suspense, geluk). (...)

Dit geldt ook voor een ander systeem van primitieve melodramatische punktuering (dat vaak niet als zodanig wordt erkend), namelijk de morele zwart-wit-schildering van de personages: schurk, held, weerloze onschuld, valse vriend, despotiese vader. Alleen wie als hoogste esthetisch criterium psychologies gemotiveerde individuen eist, moet zich wel aan hun simplisme ergeren. Een groot deel van de wereldliteratuur, van Homerus en Boccaccio tot Rabelais en Molière, is in dit opzicht simplistisch. Maar wat we als grof moralisme verwerpen, hoeft niet uitsluitend thematisch te zijn en kan van groter belang blijken te zijn als we het behandelen in termen van structurele opposities en ritmische variaties. (...)

De meest algemene formule voor deze technieken is misschien de volgende: als we de held en de schurk op dezelfde manier triviale handelingen zien verrichten (handen wassen of het eten van een gebakken ei), dan zal de schijnbaar onbeduidende (visuele) parallel helpen om het schijnbaar enig belangrijke (morele) contrast te modificeren. Anderzijds zal een parallellisme op het nivo van de expliciete intrige of suspense (herhaling van een deel van de handeling op een dramatisch meeslepend moment – held en schurk die beiden een deur dichtsmijten, of beiden dezelfde straathoek passeren tijdens een felle achtervolging van de heldin) eerder het morele contrast versterken. (...)

Dit principe zou men het *filmies kontra-punt* kunnen noemen. In het laatste voorbeeld dienen stilistische middelen, dat wil zeggen het lagere punktueringsregister (parallel-montage, cross-cutting, visuele herhaling, muzikale begeleiding) ertoe om de melodische lijn van het hogere register (het verhaal, de intrige) te intensiveren; in het eerste geval worden dezelfde technieken gebruikt om een andere, tegendraadse lijn te konstrueren, die als ze konsekwent wordt ontwikkeld, tot een thema op zichzelf kan worden.

Dit verschil in stijl, van *fortissimo* of *pianissimo* bij het vertellen van het verhaal, is één van de middelen waarmee Amerikaanse films hun manifeste morele bedoeling of ideologies perspectief hebben weten tegen te spreken of te ondergraven. Dit geldt met name voor het melodrama-met-het-happy-end, omdat de stilistische tegenstroom vaak zo krachtig is, dat deze het verhaal met een soort van ingebouwde weerstand tegen het vlotte optimisme van zijn oplossing in doet druisen – als men tenminste de moeite neemt om goed te kijken.

Elke stomme film moest voor zijn punktuering zijn toevlucht nemen tot pianobegeleiding en is daarom – van TRUE HEART SUSIE tot FOOLISH WIVES of

THE LODGER – melodramaties. De regisseurs moesten een zeer subtiel maar uiterst precieze vormtaal (van belichting, mise-en-scène, dekors, akteren, close-ups, montage en kamerabeweging) ontwikkelen. Ze zochten naar een compensatie voor de expressiviteit, de stembuigingen en de intonatie, de ritmische onderstreping en de spanning, die normaal in het gesproken woord aanwezig zijn. De akoustiese laag van de taal, die tot bijna onbegrensde modulaties in staat is, moest worden vervangen door piktorale en dynamiese waarden, en regisseurs als Murnau, Renoir, Hitchcock, Mizoguchi, Hawks, Lang, Sternberg wisten een hoge mate van plasticiteit in de modulatie van optiese vlakken en ruimtelijke massa's te bereiken (die in hun tijd wel degelijk werd erkend), hetgeen Panofsky terecht als 'dynamisering van de ruimte' kenschetste.

Bij de minder getalenteerde regisseurs ging deze sensibiliteit in het ont-plooien van de expressieve middelen met de komst van de geluidsfilm gedeel-telijk verloren, omdat deze expressieve middelen in strikt technische zin niet meer noodzakelijk waren: films 'werkten in' op hun publiek door hun dia-logen, en de semantiese kracht van de taal (opnieuw verenigd in *langue* en *parole*) overschaduwde de meer geraffineerde beeldende effecten en architek-toniese waarden. Dit is misschien mede een verklaring voor de terugval van het melodrama ten gunste van actiefilms en *comedies*, en verklaart misschien tevens waarom belangrijke technische vernieuwingen als kleur, breedhoek- en deep-focuslenzen, kraan en dolly, een nieuwe vorm van verfijnd melodrama stimuleerden met regisseurs die eenzelfde mate van visuele cultuur aan de dag legden als de meesters van de stomme film: Ophüls, Lubitsch, Sirk, Preminger, Welles, Losey, Ray, Minnelli, Cukor.

Opgevat als een expressieve kode kan het melodrama dan ook worden beschreven als een bijzondere vorm van dramatische mise-en-scène, die wordt gekenmerkt door een dynamies gebruik van ruimtelijke en muzikale katego-rieën, in tegenstelling tot literaire of intellektuele. Dramatische situaties krijgen een orkestratie die complexe esthetiese patronen mogelijk maakt; ja, orkestra-tie is fundamenteel voor de Amerikaanse cinema in zijn totaliteit (die immers vooral een dramatische, spektakulaire cinema is, die streeft naar een zo breed mogelijke aantrekkingskracht), omdat de Amerikaanse cinema de esthetiese konsekwentie getrokken heeft het gesproken woord eerder te behandelen als een 'melodieuze' dimensie dan als autonoom semanties vertoog. Geluid (mu-zikaal of verbaal) geeft in de eerste plaats de illusie van diepte aan het beeld en de dialoog helpt bij het creëren van de derde dimensie van het schouwspel. Geluid en dialoog worden dan ook sceniese elementen, naast de meer direkt visuele middelen van de mise-en-scène. (...)

Boet in de Amerikaanse film de *langue* aan semantiese betekenis in (er worden zelden 'ideeën' overgebracht), omgekeerd wordt de semantiese bijdrage van de belichting, de mise-en-scène, het decor en zo voort (in andere konteksten de meer decoratieve elementen) aan het estheties effect groter. Ze worden deel van de inhoud en van de structuur, dat wil zeggen ze worden integrale betekenselementen. De mise-en-scène is dan ook van veel groter belang dan

de intellektuele inhoud of de waarde van het verhaal. Daarom is in zijn beste vormen het familiemelodrama in kleur en op wide-screen wellicht de meest ontwikkelde en meest complexe methode van filmiese betekenisproductie, die de Amerikaanse film ooit heeft voortgebracht, omdat zijn inhoud slechts een beperkte ruimte voor uitwendige handelingen openlaat en alles, zoals Sirk al zei, 'van binnen' gebeurt.

Met de 'sublimering' van de actiefilm en de Busby Berkeley/Lloyd Bacon-musical in het huiselijke en familiemelodrama korrespondeerden een sublimering van dramatische waarden in decor, gestiek, kleur en kompositie van het kader, die in de beste melodrama's perfect worden gethematiseerd in termen van de emotionele en psychologische preciseringen van de personages. (...)

Iedereen die ook maar enigszins over de esthetiek van Hollywood heeft nagedacht, voelt zich steeds geroepen om één van de bijzondere kenmerken ervan onder woorden te brengen: de eigenschap namelijk om rechtstreeks emoties op te roepen, of men dat nu 'weerklank geven aan dramatische situaties' noemt of 'het opkloppen van klichees', of meer abstrakt spreekt in termen van identifikatiepatronen, inleving en katharsis. De Amerikaanse film wordt nu eenmaal bepaald door een ideologie van het schouwspel en het spektakulaire, en is dan ook in wezen dramaties (tegenover lyries, in de zin van bekommerd om stemmingen en het innerlijke zelf) en niet conceptueel (in de zin van het behandelen van ideeën en de structuren van kennis en waarneming). Daarom hangt het scheppen of in-scène-zetten van situaties waarmee de toeschouwer zich kan identificeren en die hij kan herkennen (of dat nu bewust of onbewust gebeurt, is een andere kwestie), in hoge mate af van de geschiktheid van de ikonografie (de 'visualisering') en van de kwaliteit (de complexiteit, de subtiliteit, de ambiguïteit) van de orkestratie van bovenindividuele, volksmythologische (en daarom over het algemeen als cultureel inferieur beschouwde) ervaringen en verhaalstructuren. Met andere woorden, de esthetische kwaliteiten van dit soort film hangen af van de manier waarop aan het 'drama' 'melodie' wordt gegeven met behulp van belichting, montage, visueel ritme, decor, akteerstijl, muziek – kortom, van de manier waarop de mise-en-scène persoonlijkheid in handeling vertaalt, en handeling in gestiek en dynamiese ruimte (te vergelijken met de negentiende-eeuwse opera en het ballet). (...)

Niet de hele Amerikaanse film werkt echter met dezelfde volledige emotionele betrokkenheid, en evenmin steeds op dezelfde manier. Om te beginnen is het moeilijk een definitief antwoord te vinden op de vraag hoe en wat voor soort emotionele reacties uit het publiek worden verkregen. Dit kan van persoon tot persoon verschillen.

Daarnaast doet er zich nog een probleem voor in het geval van het melodrama. Hoewel de technieken van de oriëntatie op het publiek en de mogelijkheid van de psychiese projectie van de kant van de toeschouwer even duidelijk zijn in een melodrama als *HOME FROM THE HILL* of *SPLENDOR IN THE GRASS* als in een western of een avonturenfilm, wordt het onderscheid in lokatie en milieu niettemin in de structuur van de dynamiese handeling krachtig weeg-

spiegeld. Met name in de western is de vooronderstelling van een 'open' wereld haast een axioma: het is zelfs een van haar konstanten, die haar door de jaren heen voor een grotendeels stedelijk publiek haar aantrekkelijkheid heeft doen behouden, en deze openheid is zelfs zichtbaar in films die over potentieel 'melodramatische' thema's en familiesituaties gaan. De complexe vader-zoon-verhoudingen in *THE LEFT-HANDED GUN*, de Kaïn en Abel-motieven uit de westerns van Mann (*WINCHESTER 73*, *BEND OF THE RIVER*), het konflikt van mannelijkheid en moederbinding in sommige westerns van Tourneur (*GREAT DAY IN THE MORNING*, *WICHITA*) of het zoeken naar de moeder (of het geboorteland) in Fullers *RUN OF THE ARROW* worden alle opgelost omdat de held positief, als een moreel vrije agens, de veranderende situaties, waar en wanneer deze zich voordoen, kan beïnvloeden. (...)

Hoewel het familie-melodrama zich eveneens grotendeels met dezelfde oedipale thema's van emotionele en morele identiteit bezighoudt, geeft het in tegenstelling tot westerns en avonturenfilms eerder het onvermogen weer van de protagonist om zodanig op te treden, dat hij vorm kan geven aan de gebeurtenissen en de emotionele omgeving zou kunnen beïnvloeden, laat staan het verstikkende sociale milieu zou kunnen veranderen. De wereld is gesloten en de personages worden zelf beïnvloed. Het melodrama schrijft hun een door lijden negatieve identiteit toe, en de steeds verder gaande zelfopoffering eindigt over het algemeen in berusting: de personages verschijnen als nog minder menswaardig omdat ze wijs zijn geworden en zich bij de wisselvalligheden van het leven hebben neergelegd.

Het verschil kan nog anders worden geformuleerd. In het ene geval beweegt het drama zich in de richting van een oplossing, omdat aan de centrale konflikten elk op hun beurt een uiterlijke vorm wordt gegeven en ze in rechtstreekse handelingen worden vertaald. Een gevangenisontsnapping, een bankoverval, een klopjacht of een charge van de kavalerie, zelfs het onderzoek naar een misdaad, al deze acties lenen zich voor gepsychologiseerde, gethematiseerde voorstellingen van de innerlijke dilemma's van de held en verschijnen dan ook regelmatig als zodanig (Walsh' *WHITE HEAT* of *THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON*, Losey's *THE CRIMINAL*, Premingers *WHERE THE SIDEWALK ENDS*). Hetzelfde geldt voor het melodrama uit de *série noire*-traditie, waar de held wordt opgehitst of gechanteerd door de *femme fatale* (de geur van roze-marijn en dood in *DOUBLE INDEMNITY*, *OUT OF THE PAST* of *DETOUR*) in een handelingsverloop dat hem steeds verder in één richting drijft en een steeds nauwere fuik van fatale gevolgen opent, die gewoonlijk de held uiteindelijk naar zijn eigen dood doen verlangen als laatste bevrijdende daad. Maar het mechanisme van het lot maakt het hem tenminste mogelijk in sterk en hevig anti-sociaal gedrag zijn existentiële revolte tot uitdrukking te brengen.

Niet echter in het familiemelodrama: de sociale druk is dusdanig, het kader van het toelaatbare zo scherp omschreven, dat het skala van 'krachtige' acties beperkt is. De machteloze houding, de sociale neergang, de hysterische uitbarsting komen in de plaats van elke meer rechtstreeks bevrijdende of zelfvernietigende handeling, en de gewelddadige katharsis van een duel of een

klopjacht wordt een innerlijk geweld, dat de personages vaak tegen zichzelf keren. Ongeacht hun pogingen om zich vrij te worstelen, laat de dramatische configuratie, het patroon van de plot ze voortdurend hun eigen innerlijk en dat van de anderen bespiegelen. De personages zijn als het ware elkaars enige verwijzing, er is geen buitenwereld om te beïnvloeden, geen werkelijkheid die ondubbelzinnig zou kunnen worden omschreven of verondersteld. Bij Sirk zijn de personages opgesloten in een wereld van werkelijke en metaforische spiegels, maar in het algemeen is het typies voor dit soort melodrama dat het gedrag van de personages op pathetische wijze niet in overeenstemming is met de werkelijke doelen die ze willen bereiken. Een reeks van substituut-handelingen schept een soort vicieuze cirkel, waarin de samenhang van oorzaak en gevolg op een of andere wijze is verbroken en – in een vaak expliciet freudiaanse betekenis – verschoven. (...)

De beste melodrama's echter – van Ray, Sirk of Minnelli – behandelen deze verschuiving-door-substitutie niet zo rechtstreeks, maar door wat we een geïntensiverde symbolisering van het dagelijks leven zouden kunnen noemen, de intensivering van het gewone gebaar en een gebruik van lokaties en dekors die de fetisjistiese fixaties van de personages moeten weerspiegelen. Heftige gevoelens worden gelucht op 'overgedetermineerde' objecten en agressiviteit wordt bij benadering uitgewerkt. Het is opvallend hoe in dergelijke films de plot naar een cirkulair patroon neigt, wat bij Ray een bijna geometrische verandering van driehoeken in cirkels en omgekeerd inhoudt, terwijl Sirk in zijn cirkels vaak de mogelijkheid van een tastbaar zich los kunnen maken suggereert – de volledig cirkulaire konstruktie van *WRITTEN ON THE WIND* met zijn lineaire koda van de Hudson-Bacall verhouding op het eind, of visueel zelfs nog duidelijker, de cirkulaire race rond de masten in *TARNISHED ANGELS*, die wordt doorbroken als het vliegtuig van Dorothy Malone in het laatste beeld de laatste fatale mast passeert in een onbegrensde lucht. (...)

Ongetwijfeld hangt de na-oorlogse populariteit van het familiemelodrama mede samen met de Amerikaanse kennismaking met Freud in deze jaren. Hollywood nam freudiaanse thema's op in een speciale romantische of *gothic* vermomming in een cyclus films, waarvan Hitchcocks eerste grote Amerikaanse sukses, *REBECCA*, wellicht het begin vormde. (...)

Uitdagender, maar moeilijker te bewijzen is de hypothese dat bepaalde stilistische en structurele kenmerken van het melodrama principes van symbolisering en codering gebruiken, die Freud in zijn droomanalyses formuleerde en later eveneens toepaste in zijn *Psychopathologie des Alltagslebens*. Ik denk hierbij minder aan wat Freud *Symptomhandlungen* of *Fehlleistungen* noemde, dat wil zeggen dat mensen onbewust in het maken van vergissingen of anderszins hun innerlijke gesteldheid in openlijk gedrag projecteren. Deze wijze van symboliseren en het signaleren van houdingen is eigen aan bijna elke genre van de Amerikaanse film en kan eerder worden toegeschreven aan het metonymies gebruik van het detail in de realistische roman dan aan enige invloed van Freud,

hoewel deze zelf bij herhaling toegeeft dat hij zijn inzichten uit de romankunst heeft. Toch laat het melodrama hiervan een zekere verfijning zien – het wordt een deel van de kompositie van het kader en meer sub-limaal en ongemerkt overgedragen op de toeschouwer. Als de personages van Minnelli zich in emotioneel prekaire of tegenstrijdige situaties bevinden, raakt dit vaak het ‘evenwicht’ van de visuele kompositie en benadrukken bijvoorbeeld wijn-glazen, chinees porselein of een blad vol drank de kwetsbaarheid van de situatie. Als in Sirks *WRITTEN ON THE WIND* Robert Stack bij het raam staat dat hij zojuist geopend heeft om in een uiterst benauwde familiesfeer wat frisse lucht te krijgen en van Lauren Bacall hoort dat ze zwanger is, komt zijn ellende het meest welsprekend tot uiting in de manier waarop hij zichzelf in het kader van het half open venster slingert, terwijl elk woord van zijn vrouw een marteling is voor zijn verknipte geest en zijn geruïneerde lichaam.

Zo denk ik ook aan de verhouding die bij Freud bestaat tussen het manifeste droommateriaal en de latente droominhoud. Precies zoals in dromen bepaalde gebaren en gebeurtenissen eerder wat willen zeggen door hun structuur en openvolging dan door wat ze letterlijk voorstellen, werkt het melodrama vaak met een verschoven nadruk, met subsituaat-handelingen, met parallelle situaties en metaforiese verbindingen – dat wil zeggen met poëties-dramatiese middelen ten dienste van voorbewuste driftpatronen. De beste melodrama’s gebruiken vaak de Amerikaanse middle-class-maatschappij, haar ikonografie en familie-ervaringen als hun manifeste ‘materiaal’, maar ‘verschuiven’ dit naar heel andere patronen, waarbij stereotiepe situaties in merkwaardige konfiguraties naast elkaar worden geplaatst en botsingen en breuken worden geprovoceerd, die niet alleen de weg vrij maken voor nieuwe associaties, maar ook de emotionele energieën die door suspense en spanningen zijn opgestapeld, herverdelen, emotionele hindernissen slechten en de libidinale energie die door het schouwspel is opgeroepen, een verwarrende hoeveelheid verschillende richtingen laten opstromen. (...)

Een van de meer esthetiese principes waarvan gebruik wordt gemaakt, is dat van continuïteit en diskontinuïteit. In wezen lijken er drie typen van continuïteit te zijn in de filmtekst, die tegen elkaar kunnen (en gewoonlijk ook worden) uitgespeeld. Continuïteit van de verhaallijn, die samengaat met visuele diskontinuïteit (verandering van opnamehoek, opname-afstand, close-up, tegen-shot, rijder enzovoort). Moeilijker te manipuleren is een diskontinuïteit op het nivo van de plot (ellips), en vaak wordt deze overbrugd door een visuele, min of meer duidelijke of subtiële, continuïteit: bijvoorbeeld een kamerabeweging die wordt gevolgd door een *tracking-in shot*, een *dissolve* of elke andere montage techniek die een metonymiese keten van associaties kan voortbrengen. Tenslotte zijn er de structurele en dynamiese continuïteiten en diskontinuïteiten (wat Sirk het ‘ritme van de plot’ noemde), die minder makkelijk te omschrijven zijn, maar toch de film samenhang verlenen en in laatste instantie esthetiese vorm en thematiese coherentie verschaffen. Typies voor Amerikaanse melodrama’s is de situatie waarin de plot toewerkt naar een

duidelijk katastrofale botsing van met elkaar strijdige gevoelens, maar deze wordt uitgerekt om als de botsing zich eenmaal voordoet, daar het grootst mogelijke effect uit de puren. (...)

Eén van de karakteristieken van het melodrama is, dat het zich concentreert op het gezichtspunt van het slachtoffer. De kritiek – de vragen van goed en kwaad, van verantwoordelijkheid – wordt stevig gefundeerd op een sociaal en existentieel vlak, weg van de willekeurige en uiteindelijk stupide logika van private motieven en geïndividualiseerde psychologie, die in de kunst in de meeste gevallen leidt tot een armzalig soort naturalisme. Juist daarom lijkt het melodrama in zijn meest ontwikkelde vorm in staat te zijn om meer direct dan andere genres de patronen van overheersing en uitbuiting die in een bepaalde maatschappij bestaan, te reproduceren, en meer in het bijzonder de verhouding tussen psychologie, moraal en klassebewustzijn, door zeer duidelijk een emotionele dynamiek te onderstrepen, waarvan de maatschappelijke tegenhanger een netwerk van uiterlijke krachten is die op onderdrukkende wijze binnenwaarts worden gericht en waarmee de personages zelf tegen wil en dank samenvallen en er de dragers van worden. Bij Minnelli, Sirk, Ray en anderen wordt de vervreemding erkend als de bestaansvoorwaarde van de mens en het lot gesekulariseerd in de gevangenis van sociaal konformisme en psychologische neurose, en het lineaire traject van zelfverwerkelijking dat zo overheersend is in de Amerikaanse ideologie wordt verbogen in de neerwaartse spiraal van een zelfvernietigingsdrang die een hele sociale klasse in haar greep lijkt te hebben.

Melodrama wordt vaak gebruikt om een tragedie te beschrijven die niet helemaal uit de verf komt: ofwel omdat de personages zichzelf te zelfbewust als tragies opvatten of omdat het predikaat te duidelijk wordt gekreëerd op het nivo van de plot en de dramaturgie om die overtuiging te dragen die meestal ‘innerlijke noodzaak’ wordt genoemd. Welnu, in sommige Amerikaanse film-melodrama’s wordt de inadekwaatheid van de antwoorden van de personages op hun predicering zelf een deel van de inhoud. In *THE CHAPMAN REPORT* van Cukor en *THE COBWEB* van Minnelli – twee films die zich expliciet bezighouden met de invloed van freudiaanse begrippen op de Amerikaanse samenleving – wordt getoond hoe de zelfopvatting van de protagonisten evenals de pogingen tot analyse en therapie van de doktoren hopeloos inadekwaat zijn ten opzichte van de situaties in het dagelijkse leven waarmee de personages verondersteld worden om te kunnen gaan. Helden en heldinnen in zakformaat worstelen blindelings met een lot dat reëel genoeg is om immense menselijke angst te veroorzaken, maar dat, zoals de toeschouwer kan zien, een samenstelling is van maatschappelijk vooroordeel, onwetendheid, ongevoeligheid, bovenop de pseudo-wetenschappelijke objectiviteit aan de kant van de doktoren.

Zowel Cukor als Minnelli stellen de vraag centraal, hoe ideologische tegenstellingen worden weerspiegeld in het schijnbaar spontane gedrag van de personages – de manier waarop zelfmedelijden en zelfhaat worden afgewisseld

door een gewelddadige drang naar een of andere bevrijdende handeling, die onvermijdelijk faalt in de oplossing van het konflikt. Wat de toeschouwer niet anders kan zien dan als deel van een breder sociaal dilemma, ondergaan de personages als een persoonlijk stigma. De schaarste van de intellectuele hulpbronnen bij sommige personages staat in schril contrast met de overvloed aan emotionele reserves, en als men ze hulpeloos in hun emotionele gevangenissen ziet worstelen zonder de hoop van het besef hoezeer ze slachtoffers zijn van hun maatschappij, krijgt men een duidelijk beeld van de maatschappelijke en emotionele vervreemding en ziet men hoezeer de ekonomie van de psyche even gevoelig is voor manipulatie en uitbuiting als iemands arbeidskracht.

Vertaling Jan Simons

Vertaling van gedeelten van 'Tales of Sound and Fury', uit: *Monogram*, nr. 4.