

Narratieve trajekten bij Douglas Sirk

Ton Bernts, Peter Janssen

Inleiding

Als moderne mythe¹ bedient de Hollywoodfilm zich van verschillende strategieën om zijn doel, het oplossen van tegenstrijdige ervaringsgegevens, te bereiken. Eén van deze strategieën is gelegen in de mogelijkheid die de toeschouwer geboden wordt zich te identificeren met de hoofdpersoon, en diens lotgevallen als het ware mee te beleven. Deze lotgevallen vormen het narratieve traject dat de hoofdpersoon doorloopt. Tijdens de verschillende stadia van dit traject kunnen bij de toeschouwer verlangens worden opgeroepen, die even worden vervuld, maar vervolgens bestraft of aangepast. De Hollywoodfilm funktioneert op deze wijze voor de toeschouwer als wensvervulling én als handelingsmodel, waardoor er een emotioneel beleefde (en dus kortstondige) oplossing voor de aan de orde gestelde tegenstellingen wordt gekreëerd.

In deze bijdrage gaan we dit narratieve traject na in vijf films van Sirk, die tot de belangrijkste uit zijn Amerikaanse periode behoren. Centraal staat de vraag naar de aard van het traject dat de vrouwelijke hoofdpersoon doorloopt en naar de wijze waarop dit traject de tegenstellingen in Sirks films helpt te verzoenen. We beginnen met een eerste globale inventarisatie van verhaal-elementen en -domeinen.²

1

De vijf films zijn alle gemaakt volgens hetzelfde verhaalstramien: een alleenstaande vrouw (gescheiden of weduwe) ontmoet een alleenstaande man, maar hun liefde wordt belemmerd, er zijn allerlei obstakels. Soms zijn dat morele waarden, zoals in *ALL I DESIRE*, waarin Naomi's gezin het haar aanvankelijk niet vergeeft dat ze er indertijd vandoor is gegaan. Of de regels en tradities van de samenleving vormen een belemmering: de roddels van de dorpsgemeen-

schap in ALL THAT HEAVEN ALLOWS ('een tuinman' en 'hij is jonger dan zij'). In WRITTEN ON THE WIND en ALL THAT HEAVEN ALLOWS spelen ook patriarchale factoren een rol. Kyle bezwijkt onder de (vermeende) wetenschap dat hij impotent is, en het Haydley-imperium dus ten dode is opgeschreven; de kinderen van Carry aksepteren Ron niet omdat ze hem het tegendeel van hun gestorven vader vinden en omdat ze vrezen dat het familiebezit verloren zal gaan. En dan zijn er nog maatschappelijke verleidingen als geld en roem. In IMITATION OF LIFE laat Laura haar toneelcarrière prevaleren boven een huwelijk met Steve, als ze merkt dat hij wil dat ze huisvrouw blijft.

De personages zijn niet in staat de barrières uit de weg te helpen. Dat moet het lot voor hen doen: dood, ziekte, ongeluk. Pas dan is een happy-end mogelijk. Maar als de geliefden elkaar na alle problemen eindelijk in de armen kunnen sluiten, zijn ze niet meer dezelfde als voorheen: zij hebben concessies moeten doen en zich aan de samenleving moeten aanpassen.

Een centrale plaats in dit veranderingsproces neemt de hartstocht in. Hieronder vallen (althans dat geldt voor de vijf Sirkfilms) twee vormen van gedrag, die weliswaar op sommige punten verwant, maar verder in het geheel niet inherent aan elkaar zijn. Zo is er de hartstocht van gevoelens van verliefdheid, liefde en lust die zó sterk zijn, dat ze de personages ertoe kunnen brengen zich te verzetten tegen de geldende normen op dit gebied. En dan is er ook de hartstocht die individuele willekeur betekent: als een persoon nagenoeg geen controle meer heeft over zijn handelen en overgeleverd is aan zijn passies en verslavingen. Deze hartstocht komt voort uit een labiele persoonlijkheidsstructuur. Voor beide hartstochten geldt: ze moeten verdwijnen of op z'n minst flink worden getemperd, anders is de relatie tussen beide partners voor de samenleving onaanvaardbaar. Hierop zal verderop nog worden teruggekomen.

Een tweede belangrijk gebied waar de aanpassing van de held en heldin zich voltrekt, is dat van het gezin. In het melodrama inkorporeert het gezin, en vooral de traditionele familie, de normen van de maatschappij en stelt het grenzen aan de individuele verlangens. Bij Sirk wordt dit konflikt vooral toegespitst op de maatschappelijke positie van de vrouw in het na-oorlogse Amerika. Telkens moet de vrouw in de films haar zelfstandigheid opgeven en haar positie als echtgenote/huisvrouw/moeder innemen. Dit gaat echter niet zonder slag of stoot; de weg naar de aanpassing is moeizaam. De vrouw moet een veranderingsproces doormaken (daarom spreken we van 'woman's-films'), terwijl de man zijn 'bestemming' al bereikt heeft. Hij is als een vast punt temidden van de emotionele woelingen, op hem kan de vrouw zich richten.

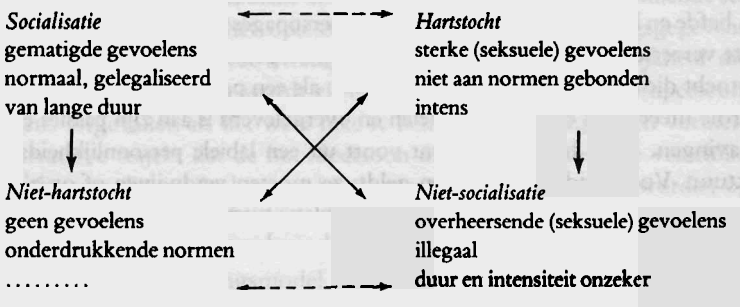
Het veranderingsproces van de vrouw kan inzichtelijk gemaakt worden door het opsporen van het traject dat zij op de genoemde domeinen 'hartstocht' en 'gezin' doorloopt. Dit traject bestaat uit een aantal positiewisselingen: de vrouw maakt als het ware een leerproces door. De narratieve kracht van het traject bestaat in de koppeling en opeenvolging van deze posities tot een 'logies', natuurlijk proces. Zoals we zullen zien, worden sommige relaties

tussen posities hierbij benadrukt, terwijl andere juist worden verbloemd. Op deze wijze wordt een sterk symbolies of emotioneel beleefde samenhang gecreëerd tussen konfliktueuze posities.

2

Om nu het traject te achterhalen kan een model van dienst zijn³, waarin een aantal posities, stadia van het veranderingsproces, naast en tegenover elkaar worden gezet, zodanig dat de psychologies/ideologiese aanpassing van de personages duidelijke contouren krijgt. Voor het domein hartstocht is het model gekonstrueerd op de tegenstelling hartstocht (het begin van elk verhaal: de held en heldin zijn verliefd) versus socialisatie (de held en heldin passen zich aan de samenleving aan) en bevat vier posities die betrekking hebben op de aard, de aanvaardbaarheid en intensiteit van de liefdesgevoelens.

Schema 1. Inhoud van de vier posities op het domein hartstocht



Voor het domein gezin konstrueren we vier posities in een vierkant op basis van de tegenstelling sociale aanwezigheid (het begin van elke film: de vrouw is onafhankelijk van de man, heeft soms een baan) versus vrouwelijke roeping (de vrouw is huisvrouw). Dit model heeft betrekking op de mate van afhankelijkheid van de vrouw en op de mate waarin het sekse-verschil haar situatie bepaalt.

Schema 2. De inhoud van de vier posities op het domein gezin



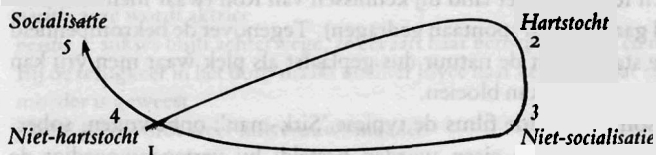
We zullen nu deze twee modellen op de afzonderlijke films toepassen en daarbij steeds de mannelijke positie, die vaak komplementair is aan die van de vrouw en haar positie aksentueert, apart toelichten. Ook de vrouwelijke bijfiguren in de films (meestal de dochters), die meestal als afsplitsingen of verdubbelingen van de vrouwelijke hoofdpersonages kunnen worden beschouwd, zullen kort behandeld worden.

De films worden geanalyseerd volgens toenemende complexiteit, dat wil zeggen dat eerst die films bekeken worden waarin één domein wezenlijk is, vervolgens die waarin beide domeinen belangrijk zijn, en tenslotte de film waarin twee vrouwelijke personages aanwezig zijn.

2.1

MAGNIFICENT OBSESSION en ALL THAT HEAVEN ALLOWS kunnen samen worden genomen. In beide films spelen Jane Wyman en Rock Hudson de hoofdrollen. ALL THAT HEAVEN ALLOWS was bedoeld om het commerciële succes van MAGNIFICENT OBSESSION te herhalen door eenvoudigweg dezelfde formule te gebruiken. Het traject dat de vrouwelijke personages Cary en Helen afleggen op het domein van de hartstocht is in schema 3 weergegeven.

Schema 3. Traject op het domein hartstocht voor ALL THAT HEAVEN ALLOWS en MAGNIFICENT OBSESSION



Toelichting bij ALL THAT HEAVEN ALLOWS:

positie 1: Cary is weduwe, ze heeft geen relatie

positie 2: ze wordt verliefd op tuinman Ron en slaapt met hem in zijn huis op het land

positie 3: ze komt in moeilijkheden: haar verhouding met Ron wordt als ongepast beschouwd (door de dorpsgemeenschap), beneden haar stand (naar voren gebracht door de zoon) en schaamteloos, vanwege het seksuele element (aldus de dochter)

positie 4: ze breekt met Ron, zit alleen thuis en wordt ziek

positie 5: de oplossing: ze zit bij Ron aan het ziekbed als verpleegster. De verhouding heeft een akseptabele vorm gekregen. Affektiviteit is in de plaats gekomen van seksualiteit.

Toelichting bij MAGNIFICENT OBSESSION:

positie 1: Helen wordt aan het begin van de film weduwe

positie 2: ze wordt verliefd op Bob

positie 3: hun verhouding is onmogelijk: Bob is avonturier en schuldig aan de dood van Helens man. Bovendien denkt Helen dat ze hem door haar handicap alleen maar tot last zal zijn

positie 4: Helen verdwijnt spoorloos

positie 5: Bob is chirurg geworden, hij redt Helen het leven.

Cary en Ron kunnen pas een echte relatie beginnen als hun hartstocht is getemperd. Iets dergelijks zien we ook in *MAGNIFICENT OBSESSION*: de 'gevaagde' liefde tussen Helen en Bob. Bob komt als avonturier en playboy eigenlijk niet in aanmerking voor deze verhouding, bovendien is hij schuldig aan de dood van Helens man. De verliefdheid kan en mag deze verhouding niet blijven dragen en daarom moet Bob een betere partner worden. Hetgeen hij ook doet: hij wordt chirurg en een oppassend burger. Hij neemt zelfs een tijd lang een andere identiteit aan (die van Robbie). Zijn persoonlijke schuld lost hij in door Helens leven te redden en in de laatste scène van de film heeft de hartstocht voorgoed plaats gemaakt voor genegenheid als Bob aan Helens ziekbed zit (opvallende parallel met *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*, alleen zijn hier de rollen omgedraaid).

In dit verband kan eigenlijk nog een derde domein worden onderscheiden, dat van de levensfilosofie, de geesteshouding en instelling van de personages. Of zij uit zijn op lichamelijke en geestelijke bevrediging (seks, roem, geld), of op soberheid en welzijn. Duidelijk is dat slechts een keuze voor dit laatste de filmpersonages het geluk kan brengen. Maar zoals uit *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* mag blijken, gaat dit pad niet over rozen. Scherp komt in deze film de tegenstelling natuur(lijkheid) versus geciviliseerdheid naar voren. Met name in de scènes waarin Ron en Cary achtereenvolgens een party bij Cary's vrienden bezoeken (waar ze van top tot teen begluurd en gekeurd worden) en een ongedwongen feestje op het land bij kennissen van Ron (waar mensen informeel gekleed gaan en zich spontaan gedragen). Tegenover de bekrompenheid van de kleine stad wordt de natuur dus geplaatst als plek waar men vrij kan zijn, waar de hartstocht kan bloeien.

Rock Hudson is in beide films de typiese 'Sirk-man': onbewogen, sober, integer. Aan hem mogen eisen worden gesteld: hij vertegenwoordigt de maatschappelijke orde en is een stabiele toevlucht voor de vrouw. In *WRITTEN ON THE WIND* (weer Rock Hudson) en *IMITATION OF LIFE* (John Gavin) zijn soortgelijke personages te zien.

2.2.1

Ook *ALL I DESIRE* en *IMITATION OF LIFE* kunnen samen worden genomen, omdat in beide films het beroep van aktrice een belangrijke rol speelt. Het 'hartstocht-trajekt' is weergegeven in schema 4, het trajekt 'gezin' in schema 5.

Schema 4. Trajekt op het domein hartstocht voor *ALL I DESIRE* en *IMITATION OF LIFE*



Toelichting bij *ALL I DESIRE*:

positie 1: het huwelijk van Henry en Naomi is nogal saai, zonder hartstocht
 positie 2: Naomi gaat een (seksuele) relatie aan met Dutch

positie 3: het komt tot een schandaal, Naomi verlaat de stad

positie 4: Naomi werkt in de grote stad als tweederangsaktrice, ze is alleen en ongelukkig

positie 5: ze keert terug naar Henry, en definitief gebroken te hebben met Dutch.

Toelichting bij IMITATION OF LIFE:

positie 1: Laura is weduwe en heeft geen relatie

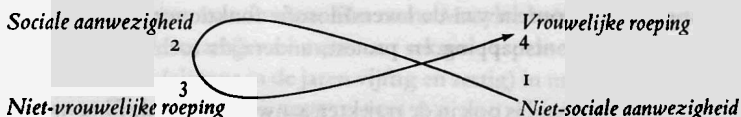
positie 2: ze begint een romance met Steve

positie 3: ze kiest voor een carrière in het theater, gaat een (seksuele) relatie aan met haar regisseur

positie 4: Laura is alleen, eenzaam en krijgt verwijten van haar dochter dat ze een slechte moeder is

positie 5: ze trouwt met Steve.

Schema 5. Trajekt op het domein gezin voor ALL I DESIRE en IMITATION OF LIFE



Toelichting bij ALL I DESIRE:

positie 1: het leven in de kleine stad als huisvrouw en moeder zint Naomi niet

positie 2: ze wordt aktrice

positie 3: succes blijft achterwege, ze ervaart haar beroep als 'leeg' en mist haar gezin. Bij de terugkeer in het dorp maakt dochter Joyce haar verwijten dat ze een slechte moeder is geweest

positie 4: ze wordt weer huisvrouw / moeder.

Toelichting bij IMITATION OF LIFE:

positie 1: Laura wil niet langer meer felicitatiekaarten schrijven en voor haar dochtertje zorgen, ze wil aan het toneel

positie 2: ze krijgt haar grote kans bij het toneel

positie 3: dochter Susy verwijt haar dat ze een slechte moeder is geweest

positie 4: ze geeft haar beroep op om echtgenote en (weer) moeder te worden.

Zoals we zien doorlopen Naomi en Laura binnen het domein 'hartstocht' hetzelfde trajekt als de vrouwelijke personages in ALL THAT HEAVEN ALLOWS en MAGNIFICENT OBSESSION.

Het andere trajekt, dat betrekking heeft op de sociale positie van de vrouw, laat zien dat een onafhankelijke positie in de 'buitenwereld' voor de vrouw niet haalbaar is. Het filmverhaal maakt een koppeling tussen 'sociale aanwezigheid' en 'niet-vrouwelijke roeping': verblijf in de wereld 'buiten' het gezin betekent een gebrek aan erkenning van de sekse-verschillen en geen respect voor de vrouwelijke roeping.

2.2.2

Tussen het domein 'hartstocht' en het domein 'gezin' kunnen verbindingen worden gelegd. In het filmverhaal valt de positie 'sociale aanwezigheid' steeds samen met de positie 'niet-hartstocht' (de cijfers in de schema's 4 en 5 zijn niet dezelfde, omdat de trajekten niet gelijktijdig zijn), dat wil zeggen dat de heldin op het moment dat ze als actrice werkt, alleen, eenzaam en zonder relatie is. Hierdoor vindt er een dubbele beweging naar de posities 'vrouwelijke roeping' en 'socialisatie' plaats. Hier ligt dus (aldus de films) de vrouwelijke bestemming, terwijl haar verlangen, uitgedrukt in 'hartstocht' en 'sociale aanwezigheid', als niet te realiseren wordt gepresenteerd.

Wat het domein 'levensfilosofie' betreft: hier wordt in met name IMITATION OF LIFE de natuurlijkheid van de huisvrouw/moeder-bestemming onderstreept door deze sterk af te zetten tegen het gekunstelde en on-natuurlijke actrice-bestaan. In ALL THAT HEAVEN ALLOWS en IMITATION OF LIFE biedt de natuur daarentegen juist de mogelijkheid om aan deze bestemming (tijdelijk) te ontsnappen. Het domein van de levensfilosofie funktioneert dus dubbelzinnig: enerzijds als ontsnapping en protest, anderzijds toch weer als normering.

Deze dubbelzinnigheid is ook in de trajekten aanwijsbaar. In de films wordt een verbinding gelegd tussen de posities 'hartstocht' en 'niet-socialisatie' (in de betekenis dat de tweede het resultaat is van de eerste) en tussen de posities 'sociale aanwezigheid' en 'niet-vrouwelijke roeping' (in dezelfde betekenis). Met andere woorden: niet aan normen gebonden, intense relaties waarbij sterke (seksuele) gevoelens een rol spelen worden als illegaal en onzeker voorgesteld, en daarnaast wordt de werkende en van de man onafhankelijke vrouw als 'onvrouwelijk' (niet beantwoordend aan haar roeping) voorgesteld.

Echter de tegengestelde positie-kombinaties (dat wil zeggen: uit 'socialisatie' volgt 'niet-hartstocht' en uit 'vrouwelijke roeping' volgt 'niet-sociale aanwezigheid') zijn ook aanwezig, zij het onder de oppervlakte. Ook de eindpositie van de vrouw bergt niet de definitieve oplossing in zich, omdat het opgeven van hartstocht en onafhankelijkheid door de heldin natuurlijk al een nieuw konflikt in zich bergt (dat als het ware de stof voor een nieuwe film vormt – in feite kunnen de trajekten steeds weer nieuwe 'lussen' maken). De films hebben ogenschijnlijk een happy-end, maar de sfeer aan het eind is zeker niet 'happy' te noemen (iets dat Sirk in interviews ook heeft toegegeven).

2.2.3

De bijfiguren spelen in ALL I DESIRE en IMITATION OF LIFE een belangrijke rol en verdubbelen het konflikt waarmee de hoofdpersoon worstelt. In ALL I DESIRE droomt dochter Lily van een carrière als actrice en wil zij met Naomi vertrekken naar de grote stad, terwijl de andere dochter Joyce haar moeder juist verwijten maakt dat ze destijds is weggegaan. In IMITATION OF LIFE ligt de situatie iets ingewikkelder: dochter Susy wil dat Laura weer de moederrol opneemt, terwijl de dochter van Laura's vriendin-dienstbode, Sarah Jane, juist Laura's verlangen om te ontsnappen aan het alledaagse bestaan belichaamt.

De mannen bevinden zich in de beide films op het tweede plan. Henry en Steve zijn positieve, stabiele types die rustig afwachten. Zij hebben weliswaar weinig invloed op de vrouw, maar deze voegt zich tenslotte toch bij hen. Wellicht dat hier het 'progressieve' tintje vandaan komt, dat de films lijken te hebben: de vrouw lijkt zelfstandig, los van de man te handelen (maar in feite reageert ze dus slechts op het gedrag van anderen).

2.3

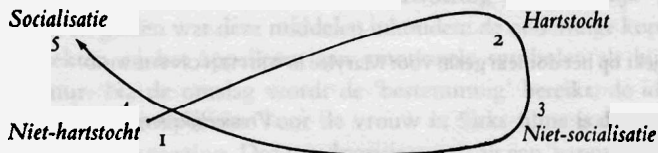
De vijfde film, WRITTEN ON THE WIND, valt enigszins buiten de gangbare melodrama-stijl omdat er verschillende elementen van de film noir in aanwezig zijn. Op verhaalnivo is dit vooral te zien aan de 'thriller'-structuur, met bijbehorende ingrediënten als drank en geweld. Van de film noir is ook het afwijkende beeld van de vrouw afkomstig, dat WRITTEN ON THE WIND onderscheidt van de hiervoor besproken films. De vrouw is hier niet een hoofdpersonage, een subjeet dat een konflikt doormaakt, maar veeleer een objekt van het verlangen van de man. Met name Marylee heeft een film noir-achtige verleidstersrol, waarbij veel meer naar seksuele aspekten verwezen wordt dan gebruikelijk is (althans in de jaren vijftig en zestig) in melodrama's.

Een trajektanalyse is bij WRITTEN ON THE WIND extra gekompliceerd omdat er twee vrouwelijke hoofdpersonages zijn. We zullen ze apart behandelen.

Hoofdpersoon 1: Lucy

Het beeld van Lucy komt overeen met dat van de vrouwen in de andere films. Hierbij dient wel aangetekend te worden, dat de motieven voor haar huwelijk met Kyle onduidelijk blijven (houdt ze van Kyle's hartstochtelijke levenswijze, is het om zijn geld te doen?) en dat de posities 2 en 3 in schema 6 niet eenduidig aanwezig zijn. Men zou Lucy's trajekt ook korter kunnen maken: van niet-hartstocht (1) direkt naar socialisatie (5).

Schema 6. Trajekt op het domein hartstocht voor Lucy in WRITTEN ON THE WIND



Toelichting:

- positie 1:* Lucy is alleenstaande vrouw, zonder relatie
- positie 2:* ze trouwt met de hartstochtelijke, maar labiele Kyle (playboy, alkoholist)
- positie 3:* Kyle's labiliteit maakt het huwelijk kapot
- positie 4:* Lucy wil scheiden, Kyle pleegt zelfmoord
- positie 5:* Lucy verlaat met de stabiele Mitch het Hadley-huis.

Schema 7. Trajekt op het domein gezin voor Lucy in WRITTEN ON THE WIND

Sociale aanwezigheid $\xrightarrow{\text{I}}$ Vrouwelijke roeping
I 2, 3

Niet-vrouwelijke roeping

Niet-sociale aanwezigheid

Toelichting:

positie 1: Lucy werkt als sekretaresse

positie 2: ze wordt de echtgenote van Kyle en geeft haar werk op

positie 3: ze gaat met Mitch mee om eveneens huisvrouw te zijn.

Hoofdpersoon 2: Marylee'

Marylee is het spiegelbeeld van Lucy. Bij haar zien we, hoe pure hartstocht tot niets leidt. Haar trajekt doorloopt slechts de negatieve posities. Zij vervult de vrouwelijke roeping niet en blijft tevens zonder hartstocht.

Schema 8. Trajekt op het domein hartstocht voor Marylee in WRITTEN ON THE WIND

Socialisatie $\xrightarrow{\text{I}}$ Hartstocht
I
Niet-hartstocht $\xleftarrow{3}$ $\xleftarrow{2}$ Niet-socialisatie

Toelichting:

positie 1: Marylee koestert een hartstochtelijke liefde voor Mitch

positie 2: haar liefde blijft onbeantwoord en Marylee zoekt bevrediging in allerlei avontuurtjes

positie 3: ze blijft eenzaam, zonder liefde (maar met een speelgoed-boortoren als fallus-symbool) achter in het grote Hadley-huis.

Schema 9. Trajekt op het domein gezin voor Marylee in WRITTEN ON THE WIND

Sociale aanwezigheid

Vrouwelijke roeping

Niet-vrouwelijke roeping $\xleftarrow{2}$ $\xleftarrow{\text{I}}$ Niet-sociale aanwezigheid

Toelichting:

positie 1: Marylee zit opgesloten binnen de Hadley-familie, als dochter heeft ze geen uitzicht op de 'mannen'-skepter

positie 2: ze neemt de macht over het Hadley-koncern over, maar ruilt hiervoor haar vrouw-zijn en haar hartstocht in (ze draagt mannelijke kleding, heeft in feite de rol van haar broer Kyle moeten overnemen).

Door het optreden van twee tegengestelde vrouwelijke personages wordt er een extra sterke argumentatie gegeven voor de (wat de films dan noemen) ideale bestemming van de vrouw. Zowel de voordelen van deze bestemming als ook de nadelen van het weigeren ervan worden zichtbaar gemaakt.

In *WRITTEN ON THE WIND* treden ook twee mannelijke personages sterk op de voorgrond. Rock Hudson als Mitch vervult een soortgelijke positie als we hem al in de andere films zagen doen, namelijk die van stabiele man, het referentiepunt voor de vrouw. De andere man, Kyle, voldoet daarentegen in het geheel niet aan deze norm. Hij is zwak, labiel en niet in staat het Hadley-imperium over te nemen. Hij is de zoon die versaat en dan ook ten onder gaat.

Het domein van de levensfilosofie speelt in *WRITTEN ON THE WIND* een belangrijke rol. Mitch is de zoon van een jager en hij ontmoet zijn vader in de film enkele malen buiten in de 'wildernis', als hij met persoonlijke problemen kampt. Kyle is de zoon van een olie-miljonair. Hij is vervreemd van de natuur, de rijkdom heeft hem labiel gemaakt. Marylee leeft in dezelfde kunstmatige wereld, soms trekt zij nog de natuur in om te dromen van haar jeugd. Vervreemding van de natuur betekent voor de man labiliteit, voor de vrouw het missen van haar bestemming.

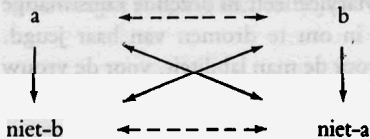
Konklusies

We hebben gezien hoe er steeds door de vrouw identieke trajekten worden afgelegd (in *WRITTEN ON THE WIND* leggen de twee vrouwen samen als het ware één compleet traject af). In deze trajekten wordt vanuit de beginpositie eerst de positie van de wens (de liefde, de zelfstandigheid) bereikt, maar vervolgens wordt de schaduwzijde van deze positie benadrukt en wordt de vrouw soms zelfs gestraft voor deze wensen. Dit moment van omslag in het verhaalverloop is heel belangrijk en heel prekair, en wordt daarom met alle ter beschikking staande middelen geloofwaardig en 'natuurlijk' gemaakt. We hebben gezien wat deze middelen inhouden: de onderlinge koppeling van de trajekten en het appelleren aan emotionele symbolen als bijvoorbeeld de natuur. Na de omslag wordt de 'bestemming' bereikt, de ideologies aanvaardbare eindpositie. Voor de vrouw in Sirks films is deze: socialisatie en vrouwelijke roeping. Deze eindpositie wordt als een 'happy-end' voorgesteld, maar helemaal overtuigend is het nooit: de opgewoelde emoties kunnen niet zo eenvoudig gladgestreken worden.

Via het narratieve traject structureert de Hollywoodfilm de emoties die rond bepaalde konflikten en tegenstellingen bestaan. Ze worden eerst opgeroepen, en vervolgens stap voor stap in de juiste banen geleid. De oplossing die zij kunnen bieden is echter steeds fiktief en van korte duur. Het einde is dubbelzinnig en bergt de kiem voor een nieuw konflikt in zich, en dus ook voor een nieuwe film en een nieuwe gang naar de bioscoop.

Noten

1. Zie voor een uitvoerige uiteenzetting van de functie van de Hollywoodfilm als moderne mythe: Ton Bernts, 'Hollywood en het genre melodrama', in: *Skrien*, nr. 122, 1982.
2. Zie voor een synopsis van deze vijf films pp. 97 e.v.
3. Dit model is – in bovenstaande toepassing – afkomstig van de Franse socio-linguïst C. Chabrol, die in *Le Récit Féminin* (Den Haag (Mouton) 1971²) een onderzoek doet naar betekenisrelaties in interviews met vrouwen, en in brieven van vrouwen aan het damesblad *Elle*. Onderwerpen die hierin ter sprake kwamen, betroffen de domeinen emotionaaliteit/seksualiteit en gezin/werk. Chabrol laat in zijn studie zien, hoe de opvattingen van deze vrouwen gebaseerd zijn op een paar fundamentele waarden en betekenisverleningen. Dit patroon van waarden probeert hij te beschrijven aan de hand van een formeel model. Dit model beschrijft het spanningsveld rond twee verschillende opties op een bepaald domein. Stel dat er op een domein twee verschillende opties a en b bestaan, dan ziet het model er als volgt uit:



De betekenis van de lijnen die de posities verbinden:

- relatie van tegengesteld zijn (bijvoorbeeld wit - zwart)
- relatie van tegenspraak (dag - nacht)
- relatie van implicatie (als het ene waar is, dan ook het andere, maar omgekeerd (bijvoorbeeld: mens → levend wezen).

Volgens Chabrol bestemt dit waardenpatroon veelal onbewust de opvattingen van de betreffende vrouwen. Het functioneert als een pseudologika.