

Het is niet de wind die de takken doet buigen

Ruimten en vensters in WRITTEN ON THE WIND

Jack Post

1. Inleiding

WRITTEN ON THE WIND (Douglas Sirk, 1956) bestaat, zoals zoveel traditionele verhalen, uit drie delen.¹ In het eerste deel (I in onderstaand schema) worden de problemen gesteld en de personages geïntroduceerd, in het tweede deel vinden er veranderingen plaats (II) die het mogelijk maken dat de problemen tot een oplossing komen, en in het derde en laatste deel (III) vindt er een stabilisering van de situatie plaats en zijn de problemen opgelost. WRITTEN ON THE WIND volgt hierin geheel het principe van de klassieke film: 'het einde moet beantwoorden aan het begin; tussen het éne en het andere moet er iets in orde worden gebracht; de laatste scène herroept vaak de eerste en vormt de oplossing ervan'.²

In de segmentering van de film speelt het huis een belangrijke rol. De film begint en eindigt in hetzelfde huis, en behalve het begin (A) (zie foto 1) en het einde (D) (zie foto 2), markeert het huis nog twee belangrijke momenten in de film. Het eerste doet zich voor wanneer alle hoofdpersonages ter viering van de eerste verjaardag van het huwelijk van Lucy en Kyle in het huis verzameld zijn (B). De kamera dringt dan als een voyeur door een verlicht venster de intimiteit van het huis binnen (zie foto 3). Op het tweede moment (C) zijn wederom alle hoofdpersonages in het huis verzameld, als de kamera door het venster de slaapkamer binnendringt waar Lucy en Mitch zich bevinden (zie foto 4).

Ook in de bewegingen van de kamera ten opzichte van het huis wordt de structurerende functie van het huis benadrukt. Aan het begin (A) *nadert* de kamera het huis, de tweede (B) en derde (C) keer *dringt* de kamera het huis *binnen* en aan het einde van de film *verwijdert* de kamera zich weer van het huis (D).

Schematies kan het verloop van de film als volgt worden weergegeven:



(begin) A	(party) B	(dood Kyle)	(einde) D
I introduktie		II verschuivingen	III oplossing
nadering huis	binnendringen huis	binnendringen huis	verwijdering huis

2. Het huis (1)

Het huis heeft naast de segmenterende ook nog andere functies in de film. 'Huis' betekent niet alleen 'gebouw' dat als woning dienst doet, maar kan ook in overdrachtelijke zin de bewoners van een huis, de 'familie', het 'geslacht' betekenen.

De grote macht die de Hadley-familie bezit, staat in fel contrast met de degeneratie van het geslacht. De Hadley-familie is een gebroken familie, de moeder is gestorven, de vader faalde als Vader van de familie: 'Ik heb gefaald ten opzichte van mijn broer Jo, mijn vrouw, en mijn twee kinderen', zegt vader Hadley vlak voor zijn fatale val van de trap. De voortzetting van de Hadley-dynastie is in gevaar. Jo, de broer van vader Hadley is dood en Kyle, de playboy en dronkelap, lijkt ook niet al te geschikt om de voortzetting van het geslacht te waarborgen.

'Het oord van de macht is het gezin en de individuele private eigendom, beide onderling door erfrecht verbonden. In deze wereld met haar welomschreven horizonten (die zeer nauw overeenkomt met Marx' definitie van de "kleinburgerlijke ideologie") is het patriarchale recht van cruciaal belang. De zoon moet worden als zijn vader om diens eigendom en diens plaats in de gemeenschap te kunnen overnemen (...)' De problemen bij de Hadleys zijn ontstaan omdat het



3



4

huis niet funktioneerde als een 'normaal' burgerlijk huis. Eén van de belangrijkste functies van het (klein-)burgerlijk gezin is de voortzetting van het geslacht te garanderen en de patriarchale, symboliese orde voort te laten bestaan. Hierin speelt de oedipale problematiek een centrale rol, omdat immers de aanvaarding van de symboliese kastratie, van de Wet die de Vader belichaamt, voor het subjezt de intrede in de symboliese orde mogelijk maakt. Dan zijn er symboliese relaties mogelijk en dus ook het onderscheid man-vrouw. 'Het is (ook vanwege maatschappelijk-ideologische redenen) de overleving van de eenheid gezin die op het spel staat en de mogelijkheid dat individuen een identiteit verwerven, die tevens een plaats binnen het systeem is, een plaats waar ze tegelijk "zichzelf" en "thuis" kunnen zijn, waarin ze tegelijkertijd zonder enige tegenspraak de symboliese orde en de burgerlijke maatschappij kunnen binnentreden. Voorwaarde van het drama is dat het bereiken van een dergelijke plaats niet eenvoudig is en niet zonder offers geschiedt.'⁴

Hoe verhouden de hoofdpersonages zich tot deze problematiek?

Kyle

Kyle moet als enige zoon van de Hadley-familie de continuïteit van het geslacht garanderen. Het Hadley-huis is echter niet zijn 'thuis', hij kan daar niet 'zichzelf' zijn, en omdat hij niet in staat is de plaats van zijn vader over te nemen, bestaat er voor hem evenmin een plaats in de symboliese orde en de burgerlijke maatschappij. Ook zijn poging via Lucy zijn plaats in het huis te verwerven mislukt. De enige plaats waar hij 'zichzelf' kan zijn is een imaginaire, 'utopiese' ruimte, 'boven in het blauw', de huwelijksreis of de rivier. Hij is niet in staat de symboliese orde binnen te treden, noch kan of mag hij zijn 'homoseksuele' relatie met Mitch uit zijn jeugd voortzetten.⁵ Kyle bereikt zijn plaats pas na zijn dood. 'Ik ga naar de rivier', zegt hij, als hij dood neervalt op het bordes.



5



6

Mitch

Mitch is in de Hadley-familie opgegroeid, omdat vader Hadley de problemen met Kyle al vroeg had zien aankomen. Hij hoopte dat Mitch een gunstige invloed op Kyle zou hebben, maar die bleef uit. Het koppel Mitch-Kyle zou vanwege de homoseksuele implicaties overigens toch geen oplossing geboden hebben. Als tweede mogelijkheid zag vader Hadley een huwelijk tussen Mitch en Marylee. Voor Mitch is dit echter onmogelijk, daar voor hem een huwelijk met Marylee, die hij beschouwt als zijn 'zus', gelijkstaat met incest.⁶ Toch moeten de problemen worden opgelost voordat Mitch het huis kan verlaten. Mitch heeft als het ware van vader Hadley de opdracht ontvangen de problemen van het Hadley-geslacht op te lossen. Deze oplossing komt door de introductie van Lucy in de familie binnen bereik.⁷ Al van het begin af aan is duidelijk dat Mitch en Lucy met elkaar zullen trouwen (zij worden dan ook door de titelmuziek begeleid), geen van beiden behoren tot het Hadley-huis.⁸ Het paar Lucy-Mitch zal uiteindelijk de symboliese orde, de burgerlijke maatschappij betreden en daarmee hun geluk, hun plaats vinden.

Marylee

Marylee heeft al vanaf haar jeugd haar zinnen op Mitch gezet. Voor haar is Kyle een rivaal, die zij verwijt Mitch van haar te hebben afgenomen. Mitch wil echter niet op Marylee's avances ingaan. Door als een nymfomane achter mannen aan te gaan, tart Marylee de vaderlijke autoriteit. Zij is niet in staat een 'normale' relatie met mannen aan te gaan. Zij blijft in het imaginaire, ze aanvaardt het realiteitsprincipe niet, en als ze het aan het slot van de film toch aanvaardt, is het al te laat voor haar om haar identiteit als vrouw te vinden.

Het normale verloop van het oedipale complex leidt ertoe dat de man door de vrouw als drager van de fallus wordt erkend en de vrouw zichzelf als verschillend van de man, als 'niet-man' aanvaardt.⁹ Marylee echter zet het verloop van dit proces op zijn kop. Na aanvankelijk de vaderlijke autoriteit te hebben getart en haar vader en broer de dood in te hebben gedreven, neemt Marylee de leiding



7



8

van het Hadley-geslacht over: zij neemt bezit van de fallus (zie foto 5). De prijs die ze hiervoor moet betalen is echter dat ze moet afzien van Mitch: als 'man-vrouw' zal ze alleen achterblijven in het huis.

Lucy

Via Mitch belandt Lucy in de Hadley-familie. Lucy en Mitch lijken al van meet af aan voor elkaar bestemd, maar Lucy zal haar geluk moeten verdienen door een offer te brengen. Het opheffen van een verstoord evenwicht, het herstellen van de 'normale' man-vrouw-verhouding gaat altijd gepaard met lijden en opoffering.¹⁰ Na haar huwelijk met Kyle is ze de gevangene van het Hadley-huis, waaruit ze zichzelf niet kan bevrijden. In tegenstelling tot Marylee, die de Wet van de Vader niet aksepteert, aanvaardt Lucy deze wel. Ze verandert van een onafhankelijke, werkende vrouw in een huisvrouw. Aan het einde van de film vindt Lucy haar plaats, het geluk, dat ze zichzelf aan het begin van de film voorspeld had: 'Ik zal waarschijnlijk op een dag voor het altaar staan, om dan in een voorstad te verkommeren met man, hypotheek en kinderen.'

Konklusie

Het zijn de vrouwen die in WRITTEN ON THE WIND een verandering doormaken, een transformatie ondergaan. Hun positie is aan het einde van de film anders dan aan het begin. Kyle verandert niet en verdwijnt tenslotte. Mitch kunnen we zien als de held uit een traditioneel sprookje, hij krijgt een opdracht van de 'koning' (vader Hadley), maar maakt zelf geen verandering door. Hij fungeert als een soort referentiepunt voor de anderen: hij is de enige met wie vader Hadley kon praten, hij beschermt Kyle (en vader Hadley), Marylee wil met hem trouwen, en Lucy wordt door Mitch in het huis gebracht en huwt tenslotte met hem. Mitch is de spil in het verhaal, de 'Ersatzvater', hij staat voor de 'Wet van de Vader' en garandeert de continuïteit van de patriarchale orde.



9



10

3. Het huis (2)

Het grootste deel van de film speelt zich in het Hadley-huis af, maar uiteraard komen er in de film behalve het Hadley-huis nog anderen ruimten voor. Het Hadley-huis zou ik de *topiese* ruimte willen noemen: dit is de zetel van de macht, van de familie, van het geslacht Hadley. De omringende ruimte, de invloedssfeer van de Hadleys zou ik de *heterotopiese* ruimte willen noemen.¹¹ De ruimten waar de Hadleys geen macht hebben, de natuur, het bos, de rivier, hoog in 't blauw, zou ik de *utopiese* ruimten willen noemen.¹² Deze plaatsen fungeren in de film als de ruimten waar Marylee en Kyle zichzelf kunnen zijn: 'mijn ware ik zie je pas boven in het blauw', zegt Kyle; terwijl Marylee steeds terugverlangt naar haar jeugd, die sterk verbonden is met de rivier (en met Mitch). De utopiese ruimte is de ruimte waar Mitch vandaan komt. Hij is afkomstig uit het bos, de natuur (zie foto 6).

De indeling van de ruimten funktioneert op twee manieren:

- a. de topiese ruimte versus de (hetero)topiese ruimten
- b. de topiese en heterotopiese ruimten versus de utopiese ruimte.

Laten we nu de personages van de film één voor één in verband brengen met de ruimten in de film.

Kyle

Hij moet de plaats van zijn vader, de macht over de (hetero)topiese ruimten overnemen, maar hoort duidelijk niet thuis in de topiese ruimte: in het huis is hij óf dronken óf ten prooi aan waanzinnige angsten. Evenmin hoort hij thuis in de heterotopiese ruimte; na de terugkeer van zijn huwelijksreis raakt hij in gevecht met een 'lover' van Marylee en verliest.

De enige plaatsen waar hij zegt zichzelf te zijn, zijn de utopiese ruimten, die een sterke band hebben met het verleden en met Mitch, de held uit de utopiese ruimte. Uiteindelijk zal Kyle toch rust vinden in de negatieve utopiese ruimte: de dood.



11



12

Mitch

Mitch is afkomstig uit de utopiese ruimte, het bos, de natuur. De vaders van Mitch en Kyle hebben afgesproken dat Mitch bij de Hadleys zou opgroeien. Mitch komt dus als representant van de (konfliktloze) utopiese ruimte in de (konfliktueuze) (hetero)topiese ruimten. In tegenstelling tot Kyle kan Mitch zich ondanks zijn nauwe banden met de Hadley-familie vrij goed bewegen in de (hetero)topiese ruimten. Na het huwelijk van Lucy en Kyle kan hij zelfs beslissen voor een andere oliemaatschappij te gaan werken. Toch zal hij pas definitief uit de (hetero)topiese ruimten kunnen vertrekken en met Lucy huwen, als de problemen binnen de Hadley-familie zijn opgelost. Samen met Lucy vertrekt hij aan het slot weer naar de utopiese ruimte.

Marylee

Als dochter des huizes behoort Marylee tot de topiese ruimte en aanvaardt het feit dat zij tot het Hadley-geslacht behoort. Zij maakt gebruik van de Hadley-macht, maar wordt hierin gekontroleerd door de vaderlijke autoriteit (de barman, Kyle en Mitch, de Hadley-politie). Pas na de dood van haar vader en broer kan Marylee de macht zonder beperkingen van de vaderlijke autoriteit gebruiken; zij heeft dan zelf de autoriteit van de vader overgenomen.

Haar geluk kan zij echter evenals Kyle slechts vinden in de utopiese ruimte, bij de rivier, de plekjes uit haar jeugd (zie foto 7), die eveneens sterk verbonden zijn met Mitch. Met het verwerven van de macht over de (hetero)topiese ruimten moet zij afzien van de utopiese ruimte, dus van Mitch, en is ze gedoemd alleen achter te blijven.

Lucy

Als sekretaresse van een reclamebureau dat voor de Hadley-Oilcompany werkt, behoort Lucy tot de heterotopiese ruimte. Via Mitch wordt zij in de topiese ruimte, het huis, de familie Hadley, geïntroduceerd. Na het huwelijk met Kyle gaat zij van de topiese ruimte deel uitmaken.



13



14

Naarmate de problemen verergeren wil Lucy weg uit het huis, maar dat is door haar huwelijk met Kyle onmogelijk: ze is de 'gevangene' van de Hadleys. Alleen Mitch kan haar 'bevrijden', 'verlossen' uit de topiese ruimte. Na de dood van Kyle kan zij samen met Mitch het huis verlaten en de utopiese ruimte betreden.

Konklusie

Elk personage wordt dus geassocieerd met een bepaalde ruimte en in de loop van de film veranderen de relaties die de personages met de ruimten hebben. De ontwikkeling van elk personage zou je in de verandering van ruimtelijke relaties kunnen uitdrukken. Elk personage doorloopt als het ware een parkoers door de ruimte.¹³

4. Vensters

In de film kunnen verschillende lijnen onderscheiden worden, zoals bijvoorbeeld het huis als structurerend element, de ruimtelijke problematiek, de problematiek van het patriarchaat. In de terminologie van Greimas is hier sprake van *isotopieën*, elementen die meerdere malen in de film voorkomen en de film coherentie verlenen.¹⁴

In de film zijn enkele basisthemata terug te vinden, waarvan de tegenstelling patriarchaat versus matriarchaat er één is. Deze vrij abstracte tegenstelling zou in de termen van Greimas een *thematiese isotopie* genoemd kunnen worden. Minder abstract en gemakkelijker in de film terug te vinden zijn de ruimtelijke en oedipale problematiek, de relaties tussen de personen, configuraties op het diskursieve nivo van de film,¹⁵ die uitwerkingen van de thematische isotopie op een meer concreet nivo zijn, en door Greimas figuratieve isotopieën genoemd worden.¹⁶

Van de verschillende isotopiebundels die in de film onderscheiden kunnen



15



16

worden, beperken we ons tot één van die bundels, namelijk die van de vensters. De zelfstandige isotopie 'vensters' behoort tot de figuratieve isotopie 'het huis', maar maakt ook deel uit van andere isotopieën, zoals bijvoorbeeld de kaders in de *mise-en-scène*.

In tegenstelling tot de muren, die een grens tussen binnen en buiten het huis vormen, fungeren de vensters als intermediair, vormen een overgang tussen de topiese en utopiese ruimte, en tussen de topiese en heterotopiese ruimte. De vensters zijn zo gerelateerd aan de ruimtelijke problematiek van de film.

'Grenzen, barrières, scheidslijnen zijn belangrijk. Ze helpen tegenstellingen oproepen. Ze liggen ten grondslag aan elke "betekenis". Zo krijgt een ruimte ook pas betekenis wanneer die omschreven, afgebakend, onderscheiden wordt van een andere ruimte.'¹⁷

Vensters behoren tot het decor, de *mise-en-scène*: '(...) het decor wordt versneden doordat deuren, vensters en muurvlakken wederom als verhulling of onthulling werken, de blikken doorlaten (of belemmeren) van de personages, die elkaar in de gaten houden, begluren, zich verstoppen en elkaar ontwijken.'¹⁸

Vensters kunnen evenals spiegels, kamerschermen, deuren het kader van het filmdoek verdubbelen. Deze kaders snijden een gedeelte uit het beeld, benadrukken een element, of verbergen dat juist. Ze roepen een spel van ver- en onthulling op en maken het mogelijk dat een tweede verhaal in het verhaal verteld wordt.

4.1 *Diëgetiese vensters*

Vensters vormen kaders, maar ze worden ook in hun 'normale' functie gebruikt. Men kijkt door een venster naar buiten om iets of iemand te zien. Vensters zijn visuele hulpmiddelen, die helpen het verhaal vlot te laten verlopen, het verhaal glad te vertellen. Iemand komt aan bij een huis, en door een venster zien we een auto aan komen rijden. Zo spelen de vensters een rol in de diëgetese van de film.¹⁹

In het onderstaande zullen we zien hoe de diëgetiese vensters met de perso-



17



18

nages worden verbonden, en beperken ons daarbij tot de vensters in het Hadley-huis.

De relatie van de personages tot de diëgetiese vensters

De verdeling van de diëgetiese vensters over de verschillende personages ziet er als volgt uit:

Marylee

1. Zij kijkt naar buiten als de auto van de Hadley-politie, die haar met de pompbediende naar huis heeft gebracht, weer wegrijdt (foto's 8 en 9).
2. Zij kijkt naar buiten wanneer Mitch en Lucy het huis verlaten om naar de stad te gaan; vervolgens loopt ze naar het andere raam in de kamer, waar Kyle naar buiten kijkt, en gaat naast hem staan (foto's 10 en 11).
3. Wanneer Kyle dronken aan komt rijden, vlak voor zijn dood, kijkt Marylee uit het raam (komt tweemaal voor in de film, foto's 12 en 13).
4. Als Lucy en Mitch voorgoed het huis verlaten aan het slot van de film, zien we Marylee kijken naar hun vertrek, waarna ze aan het bureau van haar vader gaat zitten (foto's 14 en 5).

Mitch

1. Als Marylee aankomt in de Hadley-politeiauto, kijkt haar vader naar buiten en voegt Mitch zich bij hem (foto 15).
2. Als Kyle dronken aan komt rijden, vlak voor zijn dood, kijkt Mitch naar buiten (komt tweemaal voor in de film, foto's 16 en 17).

Kyle

Kyle kijkt naar buiten, wanneer Lucy en Mitch naar de stad gaan, en Marylee voegt zich bij hem (foto 11).



19



20

Lucy

Wanneer Kyle dood neervalt op het bordes staat Lucy voor het raam en zien we haar in elkaar zakken (foto 18).

Marylee wordt dus het meest gekoppeld aan de diëgetiese vensters. Dit is niet verwonderlijk, daar de oppositie topiese-heterotopiese ruimte gerelateerd kan worden aan de diëgetiese vensters. De diëgetiese vensters vormen de grens tussen binnen en buiten het huis. Marylee zal uiteindelijk de leiding van het Hadley-geslacht overnemen, en dan de controle over de (hetero)topiese ruimten verkrijgen die voordien in handen van haar vader was.²⁰ Het feit dat Marylee zoveel diëgetiese vensters heeft, is duidelijk een gevolg van haar problematiek.

4.2. Niet-diëgetiese vensters

Naast de vensters die een rol spelen in het verhaal, zijn er ook vensters die niet onmiddellijk aan de diëgetiese gekoppeld kunnen worden. De personages kijken dan wel naar buiten, maar zien niets. Omdat de toeschouwer dan niet hoeft te zien wat de personages zien, wordt in die gevallen geen subjectief shot gegeven als het personage naar buiten kijkt, zoals bij Marylee het geval is (foto's 8 en 9).

Geoffrey Nowell-Smith wijst er in zijn artikel 'Minnelli en het melodrama' op, dat in het melodrama veel sterke emoties voorkomen, die vaak niet in het handelingsverloop tot uitdrukking kunnen worden gebracht.²¹ Analoog aan wat Freud de konversie-hysterie heeft genoemd, vindt er dan een verschuiving plaats, waardoor het verdrongene niet in het bewuste spreken, maar in het lichaam, in dit geval in het 'lichaam van de filmtekst' terecht komt. De 'hysterische' momenten in de filmtekst zouden we kunnen identificeren als die momenten, waarop de handeling wordt onderbroken. In *WRITTEN ON THE WIND* is een dergelijk moment de scène waarin de bediende de rouwkrans van het hek haalt (foto 19), het zwarte lint eraf valt en over de grond wegwaait. Hierop verschijnt Lucy voor een venster (foto 20) en staart naar buiten, naar 'das ganz Andere', de utopiese ruimte.



21



22

De vensters vormen zoals gezegd niet alleen de overgang tussen de topiese en heterotopiese ruimten, maar ook tussen de topiese en utopiese ruimten. De utopiese ruimte is gedurende de hele film als imaginaire pool aanwezig. Bij Kyle en Marylee is deze utopiese ruimte vooral met het verleden (met de jeugd en Mitch) verbonden, bij Lucy meer met de toekomst.

De relatie van de hoofdpersonen met de niet-diëgetiese vensters

De verdeling van de niet-diëgetiese vensters over de personages is als volgt:

Mitch: Mitch staart uit het venster nadat hij Lucy in de stad over hun liefde gesproken heeft, zijn vertrek aangekondigd heeft en beiden weten dat Lucy zwanger is (foto 21).

Kyle: Kyle kijkt naar buiten op het moment dat Lucy tegen hem zegt dat ze een kind van hem verwacht (foto 22).

Lucy: Na de dood van Hadley sr. kijkt zij uit het raam (foto 20).

Kyle is de enige die van binnen uit gefilmd wordt. Er hangen gordijnen voor de ramen zodat de toeschouwer niet ziet wat zich buiten afspeelt. Kyle is de gevangene van de topiese ruimte, het huis betekent zijn dood.

Mitch kijkt naar buiten terwijl de anderen aan tafel wachten op de thuiskomst van Kyle. Mitch' venster kunnen we dan ook als gedeeltelijk diëgeties gemotiveerd beschouwen (er volgt dan ook een tegenshot, waarin we Mitch vanuit het huis naar buiten zien kijken, foto 23).

Het venster van Lucy is een 'zuiver' niet-diëgeties venster en bevindt zich in een scène die in zijn geheel niet-diëgeties was: de scène van de bediende met de rouwkrans. Lucy wordt het meest aan niet-diëgetiese vensters gekoppeld. Al in het begin van de film als de personages geïntroduceerd worden (in het kader van een raam, foto's 12, 16 en 24), gaat Lucy, als we haar gekweld op bed hebben zien liggen, naar het raam en kijkt naar buiten terwijl Kyle dood op het bordes neervalt (foto 18). In de eerstvolgende scène loopt Lucy weer naar een raam en zet het zonder reden open (foto 25, heeft ze frisse lucht nodig na het vorige fragment?). De relatie tussen Lucy en de vensters wordt dus al vanaf het begin



23



24

van de film opgebouwd. Ook bij Lucy staan de vensters in relatie tot haar problematiek. Op twee andere momenten zien we Lucy weer in het verband met niet-diëgetiese vensters, beide malen tijdens haar huwelijksreis. De eerste keer nadat Kyle haar de overweldigende rijkdom in de hotelkamer heeft getoond. Als Kyle is weggegaan en zij alleen is achtergebleven, loopt ze (op de rug gefilmd) naar het schuifraam (foto 26), loopt naar buiten, waarop een frontaal shot volgt (foto 27); zij is ten prooi aan hevige twijfels. De tweede maal in dezelfde kamer, als het huwelijk tussen Kyle en haar inmiddels heeft plaatsgevonden. Ze schudt 's nachts het kussen van Kyle op en vindt zijn revolver. Ze draait zich om, loopt naar het schuifraam, vlak voor de drempel aarzelt ze, ze deinst terug, ze kan niet meer naar buiten: ze is van de 'utopiese' natuur buitengesloten, gevangene van de Hadley's geworden. (Zie foto 28).

De vensters vormen voor Lucy de grens tussen de topiese en utopiese ruimte, haar probleem is de passage van de ene naar de andere ruimte. Ze is de gevangene van de Hadley's, ze wordt gekweld, getergd, ze lijdt; ze moet bijna letterlijk lucht happen bij open ramen.

5

In de terminologie van V. Propp zouden we het handelen, het doen van de vrouwen, de *handelingssfeer* (sphère d'action) van de vrouwen kunnen noemen.²³ In zijn studie over het damesblad *Elle* merkte Cl. Chabrol op, dat in de door hem onderzochte teksten de vrouw steeds het centrale personage was. Verder was het zijn van de vrouw bepaald door haar doen (handelen). Een vrouw kan niet anders handelen dan haar zijn, 'essentie', toestaat. ' "De Vrouw" is niets anders dan wat zij doet, en kan niets doen wat niet samenvalt met haar zijn als vrouw.'²⁴ Deze wederzijdse bepaling van zijn en doen verklaarde het dramatische karakter van de door hem onderzochte teksten. Elke acteur-vrouw neemt deel aan een zoektocht naar identiteit. Als een vrouw eigenschappen bezat of zich gedroeg



25



26

tegen haar 'natuur' werkte ze zichzelf tegen in haar zoektocht. In het tegengestelde geval, wanneer haar handelen overeenstemde met het gedrag van 'de Vrouw', bevorderde dat haar zoektocht. 'De Vrouw' staat in dit geval gelijk met 'de Vrouwelijkheid' als grootheid.

In een aantal van de door Chabrol geanalyseerde teksten kwamen twee acteurs voor, een vrouw en een man. Deze teksten verschilden alleen uiterlijk van de overige, omdat ze gekonstrueerd leken rond de zoektocht van de man naar identiteit. Maar analyse toonde aan, dat het altijd ging om de *queeste naar vrouwelijkheid*, gezien vanuit het perspectief van de ander, in casu de Man.

Ook WRITTEN ON THE WIND lijkt in eerste instantie gekonstrueerd te zijn rond de mannelijke hoofdpersonages. Uit 2 bleek dat eigenlijk de vrouwen een transformatie doormaken. Lucy wordt van een zelfstandige, werkende vrouw, zonder amoureuze relaties, een vrouw met man, kinderen en zonder werk. Marylee daarentegen transformeert van een vrouw die op mannen jaagt, tot een zakenvrouw, een 'man-vrouw'; ze blijft *alleen, onafhankelijk*, zonder respect voor de 'natuurlijke' roeping van de vrouw. De posities die de vrouwen aan het begin en aan het einde van de film bezetten, zijn tegengesteld. We zouden deze vier posities kunnen onderbrengen in een schema:

Lucy, begin van de film
– werkt

- onafhankelijk
- geen seksuele relaties

Marylee, begin van de film
– geen werk

- te grote afhankelijkheid
- openlijk seksueel gedrag

Lucy, einde van de film
– voldoet aan de natuurlijke roeping van de vrouw
– normale afhankelijkheid
– normale seksuele relaties

Marylee, einde van de film
– geen respect voor de natuurlijke roeping van de vrouw
– te grote onafhankelijkheid
– geen seksuele identiteit



27



28

De vrouwen nemen dus zowel aan het einde als aan het begin tegengestelde posities in. Beiden leggen een komplementair traject af.²⁵ Ook de verhouding tot de vensters is bij beide vrouwen tegengesteld. Marylee werd gekoppeld aan de diëgetiese vensters, Lucy aan de niet-diëgetiese vensters. Een tegenstelling die ook is terug te vinden in de opposities (hetero)topies versus utopies en patriarchaat versus matriarchaat. Lucy beantwoordt aan de eisen die het patriarchaat stelt en wordt daarvoor dan ook beloond met 'het geluk', zij het dat ze daarvoor de nodige offers heeft moeten brengen. Marylee neemt de plaats van haar vader over en stelt hiermee het matriarchaat tegenover het patriarchaat;²⁶ ze wordt daarvoor gestraft, ze moet afzien van haar geluk.

De film eindigt met een 'happy-end'. 'Het happy-end is vaak onmogelijk, en, wat meer betekent, het publiek weet dat het onmogelijk is. Verder wordt het happy end, dat de vorm aanneemt van de aanvaarding van de kastratie, alleen bereikt tegen de prijs van een verdringing.'²⁷ Het 'happy-end' van *WRITTEN ON THE WIND* is een kompromis, bovendien is het een tweevoudig 'happy end': Lucy vertrekt met Mitch uit het Hadley-huis (foto 29), Marylee blijft alleen achter met een substituut voor haar geluk (foto 5).

Noten

1. Zie hiervoor: A. J. Greimas, 'Les acquis et les projets', in: J. Courtes, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Parijs 1976, pp. 5-25, vooral pp. 9-11; A. J. Greimas, J. Courtes, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Parijs 1979, p. 307.
2. R. Bellour, 'Psychosis, Neurosis, Perversion', in: *Camera Obscura*, nr. 3/4, zomer 1979, p. 105.
3. G. Nowell-Smith, 'Minnelli en het melodrama', in deze uitgave, pp. 22-23.
4. Idem, p. 24.
5. Homoseksuele relatie lijkt misschien een boude bewering, maar toch wordt er in de film expliciet op gezinspeeld. Marylee verwijt Kyle bijvoorbeeld Mitch van haar te hebben afgenomen.



29



30

6. Zie voor het incest-verbod: A. Mooij, *Taal en verlangen*. Meppel 1975, pp. 35-36.
7. Lucy fungeert hier als 'derde term', die zowel de koppeling Mitch-Marylee, als de koppeling Mitch-Kyle onmogelijk maakt. Vgl. A. Mooij, a.w., pp. 141-144.
8. 'We behoren tot dezelfde soort', zegt Lucy in het begin van de film tegen Mitch.
9. Zie voor deze problematiek ook: S. Heath, 'Sexual Difference and Representation', in: *Screen*, jrg. 19, nr. 3, herfst 1978.
10. Zie hiervoor ook: E. de Kuiper, 'Enkele randbemerkingen bij het melodrama', in: *Skrien* 100, oktober 1980, pp. 8-13.
11. De terminologie is ontleend aan A. J. Greimas, J. Courtes, a.w., pp. 172, 397 en 413.
12. '(...) l'utopie (toujours maintenue) consiste alors à imaginer une société infiniment parcelée, dont la division ne serait plus sociale, et, partant, ne serait plus conflictuelle.'
- R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*. Parijs 1975, p. 81; zie ook pp. 88-89.
13. 'En effet, les relations cognitives entre les sujets – mais aussi entre les sujets et les objets – sont des relations situées dans l'espace (...). On peut dire, de même, en prenant en considération le parcours génératif du discours, que les relations cognitives se trouvent, à un moment donné, spatialisées, qu'elles constituent entre les différents sujets des espaces proxémiques qui ne sont que des représentations spatiales des espaces cognitifs.' A. J. Greimas, J. Courtes, a.w., p. 41.
14. A. J. Greimas, J. Courtes, a.w., pp. 197-199; J. Courtes, a.w., pp. 50-52.
15. Zie voor de term discours: E. de Kuiper, E. Poppe, 'Discours, énoncé en énonciation', in: *Seminar semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen 1980, pp. 85-96.
16. A. J. Greimas, J. Courtes, a.w., p. 198.
17. E. Poppe, 'Kanttekeningen bij het voetlicht', in: *Scenografie*. Nijmegen (Studium Generale K.U.) 1980, p. 101.
18. J.-L. Comolli, 'Kanttekeningen bij de dieptescherpte', in: *Scenografie*, a.w., p. 93.
19. Zie voor de term diëgese: *Seminar semiotiek van de film*, a.w., p. 78 noot, ook A. J. Greimas, J. Courtes, a.w., p. 99.
20. Dat Marylee de controle over de (hetero) topiese ruimte wil of zal krijgen, wordt al aangeduid op de wijze waarop ze in beeld gebracht wordt. Vaak wordt ze getoond in hoge posities, boven aan de trap bijvoorbeeld, alleen in beeld, zodat ze het geheel kan overzien. Of bijvoorbeeld op de oprijlaan (zie foto 30).
21. G. Nowell-Smith, a.w., p. 25.



31

22. Zie hiervoor ook E. de Kuyper, *Filmiese hartstochten* (te verschijnen bij Het Wereldvenster).
23. V. Propp, *Morphologie du conte*. Parijs 1970, p. 96.
24. Cl. Chabrol, *Le récit féminin*. Parijs 1966, p. 16.
25. Wat wordt geïllustreerd in de scène waarin Lucy haar haren kamt, en we Marylee in een spiegel dezelfde beweging zien maken. Deze scène is bovendien de eerste ontmoeting van beide vrouwen. Marylee is een gespiegelde Lucy (zie foto 31).
26. '(...) rechtstoestand waarbij de kinderen tot de stam van de moeder behoren en van deze de naam krijgen en de goederen erven'. Van Dale, *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*. 's-Gravenhage 1970, p. 1176.
27. G. Nowell-Smith, a.w., p. 25.

