



Margaret Lockwood in THE WICKED LADY

Wicked ladies en bad lords

De kostuummelodrama's van Gainsborough

Kostuummelodrama

In de jaren veertig produceerde de Gainsborough Studio een serie kostuummelodrama's, die later bekend zou worden onder de naam 'Gainsborough School' of 'Gainsborough Gothics'. De serie startte met *THE MAN IN GREY* (1943) die zeer succesvol bleek te zijn. Deze film diende dan ook als model voor de zeven andere films, waarvan de laatste, *THE BAD LORD BYRON*, in 1949 uitkwam.

Centraal stonden zweepzwaaiende Lords in strakke broeken en open blouses; actieve Ladies in jurken die haar borsten benadrukten; struikrovers, zigeuners, maanlicht, passie en gedwarsboomde liefde. Dit alles gesitueerd in het 'Restoration-' of 'Regency-England', de periode van de zeventiende eeuw tot het begin van de negentiende eeuw. Aan die periode zelf werd echter niet veel aandacht besteed. Sue Aspinall, een van de schrijvers van het Gainsborough-dossier, wijst in haar artikel op het onderscheid tussen kostuummelodrama en kostuumdrama.¹ Historische-/kostuumdrama's stellen de historische gebeurtenissen en personen op de voorgrond, terwijl de kostuummelodrama's alleen gebruik maken van de historische situering om bepaalde effecten te bereiken in hun representatie van de emotionele relaties tussen de fictionele personages.

Films die historische gebeurtenissen meer op de voorgrond plaatsen, werden serieuzer genomen door de filmcritici. Zo werd *THE YOUNG MR. PITT*, een eerder kostuumdrama van Gainsborough uit 1942, geprezen omdat de film zich niet met oppervlakkige zaken of triviale episodes bezighield.² Deze film was een dramatisering van de carrière van William Pitt Jr., die aan het hoofd van de regering stond gedurende de oorlog tegen het Frankrijk van Napoleon Bonaparte. Er werden parallellen getrokken met Churchill en de oorlog tegen Nazi-Duitsland.

1. Sue Aspinall, 'Sexuality in Costume Melodrama', in: *Gainsborough Melodrama*. BFI Dossier 18, Londen 1983.

2. Ibidem, p. 30.

De kostuummelodrama's hielden zich niet met dergelijke zaken bezig. Zij waren gebaseerd op keukenmeidenromans, die juist wel gebruik maakten van 'triviale episodes' en ze werden daarom oppervlakkig gevonden. Toch had de situering in het verleden een belangrijke functie: de geschiedenis maakte het mogelijk om bepaalde dingen te vertellen die films in 'moderne settings' niet konden uitdrukken.

De kostuumfilms waren zeer populair, ze werden door het publiek meer gewaardeerd dan de Gainsborough-films in modern kostuum. Bovendien waren ze goedkoper dan de films in moderne settings, dus er was reden genoeg voor de producers om op deze weg door te gaan. Met deze kostuummelodrama's nam Gainsborough een aparte positie in binnen de filmindustrie.

Gainsborough en de kritiek

Het Britse kwartaalschrift *Screen* wijdde in 1978 een artikel aan de opvatting van filmcritici over de 'Britse kwaliteitsfilm'.³ De filmcritici moedigen de verbreiding van de kwaliteitsfilm aan, en zien dit proces als een opwaartse spiraal. De schrijver van het artikel, John Ellis, schetst het discours van de journalistieke filmcritici tussen 1942 en 1948 aan de hand van individuele uitspraken. Van 1942 tot 1949 bracht de commerciële productie voor het eerst een serie films uit die overeenkwamen met de 'kwaliteits'-definitie van de critici. Films die in dit verband vaak worden aangehaald zijn *BRIEF ENCOUNTER* (David Lean, 1945), *ODD MAN OUT* (Carol Reed, 1946) en *GREAT EXPECTATIONS* (David Lean, 1946); John Ellis laat zien hoe in die tijd het begrip 'quality film' werd gebezigd. Een heel netwerk van begrippen brengt deze quality film tot stand.

Filmcritici geloofden in die jaren dat zij de lagere klassen konden verheffen naar de hoogten van de burgerlijke cultuur. Het neo-realisme diende daarbij als voorbeeld. De kwaliteitsfilm kreeg die bestemming, vorm en moraal. Onder kwaliteitsfilm verstaan de critici een constructie van verschillende elementen die een eenheid vormen, met een vloeiende beeldreeks die echter niet te overdadig, emotioneel mag zijn. Een diepe, dichte relatie met de werkelijkheid moet aanwezig zijn. Niet alleen de oppervlakte ervan moet geraakt worden, maar het moet in alle facetten levensecht zijn. In feite moet het een verbinding zijn tussen documentaire en fictie.

De kwaliteitsfilm wordt tegenover de dominante trends in de filmindustrie geplaatst, die op haar beurt wordt gezien als een fabriek. De critici denken deze industrie over te kunnen halen tot de productie van

3. John Ellis, 'Art, Culture and Quality. Terms for a Cinema in the Forties and Seventies', in: *Screen*, vol. 19, nr. 3, herfst 1978.

kwaliteitsfilms. Ondertussen is het publiek anders gaan denken: men wil geen oppervlakkige films meer die alleen maar Hollywood willen imiteren, het publiek heeft een ander verwachtingspatroon ontwikkeld. Zo wordt invloed uitgeoefend op het soort films die beschikbaar zijn, en komt er een balans tussen de individuen en het systeem.

De kostuummelodrama's waren, zoals uit de voorgaande beschrijving mag blijken, allesbehalve realistisch. Gainsborough trok zich niets aan van de kwaliteitscriteria van de Britse filmkritiek. In de pers werden ze grondig afgekeurd. Het is dan ook niet verwonderlijk dat in dit milieu de films van Gainsborough absoluut niet werden gewaardeerd.

Na de oorlog wordt echter duidelijk dat er een grote kloof bestaat tussen de smaak van het publiek en die van de critici: een breuk in de spiraal.

'One break in the spiral was becoming apparent: despite the critics' condemnation of the "imitation Hollywood" films that Rank was producing for the home market – *THE WICKED LADY* is the usual title invoked here – and their promotion of the quality film, many audiences still actively preferred wicked ladies to the brief encounters of suburban housewives.'⁴

Melodrama

Voor de populariteit van de films zijn volgens Sue Aspinall twee redenen aan te wijzen.⁵ Allereerst boden ze het publiek een mogelijkheid om de nare oorlogssituatie en het grote aanbod propagandafilms dat daarmee onlosmakelijk verbonden lijkt, te ontvluchten. Ten tweede was het publiek in toenemende mate uit vrouwen gaan bestaan. De maatschappelijke positie van vrouwen was veranderd in de oorlog. Niet alleen maatschappelijk, maar ook seksueel was haar vrijheid groter geworden. Buitenechtelijke relaties floreerden en het aantal geboorten van buitenechtelijke kinderen was toegenomen. Ook geslachtsziekten kwamen nu meer voor. De films nu reflecteerden die veranderde positie, aldus Sue Aspinall. Ideeën over seksualiteit, klasse en geschiedenis konden erin uitgedrukt worden, terwijl dat in andere films niet kon.

Alle films zijn gecentreerd rond een vrouwelijke hoofdpersoon, wat een belangrijk kenmerk is van het klassieke melodrama. Het verhaal gaat over het vrouwelijk verlangen, en de ontwikkelingen en conflicten die de heldin aan de hand hiervan doormaakt. Daarom worden deze films ook wel 'woman's films' genoemd. Over het algemeen kent de klassieke (Hollywood-)film de volgende ontwikkeling. De beginsituatie wordt gekenmerkt door een gemis, een tekort. De heldin wil dat tekort

4. Ibidem, p. 39.

5. Idem, p. 31.

opvullen, maar dat levert een probleem op. In de klassieke film mag de vrouw niet het initiatief tot verandering nemen, zij mag geen actief personage zijn. Als zij deze code overschrijdt, wordt zij gestraft. Het conflict van de heldin moet echter opgelost worden, dat is de motor van het verhaal. Daarom worden in de klassieke film haar handelingen tot re-acties gemaakt: zij is een passieve heldin en de veranderingen in haar positie komen van buitenaf.⁶

De Gainsborough kostuummelodrama's stellen ook een heldin centraal, maar deze films hebben zich nu toegespitst op het conflict tussen



MADONNA OF THE SEVEN MOONS

twee verschillende typen vrouw uit twee verschillende klassen: de echtgenote uit de aristocratie en de vrouw met onbeperkte libido uit de lagere klasse.⁷ De vrouwelijke hoofdpersonen, die vaak 'zigeuner'-kenmerken toegekend krijgen in het verhaal of in het beeld, zoeken actief hun seksueel plezier op. Zo verandert in *MADONNA OF THE SEVEN MOONS* de keurige dame Magdalena om de zeven jaar in een zigeunerin om zich bij haar minnaar te kunnen voegen. Deze vrouwen nemen zelf initiatief. Ze lijken dus veel actiever te zijn dan de vrouwen in de klassieke Hollywoodfilm. Zij wachten niet op veranderingen van bui-

6. Ton Bernts, 'Blikken en blozen', in: *Versus*, 0/82, p. 58.

7. S. Aspinall, a.w., p. 30.

tenaf, maar nemen zelf het heft in handen. Daarbij stuiten zij uiteraard op veel weerstand, maar er is deze vrouwen veel aan gelegen om die te overwinnen.

Toch worden ook zij uiteindelijk gestraft: als ze zich niet willen aanpassen, betekent dat hun ondergang. Wat dat betreft zijn de Gainsborough-films niet veel anders dan die uit Hollywood. In hun artikel over Gainsborough in *Films and Filming*, omschrijven Ray Seaton en Roy Martin de film *THE WICKED LADY* als 'een zeer beladen, bijna neurotische expressie van de rusteloosheid van moderne vrouwen die in conflict komen met traditionele verboden'.⁸ Zo raast Lady Barbara Skelton:

'If I can't live when I'm alive, I'll go mad. I've got brains and looks and personality. I want to use them instead of rotting in this dull hole.'

Scenario

De kostuummelodrama's waren oorspronkelijk gebaseerd op romans, die door de scenarioschrijvers werden geherinterpreteerd. Enkele titels zijn: *The Life and Death of the Wicked Lady Skelton* (Magdalen King-Hall), *The Man in Grey* en *Caravan* (beide van Lady Eleanor Smith).

Volgens Sue Harper namen de romans een afstandelijke houding aan ten opzichte van de geschiedenis die verteld werd.⁹ In een verdichte, metaforische taal werd uitdrukking gegeven aan een stijlverandering bij de aristocratie, die wordt afgewogen tegen het schuim van de maatschappij. Daarbij wordt gevaarlijk gebalanceerd op de grenzen van zeden en moraal, vooral wat betreft de vrouwelijke seksualiteit. De auteurs richtten zich op vrouwen uit de middenklasse, die aan het begin van de romans genot mogen beleven aan de diverse 'grensoverschrijdingen'. Aan het eind wordt echter van de lezeressen een oordeel gevraagd over de vaak buitensporige vrouwelijke seksualiteit.

De scenarioschrijvers hebben daar veranderingen in aangebracht. Het publiek wordt ertoe aangezet om zich met de historische personages te identificeren, in tegenstelling tot de romans die een meer afstandelijke houding aannamen. Het aandeel dat de dialoog in de romans had, is gereduceerd. In plaats daarvan wordt de informatie overgedragen via muziek, een taal die veel gemakkelijker toegang heeft tot emoties. De uitwassen van de aristocratie worden in de scenario's afgewogen tegen de 'zelfbeheersing' van de middenklasse. Daarnaast krijgt de man uit de middenklasse een positievere rol toebedeeld dan in de romans. De zigeuners werden van personen met excentrieke wijsheid tot

8. Ray Seaton en Roy Martin, 'Gainsborough in the Forties', in: *Films and Filming*, juni 1982.

9. Sue Harper, 'Historical Pleasures. Gainsborough Costume Melodrama', in: *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londen (BFI) 1987.

een sociale bedreiging. Buitensporige vrouwelijke seksualiteit is eveneens een gevaar. Er wordt gesuggereerd dat vrouwen ondoorgrondelijk, bijna pathologische raadsels zijn. Sue Harper stelt vervolgens vast dat er contradicties bestaan tussen het verbale niveau van de scenario's enerzijds en het visuele niveau van decor en kostuums anderzijds.¹⁰

De producers van Gainsborough bemoeiden zich niet veel met het maken van de films. Zij oefenden slechts controle uit op het financiële reilen en zeilen, verder waren ze vooral figuren op de achtergrond (zie het artikel van Annemieke Vervoort hiervoor). Zo kon het gebeuren,



MADONNA OF THE SEVEN MOONS

dat gelijkgezinde art directors een *visuele esthetiek* produceerden die tamelijk ingrijpende accentverschuivingen teweegbracht. De klasseposities, die impliciet in de scenario's waren vervat, werden op die manier ondergraven.

10. Ibidem, p. 1. De Engelse filmtheoreticus Thomas Elsaesser toont in een essay aan, dat het melodrama zijn verhaal over het verlangen eerder vertelt door middel van gebaren, intonatie, belichting, decor en mise-en-scène dan door de 'inhoud' van het verhaal. Het melodrama toont de passies. Zie Thomas Elsaesser, 'Bloed en tranen', in: *Versus*, 0/1982, pp. 27-35.

11. Interview met Maurice Carter door Sue Harper in: *Gainsborough Melodrama*, a.w., p. 55.

Art direction

Het Gainsborough team had verschillende art directors die ook een verschillende stijl hadden. Allereerst waren er de architecten Maurice Carter en Alex Vetchinsky. Zij hadden lange-termijn contracten en vormden samen de permanente staf. Carter was vanaf 1938 art director bij Gainsborough. Van zijn hand zijn JASSY, THE BAD LORD BYRON en een gedeelte van THE MAN IN GREY.

Daarnaast waren nog twee andere art directors werkzaam. Andrew Mazzei was een commercieel kunstenaar. Hij deed de art direction van



MADONNA OF THE SEVEN MOONS

MADONNA OF THE SEVEN MOONS. John Bryan werkte aan THE WICKED LADY, FANNY BY GASLIGHT en CARAVAN. Hij was afkomstig uit het theater, en was absoluut niet geïnteresseerd in documentair realisme. Die interesse ontbrak in het Britse decorontwerp in het algemeen, dat meer beïnvloed was door de Duitse dan door de Amerikaanse traditie. Deze invloed was overigens sterker bij Gainsborough dan bij andere Britse studio's. Maurice Carter hierover:

'(...) it came up from UFA, and Craig and Appia. Appia was there with Korda and the rest of them. We were all very much influenced by films such as DR. MABUSE (...).'¹¹

Het expressionisme van Duitse en Oost-Europese art directors beïnvloedde hun collega's bij Gainsborough, met name Carter en Bryan. Carter over Bryan:

'(...) John Bryan was one of the greatest, he influenced me enormously, his strength of design. He had come from the Korda set-up, and was very much influenced by that Hungarian one, Bellan was it, who came over with them... I took a lot from him. Each art director is associated with someone – he had a real effect on me (...) John Bryan fought for his sets like a tiger (...)'¹²

De decors van de kostuummelodrama's zijn een samensmelting van verschillende stijlen. De interieurs van *THE WICKED LADY* bijvoorbeeld zijn samengesteld uit objecten van verschillende stijlperiodes: Barok, Gotiek, Middeleeuwen... Er is geen moeite gedaan om de objecten in een beredeneerde ruimtelijke verhouding tot elkaar te plaatsen. Dit is echter niet te wijten aan onwetendheid over de verschillende periodes, aangezien er goede periode-experts bij Gainsborough in dienst waren. Het verleden wordt opzettelijk gevormd als een chaotische samensmelting, aldus Sue Harper.¹³ Elk object op zich genomen is dan ook historisch getrouw, maar het decor als geheel niet. Het is duidelijk dat het historisch is, men weet alleen niet precies 'wanneer'. Het historische decor wordt alleen gebruikt om die geschiedenis te suggereren.

Alle art directors van Gainsborough hebben een historische waarde van het decor willen vermijden. De visuele stijl van Gainsborough liet het verleden zien als een gebied van sensueel genot; het was niet onderworpen aan regels, noch was het 'gesloten'. Uiteindelijk werd er een soortgelijke (afstandelijke) houding aangenomen ten aanzien van klassen en geschiedenis als de romans hadden gedaan. De affectieve, spectaculaire aspecten van de mise-en-scène werden benadrukt om een visie te geven op geschiedenis als een gebied waar alleen gevoelens belangrijk zijn, en niet de socio-politieke conflicten. Het kostuumgenre als geheel wil historische authenticiteit een mindere rol laten spelen, en de Gainsborough films van deze periode vermijden elke vorm van documentarisme.¹⁴ Dit was uiteraard zeer welkom bij een publiek in oorlogstijd.

Opvallend is, dat de enige expliciete vrijscène in *THE WICKED LADY* is ontdaan van een historische mise-en-scène. Mist en een rivier vormen het sobere, tijdloze en natuurlijke decor. De seksualiteit die hier geïmpliceerd is, wordt gezien als 'natuurlijk' en tijdloos. Bovendien is

12. Ibidem.

13. S. Harper, a.w., p. 14.

14. Ibidem, p. 13.

deze scène zelf al zo rijk aan betekenissen, dat men het overbodig vond om die ook nog in een 'rijk' decor te plaatsen.

In 1946 krijgt Gainsborough een nieuwe producer: Sydney Box. Zijn komst betekende een aantal ingrijpende veranderingen. Het expressivistische decor hield op te bestaan. Box stond erop dat alles zo 'echt' mogelijk moest lijken. Daarom werd voortaan op locatie gefilmd, wat zowel meer tijd als meer geld kostte. Voor de productie van *THE BAD LORD BYRON* wilde Box zelfs dat het oorspronkelijke meubilair van de dichter gebruikt zou worden! De film *JASSY* was voor Gainsborough de



THE BAD LORD BYRON

eerste film in Technicolor. Hij werd in een andere studio gemaakt, de Denham Studio, terwijl de andere films waren gemaakt in Shepherd's Bush. Ook het technisch team verschilde van het vorige en bovendien gold nu een totaal andere esthetiek en bestuursfilosofie.

Kostuums

In de oorlog waren stoffen schaars en sober. De kleding moest van zo weinig mogelijk stof gemaakt worden, en vooral praktisch zijn. De Gainsborough kostuums waren juist gebaseerd op dat wat er niet was. Ze waren het tegenovergestelde van de oorlogskleding: gemaakt uit zeer veel stof en rijkelijk versierd. Daardoor trokken ook de kostuums het publiek naar de films.

Zoals ook bij het decor het geval was, vormden de kostuums een samensmelting van verschillende stijlen. Als kledingstukken uit verschillende periodes samen worden gedragen, wordt elk idee van 'au-

thenticiteit' tot een minimum gereduceerd, stelt Sue Harper. Kostuum-ontwerpster Elizabeth Haffenden ontwierp de kostuums van de hele cyclus. Zij had daarvóór theateraal kostuum- en decorwerk gedaan dat allesbehalve 'naturalistisch' was. Ze werkte veel met maskers.

In de jaren dertig stond men zeer vijandig tegenover deze theatrale stijlen. 'Expressionistisch' werd gelijkgesteld aan 'pro-Duits', terwijl 'Engels' en 'realistisch' eveneens onder één noemer vielen in het theater van 1939.¹⁵ Elizabeth Haffenden kon in oorlogstijd niet in het theater werken vanwege haar interesse voor het 'expressionistisch' kostuum. Deze stijl kon kennelijk wel samengaan met de kostuumfilm. Zij werkte in de periode van 1942 tot 1949 bijna uitsluitend voor de historische Gainsborough-films.

In de kostuums van de cyclus bij Gainsborough stelt Haffenden het sekseverschil op de voorgrond. De vrouwen dragen jurken met een strak lijfje, diep decolleté en een wijde, zwierige rok. De mannen dragen strakke broeken met wijde blouses die tot op hun navel open zijn. Soms ook gebruikt zij de kostuums om mannelijke en vrouwelijke stereotypen uit te dagen en te herdefiniëren, waarmee zij soms dwars tegen het scenario ingaat. Het kostuum vertelt een ander verhaal; het vormt een onbewust, non-verbaal deel van het discours als geheel.

Sue Harper vindt in *THE WICKED LADY* hiervan een goed voorbeeld. Margaret Lockwood wordt door middel van de kostuums op een positieve manier getoond, terwijl het paar Patricia Roc/Griffith Jones niet de 'juiste' kostuums draagt. Griffith Jones heeft krullen en tierelantijntjes, opzichtige kant en manchetten. Patricia Roc daarentegen heeft militairistisch aandoend knoopwerk, geen manchetten en een recht jasje met schoudervullingen, dat haar heupen smal doet lijken. Dit paar ziet er dus niet traditioneel mannelijk/vrouwelijk uit. In dit geval worden de rollen omgedraaid in het kostuum: de man wordt 'vervrouwelijkt' en de vrouw 'vermannelijkt'.

Wanneer Margaret Lockwood voor het eerst in de film verschijnt, heeft ze een androgyn uiterlijk. Ze draagt leren handschoenen en een mof van bont. Men associeert haar vrijwel direct met het weelderige van de aristocratische man, Griffith Jones. Haar mantel is afgezet met bont en hangt wat van haar schouders, waardoor de zijden binnenkant te zien is. Ze heeft haar mantel omgeslagen; met deze grote massa om haar schouders wordt haar slanke figuur benadrukt. Onmiddellijk na haar aankomst zien we haar op de rug. Het satijn wordt op haar plaats gehouden met een voor het oog verborgen bevestiging, waar een groot aantal plooien begint. Het blijft verborgen voor de man, die van de

15. Ibidem, p. 18.



THE WICKED LADY

andere kant nadert, maar wordt door Patricia Roc en het publiek wel opgemerkt. Dit 'vrouwelijke' patroon is terug te vinden in de haarstijlen van Lockwood, die vanuit het verborgen middelpunt in een werveling uitlopen in vlechten of krullen. Bij Margaret Lockwood krijgen we dit vaak van de achterkant te zien.

Sue Harper noemt die vrouwelijke patronen 'vulvale vlechten' en 'labiale plooiën'. Deze genitale symboliek blijft niet onopgemerkt bij Mason: 'so it's a skirt we have in the saddle'.¹⁶ Elizabeth Haffenden gebruikt het kostuum dus als een symbolische index. De zwaaiende rokken geven de combinatie van genot en controle van de heldin aan door de bewegingsvrijheid die haar door deze kleren geboden wordt. Zo komt de aristocratische, immobiele vrouw uit *MADONNA OF THE SEVEN MOONS* pas in beweging als ze haar haren losgooit en de kleren van de 'libidineuze' zigeunerin aantrekt. Maar aan het einde van de film is ze weer in haar nachtjapon te zien: ze heeft zich aangepast.

Volgens Sue Harper was een reden voor de populariteit van de 'kostuumcyclus' dat door middel van de kostuums een vrouwelijke seksualiteit werd gerepresenteerd, die door andere, meer conventionele betekenissystemen niet uitgedrukt kon worden. Pas wanneer Dior in 1947 de New Look lanceert, doet dezelfde vorm van vrouwelijke representatie haar intrede in het dagelijks leven. Deze mode legde dezelfde accenten die Haffenden in haar kostuumontwerpen had gemaakt: wijde, zwierige rokken en een nadruk op taille en borsten. De New Look werd in Engeland razend populair.

Producent Arthur J. Minney heeft die expressionistische stileren van de kostuums altijd aangemoedigd: 'one must not copy, one must adapt and evolve' was zijn devies. Hij wilde dat historische modellen creatief en suggestief veranderd werden.¹⁷ Deze flexibiliteit verdween met de komst van producent Sydney Box. Die wilde een omslachtig historisch realisme en zond Haffenden originele negentiende-eeuwse modeplaten zodat zij die zeer nauwkeurig kon kopiëren.

Het was dus een verandering van beleid die Haffendens expressionisme na de film *CARAVAN* aan banden legde. *JASSY* was de eerste kleurenfilm waar zij aan werkte en dat vereiste dat zij, evenals de art director, een nieuwe 'taal' moest gaan leren.

16. Ibidem, p. 17.

17. Ibidem, p. 18.

Conclusie

Hoewel de critici de kostuummelodrama's van Gainsborough Studio's afkeurden, waren ze bijzonder populair bij het Britse publiek van de jaren veertig. Ook de schrijvers van het BFI-Dossier willen deze films niet het predikaat 'kwaliteitsfilm' meegeven, maar zien in de populariteit van de films een reden om ze te hernemen. Zij vinden de films bijzonder omdat ze een ander beeld van vrouwelijkheid, mannelijkheid, seksualiteit en klasse geven. Doordat het verhaal in de geschiedenis gesitueerd werd, was het mogelijk conflicten rond die onderwerpen te behandelen die in moderne settings niet mogelijk waren geweest. De geschiedenis zet deze problemen immers op een veilige afstand. Alleen daarom konden vrouwen getoond worden die onafhankelijk en zelfstandig wilden zijn ondanks alle zeden en normen, of ook sadistische mannen en vrouwen die hartstochtelijke, gepassioneerde verhoudingen hebben over de hoofden (of lijken, zoals in *THE MAN IN GREY*) van anderen. Ook al worden ze aan het eind allemaal gestraft, ze hebben hun passies kunnen uitleven.

Op die manier kon er een spanning ontstaan tussen de vaak zeer moralistische scenario's enerzijds en muziek, kostuums en decor anderzijds. Daardoor verkreeg de film een bepaalde meerduidigheid, en het was aan het publiek om zich hier een weg door te banen en er plezier aan te beleven.