

**JANE WYMAN · ROCK HUDSON**

*Together again...  
surpassing their performances  
in 'Magnificent Obsession'*



**ALL  
&  
THAT HEAVEN ALLOWS**

PRINT BY  
*Technicolor*

WITH **AGNES MOOREHEAD CONRAD NAGEL**  
**LEIGH SNOWDEN WILLIAM REYNOLDS CHARLES DRAKE**

Directed by GEORGE SEITZ    Screenplay by MICHAEL CURTIZ    Based on the play by EDNA LEE and HERBERT BRETT    Produced by M. J. WINKLER  
A UNIVERSAL INTERNATIONAL PICTURE

## Het voordeel van de twijfel

Fascinatie voor een twijfelend personage en een twijfelachtig happy-end. Een verhaal-analyse: Cary in ALL THAT HEAVEN ALLOWS

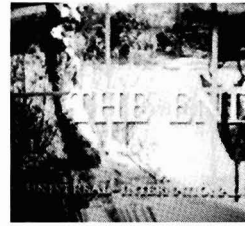
Een vrouw staat voor een enorm groot raam, het beslaat een hele wand van de kamer waarin zij zich bevindt. ik weet niet of ze naar buiten kijkt – ze staat met haar rug naar mij toe – maar als ze kijkt ziet ze buiten een landschap in sneeuw gehuld. Een hertje staat buiten voor het raam. In dezelfde kamer – ik zie aan het interieur dat het een woonkamer is – staat een bank. Op deze bank, onder een plaid, ligt een man met gesloten ogen. Zijn oogleden bewegen en hij mompelt iets onverstaanbaars. De vrouw loopt naar de bank en buigt zich over de man heen. De man opent zijn ogen, kijkt haar aan en zegt bijna fluisterend: 'Cary, you have come over'. 'Yes darling', antwoordt zij gelukkig glimlachend, 'I have come home'. Ik zie het grote raam weer; het hertje kijkt even de kamer binnen en loopt vervolgens weg. Over de beelden van het hertje verschijnt een geschreven tekst 'THE END': het filmverhaal is afgelopen.

Ik heb gekeken naar ALL THAT HEAVEN ALLOWS (Douglas Sirk, 1955) en denk: nee mevrouw, je bent niet 'thuis' gekomen, noch in de letterlijke noch in de figuurlijke betekenis van het woord. En je bent ook niet zo gelukkig als je op dit moment pretendeert te zijn.

ALL THAT HEAVEN ALLOWS kan beschouwd worden als een genre-film, een melodrama. Volgens Thomas Elsaesser betekent melodrama letterlijk 'een opgevoerd verhaal, waarbij muzikale begeleiding de emotionele effecten aangeeft'.<sup>1</sup> Emoties spelen een belangrijke rol bij het melodrama: de verhalen vertellen niet alleen over emoties, ze roepen ze ook op. Kon men in de jaren vijftig – de glorie-tijd van het Hollywood-melodrama – nog onvoorwaardelijk meelevens met de lusten en lasten van het 'vrouwelijke' hoofdpersonage, tegenwoordig lijken de-

Dit artikel is een bewerking van mijn doctoraalscriptie: *Het voordeel van de twijfel. Een verhaalanalyse: Cary in ALL THAT HEAVEN ALLOWS*. FOK, KUN, Nijmegen, 1987. Ik wil Ineke Setz bedanken voor haar commentaar op een eerdere versie van dit artikel.

1. Th. Elsaesser, 'Bloed en Tranen', in: *Versus* 0/1982, p. 27.



zelfde verhalen vaak ambivalente gevoelens bij de toeschouwer op te wekken.<sup>2</sup>

Vanuit feministisch perspectief wordt deze ambivalentie wel verklaard door de discrepantie tussen gevoel en ratio: gevoelsmatig kunnen vrouwen meeleven met de vrouwelijke personages, maar hun verstand verzet zich hiertegen. Ze wensen een ander lot voor deze personages dan melodrama's hen toebedelen. Dit is echter geen verklaring voor mijn ambivalente gevoelens. Gedurende het verloop van *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* worden mijn emoties voortdurend opgewekt; regelmatig worden mijn ogen vochtig, maar uiteindelijk, bij het zien van de laatste beelden, kan ik slechts zuchten. Dit heeft echter niets te maken met mijn ratio die zich tegen een dergelijk 'happy-end' zou verzetten; het vrouwelijk personage vindt tenslotte het geluk door de hereniging van het liefdespaar.

In dit artikel wil ik middels een verhaalanalyse aantonen dat de film, het verhaal zèlf aanleiding geeft voor mijn ambivalente gevoelens, met name ten aanzien van het 'happy-end'. Dikwijls worden melodrama's direct gerelateerd aan een socio-culturele context, in het bijzonder aan de positie van de vrouw in de maatschappij, om eventuele ambivalente gevoelens te verklaren. Dit blijkt helemaal niet 'noodzakelijk': het verhaal verklaart ze 'zelf'.

### 1. *Het 'happy-end'*

Karakteristiek voor genre-films, dus ook voor het melodrama, is dat ze eindigen met een ontknoping, een oplossing voor de opgeroepen conflicten: het 'happy-end'. Dikwijls blijkt dit 'happy-end' niet te overtuigen – met name de 'happy-endings' van Sirk worden regelmatig be-

2. Zie o.m. C. Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londen (BFI) 1988.



twijfeld. De verklaring hiervoor wordt vaak gezocht in het stereotiepe karakter van het happy-end.

Naar aanleiding van het einde van *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* beroept men zich op het stereotiepe beeld dat een vrouw (in klassieke verhalen) niet tegelijkertijd de rol van 'moeder' en van 'minnares' kan vertolken: 'Cary gaat naar Ron als een verpleegster en een moeder, niet als een geliefde, zijn conditie heeft haar traditionele moederlijke gevoelens aangewakkerd.'<sup>3</sup> Bernts en Janssen trekken een soortgelijke conclusie: 'De oplossing: ze zit bij Ron aan het ziekbed als een verpleegster. De verhouding heeft een acceptabele vorm gekregen. Affectiviteit is in de plaats gekomen van seksualiteit.'<sup>4</sup>

Deze beschrijvingen verklaren mijn ambivalente gevoelens niet: ik verwacht niet anders dan een soortgelijk 'happy-end'. Ik weet immers dat ik naar een melodrama kijk, ik ken de codes van dit genre: een dergelijke afloop hoort hierbij. Melodrama's eindigen heel vaak met 'gladgestreken' emoties. Wanneer me die onthouden zouden worden, zouden mijn gevoelens niet ambivalent zijn; dan was ik ronduit kwaad. Als ik het begin van de film zie, meen ik te weten hoe het verhaal af zal lopen, welke problemen er hiervoor gaan komen en opgelost zullen moeten worden. Maar wat gebeurt er in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*: er wordt met het stereotiepe *gespeeld*; de stereotypie blijkt helemaal niet zo eenduidig stereotiep. Juist het niet-stereotiepe blijkt de reden voor mijn ambivalente gevoelens, en tegelijkertijd voor mijn fascinatie. Op het eerste gezicht geeft *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* me mijn melodrama, maar het geeft me bovendien een heel ander, weinig stereotiep verhaal. Een verhaal over Cary, voor wie dit 'happy-end' werkelijk een 'happy-end' is, en dat is de reden voor mijn ambivalentie.

## 2. Een verhaalanalyse van *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*

*Synopsis* – Cary is weduwe en moeder van twee kinderen die niet meer thuis wonen. Ze wordt verliefd op Ron Kirby, haar tuinman. Hoewel hij haar liefde beantwoordt, wordt een huwelijk tussen hen geproblematiseerd. Cary's omgeving, haar vrienden van de 'club' en vooral haar kinderen, zijn sterk tegen deze relatie gekant. Uiteindelijk 'overwint' hun liefde: Cary verlaat haar kleinburgerlijke stadje om samen met Ron in zijn molenhuis in de natuur te gaan leven.

3. T. Schatz, *Hollywood Genres*. Philadelphia (Temple University Press) 1981, p. 252.

4. T. Bernts en P. Janssen, 'Narratieve trajecten bij Douglas Sirk' in: *Versus* 0/1982, p. 69.

*Klassieke personages* – Een verhaalanalyse impliceert personages. In het begin van ieder – klassiek – verhaal wordt het probleem van het hoofdpersonage geïntroduceerd dat in de loop van het verhaal wordt opgelost. Personages moet men niet verwarren met personen: 'Het personage is geen persoon, maar lijkt er wel op. Het heeft geen echte psyche, ideologie, handelingsbekwaamheid, maar wel kenmerken die het mogelijk maken het in psychologisch en ideologisch opzicht te beschrijven. Het zijn nagemaakte, gefantaseerde mensen, papieren mensen zonder vlees of bloed.'<sup>5</sup> Ook een filmpersonage is een gefantaseerd mens. Deze fantasie wordt opgebouwd uit zeer veel elementen; betekenisgevers. Eén daarvan is de acteur of actrice die de rol van het personage vertolkt, in dit geval Jane Wyman. Maar ook kleding, omgeving, andere personages, dialogen, alles wat je hoort en ziet in een filmverhaal draagt bij aan de betekenis van het te onderzoeken personage. Het personage Cary zal middels een dergelijke – semiotische – personage-analyse bestudeerd worden.<sup>6</sup> Allereerst wordt de introductie van dit personage onderzocht: wat is het probleem dat naar voren gebracht wordt? Vervolgens wordt het onderzoek toegespitst op het 'happy-end' door middel van een analyse van de tien ontmoetingen tussen Cary en Ron.

### 2.1. *De introductie van Cary*

Onder de generiek zien we een kerktoren. Via een camerabeweging krijgen we de omgeving daarvan te zien: een klein stadje. Een auto rijdt naar een van de grote, vrijstaande huizen. Uit deze wagen stapt een vrouw, ze loopt een pad op dat naar het terras van het huis leidt. Daar aangekomen verschijnt een tweede vrouw, zij komt uit het huis met een dienblad in haar hand. De vrouwen begroeten elkaar: de vrouw des huizes heet Cary, de bezoeker Sara. Sara merkt op, met een blik in de richting van de tuin, dat zij nog niet eens de tijd gehad heeft om zelfs maar aan snoeien te denken. Cary antwoordt haar dat na de dood van haar man Martin de service gewoon is doorgegaan. Niet dat ze er zelf geen tijd voor heeft, vervolgt ze; sinds de kinderen alleen nog maar in het weekend thuishouden, heeft ze niets dan tijd. Ze 'onderbreekt' zichzelf: 'maar genoeg hierover, laten we gaan lunchen'. Dat gaat niet

5. M. Bal, *De Theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*. Muiderberg (Coutinho) 1980, p. 88.

6. Deze personage-analyse is met name gefundeerd op: Philippe Hamon, 'Pour un statut sémiologique du personnage', in: R. Barthes (red.), *Poétique du récit*. Parijs (Seuil) 1977; de Nederlandse vertaling ervan zal in *Versus* gepubliceerd worden, te beginnen in dit nummer.

door, want Sara heeft het druk: ze komt alleen het geleende serviesgoed terugbrengen. Cary is hierdoor zichtbaar teleurgesteld. Samen lopen de vrouwen naar Sara's auto. Sara zegt dat ze af en toe denkt dat Cary er misschien verstandig aan doet geen 'club-woman' te zijn. Cary antwoordt dat ze zich dat weleens afvraagt... 'maar nee, dat is niets voor mij' besluit ze. Op het moment waarop Cary zegt: 'Sometimes I wonder', volgt de camera gedurende enkele seconden niet de twee vrouwen op het pad, zoals in het voorgaande en volgende. Vanuit de positie van Cary (en Sara) wordt de man die in de tuin werkt (aan wie Cary eerder refereerde met 'de service is gewoon doorgedaan') getoond. Hierdoor wordt een verband gesuggereerd tussen Cary's kortstondige twijfel over het 'clublidmaatschap' en deze man. Sara vertelt Cary dat haar man George weer eens op het allerlaatste moment aangekondigd heeft dat ze een weekend-gast krijgen, mr. Allendy, voor wie ze bovendien een 'date' moet arrangeren. Cary reageert hierop geïnteresseerd: 'a date' herhaalt ze Sara's woorden. Glimlachend zegt Sara dat deze meneer veertig is, en dus alleen geïnteresseerd in meisjes van onder de achttien (wat Cary beslist niet is). Ook Cary tovert hierop een glimlach op haar gezicht. Ze zijn intussen bij de auto aangekomen. Sara nodigt Cary uit voor een dineetje op 'de club'. Aanvankelijk slaat Cary dit aanbod af, maar daarmee neemt Sara geen genoegen: 'Don't be silly. I'll call Harvey.' 'Harvey', herhaalt Cary opnieuw haar woorden, ditmaal met een bedenkelijk gezicht. 'At least he's available' zegt Sara glimlachend, ook noemt ze hem 'good old Harvey'. Stilzwijgend neemt Cary de invitatie aan. Sara overhandigt haar een doos met serviesgoed en neemt afscheid.

Na deze introductie is het duidelijk welk verhaal ALL THAT HEAVEN ALLOWS zal gaan vertellen. Hoewel hij nog nauwelijks te zien is geweest, weten we dat Cary en de tuinman verliefd op elkaar zullen worden. Het is ook duidelijk op welk vlak de toekomstige problemen zich zullen situeren: Cary is een welgestelde 'middle-class' mevrouw, terwijl haar toekomstige geliefde 'maar' een tuinman is, die zo op het eerste gezicht jonger lijkt dan Cary. Dit weten heeft veel te maken met voorkennis, kennis van de realiteit, kennis van het melodrama, maar natuurlijk ook met wat het verhaal laat zien. We kunnen zien dat Cary en haar vriendin tot de bourgeoisie behoren, aan hun kleding, aan Cary's huis. Maar we kunnen het ook horen: Sara vertelt over de 'club' waar notabelen samenkomen en waarvoor beiden in aanmerking komen. Hun houding ten opzichte van de tuinman spreekt ook voor zich: Sara brengt niet hem, maar het werk dat hij verricht ter sprake. Cary zelf heeft hem nog helemaal niet gezien. Toch is het duidelijk dat Cary en de tuinman een liefdespaar zullen gaan vormen.



Het verhaal maakt dit op verschillende niveaus duidelijk. De *dialogoog*: Sara vestigt Cary's aandacht op de tuinman door over het snoeiwerk in de tuin te praten. Vervolgens praat Sara over een 'date' die ze moet arrangeren. Cary reageert hierop geïnteresseerd: 'a date?' herhaalt ze Sara's woorden. Tenslotte regelt Sara een afspraakje voor Cary, met 'good old Harvey'. Cary aanvaardt dit zonder enthousiasme; zwijgend neemt ze Sara's invitatie voor het diner op 'de club' aan. Het is met andere woorden steeds Sara die Cary relateert aan mannen, Cary zelf brengt ze niet ter sprake: hierdoor komt ze over als een 'onschuldig' personage, dat wil zeggen beslist geen 'femme fatale'. Door de dialoog wordt Cary verbonden aan Harvey; door de montage aan twee andere mannen: de afwezige mr. Allendy en de aanwezige tuinman. In het voorgaande is reeds ter sprake gebracht dat middels *montage* een verband gelegd wordt tussen Cary's afwijzende houding ten opzichte van een 'clublidmaatschap' en haar tuinman. Als ze Sara's woorden 'a date' herhaalt, zien we haar voor het eerst in een close-up. Hierdoor wordt haar interesse benadrukt. Door de dialoog wordt Cary door Sara gekoppeld aan een man 'op leeftijd' Harvey; Cary is hierover niet enthousiast. Interesse toont ze middels haar woorden, de cameravoering bevestigt dit, voor de veertiger mr. Allendy. Door het personage Sara wordt duidelijk gemaakt dat ze voor een dergelijke man te oud is. De camera koppelt haar aan de tuinman; dat ziet de toeschouwer, Cary zelf 'weet' dit nog niet.

Door het personage Sara worden de 'waarden en normen' van hun beider klasse naar voren gebracht: Sara heeft geen tijd om aan snoeien te denken, laat staan dat ze dit zelf zou doen. Het is ook Sara die de 'club' ter sprake brengt. Het verhaal laat zien dat Sara en Cary weliswaar tot dezelfde sociale klasse behoren – ze zijn vriendinnen, hebben beiden toegang tot de 'club', hetgeen geïllustreerd wordt door hun kleding<sup>7</sup> en

7. De kleding en houding van deze personages, zoals ook de dialoog, toont niet alleen overeenkomst, waardoor ze gekwalificeerd kunnen worden als 'klassegeno-



Cary's omgeving, haar riante woning – maar maakt tegelijkertijd duidelijk dat Cary anders is dan haar vriendin: Cary is – uit vrije wil – geen 'clubwoman' en heeft het dan ook niet druk met haar sociale verplichtingen. Cary lijkt noch erg gelukkig, nog erg ongelukkig met haar 'lot': 'De houding van Cary laat zich het best omschrijven als 'gelaten' en wanneer we alle andere elementen erbij betrekken (...) ademt het geheel een sfeer van 'sereniteit' uit. Elk uiting van passie ontbreekt. Nochtans zijn er aanwijzingen van een onbestemd verlangen, een zekere onvrede met de situatie.'<sup>8</sup>

Cary is weduwe en moeder, zo vertelt ons de dialoog. Het feit dat ze weduwe is, impliceert dat ze geen echtgenoot heeft, hetgeen als een gemis, een tekort opgevat kan worden. Dit mogelijke probleem komt tijdens deze introductie duidelijk naar voren. Dat Cary een man 'mist', vertelt het verhaal door de woorden van Sara en de montage. Cary 'zèlf' brengt echter een heel ander probleem naar voren: ze heeft te veel tijd. Het gebrek aan 'tijdspassing' koppelt ze direct aan haar rol als moeder: sinds haar kinderen alleen nog maar in het weekend thuiskomen, heeft ze 'niets dan tijd'.

Er worden tijdens deze introductie dus twee problemen naar voren gebracht: Cary mist een echtgenoot en de 'liefdevolle verzorging van haar kinderen'. De tuinman zal de twee problemen gaan oplossen. De vraag dringt zich op of de oplossing door dit personage zal overtuigen, een vraag die door een verhaalanalyse, met bovenstaande problemen als invalshoek, beantwoord zal worden.

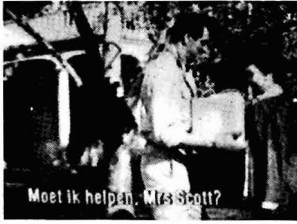
## 2.2. *Koppeling van de problemen: het probleem van de tweezzaamheid van Cary en de tuinman verbonden aan het 'teveel aan tijd' van Cary*

Met het 'happy-end' als uitgangspunt lijkt het vanzelfsprekend het personage Cary te bestuderen aan de hand van de *ontmoetingen* van Cary en Ron, het personage waarmee ze in de slotbeelden een 'tweezzaamheid' vormt. Het verhaal wil ons immers doen geloven dat Cary's probleem ten aanzien van de invulling van haar tijd opgelost wordt door dit traject van éénzaamheid naar tweezzaamheid af te leggen.

ten'. Er is tegelijkertijd een groot verschil tussen Cary en Sara: Sara praat veel meer dan Cary; Cary lijkt wat meer 'ingetogen'. Dit komt ook tot uiting in hun kleding: Cary draagt een chic maar sober grijs mantelpakje, terwijl (de roodharige) Sara gehuld is in een wijde, zwierige, kobaltblauwe rok.

8. E. Poppe, 'De thematische rol: de "weduwe" in ALL THAT HEAVEN ALLOWS', annex bij 'De semiotische verhaalanalyse: het narratieve schema,' in: *Versus* 1/1986, p. 71.





Een verhaal laat zich op verschillende manieren structureren. ALL THAT HEAVEN ALLOWS wordt in het geval van deze analyse gestructureerd middels het verhaalelement 'de ontmoeting': een belangrijk element voor zowel de component 'liefdesverhaal' als die van 'invulling van tijd'. Een ontmoeting kan immers zowel bijdragen aan de totstandkoming van een 'tweezaamheid' als aan 'invulling van tijd'. (Cary en de tuinman (Ron) ontmoeten elkaar gedurende het verloop van het verhaal tien keer. Voor een schematische weergave van deze ontmoetingen verwijs ik naar de annex op p. 58.)

#### 2.2.1. *Introductie van de personages en hun inherente conflicten*

Ontmoetingen kunnen worden beschouwd als een manier van tijds-passering. De eerste ontmoeting *De Kennismaking* is hiervan een goed voorbeeld. Ze vindt direct na de introductie plaats: de tuinman draagt de doos met servies voor Cary naar het terras. Tijdens de introductie overwoog Cary even 'clubwoman' te worden en op die manier haar tijd door te brengen. Nu wordt duidelijk waarom dat niets voor haar is: Cary is geen typische 'clubmevrouw'. Ze vraagt haar tuinman niet alleen op de koffie, ze wil met hem lunchen! De tuinman toont zich ook geen 'typische tuinman': terwijl Cary de koffie inschenkt, blijft hij achter haar stoel staan om die galant aan te schuiven als ze gaat zitten. Voor sommigen betekent lunchen eten, voor anderen is vooral het sociale aspect van belang. Cary behoort tot de laatste categorie: ze eet helemaal niets, maar vraagt Ron Kirby – zo blijkt hij te heten – honderd uit naar zijn werkzaamheden in haar tuin. Ron eet wél: als Cary hem de schaal met broodjes voorhoudt, neemt hij er aanvankelijk één. Cary knikt hem daarop vriendelijk toe alsof ze wil zeggen: Neem er nog maar een, jongen. Hierdoor wordt impliciet het zichtbare verschil in leeftijd en het feit dat Cary moeder is en gewend te 'zorgen' naar voren gebracht. Ron maakt een einde aan deze tijdspassering van Cary, waarvan ze zichtbaar geniet: hij moet weer aan het werk. Voordat dit gebeurt brengt hij echter nog 'liefde' in het verhaal binnen. Als Cary hem

vraagt of zij ook een zilverspar in haar tuin heeft, antwoordt hij – glimlachend – ontkennend. Hij loopt naar een boom, knipt er een takje af en vertelt haar dat in China beweerd wordt dat deze Gouden Regen alleen bloeit bij huizen waarin liefde woont. Cary vindt dit een prachtige legende: een verwijzing naar de relatie tussen haar (huis) en liefde stemt haar tevreden. Nadat Ron het terras verlaten heeft, zien we haar naar het takje staren met een glimlach om haar mond.

### 2.2.2. *De conflicten worden aangewakkerd*

De tweede ontmoeting, *De Omhelzing*, vindt twee weken later plaats; aanvankelijk weer in Cary's tuin. Intussen heeft 'good old Harvey' Cary ten huwelijk gevraagd; een verstandshuwelijk wel te verstaan. Cary raakte door dit voorstel nogal in verwarring en stamelde 'dat ze daar nog niet aan toe was'. Ten aanzien van een huwelijk brengt ze met andere woorden een 'tekort aan tijd' naar voren.

Ron is op het moment van deze ontmoeting klaar met zijn werk, waardoor de oppositie werkgeefster/werknemer komt te vervallen. Ditmaal slaat hij Cary's aanbod om koffie met haar te drinken af: hij vraagt haar of ze zin heeft om zijn kassen te bezichtigen. Cary, met haar 'nothing but time' zegt aanvankelijk dat het haar niet goed uitkomt, maar komt hierop dan – zij het aarzelend – terug. Dat gebrek aan tijd niet de reden van Cary's aarzeling is, wordt duidelijk als ze bij Ron zijn: ze wil alles zien. Ze verbaast zich over de tijd die een boom nodig heeft om groot te worden, waarop Ron antwoordt dat 'je geduld (dat wil zeggen tijd) moet hebben om bomen te kweken'. Cary heeft echter een andere tijdspassing voor Ron gevonden: het bewoonbaar maken van zijn vervallen molen. Juist hiervoor is Cary 'per ongeluk' in Rons armen beland, waardoor ze in verwarring gebracht werd. Dit weerhoudt haar niet om enthousiast over een toekomstige echtgenote van Ron te praten, 'one of these days you'll meet a nice girl', en met dat aardige meisje zou Ron heel goed in de molen kunnen wonen. Opnieuw werpt Cary zich op als een soort moeder voor Ron, maar ditmaal maakt hij hieraan voorgoed een einde: nadat Cary hem duidelijk gemaakt heeft dat ze naar huis wil, 'it's getting late', neemt hij haar in zijn armen en zoent haar. Cary is verbijsterd, en als Ron haar bij haar huis vertelt dat hij over een paar weken op bezoek zal komen, antwoordt ze hem dat ze dat liever niet heeft. Geen verzorging van Ron voor Cary dus, hij ziet in haar geen moeder, maar een vrouw.

Een paar weken later (Dit tijdsverloop wordt heel mooi geïllustreerd middels de kaal-wordende Gouden Regen) staat Ron inderdaad voor Cary's deur: *De Invitatie*. Ron komt ditmaal met de vraag of Cary met hem op bezoek wil bij zijn vrienden. Cary accepteert zijn invitatie



en daarmee impliciet ook zijn omhelzing! Bovendien kiest Cary ditmaal: haar vriendin Sara heeft haar ook al gevraagd voor een dineetje die avond. Cary heeft dit opnieuw stilzwijgend aangenomen, maar ze komt hier dus op terug: ze prefereert haar tijd te spenderen in het gezelschap van Ron en zijn vrienden. En terecht, zoals we kunnen zien: Ron's vrienden, die net als hij 'buiten' wonen, zijn aardig en eerlijk; ze zijn zichzelf. De clubleden daarentegen zijn huichelachtig en proberen zoveel mogelijk op elkaar te lijken, uit angst 'buitengesloten' te worden.

De vierde ontmoeting, *Het Huwelijksaanzoek*, vindt direct na het feestje bij Rons vrienden plaats. Cary verlaat gehaast haar huis: ze heeft geen tijd voor de lokale televisie-verkoper die Sara op haar af heeft gestuurd. Ron vraagt haar of ze niets beters te doen heeft op zaterdagmiddag. Glimlachend antwoordt Cary hem dat dit inderdaad het geval is: haar kinderen konden het weekend niet komen. Cary heeft tijd voor Ron omdat haar kinderen geen tijd voor haar hebben. Ron heeft zijn tijd besteed op de door Cary voorgestelde manier: hij heeft de molen verbouwd 'for us': hij vraagt haar ten huwelijk. Net zoals bij het aanzoek van Harvey raakt Cary in verwarring. Ditmaal zegt ze echter niet dat ze nog niet aan een tweede huwelijk toe is, dat ze nog niet genoeg tijd heeft gehad, maar brengt ze haar kinderen als probleem naar voren: ze kan hen toch niet vragen hun thuis op te geven. Resoluut antwoordt Ron haar dat hun thuis is waar Cary is. Dan stelt ze Rons manier van leven ter discussie: ze is er niet zeker van of zij op die manier zal kunnen leven. Als Ron haar zegt dat ze bang is, neemt ze een beslissing: het is belachelijk om aan een huwelijk te denken. Als ze bij de deur is, herinnert Ron haar aan haar sneeuwlaarsjes, en terwijl hij deze aan haar voeten doet, begint Cary te huilen: 'Oh Ron, I love you so much!' Hierop neemt Ron haar opnieuw in zijn armen en ditmaal beantwoordt Cary zijn omhelzing: hiermee neemt ze zijn aanzoek aan. In het volgende 'shot' liggen ze samen voor het haardvuur. Het is echter niet de romantiek die overheerst maar Cary's zorgen: Ron belooft haar zoveel



mogelijk tot hulp te zijn. Analooq aan de tweede ontmoeting merkt Cary op dat het laat wordt. Als Ron haar vraagt of dat er toe doet, schudt ze haar hoofd: 'nee'. Opnieuw omhelst hij haar, het lijkt bijna een 'beloning' voor het feit dat Cary zich niet meer druk lijkt te maken over haar tijd. Deze ontmoeting eindigt in tweezaamheid. Maar gereleateerd aan Cary's probleem kan deze tweezaamheid niet als oplossing fungeren. Cary brengt haar kinderen als probleem ten aanzien van het huwelijk naar voren, haar kinderen vormen immers ook de oorzaak van haar teveel aan tijd. Op dit moment in het verhaal is er immers wel sprake van liefde tussen Cary en Ron, maar niet van 'liefdevolle verzorging' van Ron: hij lijkt heel goed voor zichzelf te kunnen zorgen. Bovendien heeft Cary alleen maar tijd voor hem omdat haar kinderen geen tijd voor háár hebben: ze komen met andere woorden nog steeds duidelijk op de eerste plaats.

### 2.2.3. Intensivering van de conflicten


Direct hierop volgend vindt de vijfde ontmoeting, *Problemen*, plaats. Ron haalt Cary op bij de slager in 'haar' stadje. De roddelcampagne van een van de clubleden lijkt van start te gaan. Cary toont zich opnieuw bezorgd om haar kinderen: ze is bang dat ze over haar voorgenomen huwelijk zullen horen voordat zijzelf met hen daarover heeft kunnen spreken. Ron adviseert haar het hun snel te vertellen. Ook zegt hij haar dat ze een 'man' moet zijn, dat ze haar eigen beslissingen moet nemen. Kortom: problemen overheersen deze ontmoeting. Cary vleit haar hoofd – alsof ze bescherming zoekt – tegen Rons sterke schouder. In het liefdesverhaal is sprake van een verslechtering. Hetzelfde gaat op voor de oplossing van Cary's probleem: Ron heeft niet haar tijd en verzorging nodig, maar zij die van hem!

De zesde ontmoeting, *De Confrontatie*, vindt plaats op aanraden van vriendin Sara: ze heeft Cary en Ron uitgenodigd op de club. 'Misschien zal men Ron, als men hem leert kennen, accepteren.' Hieraan voorafgaande heeft Cary haar kinderen verteld dat ze weer gaat trouwen.



Aanvankelijk, omdat ze denken dat Harvey de gelukkige is, reageren ze enthousiast. Maar als Cary hen vertelt dat ze met Ron Kirby wil trouwen, slaat het medeleven van Ned en Kay om als een blad aan een boom: 'Je bedoelt toch niet de tuinman?!' Cary vraagt hun Ron een kans te geven. Dat doen ze niet: ze gedragen zich lomp en laten zich al snel excuseren. Cary snapt er niets van: zo heeft ze haar kinderen nog nooit meegemaakt. Ron legt haar uit dat het gemakkelijker voor hen zou zijn als ze zou trouwen met een man zoals hun vader: een respectabel burger. Cary zegt dat ze in de loop van de tijd haar kinderen wel tot 'inkeer' zal brengen. Ze gaan naar de club en dat wordt natuurlijk een ramp. Ze verlaten het feestje voortijdig. Bij Cary's huis aangekomen drukt Ron haar op het hart dat 'niets belangrijk is behalve hun tweezamenheid'. Cary knikt niet overtuigd. Ze nemen afscheid van elkaar zonder enig lichamelijk contact. Met het liefdesverhaal gaat het 'slecht'. Ten aanzien van Cary's probleem kan opgemerkt worden dat Ron Cary beschermt, en nog steeds haar verzorging niet nodig heeft.

De volgende dag vindt de zevende ontmoeting plaats: '*It's all over!*' Cary's kinderen zijn dermate overstuurd dat zij uit 'eigen' beweging Ron opzoekt. Omwille van haar kinderen en haar vrienden wil Cary het huwelijk uitstellen. Ze introduceert opnieuw een 'tekort aan tijd' ten aanzien van een huwelijk, ditmaal betreft ze dat echter niet op zichzelf maar op haar omgeving. Ron vertaalt dit uitstel onmiddellijk in afstel, hetgeen door Cary ontkend wordt: ze vraagt hem wat er op tegen zou zijn als ze tijdelijk in haar huis zouden wonen. En dan valt Ron 'door de mand': hij is erop tegen omdat hij zich aan zou passen aan Cary's sociale omgeving, en dat wil hij niet. Cary reageert hierop zeer verbaasd: hij kan toch niet veranderen? Jawel, vertelt Ron haar, hij zou gemakkelijk kunnen veranderen, en wel door haar. Dit is een cruciaal moment in het liefdesverhaal: Ron geeft blijk van een zwakte, terwijl Cary steeds zijn standvastigheid bewonderd heeft. Maar ze gaat alleen in op Rons mededeling dat hij niet wil veranderen en verwijt hem dit nu ineens: ze vindt dat hij haar voor de keuze stelt: òf haar kinderen, òf



hem. Ze kiest voor haar kinderen en verlaat zijn molen met de woorden 'All right, it's all over!'. Ron blijkt niet zo standvastig te zijn als het verhaal tot nu toe vertelde, en Cary's houding ten aanzien van die standvastigheid blijkt ook niet zo eenduidig (en dus 'menselijk'). Met betrekking tot Cary's teveel aan tijd komt deze breuk niet uit de lucht vallen: Ron heeft weliswaar haar liefde 'nodig', maar niet haar verzorging. En Cary's voornaamste zorg betreft nog steeds haar kinderen.

#### 2.2.4. *De oplossing*

Hierin is nog geen verandering gekomen tijdens de achtste ontmoeting, *De Herontmoeting*. Er is enige tijd verstreken als Cary en Ron elkaar weer zien, tegen kerstmis. Cary's kinderen zijn de indirecte aanleiding voor deze ontmoeting: Cary wil voor hen een kerstboom kopen, en de bomen zijn van Rons vriend. Ron helpt bij de aanvoer van de bomen. Cary is op weg naar huis na vergeefs, op het station op haar kinderen te hebben gewacht: ze heeft zojuist vernomen dat ze (opnieuw) geen tijd voor haar hebben. Het gesprek verloopt aanvankelijk nogal stroef, totdat Cary een opmerking maakt over de zilverspar en daarmee impliciet terugverwijst naar hun eerste ontmoeting. Cary zegt dit met een stralende glimlach en ook Ron ontdooit: 'Oh Cary, you remember...' Dan verschijnt het jonge nichtje van Rons vrienden en Cary loopt weg zonder nog iets te zeggen. Door middel van dit meisje wordt het verschil in leeftijd tussen Cary en Ron geproblematiseerd: Cary is jaloers. In deze achtste ontmoeting worden het liefdesverhaal en Cary's 'teveel aan tijd' heel mooi in elkaar verweven. Het is een herontmoeting: 'De herontmoeting is een bewijs dat een ander liefdesverhaal mogelijk/wenselijk is.'<sup>9</sup> In dit geval is een ander liefdesverhaal wenselijk: 'Cary wil 'liefdevol verzorgen' en Ron heeft haar verzorging nog steeds niet nodig, zoals ook het geval was gedurende hun 'vorige' liefdestraject, waar Cary nu door de zilverspar aan herinnert. Bovendien lijkt het 'tekort aan tijd' dat Cary ten aanzien van een huwelijk met Harvey naar voren bracht, ook nog niet te zijn opgelost.

Tussen de achtste en de negende ontmoeting worden alle problemen van Cary omtrent een huwelijk met Ron op het niveau van het liefdesverhaal opgelost: Kay en Ned hebben haar duidelijk gemaakt dat zij haar niet meer nodig hebben: Kay gaat trouwen en Ned vertrekt naar het buitenland. Haar huisarts<sup>10</sup> heeft haar – als vriend – geadvi-

9. E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1984, p. 68.

10. Cary's dokter kan beschouwd worden als 'ideologische deus ex machina': hij is de vertolker van de ware belangen, van de moraal van de film. 'Geestelijken en artsen zijn in Sirks films niet louter symbolen. Zij zijn aanwezig, omdat een gemeen-

seerd met Ron te trouwen. Volgens hem is ze daar nu aan toe: 'You were ready for a love-affair, not for love'. Bovendien heeft Cary vernomen dat het nichtje van Rons vrienden met een of andere 'jongen' gaat trouwen. Dus stapt Cary in haar auto en rijdt naar Ron. Daar aangekomen loopt ze in de richting van zijn huis, blijft even staan en komt dan terug op haar besluit: ze keert terug naar haar wagen en rijdt weer weg, zonder Ron gezien te hebben. Toch beschouw ik dit als een ontmoeting, *De Boom Geveld*, want Ron ziet haar wél. Hij staat in de omgeving van zijn huis op een rots als hij Cary ziet. Enthousiast probeert hij haar aandacht te vangen: hij roept en wuift, verliest zijn evenwicht en stort van de rots af. Cary zelf maakt hierdoor een 'happy-end' mogelijk. Want alle problemen rond een tweezaamheid waren opgelost, behalve één: Cary wilde liefdevol verzorgen, en dat kan ze nu!

De tijd is rijp voor een *Happy-end*: gewaarschuwd door Rons vrienden waakt ze een nacht over de bewusteloze Ron. Haar huisarts heeft haar verzekerd dat Ron 'tijd', 'rust' en 'haar' nodig heeft: dus Cary kan haar tijd op de door haar gewenste wijze doorbrengen. Toch is dit happy-end, ook wanneer men het verhaal zelf als uitgangspunt neemt, niet overtuigend: Ron is niet blijvend invalide, zoals S. Neale suggereert: 'Ron Kirby ligt verlamd in bed aan het slot van ALL THAT HEAVEN ALLOWS (...) Een verwonding verhindert de vervulling van het verlangen.'<sup>13</sup> Was Ron maar voor het leven aan het bed gekluisterd, want dan had hij Cary's liefdevolle verzorging blijvend nodig. Maar Ron heeft slechts een hersenschudding, 'over een tijdje' is hij weer genezen. En wat moet Cary dan doen met haar tijd, in de molen van Ron, in de afgelegen natuur?

### 3. Vooronderstelling en onderzoek

Zoals in het begin al is opgemerkt, heeft het melodrama een algemene betekenis, op grond waarvan de toeschouwer van te voren al meent te weten welk verhaal er ongeveer verteld zal gaan worden. ALL THAT HEAVEN ALLOWS vertelt dit verhaal ook, maar tegelijkertijd wordt ditzelfde verhaal – met name door het 'happy-end' – 'becommentarieerd'. De vooronderstelling wordt vanuit verschillende invalshoeken benaderd, dit komt ook naar voren in studies naar het 'ongelukkige happy-end' van ALL THAT HEAVEN ALLOWS. Zoals in de inleiding al

schap bedreigd door de ondergang hen nodig heeft.' Zie J. Halliday, 'All that Heaven Allows', in: *Cinéma* (Zürich) aug. 1978, p. 38.

11. S. Neale, 'Melodrama en tranen', in: *Versus* 2/1987, pp. 14-15.

werd vermeld, verklaren sommige auteurs dit door het feit dat Cary eerder een rol als 'moeder' dan als 'minnares' vervult. 'Er is een bijzonder interessant patroon aanwezig in melodrama's die 'gelukkig' en in tranen eindigen, zoals *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*, waarin de prijs voor het bereiken van (...) de vereniging van het paar de aantasting van de mannelijkheid, mannelijke castratie lijkt te zijn', zo verklaart S. Neale het ongelukkige 'happy-end'.<sup>12</sup> Hij benadrukt, met andere woorden, niet de stereotiepe positie van het personage Cary, maar de weinig stereotiepe positie van het 'mannelijke' personage, van Ron. Deze en voorgenoemde auteurs gaan van de vooronderstelling uit dat de film op de eerste plaats een liefdesverhaal vertelt; een verhaal over een vrouw en een man met een stereotiep einde: het liefdeskoppel. Eric de Kuyper merkt ten aanzien van het liefdesverhaal op dat 'in de liefdesverhalen (...) de omvorming van éénzaamheid naar tweezaamheid essentieel is. Het hoeft nog niet te betekenen dat deze omzetting ook slaagt: er zijn veel obstakels, er zullen juist veel perikelen zijn die verhinderen dat er tot een perfecte tweezaamheid kan worden gekomen. En ook wanneer dit geschiedt, heeft het vaak de allure van een compromis, met als bekendste oplossing het happy-end.'<sup>13</sup> Over dit 'compromis' vertellen de studies van bijvoorbeeld T. Schatz en S. Neale.

Regelmatig wordt ook wel beweerd dat het 'happy-end' van de melodrama's van Sirk ongelukkig is omdat het ongeloofwaardig is, 'uit de lucht komt vallen': 'Ziet u, er is geen werkelijke oplossing voor de hachelijke toestand waarin de mensen in het stuk verkeren, alleen de *deus ex machina*, die tegenwoordig 'het happy-end' genoemd wordt.'<sup>14</sup> Het ongeluk van Ron tegen het einde van *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* kan als voorbeeld van een dergelijke *deus ex machina* dienen.

Regelmatig koppelen studies die van het 'stereotiepe' liefdesverhaal, van de 'stereotiepe' verbeeldingen van 'vrouwen' uitgaan, deze elementen direct aan een socio-culturele context: 'Telkens moet de vrouw in de film haar zelfstandigheid opgeven en haar positie als echtgenote/huisvrouw/moeder innemen.'<sup>15</sup> Doordat er aan de eindpositie van de vrouwelijke personages een 'moeten' verbonden wordt, krijgt deze positie een negatieve connotatie, die niet in de verhalen zelf te vinden is. Melodrama's vertellen 'simpelweg' dat de vrouwelijke personages in deze positie 'gelukkig' zijn, van een 'moeten' is geen sprake.

12. Ibidem.

13. De Kuyper, a.w., p. 18.

14. Douglas Sirk in: J. Halliday, *Sirk on Sirk*. Londen (Secker & Warburg/BFI) 1971, p. 132

15. Bernts en Janssen, a.w., p. 67 (curs. van mij, B.K.).



Uitgaan van het stereotiepe van ALL THAT HEAVEN ALLOWS levert de conclusie op dat het 'happy-end' ongelukkig genoemd kan worden omdat Cary meer als 'verpleegster' dan als 'geliefde' van Ron getoond wordt, terwijl het 'negeren' van het stereotiepe juist de tegenovergestelde conclusie oplevert: het 'moederen' van Cary impliceert juist een 'happy end'.

#### 4. *Het stereotype: twijfel versus standvastigheid*

Cary lijkt voortdurend te twijfelen, terwijl Ron daartegen alles zeker lijkt te weten: stereotiepe 'vrouwelijke' en 'mannelijke' verbeeldingen. Ron staat voor 'jenzelf trouw blijven'. 'Als "onveranderlijk" ideologisch personage, is Hudsons Ron Kirby weinig meer dan een thematische aanwezigheid, een ideaal van lichamelijke schoonheid en puur "natuurlijke" instincten. In tegenstelling tot ieder ander personage, begrijpt hij precies waar hijzelf en de wereld voor staan.'<sup>16</sup> J. Halliday formuleert dit zo: 'ALL THAT HEAVEN ALLOWS. Hierin is een erg openlijke tegenstelling tussen een weifelend personage (Jane Wyman) en een erg stabiel en direct (Rock Hudson).'<sup>17</sup> Een dergelijke benadering kan tot de volgende conclusie leiden: 'De vrouw moet een veranderingsproces doormaken (daarom spreken we van "woman's films"), terwijl de man zijn "bestemming" al bereikt heeft. Hij is een vast punt te midden van de emotionele woelingen, op hem kan de vrouw zich richten.'<sup>18</sup> Hierover lijkt ALL THAT HEAVEN ALLOWS te vertellen, maar wat zien we: Cary heeft aan het einde van het verhaal precies hetzelfde pakje aan als tijdens de introductie en de eerste kennismaking: dit mantelpakje kan beschouwd worden als een symbool voor het veranderingsproces van dit personage, want is Cary werkelijk zoveel veranderd in de loop van het verhaal? Cary verplaatst zich van haar huis naar Rons huis, dat is de grote verandering; maar allebei de huizen betekenen geen 'thuis'. 'In Jane's huis kun je je maar op één manier bewegen. Alleen een bepaald soort zinnen schieten je te binnen als je wat wilt zeggen, alleen bepaalde gebaren als je iets wilt uitdrukken.' Zo omschrijft Fassbinder het 'ongemakkelijke' van Cary's huis.<sup>19</sup> Maar hij concludeert eveneens: 'Jane past beter in haar eigen huis dan in dat van Rock.' Een weinig indrukwekkend 'veranderingsproces' van dit 'gespleten' personage. Het is vooral de 'standvastige' Ron die zich

16. Schatz, a.w., p. 250

17. Halliday, a.w., pp. 97-98.

18. Bernts en Janssen, a.w., p. 67.

19. R.W. Fassbinder, 'Over Sirk', in: *Versus* 0/1982, p. 14.

aanpast. Hij wordt geïntroduceerd als een personage 'zonder problemen'; zijn 'probleem' is dat hij Cary ontmoet! Door deze ontmoeting verandert zijn leven helemaal. Tevreden leefde hij alleen in zijn kassen, nu ligt hij met een hersenschudding en een vrouw aan zijn zijde in de door hemzelf opgeknapte molen. Hij besteedde zijn tijd aanvankelijk aan het kweken van bomen, later aan het verbouwen van de molen en nu aan het 'geluk' van Cary: ten dienste van haar geluk krijgt hij een ongeluk, dat bovendien zelfs door haar veroorzaakt werd. De film laat niet alleen zien dat de 'standvastige' Ron gedurende het verloop van het verhaal een geweldige transformatie ondergaat, het personage krijgt zelfs een dialoog toebedeeld waarin hij 'zelf' zegt dat hij helemaal niet zo standvastig is, dat hij gemakkelijk zou kunnen veranderen, door Cary (zie de zevende ontmoeting).

Deze niet-stereotiepe verbeelding van stereotiepe personages verklaart mijn ambivalente gevoelens omtrent ALL THAT HEAVEN ALLOWS. Cary blijkt veel minder 'slachtoffer' dan Ron. Voor haar betekent dit 'happy-end' een 'werkelijk happy-end'.

ALL THAT HEAVEN ALLOWS vertelt echter nog meer: Ron blijkt niet alleen niet de 'prins op het witte paard' voor Cary te betekenen; Cary heeft veel meer behoefte aan de rol van 'moeder' dan aan die van 'geliefde'. Maar zelfs op het niveau van het 'moederen' schiet Ron te kort: hij heeft slechts een hersenschudding. Impliciet geeft het verhaal hierdoor het 'tijdelijke' van zelfs dit 'happy-end' aan – ook een reden voor mijn fascinatie, maar dat is weer een ander verhaal.

'Union. Rêve d'union totale: tout le monde dit ce rêve impossible, et cependant il insiste. J'en démords pas.'<sup>20</sup>

20. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*. Parijs (Éditions du Seuil) 1977, p. 270.

## ANNEX: Ontmoetingen tussen Cary en Ron

In de loop van dit verhaal ontmoeten Cary en Ron elkaar tien keer. Aan de hand van deze ontmoetingen kan men ALL THAT HEAVEN ALLOWS als volgt in schema zetten:

| I |   | II |   |   | III |  |   | IV |   |  |   |   |   |  |   |  |   |  |    |
|---|---|----|---|---|-----|--|---|----|---|--|---|---|---|--|---|--|---|--|----|
|   | * |    | * | + | #   |  | * | +  | # |  | * | + | # |  |   |  |   |  |    |
| i | I |    | 2 |   | 3   |  | 4 |    | 5 |  | 6 |   | 7 |  | 8 |  | 9 |  | 10 |

In dit schema staan I, II, III en IV voor de vier episoden, waarin volgens T. Schatz, *Hollywood Genres* (zie noot 3) p. 30, elk klassiek verhaal kan worden ingedeeld:

I. Introductie van de personages met hun inherente dramatische conflicten.

II. Aanwakkering van deze problemen door handelingen en houdingen van de personages die eigen zijn aan het genre.

III. Intensivering van de conflicten door middel van conventionele situaties totdat deze conflicten de proporties van crises aannemen.

IV. Oplossing van de crises door middel van het elimineren van de fysische en/of ideologische bedreiging waardoor de (tijdelijk) goed geordende gemeenschap gevierd wordt.

Voorts staat i voor de introductie van Cary en I tot en met 10 voor de verschillende ontmoetingen.

In dit schema wordt zowel van de 'verteltijd' als van de 'vertelde tijd' geabstraheerd. De ontmoetingen hebben op grond van hun inhoud de volgende namen gekregen: 1. de kennismaking, 2. de omhelzing, 3. het feestje bij de Anderson's, 4. het huwelijksaanzoek, 5. problemen, 6. het feestje op de club, 7. 'it's all over!', 8. herontmoeting, 9. de boom geveld, en 10. de tweezzaamheid.

De ontmoetingen zijn tenslotte op grond van overeenkomst gebundeld: \* staat voor iedere 'toevallige ontmoeting', + voor de verschillende 'feestjes' en # voor Cary's bezoeken aan Ron. Het schema laat zien dat ALL THAT HEAVEN ALLOWS wat betreft de ontmoetingen heel 'ritmisch' opgebouwd is: vanaf episode II verlopen ze volgens eenzelfde stramen: \* + #. Ook laat het schema zien dat er niet alleen sprake is van een figuratief traject van eenzaamheid naar tweezzaamheid, in het verhaal wordt dit traject ook 'letterlijk' afgelegd. Cary (en het verhaal) verplaatst zich van haar eigen huis naar dat van Ron.