

Het filmpersonage

I

We kunnen teksten over het filmpersonage grofweg in vier categorieën verdelen. De eerste en oudste categorie is nauw verbonden met genres; de teksten uit deze categorie proberen een archetype te beschrijven (de vamp, de gangster, de cowboy enzovoort). Modernere en meer theoretische versies hiervan zijn de studies van de representaties van sociale groeperingen (de arbeider, de vrouw). De tweede, welig tierende categorie is de monografie die van de acteur een personage maakt en de opgebouwde persoonlijkheid verwart met de kenmerken van het filmpersonage (Bette Davis, Brigitte Bardot, Clint Eastwood enzovoort); zo wordt een acteur door steeds gelijkaardige rollen te spelen uiteindelijk een personage dat een eigen leven leidt. De acteur bestaat nog slechts bij de gratie van zijn personage (bijvoorbeeld Bogart als privé-detective in de Amerikaanse politiefilm van na 1941). Dit proces maakt deel uit van de 'stervorming', ongeacht of de acteur reeds beroemd is, het door die rol wordt of dat het om een bijrolacteur gaat die in al zijn films dezelfde rol speelt (het proces is identiek aan dat van de star). Een derde categorie, die voor ons van meer belang is, wil algemeen en theoretisch zijn, maar bestudeert slechts het personage in relatie tot de narrateur. De vierde categorie tenslotte analyseert de personages als actanten, via de distributie van hun functies. Al deze benaderingen richten zich op de narratieve cinema in zijn geheel of een deelverzameling ervan: de films van Clint Eastwood of Brigitte Bardot, de western of de politiefilm. Het gaat dus om transfilmische stu-

Deze tekst 'Le personnage filmique' is eerder verschenen in *Iris* 7/1986, 'Cinéma et narration'. Paul Verstraten heeft een aantal opmerkingen bij mijn tekst gemaakt, vooral bij het begin van die versie waarin ik het begrip actant en acteur bij Greimas of in op Greimas geïnspireerde werken besprak. Voor de vertaling in *Versus* heb ik het eerste gedeelte (pp. 81-83 in *Iris*) herschreven. De rest van de tekst is onveranderd gebleven, afgezien van enkele bibliografische supplementen. Vertaling: Paul Verstraten

dies aangezien ze het functioneren van het personage in het algemeen willen verklaren door steeds terugkerende kenmerken te bestuderen: men zoekt de van film tot film onveranderlijke kenmerken en probeert constanten te beschrijven in de vorm van een model. Drie categorieën doen alsof het begrip personage vanzelfsprekend is en de vierde doet alsof het onbelangrijk is en spreekt liever van actant en acteur. Geen enkele categorie beperkt zich echt tot één enkele film (men richt zich op de film in het algemeen) om diens personeel¹ aan een studie te onderwerpen. Slechts zeer zelden verschijnt er een studie die zich voor de ontwikkeling van een personage in de loop van een geschiedenis interesseert. Bij traditionele analyses blijven we in het kader van het statische en psychologische portret waar iemands persoonlijkheid voor eens en altijd gedefinieerd wordt. In structuralistisch georiënteerde studies blijft men vaak hangen in de beschrijving van een verzameling functies of een toestand in de geschiedenis, alsof een personage daartoe gereduceerd kan worden. Men doet alsof het personage van begin tot einde eenzelfde actant is, of alsof een semiotisch vierkant vanaf het begin de diachronische organisatie van de geschiedenis kan verklaren.

Ik laat de drie eerste categorieën terzijde. De eerste twee omdat ze niet theoretisch van aard zijn en de derde omdat ze in mijn ogen het paard achter de wagen spant door het personage in relatie tot de narrateur te definiëren en niet omgekeerd. Ik interesseer me hier slechts voor de vierde categorie, die door Propp geïntroduceerd is en die zich nu in Frankrijk voortzet via Greimas en Bremond.

De Proppiaanse traditie biedt een belangrijk voordeel: ze maakt het mogelijk de organisatie van een structuur in een specifiek fictief verhaal duidelijk aan te geven (een structuur is echter per definitie a-specifiek en dus ook niet te herleiden tot een enkele film). Het werk van Propp maakt voor de verhaal-analyse een eerste niveau van meta-langage mogelijk, door eenheden te benoemen die van tekst tot tekst, onafhankelijk van niet-pertinente vormvariëaties, terugkeren (vertrek, ontvoering...).² Zijn werk is verhelderend voor de narratieve traditie. Voor ons is met name van belang dat het de mogelijkheid biedt om ook in het moderne verhaal elementen te signaleren die ontleend zijn aan of stammen uit vroegere verhalen en sprookjes, waarbij we ons niet hoeven te beroepen op Jungiaanse archetypes (een pseudo-psychoa-

1. Zie voor het begrip 'personeel': Ph. Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genève (Editions Droz) 1983.

2. Dat is vast en zeker wat C. Lévi-Strauss zo aantrekt in het werk van Propp: de mogelijkheid om vergelijkbare samenvattingen van ogenschijnlijk zeer verschillende geschiedenissen te maken.

nalytisch gebruik van Propps werk).³ De functies van Propps theorie hebben ook een didactische waarde: ze maken het mogelijk een (eerste) afstand te nemen van de manifeste en specifieke ontwikkeling van het verhaal.

Deze synthetische kwaliteit van Propps theorie vinden we op een bepaalde wijze terug bij Greimas in de begrippen acteur, actant en figuur.⁴ Paul Ricoeur heeft deze kwaliteit benadrukt en levert ook de belangrijkste kritiek op de Greimasiaanse analyse.⁵ Het eerste punt van zijn kritiek richt zich op het statische karakter van het beroemde semiotische vierkant, dat op synchrone wijze de tegen(over)gestelde termen van het verhaal weergeeft. Het tweede punt betreft het grote probleem in de Greimasiaanse theorie van de overgang van dieptestructuur naar oppervlaktestructuur, of beter gezegd, om weer aan de oppervlakte te geraken als de analyse eenmaal gestart is. Naar aanleiding van het eerste punt heeft Greimas verbeteringen aangebracht (zie noot 4), maar het is niet zeker of ze voldoende zijn. Wat het tweede punt betreft: elke lezer stuit op de moeilijkheid hoe de door de Greimasiaanse theorie beschreven instanties, zoals actant – actantiële rol – configuratie of figuur – acteur, aan elkaar te relateren of hiërarchisch te plaatsen.

Mijn aanpak hecht veel waarde aan het verhaal-effect. Mij interesseert de betrokkenheid van de lezer of toeschouwer bij de dubbele ont- en verwikkelingen van verhaal en geschiedenis. Volgens mij heeft deze betrokkenheid naast een zekere logische onderbouw (het belang van de suspense als geprivilegieerde vorm van de vertelling maakt dit duidelijk) ook een ideologische of op zijn minst axiologische basis. Deze basis creëert een zekere spanning wanneer een bepaalde waarde (verbonden aan een personage of een situatie) voor de toeschouwer een andere waarde evoceert. In zijn streven naar een universeel geldig model onderschat Greimas de ideologische dimensie (hij ontkent die dimensie niet, maar maakt een duidelijk onderscheid tussen het narratieve en het semantische⁶), waardoor er in de geanalyseerde verhalen niets op het spel lijkt te staan. Het is alsof het zich verhaal beperkt tot een formele

3. Zie voor een onzorgvuldige toepassing van Propps werk voor de film en de daaruit voortvloeiende risico's: David Bordwell, 'Appropriations and Improprieties in the Morphology of Film Narrative', in: *Cinema Journal* 27 (1988) nr. 3, pp. 5-20.

4. A.J. Greimas, 'Les actants, les acteurs et les figures', in: *Du Sens II*. Parijs (Seuil) 1983, p. 65. Zie voor een definitie van acteur en actant ook: A.J. Greimas & J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage*. Parijs (Hachette) 1977. Ned. vert.: *Analytisch woordenboek van de semiotiek*. Tilburg (Tilburg University Press) 1987.

5. Paul Ricoeur, *Temps et récit II*. Parijs (Seuil) 1984, pp. 77 en 87-91.

6. Greimas, 'Les actants...', a.w., p. 65.

en logische oplossing, tot een meer of minder directe adhesie van de lezer aan de énoncé.⁷

Statische voorstelling, 'universele' neutraliteit. Volgens mij moet hieraan toegevoegd worden dat de voor de vier hoeken van het semiotisch vierkant gekozen termen zulke grootse eenheden zijn dat ze de articulaties van het verhaal niet kunnen weergeven wanneer het gaat om een omvangrijke en complexe tekst. Deze termen volstaan voor een verhaalgenre als het sprookje of het korte verhaal, maar ze worden uiterst moeilijk hanteerbaar wanneer we met een geschiedenis/verhaal in een film te maken hebben. Dit verwijt betreft niet zozeer de theorie zelf (die op deze finale synthese probeert te mikken) alswel de toepassingen ervan op (film)teksten. De verleiding is groot om datgene wat in de theorie slechts het eindpunt van een lange en ingewikkelde analyse kan zijn, als startpunt te nemen. De geschiedenis wordt tot een enkele situatie herleid, die op haar beurt weer herleid wordt tot het semiotisch vierkant dat de tekst van begin tot einde omvat, alsof er geen onderhandelingen en bemiddelingen in de verhaalontwikkeling plaatsvinden. Hier stuiten we op een bekend probleem: dat van de samenvatting, het instrument om snel aan de lezer uit te leggen waar het om gaat. Deze samenvattingspraktijk, die Greimas' volgelingen tot het semiotisch vierkant brengt, vinden we ook bij Lévi-Strauss en in de filmstudies. En steeds dreigt hetzelfde gevaar: de onderzoeker kiest de termen voor de samenvatting op basis van hetgeen hij aan het einde van zijn onderzoek wil bewijzen. De wens om de vele vertakkingen van de geschiedenis te kunnen overzien en haar tot een semiotisch vierkant of actantieel schema te herleiden, wordt in de hand gewerkt door het feit dat de Proppiaanse traditie zich bezighoudt met korte teksten of verhalen, zoals het sprookje, waarbij de personages en de hoeken van de intrige nogal... vierkant zijn. Er zijn maar weinig personages en zij veranderen niet veel in de loop van het verhaal: ze zijn gemakkelijk in globale termen te vatten. De overgang tussen personages en actanten lijkt gemakkelijk en de opposities lijken duidelijk, stabiel en eenvoudig op te sporen.

Volgens mij kunnen een aantal obstakels omzeild worden door niet te vergeten dat er een traditie bestaat die van Propp naar Greimas en Bremond loopt, dat er met Lévi-Strauss een vertakking ontstaat, waar-

7. Er is wat filmstudies betreft een op Greimas gebaseerde analyse die aan deze dichotomie ontsnapt en het narratieve, het semantische en ideologische met elkaar in verband brengt: Emile Poppe, 'Réflexions sur le rôle thématique: la "veuve" dans ALL THAT HEAVEN ALLOWS de D. Sirk', in: *Iris* 8/1988, 'Cinéma et narration 2' (zie ook: *Versus* 1/1986, pp. 69-77).

van Philippe Hamon (voor een gedeelte ook Greimasiaan) de voortzetter is.⁸

Voordat ik hierop in ga, wil ik in enkele woorden Lévi-Strauss' kritiek op Propp schetsen. Hij bekritiseert allereerst het formalisme van Propps systeem en de onmogelijkheid om de sociale context waarin de sprookjes gecreëerd en gebruikt werden, aan te kunnen geven. Bovendien vindt hij dat de functies de neiging hebben van het personage een niet op te splitsen basis-eenheid te maken. Een analyse van de attributen van het personage kan volgens hem een meer verfijnde en contextgevoelige studie opleveren dan Propp lijkt te suggereren.⁹ De analyse van de attributen maakt het beter mogelijk hetgeen Paul Ricoeur de 'mise-en-intrigue' noemt, in ogenschouw te nemen. Daarmee reikt hij de lezer een soort leidraad aan voor het volgen van en plezier beleven aan het verhaal en de geschiedenis. Het systeem van de attributen maakt het vervolgens makkelijker de ideologische belangen te achterhalen die de geschiedenis en haar ver- en ontwikkelingen voor de toeschouwer bepalen. Het vervolg van mijn tekst berust op een veronderstelde convergentie tussen het werk van Lévi-Strauss (attributen en context) en Paul Ricoeur (de verhaalanalyse en zijn 'mise-en-intrigue').

Als we Ricoeurs zeer algemene intrige-definitie accepteren, waarin de ontwikkeling van de intrige een 'synthese van het heterogene'¹⁰ bewerkstelligt (al kost het me moeite het optimisme van de filosoof over het creatieve en positieve aspect van een dergelijke synthese voor elk verhaal te delen), dan kunnen we ons slechts verbazen over de gelijkenis van een dergelijke concept van het verhaal met de aanpak

8. C. Lévi-Strauss, 'La structure et la forme', in: *Anthropologie structurale* 2. Parijs (Plon) 1973. Ph. Hamon, 'Pour un statut sémiologique du personnage', in: *Littérature* 6. Parijs (Larousse) 1972 (Ned. vert. in: *Versus* 1, 2 en 3/1989).

9. Propp is in *Morphologie du conte* niet blind voor het belang van de attributen. Maar hij spreekt hier pas zeer laat over, aan het eind van zijn boek, na eerder bevestigd te hebben dat de attributen deel uitmaken van een ongestructureerd en onbelangrijk geheel. Later (h)erkent hij dus dat de attributen misschien ook een systeem vormen en dus op dezelfde gronden als de functies bestudeerd kunnen worden.

10. Paul Ricoeur, 'Mimésis II', in: *Temps et récit II*, a.w., p. 103. Naast het werk van Lévi-Strauss citeert Ricoeur Frank Kermode's *The sense of an ending* en diens parallel-lopend begrip van niet-harmoniërende harmonie. Bovendien dient men ook de verbinding te leggen met de poëzie-opvatting van Roman Jakobson, 'Linguistique et poétique', in: *Essais de linguistique générale*. Parijs (Minuit) 1963, p. 238; Julia Kristeva's opvatting van de overeenkomst van het verschil in *Recherches pour une sémantique*. Parijs (Seuil) 1969, pp. 132 e.v.; en Barbara Herrnstein Smith, *Poetic closure. A study of how poems end*. Chicago (University of Chicago Press) 1968. Herrnstein en Kristeva nemen de vergelijking met de muziek weer op, die al bij Lévi-Strauss te vinden was.

van Lévi-Strauss wanneer hij het functioneren en de functies van het mythische verhaal analyseert. Voor beide onderzoekers is het fictieverhaal een poging om, via het in het spel brengen van een symbolisch netwerk in het imaginaire, een of meer reële contradicties (het heterogene) op te lossen (de synthese).¹¹ Als de ontwikkeling van de intrige de verwording van de personages behelst en de personages gedefinieerd worden als 'een bundel van differentiële elementen',¹² dan zal het verhaal de synthese van deze elementen op zich moeten nemen.

Volgens mij moeten we voor de narratieve film de consequenties uit het werk van Lévi-Strauss trekken, zoals Philippe Hamon voor de realistische roman gedaan heeft. Ik geef hier vijf consequenties aan:

1. Er is een groot verschil tussen de mythe en het sprookje enerzijds, en de roman en de narratieve film anderzijds. Dat verschil schuilt niet in de 'psychologische ontwikkeling' van de personages, noch in de moderniteit van roman en film. In het tweede geval bestaan er echter geen krachtige, extreme en confronterende opposities in het verhaal, maar afgezwakte, partiële en versplinterde opposities, waardoor er eerder sprake is van een soort verwantschap.¹³ Dat maakt de taak van de onderzoeker natuurlijk moeilijker en acrobatischer, maar het geeft de intrige ook haar nuances en het verhoogt de vloeiende lijn van de ontwikkeling en het perverse plezier van de lezer en de toeschouwer, die erop uit zijn de overeenkomst in het verschil te zien, de convergentie in het heterogene. Het spel bestaat uit het, op basis van een bepaalde blauwdruk, verschuiven van de elementen onderling, uit het uitproberen van verschillende combinaties. Als we deze functie van het filmische verhaal niet erkennen, dan verloochenen we de esthetische, ludieke, intellectuele en ideologische dimensie ervan voor de toeschouwer.

2. Het personage is geen eenheid aangezien het splijtbaar is. Het personage is een bundeling van elementen; het is niet homogeen maar ontrefelbaar. Het is heterogeen en staat open voor logische contradictie. Het belang ervan ligt niet in het sentimentele spel tussen de personages, in de chronologische opeenvolging van de functies, maar in de logische relaties van elementen in het verdubbelde spel van verhaal en geschiedenis.

11. En zo wordt ook de verwantschap tussen Lévi-Strauss en Lacan duidelijk, via een gemeenschappelijke vriend: Jakobson.

12. Lévi-Strauss, 'La structure et la forme', a.w.

13. Lévi-Strauss, 'Du mythe au roman', in: *L'origine des manières de table*. Parijs (Plon) 1968, pp. 156-157.

De constitutieve elementen van een personage definiëren zich in dit stadium door wat het is, wat het bezit en wat het doet. Ze hebben dus deels te maken met de filmacteur (zijn uiterlijk en de kenmerken die hij in voorgaande rollen verzameld heeft) en worden voor een groot gedeelte ook indirect via de bijrollen en figuratie bepaald. Hun semiotische organisatie verloopt noodzakelijkerwijs via een iconologie: het personage in de film is niet alleen splitbaar maar ook zichtbaar.

3. Een personage is opgebouwd uit een waaiër van differentiële kenmerken. Dit impliceert dat het gevangen is in het netwerk dat door de andere personages geweven wordt. Nauwkeuriger gezegd: het bevindt zich in het centrum van een geheel van netwerken die de andere personages doorkruisen en die overeenkomen met verschillende elementen die het op dat moment van het verhaal en de geschiedenis kenmerken. Een personage staat in feite in oppositie tot een ander personage¹⁴ op een of meerdere assen (elke as correspondeert met een element). 'Oppositie' impliceert zowel *identiteit* (twee personages hebben een of meerdere elementen gemeenschappelijk), *antinomie* (twee personages hebben twee verschillende en elkaar uitsluitende kenmerken), *verschil* (een personage heeft een kenmerk dat een ander personage niet heeft) als *complementariteit* (twee personages vullen elkaar aan). De identiteit kan tot een antinomie leiden (een confrontatie met een dubbelganger), het verschil tot een complementariteit en dit proces kan zich steeds opnieuw herhalen. Een personage definieert zich dus niet per se, voor zichzelf, niet alleen vanwege de heterogeniteit van zijn kenmerken (zie punt 2), maar ook omdat het zich plaatst in verhouding tot de netwerken die opgebouwd zijn uit de elementen van de andere personages. Een personage beschrijven betekent dus de netwerken beschrijven waarin de elementen circuleren en betekent dus ook alle personages beschrijven.¹⁵

Maar dat is niet voldoende. Het is noodzakelijk om de verschillende elementen die door het verhaal in zijn totaliteit opgebouwd worden, te beheersen; maar zelfs dan blijft het noodzakelijk te bepalen welk spel er gespeeld wordt tussen deze elementen op elk moment van het verhaal en de geschiedenis, want de relationele permutaties vinden plaats in de dynamiek van deze tweeledige ontwikkeling.

14. Een tegenstelling kan slechts bestaan als er een gemeenschappelijke identiteit aan de elementen van een oppositie ten grondslag ligt, als ze draait rond een gemeenschappelijke as.

15. Zie mijn analyse van LAURA (Otto Preminger, 1944) in: *Narrateur, personnage et spectateur dans le film de fiction*. Proefschrift van de Troisième Cycle, EHESS - Université de Paris III, april 1985.

4. Het verhaal construeert, confronteert, verandert en verwisselt via de taal maar ook visueel, in zijn progressie de kenmerken en attributen van een personage binnen een systeem dat in zijn ontwikkeling bijna nooit pure en eenduidige antwoorden geeft. Het gaat om overgangselementen die noodzakelijk zijn om van de ene toestand van het systeem in een andere over te gaan. Maar tijdens deze ontwikkeling handhaaft het verhaal formeel de dragers van deze attributen (de personages). De polen waartussen de elementen spelen, blijven bestaan zoals bij boompje-verwisselen. Het opheffen van een drager leidt op de een of andere wijze (via een erkend gemis of een substitutie) tot een herverdeling van diens elementen. De uitwisseling of de transactie staat voorop.

Het is vooral op dit punt dat we, via Lévi-Strauss en Philippe Hamon, Paul Ricoeur opnieuw zien opduiken met zijn idee van de synthese van het heterogene. Het verhaal heeft als functie (door fusie en/of uitsluiting) een slotsynthese te geven via een aantal etappes die pogingen zijn het heterogene¹⁶ te reduceren. Maar de pogingen zijn niet helemaal geslaagd en daarom zijn er andere etappes nodig.

5. De laatste consequentie komt zijdelings voort uit de voorafgaande. Het personage is op twee manieren uiteengerafeld: via heterogene elementen en tijdelijke configuraties. Men kan het personage niet langer op één punt vastpinnen. Het wordt niet alleen indirect bepaald door zijn verhouding tot andere personages (zijn elementen worden bevestigd door de plaats die ze innemen ten opzichte van de elementen van andere personages), maar de andere personages kunnen ook de dragers van sommige van zijn elementen zijn. Een secundair personage kan de gespleten, partiële, karikaturale of potentiële representatie van een hoofdpersonage zijn en zo een rondzwervend deel van zijn bundeling, van zijn panoplie vormen.

Laten we deze gedachtengang nog een stapje verder doorvoeren. Als we het systeem nog dynamischer maken, kunnen we bedenken dat andere personages op een bepaald moment van het verhaal de mogelijke toekomst van het hoofdpersonage kunnen aangeven; dat ze een waarschijnlijke extrapolatie zijn, een synthesevorm, verkregen door de dynamiek die besloten ligt in de aanvankelijke heterogeniteit van zijn elementen. Bepaalde personages vormen zo de verschillende configuraties¹⁷ – aantrekkend of afstotend – van wat het lot van het hoofd-

16. Ik merk terloops op dat bij Propp het eerste gebrek de homogeniteit verstoort.

17. Zie Greimas, 'Les actants...', a.w., p. 65.

personage kan worden. Configuraties die in meer of mindere mate monstrueus (te vermijden en te verwerpen), meer of minder geslaagd (begerenswaardig en te verdedigen) zijn. Die configuraties blijven approximatief totdat de toeschouwer aan het einde een coherent en evenwichtig beeld heeft gekregen.¹⁸

De analyse van een personage bestaat dus uit de analyse van zijn narratieve lot aan de hand van de protagonisten. Laten we een beeldende metafoor kiezen om de elasticiteit van het systeem te beschrijven: het verhaal tovert ons via de situaties die de acolieten veroorzaken, preciaire anamorphoses van het hoofdpersonage voor, alvorens deze vertekening 'recht' te trekken.

Voordat ik met de analyse van MILDRED PIERCE (Michael Curtiz, USA, 1945) begin, resten mij nog twee opmerkingen. De eerste heeft betrekking op de plaats van de *waarde* binnen het systeem, de tweede op de relatie van de (klassieke Amerikaanse) film tot de *mythe*. De verhalen die de cinema vertelt zijn de erfgenamen van de roman, en daarom moeten we in het achterhoofd houden wat Claude Lévi-Strauss zegt over de relativisering van de opposities. Maar het blijft een feit dat de narratieve film iets van een mythe behoudt. Ik zal daarvoor drie redenen geven (twee daarvan zijn co-relatief).

In de eerste plaats kan dit personagesysteem, dat functioneert op het discontinue, op het verschil, niets anders dan waarden voortbrengen.¹⁹ Hierdoor worden de elementen die tijdens het verhaal aan een personage toegekend worden, van een extra semantische betekenis voorzien. Op deze wijze zijn semantiek en narratieve structuur met elkaar verbonden. Misschien doen we er beter aan niet van waarden te spreken maar van evaluaties, want vanuit dit perspectief worden de personages ook onderling gedacht, en schatten ze elkaar in. Ik kan Philippe Hamon goed volgen wanneer hij via de romanpersonages van de semiotische status naar de ideologische status van de tekst overgaat (de term evaluatie stamt van hem).²⁰ Maar het structurele respect dat deze auteur voor de tekst heeft, verbiedt hem – een theoretisch verbod – de ideologie van de maatschappij die de tekst voortbrengt op de korrel te nemen; verbiedt hem duidelijk te maken hoe de literaire tekst op de ideologie inwerkt en een werkelijke aporie tracht op te heffen. In dit opzicht lijkt mij de ternaire visie die Paul Ricoeur op de mimesis heeft,²¹ zowel

18. Ik kom later terug op de voorwaarden van een dergelijke aanvaardbaarheid.

19. Zie Greimas & Courtés, a.w., het artikel 'Valeur' 2, 6 en 7.

20. Ph. Hamon, *Texte et ideologie*. Parijs (PUF) 1984.

juister (vooral door de notie 'pre-semantisering van de actie') als vruchtbaarder.

De tweede reden is dat de film, gezien zijn hoge produktiekosten en rentabiliteitsproblemen, vanaf het begin een groot publiek voor ogen heeft. De film moet zich dus beroepen op die dramatische elementen die door zoveel mogelijk verschillende lagen van een samenleving en door zoveel mogelijk verschillende gemeenschappen gedeeld worden. Ze hoeven niet noodzakelijkerwijze kosmisch of universeel te zijn, maar ze dienen wel algemeen te zijn. En al vertelt de film een ingewikkelde geschiedenis die vergelijkbaar is met de roman, het blijft een feit dat de film grotendeels bepaald wordt door zijn standaardlengte van anderhalf uur (vanwege produktie- en uitbrengkosten) en door een materiële instabiliteit (van licht en geluid) die gevangen wordt door de snelheid van de projectie. Als de film betekenis wil scheppen, kan hij dit slechts doen door op duidelijke wijze snel ontcijferbare waarden en betekenissen weer te geven, zelfs wanneer hij een rijk palet van middelen heeft. Als de opposities binnen het filmische verhaal fijn, subtiel en pervers zijn, dan nog functioneren ze op basis van krachtige configuraties en gemarkeerde assen.

Bovendien – derde reden – plaatst het gebruik van een beperkte voorraad star-acteurs (en dit geldt ook voor de status van de gespecialiseerde bijrolacteurs) die van film tot film opnieuw ingezet worden volgens een vastliggend spel van herhaling en variatie, het filmisch verhaal in de intertextualiteit. In de terminologie van Lévi-Strauss: personages en films '(be)denken (zich) onder elkaar'. In de terminologie van Panofsky: we moeten personages en films voorstellen als *inter se disputando*, in een onderling dispuut verwickeld.

21. Paul Ricoeur, *Temps et récit I*. Parijs (Seuil) 1983, pp. 76-77. Een samenvattende herhaling: mimesis I betreft de referentie die voorafgaat aan het verhaal, die een voorkennis van actieschema's betreft; mimesis II is een poëtische configuratie met een driedelige functie (p. 102) die de evenementen in een verteld verhaal omzet, deze op de syntagmatische as projecteert om zo een synthese van het heterogene te bewerkstelligen, met behoud van de temporele kenmerken. Mimesis III is de ontmoeting, de intersectie (p. 109) van de tekst met de wereld van de lezer.

De keuze voor juist MILDRED PIERCE, waaraan al vele analyses gewijd zijn, heeft te maken met mijn onvrede dat alleen het titelpersonage bestudeerd wordt. En twee van deze analyses zijn bepaald door de a priori's van een niet-contradictoire ideologie; het zou om een 'women's film' gaan met als enige boodschap: 'Back to the kitchen!' Het verhaal zou als ideologisch doel hebben vrouwen, bij terugkeer van de soldaten uit de oorlog, te weren uit de fabriek en terug naar de keuken te sturen.²² Maar wanneer we Mildred inderdaad met de handen in het deeg zien wroeten, is dat aan het begin van de film en de geschiedenis, en niet aan het einde. In tegenstelling tot aardig wat andere films hebben de mannen geen militair verleden. En Mildred is niet alleen Mildred, ze is vooral ook Joan Crawford.²³

De film draait in essentie rond negen personages, vijf vrouwelijke en vier mannelijke. Aan de vrouwelijke kant: Mildred, haar dochters Kay (de jongste) en Veda (de oudste), haar huishoudster Lottie en haar assistente Ida. Bij tijd en wijle verschijnen twee andere vrouwen: Maggy Biederhof, een aardig maar kletsgraag burgervrouwje, die een tijdlang rond de eerste echtgenoot van Mildred draait en vervolgens uit de geschiedenis verdwijnt door met een beroemde onbekende te trouwen. Dan is er ook nog Mrs. Forrester, een dame van stand, kortaf, hard in zaken. Ze weigert haar goedkeuring te geven aan de relatie tussen haar zoon en Veda, in haar ogen een huwelijk beneden hun stand. Mrs. Forrester verdwijnt na het ongeval. Wat de mannen betreft: Bert, de eerste echtgenoot van Mildred, Monte Beragon, haar tweede, en Wally, de eeuwige kandidaat. Alle belangrijke personages zijn tot nu toe in

22. Joyce Nelson 'MILDRED PIERCE reconsidered', in: *Film Reader* nr. 2, Chicago 1977, opnieuw gepubliceerd in Bill Nichols (ed.), *Movies and methods II*. University of California Press, 1985; Pam Cook, 'Duplicity in MILDRED PIERCE', in: E. Ann Kaplan (ed.), *Women in film noir*. Londen (BFI) 1978. Het artikel van Joyce Nelson is een excellente analyse van vooral de mannelijke personages; ik laat me inspireren door haar analyse; mijn kritiek richt zich tegen haar conclusies. Het artikel van Pam Cook getuigt veel duidelijker van hokjesgeest.

23. Zie voor de relaties tussen star en personage: Robert C. Allen en Douglas Gomery, 'The Role of the Star in Film History', in: *Film history. Theory and practice*. New York (Alfred A. Knopf) 1985, pp. 172-189; Cathy Klaprat, 'The Star as Market Strategy: Bette Davis in Another Light', in: Tino Balio (ed.), *The american film industry*. (University of Wisconsin Press) 1985 (herziene editie), pp. 351-376; James Naremore, 'Actor, Role, Star: James Cagney in ANGELS WITH DIRTY FACES', in: *Mosaic* XVI, 1983, 1/2, pp. 1-17. Ik verwijs ook naar het hoofdstuk 'L'Idéal(e)' in mijn boek *Figures de l'absence*. Parijs (Cahiers du Cinéma) 1988.



Mildred en echtgenoot Bert



Mildred met Veda

hun verhouding tot Mildred gedefinieerd. De lijst van mannen wordt nog aangevuld door Inspecteur Peterson, die de bekentenis van Mildred aanhoort en die een onversneden symbool van de Wet is. Ik sla hier de jonge Forrester, drie politiemannen, de boekhouder van Mildred en een dokter over, aangezien ze puur functionele en niet-gemarkeerde rollen vervullen.

De geschiedenis van Mildred (die ze zelf vertelt) is niet echt vrolijk te noemen.²⁴ Ze is een eenvoudige huisvrouw die probeert het familieinkomen aan te vullen met het bakken van taarten voor de buurt. Zij scheidt van haar man Bert, die werkloos is en meer geïnteresseerd in buurvrouw Biederhof dan in het zoeken naar werk. Om de zaak draaiende te houden en Veda alles te geven wat nodig is om een jong meisje een goede opvoeding te bezorgen, bemachtigt Mildred met Ida's hulp een serveerstersbaantje in een koffieshop. Ze behaalt al snel heel goede resultaten en verhoogt met Lottie's hulp thuis haar taartenproductie. Met het geld dat ze door deze werkdrijf verdient en de steun van Wally koopt ze een villa van Monte en maakt er een restaurant van.

Terwijl Mildred een paar dagen weg is met Monte, sterft Kay in het huis van Maggy Biederhof aan een longontsteking, ondanks de inspanningen van Bert. Het restaurant wordt een succes, vooral dankzij de samenwerking met Ida. Het is het eerste restaurant van een keten. Mildred, opgeslokt door haar werk, vraagt Monte zich bezig te houden met Veda. Zij is niet alleen een onuitstaanbaar en verwend kind, maar ook een loeder dat via een zwangerschap de familie Forrester chanteert om een vette cheque los te peuteren. Mildred ziet zich ver-

24. Zie de integrale *découpage* in de *Warner Bros screenplay series* van de University of Wisconsin Press.

plicht haar het huis uit te jagen en zelf te vertrekken om ergens alleen tot rust te komen.

Wanneer ze terugkeert, sluit Monte met Mildred een zakelijk huwelijk. In ruil hiervoor krijgt Mildred zowel het familie-landgoed, dat ze in een schitterende woning verandert, als Monte's gunstige invloed op Veda. Maar Monte is een profiteur en Veda buikdanst in Wally's matrozenbar. De verloren dochter wordt door Bert naar de Beragonstal teruggevoerd, maar het is te laat. Mildred wordt door iedereen verraden: Monte verplicht haar haar restaurants aan Wally over te dragen en hij blijkt de minnaar van Veda te zijn. Veda doodt Monte uit gekwetste eigenwaarde en wordt door de politie gearresteerd.²⁵

Als we op dit punt de schade opnemen, zien we dat Mildred alles verloren heeft: haar eerste echtgenoot, haar jongste dochttertje, haar tweede echtgenoot, haar oudste dochter en haar restaurants. Als vrouw, moeder en zakenvrouw heeft Mildred gefaald. Maar dit schaderapport klopt niet helemaal omdat het geen rekening houdt met de twee laatste shots van de film. Na de gruwel van die duistere nacht waarin Mildred alles verliest,²⁶ verlaat ze het politiekantoor aan de arm van brave Bert en loopt met hem de zonsopgang tegemoet. Natuurlijk is de verleiding groot dit op het allerlaatste moment hervonden geluk en het loodzware happy-end te verwerpen (zeker gezien het voorafgaande), vooral omdat in een hoek van het slotbeeld twee vrouwen op hun knieën de vloer schrobben, een niet over het hoofd te zien voorteken, zo lijkt het, van wat Mildred van nu af aan te wachten staat. Maar dit einde kan niet zowel vals als waar zijn. Ik slaag er niet in dit einde te verwerpen noch het als strikt misogyn te interpreteren, want het wordt reeds zeer vroeg in de film aangekondigd en gekoppeld aan de jongste dochter.

Midden in de film verdwijnt Kay op abrupte wijze. Even daarvoor zien we Mildred een leuke tijd met Monte beleven (de scènes staan in het teken van luxe, zwemmen, avondkleding, haardvuur en romantische muziek). Na Kay's dood opent Mildred met veel spektakel het restaurant dat voortaan haar voornaam in neonletters draagt (scènes

25. Het is onmogelijk een nauwkeurige samenvatting van de geschiedenis van de film te vertellen. Mijn samenvatting wil, als geheugensteuntje, slechts de belangrijkste etappes in de relaties tussen de personages aangeven. Ik volg de (volg)orde van de geschiedenis en niet die van het verhaal; de interferenties tussen die twee zullen verderop bestudeerd worden.

26. In één enkele nacht worden inderdaad de laatste aktes uit het drama samengebracht (de moord op Monte, de wanhoop van Mildred, de valstrik die opgezet wordt voor Wally en de confrontatie op het politiekantoor) en daaropvolgend het verhaal dat Mildred erover vertelt.



Veda en Kay

van bezeten werkdrijf en onmiddellijk succes). Kay vormt met Veda een simpele maar duidelijke deelverzameling. De eerste keer dat we haar zien, speelt ze op straat, in tuinbroek, baseball met de jongens. Veda komt in perfecte maatkleiding van pianoles naar huis en neemt in het voorbijgaan die wildebras in haar nekvel mee. Kay is zorgeloos en zonder maniertjes (een voorrecht van haar leeftijd). Ze laat de taarten, die haar moeder voor de meer welgestelde burens maakt, staan en houdt het liever bij hamburgers. Ze kleedt zich als een sloddervos en aarzelt niet zich komisch te vermommen en een soort rumba te zingen en dansen. Ze is jong, eenvoudig, onschuldig, lief en oergezond. Maar haar moeder verwaarloost haar een beetje. Haar dood is een schandelijk offer, want hij is narratief niet verantwoord en uit moreel standpunt gezien onjuist. Hij is narratief onverantwoord omdat het gaat om een jong en gezond kind voor wie een fatale afloop, afgezien van een klein kuchje, nergens aangekondigd is. Haar dood is moreel onjuist, niet alleen omdat een kind onschuldig is, maar ook omdat haar dood het resultaat is van een egoïstische verwaarlozing door Mildred (haar dood wordt omlijst door Mildreds liefdesscène met Monte en de opening, zonder overgangsscène, van het restaurant) en Mildreds voorkeur voor Veda.²⁷ Kay is het slachtoffer van de blinde ambitie van haar moeder, van haar en Veda's pleziertjes.

Veda wordt inderdaad voorgesteld als het object van alle attentie van Mildred. Ze is eerst een jong en koket meisje dat de zorgen van haar moeder begrijpt en deelt en dat braaf haar klassieke pianostukken

27. Om het geheel nog schandaliger te maken, sterft Kay niet thuis of in het ziekenhuis, maar bij mevrouw Biederhof terwijl Mildred bij Monte is: haar dood is het gevolg van een ontwortelde familie.



Veda

speelt. Veda is dus meer verwant met Mildred. Zoals de mise-en-scène meerdere malen aangeeft, lijken ze uiterlijk op elkaar en dragen ze soms dezelfde jurken. Ze zijn er allebei op gebrand zich uit hun situatie omhoog te werken. Hun gelijkenis zal uitmonden in het feit dat ze voor Monte inwisselbaar zijn. Maar die gelijkenis is er slechts om duidelijker uit te laten komen wat hen uiteindelijk onderscheidt. Veda wordt het anti-subject van Mildred. Ze is een luidruchtig en verwaand trutje, dol op polo en Franse uitdrukkingen en verslaafd aan mondaine toestanden. Ze is er alleen op uit zo makkelijk mogelijk aan plezier en geld te komen. Veda minacht het werk van haar moeder (zie de episode rond Mildreds serveerstersuniform dat Veda uit minachting Lottie laat dragen). Zij minacht het moeizaam verdiende geld (ze zegt dat het geld van haar moeder altijd een bakluchtje zal hebben) en leidt een luizenleventje, gefascineerd door de gegoede burgerij en de adellijke stand (episodes Forrester en Beragon). Ze bemachtigt geld op de meest lage wijzen (ze leent van het personeel zonder terug te betalen, zegt zwanger te zijn van een onnozele hals en verkoopt zich aan matrozen). Gemeen, ondankbaar, zonder scrupules of waardigheid doet ze wat Mildred doet, maar zonder arbeid, moraal of schroom. Ze staat aan de kant van de buitensporigheid, wat duidelijk gemaakt wordt door de sappige bloem die ze bijna de hele tijd in haar haren heeft. Die bloem, een soort chrysanthem, is haar kenmerk: het symbool van de frisheid die ze in het begin kon hebben (het bloemenmeisje) wordt vervolgens het teken van misplaatste koketterie (ze draagt er een op haar kamerjas), openlijke vulgariteit (twee verwelkte bloemen in de matrozenbar) en uiteindelijk van moordende seksualiteit en inhaligheid (de moordaanslag op Monte). Veda wil niets van Bert weten, maar onthaalt Wally en Monte met open armen wanneer Mildred, na Wally en Monte

aan de kant gezet te hebben, Bert weer in haar armen sluit.

Tot hiertoe klopt alles nog. Enerzijds hebben we Kay: tuinbroek, baseball, hamburger en populaire deuntjes. Ze is onschuldig, de verwaarloosde eenvoud, gekoppeld aan Bert en sterft op brutale wijze. Anderzijds hebben we Veda: avondjurken, polo, cocktails en 'Valse brillante' (Chopin, *vert.*). Ze is schuldig, een gecultiveerde gekunsteldheid, gekoppeld aan Monte en wordt hoe langer hoe rott(end)er. Kay is een klein, hartelijk, Amerikaans kind, Veda een vereuropeesde snob. De tweede lijkt zich te ontwikkelen omdat de eerste uit de weg geruimd wordt. Als beiden aan het slot van een tegengesteld lot verdwijnen, komt dat omdat ze beiden het slachtoffer zijn van Mildreds excesses. Een buitensporige verwaarlozing voor Kay en buitensporige moederlijke zorg voor Veda. Kay en Veda belichamen twee aspecten van hun moeder: echtgenote van brave Bert en echtgenote van geraffineerde Monte.

Er zijn nog twee andere vrouwelijke personages: Ida en Lottie. Ida is blond, groot, intelligent. Ze is een werkpaard, ze is eerst Mildreds cheffin en wordt vervolgens haar vertrouwenspersoon die alles in de gaten houdt. Ze is efficiënt en zelfstandig, maar voor haar ongepolijste energie en nogal directe eerlijkheid gaan de mannen op de loop. Lottie is een andere werkneemster van Mildred, ze is zwart, klein en dom. Ze is inefficiënt en afhankelijk. Men heeft weinig aandacht geschonken aan dit personage, dat des te sterker getuigt van misogynie aangezien deze op 'natuurlijke' wijze verdubbeld wordt door racistische tendensen. Het is 'normaal' dat een zwarte vrouw dom, alleen en zonder toekomstperspectieven is: ze denkt dat ze met een schort voor geboren is. Ida is niet echt spraakzaam, eerder bezonnen. Lottie praat als een kip zonder kop en met een falsetstem, alsof men per vergissing een stem gegeven heeft aan deze quasi-onpersoon, aan een soort aap.²⁸ Lottie is, wat uiterlijk en beroep betreft, de karikatuur van Ida. Terwijl Ida zich weet aan te passen en Mildreds ontwikkeling volgt zonder haar eigen plek te verlaten, blijft Lottie onnozel, zoals een dubbele episode in het door haar bazin verbouwde landhuis bewijst. Of het er nu om gaat Bert aan te kondigen of de telefoon aan te nemen, ze maakt een hoop domme drukte. Wat dat betreft is ze ook de karikatuur van Mildred en Veda. Ida vertegenwoordigt voor Mildred het slagen in het werk maar geeft ook een mogelijk gevolg aan (de eenzaamheid); Lottie belichaamt de mislukking in het werk en een andere mogelijke consequentie (de

28. Het personage wordt vertolkt door Butterfly McQueen, die gespecialiseerd is in dit soort rollen: ze speelt ook Prissy in *GONE WITH THE WIND* en Vashti in *DUEL IN THE SUN*.



Mildred wijst Wally af...



maar doet steeds een beroep op hem

horigheid). Als uitweg wordt een keuze tussen Skylla en Charybdis aangeboden.²⁹

Het paradigma van de mannen is al even strikt. Bert Pierce, de eerste echtgenoot, ziet er in het begin kleurloos en gewoontjes uit. Hij heeft geen talent voor zaken (de eerste keer dat we hem zien draagt hij zijn zaak over, die hij niet draaiende heeft kunnen houden). En als hij dan een keer actief is, maakt hij Mildred verwijten of hangt hij bij de buurvrouw rond. Aan zijn dochters besteedt hij niet al te veel tijd. Wanneer Mildred hem te verstaan geeft dat hij zijn koffers dient te pakken, gehoorzaamt hij.

Wally is een geboren zakenman, hij is niet vies van wat hem opgedragen wordt en brengt zijn tijd door met Mildred op plumpe wijze het hof te maken. Mildred laat hem een blauwtje lopen, maar Wally laat zich daardoor niet ontmoedigen. Hij helpt haar door zich met haar zaken bezig te houden. Zijn nadelen zijn gebrek aan tact en vulgariteit (deze uit zich in de vorm van de matrozenbar aan de pier).

Monte heeft geen enkel verstand van zaken en is een gefortuneerde levensgenieter. Hij is charmant en geraffineerd, eigenschappen die te verklaren zijn door zijn afkomst van wat in een ver verleden Spaanse adel geweest moet zijn. Hij maakt Mildred het hof³⁰ en houdt zich

29. Skylla en Charybdis komen in de *Odyssee* van Homerus voor: Skylla is een monster met 6 koppen en 12 poten, Charybdis een zeemonster dat driemaal per dag het zeewater met schepen en al opslokt en weer uitspuugt. Ze bewaken ieder een kant van een nauwe doorvaart, waarschijnlijk de Straat van Messina (*noot van de vert.*).

30. Karakteristiek voor het onderscheid tussen Wally en Monte is de orchidee-episode. Wanneer Mildred haar restaurant opent, komen Wally en Monte deze gelegenheid bijwonen. Wally draagt een keukenschort en helpt aardappels



Mildreds idylle met Monte



Monte krijgt belangstelling voor Veda

braaf met Veda bezig. De door Wally bemiddelde ontmoeting tussen Mildred en Monte is heel 'vanzelfsprekend'. De nietsnut Monte verkoopt beetje bij beetje zijn erfenis. Wally, handelaar in onroerend goed, helpt op nobele wijze werkpaard Mildred haar eigen zaakje te beginnen. Monte voorziet Mildreds economisch succes van maatschappelijke lauweren en biedt tegenwicht aan haar werkdrift door er zijn warme gevoelens en genoegens tegenover te stellen. Dit wordt in de film geconcretiseerd in de door Mildred uitgevoerde verbouwing, die van Monte's stoffige en sombere familie-landgoed een stralend en levendig huis maakt.³¹

Maar de evolutie van de drie mannen gaat tegen hun eerste kwaliteiten in, hun ontwikkeling mondt in het tegendeel uit. Efficiënte en bereidwillige Wally is in feite niets anders dan een aasgier die zonder scrupules profiteert van het werk van anderen. Hij ontfermt zich over hun eigendom na ze uit de weg geruimd te hebben (Bert, Monte en Mildred). Op het eerste gezicht is Monte een man van de wereld, maar in feite is hij slechts een gigolo die tot alles bereid is. Bij Wally gaan zaken voor liefdesleven en principes, bij Monte de pleziertjes; beiden

schillen, Monte komt even later en brengt Mildred een orchidee. Wally moet deze een beschut plaatsje geven, maar smijt hem in de vuilnisbak.

31. Ik ga hier voorbij aan het feit dat Mildred van Bert gescheiden is uit zakelijk oogpunt en dat Mildred met Monte uit hetzelfde oogpunt trouwt. Zie voor de transformatie van een patriciërshuis door een vrouw *THE STRANGE LOVE OF MARTHA IVERS* (Lewis Milestone, 1946). Hier gaat het om de ongelukkige geschiedenis van een vrouw die haar eerste en oprechte liefde verloren heeft, die het economisch imperium van haar tante erft en een toekomstig politicus huwt. Aan het einde verliest ze echter alles omdat ze niet eenvoudig heeft weten te blijven.

zijn amoreel, laag bij de grond en uit op hun eigen voordeel. Ze maken ook allebei misbruik van Mildred en Veda. Als men de film in dit licht bekijkt, kan men echt niet zeggen dat hij een patriarchaal vertoog houdt. Maar het gaat hier om een slingereffect: hoe dieper Wally en Monte vallen, des te verhevener verschijnt Bert weer op de voorgrond. Hij laat Mildred haar gang gaan wanneer ze carrière maakt en blijft zelf trouw aan bepaalde principes: hij verdedigt en verzorgt Kay, trekt een zuur gezicht wanneer het woord echtscheiding valt, redt Veda een eerste maal van de ondergang en brengt haar terug bij Mildred, neemt de moord van Monte op zich om vrouw en dochter te sparen. Hij offert zijn belang en plezier op aan zijn principes: hij is moreel en onhebzuchtig. In tegenstelling tot Wally en Monte, maar evenals Mildred, heeft Bert een groot hart.

We moeten de laatste scène van de film in verband brengen met de eerste. In het verhaal zijn die twee scènes symmetrisch en liggen ze ver uit elkaar, maar in de geschiedenis volgen ze elkaar op en vormen ze elkaars tegendeel. Aan het einde van de nacht en gekleed in een zwarte smoking verdwijnt de briljante maar onstandvastige Monte. Bij het aanbreken van de dag en in een licht wandelkostuum verschijnt de vergeten maar standvastige Bert. Tussen die twee momenten doet inspecteur Peterson zijn intrede (ik kom later op hem terug).

Pas als we de hele galerij van secundaire personages die aan de geschiedenis deelnemen, gehad hebben (op één uitzondering na, Peterson, die pas aan het einde, na de dood van Monte zijn intrede doet), kunnen we het over het hoofdpersonage hebben: Mildred. Zij is drie dingen tegelijk: vrouw, moeder en zakenvrouw.³² Wat dat betreft zouden we kunnen zeggen dat Mildred drie mannen 'aflegt'. Aan het begin van de geschiedenis is de zwakheid van Bert de oorzaak van een onevenwichtige en dynamische situatie: de moederlijke eisen zorgen voor de noodzaak van het werk dat ten koste gaat van de vrouw (episodes thuis en de koffieshop). Daardoor ontstaat er een verwijdering tussen Mildred en Bert. Als ondernemingslustige vrouw staat Mildred dicht bij Wally, maar als waardige en eerlijke vrouw staat ze ver van hem af. Als vrouw heeft ze overeenkomsten met de 'eerste' Monte, die de moeder van Kay bestraffend toespreekt, de moeder van Veda gelijk geeft en de zakenvrouw haar adellijke titel verleent. Die drievoudige harmonie met Monte is de slotfase van een eerste ontwikkeling. Maar het resultaat is fragiel want oppervlakkig: de vrouw in haar ver-

32. Het werk is voor de vrouw en voor de moeder verbonden met een ambitie die enerzijds bepaald wordt door zelfrespect (waardigheid) en anderzijds door respect voor anderen (eerlijkheid en gematigdheid).

blindt de moeder en de zakenvrouw. Aan het slot van een tweede ontwikkelingsfase wordt Monte verstoten door de zakenvrouw en vervolgens door de moeder en de vrouw, wat ook met Wally gebeurt. De dynamiek van de drie assen wordt voor Mildred verdubbeld door variaties die binnen elke as plaatsvinden. Als ze te weinig vrouw is, is ze blind voor de eerste Bert; als ze te veel vrouw is, ziet ze niet wie de tweede Monte is. Onvoldoende een moeder en ze verliest Kay; te veel moeder en ze verliest Veda. Als ze onvoldoende werkt, wordt ze als de tweede Wally of als Ida.

Volgens een klassiek principe van het melodrama³³ is MILDRED PIERCE gebaseerd op een eenvoudig systeem van opposities die uiteindelijk omgekeerde posities verkrijgen, waarbij een excessieve eigenschap (te veel en te weinig) in het tegendeel ervan omslaat, waar winst tot verlies en verlies tot winst leidt en zo de ontwikkeling van de intrige op gang houdt.³⁴ Opposities en omkeringen zijn in de mise-en-scène van Michael Curtiz uiterst nauwkeurig verzorgd door enerzijds de casting (zie hoe het uiterlijk van Bert, Wally en Monte ingevuld wordt³⁵) en anderzijds de belichtingsoppositie low key / high key³⁶ die kenmerkend is voor de afwisseling tussen 'heden' (Mildreds verhaal op het politiebureau) en 'verleden' (Mildreds geschiedenis).³⁷ Het verleden is volgens hetzelfde principe, de oppositie winst/verlies, onderverdeeld.

33. Kay's dood is vanwege de pathetische mengelmoes het beste voorbeeld van de melodramatische sensibeleit. Sinds Aldous Huxley's problemen met de Britse koninklijke familie vanwege COUNTERPOINT weten we dat zelfs in fictie de dood van een kind onaanvaardbaar is.

34. Dat is ook de reden waarom het melodrama zich zo goed leent voor de structurele analyse. Als we tenminste weten wat er onder structurele analyse verstaan moet worden. Bij Lévi-Strauss blijft de analyse niet beperkt tot schema's met + en -, om de aan- of afwezigheid van een attribuut aan te geven (een binaire en eenvoudig te begrijpen analysevorm). Zijn analyse kent echter ook een ogenschijnlijk weinig bekende methode, die met schaalwaarden werkt waarbij de graderingen en de relativiteit van waarden gemeten worden. De structurele oppositie is niet noodzakelijkerwijs binair en frontaal, ze kan partieel en relatief zijn.

35. Bert wordt gespeeld door Bruce Bennet, een grote blonde man met een strak en serieus gezicht. Jack Carson speelt Wally Fay en geeft deze zijn bollig uiterlijk, zijn enigszins lompe gelaatstreken en zijn laag voorhoofd. Monte wordt gespeeld door Zachary Scott, bruin, magertjes, iel zelfs, met een zeer elegante snor.

36. High key: gelijkmatige uitlichting van het gehele decor. Low key: een accentuering van het zwart-wit contrast met een dominantie van donkere waarden.

37. Die afwisseling betreft niet de oppositie melodrama / film noir, zoals sommigen gezegd hebben. In zijn *Notes on film noir* heeft Paul Schrader op overtuigende wijze aangegeven dat de film noir melodramatisch is.



Mildred ziet Monte en Veda!

Twee voorbeelden om dat te verduidelijken. Het eerste voorbeeld betreft een driedelige episode: Mildreds 'uitspattingen' met Monte in de villa aan het strand (high key); de dood van Kay (low key); de opening van het restaurant (high key). Het tweede voorbeeld is het contrast tussen Veda's verjaardagspartijtje thuis (high key) en de discussie die Mildred op dat moment met haar schuldeisers voert (low key).³⁸ In de film en in de geschiedenis volgt daarop het zwartste gedeelte wat betreft belichting en inhoud: Mildred ontdekt de verhouding tussen haar dochter en haar echtgenoot.

Het traject van Mildred wordt bepaald door het spel van haar kenmerken-eigenschappen in relatie tot die van de andere personages in de film. Dit traject wordt ook bepaald door de kenmerken-eigenschappen van de actrice, of beter gezegd van dat acteurspersonage dat star heet.³⁹ Wat dit punt betreft, zijn de drie films die op MILDRED PIERCE volgen interessant voor de star Joan Crawford: HUMORESQUE (Jean Negulesco, 1946), POSSESSED (Vincent Sherman, 1947) en DAISY KENYON (Otto Preminger, 1947).

Bij wijze van spreken gaat Joan Crawford-Helen Wright in HUMORESQUE een stapje verder door in een zwarte avondjurk in een nachtelijke oceaan zelfmoord te plegen. Zij speelt de echtgenote van miljardair Victor Wright, de lanterfantende erfgenaam van de vliegtuigpionier, een coulant baasje op leeftijd. Ze is hier een trotse en harde vrouw, onbevredigd maar scherpzinnig en met een hang naar de fles.

38. Dit contrast wordt nog versterkt door het decor: grote villa versus klein kantoor.

39. Zie: Edgar Morin, *Les stars*. Parijs (Seuil) 1972; Christian Metz, *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980.

Ze wordt verliefd op de jonge John Garfield-Paul Boray, een berooide maar geniale joodse violist. Zijn genie zorgt ervoor dat hij onuitstaanbaar is maar met hart en ziel voor de kunst leeft. De twee beleven een periode van gelukkige complementariteit: Helen bezorgt Paul het geld en de relaties die hem ontbreken, Paul geeft Helen de liefde en de artistieke beleving die de welgestelde burgerij niet kent. Ze voelen zich één in hun onbuigzame streven naar het beste (zoals in *SCARFACE* de twee helden 'the top of the world' willen zijn). Helen richt zich geheel en al op haar liefde, maar Paul is verslinderd aan zijn liefde voor de kunst. Helen laat zich van haar steriele miljardair scheiden, maar Paul is met de muziek getrouwd. In de wetenschap dat haar liefde de veel-eisendheid van het genie alleen maar kan verzwakken, lost Helen zichzelf op in de golven terwijl Paul in muzikale stromingen opgaat (!). De film speelt zich af rond drie locaties: de ouderlijke kruidenierszaak waar Paul opgegroeid is (het laatste shot toont zijn thuiskomst in het ochtendgloren); de patriciërs woning van de familie Wright waar frivole cocktailparty's georganiseerd worden, en een huis aan het strand waar de liefde tussen Helen en Paul ontluikt en eindigt. De film bestaat uit een lange flashback die in de geschiedenis begint met Helens dood.

POSSESSED heeft ongeveer hetzelfde begin als *MILDRED PIERCE*. Joan Crawford-Louise Howell zwerft bij zonsopgang in een armzalige jurk door de verlaten straten van een grote stad. De camera filmt haar van een afstand en van boven af. Een hopeloze zoektocht naar een verloren geliefde die David schijnt te heten, heeft haar aan de rand van de waanzin gebracht. Men brengt haar naar een ziekenhuis waar zij, via een aantal flashbacks, aan de arts het trieste verhaal vertelt van een eenvoudige maar grote liefde voor een jonge en begaafd piano-spelende ingenieur en het verstandshuwelijk met een nobele maar bejaarde industriebaas. Dit huwelijk is niet bestand tegen de terugkeer van de eerste liefde. Ze is 'bezeten' ('possessed') van die liefde en zal alles verliezen. Dit lijkt veel op de tweede en derde scène van *MILDRED PIERCE*, waarin Mildred rondzwerft op de pier om vervolgens naar het politiekantoor gebracht te worden, waar ze aan de inspecteur het verhaal vertelt dat lijkt te eindigen met Mildred die alles verloren heeft. In *MILDRED PIERCE*, *HUMORESQUE* en *POSSESSED* is sprake van onteigening.⁴⁰

40. Het scenario van *POSSESSED* is uiterst ingewikkeld, met Hollywood-psychanalyse in het vooruitzicht. Ik vereenvoudig hier dus maximaal, maar duidelijk is dat we hier de gevolgen van een eerste en onmogelijke relatie vinden, de opkomst en het verval van de heldin, die eerst een verpleegster en dan een rijke dame is en alles verliest uit naam van die eerste liefde. Hier vinden we ook de band tussen de minnaar en haar 'dochter'.

En wat brengt DAISY KENYON ons? Joan Crawford-Daisy Kenyon is modeontwerpster en minnares van een getrouwde man (een advocaat, vooraanstaand politicus en lid van de high society). Een gedemobiliseerde en ontwortelde soldaat, links en teleurgesteld, die niet in staat is zijn voormalige beroep van scheepsbouwkundig architect weer op te pakken, wordt verliefd op haar. De geschiedenis komt erop neer dat ze er genoeg van heeft 'back street' te spelen voor de te briljante en te autoritaire advocaat; ze zal dus een gezin stichten met de onopvallende, onhandige maar innig verliefde architect. Daisy⁴¹ geeft de aanzienlijke maar te gesophisticieerde, te koele wereld van haar minnaar op en associeert zich met het harde maar gevoelsrijke en creatieve levenslot van haar echtgenoot, de ex-militair. Ook deze film speelt zich af rond drie locaties: het appartement/atelier van Daisy op de zolderetage, het te grote en te witte appartement van de advocaat en het kleine houten strandhuisje waar Daisy en de architect elkaar treffen. Dat doet aan POSSESSED denken, waar de liefde haar toevlucht vindt in een huisje aan een meer, terwijl het drama zich afspeelt in het grote huis met witte zuilen van de industrieel.

In alle vier de gevallen speelt Joan Crawford een vrouw die tussen twee mannen⁴² heen en weer geslingerd wordt, met de mogelijkheid het hoogste in de liefde of in de maatschappij te bereiken. In alle vier de films is er aan het slot sprake van een (vrijwillige of gedwongen) ontchechting, een keuze voor eenvoud en tegen ingewikkeld gedoe, voor pure, moeilijke of onmogelijke liefde en tegen de makkelijke maar steriele glans der schijn. Dit alles leidt in HUMORESQUE en POSSESSED tot dood en waanzin, in MILDRED PIERCE en DAISY KENYON tot een soort wedergeboorte van het personage, dat zich van het klatergoud ontdoet om met overtuiging een tweede leven te beginnen. Maar het is duidelijk dat het in alle gevallen om aanvaarden gaat, om afstand doen van het materiële in ruil voor het spirituele. De muzikale metafoor in Negulesco's film is vet aangezet, dikker dan de grafische kunst in DAISY KENYON, maar beide zijn duidelijk. Joan Crawfords carrière telt al aardig wat jaren wanneer in 1943 haar contract met MGM afloopt (MGM doet haar aan Warner Brothers over in de veronderstelling dat ze haar beste tijd gehad heeft). Voorheen speelde ze vaak elegante vrouwen in avondjurk maar ook karaktervolle vrouwen die, ondanks de beproevingen, de eenvoud en betekenis van liefde waarderen. De mise-en-

41. 'Daisy' betekent margriet, een eenvoudige bloem.

42. Wally Fay wordt vanaf het begin door Mildred afgewezen; dus blijven alleen Bert en Monte over. Het kan hier misschien om een standaard-scenariorecept handelen, maar dat de star daarvoor gekozen heeft, is van betekenis.

scène van de onteigening, het afzien en de vernieuwing via een wedergeboorte van het personage, heeft waarschijnlijk veel te maken met de evolutie van haar carrière, met een vernieuwing die zich afzet tegen eerdere personages en gelijktijdig die beeldvorming uitbuit. Dat zou ook de confrontatie tussen Mildred en Veda aan het einde van Curtiz' film verklaren, want Veda wordt gepresenteerd en ontmaskerd als ijdele, nostalgische en gekunstelde persoonlijkheid.

Pas nu kan ik het personage Inspecteur Peterson bespreken. Hij is een man en een vertegenwoordiger van de Wet. Daaruit heeft men logisch afgeleid dat hij een vertegenwoordiger van de mannelijke wet is, en de film herleid tot de confrontatie Peterson-Mildred, de geschiedenis tot het verhaal; de afloop zou vorm krijgen in de geknielde vrouwen van het laatste shot. Die affirmatie is in tegenspraak met het feit dat gedurende het leeuwedeel van de film drie van de vier mannen veroordeeld worden en de vrouwen winnen en dat er aan het einde slechts twee (Bert en Peterson) soelaas vinden – niemand laat een traan bij de brutale moord op Monte of de les die Wally ingepeperd krijgt. Het lijkt meer op gelijk spel wat mannen en vrouwen betreft.

MILDRED PIERCE is in feite een verfilmde *Bildungsroman* met een vrouwelijke held. De geschiedenis betreft niet zozeer een onderneming die failliet gaat omdat ze door een vrouw geleid wordt,⁴³ als wel een initiatie: het gaat om een praktische Verlangenscursus die de heldin door het dal van de schijn leidt, waar alles wat glanst nep blijkt te zijn (Monte en de erfelijke adel, Wally en 'eerst de knip') en waar het kleurloze waardevol blijkt (via Kay, Bert en eenvoud en waardigheid). Nadat ze haar economische, amoureuze en sociale avontuurtjes gehad heeft, nadat ze de verschillende en uiteindelijk doodlopende wegen der Vervulling doorlopen heeft (Lottie en Ida, Wally en Monte, Bert van het begin en Veda van het einde), te hoog geklommen is om heel laag te vallen, kan de argeloze Mildred aan het einde van haar zwerftocht opgelucht terugkeren om haar moestuin Amerika te cultiveren. De schijnbare dialectiek van het scenario is zo opgebouwd dat Mildred slaagt waar Martha Ivers (zie noot 31) faalde.

Wat is de rol van Inspecteur Peterson hierin, een man wiens leeftijd en functie hem wijsheid verlenen? Hij verschijnt aan het einde om Mildreds verhaal aan te horen (om haar opnieuw de geschiedenis te laten doorlopen) en licht te brengen in de duisternis, om de onschuld-

43. Als men de film van misogynie wil betichten, dan dient gezegd te worden dat Mildred alleen in het domein van de keuken aan de slag komt (het restaurant is een uitvergroting daarvan) en niet in de wereld van financiën of advocatuur.

gen vrijuit te laten gaan en de ware schuldigen te veroordelen: hij is meer rechter dan politiemann, de structuur van de film lijkt op een proces-film (getuigenverklaring in flashback na een moord). Mildreds verhaal volstaat om de vergankelijkheid van het verleidelijke en de schone schijn door de logica van de geschiedenis aan de kaak te stellen, maar brengt een dubbele leugen, een nieuwe schijn aan het licht: zowel Bert als Mildred beschuldigen zichzelf van de moord. In een nieuwe opwelling van familiegeest dekt Bert Mildred die op haar beurt Veda dekt. Inspecteur Peterson moet dus opnieuw tussenbeide komen om die leugen uit de wereld te helpen en Mildred te laten toegeven wat de toeschouwer reeds lang weet: haar opofferingen voor Veda zijn excessief en nutteloos, aangezien ze niet meer te redden is en nu voor haar eigen daden verantwoordelijk is. De moeder in Mildred mag de vrouw en de zakenvrouw die ze ook is, niet blind maken. En vooral moet een herhaling van de schandalige vergissing voorkomen worden: onschuldige Kay werd tevergeefs opgeofferd voor perverse Veda en onschuldige Bert mag niet ook nog aan haar opgeofferd worden, zeker niet nu Veda volwassen is en dus haar verantwoordelijkheid moet dragen en voor haar fouten boeten. De grootste fout is haar verhouding met Monte, waardoor de familiebanden op het spel gezet worden. De onderwaardering van de bloedverwantschap heeft tot gevolg dat Kay verdwijnt, de overwaardering leidt tot de verdwijning van Veda. Ze neemt nu de last en schade van Mildreds streven naar succes op zich, verleent haar kwijtschelding en steekt zo ook tegen haar af.⁴⁴ Inspecteur Peterson treedt dus niet zozeer op uit naam van de Wet als wel uit naam van de Moraal. Hij is eerder een priester dan een rechter.

Als logisch gevolg van de crescendo-oppositie high key / low key en met een karakteristieke vette knipoog wordt het einde van de geschiedenis en de ondervraging gelijkgesteld aan het einde van een lange nacht. Wanneer Mildred eindelijk de verhouding tussen Veda en Monte onder ogen ziet, treedt ze uit de duisternis in het licht, terwijl Veda en Monte in het zwart gedompeld zijn (de episode vlak voor de moord getoond aan het einde van Mildreds verhaal). Aan het einde van de ondervraging, als elke vorm van schijn definitief opgeheven is, staat Inspecteur Peterson op en opent, heel allegorisch, de jaloezieën om het natuurlijke licht van de Nieuwe Dag binnen te laten. Hij vel't een soort vonnis: 'We need some fresh air in here!' en zuivert Mildred zo van

44. Dit zijn klassieke functies en effecten van de dubbelganger. Zie: Greimas, 'Les actants...' a.w., p. 56; Lubomir Dolezel, 'Le triangle du double', in: *Poétique* nr. 64, november 1985.

haar zonden.⁴⁵ Wally, Monte en Veda hebben reeds gekregen wat hen toekwam.

En zo verschijnt probleemloos het slotbeeld: Mildred verlaat het politiekantoor, bevrijd en aan de arm van een herontdekte Bert. Twee dienstige vrouwen maken aan een stuk door de vloer schoon en nu kunnen we hen uiteindelijk zien als tegenwicht van Mildred-geassocieerd-met-Veda. Het herenigde paar gaat onder de triomfboog door en schrijdt de opgaande zon tegemoet die aan de horizon de wolkenkrabbers aftekent. Deze Nieuwe Ochtend stoelt op de allegorie van Werk en Nederigheid (oftewel Geweten) die in de twee vrouwen gestalte krijgt. Een familiale figuur van de Liefde, ingelijst door de boog van de Wet, schrijdt de Amerikaanse Toekomst tegemoet die gefigurativiseerd wordt in de ontluikende 'buildings'.

Als Peterson een vertegenwoordiger van de patriarchale wet is, dan komt dat omdat hij een vertegenwoordiger van de christelijke wet is waarvan de Drie-eenheid uitsluitend mannelijk is. Hij hoort Mildreds biecht aan: hier gaat het over de aardse rijkdom die op gewetenloze wijze en zonder werk verkregen wordt, zonder de zware beproevingen die de boetedoener de weg naar de waarheid wijzen; op deze wijze brengt hij haar ertoe de deugden Eerlijk Werk, Nederigheid en Matigheid te erkennen en aldus de desastreuze gevolgen van haar scheiding van Bert⁴⁶ weg te werken (een gevolg daarvan was een zelfmoordpoging, niet om het even wat!). De film mag dan wel starten met Monte's dood die Mildreds verhaal tot gevolg heeft; haar avontuur begint echter met Berts vertrek: dat brengt de geschiedenis op gang. Terug naar af, terug achter het aanrecht? Maar niets in de film geeft aan dat de beginsituatie de juiste was en alles wijst erop dat de aangewende middelen de verkeerde waren. De moraal van het verhaal draait daarop uit, want Mildred heeft twee dingen geleerd: een materieel exces (werk, genoegens, moederlijke verwaarlozing en overbezorgdheid) draait altijd op een nachtmerrie uit. Ze heeft de kwaliteiten die nodig zijn om in een harde wereld overeind te blijven zonder in moeilijke periodes haar waardigheid en eerlijkheid te verliezen. MILDRED PIERCE vertelt een geschiedenis om een boodschap te verkondigen die paal en perk stelt aan de mogelijke gevolgen van enkele basisprincipes. Deze

45. Dit lijkt veel op het slotgebaar van de heldin in *GASLIGHT* (de eerste, Engelse versie uit 1940). David O. Selznick spreekt hierover in: Rudy Behlmer (ed.), *Memo from David O. Selznick*. New York (Grove Press) 1981, p. 339.

46. Mildreds tweede huwelijk (dat een kans had geboden voor een mooie scène in het wit en een nieuwe fase van haar gelukkige carrière aangegeven zou hebben) wordt niet getoond. Dit verzwakt die fase in haar leven en bereidt een 'logische' terugkeer naar Bert voor.

boodschap probeert de door elk individu ondervonden contradictie tussen het sociale gebod 'Wees ambitieus' en het religieuze gebod 'Wees nederig' op te lossen. In dit opzicht hebben we te maken met een synthese van het heterogene, die onder andere laat zien wat voor een monsters kunnen voortkomen uit de tegenstrijdige aspiraties van vrouw, moeder en zakenvrouw. Maar ook al gaat het hier om een synthese, dan nog blijft het einde allesbehalve vernieuwend. Het is ook niet zonder betekenis in de mate waarin het een aantal series kentekent (de personages zijn daar slechts een voorbeeld van) om uiteindelijk de een in de ander te projecteren. Het laatste deel van de geschiedenis en de laatste shots van het filmische verhaal staan, gezien het moment waarop de film gemaakt werd, voor de vreedzame wederopbouw na de oorlog, voor de verhouding tussen de Verenigde Staten en Europa (de Amerikaanse dimensie van Kay wordt op het laatste moment veilig gesteld door de eliminatie van Spaanse Monte en verfranse Veda), voor de band tussen het sociale en religie, werk en familie, voor het opdoeken van de lichtende, esthetische, morele en dramatische afwisseling van het donkere (de bruine Monte en Veda, de fatale scènes) en het lichte (de blonde Kay en Bert, de scènes van geluk), voor de wedergeboorte van Joan Crawford als star. En bovendien neemt zij, zoals we zo dadelijk zullen zien, ook de positie van de toeschouwer in.

Conclusie

Drie opmerkingen tot besluit. De eerste heeft te maken met het functioneren en de functie van het filmisch verhaal. Dit verhaal (zoals elk fictieverhaal) is opgebouwd door de interactie van waarden die over meer assen verdeeld zijn (waaronder het werk, een belangrijke waarde in de narratieve Amerikaanse film) en die op de personages inwerken en deze opsplitsen. Elke as treedt in oppositie met de andere en kent zelf gradaties waarvan de uitersten een oppositie vormen. En dus moet de geschiedenis niet gezien worden als een chronologische opeenvolging van gebeurtenissen, maar als de logische ontwikkeling van een waardencirculatie die haar noodzaak vindt in een onaanvaardbare contradictie aan het begin van het verhaal. Nauwkeuriger geformuleerd: die logische ontwikkeling is alleen te begrijpen via de dubbele laag van verhaal en geschiedenis. *MILDRED PIERCE* is misschien de geschiedenis die de moord op Monte en de zelfmoordpoging van Mildred achter elkaar zet, maar is ook het verhaal dat de vrouw op de pier en de vrouw in de keuken achter elkaar plaatst. De film begint aldus met een paradox (een vorm van contradictie die meer speelruimte toelaat) op

verschillende niveaus. De film begint met het einde en toont de moord op een rijke en a priori onschuldige man in een rustige villa, vervolgens zien we een rijke en wanhopige vrouw (het nachtelijke uiteinde van de pier is zwaar symbolisch) en daarna diezelfde vrouw, arm maar zonder de wanhoop (en een even dik aangezet symbool, het fornuis). Deze diëgetische waarden zouden onopgemerkt blijven als ze in hun chronologische orde uitgestald zouden worden, als ze niet door de logica van het verhaal aan elkaar genageld waren.

Als ik in *MILDRED PIERCE* een *Bildungsroman* zie, dan komt dat zowel door de intrige als door de flashbackconstructie. Deze constructie heeft niet alleen tot doel het enigma te versterken of uit elkaar liggende etappes naast elkaar te zetten, maar stelt vooral Mildred in staat afstand te nemen van het 'verleden'. 'In het verhaal in de eerste persoon bekijkt de verteller, door het feit dat hij retrospectief zijn hele leven overziet, ook een bepaalde stand van zaken in een wereld waar zijn leven zich afgespeeld heeft, waar eerdere versies van zijn Ik zich een weg in de menigte hebben moeten banen, waar banden, noodlot, "geschiedenissen" zich gevormd hebben, en dit alles in een relatief autonome verhouding tot een Ik dat vanuit een "nu" alles als "dood", als voorbij, als voor eeuwig van het heden afgescheiden, beschouwt.'⁴⁷

Wat Mildred overkomt, is meer dan zomaar 'haar' geschiedenis: ze moet het aan een priester-rechter vertellen, een armzalige vorm van een Laatste Oordeel.⁴⁸ Het is niet moeilijk om te zien dat het verhaal van Mildred slechts bemiddelt tussen de (volg)orde van haar geschiedenis en de (volg)orde van de film, zodat de film juist de elementen van de geschiedenis op de voorgrond kan plaatsen; nauwkeuriger nog: zodat het filmische discours een (volg)orde aan het verhaal kan opdringen die vervolgens de geschiedenis het licht doet zien. Als er een semantiek van de actie is, dan kunnen we enerzijds stellen dat de noodzakelijkheid van de waardencirculatie de vorm van de voorvallen bepaalt en anderzijds dat de noodzakelijkheid van de waardencirculatie in dit spel de (volg)orde van de voorvallen bepaalt. Met andere woorden: het narratieve niveau is onlosmakelijk verbonden met het semantische niveau.

47. Käte Hamburger, 'Le récit à la première personne', in: *Logique des genres littéraires*. Parijs (Seuil) 1986, p. 285.

48. De 'zelfmoord' van Mildred moet serieus genomen worden en we moeten dus, zoals de structuur van het verhaal in de eerste persoon ons wil doen geloven, de Mildred van voorheen als 'dood' beschouwen: ze komt rekenschap afleggen van haar vorige leven. De moraal van de film stelt op duidelijke en expliciete wijze dat scheiding en zelfmoord verwerpelijk zijn.

Het tweede punt van mijn conclusie heeft te maken met het licht dat een film als *MILDRED PIERCE* enerzijds en de Amerikaanse politiefilm en de western anderzijds op elkaar kunnen werpen als we deze niet meer beschouwen als een sociaal en historisch transparante weergave waar fictie en realiteit aan elkaar gelijk gesteld kunnen worden, maar als we ze zien als allegorieën die juist hun kracht halen uit de stapsgewijze de-monstratie. De onderzoeker in de politiefilm, een eenvoudige arbeider, wordt geconfronteerd met de enorme fortuinen van gangsters en de hoge bourgeoisie en in verleiding gebracht door snel verdiend geld; maar uiteindelijk blijft hij trouw aan zijn moraal en veroordeelt de materiële winsten die te snel en zonder inspanning verdiend worden alvorens de draad van zijn normale leven weer op te nemen. Het enige lichtpunt is een standvastige moraal. Wat dat betreft is *Mildred Pierce* Philip Marlowe. In de western krijgt dit alles vorm in de tegenstelling tussen de sheriff, de gokker en de grootgrondbezitter. De strekking van de moraal is in ieder geval individualistisch⁴⁹ en mikt op een veredeling van de kleine burgerij.

Het derde en laatste punt houdt in dat om het begrip filmpersonage nauwkeuriger te definiëren, we het begrip spektakel beter moeten omlijnen. Wat dat betreft noem ik kort drie punten op. Ten eerste: als het door de narratieve film aangeboden schouwspel bestaat uit wat we zojuist aangegeven hebben, dan moeten we ook erkennen dat de toeschouwer deze waarden moet delen, dat hij ze geïntegreerd, zich eigen gemaakt moet hebben voor tenminste de duur van de film om de geschiedenis te kunnen volgen, om de vindingrijkheid en de wendingen te kunnen waarderen. Een narcistische welgevalligheid voor de meest amorfe doxa.

Ten tweede: filmbeelden zijn zeer vaak spraakzame, veelzeggende beelden. Een pre-semantisering van de actie is daar gedeeltelijk verantwoordelijk voor, maar hun symboliek heeft vooral te maken met de herhaling van de meest traditionele iconografie en/of van zeer platte linguïstische metaforen die verstard zijn tot een spreekwoord of gezegde; in *MILDRED PIERCE* is een nachtelijke pier ook het eindpunt van de aardse omzwervingen, de overgang van nacht naar dag is ook de passage van dwaling naar lichtende waarheid, van ongeluk naar geluk, in

49. Zie Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme*. Parijs (Seuil) 1983, m.n. 'Genèse 1: l'individu-dans-le-monde et l'individu-hors-du-monde', waar de auteur het verband uitlegt tussen de wording van het individu en de onthechting. Deze analyses zijn ook interessant voor de personage-analyse wanneer hij van 'concomitants' spreekt, onderling geassocieerde waarden die het stramen van de ideologie bepalen.

navolging van bepaalde Hollandse schilderijen. Wat dit punt betreft moeten we erkennen dat de filmstudies nog niet erg ontwikkeld zijn.

We constateren uiteindelijk – als derde punt – dat de toeschouwer van een film als *MILDRED PIERCE*, zowel zijn genot haalt uit de representatie van rijkdom, uit het slagen als uit het ‘molesteren’⁵⁰ van deze representatie. Op een wijze die ervoor zorgt dat de spanningsboog van de geschiedenis (de successtory van Mildred gevolgd door haar aardse onthechting ten gunste van ‘hogere’ waarden) gelijk loopt aan de projectie van de film, aan de levensloop van de film (de topos van de geschiedenis als ‘maar’ een droom): de heldin en de toeschouwer ontdoen zich aldus tegelijkertijd van de drogbeelden. Mildreds terugkeer naar de Stad kondigt de terugkeer van de toeschouwer naar de buitenwereld aan, van zomaar iemand die trots is een niemand te zijn. De boodschap die de filmpersonages in Amerikaanse klassieke films aan de toeschouwer verkondigen schuilt niet in de gedelegeerde avonturen die hij nooit persoonlijk zal beleven, maar de films tonen hem dat die avonturen evenzo verleidelijk als nutteloos zijn, dat een poging in die richting zinloos is. De meest illusionistische kunstvorm wil dus via het beeld de illusie aan de kaak stellen en zet op deze wijze de moraliserende functie van de westerse klassieke schilderkunst voort.

50. Zie Edward W. Said, ‘Molestation and authority in narrative fiction’, in: John Hillis Miller (ed.), *Aspects of narrative*. New York (Columbia University Press) 1971, pp. 47-68 (het proces is identiek aan dat van de star).