

A Faithless Lover

Rock Hudson in WRITTEN ON THE WIND

Aan het begin van WRITTEN ON THE WIND ligt Lauren Bacall op bed.¹ Rock Hudson is bij haar. Tegen het einde van de film zien we bijna dezelfde beelden: een en dezelfde gebeurtenis wordt *tweemaal* getoond. In tegenstelling tot de eerste keer kunnen we haar de tweede maal situeren binnen de context van het verhaal. Bovendien spreken de personages dan met elkaar; bij de eerste vertoning ontbreekt de dialoog. Lauren Bacall vertolkt het personage Lucy Hadley Moore en Rock Hudson is Mitch Wayne. Hij zit op het bed; ze lijken zich los te maken uit een omhelzing, maar Lucy klampt zich (opnieuw) vast. Ze smeekt hem nog niet weg te gaan: ze wil nog niet gaan slapen, ze wil met hem praten en vraagt hem bijna in tranen:

‘Take me away, Mitch, take me out of this house.’

Geruststellend antwoordt hij:

‘I will. In the morning.’

Lucy klemt zich aan zijn borst:

‘No, no, now... I’m afraid.’

Bedaard merkt hij op:

‘I won’t leave you.’

Zij zucht en snift:

‘Where is he now?’

Mitch weet het ook niet:

‘But wherever he is, he better stay there because when he comes back here, I’ll settle with him.’

Dat wil zij echter niet:

‘Oh no Mitch ... please!’

Mitch houdt zijn belofte grotendeels. Niet de volgende morgen, maar

1. WRITTEN ON THE WIND (1956). Universal International; Albert Zugsmith. Regie: Douglas Sirk; script: George Zuckermann, naar de roman *Written on the wind* door Robert Wilder; muziek: Frank Skinner, Joseph Gershenson; titelsong: Victor Young en Sammy Cahn, gezongen door ‘The Four Aces’; met: Rock Hudson (Mitch Wayne), Lauren Bacall (Lucy Hadley Moore), Robert Stack (Kyle Hadley), Dorothy Malone (Marylee Hadley) e.a.

aan het einde van *WRITTEN ON THE WIND* zien we een stralende Lucy die samen met Mitch het huis verlaat.

Deze scène (c) kan stereotiep genoemd worden voor een klassiek Hollywood-melodrama: het gaat om emoties, niet om acties. Zij is zwak en Hij is sterk; Zij stelt zich afhankelijk van Hem op en Hij zorgt ervoor dat alles voor Hen toch nog goed komt.

Maar zelfs de meest klassieke Hollywood-melodrama's vertellen nooit eenduidig over stereotypen. Naar aanleiding van het oppositiepaar *mannelijk* en *vrouwelijk* merkt Eric de Kuyper op: 'Het gaat er in deze verhalen juist om deze stereotypen enerzijds te ondermijnen (te problematiseren, te vervagen) en anderzijds toch te vrijwaren. Het cliché functioneert slechts door het radicaal uittesten ervan; de radicaliteit functioneert op basis van het cliché.'²

In dit artikel zal Mitch Wayne – het Hudson-personage – als *stereotype* onderzocht worden. De structuur van *WRITTEN ON THE WIND* maakt het mogelijk *twee* verhalen te onderscheiden waarin het Hudson-personage een cruciale rol speelt. Naast het liefdesverhaal, waarin Mitch Wayne het mannelijke personage is dat uiteindelijk een tweezzaamheid vormt met het vrouwelijke personage Lucy (Lauren Bacall) – twee 'goede' personages –, wordt het verhaal verteld over de teloorgang van de familie Hadley: het familiedrama. Hierin wordt Mitch *tegenover* Kyle en Marylee Hadley (Robert Stack en Dorothy Malone) geplaatst: hij is 'goed', zij zijn 'slecht'. Deze stereotiepe rol van het 'goede' personage vertolkt Rock Hudson ook in andere melodrama's van Douglas Sirk.³ Steeds blijkt echter na een analyse dat deze eenduidige kwalificatie onvoldoende is; er wordt met 'goed' en 'slecht' gespeeld.⁴ In *WRITTEN ON THE WIND* worden met name de verhaalopbouw en het ster-imago van Rock Hudson voor dit spel gebruikt.

Synopsis

WRITTEN ON THE WIND begint met een verwarrende sequentie (c'). Hierin worden vier personages geïntroduceerd: twee mannen en twee

2. E. de Kuyper, *Filmische hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1984, p. 36.

3. Als Bob Merrick in *MAGNIFICENT OBSESSION* (1953); Ron Kirby in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (1955); Burke Devlin in *THE TARNISHED ANGELS* (1957).

4. Zie voor stereotypen o.m. Th. Schatz, *Hollywood genres*. Philadelphia (Temple University Press) 1981, p. 255; J.-L. Bourget, *Douglas Sirk*. Parijs (Édilig Cinégrafique) 1984, p. 108.

vrouwen. De vrouwen en een man bevinden zich in een imposant huis. Een van de vrouwen bevindt zich met de man in een slaapkamer, de andere vrouw is alleen in een ander vertrek. De tweede man rijdt met grote snelheid naar dit huis. Hij gaat naar binnen, we horen een pistoolschot, de man wankelt naar buiten en valt neer. Via de blaadjes van een kalender die 'terugwaaien' belanden we ongeveer een jaar eerder in dit filmverhaal.

A. Lucy Moore werkt op de publiciteitsafdeling van de Hadley Oil Company. Zij ontmoet nu de man, met wie we haar hiervoor in een slaapkamer zagen: Mitch Wayne. Ze gaan naar een zakenconferentie, maar onderweg bekent Mitch dat hiervan geen sprake is: zijn vriend Kyle Hadley, de zoon van Jasper Hadley, de eigenaar van het bedrijf, wilde vanwege iets onnozels vanuit Texas overvliegen en Mitch heeft de zakenconferentie verzonnen om dit voor Jasper Hadley te verdoezelen. Lucy – maar ook Mitch zelf – geeft blijk van haar afschuw van dit soort kinderachtige praktijken.

In *Club 21* ontmoet Lucy Kyle Hadley. Kyle stuurt Mitch met een smoes weg en haalt Lucy over met hem een vliegtochtje te maken: in de lucht zal ze de *echte* Kyle leren kennen. Wanneer ze bij het vliegtuig komen, is Mitch er ook: ze vertrekken met zijn drieën. Kyle vertelt Lucy dat Mitch bij de Hadley's opgegroeid is omdat zijn vader hoopte dat Mitch een goede invloed op hem zou hebben. Lucy begint Kyle aardig te vinden. Nadat ze op Miami geland zijn, besluit Lucy vrijwel onmiddellijk weer te vertrekken. Kyle gaat achter haar aan.

B. Op het vliegveld vraagt hij haar ten huwelijk: zij stemt hiermee in. Kyle en Lucy gaan op huwelijksreis. Zij ontdekt, terwijl hij slaapt, een pistool onder zijn kussen. Vervolgens zien we Jasper Hadley en Mitch. De laatste zegt dat hij Marylee, de zus van Kyle (de tweede vrouw die in c' geïntroduceerd wordt, blijkt later), door hun gemeenschappelijke verleden, als zijn zus beschouwd. Hij kan daarom niet met haar trouwen (Jasper maakt duidelijk dat hij dit prettig zou vinden). Kyle en Lucy komen terug: Jasper Hadley is ingenomen met zijn schoondochter. Ondertussen misdraagt Marylee zich: ze hangt rond in een bar met een 'ordinaire' man. Mitch haalt haar op. In de auto vertelt ze dat ze van hem houdt. Hij weet dit en zegt dat ze haar tijd niet moet verdoen met op hem te wachten: hij houdt immers als een broer van haar.

Mitch bezoekt zijn eigen vader en vertelt dat hij bij de Hadley's weg wil: hij is verliefd op de vrouw van Kyle. Marylee gaat naar een rivier en haalt jeugdherinneringen op.

Tijdens het eenjarige huwelijksfeest van Kyle en Lucy, vraagt Kyle

aan zijn arts of Lucy wel gezond is: ze hebben nog steeds geen kinderen. De arts antwoordt dat er met Lucy niets mis is. Kyle's feeststemming slaat om in gelaten droefenis. De volgende dag neemt Marylee Mitch mee naar de rivier: ze picknicken. Marylee flirt, Mitch gaat hier niet op in.

In *Club 21* treffen Mitch en Lucy een stomdronken Kyle aan – hij wil niet zeggen waarom – en zij brengen hem naar huis. Ondertussen wordt Marylee in een motel met een pompbediende betrappt door twee politie-agenten en naar huis gebracht. Marylee gaat naar boven en zet haar muziek zo hard, dat Jasper en Mitch die beneden kunnen horen. Jasper gaat naar boven, maar krijgt op de trap een hartaanval en sterft.

Lucy zit bij Kyle. Hij ligt op bed en ijlt. Mitch leest in de kamer van Jasper Hadley condolences, als Lucy hem koffie brengt. Hij vertelt dat hij vertrekt: hij heeft zijn buik vol van de Hadley's. Als Lucy hem vraagt voor haar te blijven, antwoordt hij dat hij voor haar gebleven is. Lucy is verbaasd: 'Not for Kyle?' Mitch brengt Lucy op haar verzoek naar de dokter. Voordat zij de praktijk binnengaat, zegt Mitch dat hij van haar houdt. Als hij haar ophaalt, geeft ze hem een afscheidszoen: ze is zwanger en weet nu waarom Kyle drinkt.

Thuis neemt Lucy Kyle, die alweer dronken is, mee naar hun slaapkamer en vertelt dat ze zwanger is. Kyle wordt razend: hij gelooft niet dat het zijn kind is, maar beschuldigt Lucy van ontrouw. Volgens hem is Mitch de vader. Hij slaat haar – waardoor zij een miskraam krijgt – en wordt door Mitch weggestuurd.

c. We zien Kyle, zoals aan het begin van de film, naar het huis rijden. Mitch is bij Lucy in haar slaapkamer (zie voor een beschrijving van deze scène het begin van dit artikel). Mitch gaat naar beneden en krijgt ruzie met Kyle, die een pistool gevonden heeft. Wanneer hij Mitch bedreigt, grijpt Marylee in: tijdens haar worsteling met Kyle gaat het pistool af en Kyle sterft.

d. Hierop volgt een rechtszaak. Marylee doet Mitch hiervoor een voorstel: als hij met haar trouwt, hoeft ze niet tegen hem te getuigen. Minachtend slaat Mitch haar voorstel af. In de rechtszaal worden verschillende getuigen gehoord; Marylee als laatste. Aanvankelijk zegt ze dat Mitch Kyle vermoord heeft, maar dan vertelt ze dat het een ongeluk was.

In de laatste sequentie zien we Mitch en Lucy: ze verlaten samen het huis van de Hadley's. We zien ook Marylee: ze zit in de werkkamer van haar vader en heeft een miniatuur boortoren in haar hand, zoals haar vader op het schilderij dat achter haar hangt.

Het onderscheid tussen de plot en de story van een filmverhaal is in het geval van WRITTEN ON THE WIND niet eenvoudig.⁵ Door zijn structuur – met name door de eerste sequentie – wordt niet zozeer een verhaal (story) op een bepaalde manier (plot) verteld. Er is eerder sprake van twee verhalen die op elkaar inwerken.

Het begin van een klassiek verhaal is belangrijk: het zet de toon en maakt duidelijk om welk genre het gaat.⁶ WRITTEN ON THE WIND begint met een scène (c') die – zo kunnen we achteraf vaststellen – twee verhalen introduceert: een liefdesverhaal en een familiedrama. Hierop volgt het begin van het liefdesverhaal (A). Vanaf A tot D staat dit verhaal centraal, maar tegelijk wordt over het familiedrama verteld. Het familiedrama werkt in op het liefdesverhaal en *vice versa*. Het liefdesverhaal eindigt al in D: in de rechtszaal vormen Mitch en Lucy een koppel. Door de allereerste scène (c') kan de film niet eindigen met deze tweezaamheid. De twee verhalen moeten in balans gebracht worden: het familiedrama moet ook een acceptabel einde hebben. Dus vanaf D staat dat verhaal centraal. Het liefdesverhaal is niet alleen ondergeschikt, maar het speelt – afgezien van het 'uitgestelde' happy-end dat na D getoond wordt – in feite geen rol meer.

In D wordt de informatie over het familiedrama die tot dan toe verstrooid over het liefdesverhaal gegeven is (van A tot en met C), kort en krachtig samengevat en afgerond. Na D worden twee 'happy-endings' getoond: Mitch vertrekt (eindelijk) met Lucy en ook Marylee heeft haar 'plaats' gevonden: zij zal, als enige erfgenaam, het Hadley-imperium leiden.

Doordat eerst de nadruk ligt op het liefdesverhaal en vervolgens op het familiedrama, kunnen we stellen dat er drie openingsscènes zijn: c', A en D:

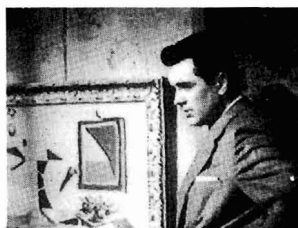
	C'	A	B	C	D
Film	begin	flashback	flashback	herhaling	
Liefdesverhaal	flashforward	begin			
Familiedrama	flashforward				begin

5. Zie voor het onderscheid plot/story o.m.: D. Bordwell, *Film art*. New York (A. Knopf) 1979, p. 52; M. Bal, *De theorie van vertellen en verhalen*. Purmerend (Coutinho) 1980, p. 12; E. Poppe, 'Inleiding in de narratologie', in: *Versus* 2/1984, pp. 79-87.

6. Zie voor een (semiotische) analyse van het begin van een klassiek filmverhaal o.m. R. Odin, 'L'entrée du spectateur dans le fiction', in: J. Aumont (ed.), *La théorie du film*. Parijs (Albatros) 1980, pp. 198-213.



Begin van de film



Begin liefdesverhaal



Begin familiedrama

2. De introductie van het Hudson-personage in het liefdesverhaal

In het liefdesverhaal (A) wordt Mitch Wayne op het eerste gezicht als een stereotiep 'boy meets girl' melodrama-personage geïntroduceerd. De ontmoeting tussen Lucy en Mitch vindt plaats in een (semi)openbare ruimte, wat gebruikelijk is in liefdesverhalen.⁷ Zij werkt in een kantoor waar hij zonder kloppen en dus onopgemerkt binnen kan wandelen. Lucy bekijkt posters in een vitrine; Mitch bekijkt haar. Hij lijkt met name geïnteresseerd in haar benen. Door zijn blikken wordt benadrukt dat het hier om een mannelijk en een vrouwelijk personage gaat. Hij lijkt een *bepaalde* interesse te hebben: zij is een *mooie vrouw*.⁸

Ze stellen zich voor: 'I'm Mitch Wayne'. 'Yes I recognized you, I'm Lucy Moore'. Lucy vertelt dat ze zijn foto regelmatig in de sensatiebladen tegenkomt. Mitch gaat onmiddellijk in de verdediging: het onderschrift bij de foto's luidt altijd: 'Kyle Hadley. Prince charming of the oil empire. And friend.' Het gaat niet zozeer om hem als wel om Kyle Hadley. Mitch distantieert zich zo van het beeld dat Lucy van hem heeft. Hij haalt Lucy over haar baas te vervangen tijdens een zakenbijeenkomst in *Club 21*. In een taxi zetten zij hun gesprek voort. Mitch vertelt dat Kyle en hij in werkelijkheid vanuit Texas overgevlogen zijn omdat Kyle zin had in een 'steak-sandwich': 'Guess where they serve the best steak-sandwiches of the world?' Verbolgen gooit Mitch zijn sigaret uit het raam: 'Simple, isn't it? Or should I say simple-minded?'

Lucy realiseert zich, ook wat geïrriteerd, dat er dus helemaal geen zakenbijeenkomst is. Glimlachend zegt Mitch dat ze misschien opvrolijk bij het idee dat nu misschien ook haar foto in de krant zal

7. De Kuyper, a.w., pp. 55-56.

8. Ondanks zijn nadrukkelijke blikken kan hij niet als playboy gekwalificeerd worden: het ster-imago van Rock Hudson spreekt dit tegen. Het uiterlijk van Mitch Wayne vertoont overeenkomsten met dat van het ster-imago van Rock Hudson: de verschijning van dit personage *realiseert* het imago; zie p. 139.

komen. Streng vraagt ze hem of dat alles is waarvoor hij leeft. 'Guess again, Miss Moore', antwoordt hij ernstig, waarop zij haar excuses aanbiedt: 'I just wanted you to understand how I feel about such things.' Het gesprek wordt afgesloten met zijn woorden: 'Do you know something: maybe we're two of a kind.' Glimlachend kijken ze elkaar aan.

Two of a kind

Het begin van het liefdesverhaal (A) is als een eerste ontmoeting uit een klassiek melodrama. Maar er is meer: Lucy Moore is in deze scène een zelfbewuste, zelfstandige jonge vrouw, die bepaald niet op haar mondje gevallen is. Dit is met andere woorden *geen* stereotiepe introductie van het vrouwelijke personage in een klassiek melodrama.⁹ Bovendien worden aan het begin meestal problemen en hindernissen rond de toekomstige tweezaamheid geïntroduceerd; het klassieke vrouwelijke personage is vaak letterlijk eenzaam, zij mist iets of iemand.¹⁰ Het begin van het liefdesverhaal van *WRITTEN ON THE WIND* toont Lucy niet eenzaam. Bovendien werkt ze, in tegenstelling tot veel ledige vrouwelijke personages in liefdesfilms. Mitch Wayne wordt weliswaar geïntroduceerd als de klassieke melodramaheld, maar door het niet-stereotiepe vrouwelijke personage verandert ook de constructie van het mannelijke personage. Lucy is niet afhankelijk van Mitch, zoals wel het geval is in de scène waarmee de film (c') begint. In A is zij zijn *gelijke*. De film suggereert een relatie tussen hen die herinnert aan de film noir: 'maybe we're two of a kind'. Het probleem van dit begin van een liefdesverhaal (A) is juist dat er *geen* hinderpaal is, in tegenstelling tot de situatie aan het begin van de film (c').

Deze introductie van beide personages vormt dus geen volmaakte klassieke *eerste* ontmoeting. Het *probleem* voor het traject van eenzaamheid naar tweezaamheid is nog niet aanwezig, maar is wel aangekondigd. Het krijgt gestalte in een derde personage – Kyle Hadley – het

9. Daar komt bij dat het personage Lucy vertolkt wordt door Lauren Bacall. Bacalls imago 'past' niet goed in een melodrama uit de jaren vijftig: ze 'hoort' in een film noir uit de jaren veertig zoals *KEY LARGO* (1948) of *THE BIG SLEEP* (1946). Bovendien maakt zij deel uit van het mythische paar Bogart/Bacall; ook daarom functioneert het liefdespaar Bacall/Hudson niet eenduidig.

10. Cary in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* is een weduwe in ledigheid, met te weinig activiteit; Helen wordt aan het begin van *MAGNIFICENT OBSESSION* weduwe en vervolgens ook nog blind; Lora zoekt aan het begin van *IMITATION OF LIFE* werk. Zie voor de (thematische rol) van de weduwe: E. Poppe, 'Annex. De thematische rol: de "weduwe" in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*', in: *Versus* 1/1986, pp. 69-77.

'slechte' personage dat contrasteert met het 'goede' Hudson-personage. Door met Lucy te trouwen, zorgt Kyle voor het – voor het liefdesverhaal – noodzakelijke probleem.

Het personage Kyle Hadley wordt door de dialoog op neerbuigende toon geïntroduceerd als 'Kyle Hadley. Prince charming of the oil empire'; als een 'toverprins', een personage dat helemaal niet in een melodrama thuishoort, als een personage dat niet zonder meer gerelateerd kan worden aan Mitch of Lucy: zij zijn gewone mensen, zonder 'koninklijk bloed'.

Kort samengevat introduceert het liefdesverhaal (A) het Hudson-personage niet eenduidig. Enerzijds wordt zijn toekomstige traject van eenzaamheid naar tweezaamheid met Lucy aangekondigd. Anderzijds wordt een *film noir*-traject gesuggereerd voor deze (gelijkwaardige) personages. Zijn nadrukkelijke verbintenis met Kyle in het familiedrama – als 'goed' versus 'slecht' personage – loopt hier, zoals verderop in de tekst zal blijken, dwars doorheen.

3. De introductie van het Hudson-personage in de film

De eerste beelden van *WRITTEN ON THE WIND* (C¹) vertellen vooral over Kyle, het mannelijke personage dat vertolkt wordt door Robert Stack. We zien hem met grote snelheid, drinkend, in een sportwagen naar een imposant huis rijden. Hij gaat naar binnen, komt even later strompelend weer naar buiten met een revolver in zijn hand en zakt (gewond? dood?) in elkaar.¹¹ Na Kyle's aankomst worden drie andere personages geïntroduceerd. Het Rock Hudson-personage staat achter een venster op de eerste etage van het huis – we zien hem vanuit de optiek van de arriverende man – en kijkt naar buiten. Langzaam zakt zijn hoofd iets naar beneden; hij ziet er allermist opgewekt uit. Hij bevindt zich met het Lauren Bacall-personage in een slaapkamer: zij ligt op bed. Het tweede vrouwelijke personage, vertolkt door Dorothy Malone, bevindt zich in een ander slaapvertrek. De drie personages in het huis lijken de arriverende man te kennen: hij kan ongestoord en zonder sleutel het huis binnengaan en hoort er blijkbaar thuis. Nadat het Stack-personage een vertrek beneden is binnengegaan, komt het Malone-personage de trap af en volgt hem.¹²

11. Dit vertelt het verhaal impliciet: aan de kleding zien we dat het om een mannelijk personage gaat, maar het zou in principe evengoed Mitch als Kyle kunnen zijn. Later zal blijken dat deze *vooronderstelling* juist is; uit deze eerste – fragmentarische – beelden kan dit echter niet worden afgeleid.

Deze eerste beelden maken niet duidelijk wat de relatie tussen de vier personages is. Waarom en op welke wijze raakt Kyle gewond / sterft hij? Op grond van deze beelden lijkt het begin van de film geen klassiek melodrama. Mitch bevindt zich in gezelschap van Lucy, maar zijn aandacht is niet op haar gericht: hij kijkt naar buiten, naar Kyle. Niet één keer richt hij zijn blik op haar. Ook het diëgetische geluid helpt ons niet verder: we horen de wind en een pistoolschot, maar geen dialoog. Deze eerste beelden worden wel nadrukkelijk begeleid door niet-diëgetisch geluid: de titelsong *Written on the wind*.

Written on the wind: niet-diëgetisch geluid

Muziek is een belangrijke component van het genre melodrama; hiermee worden de emoties van personages weergegeven. Pathetische momenten worden echter niet *onderstreept* door muziek: het pathetische wordt gesuggereerd, nooit verbonden met het moment zelf, maar vindt op een ander moment plaats en kan zo beter de hele film doordringen.¹³ De scène die aan het begin van het artikel beschreven werd (c), bevat geen muziek, maar een dialoog. De voortrazende auto wordt (in c') begeleid door muziek die door het ritme en de krachtige klanken op spanning duidt. Zowel de muziek als de beelden vertellen met name over *actie*, maar op het moment dat de wagen aankomt bij de oprijlaan, wordt de muziek romantisch en refereert zij aan *emoties*.

De *titelsong* begint met de tekst 'A faithless lover's kiss' op het moment waarop Rock Hudson geïntroduceerd wordt.¹⁴ Het Hudson-personage krijgt zo de connotatie van 'trouweloze geliefde'. Bacalls introductie wordt begeleid door de woorden: 'a night of stolen bliss'.

12. De eerste diëgetische beelden introduceren de vier hoofdpersonages, maar vertellen tegelijk een verhaal over het Stack-personage: wij zien de drie andere personages, maar niets duidt erop dat hij deze ook ziet.

13. In het klassieke Hollywood-melodrama is stemmingsmuziek meestal niet diëgetisch, dat wil zeggen dat de *bron* ervan niet in de film aanwezig is, zoals bij diëgetische muziek het geval is. Zie Bordwell, a.w., p. 241. De dialoog tijdens de eerste ontmoeting tussen Mitch en Lucy, aan het begin van de story, wordt bijvoorbeeld ingeleid door romantische muziek. Zie voor de relatie tussen het pathetische en muziek: De Kuyper, a.w., p. 117.

14. De songtekst luidt:

'A faithless lover's kiss, is written on the wind
a night of stolen bliss, is written on the wind
just like the dying leaves, our dreams we carry
thrown away, now they flow away, softly flown away
the promises we made, are whispers in the breeze
they echo and they fade, just like our memories
though you are gone from me, we never can really be apart
what's written on the wind, is written in my heart.'

Door de combinatie van beeld en geluid wordt de suggestie gewekt dat de personages Mitch en Lucy het personage Kyle bedriegen: zij bevinden zich samen in een slaapkamer en Mitch lijkt niet verheugd over de thuiskomst van Kyle. Dit bedriegen vindt niet op dit moment plaats: Mitch en Lucy zijn nu, hoewel zij zich in een slaapkamer bevinden, allerm minst intiem. De door de muziek gesuggereerde pathetiek – in dit geval ontrouw – vindt *elders* in de film plaats.

Kort samengevat introduceert de film in *c'* een klassiek liefdesverhaal met een problematisch koppel. Het Hudson-personage is hierin het mannelijke melodrama-personage. Maar tegelijk wordt een familiedrama geïntroduceerd waarin het Hudson-personage een ontrouw en dus 'slecht' personage is. De film noir-elementen die we naar voren brachten naar aanleiding van het begin van het liefdesverhaal (A) worden ook aan het begin van de film ingezet (*c'*). Nu heeft dit niet zozeer een film noir-achtig begin van een liefdesverhaal tot gevolg, als wel de introductie van twee verhalen. Wat betreft het liefdesverhaal, dat hierna inderdaad begint in A, zet het begin van de film ons, door de nadrukkelijke aanwezigheid van film noir-elementen, enigszins op het verkeerde been.

4. Een gebeurtenis tweemaal verteld

De scène waarmee de film begint (*c'*) kan een samenvatting genoemd worden van gebeurtenis C (zie het schema op p. 127).

In C *weten* we waarom Mitch en Lucy zich samen in haar slaapkamer bevinden: Kyle heeft Lucy van ontrouw beschuldigd; ze zou niet zwanger zijn van hem, haar echtgenoot, maar van Mitch, zijn vriend. Kyle heeft haar geslagen, waardoor zij een miskraam kreeg. Vervolgens heeft Mitch Kyle uit zijn eigen huis gezet en hem met de dood bedreigd. In C wordt het samenzijn van Mitch en Lucy op melodramatische wijze verbeeld: *na* deze scène zien we Kyle arriveren. Mitch kijkt naar buiten – zoals in *c'* – maar dit *volgt dan* op de dialoog tussen Mitch en Lucy. Aan het begin van de film wordt deze scène versnipperd door de acties van Stack en het ontbreken van dialoog. *c'* is bovendien *het begin van de film* en we *weten* dus nog niets over de personages van WRITTEN ON THE WIND. De acties van Stack overheersen de emoties van Hudson en Bacall. Zij worden bovendien gepresenteerd van buitenaf, waar Stack zich bevindt.

Een gebeurtenis wordt dus tweemaal verteld, maar benadrukt andere zaken. In *c'* worden Hudson en Bacall van ontrouw beschuldigd, terwijl het liefdesverhaal dat hierna in A begint, vervolgens vertelt dat

Lucy Kyle slechts *een beetje ontrouw* is. Mitch heeft haar zijn liefde bekend, maar zij gaf hem hierop slechts een zoen, 'just to say good-bye'.¹⁵ Lucy is niet 'echt' schuldig zoals het begin van de film (c') voorspiegelt.

Herhaling en omkering: scharnierfunctie

De personages Lucy en Mitch zijn in de 'herhaling' (c) wat 'slechter' dan in het begin van het liefdesverhaal (A), namelijk *een beetje ontrouw*. Het begin van de film (c') suggereert een extreem groot verschil. Dit wordt in de loop van het liefdesverhaal genuanceerd en teruggebracht; de kwalificatie 'slecht' heeft voor het Hudson-personage met name betrekking op zijn rol in het familiedrama. Voor het liefdesverhaal betekent c een uitgebreide *herhaling* van c', voor het familiedrama is c een *omkering*.

Wat betreft de *vriendschap* tussen Kyle en Mitch (het familiedrama) is de laatste wel degelijk ontrouw: door zijn liefdesverklaring aan Lucy is hij Kyle ontrouw. Bovendien zet hij Kyle uit zijn eigen huis en bedreigt hem met de dood. Door Lucy op deze wijze te helpen maakt Mitch expliciet duidelijk wat hij impliciet steeds suggereerde of waarop hij zinspeelde zoals in A: de vriendschap behoort wat hem betreft tot het verleden.

Voor de verhouding tussen de twee verhalen heeft c een *scharnierfunctie*: hiervoor ligt het accent op het liefdesverhaal, dat nu met een happy-end afgesloten kan worden: tijdens de rechtszaak (D), waarin het familiedrama centraal staat, worden Mitch en Lucy zonder meer als koppel getoond. Voor het liefdesverhaal is Kyle's dood wenselijk: hij vormt een obstakel. De rechtszaak vormt dus slechts een uitstel van het definitieve happy-end van het liefdesverhaal. In het familiedrama heeft de rechtszaak een veel belangrijkere functie: de rechtszaak (D) kan beschouwd worden als een soort derde begin, een 'introdactie' van het tweede verhaal.

5. De derde introductie van het Hudson-personage: het familiedrama

Mitch Wayne wordt verdacht van moord op Kyle Hadley. Dit 'derde' begin introduceert het Hudson-personage niet als klassieke melodrama-held (A) of als 'faithless lover' (c'), maar als *mogelijke moordenaar*.

Verschillende getuigen hebben verklaard dat Mitch Kyle met de

15. Zie ook: B. Klasen, 'Beetje ontrouw. A TOUCH OF INFIDELITY', in: *Skrien* 169, winter 1989/1990, pp. 67-68.



Reactie op Marylee's beschuldiging

dood bedreigd heeft, zelfs Lucy moest dit toegeven. Dan komt 'kroongetuige' Marylee Hadley aan het woord. Gedurende het hele verhaal hebben we gezien en gehoord hoezeer ze haar broer haat, hoeveel ze van Mitch houdt en hoe Mitch haar afwijst.

De rechter:

'Can you tell us anything about the shooting?'

Marylee:

'Yes... my brother, he was killed.'

'By whom, miss Hadley, by whom was your brother killed?'

'... Mitch Wayne!'

'Miss Hadley, you named Mitch Wayne. Are you now testifying here that Mitch Wayne shot and killed Kyle Hadley?'

Dat doet ze dus niet:

'... Kyle and I struggled ... The gun went of...'

Wanneer de rechter haar wijst op de uitspraken van vijf voorgaande getuigen, antwoordt ze:

'They don't know Mitch Wayne as I know him ... Whatever he may have said ... means nothing. Except he was worried about Kyle, as a brother for a brother.'

Als de rechter vraagt of Kyle veel gedronken had, zegt ze:

'My brother always drunk too much. He was sad... the saddest of us all. He needed so much ... and had so little.'

Door deze bekentenis wordt Mitch Wayne vrijgesproken. Hieropvolgend zien we Mitch en Lucy het huis van de Hadley's verlaten: Hudson maakt zijn klassieke melodrama-rol in het liefdesverhaal af. Marylee's bekentenis vertelt echter het een en ander over de rol van Mitch Wayne in het familiedrama en zijn 'vriendschap' met Kyle (en Marylee): een minder klassieke Hudson-rol.

Omkering: heden en verleden

De betekenis en functie van de rechtszaak voor de film wordt meestal gekoppeld aan de *liefde* van Marylee voor Mitch. Zo zegt Marcus Jacob: 'Hij wordt verdacht van moord. Zijn toekomst hangt af van de verklaring van Dorothy Malone, die hem op grond van één woord in de kerker kan laten gooien. Ze strijdt met zichzelf, met haar liefde voor de rechtschapene en het verlangen hem te vernietigen. Dan schikt ze zich in het zinloze van haar hartstocht en redt hem.'¹⁶ Christopher Orr noemt de rechtszaak bijna het begin van een andere film. Hij geeft hiervoor twee verklaringen. Door de rechtszaak zou alle schuld bij Marylee komen te liggen, hetgeen noodzakelijk zou zijn omdat zij, hoewel ze in zekere zin verantwoordelijk is voor de dood van haar vader en haar broer (het familiedrama), tegelijk de belangen en verlangens van Lucy (het liefdesverhaal) helpt verwezenlijken.¹⁷ Marylee heeft dus een positieve invloed op de afloop van het liefdesverhaal.

Daarnaast kritiseert Orr de regelmatig getrokken conclusie dat Marylee uiteindelijk *alles verliest*: 'Heeft ze werkelijk alles verloren? Het verlies van Mitch is eerder een *imaginaire* dan een werkelijk verlies.'¹⁸ Orr stelt hiermee de *status* van Marylee's liefde voor Mitch ter discussie, hetgeen consequenties heeft voor het personage Mitch Wayne. WRITTEN ON THE WIND vertelt onophoudelijk hoeveel Marylee van Mitch houdt en hoe onverstandig dit is: Marylee leeft wat dit betreft in het *verleden*. Dit verleden wordt regelmatig gekoppeld aan een rivier, met name door Marylee en Kyle wanneer ze over hun relatie met Mitch vertellen.

Een *auditieve flash-back* brengt dit verleden echter dicht bij het heden van het verhaal. We zien de rivier tweemaal: voor en na het eenjarig

16. M. Jacob, 'No exit: Rock Hudson, Robert Stack und Dorothy Malone', in: *Cinema* (Zürich), augustus 1978, p. 45.

17. Chr. Orr, 'Closure and containment. Marylee Hadley in WRITTEN ON THE WIND', in: *Wide Angle*, vol. 4, nr. 2, 1980, pp. 29-35.

18. Orr, a.w., p. 35 (curs. B.K.). Bovendien blijft Marylee achter als enige erfgenaam: ze neemt de plaats van haar vader in. Het laatste beeld van Marylee toont haar terwijl ze aan het bureau van haar vader een boortoren 'omhelst'.

huwelijksfeest van Lucy en Kyle, tussen B en C.¹⁹ Vóór het feest gaat Marylee alleen naar de rivier. Zij (en wij) *hoort* de kinderstemmen van Kyle, Marylee en Mitch. Hierdoor wordt het verleden niet alleen benadrukt, maar bovendien als *werkelijkheid* (binnen de fictie) gepresenteerd. Mitch wint spelletjes van Kyle, maar heeft ook een gesprekje met Marylee. Mitch noemt haar 'my girl'. In het *heden* zien we Marylee's gezichtsuitdrukking terwijl ze aan dit verleden denkt: ze kijkt uitdagend, vragend, bevestigend, gelukkig maar uiteindelijk ongelukkig. Ze leunt tegen een boom; in de stam is een hart gekerfd, een pijl koppelt de letter M aan M.L. We *zien* een tweede bewijs voor de liefde (in het verleden) tussen Mitch en Marylee.

'How far we have come from the river...'

Na de dood van Kyle (C) en vóór de rechtszaak (D) probeert Marylee Mitch te chanteren: ze kan verklaren dat hij Kyle vermoord heeft, maar als hij met haar trouwt, hoeft ze niet tegen hem te getuigen. Mitch weigert hierop in te gaan: hij noemt haar 'sick': 'How far we have come from the river...'²⁰

De film suggereert tot dit moment dat Mitch door hun gemeenschappelijk verleden met de vriendschap van Kyle en de liefde van Marylee *opgescheept* zit. Mitch geeft het verleden een negatieve connotatie. Kyle en Marylee daarentegen kwalificeren het verleden als positief. Toch verwijst ook Mitch vlak voor de rechtszaak met weemoed naar de rivier en het verleden. In de film wordt deze verwijzing naar het verleden *visueel* onderstreept: Marylee draagt een geruite bloes en spijkerbroek. Deze kleding heeft ze ook aan tijdens haar nostalgische bezoeken aan de rivier.

In de rechtszaal stelt Marylee Mitch verantwoordelijk voor de dood van Kyle. Ze beweert niet dat hij hem doodgeschoten heeft, maar wel dat hij hem *gedood* heeft. De belangrijkste functie van deze rechtszaak lijkt een negatieve *herwaardering* van Mitch door Marylee in het familiedrama en een positieve herwaardering van Marylee, die hiervoor

19. Hiervoor zien we ook Mitch in de *natuur* als hij zijn vader bezoekt. Na het feest zien we hem in zijn oude kamer in het Hadley-huis. Door zijn structuur maakt WRITTEN ON THE WIND het *verleden* van Marylee in de natuur minder imaginair dan vaak gesuggereerd wordt. *Cultuur vs natuur* is een bekend thema in klassieke melodrama's; zie bijv. Bourget, a.w.; B. Klasen, 'Het voordeel van de twijfel. Fascinatie voor een twijfelend personage en een twijfelachtig happy-end', in: *Versus* 1/1989, pp. 41-58.

20. Zie hiervoor ook: E. Läufer, *Skeptiker des Lichts. Douglas Sirk und seine Filme*. Frankfurt a.M. (Fisher) 1987, p. 149. Bourget, a.w., p. 102, merkt hierover op: 'Maar Mitch weigert zich mee te laten slepen door de nostalgie en zegt gewoonweg: "Ze is ver weg, onze rivier".'

immers de dood van haar vader 'veroorzaakte', maar nu Mitch 'redt'. Door haar bekentenis wordt echter tegelijkertijd – ook impliciet – een totaal ander beeld opgeroepen van dit Hudson-personage dan het begin van het liefdesverhaal (A) laat zien. Haar woorden refereren veel meer aan de introductie in de film (c'), aan een *trouweloze*. Deze rol vervult Mitch niet alleen ten opzichte van Kyle, maar ook van Marylee.

Marylee is er steeds van overtuigd geweest dat ze Mitch voor zich terug zou winnen, 'marriage, or no marriage'. Zonder schroom loopt ze achter hem aan, neemt ze hem mee naar de rivier om zijn geheugen op te frissen. Mitch blijft stoïcijns onder haar toespelingen: hij vertelt haar dat hij van haar houdt als een broer, niet als een geliefde. Marylee houdt van Mitch juist wel als geliefde op grond van het *verleden* terwijl Mitch dat daardoor juist niet kan. Met haar opmerking 'Whatever he may have said ... means nothing' lijkt ze hem uiteindelijk los te laten: ze realiseert zich dat *haar* Mitch en dus ook haar liefde voor hem, tot het verleden behoren. We moeten ons dus afvragen, zoals Orr suggereert, of Marylee inderdaad niet een *imaginaire* Mitch opgeeft. Dit heeft opnieuw consequenties voor het Hudson-personage: een imaginair 'slecht' personage is niet 'werkelijk slecht'. Op deze wijze trekt ook het familiedrama, na een climax ten nadele van Mitch en ten voordele van Marylee, de verhoudingen tussen dit Hudson-personage en het image van Rock Hudson weer enigszins recht: uiteindelijk moeten we toch weer concluderen dat hij niet goed, maar ook niet slecht is.

6. Herhaling of omkering: het spel met stereotypen

Wanneer WRITTEN ON THE WIND als melodrama, als verhaal met bepaalde genre-kenmerken, als stereotype geanalyseerd wordt, belicht men steeds het 'goede' van het Hudson-personage, zoals Jack Post doet: 'Mitch kunnen we zien als de held uit een traditioneel sprookje, hij krijgt een opdracht van de "koning" (vader Hadley), maar maakt zelf geen verandering door. Hij fungeert als een soort referentiepunt voor de anderen: hij is de enige met wie vader Hadley kon praten, hij beschermt Kyle (en vader Hadley), Marylee wil met hem trouwen, en Lucy wordt door Mitch in het huis gebracht en huwt tenslotte met hem. Mitch is de spil van het verhaal, de "Ersatzvader", hij staat voor de "Wet van de vader" en garandeert de continuïteit van de patriarchale orde.'²¹ Mitch verandert weliswaar niet veel gedurende het ver-

21. J. Post, 'Het is niet de wind die de takken doet buigen', in: *Versus* 0/1982, p. 82.

haal, maar maakt dat hem niet tegelijk 'goed' en 'slecht'? Hij krijgt inderdaad een soort opdracht van vader Hadley, maar ligt het niet meer in het verlengde van het verhaal te concluderen dat hij die helemaal verprutst? Wordt niet steeds weer benadrukt dat Mitch' nobelheid een averechtse uitwerking op Kyle en Marylee heeft? Hij is niet in staat Kyle's losbandigheid te beteugelen en Marylee gaat zich juist vanwege haar liefde voor hem, dus impliciet door hem, misdragen. Het patriarchaat kan hij evenmin garanderen: aan het einde zien we Marylee in het bekende shot waarin ze een boortoren 'omhelst'.

Door het stereotype te ondervragen kan de structuur van het spel dat ermee gespeeld wordt, ontdekt worden. De structuur van de film weerspiegelt dit. Een personage *is* niet 'goed' of 'slecht', maar een van deze kwalificaties kan *op een bepaald moment* toegekend worden, terwijl op een ander moment in de film het tegenovergestelde getoond wordt. Het Hudson-personage kan vanuit het liefdesverhaal globaal als 'goed' bestempeld worden, gerelateerd aan het verhaal van de Hadley's is het eerder een 'slecht' personage. Fassbinder – uitgaande van een 'goed' Hudson-personage – merkt op: 'Robert Stack is de zoon die in geen enkel opzicht ooit zo goed is geweest als zijn vriend, Rock Hudson. (...) Dorothy Malone, de zus, is de enige die verliefd is op de juiste persoon, in casu Rock Hudson, en ze houdt vast aan deze liefde, wat belachelijk is natuurlijk. Het kan niet anders dan belachelijk zijn, als al de anderen denken dat hun surrogaathandelingen realiteit zijn; het is duidelijk dat zij alles wat zij doet, doet omdat ze het echte ding niet kan krijgen.'²²

7. *Het ster-imago van Rock Hudson en WRITTEN ON THE WIND*

Tot nu toe werden Rock Hudson en Mitch Wayne steeds als een eenheid opgevat: het Hudson-personage. Personage en acteur zijn uiteraard niet één. Bovendien is Rock Hudson niet 'zomaar' een acteur: hij is een ster en sterren hebben een imago.

Het ster-imago van Rock Hudson kan ondergebracht worden bij de stereotiepe categorie *boy next door*. Hierin 'spiegelde zich het herwonnen zelfvertrouwen van de Amerikaanse burger: zoals het hem, die zoveel overeenkomsten met mij vertoont, gelukt is, zo zal het mij lukken, zei men. Deze nieuwe helden waren geen duivelskunstenaars zoals Tom Mix en Douglas Fairbanks, ze werden gevormd door vergissingen en terugslagen, maar deze waren nooit zo ernstig, dat ze

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



Rock Hudsons ster-imago

eraan ten onder hadden kunnen gaan. Men hoefde geen onverbiddelijke egoïst meer te zijn of respect af te dwingen, men had daarvoor alleen een portie zelfvertrouwen, gezond verstand en een beetje geluk nodig.²³

Eric de Kuyper omschrijft het (vrouwelijke) ster-imago als 'een geconstrueerd referentiebeeld, samengesteld uit zeer heterogene elementen: het voorkomen van de star, geboetseerd volgens een prototype maar met specifieke en gedifferentieerde trekken, aangepast aan haar eigen "personality"; verder – want het gaat toch ook om acteren – het soort rollen dat ze zou kunnen spelen, afgezet tegen de rollen die ze reeds gespeeld heeft; tenslotte elementen uit haar privé-leven, al dan niet authentiek, maar in elk geval zo geselecteerd, dat ze aan het Image bepaalde "levensechte toetsen" verschaffen, er een geur van "echtheid" aan verlenen. (...) Het in een film vertolkte personage *realiseert* dat Image, of beter gezegd, de rolaspecten die in dat Image vervat liggen. Je zou dus kunnen zeggen dat de Star het virtuele Image *actualiseert* in elk personage dat zij concreet *realiseert*.'²⁴

23. E. Patalas, *Die Sozialgeschichte der Stars*. Hamburg (Marion von Schröder Verlag) 1963, p. 154.

24. E. de Kuyper, 'De glamour van het Hollywood-kostuum', in: *Versus* 4/1985, p. 22.

Ook Rock Hudson actualiseert zijn virtuele imago in *WRITTEN ON THE WIND*: Mitch Wayne kan zowel in het liefdesverhaal als in het familiedrama omschreven worden als 'boy next door'. Maar zoals we hebben gezien, kunnen aan Mitch ook andere kwalificaties verbonden worden. Tegelijkertijd is Mitch in het familiedrama een trouweloos en dus 'slecht' personage. Dit wordt door de bekentenis van Marylee benadrukt en ontkend: zij refereert naar een imaginaire Mitch.

Hiermee komen we bij het probleem van de held. Wanneer we *WRITTEN ON THE WIND* als genrefilm, als melodrama opvatten, kan het Hudson-personage de held genoemd worden: hij vormt uiteindelijk een tweezamenheid met een vrouwelijk personage in een happy-end. Philippe Hamon noemt een aantal mogelijkheden om de held aan te duiden, waaronder een conventionele *vooraanduiding* en *expliciet commentaar*.²⁵ In het eerste geval definieert het genre bij voorbaat de held. In de analyse van *WRITTEN ON THE WIND* hebben we niet ontkend dat dit een melodrama met stereotiepe kenmerken is, maar werd de stereotypie niet als vanzelfsprekend aangenomen, maar ondervraagd. Aan de hand van het begin van de film konden hierdoor twee verhalen onderscheiden (niet gescheiden) worden: een liefdesverhaal waarin kenmerken van het melodrama overheersen en een familiedrama waarin film noir-elementen de boventoon voeren. De – verwarrende – *vooraanduiding* aan het begin van de film introduceert twee verhalen en dus ook 'twee Hudson-personages'. Het begin van het liefdesverhaal introduceert een Hudson-personage dat in hoge mate overeenkomt met het ster-imago van Rock Hudson. Vervolgens wordt dit klassieke personage door allerlei wendingen en gebeurtenissen in de film ondermijnt en genuanceerd. Een ster kan met andere woorden in iedere afzonderlijke film als stereotype verschijnen en functioneren. Tegelijk kan er ook van afgeweken worden en kan het stereotype ondergraven worden in een en dezelfde film.²⁶

Grafische introducties

Het Hudson-personage wordt echter ook nog op andere manieren geïntroduceerd, bijvoorbeeld op *grafische wijze*: door tekst op een film-affiche – een extra-filmische introductie – en de credits aan het begin

25. P. Hamon, 'De semiologische status van het personage (III)' in: *Versus* 3/1989, pp. 101-102.

26. Bourget, a.w., p. 100, merkt hierover op: 'Onder de personages van *WRITTEN*, zijn de meest interessante, vanuit dramatisch oogpunt, niet de conventionele protagonisten die het voordeel genieten van het happy-end maar het "koppel" van de Hadley-kinderen, de broer en de zus.'



van de film. Deze introducties kunnen beschouwd worden als *expliciet commentaar*.

De credits, de niet-diëgetische geschreven informatie, introduceren als eerste Rock Hudson en vervolgens Lauren Bacall. Robert Stack wordt als derde genoemd, terwijl de diëgetische beelden hem als eerste en het meest nadrukkelijk laten zien. Dorothy Malone wordt als vierde geïntroduceerd. De combinatie van beeld en geschreven tekst levert een merkwaardige generiek op. De *geschreven informatie* noemt Rock Hudson als eerste. Er wordt zo aangekondigd dat hij – en niet Stack, die we als eerste *zien* – het belangrijkste mannelijke personage zal gaan vertolken.

'The woman in his arms was now the wife of the man he called his best friend'. Deze tekst staat op een aantal affiches ter aankondiging van WRITTEN ON THE WIND. Opnieuw een meerduidige presentatie van het Hudson-personage: in klassieke verhalen houden 'goede' personages niet de vrouw van hun beste vriend in hun armen. De tekst vertelt

echter nog meer: de vrouw is *nu* de echtgenote van de man die hij zijn beste vriend *noemde*. De tekst suggereert een *verleden*, waarin de situatie anders lag: zij was nog niet getrouwd en hij was nog wel de beste vriend van haar huidige echtgenoot. Dus misschien is hij niet zo 'slecht' als op het eerste gezicht lijkt. Maar bovendien is hij Rock Hudson: op grond van andere rollen en kennis van het genre melodrama is dan onmiddellijk duidelijk dat dit personage *goed* is.²⁷

Tot slot

WRITTEN ON THE WIND speelt op ingenieuze wijze met het genre melodrama en het imago van Rock Hudson. Hoewel de film Hudson introduceert als *faithless lover* en hoewel het Hudson-personage beschuldigd wordt van een moord, vervult hij tenslotte toch – weer – zijn rol als stereotiepe melodrama-held: in tweezaamheid met het Bacall-personage.

'Natuurlijk is Rock Hudson onschuldig en goed, ondubbelzinnig een modelman. Maar zijn personages, zo zegt Sirk, moeten niet *eenduidig* zijn. En in de ontwikkeling van het verhaal krijgt de eenduidige plotseling een zeer gespleten rol; zijn goedheid bewerkstelligt het kwade, veroorzaakt juist de catastrofe, en zijn reddingspogingen worden, omdat ze hopeloos zijn in al hun eerlijkheid, bespottelijk en bekrompen.'²⁸

27. E. de Kuyper zegt hierover in *Filmische hartstochten*, a.w., p. 115: 'Zo kan het zijn dat een "hoer" voor "maagdelijk" blijft doorgaan, de suggestieve kracht gaat enkel uit van het beeld van maagdelijkheid dat de actrice met zich meedraagt. In dit verband is het "*star-image*" van een uitzonderlijke kracht: de rol die de *star* vertolkt, wordt steeds gedragen door haar beeld als *star*.'

28. M. Jacob, a.w., p. 45.