

- * H.S.Muller
- * A.A.E.van Driel
- * J.M.L.Peters
- * A.H.Symons
- * H.van Wieringen

SOCIOGRAFIE VAN DE "TWEDE WERELD"

Wat krijgt onze jeugd in de bioscoop te zien?

Verslag van een onderzoek naar de inhoud van een aantal voor jeugdigen toegelaten films, ingesteld in opdracht van het "Instituut Film en Jeugd", met steun van het Instituut voor Praeventieve Geneeskunde.

I N H O U D:

VOORWOORD.....	1	pag.
HOOFDSTUK I : METHODOLOGISCHE PROBLEMEN.....	2	
A. Sociale achtergronden.....	4	
B. Wetenschappelijke achtergronden.....	7	
HOOFDSTUK II : BESCHRIJVING VAN DE AANPAK EN HET VERLOOP VAN HET ONDERZOEK.....	12	
HOOFDSTUK III : MILIEU's, SITUATIES, HANDELINGSVERLOOP....	17	
A. De milieu's.....	17	
B. De situaties.....	23	
C. Het handelingsverloop.....	34	
HOOFDSTUK IV : DE PERSONEN.....	39	
A. Het uiterlijk.....	39	
B. De karakters.....	40	
C. De Sociale Status, Het Beroep.....	43	
D. De sociologische relaties der hoofdper- sonen.....	44	
E. Gedragingen der hoofdpersonen.....	47	
HOOFDSTUK V : DE TENDENS VAN DE FILM, DE MOTIEVEN DER PERSONEN EN DE STREKKINGEN OP GROND DAAR- VAN WAARNEEMBAAR.....	49	
HOOFDSTUK VI : EEN POGING TOT SOCIAAL-PSYCHOLOGISCHE IN- TERPRETATIE.....	53	
A. Handelingsverloop, milieu's, situaties..	56	
B. De personen in de film.....	60	
C. Motieven en strekkingen.....	63	
HOOFDSTUK VII : CULTUURSOCIOLOGISCHE WAARDERING VAN DE FILMINHOUD.....	66	
APPENDIX I : Analyse-schema.....	73	
APPENDIX II : Voorbeelden van het gebruik van het analy- se-schema.....	77	

VOORWOORD

In de navolgende hoofdstukken wordt een verslag gegeven van een onderzoek, dat onder de auspiciën van het Instituut Film en Jeugd in de jaren 1955 en 1956 gedaan werd naar de inhoud van een 60-tal films, voor de ene helft bestaande uit "westerns" en avonturenfilms, voor de andere uit showfilms en romantische films. De onderzochte films waren derhalve gelijkelijk verdeeld over de genres, waarnaar de voorkeur van de mannelijke respectievelijk de vrouwelijke jeugd blijkt uit te gaan. Het aantal van tweemaal 30 films kon zonder al te grote slordigheid gelden als een representatieve steekproef uit het aantal westerns, avonturen-, show-, en romantische films, dat in een jaar in de Haagse bioscopen gedraaid wordt. De medewerkers, die door middel van dit onderzoek trachtten bij te dragen tot de beantwoording van de vraag waarmee de jeugd in de bioscoop geconfronteerd wordt, waren in eerste instantie daartoe door het Instituut Film en Jeugd aangezocht vanwege hun vroegere bemoeiingen met de film als object voor wetenschappelijke bestudering. Door toeval bleken zij herkomstig uit een veelheid van vakgebieden, interessen en levensbeschouwingen, die op zichzelf een zekere geruststelling inhield ten aanzien van de objectiviteit van de waarneming.

Onder het voorzitterschap van Dr. J.M.L.Peters kwam een wetenschappelijke werkgroep tot stand bestaande uit: Dra.H.S.Muller, A.A.E.van Driel, Drs. A.H.Symons en Drs. H.van Wieringen. Laatstgenoemde vervulde de secretariaatstaak. Het verslag werd door de secretaris opgesteld volgens de aanwijzingen, die gemeenschappelijk overleg opleverde.

Dra. H.S.Muller

A.A.E.van Driel

Dr. J.M.L.Peters

Drs. A.H.Symons

Drs. H.van Wieringen.

HOOFDSTUK I. METHODOLOGISCHE PROBLEMEN

Een openingshoofdstuk over de methodologische implicaties, een verantwoording van de wijze waarop de onderzoekers menen, dat het verschijnsel film in zijn totaliteit benaderd moet worden, hoort strikt genomen in een verslag van wetenschappelijk onderzoek als het onderhavige niet thuis. De overweging echter, dat een korte uiteenzetting te dezer zake mede zou kunnen bijdragen tot een zuiverder beoordeling van de film in het algemeen heeft er toe geleid de lezer dit "bijresultaat" van het op zichzelf uitsluitend inhoudsanalytische onderzoek, een aantal logisch-critische overwegingen en standpuntbepalingen, niet te onthouden.

Hoewel "film-contentanalysis" niet direct een gekomen maagdelijke discipline is, zijn er tot heden toe toch maar betrekkelijk weinig wetenschappelijke geldige of bruikbare resultaten mee geboekt. Als lichtende en voorbeeldige uitzondering moet hier het werk van M. Wolfenstein en N. Leites genoemd worden: *Movies, a psychological study*¹⁾. De bij het onderhavige onderzoek gevolgde methode komt in zoverre overeen met die van deze onderzoekers dat ook zij gestreefd hebben naar een meer "structurele" analyse en niet naar een opsomming van zaken en feiten, die niet in verband met het totaal-beeld van een film gezien worden, zoals de voorlopige resultaten van Gordon Miram's onderzoek²⁾ te zien geven. De films die Wolfenstein en Leites onderzocht hebben, vormen echter een heel andere categorie dan de bij het hier ingestelde onderzoek bestreken genre. Evenmin mag onvermeld blijven de dissertatie van Emilie Altenlohe: *Zur Soziologie des Kinos*, een voortreffelijke bestudering (uit 1914!) van de bioscoop als maatschappelijk instituut. Bij Krackauer's studie over de duitse film in de jaren van de opkomst en bloei van het nazidom³⁾ gaat het uitsluitend om de sociaal-politieke tendenz van deze films welke onder de manifeste inhoud verborgen zou liggen. Behalve de toch al weer grotendeels verouderde Payne Fund-studies van Charles C. Peters⁴⁾ en Edgar Dale⁵⁾ - beide zijn uit het begin van de dertiger jaren - zijn er dan nog een aantal kleinere bijdragen, verschenen als tijdschriftpublicatie.

1) Glencoe (Illinois), 1950

2) Gordon Mirams, o.a.: *The ideas in motion pictures*,19.....

3) S. Krackauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton 1947

4) Charles C. Peters, *Motion pictures and standards of morality*, New York, 1933

5) Edgar Dale, *The content of motion pictures*, New York, 1933.

In het speciaal aan de "mass media" gewijde zomernummer 1947 van "The journal of social issues"¹⁾ worden enkele van deze kleinere publicaties geciteerd. Tenslotte zijn er detailstudies over een bepaald aspect van de filminhoud, b.v. het werk van Peter Noble, "The Negro in films"²⁾

In de grond van de zaak zijn de problemen, die zich voordoen bij het beoordelen van de film in de breedste betekenis van dat woord, onverschillig of men zich op moreel, ethisch of logisch-critisch standpunt stelt, dezelfde problemen als die aan masscommunication research eigen zijn: zij komen voort uit het gezichtspunt, dat de film teruggebracht althans tot zijn essentiële proporties, evenals de radio-uitzending en het krantenbericht, een mededeling is dóór iemand áán iemand.

Eenzelfde overweging als hierboven werd uitgesproken heeft gegolden met betrekking tot de hoofdstukken VI en VII, respectievelijk handelend over de psychologische en de cultuur-sociologische interpretatie van de filminhoud, zoals die uit het verzamelde materiaal min of meer omlíjd naar voren is gekomen. Strikt genomen alweer hoort de inhoudsinterpretatie in de rechtlijnigheid van een verslag van inhoudsanalytisch onderzoek niet thuis en had behoord te zijn overgelaten aan het latere onderzoek, waarheen de feiten duidelijk de weg wijzen. Dat niettemin een aantal speculatieve interpretaties aan de kern van het verslag, zoals dat in de hoofdstukken II, III, IV en V is neergelegd, toegevoegd zijn vindt zijn oorzaak vooral in de overweging, dat het wellicht zijn nut kan bewijzen om een aantal voorlopige werkhypothesen voor later onderzoek duidelijk te stellen, een aantal speculatieve interpretaties in de richting waarvan het wellicht aanbeveling verdient antwoorden te zoeken. Ook heeft de overtuiging er in mee gesproken, dat het verschijnsel film niet losgedacht kan en mag worden van het maatschappelijk instituut, dat bioscoop heet. Met behulp van deze proeven van interpretatie komt het duidelijke standpunt naar voren dat de film in de bioscoop één facet is van een maatschappelijke werkelijkheid van grotere omvang en geenszins zozeer uitsluitend een object voor puur-aesthetische of moralistische studeerkamerbeschouwingen als de neiging tot eenzijdige kijk op allerlei zaken nog vaak zou willen doen geloven.

1) O.a. in het artikel van Ralph H. Grundlach, The movies: Stereotype of Realities? en van S. Stansfeld Sargent and Gerhart Saenger, Analyzing the Content of Mass Media.

2) London.s.d.

Een onderzoek heeft zijn sociale en zijn wetenschappelijke achtergronden, die elk voor zich bepaalde eisen stellen aan de methodiek. De sociale achtergronden van het onderhavige onderzoek zullen eerst aan een korte beschouwing worden onderworpen.

A. Sociale achtergronden

Wanneer de wenselijkheid geconstateerd wordt om een bepaalde zaak, hier de inhoud van de filmgenres, waarnaar de voorkeur van de jeugd blijkt uit te gaan, te gaan onderzoeken dan is die wenselijkheid de resultante van een aantal overwegingen en bedenkingen, die in bepaalde kringen van de samenleving over die materie zijn geuit. Althans dat is meestal en bij uitstek het geval, wanneer het een onderzoek op sociaal terrein betreft. Wanneer hier een poging ondernomen wordt om tot een summiere omschrijving te komen van deze bedenkingen en overwegingen, de sociale bodem waarin het onderhavige onderzoek geworteld is, dan geschiedt dit met nadruk niet om te dezer zake een aantal stellingen te poneren, maar uitsluitend met de bedoeling om een schets te geven van de diverse richtingen waarin wellicht antwoorden zouden kunnen worden gezocht.

Toen men zich bij het Instituut Film en Jeugd bezig begon te houden met de gedachte aan een onderzoek naar de inhoud van de door de jeugd geprefereerde filmgenres, sproot dit voort uit een soort skepsis ten aanzien van de zo vaak in allerlei kringen vernomen uitspraken over de aard van de invloed van de film op de jeugd, waarbij men vaak niet schroomde, die invloed ronduit pernicious te noemen. Men realiseerde zich dat men eigenlijk geen goed beeld bezat van datgene waarmee de jeugd in de bioscoop feitelijk geconfronteerd wordt en dat derhalve allerlei gehoorde beweringen over de invloed van de film op de jeugd hun eigenlijke basis van gedocumenteerde feitenkennis vooralsnog ontbeerden. Zonder de mogelijkheid van een pernicieuze beïnvloeding bij voorbaat te willen uitsluiten, achtte men het opportuun om te trachten door een onderzoek van de materie bij te dragen tot de mogelijkheid om aan de hand van de objectieve feiten, die invloed - zo die dan al bestond - te verifiëren en de aard er van vast te stellen.

Men was zich welbewust, dat de vraagstelling: waarmee wordt de jeugd in de bioscoop geconfronteerd? voortkomt uit een achtergrond van reëel in de maatschappij bestaande verontrusting aangaande de film, voorzover die door jeugdigen wordt bezocht. Het onderhavige onderzoek was echter minder bedoeld om die verontrusting te ontzenuwen of aan te wakkeren dan wel uitsluitend een poging om door kennisneming van de naakte feiten in staat te zijn de discussie over de invloed van de film op de opgroeiende jeugd op een beter gefundeerd niveau te kunnen heropenen.

Men heeft zich afgevraagd wat de concrete bestaansredenen kunnen zijn voor de alom voelbare morele verontrusting ten aanzien van de films, die de jeugd gaat zien. Wat zijn de concreet menselijke gedragsvormen, waarin deze verontrusting zich uit, afgezien van de naïve beweringen die de niet wetenschappelijk geschoolde moralist zich te dezer zake permitteert? Dat er bij ouderen in het algemeen een ambivalentie van gevoelens ten opzichte van de film bestaat wordt de onbevangen waarne-mer spoedig duidelijk. De oudere heeft er kennelijk iets op tegen, dat de jongere waarvoor hij of zij zich verantwoordelijk weet tévéél films ziet. Het is echter merkwaardig dat er verhoudingsgewijs weinig opvoe-ders te vinden zijn, die de jongere het bezoeken van films consequent verbieden. Men staat er ambivalent tegenover, men keurt het af, maar toch weer niet helemaal en voor alle gevallen. Liggen aan de bestaande verontrusting wellicht niet mede op de inter menselijke omgang gebaseer-de factoren ten grondslag, die aan de gemoedsgesteldheid op ongemerkte wijze evenzovele de echte morele ongerustheid vertroebelende impulsen meegeven? Het zou niet ondenkbaar zijn als ergens op de bodem van deze gemoedsgesteldheid gevoelens voorkwamen van het zich halfspijtig moeten bekennen, dat de zuigkracht van de film groter is dan de ouderlijke auto-riteit, van het zich realiseren dat het filmvermaak om het vaak banale kermisniveau ervan toch eigenlijk sociaal inacceptabel is en van de huiverigheid voor een vertoningsvorm, die een aantal zaken onthult, die men zich als kind van een andere generatie zelf vaak niet heeft willen bekennen.

Een tweede sociale achtergrond werd eerst gedurende de loop van het onderzoek duidelijk. Deze betreft niet de houding van bepaalde leeftijdsgroepen tegenover de film, die nader onderzoek in eerste instantie gewenst maakte, maar het filmverschijnsel zelf, althans zoals zich dit aan de onderzoekers voordeed. De selectie van films die in het kader van dit onderzoek naar de inhoud geanalyseerd werden bleek namelijk vrijwel zonder ^{een} uitzondering te bestaan uit films, die niet dan hoogstens fragmentarisch als kunstwerk konden worden beschouwd. De films waarmee de onderzoekers werden geconfronteerd waren van een zodanig gehalte, dat zij als "lagere kunstvorm" moesten worden gekarakteriseerd. De filmgenres waaraan de jeugd de voorkeur geeft zijn meer met behulp van de filmische middelen gerealiseerde dag- en wensdromen dan bewuste pogingen tot expressie van algemeen menselijke waarden, zoals in het min of meer geslaagde kunstwerk het geval is. Deze soort films verhoudt zich tot de filmkunst min of meer als lectuur tot literatuur. Zij zijn voedsel voor de fantasie, maar niet voor de geest. Eigenlijk zou men moeten zeggen: het zijn meer filmificaties dan films.

De film als filmificatie voldoet echter blijkbaar aan bestaande behoeften: hij is een massaconsumptiegoed. Hij vervult kennelijk een bevredigingsfunctie voor bestaande psychische behoeften van het publiek, dat er heen trekt. De bioscoop is een maatschappelijk instituut en de verschillendsoortige films, die er vertoond worden zijn deel-fenomenen in de wijze van functioneren van dat instituut, die ieder voor zich bepaalde vragen oproepen, waarvan de beantwoording ons de totale functie ervan pas duidelijk zal kunnen doen zien.

Een derde sociale achtergrond betreft het publiek, dat door de onderzoekers in de bioscoop werd aangetroffen. De indruk was onontkoombaar dat dit met name voor het genre der westerns en avonturenfilms samengesteld was meer uit de lagere klassen dan uit de middenstand. Het lijkt niet ondenkbaar dat een onderzoek naar de samenstelling van het publiek zou uitwijzen, dat deze films overwegend door jeugd uit de lagere sociale klassen bezocht worden en dat de voorkeur van bijvoorbeeld de middelbare school jeugd naar films van een ander genre uitgaat.

Op een nadere verantwoording van de wijze waarop het zich bewust zijn van deze sociale achtergronden van het onderzoek van invloed is geweest op aanpak, werkwijze en vormgeving zal hieronder worden ingegaan bij de bespreking van de wetenschappelijke achtergronden.

B. Wetenschappelijke achtergronden.

Een behandeling van de wetenschappelijke achtergronden van het onderhavige onderzoek, dat zich als gezegd bewust binnen het kader beweegt van de vraag naar de kwaliteit en de kwantiteit van de invloed van de film op de jeugd, dient zich in de eerste plaats bezig te houden met de wetenschappelijke stand van zaken ten aanzien van de verschillende factoren, die binnen dit probleemgebied onderscheidbaar zijn. Een vluchtig overzicht reeds laat duidelijk zien, dat van de beide factoren: "film" en "jeugd" de laatstgenoemde - men denke aan de uitgebreide ontwikkelingspsychologische en sociaal psychologische kennis, die er dienaangaande bestaat - de min of meer bekende factor is. De wetenschappelijke kennis ten aanzien van de factor film moet veel geringer worden geacht. Ten aanzien van de film bestaat de kennis voor het overgrote deel uit globale indrukken, die eensdeels gekleurd zijn door de voorafbestaande morele verontrusting, die reeds gesignaleerd werd, andersdeels het stempel dragen van de monodisciplinaire aanpak, door middel waarvan zij ontstonden. Met name ontbreekt vooralsnog bijna geheel een fenomenologische benaderingswijze van de film: feitenkennis gebaseerd op een multidisciplinaire waarneming van de typisch filmische feiten.

De film onderscheidt zich van de andere lagere kunstvormen daardoor dat hij niet alleen door middel van verbaal-abstracte termen bepaalde ontroeringen in de toeschouwer effectueert (zoals dat bij de feuilleton het geval is), maar daarenboven door aanschouwelijke middelen van steeds natuurgetrouwer allure: bijna concreet wordende visuele voorstellingen, nagenoeg een direct contact, zoals dat in de werkelijkheid plaats vindt, van de toeschouwer met de schijnwereld der verbeelding tot stand brengt. Een intensief onderzoek, ingesteld op dit bijna concreet-zijn van de filmische middelen en op de volkomen anderssoortige wijze van inwerking, die hiervan het onvermijdelijk gevolg moet zijn heeft nog onvoldoende plaats gevonden.

De eigenschap van moeiteloze verstaanbaarheid, het gemak waarmee de toeschouwer betrokken raakt in het fictieve filmgebeuren, heeft de film tot een nagenoeg universele taal gemaakt. Het feit, dat men de symbolen door middel waarvan de film zich uitdrukt niet extra behoefde te leren, heeft naast een aantal toevallige omstandigheden, de film zich tot een massacommunicatiemiddel bij uitstek doen ontwikkelen. Nadat pers, radio en film hun bruikbaarheid als middel tot opinie-beïnvloeding hadden bewezen, zijn zij min of meer plotseling het onderwerp geworden van een speciaal aan de massa-communicatiemiddelen gewijde wetenschap. Het is niet geheel onbegrijpelijk, dat van de verschillende terreinen, die deze wetenschap bestrijkt, te weten: de bestudering van de processen door middel waarvan de massacommunicatiemiddelen functioneren, de middelen die gebezigd worden om een massapubliek te bereiken en te bevredigen en de kwaliteit en de kwantiteit van de inwerking ervan op het publiek, voorlopig alleen dit laatste werkelijk aandacht heeft gekregen en tot de verbeelding heeft gesproken. De voorbeelden van pogingen tot misbruik der massacommunicatiemiddelen voor propaganda van politieke aard liggen nog vers in het geheugen c.q. nog zwaar op de maag. Pas in tweede instantie is men tot de meer serieuze bestudering van het terrein gekomen in de zin van een beschouwing van de processen en middelen, die de basiskennis moet verschaffen om enige uitspraak met zekerheid aangaande de kwaliteit en de kwantiteit van de inwerking te kunnen doen.

Het onderhavige onderzoek heeft het karakter van een inventarisatie van de middelen, die bepaalde filmgenres te baat nemen om publiek te trekken en te bevredigen, want dit is kennelijk, de ervaring wijst het uit, het geval. Binnen het kader nu van een materiele bestudering van de processen en middelen van de film gaat het er in de eerste plaats om de inhoud van datgene wat aan de man wordt gebracht vast te stellen. Aangezien dit steeds wisselende inhouden zijn is men er noodzakelijkerwijs op aangewezen om de grote lijnen te ontdekken in een beeld, dat in eerste instantie aan kalcidoscopische veranderingen onderhevig schijnt, maar dat uiteindelijk van een materie blijkt, die bij lengtedoorsnede zijn geheimen vrij gemakkelijk prijs geeft.

De inhoudsanalyse van films vergt een tijdrovende arbeid, doordat men om het gevaar van generaliseringen van teveel op zichzelf staande gevallen te vermijden^{en} zowel als om de critiek van de statisticus te ontzenuwen, dat de geconstateerde feiten op grond waarvan men tot generaliseringen is gekomen door de toevalsfactor kunnen zijn veroorzaakt, een groot aantal analyses van eensoortig schijnende zaken moet maken. Ook dient men rekening te houden met een aantal theoretische en logische moeilijkheden, die content-analysis in het algemeen eigen zijn. Om het speciale karakter van de film als massa-communicatiemiddel zo duidelijk mogelijk in het licht te kunnen stellen vooral zal er hier op ingegaan worden, overigens zonder de pretentie van volledigheid.

De eerste vraag waarmee zich de poging tot analyse van de inhoud van films dient te confronteren is die naar de verschillende gezichtspunten van waaruit men de filminhoud als mededeling kan bezien. De inhoud van een film dan heeft de speciale gestalte, die deze voor de toeschouwer heeft door a) het feit, dat de maker er zijn bedoelingen heeft ingelegd en b) door het feit, dat de toeschouwer de objectief waarneembare feiten, waarmee hij geconfronteerd wordt (en die een categorie op zichzelf vormen) op een voor hem persoonlijk typische, zowel als op een voor hem als mens op een bepaalde plaats en een bepaalde tijd typische wijze interpreteert. Dit verklaart, dat de filminhoud, zij het dan dat die voor het overgrote deel met de objectief waarneembare feiten congruent moet worden geacht, mede bepaald en gedefinieerd dient te worden door het naspeuren van de wijze waarop die, mede door de bedoelingen van de filmmaker in die vorm ontstaan, op de toeschouwer inwerkt. Nader omschreven komt dit laatste neer op een poging tot beantwoording van de vraag welke functies van bevrediging de filminhoud - en het kader waarin die gepresenteerd wordt: de bioscoop - voor bepaalde bestaande psychische behoeften van het publiek heeft. Zonder een beantwoording van deze vraag immers moet het onmogelijk worden geacht de essentiële componenten van de filminhoud te onderscheiden van de bloot toevallige en min of meer bijkomstige. Het is echter duidelijk, dat de onderzoeker slechts kan bepalen wat de film voor hém betekent en niet wat die voor "het publiek" is en dat hij ter benadering van de functionele zin die de filminhoud voor het jeugdige publiek heeft, zoals in het onderhavige onderzoek geschied is,

hoogstens de voorzorg kan nemen van samen te werken met in jeugdproblemen ingewerkte onderzoekers uit diverse vakgebieden om zodoende een zo groot mogelijke objectiviteit te waarborgen. Voor wat de film betreft wordt de inhoudsanalyse gecompliceerd door het feit, dat de objectief waarneembare inhoudscomponenten onderscheidbaar zijn in elementen van drieërlei aard. Er zijn visueel én auditief waarneembare zaken, waarbij deze laatste nog onderverdeeld kunnen worden in literair-verbale en musicaal-sonore bestanddelen.

Een "vertaling" van deze verschillendsoortige filmcomponenten door de toeschouwer in eigen gedachten en gevoelens doet in diens geest een verhaalachtige voorstelling ontstaan, de herinnering aan een reeks filmbelevingen in feite. Het is duidelijk, dat de serieuze inhoudsonderzoeker niet de filminhoud, zoals die zich in retrospectie aan hem voordoet wenst te ontleden, doch de film als reeks van filmische verschijnselen onder de loupe zoekt te nemen, waarmee echter niet gezegd wil zijn, dat het gereconstrueerde filmverhaal hem niet op allerlei wijzen als geheugensteun tegemoet kan komen. Het onderhavige onderzoek heeft deze mogelijkheid bij zijn aanpak bewust zoveel mogelijk uitgebuit. Het heeft zich echter bij uitsluiting gericht op de inhoud als reeks van objectief waarneembare verschijnselen, waarbij deze overigens in hun typisch filmische eenheid werden beschouwd, omdat een ontleding in visuele, verbale en sonore elementen geacht moest worden het verschijnsel film niet intact te laten.

Naar de mening van de onderzoekers zou het echter wel belangwekkend kunnen zijn een dergelijke ontleding door te voeren, dus tot de notitie van de visuele en auditieve componenten te komen, daar dit tot de beantwoording zou leiden van de vraag hoe de film er met behulp van bepaalde technische kunstgrepen in slaagt om bepaalde effecten in de toeschouwer te sorteren: logischerwijs moet namelijk de technische kunstgreep als een wezenlijk de inhoud mede bepalend bestanddeel van de film worden beschouwd. De onderzoekers hebben echter niet over de uren beschikt om een tijdrovende analyse in auditieve en visuele bestanddelen te ondernemen, nog afgezien van het feit, dat de aanpak van een dergelijke analyse geheel eigen technische eisen zou stellen.

Behalve in bovengenoemde naar de filmtechnische middelen onderscheiden inhoudsbestanddelen kan de filminhoud ook bezien worden met het oog op de soort en de kracht van de veronderstelde invloed, die er van uitgaat. Er zou dan kunnen worden onderscheiden in de intellectuele, de affectieve en de gevoelsaspecten van de inhoud. Ook hierop is het onderhavige onderzoek niet ingegaan, dan voor zoverre het nominaal exact noteren van bepaalde inhoudsdelen bijvoorbeeld noodzakelijk werd bevonden om de juistheid van de generalisering ten aanzien van de inhoud van de onderzochte filmgenres aan te tonen of bijvoorbeeld na te gaan in hoeverre er sprake was van het zó vaak voorkomen van bv bepaalde stereotiepe wendingen in het verhaal, dat de inwerking hiervan op de toeschouwer nihil moest worden geacht, omdat er afstomping tegen inwerking geacht moest worden op te treden of zelfs weerstand tegen kennisneming.

Een bijzondere moeilijkheid bij inhoudsanalyse is nog, dat er voor het noteren van de verzamelde inhoudsgegevens geen begrippenstelsel bestaat, dat het verschijnsel film naar zijn specifieke aard in logisch verbaal opzicht recht doet. Wanneer begrippen als het filmverhaal en de filmsituatie bijvoorbeeld worden gebezigd, zijn dit termen, die aan de feiten incongruent zijn, omdat de film geen verhaal is en omdat er in de film geen situaties voorkomen. Door het overdrachtelijk gebruik van deze termen wordt een deel van de typisch filmische werkelijkheid uit het oog verloren. Misschien zou er meer zinvol gesproken kunnen worden van spanningsverloop en spanningsafloop, hoewel dit weer meer termen zijn, die in de psychologie van de inwerking van de film op de toeschouwer thuishoren dan in dat deel van de filmologie als wetenschap, die de wetmatigheden in de film als een eigen zijnsvorm opspoort. Hoe dit zij de onderzoeker wordt geconfronteerd met een dringende behoefte aan ondubbelzinnige begrippen, die over het geheel van het terrein van de massa-communicatiemiddelen toepasselijk zouden moeten zijn. Aan de andere kant is het binnen het kader van dit onderzoek mogelijk gebleken een aantal begrippen in voldoende mate te omschrijven.

HOOFDSTUK II. BESCHRIJVING VAN DE AANPAK EN HET VERLOOP VAN HET ONDERZOEK.

Er zal nu in het kort worden ingegaan op de gedachten, die bij de opzet van en tijdens het onderzoek voor de gang van zaken bepalend zijn geweest. Achtereenvolgens zullen de keuze van het te onderzoeken materiaal, de opzet van het schema aan de hand waarvan de inhoudsanalyse heeft plaatsgevonden worden toegelicht en enige ervaringen die tijdens het onderzoek werden opgedaan, worden besproken.

De suggestie, die de onderzoekers in eerste instantie van de zijde van het Instituut Film en Jeugd kregen voorgelegd luidde: een gefundeerd en gespecificeerd antwoord te geven op de vraag: hoe zien de films, die in Nederland door jeugdige personen (beneden 14 jaar) in openbare vertoning gezien kunnen worden er eigenlijk uit? Welke zijn de onderwerpen, gebeurtenissen, handelingen, situaties en karakters waarmee de jeugd in deze films geconfronteerd wordt? In welke vormen verschijnen deze? Wat is hun frequentie en intensiteit?

Hoewel de onderzoekers overtuigd, dat deze vraagstelling volkomen aansloot bij datgene wat van wetenschappelijk standpunt uit bezien inderdaad voor onderzoek in aanmerking kwam, moesten de onderzoekers er echter reeds na een eerste terreinverkenning op wijzen, dat een volledig antwoord: een zuiver beeld van het totale jaarprogramma der nederlandse bioscopen, niet binnen het kader van de onmiddellijke mogelijkheden lag. Afgezien van de schaarste aan tijd en middelen leek het voorlopig meer opportuun om het onderzoek mede het karakter van een terreinverkenning te geven, van een pilot-study, daar volgens de bekende gegevens een inhoudsanalyse tot nu toe alleen van gedrukte of gesproken communicaties beproefd was en het dus slechts in zeer beperkte mate mogelijk was om van reeds opgedane ervaringen gebruik te maken. Om nu tot de noodzakelijke limitering van de opzet te komen, besloot men zich te laten leiden door de voorkeur van de mannelijke jeugd voor de western en de avonturenfilm en van de vrouwelijke jeugd voor de showfilm en de romantische film.

Door een gelijk aantal films uit deze beide voorkeurssferen onder de loupe te nemen, achtte men het mogelijk tot een representatief beeld te komen van datgene waarmee de nederlandse jeugd, deels op eigen initiatief, geconfronteerd wordt.

Een bijkomende overweging ten aanzien van de representativiteit heeft ertoe geleid, dat ook B-films bij nader inzien in het onderzoek werden betrokken, omdat men overtuigd was, dat een steekproef uit enkel A-films, gezien de keuringsnormen, waarschijnlijk een bijzonder weinig zeggend geheel zou opleveren, hoewel het ongetwijfeld het meest objectieve beeld zou verschaffen. Berekend werd, dat op 425 films (336 van 1953 en 89 van 1954) 34 westerns en 34 showfilms voorkwamen, 55 avonturen/liefdesfilms en 60 detectives enz. Mede op grond hiervan meende men te kunnen volstaan met de analyse van 30 westerns en 30 showfilms om een indruk van het door de jongens- en meisjesvoorkeur bepaalde aspect van het totale jaarprogramma te kunnen krijgen.¹⁾ Met dien verstande, dat elke week uit de in de Haagse bioscopen draaiende films een western subs. een romantische of liefdesfilm, al naar voorhanden bleek en zoveel mogelijk de balans tussen beide genres in evenwicht houdende. Duidelijk was, dat op deze wijze een volkomen verantwoorde sampling niet zou plaats vinden, omdat factoren als o.m. de densiteit van de vertoning van de gekozen films en de plaats van vertoning - stadcentrum, buitenwijk enz.- niet in aanmerking werden genomen. Afgezien hiervan zal uiteraard later onderzoek een nadere verantwoording moeten verschaffen voor het feit, dat de onderzoekers een sample van films hebben gekozen uit bij de jeugd populaire genres om door analyse daarvan tot een beeld te komen van datgene waarmee de jeugd geconfronteerd wordt en waarmee de jeugd de confrontatie zelf opzoekt. Ten aanzien van de sampling van de te analyseren films deed zich enige malen de eigenaardige moeilijkheid voor, dat men na de bezichtiging van een film, die men uit de voorhanden films als western had gekozen tot de conclusie moest komen, in het geheel niet met een western te maken te hebben gehad, omdat de film hetzij de stereotiepe western thematiek op komische wijze parodieerde, hetzij als stof voor een musical show had gebruikt. Deze films, o.a. "Calamity Jane" en "Red Garters", die het genre dus niet serieus namen en niet reëel waren bedoeld, werden niet in het sample opgenomen.

Daar het zoals wij hiervoor reeds zagen van de aanvang af uitgesproken in de bedoeling lag een fenomenologische, op het specifiek filmische ingestelde analyse van de inhoud te beproeven, werd er een analyseschema

1) Over de voorkeur van jongens en meisjes voor deze filmgenres zie men o.a.: L.Händel, Hollywood looks at its audience, Illinois 1950 en Dr.W.A. 't Hart, Bioscoopbezoek door jongeren, Rotterdam, 1955

opgezet, dat de film zo min mogelijk a priori als studieobject voor een bepaalde omschreven tak van wetenschap zag. Vermeden werd met name zoveel mogelijk, want dit te doen bleek geen geringe opgave, om de film in eerste instantie reeds als dramaturgisch werkstuk, als sociaal-psychologisch verschijnsel, als cultuur-sociologisch gegeven of als illustratiemateriaal voor dieptepsychologische beschouwingen te zien. In het analyseschema werden dus geen terminologieën gebruikt van verschillende deelwetenschappen - sociologie en psychologie vooral - die toch ergens op een zeer bepaalde wijze op de achtergrond van het denken bij de onderzoekers aanwezig was. Dat dit zo was, vond met name zijn oorzaak in het feit, dat het onderhavige onderzoek, zoals reeds opgemerkt, bewust gezien werd als wetenschappelijke opgave, waarmee men binnen het kader van de door het Instituut Film en Jeugd geëntameerde problematiek wilde blijven. Het niet werken met sociologische en psychologische terminologieën bij de opzet van de analyse, zoals die in het analyseerschema werden neergelegd bracht uiteraard enigszins het bezwaar met zich mee, dat geen gebruik gemaakt kon worden van de betrekkelijk scherpe omschrevenheid van tal van sociologische en psychologische begrippen. Temeer klomde dit daar binnen het kader van het Instituut Film en Jeugd de beantwoording van de vraag zin had: in welke opzichten en in welke mate verschillen de culturele patronen van de onderzochte films van de normaliter in onze samenleving geldige en geldende en in welke richting en in welke mate zou het denkbaar zijn, dat beïnvloeding van de jeugd door deze films met een afwijkend cultureel patroon plaatsvindt? Wanneer men hierbij denkt aan de ervaring van de onderzoekers, dat de typische B-film (toegelaten voor 14 jarigen) van Amerikaanse herkomst is, doet zich een interessant aspect van de culturele invloed van de V.S. via de film en via de jeugd op de oude wereld aan ons voor. In Hoofdstuk VII zal, zeer in het kort als gezegd, aan vragen van deze aard aandacht worden besteed.

In verband met de bedoeling om het onderzoek binnen de interessenssfeer van het Instituut Film en Jeugd te focussen ook is aanvankelijk getracht in het analyseerschema vooral ruimte te geven aan de verhouding in de film tussen ouderen en jongeren, in het bijzonder tussen ouders en kinderen, om de inhoud en de vorm hiervan in het bijzonder te kunnen nagaan. Al spoedig bleek echter, dat dit niet nodig was daar in de film zoals die zich aan de onderzoekers voordeed, juist die verhouding op opvallende wijze bleek te ontbreken.

Een andere verhouding daarentegen, die tussen "lover" en "loved one" - om met Wolffenstein en Leites te spreken, die op dit terrein der menselijke relaties in de film baanbrekend werk hebben verricht - bleek bij het analyseren nader in de aandacht te moeten worden gevat, daar de essentiële inhoud van de film altijd gegroepeerd bleek te zijn rond de talloze variaties daarvan.

Nadat enige voorlopige analyseerschema's van verschillende opzet in de praktijk beproefd waren, in die zin, dat de onderzoekers getracht hadden een aantal films met behulp ervan te analyseren, werd besloten om de analyse te beperken tot bepaalde categorieën van denken, die elk gericht waren op een bepaald doel, dat met behulp van de inhoudsanalyse en met het hele onderzoek derhalve, werd nagestreefd.

In de eerste plaats werd besloten een aantal "behaviouristische", op het uiterlijk gedrag slaande zaken te noteren, hetgeen ten doel had om op zo objectief mogelijke wijze het gedrag, waarmee de jeugd in de bioscoop kennismakt en wat wellicht ten voorbeeld zal genomen worden, te benaderen. Vervolgens zouden een aantal "sociologische" gegevens worden verzameld om een overzicht te krijgen van de aard van de tussen menselijke verhoudingen in de films van het gekozen soort, zoals de jeugd die waarschijnlijk in zijn illusie, dat dit een beeld van de volwassen wereld is, krijgt voorgeschoteld. Tenslotte zouden al die gegevens worden vastgelegd, deels van "ideologische" deels van "psychologische" aard, die nodig zouden zijn voor de voorgenomen poging tot interpretatie van de verzamelde gegevens in psychologische en cultuursociologische zin, zoals die in de Hoofdstukken VI en VII van dit verslag wordt aangetroffen.

Uiteindelijke leidraad bij de opzet van het analyseerschema was als gezegd een gewilde beperking van de analyse tot datgene wat voor directe objectieve waarneming vatbaar was, met uitschakeling derhalve van al datgene wat een interpretatie of waardering van de onderzoeker vergde om te kunnen worden genoteerd. Zo werden bv. filmtechnische bestanddelen van de inhoud, samenhangend met de muziek, het geluidsdecor, de beeldcompositie en de camerastand buiten het analytisch onderzoek gehouden voor zover zij de neutraal-objectieve waarneming van de "milieu's, waarin het filmverhaal zich afspeelt" te buiten en te boven gingen. Men oordeelde het in eerste instantie van meer belang, iets te weten te komen omtrent de milieu's, waarin de jeugd geestelijk terechtkomt in de

bioscoop, dan omtrent de eventuele meer subtiële wijzen van beïnvloeding, voortvloeiend uit het feit dat door middel van bv. bepaalde camerastanden bepaalde suggesties min of meer dwingend worden gewekt. De gedachtengang in engere zin bij de opzet van het schema voor de inhoudsanalyse is ongeveer de navolgende geweest: in de wereld waarin de film ons verplaatst, komen we terecht in een of meer bepaalde milieux, ontmoeten we bepaalde personen, die zich achtereenvolgens in bepaalde situaties bevinden, die tesamen het handelingsverloop van de film uitmaken. Deze personen hebben een bepaalde sociale status, een bepaald uiterlijk, en een bepaald karakter, staan in een bepaalde relatie tot elkaar, gedragen zich op een bepaalde wijze, gedreven door bepaalde motieven. Uit het geheel van al deze betrekkingen valt een bepaalde tendens of strekking af te leiden, die de filmmaker beoogd heeft en spreken zijn opvattingen over bepaalde levenswaarden. (Onderstreept zijn die categorieën, welke door de onderzoekers geacht werden deel uit te maken van datgene waarmee de toeschouwer in de bioscoop direct wordt geconfronteerd).

Ten aanzien van het analyseerschema zelf en de wijze waarop het door de onderzoekers werd gehanteerd wordt verwezen naar het in de bijlagen opgenomen model, gecompleteerd met een korte instructie voor het gebruik zoals die destijds tot stand kwam.

Nadat een 15-tal films met behulp ervan waren geanalyseerd werd een terugblik op de verrichte arbeid geworpen en werd door een tussentijds verslag aan het Instituut voor Praeventieve Geneeskunde, dat als supervisor voor het onderzoek optrad mededeling gedaan van de opgedane ervaringen en een vooruitblik verschaft op de verwachtingen van de onderzoekers ten aanzien van de resultaten, die het onderzoek waarschijnlijk zou opleveren.

HOOFDSTUK III. MILIEU's, SITUATIES, HANDELINGSVERLOOP

A. De Milieu's.

In het laatste gedeelte van dit hoofdstuk, bij de beschouwing van het handelingsverloop, zal aandacht besteed worden aan het verschil tussen een functioneel gebruik van het milieu en een functionaliteit van het milieu in die zin, dat het milieu zoals het op het doek wordt vertoond op geen enkele wijze de pregnantie van het handelingsverloop vergemakkelijkt of ten goede komt. Daar zal blijken, dat de waarneming en vaststelling van de in de film voorkomende milieu's evenmin los van de beschouwing van het handelingsverloop kan geschieden, als los van technische zaken zoals het geluidsdecor, de beeldcompositie, de camerastand enz. Het milieu staat enerzijds in verband met het handelingsverloop in zoverre het er de achtergrond van vormt - op een functionele of op een niet functionele wijze - anderzijds wordt het op zeer bewuste wijze door de filmmaker gecreeerd met behulp van technische middelen.

Het kan voor een goed begrip dienstig zijn dit nader te verduidelijken. Het menselijke leven speelt zich in de werkelijkheid af. Deze werkelijkheid bestaat voor de mens uit het gezinsmilieu, het vrije-tijds milieu, het kerkelijk of religieus milieu en verder uit een aantal blijkbaarheden, die het best gekarakteriseerd kunnen worden met de term "toevallig". Wat hiervan zij, de werkelijkheid en het leven werken afwisselend op elkaar in, de mens past zich enerzijds aan zijn milieu aan, anderzijds tracht hij het milieu aan zijn doeleinden te doen beantwoorden. m.a.w. het leven van de mens is een functie van het milieu, zoals anderzijds het milieu een functie is van de mens die in dat milieu leeft. In de film echter bestaat er tussen het milieu en het leven van de mens, dat zich in de film afspeelt, géén verhouding van natuurlijke functionaliteit. De filmmaker gebruikt het milieu als een decor, waartegen het verhaal zich afspeelt; het hangt af van zijn min of meer gelukkige keuze of er voor de toeschouwer sprake is van een artistieke functionaliteit, waarbij een stuk nagebootst of fotografisch weergegeven werkelijkheid de "noodzakelijke achtergrond" vormt van het gebeuren of voorwaarde en excuus is voor het handelingsverloop.

Beeld- en geluidsdecor effenen de weg voor de toeschouwer om zich met groter of kleiner gemak met de filmpersonen te identificeren.

Een beschouwing van de milieu's in het kader van het onderhavige onderzoek dient uiteraard uit te gaan van de vraagstelling in welke milieu's de jeugd in de bioscoop geestelijk terechtkomt. De reeds meermalen wetenschappelijk vastgestelde voorkeur van de jeugd voor bepaalde filmgenres, die gelijk bekend mede de stoot gaf tot de keuze van de bepaalde selectie van films, die bij dit onderzoek werd betrokken, stelt reeds in staat tot de vrij grove generalisering, dat de opgroeiende jonge man bepaalde verlangens bevredigt met films, die zich afspelen in het vreemde en avontuurlijke milieu van bijvoorbeeld het verre westen, terwijl het gemoedsleven van het meisje meer wordt aangesproken door een romantisch milieu van weelde en luxe (men bedenke hierbij overigens, dat de producent met het maken van wat in Nederland A- en B-films genoemd worden geenszins uitsluitend jeugdigen, maar evenzeer de volwassen bioscoopganger als klant op het oog heeft.) De taak van de onderzoekers voor wat betreft dit hoofdstuk komt dus neer op een nader nuancerende analyse van de milieu's die de achtergrond vormen van het handelingsverloop van resp. romantische en showfilms en westerns en avonturenfilms, op het terrein waarvan de behoeften van het jeugdig publiek en de door de film geboden bevrediging op elkaar aansluiten. Op algemene constatering, zoals bv. het feit, dat bepaalde Amerikaanse milieu's ontbreken, zoals de drugstore met zijn bepaalde types en de straathoek met de zich daar ophoudende jeugd, kan alleen zeer oppervlakkig worden ingegaan. Een waarneming als deze (dat de in hoofdzaak Amerikaanse) B-film de schildering van iedere couleur locale angstvallig schijnt te vermijden- dit in tegenstelling tot de continentale film- is wellicht uit bepaalde al of niet juiste inzichten van de producers aangaande de verkoopbaarheid van films op de wereldmarkt te verklaren, indien het althans niet zo is, dat de couleur locale als zijnde te inherent aan de "dagelijksheid", ongeschikt voor filmische milieu-schildering wordt geacht. Hieronder zal nog gelegenheid zijn de eventuele juistheid van dit laatste standpunt nader met feiten te adstrueren.

Na deze min of meer algemene opmerkingen aangaande het milieu in de film zal nu worden overgegaan tot een meer systematische beschouwing van de milieu's waarin de bioscoopbezoeker middels het filmbelevens terechtkomt.

Om te beginnen viel het de onderzoekers op, dat in een niet gering aantal gevallen de inleiding tot de film, in de vorm van de projectie van de cast, reeds een globale localisering van het geografisch milieu te zien geeft, doordat deze tegen een achtergrond geschiedt, die vaak als het ware de inleidende schets vormt van het milieu, waarin het verhaal zich gaat afspelen. Zo wordt de toeschouwer bij "Three coins in the fountain" gedurende de cast-projectie langs de voornaamste bezienswaardigheden van Rome geleid. In menige western wordt het prairielandschap als achtergrond hiervoor gebruikt. Hoewel in 80% van de showfilms en romantische films en in 95% der western en avonturenfilms het geografisch milieu min of meer nauwkeurig bleek te zijn aangegeven, moest worden opgemerkt, dat dit bij slechts weinig films een essentiële voorwaarde voor het handelingsverloop vormde. Slechts in semi-documentaire speelfilms als "The Dambusters", "Sette del maggiore", "El alamoín", "Desirée" en "Wien bleibt Wien" werd het geografisch milieu zuiver functioneel gebruikt.

Ten aanzien van de milieu's, die wél op een of andere wijze een essentiële voorwaarde voor het handelingsverloop bleken te vormen, viel het op, dat deze al naar gelang zij in verband stonden met hoofd - dan wel met bijmotieven van het filmverhaal, resp. primaire en secundaire milieu's konden worden genoemd. Meestal bleek in de films, die in het onderzoek betrokken werden sprake te zijn van twee primaire milieu's die met elkaar een controversale vormden of in wisselwerking tot elkaar stonden in die zin, dat van een hoofdmilieu en een contra-milieu kon worden gesproken. Zoals reeds in het voorafgaande opgemerkt werd, laten de primaire milieu's, waarin zich dus het wezenlijke van het handelingsverloop afspeelt, zich evenals de levenswerkelijkheid herleiden tot de volgende categorieën: gezinsmilieu, werksmilieu, vrijetijdsmilieu, religieusmilieu en toevallige milieu's. Het leek de onderzoekers gewenst om deze achtereenvolgens de revue te laten passeren en na te gaan wat de onderzochte films in deze verschillende opzichten te zien gaven.

Het gezinsmilieu speelt in deze films een ondergeschikte rol. Een volledig gezin werd slechts aangetroffen in "Oh mein Papa", waarin het echter om zijn burgerlijk provincialisme volkomen in het belachelijke wordt getrokken; in "That midnight kiss", waar de luidruchtige italiaanse emigrantenfamilie voor de komische doch hartelijke noot zorgt; in "Mrs. Miniver", waarin het moedig en patriottisch integer leven en streven van een engels gezin in oorlogstijd gedoseerd met veel valse sentimentaliteit, ter versterking van het burgermoreel wordt uitgebuit en in "The Benny Goodman Story", waar het voorkomt om de toberige en zeurige mama, benevens de joodse achtergrond van de hoofdpersoon vrijblijvend te accentueren. Bij de avonturenfilm komt in een viertal gevallen een gezinsmilieu min of meer geprononceerd naar voren. In de rest van de onderzochte films speelt het gezin, zo het voorkomt en dit is in plus minus 40% het geval, een zeer secundaire rol en wordt meer als uiterlijk decor zonder de inhoud van de voor het gezin markante menselijke betrekkingen dan als levenswerkelijkheid ten tonele gevoerd. Het wordt dan gevormd door het milieu van een woonkamer, een luxueus ingerichte flat, een weelderige villa, een hertogelijk slot, een zigeunerkamp, een boerderij, een artiestenwoning of een broodbakkerij, er wordt echter niet in gezinsverband geleefd. Wel wordt het boudoir, het slaapvertrek of de badkamer meermalen als milieu gebruikt voor naar erotiek neigende scenes.

In ongeveer de helft van de showfilms en in het merendeel der western/avonturenfilms vormt een werksmilieu het hoofdmilieu van de handeling. In 1/5 van alle onderzochte films van beide genres is een werksmilieu geheel afwezig. In 1/3 van de showfilms komen werksmilieu's voor, die buiten het geëigende vermaaks-, show- of cabaretmilieu liggen, bv. een handelskantoor, een garage een molen, een herberg, een kazerne, enz. Er wordt echter perse niet serieus gewerkt. Zo geeft in menige western de prairie, de ranch, het fort of het bureau van de sheriff het werksmilieu aan. Men heeft het echter dermate druk met het avontuur, dat er voor normaal werken geen tijd schijnt over te blijven.

In de helft van de showfilms en romantische films en in het merendeel der western/avonturenfilm ontbreekt een vrijetijdsmilieu. In 40% van de showfilms en in 20% van de westerns speelt het een rol van betekenis.

In de western wordt de vrije tijd doorgebracht in de saloon of in het speelhol, in de showfilm in de bohème, in eenvoudige herbergen, luxerestaurants en luxe hotels, chique clubs en cabarets, balzalen, bloemententoonstellingen en garden-parties, of pittoresque dorpspleintjes (zoals in "Brigadoon") dan wel in de romantische grotestandsomgeving van Rome ("Three coins in the fountain"). Het blijkt dat de helden uit de avonturenfilm in zijn diverse variaties over weinig vrije tijd beschikken, doordien het avontuur hen volledig opeist.

Religieuze milieu's komen in de onderzochte films vrijwel niet voor: in 4 van de westerns en in 8 van de showfilms. Typisch was, dat in twee oorlogsfilms "Der kom en dag" en "Mrs. Miniver" het religieuze milieu van primair belang was voor de niet van bepaalde tendenties gespeende handeling. In alle overige gevallen had het religieuze milieu slechts secundaire betekenis, indien men althans het show-element ervan niet primair wilde stellen: een huwelijk volgens de mohamedaanse ritus in "Saadia" en een kroning tot keizer in "Desirée" dienen in de film niet zozeer om de verhevenheid van de handeling duidelijk te maken, doch voornamelijk om het publiek de uiterlijke pracht en praal te tonen, waarmee dit gepaard kan gaan. Voordat "The greatest show on earth" zijn tournee aanvangt, wordt de trein door een priester, compleet met misdienaars en wijwaterkwast gezegend, desondanks rijdt deze zijn vrijwel restloze ondergang tegemoet.

In hoeverre een toevallig milieu als primair of als secundair moet worden beschouwd is vaak niet uit te maken, daar dit afhangt van de waarde, die men er als functioneel onderdeel van het handelingsverloop aan hecht. Het toevallige milieu vormt in vrijwel iedere film een belangrijke plaats van handeling. De onderzoekers menen niet beter de typische aard ervan - ondagelijksheid - te kunnen demonstreren dan door de opsomming van een aantal voorbeelden: het idyllische landschap en het oorlogsfront, het wereldruim en de bodem der zee, het oude Rome en het moderne Edinburg, de kraamkliniek en het kerkhof, de koninklijke trein en de circustrein, het salon en de gevangenis, de blokhut en het slaapvertrek, het bergingsvaartuig en het woestijnroverskamp, het museum en de omroep- en televisiestudio, de postkoets en het vliegtuig, het zweedse hof en het legerkamp van Hannibal.

Zonder bepaald op de aard van de secundaire milieu's in te gaan, werd getracht vast te stellen welke rol deze in het geheel van het handelingsverloop vervulden. Het bleek, dat deze meest dienden 1e. om de primaire milieu's nader te nuanceren, zoals in "Long John Silver", waar het leven op een piratenschip voorkomt als het ware om een nader beeld van het verdwenen roversambacht te geven.

2. Om bepaalde gedeelten van het handelingsverloop te accentueren, zoals in "Love me or leave me" waar de roemvolle carrière van Ruth Etting wordt weergegeven door middel van de projectie der krantenpagina's, waarop haar successen vermeld staan, tegen de achtergrond van een al maar voortdenderende trein.

3. Om bepaalde delen van het handelingsverloop aan elkaar te koppelen, zoals in "It is always fair weather" waar een tijdsverloop van tien jaar veraanschouwt wordt door een aantal reportageflitsen.

4. Om het verhaal een zekere couleur locale te geven, zoals in "Soldier of fortune", waarin de britse kroonkolonie Hongkong fotografisch uitvoerig wordt rondgekeken.

5. Om aan acteurs en actrices gelegenheid te geven om hun typische talenten te tonen, zoals in "Jupiter's Darling", waar de slavenmarkt het danspaar Champion de gelegenheid biedt tot een modern tumultueus dansnummer tussen romeins vaatwerk, terwijl het paleis van de senator voorzien is van een zwembassin, waarin het publiek een onderwaterballet van Esther Williams te aanschouwen krijgt.

6. Om bepaalde relaties te verduidelijken, zoals de loutere projectie van een slaapkamerdeur in Desirée zijn betekenis heeft.

7. Om zekere technische procédé's te demonstreren, zoals in "The tall men" het panorameren met de camera kennelijk meer ten doel heeft cinematografisch interessante effecten te bereiken dan het milieu nauwkeurig te schilderen.

B. De Situaties.

a. Naast de karakters der hoofd- en bijrolspelers, de milieu's en het handelingsverloop vormen de in de films voorkomende situaties eveneens een karakteristiek element, dat hierna aan een korte beschouwing wordt onderworpen.

Men zou kunnen aanvoeren dat de "situatie" als zodanig geen integrerend deel van de film uitmaakt, omdat de situatie kan worden opgevat als een moment in het handelingsverloop. Het handelingsverloop zou dan zijn op te vatten als het totaal van alle in de film voorkomende situaties en hiermede zou feitelijk voor een afzonderlijk begrip "situatie" geen plaats zijn.

Strikt formeel genomen is dit juist, doch het verduidelijkt merkwaardigerwijze de heldere kijk op het te onderzoeken filmwerk niet. Want onloochenbaar komen in elke film episoden voor, die in sterke mate het karakter hebben van een toestand van waaruit zich het filmverhaal verder onwikkelt. Het is tevens dikwijls het ogenblik waarop bepaalde psychologische verhoudingen tussen de medespelenden duidelijker dan elders aan de dag treden en tevens een uitgesproken karakter hebben : vijandschap, vriendschap, liefde, solidariteit, egoïsme, etc.

Naast deze eigenschap, die met de personen en hun karakters verband houden, kan een dergelijke toestand gekenmerkt worden door een zekere mate van gevaar, van feestelijkheid, verdriet, erotische spanningen of wat al niet.

Deze momenten in de film, die men als knooppunten van de psychologische ontwikkeling kan beschouwen, betitelen wij met de naam "situatie". In het licht van wat boven werd opgemerkt mag dit ietwat willekeurig schijnen, het zij hier onmiddellijk toegegeven, doch de kennelijk duidelijker kijk die men op het gehele karakter van de film krijgt door deze "knooppunten" wat nader te beschouwen maakt deze "situatie-analyse" tot een zeer nuttig element in het onderzoek van de door de onderzoekers geziene films.

Men kan inderdaad het begrip "situatie" een veelheid van interpretatie meegeven, die het in concrete gevallen onhanteerbaar maakt. Dit noodzaakt uiteraard tot een beperkte definitie, die er één is uit vele mogelijke, maar die in het onderhavige onderzoek een zekere mate van praktische bruikbaarheid heeft bewezen.

Bij wijze van definitie zouden de onderzoekers als "situatie" willen beschouwen: een in de film optredend moment waarin bepaalde verhoudingen van verschillende psychologische aard tussen de medespelenden in de film duidelijk op de voorgrond treden, terwijl deze situatie als het ware "geladen" is met een zekere mate van erotische spanning, gevaar, vijandschap, liefde, vreugde, wanhoop, etc., dit in tegenstelling tot de dramaturgische situatie in het handelingsverloop.

Over het karakter van de filmsituatie in vergelijking met het gewone leven, de functie van de situatie in de film, alsmede van de diverse soorten van situaties die zich in films van het door de onderzoekers waargenomen type blijken voor te doen, volgen hieronder enkele opmerkingen.

b. Het belangrijkste element in de film, nl. dat de filmbezoeker wordt geconfronteerd met een "andere" wereld dan zijn eigene, en dan wel een wereld, waarin de obstakels, verboden en inhibities van de "gewone" wereld niet of slechts in zeer geringe mate gelden, vindt natuurlijk ook zijn weerspiegeling in het algemeen karakter van de situaties die erin voorkomen. Hoewel zij veelal uiterlijk enigermate aanknopen bij de aan de filmbezoeker maar al te bekende werkelijkheid, blijkt deze uiterlijke gelijkenis slechts schijn en is de situatie veelal de voorstelling van een geheel andere "werkelijkheid", dikwijls liggend op een levensniveau dat men met het onvertaalbare woord "glamourized" pleegt aan te duiden. Met name treedt dit soort situaties dikwijls op in show- en romantische films. Wanneer bv. in de film "Three coins in the fountain" in het begin een secretaresje in Rome aankomt wordt zij aan het station opgewacht door een collega, die haar met de grootste vanzelfsprekendheid in een "droom" van een open wagen naar een eveneens uitermate weelderig appartement voert, waar zij, samen met twee andere kantoormeisjes zal verblijven, een voor eenvoudige kantoormeisjes vrij onwaarschijnlijke situatie, temeer waar uit niets blijkt dat zij op het bureau waarop zij werkzaam zijn nu zulke sleutelposities bekleden. Zelfs de vermelding dat zij in dollars worden betaald en zich dat alles daarom kunnen veroorloven, dient achteraf weliswaar als "verklaring" voor al die weelde, doch het "glamour"-karakter blijft niettemin zorgvuldig gehandhaafd. Van dezelfde aard zijn de situaties in de film "Happy go lovely", waarin de vrouwelijke hoofdrolspelers weliswaar expliciet in pecuniaire moeilijkheden blijken te verkeren, doch er werkelijk geen boterham minder om eten, een garderobe bezitten om van te watertanden en dineren in restaurants waar U en de onderzoekers zich niet behoeven te vertonen, alles weliswaar op anderer kosten maar de "glamour" blijft onaangetast.

Uit dergelijke gevallen blijkt dat de filmsituatie gewoonlijk:

- 1e. slechts uiterlijke gelijkenis vertoont met de "real-life" situatie,
- 2e. dat zij in feite een "glamourized" leven wil voorspiegelen,
- 3e. dat de elementen die in de normale levenssituatie onlustgevoelens teweeg plegen te brengen (armoede, geldzorgen, ziekte, niet-erkenning van capaciteiten, e.d.) slechts worden geïntroduceerd op een wijze die het de toeschouwer mogelijk maakt ze niet al te serieus te nemen.

Het zijn als het ware moeilijkheden die er weliswaar zijn, doch zij zijn eigenlijk principieel al overwonnen en niemand twijfelt er dan ook aan of aan het eind van de film zullen ze allen zijn weggevaagd.

Uit dit laatste treedt een tweede karaktertrek van de filmsituatie naar voren, nl. dat, anders dan in het gewone leven, de algemene afloop van het handelingsverloop al bij voorbaat vast staat en de situatie, voorzover zij deprimerend is, reeds a priori van haar angel is ontdaan, doordat men immers weet dat alles tenslotte blij zal eindigen. De onderzochte films behoren nl. tot de groep "films-met-goede-afloop" en dit draagt er ook al toe bij om de kloof tussen filmgebeuren en werkelijkheid wijd en diep te maken.

Uiteraard wordt het karakter van de situaties mede bepaald door het handelingsverloop. Waar nu het handelingsverloop zich sterk distancieert van de alledaagse werkelijkheid, is van de verschillende filmsituaties natuurlijk weinig anders te verwachten.

Het mag bekend worden verondersteld, dat de speelfilm in toemende mate een "documentair" karakter gaat vertonen, in die zin dat men de plaats van handeling een zekere authenticiteit tracht te geven, waardoor men het "werkelijkheids"-gehalte van de film poogt op te voeren, terwijl anderzijds deze suggestieve behandelingswijze zich niet uitstrekt over de handeling en de situatie, die gespeend blijven van elke overeenstemming met de werkelijkheid. Men poogt aan te knopen bij de werkelijke of veronderstelde dagdromen van het grote publiek en deze zo suggestief mogelijk te verbeelden, een procédé, dat gepaard gaat met onder- en overdosering van bepaalde ingrediënten in filmverhaal en -situatie.

Een andere karaktertrek van vele filmsituaties is hun "onvolledigheid". Men zou deze ook "niet-uitgewerkte" of "niet-uitgediepte" situaties kunnen noemen.

Hierbij vindt de afwikkeling van het handelingsverloop dat men uit de gegeven situatie zou verwachten niet of niet volledig plaats. De redenen hiervoor kunnen verschillend zijn. Ten eerste kan het (meestal niet zeer logische) handelingsverloop van de film in gevaar komen indien men een gegeven situatie zich strikt logisch zou laten ontwikkelen.

In de film "Fort Shellan" bv. valt een der hoofdpersonen in een valkuil voor wild (dit is nodig voor het verhaal.) Hij roept luidkeels om hulp en verradt zich daardoor aan de vijandelijke Indianen, waarvan het in de omtrek grimmelt. Van deze Indianen komt er echter geen enkele opdagen, wat maar goed is ook, want de onfortuinlijke militair moet later terwille van het verhaal weer worden gered. In tal van films, speciaal avonturen-films wemelt het van dergelijke situaties, waarbij het toeval een veel grotere rol speelt dan redelijkerwijze kan worden verwacht: de juist de verkeerde kant uikijkende schildwacht, het net naar beneden tuimelende rotsblok of de net op tijd arriverende redder, wiens komst juist op dit moment door niets wordt verklaard of aannemelijk gemaakt, zijn overbekende voorbeelden.

Men moet de zuivere avonturenfilm natuurlijk het recht geven deze situaties met een zeker air van "wie doet me wat" te laten optreden. In zekere zin heeft de toeschouwer de filmmaker reeds a priori verlof gegeven zich van deze middelen, (die bij de enigszins getrainde filmbezoeker niet weinig op de lachspieren werken), te bedienen.

Intussen zou men zich kunnen afvragen in hoeverre de kwaliteit van een film omgekeerd evenredig zou kunnen zijn aan de mate waarin de filmmakers dit soort situaties toepassen om überhaupt het eind van de film te halen. Slechts daar, waar de filmmakers deze onwaarschijnlijkheden bewust hebben aangewend om een ridiculiserend effect te bereiken, kan men een superieur resultaat verwachten. In de door de onderzoekers geziene avonturen films worden echter de meest ongeloofwaardige situaties met dodelijke ernst gepresenteerd.

Een andere vorm van "niet uitgewerkte" situaties is die, waarin eveneens een externe factor optreedt die de ontwikkeling van het handelingsverloop in een andere richting leidt, doch hier niet zozeer omdat het verhaal anders ontijdig zou eindigen, doch veeleer omdat dit handelingsverloop bij logische ontwikkeling van de gegeven situatie tot een ongewenste (vaak moreel ongewenste)gang van zaken dreigt te leiden. Uiteraard treedt dit verschijnsel vaak op bij erotische situaties. Vaak wordt hier een komische gebeurtenis of figuur ten tonele gevoerd, die de dubbele funtie heeft van de op handen zijnde bedenkelijke scène te voorkomen, doch waarvan het komisch karakter de gedachte aan morele kritiek, die in de context van de handeling slecht zou passen, bij voorbaat uitbant. (Bv. de steeds op ongelegen ogenblikken opdagende concierge in "The seven years itch", net wanneer er, althans wanneer de mannelijke hoofdrolspeler zijn zin zou krijgen, gevrijd zou moeten worden.)

Niet altijd wordt zulk een ongedwongen oplossing gevonden en dikwijls meet een wissel op de wederzijdse restraints worden getrokken, waarvan de honorering niet bij voorbaat vaststaat. In "The Tall Man" moeten Clark Gable en Jane Russell gedurende enige tijd in een blokhut, mijlenver van elke vorm van civilisatie de dag en de nacht doorbrengen. De toeschouwer krijgt eenmaal nadrukkelijk te zien hoe beiden elk in een hoek van de hut een bed spreiden en moet er verder, na zoveel vertoon van goede intentie maar het beste van hopen - Wolfenstein en Leites' sneer dat de Amerikaanse film er vooral op gericht is "to make it safe but to keep it interesting" is hier wel van toepassing en een zekere krampachtigheid bij deze pogingen bleek niet altijd te vermijden.

Een voorbeeld waarbij een op zichzelf bedenkelijke situatie achteraf wordt "gelegaliseerd" biedt de scene in "Love me or leave me", waar de vrouwelijke hoofdrolspeelster op een bepaald ogenblik door de mannelijke hoofdfiguur met een even duidelijke als troebele bedoeling wordt overweldigd, terwijl de volgende scène haar bleekjes gehuwd voorstelt. Wat er ook moge hebben plaats gehad, het is "gedekt" door een daarop volgend huwelijk. Ook het verdere verloop van dit "huwelijk" blijft men voortdurend het gevoel houden dat de ontwikkeling van het thema inadequaaf is aan de ontstane situatie. Het blijft in het midden of Snijder inderdaad de "rechter" kan en mag toucheren die hij zich althans juridisch op zo hardhandige wijze heeft toegeëigend. Ook in de huwelijksituatie van Kol. Marston en zijn (hem niet minnende) vrouw in ("Fort Shellan") blijft een onduidelijk element in hun erotische betrekkingen.

In enkele gevallen wordt de erotische situatie weliswaar "correct" afgehandeld, doch de mogelijkheid voor een ontwikkeling in andere richting wordt opengelaten. Zo bv. in "Soldier of Fortune", waar aan het eind man en vrouw weliswaar formeel herenigd uit China vertrekken, doch waarin de vrouw zich het nemen van de definitieve beslissing of zij bij haar echtgenoot zal blijven, dan wel haar minnaar volgen, uitdrukkelijk voorbehoudt. In "Hondo" en "Garden of Evil" wordt ons, hoewel de wettige echtgenoot gesneuveld is, slechts aanduidenderwijs getoond dat de gelieven nu de weg tot elkaar niet langer versperd achten. In hoeverre een dergelijke vorm van niet-uitdieping kan samenhangen met bepaalde beperkingen in de behandeling van erotische situaties, die met name de Amerikaanse film in acht moet nemen, zullen wij bij de bespreking van deze soort situaties nader onder het oog zien.

In enkele gevallen wordt het risico dat voor de film gelegen is in het logisch uitwerken van alle mogelijkheden die een gegeven filmsituatie biedt nog op andere wijze uit de weg gegaan. In de niet-uitgewerkte situatie werden opzettelijk bepaalde aspecten van de situatie genegeerd of werd een externe figuur of een plotselinge gebeurtenis geïntroduceerd om de schijnbaar onvermijdelijke ontwikkeling te verstoren of in onschuldige richting om te buigen.

De derde mogelijkheid ligt nu hierin dat men de situatie zich laat ontwikkelen tot aan het punt waarop verdere voortzetting ervan niet geschikt wordt geacht voor de ogen van het publiek, hetzij uit een oogpunt van decentheid, hetzij uit film-aesthetische overwegingen. Men breekt op dit punt de scène eenvoudig af de verdere afwikkeling aan de fantasie van de toeschouwers overlatend. Het volgende beeld laat dan vaak een situatie zien waarin de consequenties van de voorafgaande doch abrupt afgebroken scène zijn verwerkt. Bv. in de reeds eerder geciteerde scène in "Love me or leave me" eindigt de "overweldiging" abrupt op het ogenblik dat de mannelijke hoofdrolspeler Snyder zich op de vrouwelijke hoofdrolspeelster stort met de bedoeling haar te overweldigen - deze bedoeling wordt duidelijk uit de geladenheid van de voorafgaande dialoog.

De volgende scène toont haar gehuwd met Snyder, men heeft de consequentie getrokken uit de verkrachting - want dat was het - en deze consequentie wordt ons getoond door reproductie van een krantenartikel met de kop "Young star marries her manager". Het verhaal dat de film hier dus doet is dat van een verkrachting gevolgd door een huwelijk van de aangerande met haar aangerander, welke zakelijke motieven (de man is de promotor van de vrouw en heeft haar carrière opgebouwd) hier overigens nog een rol mogen spelen. Het niet-vertoonbare deel van deze scène heeft men eenvoudig gekapt zonder overigens een poging te doen om de situatie door invoeging van mitigerende elementen te verzachten, men heeft haar eenvoudig verminkt.

c.1. De situatie kan in het psychologisch verloop van het filmverhaal verschillende functies hebben. In de eerste plaats kan hij het uitgangspunt vormen.

Men zou dit de "aanvangs-situatie" kunnen noemen. Deze "aanvangs-situatie" kan zich expliciet als een soort exposé bedoeld, voordoen, zodat de toeschouwer een min of meer volledig beeld krijgt van de omstandigheden en verhoudingen waaronder de film begint. Duidelijk is dit bv. het geval bij "The greatest show on earth", waarbij men in het begin wordt geconfronteerd met een vergadering van de circusdirectie, waarbij duidelijk blijkt: 1e. de precarie financiële toestand van het circus, 2e. de wil van de jonge manager om toch de ontworpen grote tournée te houden. 3e. het plan om de trapezewerkster niet de middelste piste te geven. Op dit stramien borduurt de gehele film verder door.

In zijn meest volledige vorm bevat zulk een aanvangssituatie de volgende elementen: 1e. We maken kennis met de hoofdpersonen en, voor zover het verhaal dat toelaat, met de verhouding waarin ze tot elkaar staan: vriendelijk, vijandig, neutraal; we zien 2e. iets van hun voornaamste karaktertrekken en kunnen iets bevroeden omtrent de conflictsituaties, dan wel amoureuze verwickelingen waarin de hoofdpersonen in de loop van het verhaal betrokken zullen raken. 3e. De milieu's waarin het verhaal zich zal gaan afspelen worden, voor zover nodig, getoond waarmee in ruwe trekken de sociale en psychologische horizon van het geheel wordt aangegeven. In sommige gevallen draagt de aanvangssituatie het karakter van het beginpunt van een min of meer cyclisch verloop, waarnaar de handeling na veel overwegen, tenslotte terugkeert.

(Bv.: in "There's no business, like showbusiness" begint de film met het ten tonele voeren van het gelukkige gezin Dohnahue; in "It's always fair weather" met de kameraadschaps-scène tussen de drie zojuist afgezwaide militairen; in beide gevallen eindigt de film met principieel herstel van de beginsituatie.)

2. Andere situaties kunnen de functie hebben een bedoeling of strekking duidelijk te maken of ons van bepaalde kwaliteiten van de held(in) te overtuigen, die uit het handelingsverloop niet onmiddellijk blijken of waarvan het handelingsverloop zelfs het tegendeel suggereert. Dikwijls is dit het geval met de "would be" pikante situatie. In "Piraten ^{van} Tripolis" bv. komt een scène voor waarin de heldin van het verhaal zich met de held in een kamer bevindt. Hij pretendeert in haar tegenwoordigheid een bad te nemen en zij wendt zich vol afschuw van dit klaarblijkelijk voor haar onkuise schouwspel af. In werkelijkheid zit hij geheel gekleed op een stoel en bootst met de hand in een emmer water allerlei wasgeluiden na. De situatie is bedoeld om de toeschouwer de kuisheid van de heldin goed in te prenten, een wetenschap die hij later goed zal kunnen gebruiken. Eenzelfde functie heeft ook de reeds eerder genoemde scène in "The tall man" waar de kuisheid van Jane Russell wordt onderstreept door de nadrukkelijke wijze waarop men haar en haar partner elk in een tegenovergestelde hoek van de blokhut een bed laat spreiden.

Een andere would be pikante situatie komt voor in "Paniek in Gibraltar", waarbij de Italiaanse militair, eenmaal met het verleidelijke zangeresje uit de bar alleen, al gauw bemerkt, dat zij geen gemakkelijk veroverbaar meisje is, maar een van grimmige vaderlandsliefde vervulde spionne die op afgebeten toon gegevens verstrekt voor een te ondernemen operatie. Ook in "Geen tijd om te blozen" komen enkele scènes voor, die als het ware een pikante aanloop nemen om daarna heel nuchtertjes en zakelijk te eindigen. Een luik in het plafond verschaft de "voor de gelegenheid" geklede Marylin toegang tot de flat van de tijdelijke vrijgezel en alle voorwaarden voor een pikante situatie van meneer-en-juffrouw-samen-een-nacht-lang-in-een-flat schijnen aanwezig, maar wat de toeschouwer misschien verwacht, gebeurt niet. De jonge vrouw verdwijnt achter de slaapkamerdeur, de man gaat de kanopeddel van zijn zoontje inpakken. Het raffinement van dergelijke scènes schuilt in hun dubbele functie: een expliciete en een impliciete. Expliciet dient de situatie om aan te tonen dat datgene wat de toeschouwer verwachtte zich in werkelijkheid niet afspeelt, hetgeen op afdoende wijze wordt getoond. Impliciet moeten deze situaties de verbeelding van het auditorium aan het werk zetten wanneer het bedenkt wat er aan mogelijkheden op erotisch gebied in steekt.

3. In weer andere situaties die een bepaalde ontwikkeling suggereren, die om welke reden dan ook in zijn volle uitwerking voor het filmverhaal niet gewenst is, treedt dikwijls een element of een figuur op, die de functie heeft de verwachte doch onwelkome ontwikkeling in "onschuldige" richting af te buigen. Men kan hier gevoegelijk spreken van een "geneutraliseerde" situatie, waarbij weer aan de verbeelding van de toeschouwer wordt overgelaten wat er gebeurd zou kunnen zijn indien, zoals bv. in "The seven years itch" de conciërge nu eens niet op het critieke moment zou hebben aangeklopt. Vaak bestaat de "neutralisering" ook in een vlucht in het komische, zoals bv. in de "Grote verleidingsscène" in dezelfde film, waarbij beide betrokkenen op het ogenblik dat de "verleiding" zal beginnen van de pianokruk rollen.

Niet alleen in erotische situaties doch ook in die waaraan op een of andere manier geweld te pas komt wordt vaak een onverwacht optredende gebeurtenis ingelast, niet alleen om de held of heldin op het laatste moment nog te redden en zo het happy-ending veilig te stellen, doch even dikwijls ook om de volledige consequentie van het aangekondigde of reeds aangevangen fysieke geweld (met name marteling) te kunnen ontgaan. In beide gevallen: erotiek en geweld, valt een neiging te onderkennen om af te zien van de volledige weergave van de situatie omdat deze als hetzij indecent, hetzij als te gruwelijk wordt beschouwd.

Voor zover het hier Amerikaanse films betreft en dat was bij verreweg het grootste aantal het geval, is hier de invloed van de "Production Code" onmiskenbaar. Het merkwaardige is echter, dat de Production Code de filmmakers weliswaar allerlei restricties oplegt t.a.v. wat in erotische of geweldscènes vertoond of niet vertoond mag worden, doch tevens als een echte wet een groot aantal mazen bevat waardoorheen de filmmakers soms met veel behendigheid weten te glippen, en zo, terwijl ze formeel aan de code-voorschriften voldoen, in feite producten afleveren waarin geweld en erotiek tot aan de grens zijn geëxploiteerd. Dit geeft echter tegelijkertijd aan deze films een zeker dubbelslachtig karakter, waarbij een van te voren reeds vaststaande positieve moraal aan zijn trekken moet komen via een aantal situaties en scènes die voorlopig aan deze moraal slechts weinig herinneren.

d. Het karakter van de door de werkgroep bestudeerde films bracht met zich mede, dat de daarin voorkomende situaties betrekkelijk weinig variatie vertonen.

Met andere woorden het aantal "soorten" situaties is betrekkelijk beperkt. Neemt men in aanmerking dat door de onderzoekers geanalyseerd zijn: avonturen films en westerns enerzijds en romantische en show-films anderzijds, dan zijn in de eerste plaats situaties te verwachten waarin geweld en gevaar een rol spelen, anderzijds die waarin de erotiek het belangrijke element vormt. In alle genres komen in meerdere of mindere mate ook komische situaties voor, terwijl ook de zogenaamde ernst-situaties d.w.z. die waarin het gaat om een belangrijke beslissing, een afscheid, een valse beschuldiging etc. niet ontbreken. Naar gelang van de verschillende filmcategorieën dragen de situaties ook al behoren ze tot dezelfde soort, een verschillend karakter. Over elk der genoemde situatie-soorten volgen enkele korte opmerkingen:

Gewelds- of gevaarssituaties treft men uiteraard uitsluitend aan in avonturenfilms (waaronder ook enkele oorlogsfilms) en westerns. In overeenstemming met het karakter van deze films zijn de situaties merendeels opgebouwd op het thema : moed en behendigheid van een of enkelen tegenover een schijnbare overmacht. Gaat men na in welk opzicht western en avonturenfilm onderling in hun behandeling van dit thema verschillen dan vallen de volgende eigenaardigheden op:

1. in de hedendaagse western staan de partijen wederzijds als moreel min of meer gelijkwaardig tegenover elkaar. De tijd dat de indiaan zonder meer als sluw en verradelijk wordt ge-doodverfd is voorbij. In de avonturenfilm daarentegen bestaat men minder moeite aan de uitwerking der karakters. Vaak wordt in het midden gelaten hoe de karakters der combattanten zijn, doch wordt alle aandacht besteed aan de gevaarssituatie als zodanig, zodat de handigheid waarmee de held

zich uit de moeilijkheden weet te redden de hoofdzaak vormt, niet de vraag of hij gelijk heeft of niet. De afloop van dergelijke situaties heeft in avonturenfilms dan ook minder het karakter van een triomf van het goede over het kwade. (De heldenfiguren in "Long John Silver" en "Pirates of Tripoli" zijn au fond evenmin brave jongens als hun tegenstanders).

2. De geweldssituatie in de moderne oorlogsfilms draagt eveneens een eigen karakter.

De hier bedoelde films zijn alle van het type "patriotistische oorlogsfilms" waarin de held een van min of meer massieve vaderlandsliefde bezeten militair is. In de gevaarssituatie waarin deze man, meestal samen met enkele kameraden verzeild raakt staat voorop dat de afloop, hoe dan ook, moet bijdragen tot de meerdere roem van het land dat hij vertegenwoordigt. Omdat het propagandistische motief, waaraan dergelijke films hun aanzijn danken een min of meer "zindelijke" oorlogsvoering vordert, zijn ook de gevaarssituatie en het hanteren van geweld hierop afgestemd: nimmer ziet men een mens om het leven komen op de afzichtlijke wijze die in de reële oorlogvoering maar al te dikwijls voorkomt. Daar waar de held als gevolg van zijn heldhaftigheid omkomt geschiedt dit steeds op een wijze die niet indruist tegen het ietwat gestyleerde beeld dat dit genre oorlogsfilms van geweld en gevaar geeft. De held is tijdens gevaarlijke situaties steeds een beeld van rust en vastbeslotenheid en geeft hiervan in goedlopende volzinnen bij herhaling blijk. Van de vijand krijgt men in situaties als de onderhavige meestal maar weinig te zien, de gevaarssituatie draagt dan ook vaak een vrij eenzijdig karakter: men ziet een of meer militairen moedige daden volvoeren tegen een tegenstander die zelf meestal niet op het doek verschijnt. Hier is mede het karakter van de moderne oorlogvoering in het spel, die immers het persoonlijk contact met de vijand in vele gevallen onmogelijk maakt ("The Dambusters", "Divisione Folgore", "Paniek in Gibraltar", "Tiger in the sky")

3. Typerend is, dat in de situaties waarin bij avonturenfilms en westerns geweld voorkomt, men toch meestal moeilijk kan spreken van een diep gewordtelde haat tussen de combattanten. Daarvoor is het emotionele element in deze films tenslotte te summier en te oppervlakkig behandeld. Geweld als uitbarsting van lang beheerste en opgekropte gevoelens komt in deze films praktisch niet voor; veeleer bestaat het uit de noodzakelijke handgrepen die moeten worden verricht om het doel te bereiken om aan het gavaar te ontkomen.

Het geweld draagt om zo te zeggen een "zakelijk" karakter.

De erotische situatie treft men in de onderzochte films vooral aan in het genre showfilms en romantische films, in mindere mate in de westerns en vrijwel in het geheel niet in de oorlogsfilms. Qua karakter komen er in de erotische situaties in elk der genres grote verschillen voor.

1. In de show-films treffen wij twee soorten erotische situaties aan, n.l. die welke verondersteld worden op het toneel

plaats te vinden, en die welke deel uitmaken van het "verhaal". De erotische situatiestelen tonele dragen een merkwaardig karakter. Ze zijn ten dele zeer gewaagd van aard, de vrouwelijke hoofdpersoon is dikwijls op agressieve wijze ge- of ontkleed, elke mogelijkheid de lichamelijke aantrekkelijkheid zo voordelig mogelijk voor te stellen wordt uitgebuit. De vrouwelijke hoofdpersoon gedraagt zich uitdagend ("There's no-business like show business"), houdt echter de man of de mannen die haar omringen en kennelijk om haar "werven", op een afstand, voert kortom het hele patroon van begerenswaardige ongenaakbaarheid ten tonele. Meestal bevindt zij zich tegenover een aantal mannen, die zij na een erotisch gekleurde dansscène, al dan niet begeleid door een gelijkgekleurde song allen afwijst ("It is always fair weather") of waaruit zij er tenslotte één uitverkiest. Zodra echter een "off-stage" liefdessituatie zich voordoet, wordt elke voorzorgsmaatregel genomen om duidelijk te maken dat men zich beiderzijds strikt aan de regels van het fatsoen houdt. De heldin in "There's no business like show business" laat niet af haar aanbieder duidelijk te maken dat zij heus geen liaison heeft met de producer en wordt door deze eerst geaccepteerd wanneer dit ten genoegte is gebleken. Ook kleedkamerscènes worden in een niet-agressieve stijl behandeld. In "Happy go lovely" wendt de prentbriefkaartenmagnaat zich discreet af wanneer hij in een spiegel ziet hoe het meisje in wier kamer hij even moet wachten terwijl zij zich achter eenscherm verkleedt, een onderjurk over het hoofd werpt. Dat hij dit met een komische ontsteltenis doet verandert niets aan het feit dat hij het doet. Zelfs wanneer twee personen van verschillende sekse gedwongen zijn langdurig in dezelfde ruimte te verblijven en er te overnachten wordt de nadruk gelegd op de decentheid van het geval. ("The tall man"). Slechts in enkele gevallen wordt bij een erotische situatie gesuggereerd dat zij een sexueel karakter in engere zin draagt. Treedt de man daarbij agressief op ("Love me or leave me"), dan wordt dit in de film als onsympathiek voorgesteld terwijl de vrouw zich in dat geval heftig verzet en zo haar fatsoen bewijst. Men zou kunnen veronderstellen, dat in de show-film de gewaagde erotische situatie op het toneel wordt gecompenseerd door de decente dito in het "gewone leven" efbuiten. Ietwat boosaardig zou men ook het omgekeerde kunnen bevroeden. Niet voor niets spreekt men bij de film dikwijls van "escapism". Onmiskenbaar is echter dat de showfilm een groteredosis erotiek op geraffineerde wijze in het filmverloop weet te verwerken, terwijl de overige filmgenres als pretenderende meer "het gewone leven" weer te geven bij teveel en te rechtstreeks-erotische situaties al spoedig in een sfeer van morele bedenkelijkheid terecht komen. De in de showfilm weergegeven erotische motieven die verondersteld worden op een toneel plaats te hebben vormen hier een dankbare niet compromitterende uitlaatklep.

2. In de romantische film staat enigszins paradoxaal, de erotiek formeel meer in het middelpunt van de film, doch de erin optredende situaties bieden aanzienlijk minder kans voor pi-

kante of rechtstreeks erotische voorstellen. Zij vallen, als voorstellingen uit het werkelijke leven, hoezeer ook geromantiseerd, onder de morele kritiek (zie boven) en kunnen dus niet boven een zekere mate van zoetelijkheid uitgaan. Het aantal waarborgen waarmee het fatsoen in de gedaante van ongereptheid van het meisje, wordt omgeven, zijn nog talrijker. Toch komt ook hier, zij het in mildere vorm, de voor de Amerikaanse film zo typerende erotische aggressieviteit van de vrouw tot uiting, wanneer zij het initiatief neemt tot toenadering en love-making ("To catch a thief", "Wonder man", "Jupiters darling", "Die schöne Müllerin", op komische wijze ook in "Hans Christiaan Andersen").

Een enkele maal kan men zien dat de mannelijke hoofdpersoon zich, althans in eerste aanleg, aan deze avances poogt te onttrekken (bv. in "Pirates of Tripoli"). Geridiculiseerd vindt men dit motief terug in "Long John Silver", waar (vrij zeldzaam) de man er inderdaad in slaagt "vrij" te blijven.

3. De erotische situatie in de western tenslotte draagt tamelijk consequent het karakter dat men ervan verwacht in een film waarin het voornamelijk op moed, hardheid en geweld aankomt. Er is, enkele uitzonderingen daargelaten, ("Garden of Evil", "Broken Arrow") nauwelijks sprake van enige tederheid; vaak blijkt de vrouw op de revolver even geverseerd als de man; in de hitte van het gevecht of tijdens de achtervolging is voor enig liefdebetoon geen plaats. Pas wanneer de kruitdamp is opgetrokken sluit men elkaar min of meer obligaats in de armen.

De komische situatie heeft, zoals reeds eerder werd opgemerkt, méér dan alleen de functie van op de lachspieren van het publiek te werken; ze moet ook dikwijls dienen om de ontwikkeling in een niet gewenste of niet oorbaar geachte richting te voorkomen. Met behulp van de komische figuur of gebeurtenis wordt met name de te ver gaande ontwikkeling van erotische situaties verhinderd. Voorbeelden vindt men te over in films als "The seven years itch" die zonder dergelijke interpelaties ondenkbaar zou zijn. De introductie van een komische figuur heeft het voordeel dat hiermee de morele kritiek op een situatie wordt voorkomen. De onvermijdelijk schijnende ontwikkeling wordt verijdeld, doch een oordeel over de gebeurtenis, gesteld dat deze zou hebben plaats gehad, wordt niet uitgesproken. Soms ook wordt een amoureuze situatie dermate in het komische getrokken (o.m. in "Wonderman") dat het amoureuze element het geheel tegen het komische aflegt.

Ook min of meer "ernstige" situaties komen in de door de onderzoekers waargenomen films voor. Met name in romantische en deels ook in showfilms, komen misverstandssituaties (waarbij de gelieven elkander verdenken van liefde voor een derde) of situaties waarbij een man of vrouw afstand doet van een door hem of haar geliefde, ten behoeve van een ander, veelvuldig voor.

("The greatest show on earth", "Die schöne Müllerin", "Hab' ich nur deine Liebe", "Bei dir war es immer so schön", etc.) Typerend voor dergelijke situaties, waarbij toch normalerwijze een grote mate van emotionele spanning kan worden verondersteld, is in de eerste plaats de omstandigheid dat in het gedrag der betrokkenen hiervan weinig tot uiting komt; het schijnt dat in dit genre films ook de emotionaliteit gerantsoeneerd is tot een quantum dat naar het oordeel van de filmmakers door het publiek nog juist zonder een onaangename nasmaak wordt verdragen. Het gedrag der spelenden heeft in deze scènes vaak iets houderigs en formeels; de emotie wordt sterk afgeremd. Hiermede hangt samen een grote mate van verbalisme in situaties als de bovengenoemde. Waar het gematigd sentimentele karakter van deze films in het duidelijk maken van de ernst van de situatie te kort schiet, moet deze taak worden overgenomen door een meestal zeer formele dialoog, waarin de gehele situatie met al haar achtergronden woord voor woord uit de doeken moet worden gedaan, en waarbij voor het bij uitstek filmische verschijnsel van stil spel en het schetsmatig, a.h.w. "impressionistisch" aanduiden van de essentie van een situatie uiteraard geen plaats overblijft. Alles moet gezegd en uitgepraat worden; ook bij de ontknoping moet vaak weer tekst en uitleg worden gegeven. Een haast onvermijdelijk gevolg hiervan is dat ook de ernst scènes in die films waarin ze voorkomen meestal een weinig subtiel karakter dragen.

C. Het Handelingsverloop.

Bij de opzet van het analyseerschema werd, zoals in hoofdstuk II werd uiteengezet, uitgegaan van de gedachte, dat de toeschouwer in de wereld waarin de film hem verplaatst, geestelijk terechtkomt in een of meer bepaalde milieus, dat hij bepaalde personen ontmoet en dat hij die zich achtereenvolgens in bepaalde situaties ziet bevinden, welke zaken tesamen het handelingsverloop van de film vormen. Van deze drie constituerende elementen lenen de personen, die de toeschouwer ontmoet en de tussen hen bestaande sociologische relaties zich nog het meest tot een behandeling los van een nadere beschouwing van het handelingsverloop zoals die in deze paragraaf zal worden beproefd.

Een zinrijke bespreking van het handelingsverloop zonder daarin mede de milieus en de situaties te betrekken, moet echter nagenoeg onmogelijk worden geacht en wel om de navolgende redenen. Een van de karakteristieken van het filmverhaal in de gedaante, die de onderzoekers ervan hebben gezien, is dat het zich meer ontrolt door de wisseling van min of meer scherp omschreven milieus en situaties rond naar psychische structuur min of meer star en ongedefinieerd blijvende personen, dan dat het omgekeerde plaats vindt: dat de geestelijke groei van de filmpersonen hen ertoe brengt andere milieus te kiezen en situaties naar hun believen te veranderen. M.a.w. in het filmverhaal worden de personen meer geleefd, dan dat zij zelf levend en handelend in de gebeurtenissen ingrijpen. Dit lijkt in tegenspraak met een uitspraak, zoals we die in het laatste hoofdstuk zullen vinden nl. dat de heldenrol in de film in een niet onbelangrijk aantal gevallen voor de doorzetter is weggelegd. Wanneer wij echter nader toezien, blijkt aan het

doorzettingsvermogen van de held meer lippendienst te worden bewezen dan dat we in de film werkelijk de evoluties van zijn krachtige persoonlijkheid te zien krijgen m.a.w. het verhaal vindt voortgang zonder dat dit zich bezig houdt met de geestelijke ontplooiing van de held. Het verhaal vindt min of meer uitsluitend voortgang onder de invloed van een aantal min of meer toevallig wisselende omstandigheden, milieus en situaties. De psyche van de hoofdpersoon is vooraf als het ware gegeven, blijft in de loop van het verhaal aan zichzelf gelijk, zoals dat bij marionetten het geval is. Het handelingsverloop staat dus in zekere mate en in zekere zin los van de personen als persoon rond wie het zich afspeelt.

Het handelingsverloop en de milieus, waarin het zich afspeelt, hebben een sterkere wederkerige betrokkenheid, al moet opgemerkt worden, dat ook hier die betrokkenheid van een speciale geaardheid is, doordat hij bepaald wordt door het kenmerk van a-, en zelfs anti-functionaliteit, waarin beide zich verhouden in het standaardfilmverhaal, zoals dat uit de bestudering der onderzochte filmgenres naar voren kwam. In de als visueel vermaaksgoed geproduceerde film namelijk bestaat er een nagenoeg constante wanverhouding tussen de aankleding van het verfilmde milieu en het sociale milieu, waarin de handeling zich expliciet heet af te spelen. In het kader van de contingentie-eisen, die de filmdramaturgie stelt, moet worden opgemerkt, dat een onlogische luxe in de verfilmde milieus tentoongespreid wordt, die a-functioneel van karakter is, voor zover het milieu en de milieu-schildering middelen behoorden te zijn om het handelingsverloop uit te beelden en duidelijk te maken, een functie behoorden te hebben in het zich ontrollen van het verhaal. Men aarzelt of men niet in een aantal gevallen van de anti-functionaliteit van het milieu moet spreken, in zoverre de onlogisch luxueuze aankleding van de milieus een belemmering vormt om van het handelingsverloop een zuivere indruk te krijgen. Men krijgt namelijk onontkomelijk de indruk, dat de luxueuze aankleding van het milieu in een aantal gevallen de functie heeft om het realistisch gehalte van de handeling af te zwakken. Met name is dit bijna aanwijsbaar het geval in een aantal erotische situaties, waaraan het realistische c.q. aanstootgevende karakter ontnomen wordt door het zich te doen afspelen in een luxe-milieu, zoals dat in de werkelijkheid nauwelijks voor zal komen. De luxueuze aankleding van het milieu is hier als middel gebruikt om het moreel-critisch oog te verblinden: het erotisch gebeuren wordt krachtig binnen de sfeer van de verfilmde dagdroom gehouden in het waarschijnlijk min of meer onbewuste besef, dat een verfilming van hetzelfde in het adequate milieu van de kamer-intimiteit, zoals dat vaker in de franse film voorkomt, door de morele critiek voor zeer bedenkelijk zou worden gehouden. In "Oh Rosalinda" b.v. spelen de min of meer illegale erotische verhoudingen zich af in een duidelijk als fantastisch decor herkenbare omgeving. In "To catch a thief" gebeurt hetzelfde in zeer luxueuze hotelkamers. Voorbeelden.

Een nadere analyse van het handelingsverloop is in de sterkste mate betrokken bij de analyse van de in de film voorkomende situaties. De ontleding van de filminhoud met betrekking tot de situaties, die er in voorkomen om dusdoende tot een beantwoording te komen van de vraag: in welke tussmenselijke psychologische situaties raakt de jeugd in de

bioscoop geestelijk meebetrokken, werd in de vorige paragraaf aan de orde gesteld. Hier zal nader ingegaan worden op de karakteristieken van de verhalen, die de jeugd door middel van de film aangeboden en te verwerken krijgt, een beantwoording derhalve van de vraag: hoe volgt in de film het een uit het ander, wat vindt de film logisch, hoe speelt het leven zich af, dat door de jeugd, zoals we in het laatste hoofdstuk nader verantwoord zullen zien, voor een deel voor het leven der volwassenen zal worden genomen?

Een poging tot beantwoording van de vraag op welke wijze het een uit het ander voortvloeit, ziet zich onmiddellijk geconfronteerd met het feit, dat de film als dramaturgisch werkstuk geen nauwkeurige werkelijkheidsweergave beoogt - geen spiegel van de volwassen wereld zijn kan derhalve - maar de uitbeelding van een stuk werkelijkheid in verkort bestek en in een zodanige vorm, dat de gemiddelde toeschouwer er geboeid naar zal kijken. Daarmee komen we aan het naar de mening van de onderzoekers essentiële element van het filmhandelingsverloop: de spanning. Geen film van de genres, die de onderzoekers bij hun inhoudsanalyse onder de loupe hebben genomen en waarschijnlijk wel geen enkele speelfilm, kan geslaagd worden genoemd wanneer ergeen sprake is van een spannend handelingsverloop m.a.w. wanneer tussen het exposé der dooreenspelende motieven aan het begin van de film en de ontknoping aan het slot ervan de toeschouwer zich niet gedrongen gaat voelen om van die afloop kennis te nemen c.q. niet met een zeker ongeduld die afloop verbeidt en de mogelijke wendingen en verwikkelingen meebelooft. Daartoe zien wij ieder filmverhaal min of meer zorgvuldig een spanning oproepen en deze over de hele lengte van de film in stand houden tot de uiteindelijke ontknoping de spanning oplost. In de typische western, en nog pregnanter in de showfilm, zien we de dosering van de spanning over de lengte van de film op een min of meer stereotiepe wijze tot stand gebracht. Meestal is in dit soort films sprake van een verhaal, waarvan de toeschouwer de afloop vrij nauwkeurig zou kunnen voorzien, indien de bioscoop-situatie, waarin hij de film consumeert, hem de gelegenheid zou geven een ogenblik nuchter er over na te denken. De film houdt hier op kunstmatige, men is even geneigd te zeggen: op doorzichtige wijze de spanningsboog in stand door bepaalde, steeds weerkerende en daardoor stereotiep wordende intermitterende situaties door het verhaal heen te vlechten. In de showfilm zijn dit de zang- en dansscènes, in de western de achtervolgingen en schietpartijen. Deze soort interpolaties, die voor de voortgang van het verhaal slechts een zeer summiere of helemaal geen psychologische betekenis hebben en eigenlijk als de "in de film voorkomende situatie" in zijn meest primitieve vorm zou moeten worden beschouwd, beoogt als het ware een soort uitstel van executie ten aanzien van de afloop van het verhaal. Dat de showfilm in zijn latere evolutievormen meer inhoud aan de zang- en dansscènes is gaan geven - men denke bijvoorbeeld aan een film als "A star is born" (in die zin, dat het verhaal zich in deze interpolaties in symbolische vorm is gaan doorzetten, terwijl vroeger uitsluitend sprake was van revue-achtige inlassen, die het

verhaal onderbraken) doet aan het hier gezegde slechts in zoverre af, dat de onderzoeker moet constateren, dat er graden van primitiviteit in deze blijken te bestaan. Naar de mening van de onderzoekers moet worden opgemerkt, dat de in de showfilm en de western karakteristiek optredende c.q. te pas gebrachte interpolatie als de meest primitieve wijze van spanningsdosering moet worden aangemerkt.

Zoals in hoofdstuk II werd uiteengezet, lag het aanvankelijk in de bedoeling van de onderzoekers om het handelingsverloop na te gaan door scène voor scène te noteren wat er gebeurde. Deze werkwijze, die ongetwijfeld de juiste is om de gegevens omtrent het handelingsverloop op de meest objectieve, want meest zuiver fenomenologische wijze te verzamelen, bleek echter voor de praktijk ondeugdelijk, daar het aantal scènes of shots in de film dermate groot is en de scènewisseling zich dermate snel afspeelt, dat de notitie daarvan door één persoon als onmogelijk moest worden bestempeld. Bovendien bleek de dissectie van het handelingsverloop in zulke kleine eenheden de clou van het filmverhaal voor de toeschouwer: de spanning, uit het oog te doen verliezen. In verband met een soort werkhypothetisch vermoeden, dat het nagaan van het handelingsverloop het meest zinvol geschiedde, wanneer men dit gelijk op liet gaan met het nagaan van het spanningsverloop, leek het juist de voortgang van de handeling niet scènegewijs te noteren, maar het verloop van de "plots" na te gaan, m.a.w. na te gaan door middel van welke voorkomende situaties de doorwerking op elkaar plaats vindt van de motieven, die bij de aanvang van de film geëxposeerd worden. Het bleek namelijk mogelijk in het handelingsverloop een expositie van motieven, een doorwerking van motieven op elkaar en een afloop van het verhaal min of meer scherp van elkaar te onderscheiden.

Deze van uit een bepaalde gezichtshoek logische indeling van het handelingsverloop stelde in staat om ten aanzien hiervan vast te stellen, dat dit zelden een rechtlijnige descriptie van de situatie met zijn consequenties is, zoals die met de expositie der motieven gegeven is, maar vrijwel steeds een an-gulaire doorkruising van de oorspronkelijke situatie te zien geeft door min of meer toevallig optredende, onvoorspelbare factoren, m.a.w. een logische doorwerking op elkaar van de geëxposeerde motieven in het kader van een volwassen psychologie zien wij stelselmatig als het ware uit de weg gegaan. Het voorkomen van alternatieve, contraire en niet uitgewerkte situaties, die respectievelijk het handelingsverloop een bepaalde wending geven, een verwachting ten aanzien van het verdere verloop te niet doen gaan of een de handeling verder voortstuwende gebeurtenis invoeren mogen minder primitieve middelen van spanningsdosering zijn, vergeleken met de interpolatie zonder meer, waarop bij de showfilm en de western is gewezen, zij blijken echter zozeer gebonden aan het min of meer "wonderlijk" optreden van toevallige factoren, dat zij toch als onpsychologisch of als psychologisch onbevredigend moeten worden gekenschetst. Een pregnant voorbeeld hiervan is de dood van de derde, die de liefde tussen twee mensen moreel in de weg staat: in talrijke gevallen wordt in

driehoeksverhoudingen door de film op deze wijze de oplossing gebracht. Slechts zeldzaam kan er een summiere psychologische inhoud aan de optredende nieuwe situaties in het handelingsverloop worden toegekend.

Stereotiep voorkomende vormen van dit angulaire handelingsverloop blijken bij onderzoek in grote lijnen steeds fasen te zijn in de strijd van de hoofdpersonen om hun geestelijk en materieel voortbestaan. De achtervolging door vijanden neemt onder deze stereotiepe vormen een voornamelijk plaats in, evenals het zich in een situatie weten, waarin men niet begrepen wordt: het misverstand, dat opgelost moet worden en de ongerechtvaardigde verdenking, waarvan men zich moet zuiveren.

Tot slot hebben de onderzoekers zich afgevraagd in hoeverre in de expositie van de thematiek van de film en in de afloop van het verhaal bepaalde stereotiepe wijzen van opbouw waarneembaar zijn.

Dit bleek inderdaad het geval: de introductie van de film door middel van de projectie van de cast geschiedde in een aantal gevallen tegen de achtergrond van een landschap of een stadsbeeld, waardoor een grove geografische situering van het gebeuren tot stand werd gebracht. Ook de afloop gaf vaak stereotiepe situaties te zien: de oplossing van het misverstand, de toevallige uitredding enz. De onderzoekers meenden echter hieraan geen bijzondere betekenis te moeten hechten voor een beschouwing van het handelingsverloop als zodanig. Er zal elders op worden ingegaan.

HOOFDSTUK IV. DE PERSONEN.
=====

A. Het Uiterlijk.

Indien iets in de eerste plaats genoemd moet worden bij het beantwoorden van de vraag waarmee de jeugd in de bioscoop geconfronteerd wordt is het wel het uiterlijk van de filmacteurs en actrices.

Hoewel het noteren van de fysieke en modieuze aspecten hiervan uiteraard op een aantal moeilijkheden stuitte, voortvloeiend uit de in hoge mate subjectieve wijze waarop men zich van deze zaken rekenschap geeft, viel de onderzoekers een aantal bijzonderheden in deze uiterlijkheid op, die in een omschrijving van de inhoud van films als de onderhavige niet onvermeld kunnen blijven. Gebeurde dit wel dan zou in ernstige mate te kort worden gedaan aan het wezenlijk karakter van die inhoud: de film is in essentie een visueel consumptiegoed. Het uiterlijk van de acteurs en actrices blijkt hieraan in elk opzicht aangepast: niet alleen dat de star in het algemeen uitermate knap genoemd moet worden - zelfs wanneer men dat doet met de restrictie dat dit soort 'knapheid' toch wel zeer sterk op een genivelleerde en gestandaardiseerde schoonheid kan worden teruggevoerd - ook de garderobe van mannelijke zowel als vrouwelijke ster blijkt van een omvang en een smaak, die wat men dagelijks gewend is ver achter zich laten. Jane Russell vormt in "The tall men" niet alleen een sprekende illustratie van de fysieke overwaardering van de vrouw in de westerse culturen, maar bezit blijkens de talrijke, in de meest onwaarschijnlijke en gevaarvolle situaties (tijdens een massaal vee-transport)volvoerde verwisselingen van haar kledij, een zeer gevulde kleerkast, wat uiteraard bedoeld is om het vrouwelijk bioscooppubliek recht in het zich identificerend hart te treffen. De mannelijke star verschijnt in nagenoeg dezelfde omstandigheden op het witte doek: ontelbaar schier is het aantal zeer fraai tailor made sport-overhemden van Charlton Heston in "The greatest Show on Earth" (om van Liberaces diverse colberts in "Sincerely Yours" nu maar te zwijgen). Het fysieke uiterlijk van de acteur schijnt er in overeenstemming met de sociale conventies minder toe te doen - in de ogen van de vrouw is alles wat de man gunstig onderscheidt van de aap gratis meegenomen, naar een min of meer boosaardige zegswijze luidt - niettemin staat de beau garçon hoog genoteerd. Ten aanzien van de filmgarderobe kan men opmerken dat gewone dagelijkse gebruikskleding in de film niet voorkomt¹⁾, dan alleen in die gevallen waarin het voor

1) Behalve in gevallen waar het de beroepskleding van militairen e.d. betreft.

de typering absoluut noodzakelijk schijnt, maar zelfs dan is er nog maar weinig verband tussen het uiterlijk en de sociaal-economisch of in ander opzicht eventueel benarde positie, die men in het verhaal geacht wordt te bekleden. De slordigheid van kleding en uiterlijk is stereotiep steeds meer die van Tarzan dan die van een landloper. Zeer merkwaardig inzicht in deze verschaffen de scheuren in de kleding, zo die in de hierboven gekarakteriseerde situaties voorkomen. Meestal dienen zij speurbaar duidelijk tot stereotiep fysiek - erotisch vertoon. Ook in ander opzicht zijn er stereotiepe wijzen te signaleren, waarop de filmmaker door de keuze van een uiterlijk een bepaald type 'treft'. In een zeer aanzienlijk aantal gevallen is de typiste of secretaresse gewapend met een bril met zwaar hoorn montuur.

B. De karakters.

Een van de meest in het oog springende zaken bij het invullen van het codeerschema was al dadelijk het grote aantal malen, dat de onderzoekers zich gedrongen voelden om bij de karaktertrekken van de hoofdperson termen te bezigen als: flink, doortastend, energiek, volhoudend, vasthoudend, doorzettingsvermogen enz. Even onvermijdelijk bleek het voor wat de notitie van het sympathiek of antipathiek zijn van de hoofdpersonen betreft steeds tot eerstgenoemde categorie te moeten besluiten. Wanneer uitzonderingsgewijs een enkele maal een der dramatis personae tot de antipathieken moest worden gerekend (en bedoeld werd dan, gelijk men zich herinnert: dat deze in en door de film als antipathiek naar voren werd gebracht) dan bleek het steeds iemand die niet met de positieve karakteristiek: flink, doortastend enz. kon worden betiteld en bovendien in een aantal gevallen tot de lafaards, valsspelers en verraders moest worden gerekend. De combinatie van bv. de flinke, doortastende, intelligente verrader bleek praktisch niet voor te komen ergo als karakter filmisch gesproken niet levensvatbaar. Naar de mening van de onderzoekers ligt in het voorkomen van bepaalde karakters en het ontbreken van andere een aanrakingspunt met een van de typische kenmerken van de inhoud van de films, die in het onderhavige onderzoek betrokken werden.

Om nu te trachten de in deze films voorkomende en ontbrekende karakters hier toch een zekere nadere omlijning te geven, hebben de onderzoekers getracht deze in het perspectief te plaatsen van de stereotiepe thematiek van resp. het western/ avonturenfilmverhaal en het show-/romantische filmverhaal. Men heeft zich afgevraagd in hoeverre deze stereotiepe thematiek een behoefte aan bepaalde karakters opriep, en nagegaan in hoeverre de genoteerde karaktertrekken een verificatie vormden van

deze a.h.w. theoretische gereconstrueerde behoefte. Dit bleek te "klopen". De karakters bleken met een zekere spelingsvrijheid op het "standaard" karakterpatroon, zoals de stereotiepe thematiek dat eiste, geborduurd te zijn.

De "Indian" western, waartoe vrijwel alle onderzochte westerns behoren, confronteert het publiek met bepaalde fasen van de strijd van de naar het westen opdringende bleekgezichten met de autochtone indiaanse bevolking. Opgemerkt moet worden, dat de door de onderzoekers geziene selectie van westerns toevalligerwijs slechts een beperkte visie op dit historisch gebeuren toelaat: het thema van 'de grote trek' naar het westen bv. ontbreekt. Hoe dit zij: wij zien steeds, dat de autochtone indiaanse bevolking zich tegen de indringers verweert door het bezetten en bezet houden van strategische punten in het terrein: pashoogten, nauwe dalen, rivierovergangen en bronnen. De indiaan bemoeilijkt wel het leven en streven van de blanke, belaagt zijn veetransporten en postverbindingen verdedigt zijn nomadisch woongebied maar geeft na uitvoerig moedbetoon uiteindelijk toch blijken van respect. De pogingen van de bleekgezichten om met de roodhuiden bij voorbaat tot een compromis te komen en een basis voor coexistentie te vinden worden telkenmale verknipt door een dom, eigenzinnig, geborneerd en bevooroordeeld blank individu. Als daarop de strijd ontbrandt wordt de indiaan de dupe van zijn a-technische omstandigheden. Aldus schept de western werkgelegenheid voor de dappere, doortastende, innerlijk beschaafde, blanke pionier zoals Hooker in "Garden of Evil", voor de domme laffe egoistische geborneerde blanke randfiguur in "Hondo", en voor de moedige, aan recht en gegeven woord trouwe, listige indiaan, zoals in "Broken Arrow" het indianenhoofd Red Cloud. In de avonturen/oorlogsfilm wordt de stereotiepe thematiek gevormd door de verdediging, al of niet in samenwerking met anderen, meestal tegen een overmacht van de eigendom, het vaderland, het recht, de onschuld en wat er meer aan positieve maatschappelijke waarden kan worden vermeld. In de meeste gevallen wordt deze verdediging doorkruist door het optreden van verraders, spionnen en lafaards, welke activiteit echter nooit beslissend is voor de afloop van de strijd of het geding. Dat voor het schetsen van een beeld als dit zeer sterk moet worden geabstraheerd van de in feite veelkleurige diversiteit van dit soort films, zal weinig verzekering behoeven. Volgens dit vrij grove patroon biedt deze soort films emplooi aan (alweer) heldhaftige, doortastende, zich opofferende zich verantwoordelijk wetende figuren als de

simulerende officier in "Charge of the lanciers", (Pirates of Tripoli). Opgemerkt moet worden dat in dit genre films ook plaats is voor heldinnen, dit in tegenstelling tot de western, waarin de vrouwelijke activiteit minder op de voorgrond treedt. Een uitzondering op dit laatste vormt de vrouwelijke hoofdfiguur uit "Garden of Evil", die zelf een expeditie op touw zet om haar verongelukte man te redden. Voorts vindt in de avonturen/oorlogsfilm de kreukbare, laffe, dubbelhartige figuur zijn plaats.

De showfilm vervolgens toont via een reeks toevalligheden als grof grondstramien het slagen van een zang-, dans of muziektalent in het behalen van een eclatant publiek succes. De ontplooiing van dit talent roept meestal enige sociaal-psychologische conflicten op in die zin bv. dat het publiek er aanvankelijk niet aan wil of individueel psychologische conflicten bv. in de betekenis van een botsing met de omgeving, die liever het pad der kunst met een grote K betreden had gezien of iets dergelijks. Aldus heeft deze soort films weer van node de flinke, opgewekte doorzetter, zoals bv. de chauffeur in "That midnight kiss". Verder representanten van de gezeten burgermaatschappij - welk een kloof niet gaapt er tussen de wereld van klatergoud en de echte aristocratie - zoals bv. de vader van het meisje in "The Benny Goodman Story". Wat tenslotte de in de door de onderzoekers bekeken selectie, toevallig meestal Duitse romantische film betrof, deze behandelde in zeer gevarieerde zetting meestal het probleem van twee elkaar oprecht beminnde, gedwarsboomd door economische moeilijkheden, door sociale of rasverschillen, door een uitdagend coquetterende en als zodanig lang niet te versmaden derde, of iets van dien aard. De echte, hoewel misschien aanvankelijk door de betrokkenen zelf niet onderkende liefde, overwint, zoals in alle films, ook hier. De romantische film heeft dus behoefte aan de sanguinische (wel opvliegende, maar niet exploderende) vasthoudende Liebhaber (in) zoals in "Wien bleibt Wien" en aan coquette ijdele uitdagende karakters, wie het meer om de verovering dan om de echte liefde te doen is, zoals in "Drei Mädels vom Rhein".

Samenvattend: het amusementsgenre, zoals dat door de onderzoekers werd bekeken heeft voor ieder wilskrachtige, voortvarende, aanhouder een heldenrol in petto. De grove analyse van de stereotiepe thematiek van de gegeven filmgenres, zoals deze hierboven werd beproefd, houdt een verklaring in voor het ontbreken van bepaalde karakters op het witte doek: gelijkmatig gestemde burgerlijkheid - deze term hier te lezen zonder de denigrerende betekenis die hieraan in het spraakgebruik vaak meegegeven wordt - ontbreekt.

Ten aanzien van de wél voorkomende karakters moet er bovendien op gewezen worden, dat de onuitgewerkte problematiek van wat bij ons in Nederland onder de B-film gerekend moet worden (in de landen van herkomst, hoofdzakelijk de V.S. kent men deze onderscheiding niet of men geeft er een geheel andere inhoud aan) oorzaak is van de cliché-achtige gegevenheid ervan en van het ontbreken van nagenoeg iedere vorm van weergave van een karakterontwikkeling, laat staan van een meer diepgaande karakteruitbeelding. De karakters staan a.h.w. van de aanvang van de film af op het voorhoofd geschreven, het meisje dat 'hem krijgt' is van de aanvang af lief en ingetogen en haar tegenstandster min of meer frivool. In ander verband o.a. in hoofdstuk III is hierop reeds ingegaan. In een enkele film herinnert de vrouwelijke hoofdrol vagelijk aan het bij Wolfenstein en Leites vermelde type van de "good-bad" girl.

C. De sociale status: het beroep.

De primitiviteit van het handelingsverloop die mede gevolg is van de naar de stereotypie neigende thematiek van de geanalyseerde filmgenres laat weinig ruimte voor de afbeelding van eventuele beroepsbezigheden van de hoofdpersonen. Slechts in een beperkt aantal gevallen vervult het beroep van de hoofdpersonen een functionele rol in het handelingsverloop, in het merendeel van de gevallen is het beroep niet meer dan een mededeling dienend om de maatschappelijke status van de betrokkene enigszins te omlijnen of het milieu, waarin hij verkeert enigszins te verklaren: van enige activiteit beroepshalve blijkt niets. Het artistieke beroep, evenals het militaire en -voorzover het onder de term "beroep" gevat kan worden - het pioniersberoep vervullen een aantal malen als beroep een wezenlijke rol in het filmverhaal. Ook zien wij een enkele maal een clericale functie daadwerkelijk uitgeoefend worden. Echter zien wij nimmer een zodanig beroep realistisch d.w.z. van alle kanten belicht. Wij zien b.v. de min of meer brillante buitenschijn van het beroep van de showartiest, de inspannende en langdurige repetities en de voorbereidingen van het shownummer blijven het publiek onthouden of worden als onaangeklede shownummers door het verhaal gevlochten. Voor het militaire en het pioniersbestaan geldt hetzelfde, de voor "glamourizing" vatbare zijde wordt getoond, alle daden worden als vanzelfsprekend gepresenteerd, iedere achtergrondtekening ontbreekt. Ten aanzien van de meeste in de film voorkomende beroepen - hetzij functioneel of niet - kan worden opgemerkt dat er een neutrale positie tegenover werd ingenomen of zelfs wel een positieve waardering aan mee werd gegeven.

Ten aanzien van de kantoorbaan echter bleek een aantal malen van een negatief standpunt, vooral waar deze als na-oorlogs beroep gesteld werd tegenover de militaire heldenrol van welcer. ("Submarine Command" "Tiger in the Sky", "In Conquest of Space").

Opvallend is dat het filmverhaal in een niet gering aantal malen van voorkeur blijkt geeft voor de kantoorbaan van een der vrouwelijke hoofdpersonen, echter is zij dan uitsluitend secretaresse van een der hoge bazen of van de hoogste baas. ("Three Coins in the fountain", "Sincerely Yours", "Auf der Reeperbahn", "Wonderman", "Happy go lovely", "Bei dir war es immer so schön").

D. De sociologische relaties der hoofdpersonen.

Naar men zich zal herinneren werd onder de term sociologische situatie vooral genoteerd het al of niet betrokken zijn in direct persoonlijke verhoudingen als ouderlijk gezin, verloofd of verliefd, huwelijk. Meestal vonden de onderzoekers geen aanleiding om te noteren, dat de betrokken hoofdpersonen deel uitmaakten van een "gang", verzetsgroep, indianenstam, het leger of wat dies meer zij, om de eenvoudige reden dat zich te dezer zake geen essentiële dingen de filminhoud betreffende schenen voor te doen. Wat wèl als markante zaak, waarmee de jeugd in de bioscoop wordt geconfronteerd, naar voren sprong, bleek het feit dat degene die in het verhaal een hoofdrol vervult vrijwel nooit in een compleet gezin wordt getekend, een enkele maal blijkt van een oude vader of moeder, een grootvader of een grootmoeder. Het merendeel der filmheldinnen en helden staat sociologisch alleen. Het filmverhaal ziet het alleenstaan kennelijk als de meest gunstige situatie om verliefd te worden of tot een huwelijk te geraken: men is zelfstandig, staat los van familiale bindingen en heeft dus geen gezeur met ouders. Als er ouders in het filmverhaal voorkomen vormen zij ook meestal het obstakel en hebben bedenkingen tegen het contact dat hun zoon of dochter heeft. ("The Benny Goodman Story", "King of the Khyber Rifles", "Drei Mädels vom Rhein"). Het filmverhaal treedt de mogelijkheid tot dagdromen voor zijn publiek kennelijk niet gaarne met allerlei hinderlijk realisme, zoals complete gezinnen in de weg. De premie die de film op het alleenstaan gesteld heeft wordt echter niet uitgekeerd in het geval van blijvend alleenstaan. Sociologisch blijvend alleenstaanden zijn zonderlinge individuen, wier al dan niet gedwongen maatschappelijke afzijdigheid met verkrampt en onevenwichtig gedrag wordt afgestraft, tot vermaak ende stichting van de toeschouwer uiteraard.

In enige gevallen speelt door dit alleen zijn het oude vrijstermotief: de evangeliste in "The Purple plain", 'Purity in "Long John Silver", de tovenaars in "Saadia". In andere gevallen is het een ander iemand met eigenaardigheden zoals de cow-hand in "The tall men".

In de sporadische gevallen dat een harmonisch, gesloten compleet gezin of huwelijk in het filmverhaal een plaats ingeruimd krijgt, vervult het altijd een markant positieve rol: het weerstaat de storm van allerlei in- en externe verwikkelingen en is een energiebron, waaruit door de deelhebbers altijd weer kan worden geput, vooral dank zij de tact en het geduld van de vrouw. "Steel trap", "A star is born", "Soldier of Fortune", "Submarine Command", "Bei dir war es immer so schön", "There 's no business, like showbusiness", "Mrs. Miniver" enz. In een uitzonderings geval dringt het complete harmonische gezin of huwelijk in de centrale thematiek van de film binnen, zoals in "There is no business like show-business" en in "Mrs. Miniver", maar ontkomt dan niet aan een zodanige glamourizing dat op de dagelijkse realiteit toepasselijke termen als "compleet" en "harmonisch" eigenlijk niet meer wetenschappelijk bruikbaar zijn.

De niet-gave huwelijksverhouding vormt in het filmverhaal in een aantal gevallen een kennelijk excuus voor het naar overspel neigend gedrag van de niet-schuldige partner. Zoals in ander verband (hoofdstuk IIIc) werd opgemerkt ruimt de onaangepaste schuldige partner in een opvallende mate het veld voor de derde, doordien hij bij toeval om het leven komt. De niet-gave huwelijksverhouding spruit meestal voort uit de onverschilligheid of kortzichtigheid van een der partners t.o.v. de gevoelens van de ander, die zich daardoor verwaarloosd of verongelijkt voelt, zoals in "Garden of Evil".

Nog op andere wijze vertekent de film de werkelijkheid van het beeld van de liefdes-relatie, namelijk door het opmerkelijk veel voorkomen van een leeftijdsverschil tussen de partners groter dan het verschil van 1-5 jaar, dat men sociaal gesproken normaal en geaccepteerd kan noemen. De man is aanzienlijk ouder dan het meisje. De leeftijden waarop de waargenomen verschillen gebaseerd zijn, zijn film-leeftijden: zij werden door schatting vastgesteld zonder dat er van te voren bij de onderzoekers een idee bestond omtrent hetgeen deze schattingen zouden kunnen opleveren. Het geconstateerde, niet meer door de sociaal-geaccepteerde norm gedekte leeftijdsverschil, blijkt wat het meest voorkomend gemiddelde betreft rond 10 jaar te liggen.

Op een poging tot psychologische of sociologische verklaring van dit filmverschijnsel zal nader in hoofdstuk VI en VII worden ingegaan. Hier worde alleen ter mogelijke verklaring opgemerkt, dat de fysieke overwaardering van de vrouw de ster geworden actrice dwingt om jongere rollen te spelen dan haar werkelijke leeftijd. Er is door de filmmaatschappij geld in haar carrière geïnvesteerd dat zo lang mogelijk productief moet blijven. Om dezelfde reden vinden wij vrij regelmatig nog een aantal bekende mannelijke sterren (George Brent, John Wayne, Clark Gable, Gary Cooper, Gary Grant) op vrijersvoeten die naar de werkelijke leeftijd ver, naar filmleeftijd enigszins minder ver boven de leeftijd zijn waarop zij nuchter gezien als lover acceptabel zouden zijn. Het uiterlijk van deze oudere acteurs behoeft er minder om te liegen dan dat van de oudere actrices, gelijk een blik op de lijst der werkelijke leeftijden, voorzover opspoorbaar, de onderzoekers heeft geleerd. De 45 jarige Paulette Goddard ziet zich terug in de rol van een 24-jarig zigeunerinnetje in "The charge of the lanciers", Dale Evans neemt met 43 jaren de 25 jaar jongere hoofdfiguur in "South of Caliente" voor haar rekening, en de 34-jarige Jane Russell speelt het 18-jarige behaagzieke kind in "The tall men", enz. Pogingen om absolute, werkelijke leeftijden van de acteurs op te sporen werden door de onderzoekers opgegeven, omdat niet uit werkelijk betrouwbare bronnen kon worden geput. In de 60 onderzochte films doen zich 66 leeftijdsrelaties voor. Wat filmleeftijden betreft geven deze het volgende beeld te zien:

- 13 - geen leeftijdsverschil
- 13 - man 1-5 jaar ouder dan vrouw
- 32 - man 6-10 jaar ouder dan vrouw
(in 18 gevallen 10 jaar)
- 4 - man 13-15 jaar ouder dan vrouw
- 2 - man 17 jaar ouder dan vrouw
- 2 - man meer dan 20 jaar ouder dan vrouw

Minder relevant ten opzichte van de vraag waarmee de jeugd in de bioscoop wordt geconfronteerd is de waarneming dat de liefdesrelaties met geen of gering leeftijdsverschil het vaste kader vormen voor het filmisch misverstand en gekibbel tussen gelieven, relaties met het "ideale" verschil van rond 10 jaar het schouwspel bieden van de levenservaren begrijpende oudere man en het nog ongetemde kind, terwijl de relaties waarin sprake is van een zeer groot leeftijdsverschil (17 of 20 jaar) altijd zeer bijzondere omstandigheden tot achtergrond hebben: de achter de grens van Hongkong in communistisch China verdwenen echtgenoot van de vrouw in "Soldier of fortune", de in de woestijn bij een

goudschat achtergebleven echtgenoot van de vrouw in "Garden of Evil", en de jonge opkomende star in "Love me or leave me", die haar succes te danken heeft aan haar veel oudere manager en dit moet belonen met een huwelijk met hem. Het zijn rijpere mensen die wat meegemaakt hebben, die de andere partner gewoonlijk prefereren.

E. Gedragingen der hoofdpersonen.

Met betrekking tot de direct objectief waarneembare dus: uiterlijk gedragingen van de hoofdpersonen vallen er een aantal markante zaken dadelijk in het oog. De virtuositeit van het gedrag in de western in de vorm van schiet- en achtervolgingspartijen, in de showfilm in de vorm van "onvoorbereide" zang- en dansimprovisaties staan naar de mening van de onderzoekers vooraan in de rij van feiten, waarbij men bij de beantwoording van de hoofdvraag van het onderhavige onderzoek aandacht behoort te besteden. Het altijd zeer heldhaftige oorlogsfilmgedrag staat hiermee op één lijn. Wanneer een poging zou worden gewaagd om het gehele filmgedrag te karakteriseren, dan zou moeten worden opgemerkt, dat het filmgedrag in verband met allerlei factoren, waarop reeds gewezen werd, een uiterst beperkte gedragsscala te zien geeft: het aantal denkbare gedragsmogelijkheden is niet alleen oneindig veel groter, maar ook veel rijker, wat eventuele relevantie tot de filmthematiek betreft.

Deze beperkte scala van gedragingen heeft voorts de neiging zich in extremen te begeven: het is zéér virtuoos en zéér heldhaftig, evenals voorkomend sadisme, op welke wijze dan ook door het filmverhaal geexcuseerd en gerechtvaardigd; zéér sadistisch is: in "King of the Khyber Rifles" bv. worden een aantal blanken aan palen gebonden door Indiërs dood-gespiesd, terwijl de wijze waarop de achtergebleven echtgenoot in "Garden of Evil" door de indianen blijkt te zijn omgebracht er evenmin om liegt. Uiteraard - er werd al eerder op gewezen - zal in een paragraaf als deze de nadruk steeds meer op het hoe dan op het wat liggen. Een louter nominatief noteren en vermelden van in de film voorkomend gedrag in de zin van zoveel maal zagen onderzoekers gokkers gokken, dansers dansen en desnoods moordenaars moorden zou weinig zeggen niet alleen, maar ook weinig opleveren, dat bruikbaar is voor toekomstig onderzoek naar de wijze waarop de jeugd de film verwerkt. De kwaliteit zegt meer dan het feit. Zo zou bv. het vaak voorkomend gewaagd gedrag van de vrouwelijke ster een bijzonder weinig belangwekkend verschijnsel zijn, ware het niet dat dit in de film steeds alleen voorkomt onder voortdurend gewag van de hoge fatsoensnormen van de betrokene.

Marilyn Monroe die in elk opzicht uitdagend op een sofa ligt in de show is volgens het filmverhaal een in elk opzicht keurig meisje. ("There is no business like showbusiness"). Bovendien vindt zulk gedrag nooit à deux plaats, behalve een enkele maal in het kader van een shownummer, met de boodschap erbij dus a.h.w. dat men dit niet serieus moet nemen. Wanneer de prairie, de woestijn, het oerwoud, de blokhut de zit-, kleed- en zelfs slaapkamer lieden van beiderlei kunne en mogelijke partners in alle eenzaamheid een enkele maal ronduit tesamenbrengt, dan voldoet hun gedrag aan zulke allerhoogste fatsoensnormen en is de dialoog zo rijp en rustig en van een aard die sterke garantie biedt voor een burgerlijk huwelijk in de toekomst, dat dit waarschijnlijk evenmin serieus zal worden genomen. Zo ergens dan vertoont de film zich in dit soort van gedragingen in vol ornaat van dubbelhartigheid: als er wel wat te zien is heeft het niets te betekenen en als ieder zinnig mens op zijn minst iets verwacht is er ofwel niets te zien, of zelfs het tegendeel van het verwachte. Wat dit psychisch op de opgroeiende jeugd uitwerkt zal later onderzoek misschien nader kunnen uitwijzen.

Een zekere kwalitatieve generalisatie werd voorts nog door de onderzoekers waargenomen in het doorgaans nogal domme gedrag van officiële leger- en politiemannen, vooral wanneer het hooggeplaatsten betreft. ("Saskatchewan", "Fort Vengeance", "Fort Shallen").

HOOFDSTUK V. DE TENDENS VAN DE FILM, DE MOTIEVEN DER PERSONEN EN DE
STREKKINGEN OP GROND DAARVAN WAARNEEMBAAR.

Een analyse van hetgeen de onderzoekers met betrekking tot bepaalde opvattingen in de door hen bestudeerde films hebben waargenomen zou logischerwijs uiteen horen te vallen in een beschouwing van de tendenzen en strekkingen, die naar hun oordeel kennelijk door de filmmakers aan de film meegegeven zijn, en een beschouwing van de tendenzen en strekkingen, die slechts aanwezig schijnen, doordat de onderzoekers van uit een ander cultureel standpunt waargenomen hebben, dan waarop de filmmakers bij hun arbeid hebben gestaan. In eerste instantie moet namelijk worden opgemerkt, dat alleen een diepgaande studie van de Amerikaanse cultuur uitsluitel zal kunnen geven inzake de vraag of de onderzoekers zich soms ten aanzien van sommige tendenzen en strekkingen schuldig gemaakt hebben aan "Hineininterpretierung". Wie zozeer als de onderzoekers overtuigd is van het feit, dat filmproductie en filmconsumptie plaats vinden binnen het kader van het maatschappelijk instituut 'bioscoop' en dat de filminhoud dus ingeweven is in een cultureel patroon van gedragingen, dat misschien wel tot op zekere hoogte internationaal geaccepteerd is, maar uiteindelijk toch van overwegend Amerikaanse origine en wie daarbij bedenkt, dat ook de meest cultureel bewuste filmmaker zich hiervan maar zeer tendele bewust kan zijn, zal slechts met de grootste aarzeling staan tegenover de definitieve beantwoording van een aantal vragen, die zich te dezer zake voordoen. Dat de films, die de onderzoekers hebben bestudeerd over het algemeen gekarakteriseerd kunnen worden met de praktische afwezigheid van expliciete en zelfs van impliciete opvattingen doet aan dit betoog niets af: de mogelijkheid van cultureel gezichtsbedrog ten aanzien van de bedoelingen van de filmmakers is geenszins denkbeeldig. In dit hoofdstuk zal dan ook slechts zeer voorlopig op een aantal hoofdpunten worden ingegaan, die de onderzoekers zijn opgevallen.

Het eerste punt werd reeds genoemd: de afwezigheid nagenoeg van expliciete opvattingen¹⁾. Het lijkt niet onaannemelijk dat deze afwezigheid te verklaren is uit het feit, dat de filmmakers voor een internationale markt produceren en dus noodzakelijkerwijs de verkoopbaarheid van hun product in het oog dienen te houden in landen, waar levens- en wereldbeschouwingen prevaleren, die fundamenteel van de hunne verschillen.

1) Ditzelfde wordt ook door Hortense Powdermaker geconstateerd.

Het resultaat van deze stand van zaken moet wel zijn het vermijden van iedere expliciete stellingname inzake kwesties, waar de levens- en wereldbeschouwingen van bepaalde sectoren van hun markt in het geding kunnen komen. De films van het door de onderzoekers bestudeerde genre zijn van een algemeenmenselijkheid, die kennelijk uit de berekening van grootst gemene deler en kleinst gemene veelvoud is ontsproten en die niets met enige classiciteit van doen heeft of met de verspreiding van de algemeenmenselijke beschaving, waartoe Jean B  noit-L  vy de film als modern intercommunicatiemiddel van nature geroepen acht.¹⁾ Om niet geheel op de losse bodem van min of meer subjectieve indrukken te blijven staan, hebben de onderzoekers getracht om uit de motiveringen, die het gedrag der hoofdpersonen met zoveel woorden geacht werden te bepalen, op te maken wat aan opvattingen in de film aanwezig moest worden geacht. Anderszijds diende de vaststelling van deze in het kader van het filmverhaal inderdaad constateerbare motiveringen om de opvattingen die men op grond van een subjectieve ongecontroleerde indruk, aanwezig achtte te toetsen en er eventueel correcties in aan te brengen. Deze werkwijze bracht de tegenkant - het bewijs als het ware - van de door de onderzoekers vastgestelde afwezigheid van expliciete tendenzen en opvattingen gemakkelijk aan het licht: de gedragingen van het film-mensdom blijken expliciet bepaald en gemotiveerd door de meest kleurloze burgerlijke braafheid: huwelijk, vaderland, vriendschap en recht zijn de filmheld met een luidruchtige onvoorwaardelijkheid heilig. Geen zinnig mens zal zich uiteraard zo maar gedrongen voelen zich hierover laatdunkend uit te laten. Wanneer men echter moet constateren dat de door de Production Code en de eisen van de commercialiteit in het nauw gedreven filmmaker, om wat kleur en verve aan zijn product mee te geven, zich moet wenden enerzijds tot het als het ware tersluiks en trucmatig aanbrengen van discrepanties tussen de expliciet keurige motivering der gedragingen en de saillante werkelijkheid van de te zien gegeven feiten, anderszijds tot het listig suggereren van pikante consequenties, die den volke expliciet niet worden getoond, dan kan men niet nalaten uit te spreken, dat deze films de spiegel vormen van de hypocrisie, die bepaalde sectoren van onze internationale beschaving oppermachtig beheerst. In ander verband, o.m. bij de behandeling van de in de film voorkomende situaties in hoofdstuk III is er reeds ruimschoots gelegenheid geweest hierop meer in d  tail in te gaan.

1) Jean B  noit-L  vy. Les grandes Missions du Cin  ma, Montreal 1945

Er worde hier nog slechts vermeld dat tussen het voorschotelen van de eventuele zielsovertuigde geroepenheid tot het priesterschap van de show- en jazz-artist in "There's no business like show business" en de onaanvechtbaarheid van de hoge fatsoensnormen van het buurmeisje in "The seven year itch" als extreme gevallen zich een zeer grote scala uitstrekt, films waarin min of meer duidelijke pogingen in het werk worden gesteld om de kool van moraal en fatsoen zowel als de eigenzinnige geit te sparen. Het moge zonder meer duidelijk zijn, dat vaderlands-liefde, vriendschap en het recht veel minder dan juist het huwelijk en de waardering voor de klassieke muziek c.q. de godsdienst voor een hypocriete behandeling in aanmerking komen.

Naast de hiermee wel voldoende belichte tendens tot een positieve waardering van het huwelijk en de huwelijksmoraal - er valt nog te noteren, dat in niet weinig gevallen sprake is van een tendens tot een positieve waardering van het huwelijk als zodanig of van een strekking daartoe ("The steel trap", "Saskatchewan", "Oh, mein Papa", "Habe ich nur deine Leibe" etc.) - valt op het gebied van de evaluatie der menselijke betrekkingsoorten en -vormen een duidelijk positief waarderend standpunt van de filmmaker waar te nemen voor de kameraadschap, zowel in de meest brede zin van vriendschap, als in de meer typische vorm van wapenbroederschap ("Conquest of Space", "Divisione Folgore", "Never let me go" "Broken Arrow", "A star is born", etc.). Niet minder opvallend, zij het met de restrictie, dat dit in tegenstelling tot de hiervoor genoemde waarderingswaarschijnlijk voorzichtigheidshalve vrijwel nooit expliciet zo gesteld wordt is het feit dat in een niet onbelangrijk aantal gevallen ("Tiger in the Sky", "Benny Goodman Story", "Bengal Brigade", "Bei Dir war es immer so schön") de stof voor een filmheldendom geput wordt uit en gevonden in het non-conformisme, d.w.z. in het zich niet schikken in de verhoudingen, zoals die in het kader van de bestaande maatschappelijke ordening gangbaar zijn. Parallel hiermee loopt de vaststelling, dat de plichtsgetrouwe functionaris als hoofdpersoon in een film ontbreekt, zie hoofdstuk IV. De onderzoekers achten het waarschijnlijk, dat een verklaring hiervoor gelegen is in de overweging, dat de box-office de filmmakers geleerd moet hebben dat het publiek, d.w.z. de opgroeiende jeugd, die tot en met de huwelijksleeftijd de hoofdmoot van de bioscoopbevolking uitmaakt in dit soort heldenthematiek met een grote mate van waarschijnlijkheid blijvend het meest geïnteresseerd is. Dit zou sociaal-psychologisch op zijn beurt kunnen worden verklaard uit het feit, dat op deze leeftijdsgroep, die naar de ontwikkeling kan worden gemarkeerd met het zich allengs meer bewust worden van de eigen individualiteit, door de maatschappij, in casu de

ouderen, de meest sterke druk in de richting van conformiteit wordt uitgeoefend. Het filmheldenconflict en het conflict van het bioscoop-publiek in zijn teenager-aspecten is hetzelfde, met alle identificatie mogelijkheden van dien: het conflict tussen de geknepen individualiteit en de conformiteitsaandrang, die allerwegen wordt uitgeoefend. Er kan hier echter niet verder vooruit gelopen worden op een poging tot cultuur-sociologische waardering van de filminhoud, zoals die in hoofdstuk VII nader aan de orde zal worden gesteld.

In hoofdstuk II werd in verband met de aanpak van het onderhavige onderzoek reeds opgemerkt, dat wat een tussenmenselijke relatie betreft als die tussen ouderen en jongeren weinig aan waarderingen en standpuntbepalingen kon worden vastgesteld, dat als in- of expliciete tendens of opvatting kon worden aangemerkt. Hetzelfde geldt met betrekking tot andere, door Wolfenstein en Leites behandelde relaties als bv. die tussen superieuren en ondergeschikten, toeschouwers en handelend optredenden, moordenaars en slachtoffers.

Enige malen kon worden opgemerkt, dat bepaalde vormen van rasvooroordel van typisch amerikaanse allure, zoals de discriminerende houding t.a.v. negers en mexicanen, impliciet voorkwamen. De neger en de mexicaan traden in de film niet op dan als resp. kofferdrager en kok of als opgewonden dwaas. Uitzondering moet uiteraard worden gemaakt voor "Stormy weather", waarvan de gehele cast uit negers en kleurlingen bestond. Ook ten aanzien van de italiaan kon enige malen een partipris van dit soort worden vermoed. Het betrof echter in deze en dergelijke gevallen min of meer op zich zelf staande waarnemingen, waaraan in het kader van een behandeling van een aantal hoofdpunten inzake motieven en strekkingen en opvattingen in "de" film geen nadere aandacht behoefde te worden besteed. ("Conquest of Space", "South of Caliente") Dit was wel het geval met een analyse van de houding, die de film zelf tegenover duidelijk waarneembare afwijkingen van de geldende maatschappelijke norm in het scenario innam. Een afwijking, zeker van de in de Oude Wereld geldende sociale norm, vormt de aggressiviteit vooral in amoureuze zaken, die in niet weinige gevallen in het gedrag van de filmvrouw moest worden geconstateerd. Enerzijds blijkt deze beschouwd te worden als een soort bron van vermaak, zoals bv. in "Wonderman". Men is geneigd hierin een poging tot mannelijk verweer tegen de emancipatie van de vrouw te zien. Anderzijds echter zien we deze aggressiviteit weer volkomen serieus worden genomen ^{zoals} in "Tiger in the Sky" en "That midnight kiss". Deze vrijheid van houding van de film tegenover een afwijking van de norm, waardoor er een strekking hetzij van ridiculisering hetzij van dodelijke ernst aan kan worden gegeven viel merkwaardigerwijs alleen ten aanzien van de vrouwelijke emancipatie waar te nemen.

HOOFDSTUK VI. EEN POGING TOT SOCIAAL-PSYCHOLOGISCHE INTERPRETATIE.

=====

In dit hoofdstuk wordt een poging gedaan om de meest opvallende kenmerken van de inhoud der onderzochte films psychologisch te verklaren, dwz. in verband te brengen met de psyche van de toeschouwer die dit soort films gaat zien. Een proeve van een cultuur-sociologische verklaring, dwz. een poging om de inhoud van deze films in verband te brengen met de cultuur-sociologische situatie waarin de toeschouwer leeft, zal in het volgend hoofdstuk gewaagd worden.

Uiteraard draagt een dergelijke psychologische interpretatie een sterk subjectief karakter, waarvoor wij de lezer reeds bij voorbaat willen waarschuwen. Het verband dat er bestaat tussen filminhoud en bioscooppubliek is slechts in kwantitatief opzicht waarneembaar: wij zien dat bepaalde films het (voor een bepaald publiek) "doen". Waarom dat het geval is, kunnen we, zonder diepgaand en uitgebreid onderzoek van dit publiek zelf, slechts "beredeneren". Men moet daarbij wel uitgaan van bepaalde, algemeen erkende of vermoede, individuele of sociale eigenaardigheden van het publiek en men moet zich daarbij wel baseren op een aantal -- wel veelal geaccepteerde, maar niet voor 100% geverifieerde -- veronderstellingen ten aanzien van de wijze waarop deze eigenaardigheden door vorm en inhoud van de film worden beïnvloed.

Het uitgangspunt van de onderzoekers bij deze psychologische interpretatie is dus, dat het publiek niet zonder "reden" naar de bioscoop gaat. Het wordt daarbij geleid door bewuste of onbewuste motieven. Aan deze motieven liggen bepaalde behoeften, neigingen of verlangens ten grondslag, die het in de bioscoop, bewust of onbewust, hoopt te bevredigen. De filmproducenten van hun kant zullen, natuurlijk, trachten zoveel mogelijk aan de wensen van het publiek tegemoet te komen. Het min of meer regelmatig voorkomen van een bepaald handelingsverloop, van bepaalde milieu's of van bepaalde gedragingen zal dus wel in een of ander verband staan met de wensen van het bioscoopbezoekend publiek. Kennen we deze wensen, deze motieven en behoeften, dan kunnen we nagaan in hoeverre de door dit publiek bezochte films op een of andere wijze daaraan tegemoet komen.

Nu dienen we ons onmiddellijk af te vragen: Welk soort publiek frequenteert de hier bedoelde films en voor welk soort publiek hebben de filmproducenten deze films eigenlijk bedoeld? Ook hier is de kwantitatieve analyse van het publiek dat in de bioscopen tijdens de vertoning van deze films door de onderzoekers werd aangetroffen niet voldoende. Men is er ook niet met de constatering dat de Centrale Commissie voor de Filmkeuring de meeste van deze films voor personen boven de 14 jaar en een aantal zelfs voor "alle leeftijden" toelaatbaar heeft verklaard. Inderdaad waren nagenoeg alle leeftijden in de voorstellingen, die door de onderzoekers werden bijgewoond, vertegenwoordigd, zodat het niet aangaat het ver-

band, dat verondersteld wordt te bestaan tussen filminhoud en bioscooppubliek, te zoeken bij de motieven en behoeften van b.v. jongens en meisjes tussen de 14 en de 18 jaar -- al is het naar de mening der onderzoekers een vaststaand feit dat deze jongens en meisjes bij voorkeur naar dit soort films gaan. De producent van een zo kostbaar product als een film zal vanzelfsprekend zijn afzetgebied zo groot mogelijk willen maken. Zoekend naar een grootste gemene deler voor de inhoud van zijn films, vindt hij dan -- door eigen ervaring en marktonderzoek -- dat de elementen die karakteristiek zijn voor de "western" en avonturenfilm en voor de showfilm en romantische film niet alleen corresponderen met de mentaliteit van de 14- tot 18-jarige, maar ook met die van ouderen, in zoverre die geestelijk (nog) onvolwassen zijn. Dit wordt hier zonder enige misprijzing gezegd: men mag aannemen dat welhaast niemand zich ooit volledig afwendt van datgene wat hem in zijn jeugdjaren zo sterk boeide, zelfs al heeft men er zuiver intellectueel reeds lang mee afgedaan. Negatief mag de beoordeling hiervan pas uitvallen, als de behoefte aan deze films, in plaats van als een "regressie" in psychoanalytische zin begrepen te mogen worden, zich bij de volwassene fixeert ten koste van andere behoeften of andere bevredigingsmogelijkheden die meer zijn aangepast aan het niveau van zijn geestelijke ontwikkeling.

Moet de verklaring voor de inhoud van de onderzochte films dus gezocht worden in de "teen-ager"-mentaliteit van een (groot) deel van het bioscooppubliek? Daarvoor pleit in elk geval in sterke mate het negatieve argument, dat er in de 60 geanalyseerde films maar bitter weinig voorkwam dat de rijpheid van de geestelijk-volwassene vergde om geapprecieerd te kunnen worden. Wat er van zij, voorlopig wordt deze hypothese -- dat de onderzochte films voornamelijk op de "teen-ager"-mentaliteit zijn afgestemd -- als uitgangspunt genomen voor de te geven interpretatie van de filminhoud. Op gevaar af in een kring-redenering verstrikt te raken, zal dan uit de consistentie van de te vinden verbanden wel blijken in hoeverre deze werkhypothese juist geweest is.

Wat zijn dan de behoeften van de "teen-ager" (of men dat nu is naar leeftijd, door occasionele regressie of door gefixeerde onvolwassenheid), die deze in de bioscoop meent te kunnen bevredigen? Alvorens deze vraag te kunnen beantwoorden moet men zich rekenschap geven van de wijze waarop een behoefte door een film bevredigd kan worden. Hoezeer de film ook kan fungeren als een "tweede wereld", waarin men volledig kan opgaan, men bevindt zich in de wereld slechts "virtueel", zoals men ook slechts virtueel in de ruimte van het spiegelbeeld aanwezig is. Men staat er lichamelijk buiten. Ons gedrag in de filmwereld is als het ware verschrompeld tot een louter perceptief functioneren. Ons hele handelen in de tweede wereld waarin de film ons binnenvoert beperkt zich tot kijken, al kan dit een zeer ingewikkelde en in hoge mate geestelijke activiteit zijn (als de film knap gemaakt is en de toeschouwer de "filmtaal" weet te verstaan). De behoeften waaraan de film tegemoet kan komen moeten dus alleen in het vlak van het virtueel present-zijn en het louter perceptief-handelen bevredigbaar zijn.

Meer concreet uitgedrukt: het verlangen naar erotiek, avontuur of rijkdom kan door het beleven van een film slechts vervuld worden in zoverre het "filmisch" zien van erotische gedragingen, avontuurlijke gebeurtenissen of luxueuze milieu's enige satisfactie kan geven. Dientengevolge is elke behoeftebevredegiging via de film slechts partiëel, al kan het zijn dat sommige bioscoopbezoekers aan dit partiële genoeg hebben.

Zeër waarschijnlijk is het publiek zich er vaak niet van bewust, dat een film zijn behoeften bevredigt, zomin als het zich altijd bewust zal zijn van zijn werkelijke motieven voor het bezoek aan een bepaalde film. Het is dus ietwat onjuist, te zeggen dat men voor een bepaalde behoefte in een film bevrediging zoekt, in zover zoeken nl. een bewuste activiteit

veronderstelt. Behoeften - zo zou men de zaken kunnen stellen -- kunnen in het algemeen bewust, latent, onbewust of potentieel aanwezig zijn. Met de laatste term bedoelen we te zeggen, dat een film of een reeks van films in zeker zin ook behoeften kan scheppen. Wolfenstein en Leites wijzen er in hun inleidend hoofdstuk op dat de filminhoud niet altijd en alleen aan bestaande dagdromen beantwoordt, maar ook de oorzaak of aanleiding kan zijn tot het ontstaan van een nieuw type dagdroom.

Het is voorts niet uitgesloten dat een film, of een onderdeel daarvan, niet direct maar "via het onderbewustzijn" van de toeschouwer op zijn motieven appelleert. Daarin ligt de mogelijkheid opgesloten dat (een deel van) de filminhoud eerder een symbolische dan een directe projectie is van de wensen van het publiek. Daarmee kan o.m. samenhangen, dat de filmcensuur of het fatsoen van de filmmaker en van het publiek niet toelaat dat sommige wensen op directe wijze door de filminhoud worden aangesproken.

Keren we nu terug naar de zojuist gestelde vraag: welke zijn dan eigenlijk de motieven voor het bioscoopbezoek van de "teen-ager"?, dan blijkt allereerst dat deze vraag een meer gecompliceerde inhoud heeft, dan aanvankelijk kon worden verondersteld. Nauwkeuriger geformuleerd luidt deze vraag dus: Welke zijn de "op filmische wijze" bevredigbare, bewuste, latente, onbewuste of potentiële, langs directe of symbolische wijze aan te spreken, behoeften van het publiek met een gefixeerde of occasionele "teen-ager"-mentaliteit? En in hoeverre komt de onderzochte filminhoud daaraan tegemoet?

Voor het feit dat men in de tweede wereld (de wereld van de film) "überhaupt" een behoefte zoekt te bevredigen, kunnen slechts twee redenen bestaan: Men hoopt er iets anders of iets meer te vinden dan in het gewone leven geboden wordt. Het verlangen naar "iets anders" kan ingegeven worden door de behoefte aan ontspanning, hetgeen in zijn authentieke betekenis neerkomt op "bevrijding" van psychische of lichamelijke spanningen, veroorzaakt b.v. door drukte, zorgen of problemen. Een dergelijke bevrijding door de film is mogelijk, doordat het thema van de film, de ontwikkeling van de handeling, het gedrag van de personen uit het verhaal e.d. het hele gevoelsleven van de toeschouwer in beslag nemen, zodat aan zijn zorgen

of problemen alle "ruimte" ontnomen wordt. Het is ook denkbaar dat de film de problemen van de toeschouwer rationaliseert, zodat hij er meer objectief tegenover kan komen te staan of er de betrekkelijkheid van kan inzien. De negatieve pendant van het verlangen naar ontspanning is de behoefte aan ontsnapping ("escape"), aan een tijdelijke ontvluchting van de dagelijkse sleur of de eentonigheid van de arbeid, uit de gezins- en huwelijksband, uit de plichten van de conventie en de verantwoordelijkheden van functie of beroep, uit bewuste of onbewuste psychische beklemming. Hier is geen sprake van een bevrijding, maar van een tijdelijke verdoving (met alle gevaar van een boemerang-werking). Het opgaan in de spanning van een avonturen- of misdaadfilm, het zich vermeien in de erotiek van de showfilm of het zich tot tranens toe laten ontroeren door de verstoorde en weer herstelde idylle van de romantische film kunnen de monotonie van het dagelijkse werk of de gebondenheid aan een huwelijk of beroep niet opheffen, maar men kan een en ander in de film^{een} tijdslang vergeten.

Het verlangen naar "iets meer" vindt zijn wortels in de drang tot zelf-ontplooiing of tot compensatie van wat men in het gewone leven meent tekort gekomen te zijn. De eerste vindt voedsel in een film die bepaalde, misschien nog weinig ontwikkelde facetten van het gevoels- en verstandsleven van de toeschouwer tot leven brengt, die zijn horizon, cultureel, sociaal en geografisch, verruimt of die hem een levensvoorbeeld biedt waaraan hij zich kan spiegelen en optrekken. De zucht naar compensatie voor wat men in het gewone leven aan avontuurlijkheid, aan luxe, aan erotiek, aan succes en aanzien moet missen, is daarvan weer de negatieve tegenhanger. En ook voor dit gemis kan de film een tijdelijke aanvulling geven.

Wat is nu precies dat "andere" of dat "meer" wat de teen-ager (eigenlijk moet men zeggen het "teen-ager"-ige in de teen-ager) in de film zoekt? Het antwoord hierop moet dus, als onze redenering sluit, te vinden zijn in de regelmatig terugkerende elementen van de inhoud der onderzochte films. Wij zullen dus nog eens achtereenvolgens de milieu's, de situaties, het handelingsverloop, de personen (in hun uiterlijk, hun karakter, hun sociale status, hun relaties tot anderen en hun gedragingen), de motieven voor het drag der personen, en de tendenz van de film met de opvattingen van de filmmakers de revue laten passeren.

A) Handelingsverloop, milieu's, situaties

De thematiek van de beide onderzochte filmcategorieën houdt de eerste en wellicht de meest directe aanwijzing in voor de richting waarin de ontspannings-, ontsnappings, ontplooiings- of compensatiedrang van de liefhebbers van dit soort films zijn vervulling zoekt. Over de oorzaken van de altijd nog onverflauwde belangstelling voor de misdaad en de ontmaskering c.q. bestraffing daarvan, de kleine of grote vechtpartij en de overwinning van de favoriete held of groep, de avontuurlijke onderneming en het slagen daarvan, het dreigende gevaar en het te boven komen daarvan, de bovenmenselijke inspanning om een

sociaal-gewaardeerde prestatie te leveren en de bekroning daarvan, het misverstand-met-ernstige of althans verreikende gevolgen en de opheldering daarvan --- om over de door dit alles heen spelende thema van de liefde tussen twee jonge mensen maar te zwijgen ---, over dit alles is al zo vaak geschreven¹⁾, dat we er hier wel erg kort over mogen zijn. Al deze thema's bieden de toeschouwer ruimschoots gelegenheid om, via het proces der identificatie met de filmpersonen, althans partieel aan de zozeer begeerde trekken te komen die het reële leven hen meestal onthoudt. Men kan daar, met Wolfenstein en Leites, nog diepte-psychologische verklaringen voor gaan zoeken -- in de misdaadfilms vinden de destructieve tendenties in de mens een symbolische uitweg etc. -- en zeker levert een dergelijke bezigheid interessante gezichtspunten op, maar nodig om de gesignaleerde belangstelling voor deze thema's te verklaren lijkt ons dit niet. Slechts de frequentie en de verregaande naïviteit van de uitwerking van deze thematiek vraagt om een opheldering. Voor beide dan menen de onderzoekers in eerste instantie de geestelijke onrijpheid van de bioscoopbezoekers als reden te mogen aanvoeren. Misdaad en strijd, avontuur en gevaar, succes en misverstand, erotiek en verliefdheid in de onderzochte films corresponderen met het beeld dat de onvoldragen fantasie van de pubescent zich van deze zaken vormt -- en omgekeerd! Het zijn de ambivalente dagdromen van de onvolwassenen die in de film een concrete gestalte aannemen. Ambivalent: want het is even goed de neiging ten kwade als ten goede (plezier in de misdaad zowel als in de bestraffing daarvan; agressieve neiging als vredelievendheid, etc.) die op die manier bevredigd wordt. Het "happy end" van de film is tegelijk de oplossing van het eigen innerlijk conflict, slechts zelden een "katharsis" in de zin van een geestelijke zuivering, want daarvoor is meer nodig dan een louter uiterlijk mee-ervaren van het lot der filmhelden. De uitwerking van al deze thema's tot een bepaald handelingsverloop geeft -- zoals in hoofdstuk III gebleken is -- weinig andere varianten te zien dan deze, dat het happy end de ene maal langs een vrij rechtlijnige weg, de ander maal via een wat kronkelige afwijking van de rechte weg bereikt wordt. Nooit zo kronkelig echter -- noch in de uiterlijke gebeurtenissen, noch in de ontwikkeling van een innerlijk conflict, indien aanwezig -- dat op verstand en levenservaring van de toeschouwer een te dringend beroep gedaan wordt. Het verloop der handeling is bijna steeds even stereotyp als de grondthema's zelf. De diverse gebeurlijkheden van de bij het onderzoek betrokken westerns en showfilms b.v. laten zich gemakkelijk inventariseren en leveren dan geen lange, laat staan een boeiende, lijst op. De achtervolging en de schietpartij zijn vaste, en volgens een vast schema ingevoegde, ingrediënten van de wildwest-film, zoals het virtuose dans-, zang- of muzieknummer dat is in de revue-film. De toeschouwer hoeft zijn fantasie geen geweld aan te doen; hij hoeft er slechts uit op te diepen wat er in overvloed -- uit vorige films wellicht -- in voorradig is. Tekenend is

1) O.m. Leites en Mirams

daarbij ook nog, dat het welhaast nooit een karaktereigenschap van een der hoofdpersonen is, of een innerlijk conflict, dat de handeling in een bepaalde richting voortstuwt. Het zijn doorgaans de uiterlijke omstandigheden die bepalend zijn voor de afloop van het verhaal.

Wat de onderzoekers bij de nadere bestudering van de milieu's in de 60 betrokken films het eerst is opgevallen, is het ontbreken van het alledaagse milieu, respectievelijk de geringe rol die het alledaagse milieu in de film speelt. Uitgaande van de veronderstelling, dat de bezoeker van dit soort films in de bioscoop iets anders of iets meer zoekt dan in het gewone leven geboden wordt, wekt dit nauwelijks verwondering. Het wilde westen of het verre oosten van de western en avonturenfilm en het revuetheter of het romantisch verleden van de showfilm zijn in het algemeen al geheel andere milieu's dan de gewone. Natuurlijk, zou men kunnen zeggen, gaapt er dus een brede kloof tussen filmwerkelijkheid en levenswerkelijkheid b.v. ten aanzien van de aan- of afwezigheid van het gezins- of huise-lijk milieu. Kennelijk zijn de laatste bij onze bioscoopbezoekers niet in trek. Moet de verklaring daarvoor hierin gezocht worden, dat men deze milieu's juist wenst te ontvluchten? Brengt men het ontbreken van een uitgewerkt gezinsmilieu in verband met "alleen staan" van de meeste hoofdfiguren uit de film, dan wordt men onwillekeurig gedrongen tot de gedachte dat het gezinsmilieu door de toeschouwer als een beklemming, als iets hinderlijks of althans onaangenaams gevoeld wordt. Dit is een typische trek van de puber die zich niet(meer) thuis voelt in de gezinssituatie waarin hij van alle kanten bevaderd en bemoederd wordt. De films waarin het gezinsmilieu wél een belangrijke rol speelt staan slechts schijnbaar in tegenspraak met deze verklaringshypothese. Want de dan getekende gezinnen verschillen in allerlei opzichten hemelsbreed van het "gewone" gezin. In "There is no business like showbusiness" gaat het om een artiesten-gezin, met alle eigenaardigheden en variaties van dien; in "Oh, mein Papa" wordt het burgerlijk gezinsleven juist belachelijk gemaakt; het Italiaanse imigranten-gezin van "That midnight kiss" wordt weliswaar positief gewaardeerd, maar het is dan toch ook een "buitenlands" gezin en dus iets buitenissigs.

Het werksmilieu -- zo zagen we in hoofdstuk III -- wordt alleen dan min of meer uitvoerig geschilderd, als de arbeid zelf ietwat spectaculair is, dwz. van een heel andere aard is dan die van het merendeel der bioscoopbezoekers. Dus b.v. het toneel- en cabaretmilieu in de showfilm, het fort, de prairie of het slagveld in de western en avonturenfilm. Dergelijke milieu's zijn sterk emotioneel gekleurd en wijken in dit opzicht ver af van de als grauw en eentonig ondervonden eigen omgeving van de bioscoopbezoeker. Daarmee correspondeert de geringe belangstelling die dit soort films voor alledaagse beroepen aan de dag legt. De afkeer van het kantoorbaantje werd al genoemd. De film biedt daardoor weer een gelegenheid tot ontsnapping of ook tot compensatie. En ook deze trek, de ontevredenheid met het eigen arbeidsbestaan en het verlangen naar een artistieke, avontuurlijke of romantische activiteit,

mag men als een algemeen voorkomend kenmerk van onvolwassenheid beschouwen.

Ook het "vrije-tijdsmilieu" van de film, voor zover dat voorkomt, biedt de toeschouwer gelegenheid tot ontsnapping of compensatie, misschien ook tot echte ontspanning (maar dit laatste alleen als het uitvoeriger geschilderd en beleefd wordt dan doorgaans het geval is). Meestal geeft de film als vrijetijdsmilieu een omgeving waarin in het algemeen alleen de volwassene zich pleegt op te houden, liefst de volwassene die onafhankelijk is, ook financieel, b.v. een luxueus restaurant, een cabaret, een dure balzaal en de stad Venetië. Men kan hier een appél vermoeden aan het verlangen van de onvolwassene om zich -- eveneens zonder financiële zorgen -- als zelfstandig man-van-de-wereld deze (uiterlijke!) volwassenheid aan te meten.

De afwezigheid van het godsdienstig milieu moet waarschijnlijk aan een heel andere oorzaak geweten worden, nl. aan de wens van de filmproducent om de zo uiteenlopende geloofsovertuigingen of de a-religiositeit van het publiek niet te kwetsen respectievelijk niet te vervelen. De godsdienst, maar dan alleen als uiterlijke ceremonie, mag slechts daar te pas worden gebracht waar men hem algemeen respecteert of verdraagt, b.v. in oorlogstijd (Mrs Miniver) of bij historische gebeurtenissen (kroning van Napoleon in "Desirée").

Het is zeker niet toevallig dat het "toevallige milieu" bijna altijd een zeker niet-alledaags milieu is. De in hoofdstuk III opgesomde voorbeelden tonen aan dat ook hier telkens het bijzonder emotioneel gekleurde milieu favoriet is, waarmee weer een mogelijkheid geopend wordt voor het escapisme, voor de compensatiebehoefte of ook voor de zelf-ontplooiingsdrang. Dat deze milieu's vaak irreëel zijn ("Conquest of Space"; "Brigadoon") overdreven worden weergegeven ("Long John Silver"; "Saadia") of er met de haren worden bijgesleept ("Jupiters Darling"), bewijst naar de mening der onderzoekers in voldoende mate dat de producenten ook hiermee bewust op de teen-ager mentaliteit hebben willen speculeren.

Dezelfde conclusie dringt zich op uit het materiaal dat op het gebied van de "situaties" verzameld werd. Ook hier valt allereerst op dat de situaties, waarin de toeschouwer aan de hand van de filmmaker terecht komt, zich onderscheiden van de normale levenswerkelijke situaties. Als er tussen beide al een gelijkenis is, bepaalt deze zich weer tot het uiterlijke aspect; bovendien zit er steeds het vernis van de "glamour" overheen en tenslotte -- en dat is vooral van belang -- worden onplezierige situaties alleen dan ten tonele gevoerd als de uiteindelijke oplossing van het onaangename in de situatie zelf al in de kiem waarneembaar is, zodat de toeschouwer zich daar in geen geval zorgen over hoeft te maken.

In de "niet-uitgewerkte" situatie, zoals die uitvoerig in hoofdstuk III beschreven werd, heeft de filmmaker vaak een prachtig middel om ook aan die dagdromerijen tegemoet te komen die door het sociaal fatsoen eigenlijk niet geaccepteerd worden, met name de illegitieme liefdesverhouding of het seksuele gedrag. De betreffende scènes uit de film eindigen daar waar het sociaal fatsoen in opstand zou komen, maar de af-

of overblending waarmee dit einde tot stand komt suggeren de toeschouwer dat er nog wel wat meer gebeuren zal dan het oog te zien krijgt. De dagdroom krijgt dan weliswaar geen concrete gestalte, maar wel een injectie die sterk genoeg is om op eigen kracht verder te werken. Weliswaar zijn de hier bedoelde films -- die immers alle toegankelijk zijn voor personen beneden de 18 jaar --- niet zo "gedurfd" als de categorie waar Wolfenstein en Leites hun oordeel over velden, maar op zichzelf genomen hoeft dit aan de "suggestiviteit" van de betrokken filmsituaties niets af te doen.

Gevaar- en geweldsituaties, die hun aantrekkingskracht in het algemeen wel zullen ontleenen aan hun appèl op de min of meer bewuste, min of meer onderdrukte agressieve neigingen en spanningen van de bioscoopbezoekers, krijgen in de onderhavige films weer een aparte bekoorlijkheid door de zekerheid dat ze tenslotte bijna altijd in het voordeel van de sympathieke partij, d.i. de partij van de toeschouwer, zullen uitvallen. Het karakter der betrokken filmhelden is er zelden mee gemoeid en dientengevolge is de "ego-involvement" van de toeschouwer bij dit gevaar en geweld ook betrekkelijk oppervlakkig. Het be-roert hem slechts van de buitenkant. Zijn partiële participatie aan de filmhandeling, uiteraard steeds zonder persoonlijk lichamelijk risico, leidt hier zelfs niet eens tot een diep mentaal meeleven. Zelfs een geestelijke schok of angst blijft de toeschouwer bespaard. De uitzondering daarop bevestigt ook hier weer de regel: Zodra de film(b.v. de oorlogsfilm) de toeschouwer in dit soort scènes ook "onderhuids" raakt, hebben we al gauw te doen met een film die min of meer ernstig genomen moet worden.(B.v. Divisione Folgore). Kenmerkend voor de erotische situatie bleek veelal de moeite die de filmmaker zich gegeven heeft om, ondanks alle vertoon of suggestiviteit de fatsoensnorm hoog te houden. Men kan dit geraffineerd of hypocriet noemen, er wordt intussen mee bereikt dat de toeschouwer van de prins geen kwaad hoeft te weten, hoeveel van dit kwaad hij ook duidelijk genoeg heeft kunnen waarnemen. De toeschouwer "can eat his cake and have it", zeggen Wolfenstein en Leites. Alleen een naïveling trapt daar in, maar de filmproducent rekent blijkbaar op deze naïviteit. Hij, van zijn kant, moet de lof ontvangen dat hij althans voor deze "make it safe keep it interesting"-methode een hele voorraad varianten present heeft.

B.De personen in de film.

Voor de, vaak gestandaardiseerde, schoonheid of "knapheid" van de hoofdrolspeelster hoeft wel nauwelijks een verklaring gegeven te worden. Zij, de vrouwelijke filmster, moet kunnen beantwoorden aan het schoonheidsideaal van de vrouwelijke bioscoopbezoeker, want dit is een belangrijke voorwaarde voor het slagen van het identificatieproces. Zó, als die filmster, zou men zelf willen zijn. Voor de mannelijke helft der(onvolwassen) bioscoopgangers, die zich wensen te identificeren met de hoofdrolspeler, moet de vrouwelijke hoofdfiguur eveneens uiterlijk attractief zijn, juist opdat hij ook in de

verliefdheid van de held op de heldin kan participeren. Hetzelfde valt, met verwisseling van de partijen, te zeggen van het knappe uiterlijk der mannelijke filmsterren. Waarschijnlijk moet in beide gevallen worden rekening gehouden met de "behoefte-scheppende" werking van de film. De film zelf zal soms verantwoordelijk zijn voor het ideaal-beeld dat de toeschouwer zich heeft gevormd van de knappe filmster.

Terwijl de vrouwelijke hoofdfiguur doorgaans jong moet en onervaren mag zijn, moet de mannelijke hoofdrolvertolker liefst steeds een man-van-ervaring zijn en mag dan ook gerust wat ouder zijn. In hoofdstuk IV is duidelijk vastgesteld dat er bijna een zekere voorkeur bestaat voor de al wat oudere held. De frequentie van de nog steeds zeer favoriete oudere mannelijke filmster is in het algemeen opvallend (Clark Gable, Cary Cooper, Cary Grant, Gregory Peck b.v.). Voelt het jeugdige vrouwelijke bioscooppubliek zich meer volwassen in het filmisch gezelschap van de oudere, ervaren man? Misschien dat ook de oudere man onder de bioscoopbezoekers daardoor het gevoel kan krijgen, dat hij nog best meetelt! Overigens moet elke mannelijke hoofdrolacteur, zo hij al niet zo jong meer is, toch duidelijk zijn jeugdige vitaliteit en sportiviteit demonstreren -- afgezien van het feit dat hij liefst ook nog "vrij" moet zijn --, anders verliest hij zijn fluidum. De man, en a fortiori de vrouw, die echter (duidelijk waarneembaar, b.v. door zijn kroost) van middelbare leeftijd is, beweegt zich in de film hoogstens nog op het tweede plan. Een vurige verliefdheid zou dan niet meer acceptabel zijn en zodra de zekerheid van een liefdesverhouding er niet meer is, is er voor de geestelijk-onvolwassen bioscoopbezoeker geen aardigheid meer aan 1).

De zeer beperkte scala van waarneembare of afleidbare karaktereigenschappen bij de hoofdrolspelers heeft zeer zeker een duidelijk aanwijsbare oorzaak. Identificatie en projectie maken een des te gereder kans, naarmate de karaktereigenschappen van de filmster algemener en vager zijn. Met sympathiek of antipathiek is de nadere karakterisering van de persoon van de hoofdfiguur vaak al bijna uitgeput. Wat daaraan nog ter verduidelijking valt toe te voegen, laat zich slechts aanduiden met termen als: doorzettingsvermogen bezittend, moedig, vastberaden, zeker van zijn doel, intelligent of slapheid, lafheid, geslepenheid, wreedheid e.d. voor de acteur; en met wilskrachtig, opofferingsgezind, zacht, goedhartig, listig of verleidelijk voor de actrice. Opvallend is overigens dat de minder sympathieke vrouw in een hoofdrol of zelfs een tweede partij zelden meer voorkomt. In deze algemeenheden vindt iedere bioscoopbezoeker wel iets van zijn gading. Hoe vager de tekening van de persoonlijkheid in de film, hoe gemakkelijker het voor de toeschouwer wordt er datgene in te vinden (te projecteren) wat hem of haar het beste ligt. En misschien houden de producenten bij deze cliché-achtige karakterisering ook rekening met het lage intellectuele peil of de geringe lust tot intellectuele activiteit van het gemiddelde publiek? Dan zou daarmee verklaard zijn waarom het karakter van de filmfiguur zo vaak

1) Wolfenstein en Leites

als het ware op het voorhoofd, of minstens in de kledij, te lezen staat.

De sociale status der hoofdpersonen biedt evenmin een sterke gevarieerdheid. Meestal, dat heeft hiervóór al een verklaring meegekregen, staan zij alleen, of minstens voldoende los van een gezinsverband om daarvan weinig last te hebben. Wat hun beroep aangaat, zoeken de filmmakers het blijkbaar vooral in het min of meer spectaculaire en/of sociaal-gewaardeerde. De filmheld of -heldin is meestal datgene wat de puber graag zou willen zijn: officier, acteur, musicus, zanger, avonturier, cowboy(!), dokter of actrice, zangeres, danseres e.d., dit laatste als het al gewenst is het jonge meisje in de film meer te laten zijn dan een zelfstandig, soms rijk, op avontuur of romantiek belust schepsel. Deze beroepen of manieren van leven bieden bovendien de gelegenheid tot de introductie van een milieu dat het goed "doet". Voor de psychologische ontwikkeling van het filmgebeuren zijn beide, de beroepen en de milieu's, veelal van geen betekenis. Er is dan ook geen enkele innerlijke noodzaak om van de beroepen meer dan de buitenkant te vertonen, hetgeen er mede toe kan bijdragen dat de favoriete beroepen ook in volgende films favoriet kunnen blijven. De relaties die de hoofdrolspelers met anderen onderhouden en de gedragingen die zij demonstren zijn ten dele in het voorafgaande al besproken. Hier moet nog even gewezen worden op de naïeve wijze waarop de mislukking van een huwelijksverhouding wordt "duidelijk" gemaakt of een misverstand tussen de gelieven "aanvaardbaar" wordt gemaakt. In het eerste geval moeten we het doen met een zeer grove aanduiding van een onoverkomelijke karakterfout bij een der partners(meestal de man), in het tweede geval zijn het doorgaans de "omstandigheden" die het misverstand veroorzaken en tenslotte weer oplossen. Men moet dan wel tot de overtuiging geraken, dat de filmhelden en -heldinnen er noch een boeiend gevoelsleven, noch een ontwikkeld denkleven op na houden.

Door het veelal ontbreken van een min of meer complete gezins-situatie is er ook zelden sprake van een uitgewerkte "kind-ouder"-verhouding. In een enkele film krijgt een dergelijke relatie inderdaad enig reliëf, zoals in "The Benny Goodman-story", waar de moeder een invloedrijke rol speelt in het leven van haar zoon. In "There's nog business like showbusiness" kan de toeschouwer wel overtuigd raken van de zorgelijke liefde van de ouders voor hun nogal moeilijke kinderen, maar van een echte verstandhouding tussen beide blijkt niets of weinig. Wolfenstein en Leites hebben dit bij een meer "volwassen" categorie van films duidelijker kunnen constateren dan bij het hier onderzochte materiaal mogelijk was. Daardoor klinkt hun verklaring voor de kloof die er in de film bestaat tussen oudere en jongere generatie ook meer geloofwaardig: De toeschouwer wenst nu eenmaal te geloven dat hij of zij meer begrip aan de dag legt of zal leggen voor zijn kinderen dan zijn ouders ten opzichte van hem of haar gedaan hebben. Ons materiaal wijst wel in dezelfde richting, maar is zoals gezegd niet zo overvloedig in dit opzicht. De moeder in "The Benny Goodman story" komt er wel niet zo goed af, maar blijft toch tot het einde min of meer sympathiek.

De ouders in "There's no business like showbusiness" worden ons wel getekend als echte "goeierds", maar verder gaat hun verheerlijking dan ook zeker niet. Wat de gedragingen van de hoofdpersonen betreft moeten we het eveneens maar doen met een zeer eenzijdige, weinig gevarieerde en weinig subtiële reeks: men zingt, men danst, men vecht, men achtervolgt en men vrijt en verricht de daaraan voorafgaande of noodzakelijkerwijs volgende gedragingen en men doet dat doorgaans met grote virtuositeit. Als het dit is wat het publiek van deze films verwacht -- de box-office resultaten moeten dit uitwijzen -- hoeven we de verklaring voor deze eenzijdigheid niet veel verder te zoeken dan in het verlangen naar dit soort virtueuze gedragingen bij het publiek zelf, welk verlangen dan als zelfontplooings- of compensatiebehoefte in filmbeelden een vervulling zoekt.

De dubbelhartigheid van het filmgedrag in eroticis, waarop in hoofdstuk IV gewezen werd, behoeft evenmin een vergezochte toelichting. Evenals voor de hypocrisie van de onuitgewerkte erotische situatie vormen voor deze dubbelhartigheid de dagdroom-fantasieën van de toeschouwer de eigenlijke verklaringsgrond, dagdroom-fantasieën die wel voedsel willen vinden in de beelden van de film, maar niet een publieke, d.i. een ook voor derden waarneembare, ongesluisde manifestatie willen krijgen.

C. Motieven en strekkingen.

Het wordt een eentonige zaak, nu ook weer ten aanzien van de motieven en strekkingen van de geziene films moet geconstateerd worden, dat noch de gevarieerdheid, noch diepgang, noch de subtiliteit van datgene wat men in het algemeen als de ideële inhoud van de film zou kunnen kwalificeren afwijkt van het patroon dat in de voorafgaande pagina's van dit hoofdstuk getekend is. De vraag, waardoor de hoofd- en bijfiguren uit de films zich in hun gedragingen laten leiden heeft bijna telkens hetzelfde stereotype en vage antwoord gekregen: door hun verliefdheid, hun haatgevoelens hun vaderlandsliefde, hun vriendschap en wat dies meer zij. Zelfs de kleurloze variëteit van Gordon Miram's opsomming van gedragsmotieven werd door deze antwoorden niet geëvenaard. De strekking van de film en de opvattingen die impliciet of expliciet uit de film naar voren treden komen er in dit opzicht niet beter af. En ook nu weer zien wij hiervoor geen betere verklaringsgrond dan dat de filmmaker met dit simpele patroon zoveel mogelijk heeft willen aansluiten bij het patroon van de puberale dagdroom, maar misschien moet ter verontschuldiging van de laatste worden aangevoerd dat de films die het leven op de gekenschetste wijze simplificeren zelf mede schuld kunnen zijn aan de verarming van de fantasie van de toeschouwer. Open blijft nu weer de vraag waaróm deze fantasie nu juist behagen schept in het gebrek aan variatie, diepte en subtiliteit, respectievelijk hoe het komt dat de toeschouwer zijn fantasie zonder tegenstand door de film heeft laten verschrallen. Bij de poging om op deze moeilijke vraag een antwoord te vinden hebben de onderzoekers gemeend de passiviteit van de toeschouwer als voornaamste

factor in het geding te moeten brengen. De tegenstand, die men eigenlijk zou willen zien, vergt redelijke reflectie en critiek, maar deze gaan nu eenmaal niet samen met het zoeken naar filmische compensatie of met een escape-poging via de film. Een zekere verdoving van de verstandelijke bezinning en kritische weerstand is als het ware de conditio sine qua non voor de bevrediging van compensatie- en ontsnappingsdrang. Een ongecompliceerd appèl op voor de hand liggende neigingen en verlangens schijnt bij het publiek van de betreffende film beter aan te slaan dan een wat verder en dieper tastende probleemstelling, die altijd nog enige verstandelijke activiteit vraagt. Met het eerste, beproefde, procédé voelt men zich blijkbaar vertrouwd; men kan er zich gemakkelijk aan overgeven.

De tendenz van de film en de aard van de uit de film naar voren komende opvattingen van de filmmakers passen overigens wonderwel in het tot nu toe ontwikkelde schema. Liefde die alle opoffering waard is, vriendschap totterdood, vaderlandsliefde, verzet tegen het conformisme, vooral van een oudere generatie, het zijn de idealen die de geestelijke-onvolwassen toeschouwer in de film verwacht te zien hooggehouden en hij wordt daarin niet teleurgesteld.

De lezer zal zich intussen wel hebben afgevraagd of het beeld, dat de onderzoekers van de bezoekers van dit soort films hebben getekend, door de inhoud der films te zien als een soort projectie van hun fantasieleven, niet wat eenzijdig en dus ook wat te somber is. Als deze conclusie zich inderdaad heeft opgedrongen, is het gevaar voor een kringredenering -- waarvoor in het begin van dit hoofdstuk al gewaarschuwd is -- niet helemaal ontweken. De onderzoekers hebben echter alleen gemeend te mogen aannemen, dat het fantasieleven van degenen die de onderzochte films werkelijk favoriseren allerlei trekken vertoont waarop de filminhoud gemakkelijk kan aansluiten. Wellicht betreft dit maar een zeer klein deel van hun fantasieleven -- dat wordt hier in het midden gelaten --; het feit ligt er nochtans dat de bedoelde films dan wel een zeer eenzijdig beroep doen op die fantasie, met het niet alleen denkbeeldige gevaar dat deze zich ook eenzijdig zal ontwikkelen. Het totale beeld dat de analyse van de filminhoud te zien geeft zal de paedagoog dus zeker verontrusten. Als één paedagogische conclusie zich uit dit onderzoek duidelijk opdringt, dan is het deze: dat de behandelde films geen jeugdfilms zijn in de zin van een positieve recreatiemogelijkheid, ook al worden ze voor 14-jarigen toelaatbaar geacht. In feite maken deze films misbruik van bepaalde nog onvolgroeide neigingen en verlangens van de jeugd, niet door op deze neigingen en verlangens zelf een beroep te doen, maar juist op de onvolgroeidheid daarvan. Maar hiermee is deze beschouwing al in het paedagogische vaarwater verzeild, terwijl ze eigenlijk beperkt dient te blijven tot een psychologische interpretatie.

Rest nog -- na de belangrijkste bijeengebrachte gegevens aan deze interpretatie onderworpen te hebben -- de vraag of de uitgangshypothese (dat de filminhoud voornamelijk schijnt afgestemd te zijn op de "teen-ager"-mentaliteit) wel juist is geweest. Zoveel is zeker: de typisch "filmische", partiële, bevrediging die de film kan geven correspondeert grotendeels met de zelf in zekere zin nog maar partiële behoeften van de geestelijk-onvolwassene aan iets "anders" of iets "meer" dan het alledaagse leven te beleven en te genieten biedt. Zijn nog niet uitgegroeid verbeeldingsleven heeft voorlopig aan een partiële of schijn-bevrediging genoeg. De vaak indirecte of althans onuitgewerkte vorm waarin deze behoeften worden aangesproken sluit gemakkelijk aan bij zijn nog niet altijd manifeste of zelfs nog onbewuste behoeften. Maar het duidelijkst zit het bevestigend antwoord op de gestelde vraag verweven in het patroon dat alle werkelijk opvallende kenmerken van de filminhoud in hun onderlingen samenhang blijken te vormen. In de lijnen van dit patroon wordt het beeld zichtbaar van een publiek dat de onderzoekers maar het best met de algemene term "(nog, nog steeds, weer) geestelijk-onvolwassen" menen te kunnen karakteriseren.

HOOFDSTUK VII CULTUURSOCIOLOGISCHE WAARDERING VAN DE FILM- INHOUD.

=====

De poging die hier ondernomen wordt tot een zekere cultuursociologische waardering te komen van de films, zoals die zich als gevolg van bewust eenzijdige keuze aan de onderzoekers hebben voorgedaan, geschiedt tegen de achtergrond van het besef, dat de bioscoop een socio-cultureel instituut is, dat in het geïntegreerd geheel van onze samenleving een eigen plaats bezit en eigen functies heeft. De film, die in het totaal van verschijnselen dat bioscoop heet, een van de belangrijkste ingrediënten is, vervult ongetwijfeld het leeuwendeel van deze functies. Het is echter aannemelijk, dat de bioscoop in zijn geheel functies heeft voor de samenleving, voor het publiek, die min of meer buiten het verschijnsel film omgaan. Alhoewel vooralsnog niet uit te maken valt in hoeverre de functies van bioscoop en film elkaar dekken 1) - diepgaand sociaal-psychologisch onderzoek alleen zal hierop het antwoord kunnen geven - hebben de onderzoekers gemeend voor de formulering van de gedachten, die in dit hoofdstuk vervat zijn, film en bioscoop voorlopig aan elkaar te mogen gelijkstellen en te mogen verwisselen.

Voor een definitieve omschrijving van de bioscoop als maatschappelijk instituut zou, zoals wij zoeven al aanduiden, naast omvattende kennis van de inhoud van de films, een diepgaand onderzoek naar de functies ervan moeten plaats hebben. Met andere woorden: een representatieve steekproef van bioscoopbezoekers zou moeten worden onderzocht, met behulp van de daartoe geëigende technieken op de eigenlijke motieven, die hen naar de bioscoop voeren, zowel als op de bevredigingen, die zij er ondervinden. De omschreven kennis van de filminhoud, zoals de onderzoekers deze hebben verworven, geeft ongetwijfeld op zichzelf reeds een aantal aanknopingspunten om de mogelijkheid van een aantal functies te overwegen, gelijk hier geschiedt. Strikt genomen echter is zowel de complete kennis van de inhoud als complete kennis van de functies van bevrediging, die die inhoud voor het publiek heeft en kennis van de manier waarop deze beiden op elkaar inhaken nodig voor een volledige omschrijving van de bioscoop als maatschappelijke instelling, die op een bepaalde wijze functioneert.

Wanneer men zich afvraagt hoe een instituut, welk dan ook, in het geheel van de samenleving functioneert, dan kan het wel niet anders of deze wijze van functioneren zal samenhangen met de grond-principes van waaruit de cultuur in zijn geheel leeft en bestaat: de functie van het deel zal onvermijdelijk op bepaalde plaatsen inhaken in de configuratie van het geheel, meegeborduurd zijn op het stramien, dat het geheel van culturele patronen ondersteunt. Men kan echter de cultuur filosofisch bekijken, bijvoorbeeld als een complex van verschijnselen in het licht van een bepaalde idee, (zo-

1) uit recente onderzoekingen aangaande de invloed van de televisie op het zien van films zijn aanwijzingen te putten voor een niet samenvallen van beider functies Leo Bogart, The age of television, New York 1956.

als Huizinga dat in zijn Homo Ludens heeft gedaan door de cultuur in al zijn aspecten op zijn gehalte aan spel en ernst te beproeven en daarbij tot de conclusie komen, dat het gehalte aan spel zeer hoog is,) of men kan de cultuur zoals de moderne sociale wetenschap dat doet meer inductief-analyserend bezien als een meervoudige configuratie van menselijke gedragsvormen. Zonder voor de instrumentele juistheid van een van beide gezichtspunten definitief een lans te willen breken, komt het de onderzoekers voor, dat het tweede gezichtspunt het meest vruchtbare is, in die zin dat er een groter aantal verhelderende opmerkingen ten aanzien van mogelijke functies van de filminhoud voor het publiek aan kan worden vastgeknoopt dan aan het eerste, dat bovendien het nadeel heeft, dat het uiteindelijk bewijs voor de juistheid ervan met behulp van de beschikbare wetenschappelijke technieken niet kan worden geleverd.

Alhoewel de onderzoekers voor het tweede inductief-analyserende standpunt hebben gekozen, hebben zij niet willen nalaten ook enige aandacht aan het eerste te besteden. Uitgaande van het standpunt, dat alle cultuuruitingen voor een groot deel door de karakteristieken van het spel bepaald zijn, zou men naar aanwijzingen kunnen gaan zoeken voor de juistheid van de stelling, dat de film zijn aantrekkelijkheid voor een breed publiek bezit door het feit, dat hij de mogelijkheid tot afleiding en verstrooiing biedt in een spel met alternatieven, tegemoetkomend aan een primaire spelbehoefte in de mens: een aantal alternatieven wordt in ieder filmverhaal gedramatiseerd. In "The seven years itch" - om een willekeurig voorbeeld te kiezen - wordt de verleidelijkheid en gemakkelijkerheid van het overspel de toeschouwer voorgespeeld en voelbaar gemaakt, zowel als de gerechtvaardigheid en juistheid van de uiteindelijke keus voor de wettige echtgenote. Zoals de spanning van de film hier de spanning van de morele weifeling van de hoofdpersoon is, waar de toeschouwer zich mee identificeert, die hij meebelceeft en meespeelt, heeft die spanning in andere gevallen een andere oorzaak; een feit is echter, dat de spanning die zich aan de toeschouwer meedeelt zoals hoofdstuk III te zien heeft gegeven, een intrinsiek bestanddeel van iedere filminhoud is, hoe primitief hij zich ook vaak mag manifesteren. Deze steeds voorkomende, zorgvuldig als het ware gedoseerde spanning als in de film onmisbaar element, valt moeilijk anders te interpreteren dan als de spanning, die aan het spel eigen is: de kunstmatige weifeling, de uitgestelde keuze tussen verschillende alternatieven, de blinde greep ernaar met hoogstens de kans, dat men de juiste pakt. Zo gezien valt de film zeker onder Huizinga's definitie van cultuuruiting met een hoog spelgehalte en het filmgenot onder de bevrediging van een menselijke behoefte aan spel, d.i. aan meebelceefde spanning en de oplossing daarvan. In dit geval zou de spanning het voornaamste zijn dat de film verschaft, de voornaamste functie voor het publiek vormen: de spanning door middel van het verhaal opgevoerd en gestructureerd.

Een andere kwestie is, dat de bevrediging van deze behoefte door middel van de film een bevrediging is op een ander niveau en van een andere aard dan die door middel van andere bevredigingsmogelijkheden van deze behoefte, die binnen onze cultuur bestaan. Wanneer de vraag gesteld wordt, zoals de onderzoekers dat hebben gedaan, of de film zoals zij die gezien hebben, in onze cultuur wat niveau betreft past, dan moet opgemerkt worden, dat vergeleken met andere culturele bevredigingsmogelijkheden de film dat ongetwijfeld op een lager compensatorisch niveau doet dan de andere kunsten, niet omdat de film als kunstmiddel dat niet op andere wijze zou toelaten maar omdat deze films nog grotendeels het karakter van zuivere filmificaties bezitten. Aan het eind van dit hoofdstuk zal meer in concreto op deze vraag worden teruggekomen. Het vorige hoofdstuk is, zoals, opgemerkt zal zijn, al enigszins op de sociaal-psychologische implicaties van deze compensatorische bevrediging ingegaan, hieronder zullen enige meer sociologische implicaties daarvan aan de orde komen. Voor daartoe over kan worden gegaan, moet er echter aanvullenderwijs op gewezen worden, dat zodra het filmgenot een echt compensatorische bevrediging gaat worden, dit realiter een tweede leven voor de toeschouwer gaat betekenen, het filmbeleven ophoudt spel te zijn, ernst wordt, een andere inhoud krijgt, wellicht sociaal-pathologische trekken kan gaan vertonen. Het verdient zeker aanbeveling hiernaar uitgebreidere onderzoekingen te doen.

In ander verband werd dit reeds meermalen betoogd.

Overgaande tot een behandeling van het gezichtspunt van waaruit men de cultuur als een meervoudige configuratie van menselijke gedragsvormen ziet en de film als een deelphenomeen daarin, dan moet in de eerste plaats vastgesteld worden, dat zo de film al bepaalde functies voor de toeschouwer heeft, deze functies voor de jongere en voor de volwassene geacht moeten worden te verschillen. In 't bijzonder voor de jeugdige zal de film meer de functie hebben van een inwijding in de volwassen wereld of voor wat daarvoor in de film doorgaat dan van het voorgeschoteld krijgen van een zorgeloze "tweede" wereld. Naar de mening van de onderzoekers, die hierin voor een deel de experimenteel op juistheid getoetste gedachtengang van Stückerath² volgen, wordt door de toeschouwer datgene vooral in de film ervaren, wat het gemakkelijkst herkend wordt, in casu datgene waarmee de persoonlijke levensproblematiek zich het sterkst bezighoudt. Het is op die grond aannemelijk, dat de jeugd in de film al datgene het sterkst zal beloven wat zich met de volwassenwording en de seksuele rijping in verband laat brengen. Het is op deze wijze, dat de wereld van de film voor de jeugdige tot een beeld van de volwassen wereld wordt, terwijl die voor de volwassene zelf hoogstens een wereld van schijn en fantasie is. De film wordt hiermee bedoeld of onbedoeld, een factor in het ritueel, dat zich rond de inwijding van de jeugdige in de volwassen wereld afspeelt en in de gedachten van de volwassene ten aanzien van de jongere tot het voorwerp - de dagelijkse ervaring bevestigt het - van een zeker taboe. Afgezien hiervan heeft de filminhoud voor de jeugdige, uiteraard voor zover zijn volwassenwording gevorderd is, het karakter van de zorgeloze tweede wereld, die Morin ¹⁾ terecht beschrijft als een deels subjectieve,

¹⁾ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Essay d'Anthropologie Sociologique. Paris, 1956.

²⁾ Fr. Stückerath en Georg Schoffmayer, *Psychologie des Filmerlebens in Kindheit und Jugend*. Hamburg, 1955

deels objectieve, semi-imaginaire wereld, verdacht veel lijkend op de echte, zowel als op de subjectieve verbeeldingswereld.

Een behandeling van de film als een deelfenomeen in de meer-voudige configuratie van menselijke gedragsvormen, moet zich binnen het kader van dit verslag beperken tot de vluchtige schets van enige hoofdzaken, althans van enige zaken, die hoofdzaken schijnen, wanneer de filminhoud tot uitgangspunt wordt genomen.

Opvallend in de verzamelde gegevens omtrent die inhoud is het feit dat het merendeel van de personen aan wie een spectaculaire rol is toebedeeld tot de koppige doorzetters en de vastberadenen moet worden gerekend, terwijl steevast de minder handige het onderspit dolft en bovendien in een aantal gevallen mede tot lafaard wordt verklaard, een vrouwenjager en een valsspeler, een mislukke~~ling~~^{ling}, die ten onder gaat (vooral in de western en in de avonturenfilm is dit laatste het geval.) Het ligt voor de hand om een bevinding als deze in het perspectief te zien van een cultuur, die in de praktijk op het gedragsspatroon van concurrentie en competitie is gebaseerd (ondanks lippendienst aan de idee van samenwerking,) waarbij zich het merkwaardige voordoet, dat dit sociaal gunstiger wordt gewaardeerd dan de ethische kijk van die zelfde cultuur zou doen verwachten; de filmische heldenrol van de succesrijke doorzetter speelt de sociale appreciatie van de toeschouwer in de kaart. Zo gezien zou de filminhoud tot voornaamste functie voor de toeschouwer hebben: de mogelijkheid bieden om door identificatie met de succesvolle doorzetter hetzij het gevoel van eigen tekortschieten en soelaas te verschaffen, hetzij de juistheid van zijn eigen strevingen bevestigd te zien. In welke mate het een of het ander het geval kan zijn, kan nog niet beoordeeld worden.

Niet minder opvallend is het zeer veelvuldig voorkomen van rehabilitatie-motieven in de door de onderzoekers geanalyseerde filmgenres: de cowboy wiens reputatie niet geheel zuiver is, wordt door het filmverhaal gerehabiliteerd om zijn moedevolle onbaatzuchtigheid, waar het de eer van een vrouw of het recht van de prairie betreft; de jazz-virtuoos, die door de ware muziekliefhebber en zijn treurende familieleden, die hem liever in de kunst met een grote k. hadden zien slagen, niet serieus wordt genomen wordt een heldenrol toebedeeld, omdat hij na veel heldhaftig overwonnen tegenslag, (waarbij blijkt dat hij in geval van nood ook Mozart heel goed kan spelen,) het publiek voor zich weet te winnen. De bar-maid in de saloon, waarvan ieder weet, dat zij voor geld niet ongenegen is, krijgt in het filmverhaal de sympathieke rol boven haar meer onbetaalbare zusters om haar mensmoedig mededogen en rechtvaardigheidsgevoel; de revue-star door de wuffe en naakte feiten zelf met een aura van lichtzinnigheid omgeven, wordt door het filmverhaal tot artieste voor wie de harde kunst een even heilige zaak is als het burgerlijk fatsoen; de held van de avonturenfilm slagt er na veel hardships in zich schoon te pleiten van een on-

gerechtvaardigde verdenking (de echte misdadiger komt rotsvast om); de romantische held lost na veel lastige omwegen het misverstand op, dat hem de weg naar het hart zijner geliefde verspert. Natuurlijk valt ten aanzien van zaken als de rehabilitatie van de cowboy in de western op te merken, dat zich hierin waarschijnlijk mede een behoefte van de amerikaan manifesteert om zijn historie te herschrijven, uitgaande van een herinventarisering van moraal en fatsoen om dusdoende grootvaders' daden begrijpelijk ergo vergefelijk te doen zien. Zo zal er ongetwijfeld ter verklaring van bovenstaande willekeurige bloemlezing meer kunnen worden aangevoerd. Het valt echter geenszins te ontkennen, dat deze gang van zaken in het filmverhaal in het verlengde loopt van, zo niet parallel aan, het culturele dubbelpatroon van schuld en boete, aan het ene uiteinde waarvan de blijde zekerheid bestaat, dat er voor iedere boetvaardige en berouwvolle zondaar vergeving is. Ook hier is ruimte voor een dubbele interpretatie: de film heeft hetzij de functie om een mogelijkheid te bieden tot tijdelijke ontsnapping aan de eigen schuldgevoelens door identificatie met de glorieerende filmheld, hetzij tot het vinden van een soort rechtvaardiging van de eigen boetedoening.

Een derde opvallende karakteristiek van de filminhoud is de ideale voorstelling van zaken, waaraan met betrekking tot een aantal dingen de hand wordt gehouden; men kan zeggen: tegen de door de film zelf vertoonde feiten, dus tegen beter weten in. Deze feiten laten vaak iets fundamenteel anders zien, nl. de profanering of althans dat wat daarvoor in onze cultuur ten aanzien van de specifiek voor ontluistering verboden regionen doorgaat. Het is duidelijk, dat de ontluistering van datgene wat cultureel gesproken ideaal moet worden voorgesteld, bestaat in het zien of het doen zien van de onversierde waarheid omtrent die zaken. Dit zien, evenals die naaktheid moeten wat de film betreft letterlijk worden genomen. Er bestaat dus begrijpelijkerwijs tegen deze aspecten van het zien in onze cultuur een weerstand van taboe-achtige aard: de blik, die op de keper beschouwen wil is ontluisterend van karakter. Het heeft dan ook niet te verwonderen, dat de uitbundige tentoonstelling van het erotisch bewegende lichaam in de showfilm, in de evolutie van welk genre de dans tot essentieel element is geworden en van de lichamelijke virtuositeit van de cowboy in de western, alleen om de in culturele zin ontluisterende aard daarvan al - de mens is homo sapiens - door de critiek negatief werden en worden beoordeeld, (zo de films waarin deze dingen aan de orde komen al het oordelen waardig werden gekeurd: in de overgrote meerderheid van gevallen heeft de officiële filmcritiek deze genres min of meer doodgezwegen of geridiculiseerd.) Evenmin is het verwonderlijk, dat de film zich genoodzaakt heeft gezien tegenover die visueel expliciete ontluistering en profanatie van allerlei zaken op andere wijze de theorie van de idealiteit staande te houden: ondanks het meest erotisch uitdagende gedrag houdt de filminhoud staande, dat de levensinstelling van de betreffenden aan de hoogste normen van het fatsoen voldoet. De cabaret-artiste gedraagt zich alleen maar zo omdat het haar toneeltaak is aantrekkelijk te zijn voor het publiek, in haar particuliere leven is zij heel anders en de virtuoos te paard

en op het pistool is dat alleen maar ter verdediging met alle middelen, inclusief de meest sadistische, van de hogere waarden, het recht en de eerbaarheid. En hoezeer ook voyeursblikken geworpen mogen kunnen worden op de in hun meest intieme en meest reële gedrag gefotografeerde heldinnen en helden, dit dient schijnheiliglijk alleen om een verhaal

tot filmisch leven te brengen, waarin alle door de cultuur geijkte deugden de hoogste eer wordt bewezen. Wat hiervan de implicaties verder mogen zijn, het is naar de mening van de onderzoekers duidelijk, dat de filminhoud in deze met grote precisie aanknoopt blijkt bij het ervaringsgewijs bestaande culturele patroon van idealisering en profanatie. Op grond hiervan zou het aannemelijk zijn de functie van het filmverhaal voor de toeschouwer hier te zoeken in de mogelijkheid tot de tijdelijke schuldloze ontsnapping aan het lichamelijkeheidstaboe van onze cultuur met zijn aspecten van vooral visuele verbodenheid, schuldloos: want afdeende vermomd.

Wanneer wij de opgave van dit hoofdstuk, het beproeven van een cultuursociologische waardering van de filminhoud geheel doordenken, en (nadat wij langs enige grote lijnen getracht hebben de functies na te gaan, zonder vooralsnog in staat te zijn uit deze mogelijkheden keuzen te doen en er accenten in te plaatsen,) ook nog zouden willen trachten meer in detail op de meer sociologische functies in te gaan, rijzen er nieuwe vragen op, waarop alleen bij zeer vage gissing antwoorden kunnen worden beproefd, zolang er geen nader onderzoek heeft plaatsgevonden. Wat is bijvoorbeeld de cultuursociologische betekenis van het nonconformistische filmheldendom, zoals dat gesignaleerd is? Is het een geruststelling aan het adres van het publiek, dat ook of juist hij, die niet volkomen aan de socio-culturele norm voldoet, tot grote dingen in staat kan zijn? Zo ook de vraag: wat kan de uiteindelijke functie zijn van het gesignaleerde feit, dat het leeftijdsverschil tussen de filmpartners in een niet te verwaarlozen aantal gevallen veel groter is dan het volgens het patroon van de mannelijke dominantie in de samenleving normale? De tegemoetkoming aan de dromen van de jonge vrouw in het publiek, die bij de oudere ervaren man het begrip verwacht, dat zij bij haar partner van gelijke leeftijd ontbeert of de geruststelling aan het adres van de oudere man, dat hij nog best meetelt? En welke functie heeft het tenslotte, wanneer in de filminhoud een niet onbelangrijk aantal malen een agressiviteit, vooral in liefdeszaken van de filmvrouw geconstateerd wordt, die niet overeenkomt met de ten deze geldende sociale norm? Tegemoetkoming aan de mogelijkheid van dagdroombeleving in de bioscoop van de om haar emancipatie worstelende jonge vrouw of de mogelijkheid tot ontsnapping van de in burgerlijke sleur getrouwde of verloofde man, die een pittig gevecht tussen de sexen waarschijnlijk niet zou versmaden? Ten bewijze van de gecompliceerdheid van een materie als deze moge dienen, dat het daarnaast een open vraag is of deze overgeëmancipeerdheid en agressiviteit van de filmvrouw in de overwegend Amerikaanse b-film, voor de sociale verhoudingen daar misschien niet min of meer normaal is, vergeleken met hetzelfde verschijnsel in Europese ver-

houdingen, zodat er misschien door deze karakteristiek van de filminhoud beïnvloeding van onze cultuur via de film en via de jeugd plaatsvindt.

Met een speculerende beschouwing over de implicaties van de filminhoud, zoals die zich aan de onderzoekers voordeed, in cultuur-sociologisch opzicht is mede een poging gedaan tot beantwoording van een deel van de vraag of de film geacht moet worden te "passen in" onze cultuur. De onderzoekers menen deze vraag voorlopig bevestigend te kunnen beantwoorden: de afspiegeling van de grondprincipes, waarop onze cultuur gebaseerd is, is althans voor de aspecten daarvan die zij, misschien enigszins willekeurig, nader in het oog hebben willen vatten, duidelijk waarneembaar, zij het dan dat die afspiegeling, gelijk wij in het voorgaande hoofdstuk zagen, zich in verschillende psychologische gewaden kleedt. Het andere deel van deze vraag, in hoeverre deze films wat niveau betreft in onze cultuur geacht moeten worden te passen vergt een anderssoortige, niet zuiver constaterende, maar normatieve beschouwing. Wanneer hier een indruk wordt weergegeven van de beoordeling, die een aantal films van het hieronderzochte genre ten deel is gevallen van de zijde van de binnenlandse dagbladencritiek en van binnen- en buitenlandse beoordelingsorganen dan geschiedt dit in het besef dat de normen die aan deze critiek ten grondslag liggen niet die zijn van een bestudering van de cultuur in zijn reële gedaante, maar van de cultuur in de ideale gedaante, die de criticus met zijn verantwoorde-lijkheid om stem te zijn van een maatschappelijk geweten, zich creëert. Hoezeer men dat uitgangspunt juist mag achten en toe mag juichen, de wetenschapsbeoefenaar mag de ogen niet sluiten voor het gevaar, dat de idealisering van de cultuur de criticus - ook al is deze bezield met de beste bedoelingen van objectiviteit - binnen het kader van zijn principe's, onbewust tot stellingnemen kan verleiden, waaraan een bepaalde mate van cultuur-snobisme, Bildungshochnut, Weltfremdheit of iets anders niet vreemd kan worden geacht. Met de beantwoording van vragen als: wat is het niveau van onze cultuur en hoe verhoudt zich het niveau van de onderzochte films tot dit algemene culturele peil, wordt een risico van subjectieve voorkeur en afkeer gelopen: de beoordeling hangt in feite af van de mate waarin men zich gerechtigd acht om bepaalde culturele waarden absoluut te stellen. Wat hiervan zij, een blik over het terrein der critiek laat zien dat de beoordeling, die films van het hieronderzochte genre in binnen- en buitenlandse beoordelingsorganen en in de binnenlandse dagbladen ten deel viel in grote lijnen overeenkomt met het oordeel, dat de onderzoekers op wetenschappelijke gronden gerechtvaardigd achten. Een controle over en weer van de resultaten, waartoe critiek en wetenschap ieder op hun wijze, valt dus in het algemeen gunstig uit en zal dus nauwelijks aanleiding kunnen geven tot enigerlei controverse. De onderzoekers menen echter wel dat het onbesproken laten of op louter raillerende wijze afdoen van films van de onderhavige soort - een feit, dat hen meermalen in de recensie - rubrieken van de dagbladen opviel - niet volkomen recht doet aan de omstandigheid, dat deze films aan de realiter bestaande behoeften van een miljoenen-publiek blijken te voldoen en als zodanig dus een sociaal fenomeen van de eerste orde vormen.

APPENDIX I

Nadat de proefenquête had plaats gevonden kwamen de onderzoekers tot een analyseerschema, dat er uitzag als het hieronder volgende. Gedurende de loop van het onderzoek werden nog enige wijzigingen van onder geschikte aard aangebracht, al naar de praktijk van het werk bleek te vereisen. Sommige vragen ook werden na enige tijd met het schema gewerkt te hebben niet meer beantwoord, omdat de gegevens die er uit kwamen niet relevant bleken voor de beantwoording van de vragen, waarvoor het onderzoek was opgezet.

=====

Analyse-schemaALGEMENE GEGEVENS

1. Oorspronkelijke titel :
2. Nederlandse titel ^{*)} :
3. Land van herkomst :
4. Productie-maatschappij :
5. Nederlands verhuurkantoor :
6. Uitslag Centr.Comm.v.d.Filmkeuring:
7. Regisseur :
8. Voornaamste acteurs :
9. Datum bezichtiging ^{**))} :
10. Genre :
11. Gezien door : A.A.E.van Driel
Drs. A.H.Symons
Dra. H.S.Muller
Dr. J.M.L.Peters
Drs. H.van Wieringen (doorstrepn wie .
niet aanwezig was**)
12. Korte beschrijving van het typische handelingsverloop van de film:
 - *) De Nederlandse vertaling van de titel wordt vermeld, opdat achteraf zal kunnen worden nagegaan of er sommige films hierdoor nog extra opvielen.
 - **) Welke bepaalde kwaliteiten de showfilm en de western moeten bezitten om zo te kunnen worden gekwalificeerd, moet lopende het onderzoek nader gepreciseerd worden, zodat bij het einde van het onderzoek de beschikking bestaat over een min of meer afgeronde definitie.
 - ***) Onder typisch handelingsverloop dient te worden verstaan een beschrijving van de 'plots' en hun afloop, voor zover die van belang zijn voor het verhaal van de film. Alleen het hiervoor markante worde dus vermeld plus datgene wat niet uit de film weg te denken is.

Beschrijving der personen:

- a. Hoofdpersonen *) :
1. Naam :
2. Sexe :
3. Leeftijd :
4. Sociologische situatie :
5. Beroep/status :
6. Uiterlijk **) :
7. Sym./antip. :
8. Karaktertrekken :

-
- b. Personen 2de plan: ***) :
1. Naam :
2. Sexe :
3. Leeftijd :
4. Sociologische situatie :
5. Beroep/status :
6. Uiterlijk :
7. Sym./antip. ****) :
8. Karaktertrekken :
-

c. Personen achtergrond

- *) Hoofdpersonen zijn die personen die niet uit het verhaal of de film weg te denken zijn.
- **) Voor de beschrijving van het uiterlijk zullen termen gebruikt worden, die achteraf dienen te worden gedefinieerd en gepreciseerd. Die termen kunnen slaan op het herkenbare sociale type of op fysieke kwaliteiten.
- ***) Personen van het tweede plan zijn personen die door hun aanwezigheid relief geven aan het doen en laten der hoofdpersonen.
- ****) Ten aanzien van het sympathiek of antipathiek zijn der personen is bedoeld: als zodanig voorgesteld door de filmmakers.

Beschrijving van het gedrag der personen.

1. Naam :
2. Uiterlijk gedrag *) :
3. Innerlijke stellingname **):

*) Het uiterlijk gedrag wordt bepaald door de situatie en het milieu waarin de handeling zich afspeelt.

**) De innerlijke stellingname wordt bepaald door de karaktertrekken der personen in hun relatie tot personen of zaken.

Beschrijving van de milieux

D.

1. Primaire milieux :
2. Secundaire milieux :
3. Bijzondere opmerkingen :

Beschrijving van motieven en strekkingen.

=====

1. Welke motieven zijn in de gedragingen der personen waarneembaar?
2. Kunnen we zeggen dat de film een expliciete tendens of strekking heeft?
3. Zijn er impliciete bedoelingen van de filmmaker waarneembaar?
4. Zijn er stereotypieën waarneembaar betreffende:
a. rassen, b. volken, c. standen, d. beroepen, e. ideologieën,
f. leeftijdsgroepen?
5. Hoe staat de film hier tegenover?
6. Welke opvattingen zijn waarneembaar betreffende:
a. gezin, b. sport, spel, c. school, d. vriendschap, e. huwelijk,
f. kerk, g. staat, h. leger?
7. Welke opvattingen zijn waarneembaar op:
a. economisch, b. sociaal, c. politiek, d. religieus, e. sexueel
terrein?
8. Hoe staat de film tegenover expliciete of impliciete afwijkingen
van de norm?
9. Bijzonder opmerkingen:

*) De norm worde hier verstaan als ethisch, sociaal én als empirisch
fenomeen. Uit dezen hoofde is er dus sprake van drieërlei conformiteit of non-conformisme.

APPENDIX II

Om de lezer een indruk te geven van de wijze waarop de formulieren van het analyseerschema werden ingevuld volgen hieronder een aantal voorbeelden.

A-2.

- . Korte beschrijving van het typische handelingsverloop van de western: "Garden of Evil".
- De film verplaatst ons naar het Mexicaanse havenplaatsje Porto Miguel, waar enige goudzoekers gestrand zijn omdat hun schip motorstoring kreeg. Het zijn Hooker, een gewezen sheriff, Daly, een braniechopper, alsmede Frike, een avonturier-kaartspeler.
- Zij raken verzeild in een Mexicaanse kroeg, waar o.a. een zangeres de bezoekers tracht te verpozen. Als een der stamgasten al te opelijk zijn gevoelens voor haar charme laat blijken wordt hij door een heethoofdige concurrent, Vincente genaamd, neergeslagen en naar buiten gezeuld.
- Ternauwernood is na deze strubbeling de rust weergekeerd of een Amerikaanse vrouw, Leah geheten, verschijnt in de bar, die hulp zoekt omdat haar echtgenoot in een verlaten goudmijn, diep in het achterland, gewond ligt en dreigt om te komen. Zij biedt het avontuurlijke drietal elk duizend dollar indien zij met haar meegaan om haar man te redden. Nadat het aanbod tot 2000 dollar verhoogd is gaat het drietal op haar voorstel in en ook de heethoofdige Mexicaan Vincente sluit zich bij de kleine expeditie aan, waarbij Leah als gids optreedt daar zij een oude landkaart bezit die zij van een oude priester gekregen heeft die er jaren geleden vruchteloos getracht heeft zijn zendingswerk onder de Apachen te verrichten.
- Op de heenweg komen de verschillende karakters met elkaar in botsing vanwege de spanning, veroorzaakt door de moeilijke en langdurige tocht en het dreigende Indianengevaar. Ook de aanwezigheid van de éne vrouw temidden van het viertal mannen wekt spanningen op en Daly die zich niet meer beheersen kan tracht haar 's nachts te overmeesteren hetgeen hem mislukt. Hij wordt door Hooker tot de orde geroepen doch hij daagt deze uit tot een gevecht. In een keihard gevecht op de vuist moet hij in Hooker zijn meerdere erkennen.
- In een spitse dialoog tussen Frike en Hooker toont de laatste zich ook de geestelijke meerdere van de groep. Alleen Leah weigert zijn leidersschap te aanvaarden.
- Na een moeilijke tocht komen zij bij de mijn aan waar Fuller, de echtgenoot van Leah bewusteloos en met een gebroken been wordt aangetroffen. De man wordt met levensgevaar uit de bouwvallige mijngang gered waarbij vooral de Mexicaan Vincente zijn enorme kracht toont. Hooker spalkt het gebroken been van Fuller en draagt de verdere verzorging van hem aan Leah op.

Tijdens de woordenwisselingen tussen de beide echtelieden blijkt dat Fuller, bezeten door zijn goud dorst zijn vrouw verwaarloosd heeft en eigenlijk geen liefde voor haar gevoelt.

Onderwijl heeft Hooker ontdekt dat zij door wraakzuchtige Apachen omringd zijn.

Leah ontvouwt een plan om te ontkomen uit dit "Satans Paradijs", een naam die door de oude priester aan dit onherbergzame oord gegeven was. Zij wil de vijf mannen gelegenheid geven om te ontsnappen door zelf achter te blijven en het kampvuur brandende te houden waardoor zij de Apachen op een dwaalspoor wil brengen.

Weer komt er een crisis in de gelederen want Daly werpt op dat de gewonde Fuller i.p.v. Leah moet achterblijven daar hij hun wedloop met de dood vertragen zal.

Hooker besluit niemand achter te laten; hij brengt de opstandige Daly tot zwijgen en als Leah weigert om mee te gaan breekt hij haar weerstand door een welgemikte vuistslag en vlijt haar vervolgens bij zich op het zadel en de terug-tocht wordt aanvaard.

Tijdens deze zware rit komt Fuller tot de conclusie dat hij teveel is, hij haalt Daly over om hem te helpen alleen te ontvluchten waaraan deze maar al te graag gevolg geeft. Als Hooker hem hierover ter verantwoording roept valt hij deze aan doch als hij op het punt staat Hooker neer te schieten wordt hij door de Indianen "gepijld".

Het overgebleven viertal vlucht verder, achtervolgd door de bloeddorstige Indianen. Het Paard van Vincente wordt door een pijl geveld. Doldriftig van woede weigert hij zich bij het drietal aan te sluiten en met zijn dubbelloops jachtgeweer in de hand daagt hij zijn belagers uit tot een gevecht, die hem echter met pijlen doorboren.

Het drietal vlucht verder, doch in een dal vinden zij het lijk van Fuller die door de Indianen doodgemarteld blijkt te zijn. Ze begraven het stoffelijk overschot waarbij Leah ook haar trouwring achterlaat, hiermede op symbolische wijze te kennen gevende dat niets haar meer aan dit "Satanische Paradijs" bindt.

Bij de laatste pas die zij door moeten trekken worden zij door de Apachen achterhaald. Voorlopig worden deze door de fabelachtige schotvaardigheid van Hooker, die al voortgalopperende talrijke Indianen buiten gevecht stelt, op een afstand gehouden.

De bittere noodzaak ontstaat dat één achterblijft om de pas te verdedigen teneinde zó de aftocht der beide anderen te dekken. Frike, de avonturier, toont nu zijn edel karakter door zich op te offeren. Hij sterft als laatste op de bergpas nadat hij Hooker gevraagd heeft goed voor Leah te zorgen en haar het geluk te schenken waar zij als vrouw recht op heeft.

Leah en Hooker verlaten onder de stralen van de ondergaande zon "Satans Paradijs" en rijden een nieuwe toekomst tegemoet.

Korte beschrijving van het typische handelingsverloop van de showfilm:

"Briggadoon". De film verhaalt de lotgevallen van twee Amerikaanse touristen, die in de schotse hooglanden bij de jacht verdwalen en terecht komen in een geheimzinnig dorp, dat niet op de kaart staat. Wanneer zij zich erheen begeven, nadat zij het eerst uit de nevelen van een dal voor hun ogen hebben zien opdoemen, ontmoeten zij een bevolking die zeer dans en pretlustig blijkt maar niemand wil hen inlichten wat dit nu toch wel voor een dorp is. De ene Amerikaan, zelf zeer bedreven in de dans, ontmoet direct al een beeldschone jonge vrouw, die hem op even ostentatieve wijze, als hij zelf de zaak aanpakt, doet blijken, dat ze wel iets voor hem voelt. Daar ze honger hebben worden ze naar de markt verwezen maar kunnen er hun dollars (als onbekende valuta) niet omwisselen voor voedsel. Na enige verwikkelingen komt aan het licht dat Briggadoon een dorp is dat door speciale goddelijke genade op de bede van de plaatselijke predikant enige eeuwen terug de gunst heeft verworven in de tijdeloosheid voort te bestaan. De bewoners gaan gewoon 's avonds naar bed maar de volgende morgen is het honderd jaar later. Het conflict is nu de liefde tussen de Amerikaan en de beeldschone onwerkelijke schim. Maar liefde kan de tijdeloosheid overwinnen, vertelt hem een oude eerbiedwaardige heer tot wie hij zich op raad van zijn geliefde wendt. De andere Amerikaan is een scepticus en wenst zich met het sprookje niet in te laten. Een complicatie is dat de meergenoemde schone bemind wordt door een dorpsjongeling die het voornemen opvat om het dorp te verlaten voor de avond valt en op die wijze de betovering voor het hele dorp te breken. Met man en macht zoekt de hele bevolking hem in dit voornemen te beletten, nadat men de bruiloft van de zuster van de schone heeft gevierd: groot shownummer. De andere Amerikaan schiet bij die gelegenheid deze jongeman dood, hij nam aan het feest geen deel hij was naar Schotland gegaan om te jagen en wenst dat nu ook te doen. Hij ziet de jongeman buiten zijn schuld voor een stuk wild aan. Niets belet nu de andere Amerikaan de tijdeloosheid met zijn bruid te kiezen, maar hij schrikt op het laatste ogenblik toch voor de consequenties, mede onder aandrang van zijn cynische kameraad, terug en keert naar de VS. terug na een roerend afscheid van de dorpschone op de wijze van een ballet. Reeds eerder heeft de eerste kennismaking tussen hen zich op de heide ook als ballet afgespeeld, bij het zoeken naar witte hei voor de bruiloftsversiering. In New York aangekomen ontmoet hij weer zijn Amerikaanse verloofde en ergert zich mateloos aan haar typisch Amerikaanse geëmancipeerdheid en beschaafde onbenulligheid. Hij weet zijn vriend over te halen de plaats in Schotland weer te gaan opzoeken, na een breuk met zijn "american bride" en ziet daar voor zijn ogen onder de kracht van zijn liefde het dorp weer uit de nevelen te voorschijn komen en sluit zijn tijdeloze bruid overgelukkig in de armen.

Korte inhoud van de romantische film "The Swan".

Midden-Europa, omstreeks 1910. Op zekere ochtend ontvangt een (in ballingschap levende) vorstin een telegram, dat de kroonprins van het land, waarin zij nu wonen, die tevens haar neef is, enkele dagen op bezoek zal komen. Zij begrijpt dat de kroonprins, die reeds alle hoven heeft afgezocht naar een vrouw, nu eens naar haar dochter, prinses Alexandra, komt kijken. In alle haast worden voorbereidingen voor een waardige ontvangst getroffen. De prinses krijgt van haar moeder allerlei raadgevingen om zich goed te gedragen, maar de beide jonge zoons steken de draak met de wensen van hun moeder, die haar dochter al op de troon ziet en op die wijze de vroegere smaad weer ongedaan hoopt te maken. De beide zoons en de prinses krijgen les van een huisleraar, een zekere professor Agi, die een platonische liefde voor de prinses koestert.

Op zekere nacht dan arriveert de kroonprins met zijn adjudant aan het stationnetje, waar zij door een erewacht ontvangen worden. Zij spoeden zich naar het slot, waar zij zich te rusten begeven en waar de kroonprins blijft doorslapen tot 's anderen daags 's avonds, terwijl de familie tevergeefs bij het ontbijt, bij de lunch en bij het avondeten op hem wacht. Maar dan komt hij eindelijk tevoorschijn, ontmoet eerst prof. Agi en de beide zoons, en begroet dan vriendelijk de moeder, tante Sympherosa, de broer van de moeder, pater Carl en de prinses. De moeder loodst meteen iedereen met een smoesje de kamer uit, zodat de kroonprins met haar dochter alleen kan zijn. Het gesprek tussen hen beide wil echter niet vlotten; tegen haar wil is de prinses uitermate koel en ergert daarmee de kroonprins, die tenslotte zijn legerstede weer opzoekt.

Na deze mislukking tracht de moeder de zaak beter te organiseren, maar de kroonprins onttrekt zich met hulp van zijn adjudant van allerlei georganiseerde uitstapjes, zodat de prinses zich zeer beledigd voelt.

Als de laatste dag voor het kroonprinselijk bezoek voor de deur staat, bedenkt de moeder op een ingeving van Sympherosa een list: De prinses moet het die avond op het bal laten voorkomen alsof zij verliefd is op prof. Agi. Op die manier hoopt de moeder dan de jalouzie van de kroonprins op te wekken. De prinses moet dus prof Agi voor het bal gaan uitnodigen en deze accepteert deze uitnodiging graag.

Maar ook op het bal kijkt de kroonprins niet naar de prinses om. Hij opent de dans met haar moeder en als de prinses dan met Agi gaat dansen, begeeft hij zich naar het orkestje en neemt daar de taak van de cellist over. Vervolgens laat hij zich door de adjudant voor een of andere gefingeerde zaak wegroepen. De prinses is verschrikkelijk boos en rent naar buiten, gevolgd door Agi. Zij rijden het park in en nu geeft Agi blijk van zijn grote verliefdheid, waarover de prinses tegelijk verbaasd en blij is. Terug op het terras van het slot bekent de prinses aan Agi, dat zij een vals spel met hem gespeeld heeft. De laatste is daarover zeer vertoornd, en hij uit zich daarover zeer sarcastisch, waarbij hij bekent dat hij zielsveel van haar hield. Toevallig komen ze nu terecht in de

kamer, waar de kroonprins een borrel zit te drinken en daar laat Agi zich zeer sarcastisch uit aan zijn adres, zodat tenslotte iedereen, die intussen - op zoek naar de verdwenen prinses - is komen opdagen, de wijk neemt. Nu bekende prinses, in het bijzijn van Carl en Agi, dat zij Agi hevig mint en Carl zit met de gebakken peren. Hij spoort hen aan nu afscheid van elkaar te nemen. Dan komt de kroonprins terug en beledigt Agi in hoge mate, waarop de prinses Agi innig begint te omhelzen. Dat ziende, begrijpt de kroonprins wat er feitelijk aan de hand is en hij biedt zijn excuses aan Agi aan.

De volgende dag arriveert plotseling de koningin. De moeder wil haar, na het gebeurde met haar dochter, niet ontmoeten en probeert langs een achterdeur te ontsnappen, maar te laat. Zij kan nog juist, gekleed en wel, onder de dekens van haar bed kruipen als de koningin al haar kamer binnenkomt. De kroonprins brengt zijn moeder voorzichtig op de hoogte van het gebeurde. Intussen is de prinses van een kamermeisje te weten gekomen waar het vertrek van Agi is en zij gaat dan naar hem toe. Hij is bezig de koffers te pakken en wil niets van haar weten. Daar begrijpt zij niets van, maar blijkbaar heeft Carl Agi aangeraden weg te gaan. De kroonprins probeert Agi nog duidelijk te maken, dat hij het eens is met de plannen van de prinses, om met Agi te trouwen, maar Agi gaat toch weg.

In een laatste gesprek probeert de kroonprins de prinses duidelijk te maken, dat zij (zoals haar vader haar steeds genoemd heeft) een zwaan is, die alleen maar schoon en rustig mag zijn en nooit aan eigen liefdeverlangens mag toegeven.

Korte inhoud van de oorlogsfilm "Tiger in the sky."

Mc. Connell besteedt zijn laatste cent aan een vliegtochtje en als hij tenslotte van zijn "instructeur" moet landen, ontdekt hij 2 M.P.'s, die hem opwachten. Inplaats van te landen schiet hij opnieuw de lucht in, springt verder op met een parachute uit het vliegtuig, lift met een jongeman in vliegende vaart, achtervolgd door de M.P., naar diens woonplaats en gaat met hem diens huis binnen, waar hij zich met smoesjes tracht schuil te houden, totdat de dochter des huizes hem eruit wil sturen en hem overleveren aan de M.P.. Joe neemt echter de wijk langs een achterraam. Terug bij zijn onderdeel, de geneeskundige troepen, wordt hij door zijn sergeant verdacht van de escapade, maar men kan hem niets bewijzen. Opnieuw breekt hij op een avond, tijdens een stromende regen, uit en brengt een bezoek aan het meisje dat hij de vorige maal ontmoet heeft. Hij doopt haar "Butch", zegt ronduit dat hij haar aardig vindt en met haar wil trouwen. Zij blijkt tenslotte ook niet ongevoelig. Intussen heeft Joe een gevecht met zijn sergeant, omdat deze hem beledigd heeft, en dit kost hem drie maanden zitten. Butch komt bij Joe's sergeant om bij diens chef toestemming te vragen voor het huwelijk. Bij die gelegenheid weet zij de sergeant voor hen te winnen. Deze zorgt er zelfs voor dat ze beide, onmiddellijk na hun huwelijk, worden overgeplaatst naar een officiers-opleidingscentrum. Ze gaan

op(armoedige) kamers wonen, maar Butch verdraagt dat terwille van de verlangens van haar man om piloot te worden. Op zekere dag krijgt hij de mededeling dat hij bij de luchtmacht kan komen. Na de eerste opleidingsperiode echter blijkt Joe bestemd te zijn voor navigator, wat een grote tegenvaller voor hem is. Ze zijn nu zeer ver van elkaar verwijderd. Terwijl zij bovendien een baby verwacht. Joe probeert met Kerstmis naar huis te liften, omdat hij Butch belooft heeft te komen. Maar hij kan onmogelijk op tijd terug zijn en riskeert zelfs een ontslag. Maar hij komt er, vanwege zijn goede bedoelingen, met een zware straf af. Zijn vriend Ty telefoneert Butch -- omdat Joe zelf straf heeft -- dat alles goed is afgelopen. Op de dag van hun vertrek naar een ander centrum in Californië, is Butch met de baby op het vliegveld en kunnen ze elkaar even spreken. Butch heeft in de buurt een woning gevonden. Dan gaat Joe naar het front in Europa, waar hij tracht zoveel mogelijk vluchten te maken, omdat hij na de 25ste vlucht opnieuw een aanvraag mag indienen om als piloot te worden opgeleid. Als hij bij het einde van de oorlog thuis komt kent hij zijn dochttertje niet eens meer terug. Joe zoekt nu, op verlangens van zijn vrouw een bureaubaan-tje, maar dat bevredigt hem helemaal niet. Op zekere dag krijgen ze bezoek van Ty, die Joe komt vragen voor de opleiding als straaljager. Butch verwijt Ty dat hij Joe weer komt opjutten, maar Ty weet Butch te overtuigen, dat Joe nooit gelukkig zal worden, als hij niet kan vliegen. Wonend in een caravan trekken ze nu van vliegveld naar vliegveld, waar Joe als straaljager oefent. Hij wordt naar Korea gestuurd, waar hij onder het commando van Ty en in een reeks van vluchten een hele serie vijandelijke Migs neerschiet. Ty stuurt hem tegen zijn zin op verlof. Hij wordt als held ontvangen door de president en de inwoners van de plaats waar hij woont bieden hem een pracht bungelow aan. Maar Joe blijft rusteloos, totdat Butch hem weer toestaat instructeur te worden van jonge jachtvliegers. Hij moet nieuwe types straaljagers testen. Bij een van deze proefvluchten voert hij zijn snelheid hoger op dan Ty wil toestaan: zijn roer bevriest en hij verongelukt. Ty haalt Butch naar het vliegveld om haar te tonen wat door Joe's werk bereikt is. Jonge piloten zullen voortaan veiliger zijn dank zij Joe's offer.

Beschrijving der personen in de showfilm: WONDERMAN

=====

a. Hoofdpersonen	:	Danny Kaye	Danny Kaye	Midge
1. Naam	:	Buster	Edwin Dingle	Midge
2. Sexe	:	Man	Man	Vrouw
3. Leeftijd	:	ca 32 jaar	ca 32 jaar	ca 22 jaar
4. Sociol. situatie	:	verloofd met Midge	alleen; verliefd op Ellen	alleen; verloofd met Buster
5. Beroep/status	:	show-artist	soort kamergeleerde; later stand-in voor zijn astrale broer	show-artiste
6. Uiterlijk	:	lang, blond, bewegelijk gezicht		show-grl
7. Symp./antip.	:	sympathiek	sympathiek	sympathiek
8. Karaktertr.	:	van 'karakter' is nauwelijks sprake, wel van een verba- zend talent tot ex-pressie en imitatie	ook geen 'karakter', alleen weer datzelfde mimisch vermogen	geen uitgesproken karakter. Neemt het huwelijk niet al te ernstig, en kiest snel andere partner wanneer D.K. niet komt opdagen.

b. Personen 2de plan:

1. Naam	:
2. Sexe	:
3. Leeftijd	:
4. Sociol.situatie	:
5. Beroep/status	:
6. Uiterlijk	:
7. Symp./antip.	:
8. Karaktertr.	:

Beschrijving der personen in de avonturenfilm: CAPTAIN LIGHTFOOT B.

=====

a. Hoofdpersonen	:			
1. Naam	:	"Captain Lightfoot"	"Captain Thunderbolt"	Agda
2. Sexe	:	man	man	vrouw
3. Leeftijd	:	ca 25 jaar	ca 45 jaar	ca 18 jaar
4. Sociol.situatie	:	oorspr.alleen lid ener Ierse geheime pol.organisatie.	rebellenleider, speel- huishouder	dochter van Thunderbolt. Eerst tegen- standster, later beminde van Lightfoot
5. Beroep/status	:	adjutant, later plaatsvervanger van Capt.Thunderbolt.Iers rebellenleider en speelhuishouder	zie onder 4	
6. Uiterlijk	:	"He-man", groot, don- ker.	geciviliseerde ve cht- jas.	jeugdig, kle- ding als in 18e eeuwse adellijke mi- lieu's.
7. Symp./ antip.	:	sympathiek	sympathiek	sympathiek
8. Karaktertr.	:	moedig, on stuimig, onbesuisd, autori- taire inslag.	moedig, sluw, snelle beoordeling van si- tuaties, doortastend	flirt, coquet, verliefd, niet zonder moed, doortastend.

b. Personen 2de plan:

1. Naam	:	Regis	Trim
2. Sexe	:	man	man
3. Leeftijd	:	ca 45 jaar	ca 30 jaar
4. Sociol.situatie	:	leider politieke geheime organisatie	vriend van Lightfoot
5. Beroep/status	:	zie 4.	onbekend
6. Uiterlijk	:	burgerlijk 18e eeuws, ietwat dorps	boers uiterlijk en kleding
7. Symp./antip.	:	oorspr. onsympathiek later sympathiek	sympathiek
8. Karaktertr.	:	aarzelend, bevreesd. in critieke situatie moedig en doortas- tend. Wars van geweld- pleging.	voorzichtig, moedig loyale vriendschap voor Lightfoot.

c. Personen achtergrond:

- a. Ierse boeren, vissers en dorpsnotabelen
- b. Engelse dragonders
- c. Ierse en Engelse adel

Beschrijving der personen in de western: THREE HOURS TO KILL

=====

a. Hoofdpersonen :

1. Naam	:	Jim Gutrie	Laurie	Nils Hendricks
2. Sexe	:	man	vrouw	man
3. Leeftijd	:	30 jaar	24 jaar	30 jaar
4. Sociol. situatie	:	onschuldig vogelvrij verklaarde	zuster van Carter geliefde van Jim vrouw van Nils	bankhouder, erfgenaam van een ranch.
5. Beroep/status	:	bewakingsknecht van de postkoets	huisvrouw	farmer
6. Uiterlijk	:	verwaarloosd	aantrekkelijk	stoer
7. Symp./antip.	:	sympathiek	sympathiek	sympathiek
8. Karaktertr.	:	verbittert, wraakzuchtig	innerlijke tweestrijd tussen liefde voor Jim en huwelijksgeeluk met Nils	eerlijke stoere rechter voor zijn gezin

(vervolg)

1. Naam	:	Ben	Marthy	Deke
2. Sexe	:	man	man	man
3. Leeftijd	:	30 jaar	30 jaar	35 jaar
4. Sociol. situatie	:	moordenaar van Carter	medeplichtige van de lynchpartij, bezit twee maitresses	aanstichter der lynchpartij op Jim
5. Beroep/status	:	sheriff	eigenaar van dans-tent en speelhol	barbier
6. Uiterlijk	:	onbewogen	vadsig	'n miezerig mannetje
7. Symp./antip.	:	aanvankelijk sympathiek, later antipathiek	antipathiek	antipathiek
8. Karaktertr.	:	sluw, berekenend	kruiperig	laf

b. Personen 2de plan:

1. Naam	:	Carter	Sam	Chris
2. Sexe	:	man	man	vrouw
3. Leeftijd	:	35 jaar	35 jaar	25 jaar
4. Sociol. situatie	:	broer van Laurie	medeplichtige van de lynchpartij	bemint in stilte Jim en gaat hem uiteindelijk achterna
5. Beroep/status	:	erfgenaam van saloon en speelgelegenheid	erfgenaam van een saloon	bar girl
6. Uiterlijk	:	slank	gezet	charmant
7. Symp./antip.	:	antipathiek	antipathiek	sympathiek
8. Karaktertr.	:	eerzuchtig, hoogmoedig	bang, kruiperig	weet wat ze wil en neemt haar kans waar

1. Naam	: Kleine Carter	Estaban	Polly en Dolly
2. Sexe	: man	man	vrouwen
3. Leeftijd	: 3 jaar	40 jaar	30 jaar
4. Sociol.situatie	: zoontje van Laurie knecht op de boerde- aangenomen zoon vanrij van Nils Nils	minnaressen van Marthy	
5. Beroep/status	:	cowboy	animeerdames in de bar
6. Uiterlijk	: kinderlijk	verweerd	opgemaakt
7. Symp./antip.	: sympathiek	sympathiek	antipathiek
8. Karaktertr.	: kinderlijk	onderdanig	karakterloos

c. Personen achtergrond:

cowboys en verdere bevolking van de nederzetting.

Beschrijving der personen in de romantische film: DER ZIGEUNERBARON

a. Hoofdpersonen	:	:	:	:
1. Naam	:	Sandor Barinkay	Saffia	Ottokar
2. Sexe	:	man	vrouw	man
3. Leeftijd	:	30 jaar	24 jaar	30 jaar
4. Sociol.situatie	:	woonde met vader, na onwettig huwelijk eigen omgeving.	vondeling, later Turkse prins es	typisch al- leen
5. Beroep/status	:	goochelaar/groot- grondbezitter	zigeunerin/dieveg- ge	leraar
6. Uiterlijk	:	wat somber, sinister	vampachtig, haai	frik, sukkel gewichtig doen.
7. Symp./antip.	:	sympathiek	sympathiek	neutraal
8. Karaktertr.	:	driest, Draufgänger	temperamentvol eigenzinnig	tenslotte toch door- zettend

(vervolg)

1. Naam	:	Arsena	Zsupan
2. Sexe	:	vrouw	man
3. Leeftijd	:	20 jaar	55 jaar
4. Sociol.situatie	:	dochter rijke varkensfokker	varkensfokker geen vrouw?
5. Beroep/status	:		varkensfokker
6. Uiterlijk	:	braaf bleek ingenue	gezapig, dik, dom
7. Symp./antip.	:	neutraal/symp.	antip/symp.
8. Karaktertr.	:	wat geniepig	boerenslim

b. Personen 2de plan:

1. Naam	:	overste	Vader Erno Barinkay
2. Sexe	:	man	man
3. Leeftijd	:	50 jaar	60 jaar
4. Sociol.situatie	:	ontbreekt	heeft 3 later 4 vrouwen
5. Beroep/status	:	garnizoenscomm.	kasteelbezitter/danstenteige- naar
6. Uiterlijk	:	stoer	dik, glunder
7. Symp./antip.	:	sympathiek	sympathiek
8. Karaktertr.	:	moedig, speelzucht, niet te pienter	zenuwachtig, gastronom

c. Personen achtergrond;

buikdanseressen, czardas-dansende zigeuners, revue-girls
zigeunerhoofdman, Maria Theresia, lieden op het hofbal,
soldaten van het habsburgse leger, Janos, zigeunermin-
naar van Saffia.

Milieu-beschrijving van de oorlogsfilm: "The Dam-busters".

Deze film verhaalt het wapenfeit dat op 17 mei 1943 een eskader Lancaster-bommenwerpers van de Royal Air Forces, onder leiding van luitenant-kolonel Guy Gibson, de dammen van de Eder en de Moehne vernietigde waardoor er aan de Duitse wapenindustrie voor geruime tijd een rem werd opgelegd.

De film begint met het overvliegen van Duitse bommenwerpers over Britsgebied, waardoor de Engelse geleerde dr. Barnes Nevil Wallis op het idee komt de vijandelijke oorlogsindustrie in het hart te treffen.

We vertoeven in het studeervertrek van de enigszins verstrooide, maar vasthoudende geleerde.

We maken de besprekingen en voorbereidingen op hoog niveau mee op het ministerie van oorlog.

We zien hoe, ondanks verschillende tegenslagen, langzaam maar zeker de dansende bom ontwikkeld wordt; we zien hoe een miniatuur model getest wordt in een bassin, en vervolgens een groter model in open water.

De verfilming van alle voorbereidingen, die de film documentaire waarde verlenen, remmen echter enigszins het handelingsverloop dat een strijd met de beschikbare tijd suggereert.

De documentaire aanloop tot de eigenlijke raid, onder leiding van wing commander Guy Gibson, toont ons de diverse milieus, zowel constructiewerkplaatsen, militaire vliegvelden, cantines waar de bemanning vertoeft, alsmede de instructielokalen waar zij ingeleid worden in de moeilijkheden dezer opdracht.

Langzaam maar zeker ontwikkelt de film zich tot een climax.

De sfeer van de aanval zelf is zeer raak getroffen en filmisch heeft Anderson naar onze mening de grootste prestatie geleverd in het slotdeel van deze film waar hij telkens tegenover elkaar stelde de ingehouden spanning in de bijna geluidloze "operation-room" waar dr. Wallis met de allerhoogste R.A.F.-officiëren het resultaat van de aanval afwachten en de meer op directe actie gerichte spanning van Guy Gibson en zijn mannen in het hevige afweervuur boven de Ruhrdammen.

Gilbert Taylor zorgde als cameraman van uitstekende fotografische effecten tijdens de "aanval" waarbij tevens prachtige staaltjes van stuntvliegen vertoond werden.

Milieu-beschrijving van de romantische film: "Three coins in a fountain".

Het hoofdmilieu, waarin zich dit verhaal over de jacht van drie vrouwen op drie stuivers geluk afspeelt, wordt gevormd door het zonovergoten Rome, waarvan we de klassieke schoonheid kunnen bewonderen. Voorts kunnen we ons aan de pompeuze pracht van paleisinterieurs en kantoor-dito's vergapen.

Het geheel is opgenomen in een weelde van supercolor de luxe waarmee men de werkelijkheid behoorlijk overtroffen heeft.

Nooit was een zonsondergang schoner dan in deze liefdesdocumentaire. De spil waarom dit verhaal draait wordt gevormd door de fontein van Trevi, die als legendarische geluksauto-maat fungeert tegen inworp van een nikkelkje. Hiervan wordt gebruikt gemaakt door een drietal van het betere genre privé-

secretaresses, geïmporteerd uit Amerika, compleet met sleet, brilmontuur en sex-appeal. Zij werken en leven, lijden en streven op weelderig ingericht kantoren, staande of zittende achter gepolitoerde bureaus, waarbij hun taak blijkt te bestaan in het onderling bespreken van liefdesperikelen, het afspraakjes maken per witgelakte telefoon, terwijl er zelfs ook nog wel eens een brief gelezen of getekend wordt of een kort en zakelijk onderhoud met de patroon plaats vindt.

Na zo'n vermoeiende dagtaak, trekken zij zich terug op hun koninklijk ingerichte flats, zoeken verpozing op een cocktail-party, of staren door opengeslagen ramen naar panorama's van Rome in avondschemering. Er wordt met een rijke prins een reis naar Venetië gemaakt per luxe auto en per sportvliegtuig, compleet met gondelvaart en sight-seeing.

Antipolair hieraan zien we hoe de eenvoudige bevolking op het platteland zijn genoeg vindt in het rijden in een oud vehikel van een ford zonder remmen, hoe een verloving op een boerderij gevierd wordt, waarbij een hopeloze liefde intens zalige zieligheid kan verwekken.

We bezoeken een bonte verzameling van oude en moderne kunst, beluisteren een fragment uit de Barbier van Sevilla, lopen even bij een medicus aan die een sombere prognose stelt, zien hoe beide gelieven vergetelheid in de drank zoeken met alle consequenties van dien.

Ondanks alle complicaties zorgt de schoongemaakte fontein van Levi voor een alles bevredigend happy-end in deze droomwereld van klatergoud en valse schijn.

Milieu-beschrijving van de western: "Fort Vengeance".

Het handelingsverloop van deze routine-Western speelt zich in twee hoofdmilieus af, nl. enerzijds het grensgebied tussen Canada en Amerika en het fort Vengeance anderzijds. Het grensgebied is in speciaal "Thrilling-Color" opgenomen waarbij de bonte kleurigheid waarschijnlijk moest compenseren wat er aan de echtheid van het decor ontbrak. Het bestaat uit een heuvelachtig, met heide en bos bedekt landschap, dat gelegenheid te over biedt om staaltjes van ruiterskunst te tonen zowel als solo als in groepsverband, in vliegende start en in parade-galop.

Daarnaast is dit milieu gestoffeerd met het map der Crawford-Indianen, enige blokhutten van pelsjagers en boerderijen van farmers, alsmede een drug-store van de handelaar Fredric Bitsjalborn.

De Crawford-indianen schijnen de vrijgezellenstaat te beleven, want in het hele kamp is geen enkele squaw te bekennen. Alleen in de winkel, annex gelagkamer van Bitsjalborn huppelt een vrouwelijk element rond, dat echter rustig uit de film geknipt zou kunnen worden zonder het verloop van het verhaal te schaden.

Als contra-milieu wordt gebezigd het fort Vengeance oftewel het fort der wrake, het hoofdkwartier der Canadese grenspolitie volgens het geijkte recept. Het geheel verkeert in vrij

goede staat, zodat het met kleine decorverplaatsingen nog menigmaal gebruikt kan worden om een brok Amerikaanse Indianengeschiedenis op het stomme celluloid vast te leggen, terwijl het paardengetrappel, vogelgekkeel en Indianengehuil overgenomen kan worden van de voorradige banden in het geluidenarchief der Allied Artists Picture Film Company.

Milieubeschrijving van de showfilm: "Jupiters Darling".

In deze luchtige Cinemascope-show vervullen de milieus meer de rol om de verschillende Stars gelegenheid te geven in zang-, show-, of zwemnummers te excelleren. Het hoofdmilieu wordt gevormd door het oude machtige Rome. De plaats van handeling is hier afwisselend het hof van de dictator Fabius, het Capitool, de markt voor slaven en andere huishoudelijke artikelen, het paleis van Amytis, de verloofde van Fabius en tenslotte de vestingsmuur met de brede gracht rondom de stad Rome.

Als contra-milieu fungeert het legerkamp van Hannibal, gestoffeerd met olifanten en krijgslieden met als middelpunt de weelderige tent van de legeraanvoeder, alsmede een stuk Middellandse Zee, dat voor deze gelegenheid tegen de wallen van Rome aanklotst.

Evenmin als het kolderieke filmverhaal juist kan worden weergegeven, even onmogelijk is het een serieuze beschrijving der milieus te geven.

De slavenmarkt wordt bijv. gebezigd voor een modern tumultueus dansnummer tussen Romeins vaatwerk.

Het paleis van Amytis is voorzien van een zwembassin waardoor we een onderwaterballet kunnen aanschouwen.

Beide fragmenten zouden zonder enige bezwaar uit de film geknipt kunnen worden, de geschiedenis zou er niets begrijpelijker door worden. De legerplaats van Hannibal biedt gelegenheid te demonstreren hoe zo'n kamp wordt opgebroken en hoe de horden op de cadans van de trommen ten strijde trekken, waarbij de aanvoeder Hannibal te pas en te onpas in zingen uitbarst. De achtervolging van Amytis door drie krijgers van Hannibal tussen de rotsen en spelonken onder de oppervlakte der zee leveren in harmonieuze bewegingen van licht en schaduwen een fantastisch schouwspel op.

Tussen alle bedrijven van de film door loopt Horatius gemoeidelijk de voornaamste feiten uit deze historie op te tekenen om ze voor het nageslacht te bewaren.

Nadat we nog meegemaakt hebben hoe in de Oudheid een stad belegerd werd, blazen we met Hannibals' horden zingend de aftocht, waarbij de oorlogsolifanten in verschillende kleuren geschilderd zijn om de feestvreugde te vergroten.

Beschrijving van het gedrag der personen in de western: "Hondo"

Naam: Hondo Lane(John Wayne)

Gaat niet in op de toenaderingspogingen van Mrs. Lowe. Laat voortdurend blijken, dat hijzelf onafhankelijk is en ook anderen niets wil opdringen, helpt Mrs. Lowe bij het slijpen van een bijl en hakt hout voor haar, temt "even" een half wild paard, geeft de ruziezoekerige Mr. Lowe een lesje, als deze wat lastig wordt, trekt Mrs. bij zijn afscheid "even" in zijn armen en kust haar, redt Lowe van een wisse dood door indianenhand, moet hem dan echter neerschieten omdat Lowe hem naar het leven staat, bespot het "onder-opperhoofd" der indianen als deze hem gevangen genomen heeft, gedraagt zich buitengewoon moedig tijdens de daaropvolgende foltering, overwint het onder-opperhoofd in een twee-gevecht, laat zich door Mrs. Lowe verplegen, probeert haar enige malen te vertellen dat hij het is geweest die haar man heeft gedood, zegt haar dat haar man op eervolle wijze omgekomen is.

Naam: Mrs. Lowe.

Vertelt enkele malen aan haar bezoeker, dat het haar zo spijt dat haar man er niet is, roept zijn hulp in om een bijl te slijpen, bedreigt hem met een pistool als zij zijn indenteit ontdekt, schenkt hem dan weer haar vertrouwen, laat zich door hem kussen, verpleegt hem liefderijk, vraagt hem of haar man met ere om het leven gekomen is, verzoekt hem dringend haar zoontje niet de waarheid omtrent haar man door te vertellen, bekent hem daarbij dat zij met hem mee wil naar Californië(waar hij een ranch heeft), gedraagt zich nogal dapper als de indianen-op-het-oorlogspad bij haar op bezoek komen, is ontutst als Vittorio haar een man wil opdringen.

Naam: Vittorio.

Toont bewondering voor de moed van Johnny en laat Mrs Lowe daarom met rust, eist echter dat haar zoontje opgevoed zal worden als een goed apache, komt Mrs Lowe enige huwelijksandidaten voorstellen en dreigt haar te zullen uithuwelijken, als haar man niet gauw komt opdagen, bewondert de moed van Hondo en geeft hem een kans om zich te redden door een tweegevecht met het onderopperhoofd, toont zijn waardering voor Hondo's eerlijke antwoord, als hij zegt: dat hij de Amerikaanse soldaten niet op een dwaalspoor zal brengen, Vittorio antwoordt op een desbetreffende vraag, dat hij er niet aan denkt de soldaten op een dwaalspoor te brengen, waarschuwt de jonge officier dat hij een wisse ondergang tegemoet gaat als hij niet oppast, spreekt nochtans zijn bewondering voor dienst dapperheid uit, als deze gewond terugkomt uit het gevecht met de indianen, neemt de leiding van de terugtrekkende ranchers, als deze overvallen worden door de indianen en weet hen door een handige manoeuvre te redden.

Beschrijving van het gedrag der personen in de avonturenfilm:
"Bengal Brigade".

Naam: Capt. Claybourn.

Is erg kameraadschappelijk tegen zijn soldaten(sepoys), stoort zich niet aan het bevel van zijn meerdere, als hij oprecht meent dat hij alleen door een aanval de in de val gelopen mannen kan redden, verdedigt zich tegenover de krijgsraad niet tegen de leugen die zijn collega vertelt, wil niet dat zijn verloofde Vivian nog langer op hem bouwt, is vriendelijk tegen het meisje Lattah als deze hem wil helpen, speelt roekeloos met zijn leven tijdens een tijgerjacht, tracht de vijandig gezinde Radjah om de tuin te leiden, ook weet hij dat hij zich daarmee volledig de vijandschap en de verachting van zijn vroegere collega's op de hals haalt. Redt zijn vroegere sepoy-adjutant, als zijn collega Blaine hem wil neerschieten, waagt zijn leven om Vivian te redden, etc.

Naam: Capt. Blaine.

Toont zich nogal vreesachtig en laf bij de aanval op de vijandelijke stelling door te aarzelen met de hem opgedragen aanval, liegt tegenover de krijgsraad om Claybourn onmogelijk te maken in de ogen van Vivian, beschuldigt Claybourn tijdens het diner bij de Radjah van verraad, gaat eveneens op zoek naar Vivian om haar te redden uit de handen van de opstandelingen, bekent voor zijn dood zijn misdadige leugen aan Vivian.

Naam: Vivian.

Toont grote bezorgdheid om Claybourn, als deze voor de krijgsraad gedaagd is, wil hem toch trouw blijven, ook als hij de dienst vaarwel heeft gezegd, organiseert zelfs een heimelijke afspraak met Claybourn om dit met hem te kunnen bespreken, toont zich erg dapper tijdens de vlucht en de gevangenneming door de rebellen en tijdens de scène als Claybourn en de anderen voor het vuurpeloton staan.

Naam: Kol. Morrow.

Is nogal zeker van de juistheid van zijn aanvalsplannen en vastberaden in zijn bevelen, verbiedt Claybourn aan te vallen, als hij meent dat de in de val gelopen manschappen niet meer te redden zijn, toont zich zeer teleurgesteld over Claybourn's houding tijdens de krijgsraadzitting, is zeer correct tegenover zijn gast, de radjah, maar protesteert onmiddellijk als deze van zijn verradelijke plannen blijkt geeft, door diens paleis te verlaten, toont zich moedig tijdens de gevangenneming en voor het vuurpeleton, verwijt de Radjah o.m. dat hij wreed is.

Beschrijving van het gedrag der hoofdpersonen in de romantische film: "Desirée".

Naam: Desirée (Jean Simmons)

Bekommert zich niet om fikse regenbui, als haar "verloofde", Napoleon, terugkeert uit zijn gevangenschap; is nogal vrijmoedig met hem in de winkel van zijn broer; maakt op eigen initiatief de reis naar Parijs om Napoleon te gaan opzoeken; roept zonder veel aarzelen de hulp van een onbekende (Bernadotte) in om het deftige huis van Josephine de Beauharnais te kunnen binnenkomen; gooit deze Josephine een glas champagne in het gezicht, als zij haar met Napoleon samen ziet; laat zich naar huis brengen door Bernadotte en huilt bij hem uit; weigert op Napoleon's voorstel om zijn maitresse te worden in te gaan; laat zich door Bernadotte kussen, ook al denkt ze nog vaak aan Napoleon; laat zich niet imponeren door Napoleon bij diens keizerkroning; gaat ongenodigd zitten als Napoleon haar laat staan tijdens een onderhoud dat deze heeft met Bernadotte over diens plannen om koning van Zweden te worden; gedraagt zich weinig koninklijk aan het Zweedse hof; valt haar man lastig tijdens een belangrijke conferentie met zijn raadslieden; keert terug naar Parijs en ontmoet Napoleon op een bal, waarbij zij weinig respect voor hem aan de dag legt; weigert aanwezig te zijn bij de officiële afkondiging van Josephine's echtscheiding; troost daarna de zeer bedroefde Josephine; leert Napoleon walsen als deze haar daartoe dwingt; fungeert tenslotte als boodschapper en haalt Napoleon over zich over te geven aan de geallieerden die Parijs belegeren.

Naam: Bernadotte (Michel Rennie)

Heeft kennelijk een stil plezier in de spontaniteit van Desirée, als deze hem vraagt hem binnen te smokkelen in het huis van Josephine; troost Desirée in het rijtuig en vraagt om een nieuwe ontmoeting; legt veel belangstelling voor haar aan de dag, als hij haar later weer in Rome ontmoet; vraagt haar hem te trouwen als zij terug zijn in Parijs; laat zijn afkeer voor Napoleon's militarisme duidelijk blijken; accepteert het aanbod van Zweden om daar koning te worden en trotseert Napoleon's afkeuring; verwijt Napoleon zijn Streberei en verklaart hem alleen vriendschappelijk gezind te zullen blijven, als de belangen van Zweden daarmee gediend zullen zijn; staat voortdurend begrijpend tegenover Desirée's moeilijkheden in Zweden, maar geeft haar toch geen gelijk en laat haar alleen naar Frankrijk terugkeren; toont echter zijn grote vreugde als hij haar na de Russische veldtocht weer terugvindt in Parijs.

Naam: Napoleon (Marlon Brando)

Laat zich tegenover Desirée uit over zijn grootse plannen; belooft haar zijn liefde, maar toont weinig spijt als Desirée zijn verlovings met Josephine ontdekt; laat zijn belangstelling voor Desirée opnieuw blijken als hij haar in Rome ontmoet en stelt haar een geheime verhouding voor onder bedekte termen; belast Desirée bij zijn keizerskroning met een speciale onbenullige taak; wil met haar dansen als zij terugkomt uit Josephine's slaapkamer, geeft haar een kostbare doos met gouden munten ten geschenke; brengt haar een bezoek als hij terugkeert uit Rusland; laat zich door haar overhalen tot de overgave van Parijs aan de geallieerden.

Gedragingen van de hoofdpersonen in de showfilm "White Christmas"

Naam: Bob Wallace(Bing Crosby)

Leidt soldatencabaret op vooravond van Kerstmis tijdens oorlog, belooft "private" Phil dat hij een liedje van hem ten gehore zal brengen als hij na de oorlog weer optreedt, treedt na de oorlog voortdurend samen met Phil op, laat zich niet door Phil op sleeptouw nemen als deze hem een meisje wil aansmeren, zegt dat het soort meisje dat men in hun werk ontmoet hem niet interesseert, deelt Phil dan mede dat hij terwille van een oude vriend uit de soldatentijd in wil gaan op een verzoek om het optreden van de Haynes-sisters te gaan bekijken, is meteen zeer gecharmeerd door de oudste van deze sisters, Betty, zegt haar dat zij niet achter iedere gunst die haar be-
wezen wordt een "angle" moet zoeken, laat zich door Phil overhalen om de Haynes-sisters uit een moeilijke financiële situatie te redden door zelf als "dame" in een parodie op de Haynes-sisters op te treden, is erg onder de indruk als hij ontdekt dat hun vroegere generaal een slecht lopend wintersport-hotel exploiteert, bekent Betty dat hij van haar houdt, roept de hulp in van zijn vriend Lex Harrington(?) om via de televisie zijn oude collega's soldaten op te roepen om naar het door de generaal geëxploiteerde hotel te komen en haalt zijn hele showtroep naar dat hotel, maakt zich een beetje boos op Betty als deze(vanwege een misverstand) tot de conclusie is gekomen, dat haar ridder toch niet helemaal zonder blaam is, gaat haar achterna als zij vertrekt, bereidt de generaal een grootse huldiging en valt dan in Betty's armen. En zingt tussendoor voortdurend liedjes!

Naam: Phil(Danny Kaye)

Redt zijn kapitein, Bob Wallace, het leven bij een luchtaanval, waarbij hij gewond wordt aan zijn arm, exploiteert deze gewonde arm voortdurend om iets van Bob gedaan te krijgen, bekent Bob dat hij wel eens wat anders wil dan werken en probeert een afspraakje voor hen beiden te maken met een paar meisjes van de show, arrangeert de kennismaking met de Haynes-sisters zo, dat hij naast de jongste, July komt te zitten, heeft er plezier in dat Bob zo snel met de andere zuster aanpakt, helpt de beide zusters bij hun vlucht voor de sheriff en geeft hun zijn spoorkaartjes, haalt Bob over om ook naar Vermont te gaan(waar de beide meisjes heentrekken om er op te treden) i.p.v. naar New York, neemt deel aan de voorbereidingen voor de opvoering van de show ter ere van de generaal, zet intussen de romance met July voort, maar is benauwd als July hem voorstelt zich met hem te verloven, stemt toe in een schijnverloving om daarmee zgn. Bob en Betty te helpen, danst enkele nummers in de show en treedt tenslotte met Bob op als kerstman.

Naam: Betty (Rosemary Clooney).

Maakt tegenover Bob haar verontschuldiging dat haar zuster hem bedrogen heeft met de brief van haar broer, wil Bob's hulp niet zonder meer accepteren, vooral omdat zij iets

achter diens hulp meent te moeten zoeken, toont echter duidelijk haar bewondering voor Bob, raakt tenslotte overtuigd van diens belangeloosheid en bekent hem haar liefde, wordt echter weer ontgoocheld doordat zij ten onrechte denkt dat Bob de show voor de generaal ten eigen voordele exploiteert, wil dan niets meer met hem te maken hebben en gaat weg, zingt een zeer bedroefd lied in een cabaret, ontdekt echter later het misverstand en bekent Bob dan via een cadeautje dat hij toch haar ridder zonder blaam is gebleken te zijn.

Naam: July(Vera Ellen).

Heeft Bob en Phil gevraagd naar hun optreden te komen kijken door het te laten voorkomen alsof haar broer, een oude vriend van Bob en Phil, de betreffende brief heeft geschreven, dringt er bij haar ouders zus op aan dat zij dat spelletje mee zal spelen en zegt dat je moet weten te profiteren van dergelijke dingen als je vooruit wil komen, danst met Phil en verheugt zich met deze over de reacties van Betty op Bob, geeft tijdens de repetities voor de show een reeks dansnummers weg, laat Phil, die zich onnozel houdt, duidelijk blijken dat zij op hem verliefd is en vraagt hem dan om een schijnverloving, zgn. om Betty van haar verantwoordelijkheid voor haar jongere zuster te verlossen.

Naam: De generaal.

Doet erg populair door "keihard" tegen zijn mannen te zijn en er dan aan toe te voegen dat hij hen zo graag mag lijden, draagt houtjes voor kachel aan in het door hem geëxploiteerde hotel, bekent Bob dat hij weer een verzoek heeft ingediend om in actieve dienst te komen (niet een kantoorbaantje, maar bij de opleiding) en krijgt op dat moment een antwoord waaruit blijkt dat ze hem niet meer kunnen gebruiken, is zeer ontroerd als men hem een grootse hulde bereidt, is dan weer erg streng en populair.

Beschrijving van motieven en strekkingen in de romantische film: DIE SCHÖNE
MULLERIN

- =====
- | | |
|---|---|
| 1. Welke motieven zijn in de gedragingen der personen waarneembaar? | Twee: aan de ene kant liefde en opofferingen in alle schakeringen, aan de andere kant corruptheid en onbetrouwbaarheid. |
| 2. Kunnen we zeggen dat de film expliciete tendens of strekking heeft? | Volkstümliche, bayerische unkompliziertheit aangepast aan het moderne leven tonen. |
| 3. Zijn er impliciete bedoelingen van de filmmaker waarneembaar? | |
| 4. Zijn er stereotypen waarneembaar betreffende: a.rassen, b.volken, c.standen, d. beroepen, e. ideologieen f.leeftijdsgroepen. | Halfspaanse organistendochter is impulsief. Familieleden: Onkelchen met cadeaux voor nichtje. |
| 5. Hoe staat de film hier tegenover? | |
| 6. Welke opvattingen zijn waarneembaar betreffende: | |
| a. gezin | angst van pa voor on'safe' huwelijk van zijn dochter
hondensport |
| b. sport, spel | |
| c. school | |
| d. vriendschap | |
| e. huwelijk | liefde, huwelijk moet positieve huwelijksband zijn
processie als folkloristisch element |
| f. kerk | |
| g. staat | |
| h. leger | |
| 7. Welke opvattingen zijn waarneembaar op: | |
| a. economisch | zwak anti-concern standpunt |
| b. sociaal | |
| c. politiek | |
| d. religieus | |
| e. sexueel terrein | energieke opvattingen |
| 8. Hoe staat de film tegenover expliciete of impliciete afwijkingen van de norm? | |
| 9. Bijzondere opmerkingen: | vooral kijk-product |

Beschrijving van motieven en strekkingen in de misdaadfilm: THE STEEL TRAP

- =====
1. Welke motieven zijn in de gedragingen der personen waarneembaar? Jim lijdt onder een niet diep geanalyseerde obsessie, zijn diefstal is een dwanghandeling. Laurie wordt gedreven door sociaal verantwoordelijkheidsgevoel.
 2. Kunnen we zeggen dat de film expliciete tendens of strekking heeft? Crime doesn't pay
 3. Zijn er impliciete bedoelingen van de filmmaker waarneembaar?
 4. Zijn er stereotypen waarneembaar betreffende:
 - a. rassen, b. volken, c. standen, d. beroepen, e. ideologieën, f. leeftijdsgroepen.
 5. Hoe staat de film hier tegenover?
 6. Welke opvattingen zijn waarneembaar betreffende:
 - a. gezin heeft een zeer positieve waarde, de gedachte hieraan, wanneer Laurie hem verlaat, brengt hem tot inkeer.
 - b. sport, spel
 - c. school
 - d. vriendschap
 - e. huwelijk
 - f. kerk
 - g. staat
 - h. leger
 7. Welke opvattingen zijn waarneembaar op:
 - a. economisch
 - b. sociaal
 - c. politiek
 - d. religieus
 - e. sexueel terrein
 8. Hoe staat de film tegenover expliciete of impliciete afwijkingen van de norm? quasi begrijpend, want het werkelijke probleem van de dwanghandeling wordt niet geraakt
 9. Bijzondere opmerkingen De film is een weergave van de american way of life met zijn psychologische implicaties van verveling, omdat aan alle materiele eisen voldaan is.

Beschrijving van motieven en strekkingen in de showfilm: OH ROSALINDA

- =====
- | | |
|--|---|
| 1. Welke motieven zijn in de gedragingen der personen waarneembaar? | Eisenstein ziet teveel aan de charmes van eigen echtgenoot voorbij, maar is au fond wel trouw. Rosalinda geeft haar man schalks een lesje. Dr Falke wil Eisenstein een poets leveren als antwoord op wat deze hem heeft aangedaan. Cart.Alfred, verliefd op Rosalinda, maar niet verder dan een flirtation. |
| 2. Kunnen we zeggen dat de film een expliciete tendens of strekking heeft? | Een operettesfeer opbouwen met vnl. picturale en kunstige decors met eigen stijl - geen verband met realiteit. |
| 3. Zijn er impliciete bedoelingen van de filmmaker waarneembaar? | |
| 4. Zijn er stereotypieën waarneembaar betreffende: a. rassen, b. volken, c. standen, d. beroepen, e. ideologieën, f. leeftijdsgroepen. | de russische generaal is wodka-ketting drinker, de fransman is frivooleven- als de wener Dr.Falke, de amerikaan jongensachtig, de engelsman correct. |
| 5. Hoe staat de film hier tegenover? | |
| 6. Welke opvattingen zijn waarneembaar betreffende:
a. gezin
b. sport, spel
c. school
d. vriendschap

e. huwelijk
f. kerk
g. staat
h. leger | vrije opvattingen, maar niet strijdig met de gangbare huwelijksmoraal |
| 7. Welke opvattingen zijn waarneembaar op:
a. economisch
b. sociaal
c. politiek
d. religieus
e. sexueel terrein | |
| 8. Hoe staat de film tegenover expliciete of impliciete afwijkingen van de norm? | accepterend inzake flirtations met anderen dan de huwelijkspartner |
| 9. Bijzondere opmerkingen: | zeer onconventioneel decoratie-werk van Heinz Hackrodt |

Beschrijving van motieven en strekkingen in de western: THE LAST FRONTIER

- =====
1. Welke motieven zijn in de gedragingen der personen waarneembaar?
Jed staat als de stereotype "pionier" een compromis-politiek en strategie jegens de indianen voor, is naïf nationaal eerzuchtig, wil uniform dragen; Riordan voorzichtig strateeg; Marsson wil vroeger militair échec door een gedurfde manoeuvre overcompenseren; Corinna tweestrijd tussen huwelijksplicht en liefde.
 2. Kunnen we zeggen dat de film een expliciete tendens of strekking heeft?
 3. Zijn er impliciete bedoelingen van de filmmaker waarneembaar?
Pioniersverheerlijking, tekorten van beroepsmilitairen en vechtofficieren aantonen.
 4. Zijn er stereotypen waarneembaar betreffende:
 - a. rassen indianen
 - b. volken
 - c. standen de pionier
 - d. beroepen de beroepsmilitair
 - e. ideologieën
 - f. leeftijdsgroepen
 5. Hoe staat de film hier tegenover?
 6. Welke opvattingen zijn waarneembaar betreffende:
 - a. gezin
 - b. sport, spel
 - c. school
 - d. vriendschap
 - e. huwelijk tussen Gus-Mingo-Jed positief gewaardeerd (Jed's amoureuze neigingen worden door de anderen met spijt gezien) het huwelijk verdraagt geen geestelijke disharmonie, de vrouw kiest degene die zij achting toedraagt.
 - f. kerk
 - g. staat
 - h. leger het leger is ^{een} gevaarlijk instituut wanneer niet door civiele inzichten controle wordt uitgeoefend. Positief gewaardeerd. Jed wordt "geciviliseerd" door het leger, wordt sergeant.
 7. Welke opvattingen zijn waarneembaar op:
 - a. economisch
 - b. sociaal
 - c. politiek
 - d. religieus
 - e. sexueel terrein de opvattingen zijn niet waarneembaar, maar een suggestie van een vrije liefdesverhouding is aanwezig.
 8. Hoe staat de film tegenover expliciete of impliciete afwijkingen van de norm?
 9. Bijzondere opmerkingen
alle stereotypen van de historische indianenfilm zijn aanwezig: het gezonde verstand van de pionier die de situatie en het veld kent, de geborneerdheid van de te ijverige militair, de plechtige waardigheid en de listen van de indiaan, de vrouw die de party van de verstandigste en de sterkste kiest

APPENDIX III: Overzicht van de geanalyseerde films

a) Westerns, Avonturen- en Oorlogsfilms

<u>NO</u>	<u>Herkomst</u>	<u>Type</u>	<u>Nederlandse titel</u>	<u>Originele titel</u>
1	U.S.A.	Av.	Piraten van Tripoli	Pirates of Tripoli
2	Gr.Brit.	Av/Oorl.	De vernietiging van de Ruhrdammen	The dam-busters
3	U.S.A.	West.	Let fort der wrake	Fort Vengeance
4	U.S.A.	West.	De rijzige rivalen	The tall man
5	It.	Av/Oorl.	Paniek in Gibraltar	Sette dell'maggiore
6	U.S.A.	Av.	De eed aan de bloedvlag	Long John Silver
7	U.S.A.	Av.	Bestemming Mars	Conquest of Space
8	Gr.Brit.	Av.	De 13e passagier	The Night my number came up
9	It.	Av/Oorl.	El Alamein	Divisione folgore
10	U.S.A.	West.	De gebroken pijl	Broken Arrow
11	U.S.A.	Av.	Avontuur in Honkong	Soldier of fortune
12	U.S.A.	Av.	Opstand der Khyberhorden	King of the Khyber Rifles
13	U.S.A.	West.	Montana Belle	Montana Belle
14	U.S.A.	Av.	Charge van de lanciers	Charge of the lanciers
15	U.S.A.	West.	Saskatchewan	Saskatchewan
16	U.S.A.	West.	Opstand in het zigeunerkamp	South of Caliente
17	U.S.A.	Av.	De Bengaalse Brigade	Bengal Brigade
18	U.S.A.	Av.ps/th. (psych. Thriller)	De stalen trap	The steel trap
19	U.S.A.	West.	Hondo	Hondo
20	Gr.Brit.	Av.Oorl.	De purperen vlakte	The purple plain
21	U.S.A.	West.	Satan's Paradijs	Garden of Evil
22	U.S.A.	Av.	De onstuimige rebel	Captain Lightfoot
23	U.S.A.	Av.	Gevaarlijke ontvoering	Never let me go
24	Denem.	Av/verz.	Aan de Gestapo ontsnapt	Dør kom en Dag
25	U.S.A.	West.	Three hours to kill	Three hours to kill
26	U.S.A.	Av.	Met dieven vangt men dieven	To catch a Thief
27	U.S.A.	Av.	De redder van Fort Shallen	Fort Shallen
28	U.S.A.	West.	Het Roversnest	Robbers Roost
29	U.S.A.	Oorl.	Tijgerhaai	Submarine Command
30	U.S.A.	Av/Oorl.	Mijn man, de Test-Piloot	Tiger in the Sky

b) Showfilms en Romantische films.

<u>Nº</u>	<u>Herkomst</u>	<u>Type</u>	<u>Nederlandse titel</u>	<u>Originele titel</u>
1.	Gr.Brit.	Show	Lach en Vergeet	Happy go lovely
2.	D'land	Rom/Show	Oh' mijn Papa	Feuerwerk
3.	U.S.A.	Show	Jupiter's Darling	Jupiter's Darling
4.	U.S.A.	Show	Stormy Weather	Stormy Weather
5.	D'land	Rom/Show	Op de Reeperbaan 's nacht om	Auf der Reeperbahn
6.	U.S.A.	Rom/Av.	00.30 Saadia	Saadia
7.	U.S.A.	Rom.	Desirée	Desirée
8.	D'land	Rom/show	Zigeunerbaron	Der Zigeunerbaron
9.	U.S.A.	Rom/Show	Kus te middernacht	That midnight kiss.
10.	U.S.A.	Show	White Christmas	White Christmas
11.	U.S.A.	Rom/Av.	Mrs.Minniver	Mrs.Minniver
12.	U.S.A.	Show	Hans Christian Andersen	Hans Christian Andersen
13.	U.S.A.	Show	Brigadoon	Brigadoon
14.	D'land	Show	Bei dir war es immer so schön	Bei dir war es immer so schön
15.	U.S.A.	Show/Rom.	A star is born	A star is born
16.	U.S.A.	Show	There's no businesse like show business	There's no business like show business
17.	U.S.A.	Show	Love me or leave me	Love me or leave me
18.	U.S.A.	Show	The greatest show on earth	The greatest show on earth
19.	U.S.A.	Show/rom.	The Benny Goodman-story	The Benny Goodman-story
20.	D'land	Rom.	Die Schöne Müllerin	Die Schöne Müllerin
21.	U.S.A.	---	Geen tijd om te blozen	The seven years itch
22.	U.S.A.	Rom./show	De Wonderman	The Wonderman
23.	U.S.A.	Show	It's always fair weather	It's always fair weather
24.	Gr.Brit.	Operet/show	O, Rosalinda	O,Rosalinda
25.	U.S.A.	Rom.	The Swan	The Swan
26.	Ooster.	Rom.	Wien bleibt Wien	Wien bleibt Wien
27.	U.S.A.	Show/Rom.	Sincerely Yours	Sincerely Yours
28.	U.S.A.	Rom.	De Droomfontein van Rome	Three coins in the fountain
29.	D'land	Rom.	Drei Mädels vom Rhein	Drei Mädels vom Rhein
30.	Ooster.	Rom.	Onvergettelijke melodie	Hab' ich nur deine Liebe