

Minnelli en het melodrama

Geoffrey Nowell-Smith

Inleiding

In dit artikel wordt betoogd dat het genre of de vorm die als melodrama bekend is geworden, voortkomt uit het samenkomen van een formele geschiedenis in de strikte zin van het woord (de ontwikkeling van het drama, realisme enzovoort), van een aantal maatschappelijke omstandigheden die te maken hebben met de opkomst van de bourgeoisie, en van een aantal psychische omstandigheden die rond het gezin gestalte krijgen. De psychische en maatschappelijke omstandigheden hangen samen, omdat het gezin waarvan het melodrama de conflicten ten tonele voert tevens het burgerlijk gezin is.

Dat het melodrama echter ook een specifieke vorm van artistieke representatie is, maakt het probleem ingewikkelder. Als artistieke representatie is het melodrama ook (in marxistische termen) ideologie en (in freudiaanse termen) 'sekundaire bewerking', maar het kan niet eenvoudig tot één van beide worden herleid. Als artistieke representatie is het melodrama geen 'weerspiegeling' of 'beschrijving' van maatschappelijke en psychische omstandigheden. Eerder *betekent* het deze. Dit betekenen heeft twee kanten: enerzijds wordt een vertelde of voorgestelde inhoud geproduceerd, het leven van mensen in een maatschappij; anderzijds wordt vanuit en naar een bijzonder standpunt of een aantal standpunten, 'subjeكتposities', verteld en voorgesteld.

Nu zou men kunnen denken dat het eerste aspect, de inhoud, voorwerp is van een (histories-materialistische) maatschappijanalyse, het tweede, de vorm, een kwestie van psychologie en psychoanalyse. Ik wil echter stellen dat dit niet het geval is en dat de vertel-posities eveneens maatschappelijke posities zijn, terwijl ook datgene wat verteld wordt, psychies is. De 'subjeكت-posities' die het melodrama impliceert, zijn die van de burgerlijke kunst in een burgerlijk tijdperk, terwijl het 'gerepresenteerde objekt' het oedipale drama is.

Letterlijk betekende melodrama oorspronkelijk *drama + melos* (muziek). Deze achttiende-eeuwse betekenis is blijven bestaan in het Italiaanse *melodramma* – de grote opera. In zijn vroegste vormen was het melodrama verwant aan de pastorale, en het verschil met de tragedie bestond eruit, dat het verhaal meestal een happy-end had. Van deze oorspronkelijke betekenis is in het latere – victoriaanse en moderne – gebruik van de term niet veel overgebleven, maar het verschil met de tragedie is scherper geworden.

Er zijn twee grote verschillen, beide het gevolg van ontwikkelingen in kunstvormen in het algemeen, die inzetten in de achttiende eeuw en later werden gekonsolideerd. Het eerste verschil heeft betrekking op het publiek, het tweede op de voorstelling van de held(in). Overigens moet worden opgemerkt dat in vele andere opzichten het melodrama de erfgenaam is van de tragedie, zij het omgezet in een nieuwe situatie.

Melodrama als burgerlijke vorm

Eén van de kenmerken van tragiese en epiese vormen tot (ruwweg) de achttiende eeuw is, dat ze typies genoeg gaan over koningen en prinses, terwijl ze voor het grootste deel geschreven werden door en voor een minder hoogstaande sociale laag. (Over het algemeen zijn de schrijvers, zelfs Homerus, 'intellektuelen', terwijl over het publiek, hoe weinig juist dat ook mag zijn, gesproken wordt als over 'het volk'.) Met de opkomst van de roman (van Scarrons *Le Roman Bourgeois*) en het 'burgerlijk drama' komt er verandering in de situatie. Schrijver, publiek en onderwerp komen op een gelijk nivo te staan. Zoals Raymond Williams opmerkte, spreekt men rechtstreeks 'onze gelijken, uw gelijken' aan. Hoe gemystificeerd dit ook moge zijn, de ene burger wendt zich tot de andere burger, de inhoud betreft het burgerlijk leven. Deze nivellerende beweging wordt over het algemeen realisme genoemd, maar is ook kenmerkend voor vormen, die in andere opzichten boven de verdenking van realisme verheven zijn, zoals het melodrama.

In zoverre het melodrama een wereld van gelijken vooronderstelt, een democratie binnen de burgerij (ofwel burgerlijke democratie), veronderstelt het eveneens een wereld waar geen maatschappelijke macht wordt uitgeoefend. Het richt zich tot een publiek dat zichzelf niet opvat als machthebbers (maar evenmin als volledig verstoken van de macht, ontferd, onderdrukt). De wereld waarover het melodrama vertelt, is een wereld waarin slechts redelijke machtsverhoudingen bestaan. De personages zijn niet de heersers, noch de overheersten, maar nemen een middengebied in en oefenen plaatselijke macht uit of ondergaan plaatselijke machteloosheid, binnen het gezin of de provinciestad. Het oord van de macht is het gezin en de individuele, private eigendom, beide door erfrecht onderling verbonden.

In deze wereld met haar welomschreven horizonten (die zeer nauw overeenkomt met Marx' definitie van de 'kleinburgerlijke ideologie') is het patriarchale recht van cruciaal belang. De zoon moet worden als zijn vader om diens eigendom en diens plaats in de gemeenschap over te kunnen nemen (of, in afwijkende structuren: een vrouw wordt weduwe en erft bijgevolg, maar de vraag die zich nu voordoet is, aan welke man zij door een nieuw huwelijk de erfenis kan overdragen; of ook nog: de vader is een slecht mens, en de zoon moet anders opgroeien dan hij om op het moment van de overerving de eigendom te kunnen herverdelen, enzovoort).

Het probleem van wet of wettigheid, dat voor de tragedie van zo centrale betekenis was, is duidelijk naar binnen gekeerd en is van 'Heeft deze man het recht om (over ons) te heersen?' geworden tot 'Heeft deze man het recht om aan het hoofd van een gezin (als het onze) te staan?' Deze wending naar binnen ligt ten grondslag aan een meer rechtstreeks psychologische lektuur van situaties, in het bijzonder in het Hollywood-melodrama uit de jaren vijftig.

Aktie en emotie

Aristoteles definieerde de Geschiedenis als 'wat Alcibiades deed en onderging'. Doen en ondergaan, actief en passief, handeling en emotie zijn beide aanwezig in de klassieke tragedie en in de meeste kunstvormen tot aan de romantische periode. Dan doet zich een splitsing voor, die die vormen waarin sprake is van een actieve held, gewend aan of immuun voor het lijden, en die vormen waarin een held, of vaker een heldin, optreedt wiens rol bestaat uit lijden, scherp van elkaar afbakt. Voor wat betreft de Amerikaanse film zou men grofweg kunnen zeggen, dat de actieve held de hoofdrolspeler in de western wordt, de passieve of impotente held of heldin die van wat als melodrama bekend is geworden.

Onvermijdelijk wordt de tegenstelling actief-passief doorkruist door een andere tegenstelling, namelijk die tussen mannelijk en vrouwelijk. In wezen is de wereld van de western een wereld van activiteit/mannelijkheid, waarin de vrouw slechts een ontvangende rol kan spelen (of in sommige gevallen die van een surrogaat-man). Het melodrama is ingewikkelder. Vaak treedt de vrouw erin op als hoofdrolspeelster, en waar de centrale rol een man is, schiet deze in de regel in zijn 'mannelijkheid' tekort, – tenminste in tegenstelling tot de mythische potentie van de held van de western.

Het melodrama kan niet te werk gaan volgens de eenvoudige termen van een fantasmatische bekrachtiging van het mannelijke en een verloochening van het vrouwelijke, maar geeft zodanig opnieuw gestalte aan deze gelijkstelling, dat de vrouwelijke personages en de voorstellingen van de emoties meer ruimte krijgen. Zo ontstaan nieuwe problemen. In zoverre activiteit voornamelijk gelijk blijft staan aan mannelijkheid en passiviteit aan vrouwelijkheid, is de bestemming van de personages, of ze nu mannelijk zijn of vrouwelijk, niet realiseerbaar; hij of zij kan slechts het tekort, dat de wet oplegt,

uitleven. In hun strijd voor de vervulling van maatschappelijke en seksuele behoeften kunnen mannen er zich soms doorheen slaan, vrouwen nooit.

Een dergelijke karakteristiek van de plot-structuur is echter niet zo maar een realistisch element, maar weerspiegelt een onevenwichtigheid die al in de conceptuele en symboliese structuur besloten ligt. Ook al is de 'mannelijkheid' zelden bereikbaar, zij is tenminste als ideaal bekend. 'Vrouwelijkheid' is echter binnen de termen van de discussie niet alleen onbekend, maar ook onkenbaar. Omdat seksualiteit en maatschappelijk succes alleen in een 'mannelijke' vorm herkenbaar zijn en worden erkend, worden de tegenstellingen ten opzichte van de vrouwelijke personages al van meet af aan in een scherper, problematischer vorm geformuleerd. Bij zowel vrouw als man echter worden lijden en impotentie, behalve dat ze elementen van het middle-class-life zijn, gezien als symptomen van het mislukken in het 'man'-zijn: een mislukking die de patriarchale orde niet duldt.

Het generatiespel

Als het patriarchaat wordt beschreven als de wet, die lijden en tekortkomen (al was het maar als de drijfveren van dramatische handelingen) proklameert, wordt tegelijk het probleem van de generaties opgeroepen. De kastratie waarvan in het melodrama sprake is (en volgens sommige auteurs in alle narratieve vormen), is niet een a-historiese, tijdloze structuur. Het voortzetten van de symboliese, seksuele differentiatie vindt slechts plaats, als de Vader deze voortzet. Hier is niet alleen de plaats van de man ten opzichte van de vrouw, maar ook die van de (mannelijke) ouder ten opzichte van de kinderen van cruciaal belang.

Melodrama voert met een vaak verbijsterende letterlijkheid de 'familie-roman' op zoals beschreven door Freud, dat wil zeggen het imaginaire scenario dat kinderen met betrekking tot hun vaders vaderschap uitspelen, het stellen en beantwoorden van de vraag 'Van wie ben ik het kind (of zou ik dat willen zijn)?' Naast het probleem van de voornamelijk vrouwelijke volwassenen met betrekking tot hun seksualiteit, houdt het Hollywood-melodrama zich eveneens in wezen bezig met de problemen van het kind, dat binnen het gezin naar een seksuele identiteit groeit, in het teken van een symboliese wet die door de Vader wordt belichaamd. Het is (ook om maatschappelijk-ideologische redenen) de overleving van de éénheid gezin die op het spel staat, en de mogelijkheid dat individuen een identiteit verwerven die tevens een plaats binnen het systeem is, een plaats waarin ze tegelijk 'zichzelf' en 'thuis' kunnen zijn, waarin ze tegelijkertijd zonder enige tegenspraak de symboliese orde en de burgerlijke maatschappij kunnen binnentreden.

Voorwaarde van het drama is, dat het bereiken van een dergelijke plaats niet eenvoudig is en niet zonder offers geschiedt, maar slechts in zeldzame gevallen wordt het als een radicale onmogelijkheid beschouwd. De gestelde problemen worden altijd tot op zekere hoogte opgelost. Alleen in Ophüls' *LETTER FROM*

AN UNKNOWN WOMAN, waarin Lisa na de dood van haar (vaderloze) kind sterft, worden alle problemen in al hun indringendheid voorgelegd, en geen enkel probleem opgelost.

Hysterie en het teveel

Het melodrama heeft de neiging steeds in een happy ending uit te lopen, maar dit gaat niet zonder tegenstand. Het happy end is vaak onmogelijk en, wat meer betekent, het publiek weet dat het onmogelijk is. Verder wordt een happy-end, dat de vorm aanneemt van de aanvaarding van de kastratie, alleen bereikt tegen de prijs van een verdringing. Het realistisch uitzetten van problemen houdt altijd de mogelijkheid in, dat er een teveel wordt voortgebracht, dat niet kan worden opgevangen. Hoe meer de plot in de richting van een oplossing stuwt, des te moeilijker wordt het om het teveel op te vangen. Voor het melodrama – zowel in zijn oorspronkelijke als in zijn moderne vorm – is de wijze waarop het dit teveel overhevelt, karakteristiek. De niet-ontladen emotie, die niet in de handeling kan worden opgevangen, omdat deze onderworpen is aan de eisen van familiebanden en erfenis, wordt in de traditionele vormen in de muziek tot uitdrukking gebracht, in de film in bepaalde elementen van de *mise-en-scène*. Dat wil zeggen: muziek en *mise-en-scène* intensiveren niet alleen de emotionele waarde van een element van de handeling: tot op zekere hoogte vervangen ze deze.

Dit mechanisme vertoont een treffende overeenkomst met het mechanisme van de psychopathologie van de hysterie. Bij de hysterie (en in het bijzonder bij de hysterie die Freud aanduidde als 'konversie-hysterie') keert de energie die aan een verdrongen idee is gekoppeld, vertaald in een lichamelijk symptoom terug. De 'terugkeer van het verdrongene' vindt niet in het bewuste spreken plaats, maar wordt verschoven naar het lichaam van de patiënt. In het melodrama, waar altijd stof aanwezig is die niet in het spreken kan worden uitgedrukt of in de handelingen van de personages die de plot verder moeten helpen, kan een omkering plaatsvinden naar het lichaam van de tekst.

In het bijzonder gebeurt dit bij Minnelli. Niet alleen zijn de personages zelf vaak ten prooi aan hysterie, maar de film somatiseert zelf zijn teveel, dat hij niet kan opvangen en dat zodoende verschoven wordt of op de verkeerde plaats opnieuw verschijnt. Dit gebeurt in zijn musicals (THE PIRATE, MEET ME IN ST. LOUIS enzovoort), die veel sterker melodramatische trekken hebben dan andere musicals uit dezelfde studio en waar de muziek en het dansen de belangrijkste middelen zijn om het teveel over te hevelen, maar waar nog steeds explosies van de stof, die eerder wordt verdrongen dan tot uitdrukking gebracht, kunnen voorkomen. Maar dit is ook het geval in zijn drama's in de eigenlijke zin, waar de uitgebeelde extreme situaties stof kunnen losmaken die binnen de konventies van plot en *mise-en-scène* niet kunnen worden voorgesteld.

Men dient te beseffen dat het melodrama konventioneel fundamenteel

realisties is, wat wil zeggen dat datgene wat wordt voorgesteld bestaat uit zogenaamd werkelijke gebeurtenissen, die ofwel 'objektief' worden gezien, ofwel als de som van verschillende, onderscheiden, individuele standpunten. Vaak kan het hysteries moment van de tekst worden geïdentificeerd als het punt waar de realistische-representatieve kode instort. Zo bestaat er in de scène in THE COBWEB waar men in het meer naar het lijk van Stevie dregt, geen zekerheid over wat er nu voorgesteld wordt (is de vrouw met wie Stuart praat nu Meg of Karen?), evenmin als over de vraag wiens gezichtspunt – zo daar al sprake van is – wordt uitgebeeld. Het instorten van de stabiele konventies van de representatie maakt het mogelijk dat dergelijke vragen tijdelijk worden opgeschort ten gunste van wat op het éne vlak narratieve verwarring is, op een ander vlak echter kan worden beschouwd als de opvoering van een fantasie die betrekking heeft op alle personages die de plot bijeengebracht heeft. Op het vlak van deze kollektieve fantasie is Stevie het kind van Stuart en Meg en derhalve het kind dat Stuart bij Meg had kunnen hebben, als hij niet al kinderen gehad had bij Karen (van wie hij vervreemd is geraakt). De mogelijkheid van Stevie's dood brengt deze latente fantasieën aan de oppervlakte, maar niet direkt in de artikulatie van de plot. Realistische representatie weet geen raad met de fantasie, evenmin als de burgerlijke maatschappij met de realisering ervan.

Voorlopige konklusie

Het melodrama kan dus worden gezien als een tegenstrijdig knooppunt, waarin bepaalde omstandigheden (maatschappelijke, psychische, artistieke) bijeen worden gebracht, maar waarin het probleem van de aaneenschakeling van deze bepalingen niet volledig is opgelost. Het belang van het melodrama (op zijn minst in de versies die toegeschreven kunnen worden aan Ophüls, Minnelli, Sirk) ligt precies in deze ideologische mislukking. Omdat het geen raad weet met zijn problemen, noch in een werkelijk heden, noch in een ideale toekomst, maar ze in hun onbeschaamde tegenstrijdigheid openlaat, opent het melodrama een ruimte, die de meeste Hollywood-vormen zorgvuldig hebben gesloten.

Vertaling Jan Simons

Vertaling van 'Minnelli and melodrama', verschenen in *Screen*, vol. 18, nr. 2, 1977.