



Een matrix voor de muzikale komedie

De plaats van de toeschouwer in de tekstuele machine

Jim Collins

Door de geschiedenis van de filmkritiek heen zijn er talrijke studies gewijd aan het gangster- en westerngenre, maar er werd slechts weinig aandacht besteed aan de muzikale komedie. Dit genre werd afgedaan als 'puur amusement', als 'eskapisme' en verdiende dus geen kritiese aandacht. Maar over de aard van dit 'eskapisme' en over de onmiskenbare populariteit van dit genre is nog maar weinig gezegd. Dit artikel wil aan de hand van enkele zang- en dansnummers dit eskapisme analyseren, de complexiteit van de tekstuele mechanismen aantonen en meer specifiek de plaats van de toeschouwer in de tekst.

De voor deze analyse gekozen films zijn muzikale komedies met Fred Astaire en Ginger Rogers, door RKO geproduceerd tussen 1934 en 1938: *THE GAY DIVORCEE* (1934), *TOP HAT* (1935), *FOLLOW THE FLEET* (1936), *SWING TIME* (1936), *SHALL WE DANCE* (1937) en *CAREFREE* (1938). Zij staan voor 'eskapisme' en 'amusement'.

Deze films hebben niet alleen gemeen dat ze Astaire en Rogers als stars hebben, maar ook vindt men er hetzelfde produktieteam in terug, geleid door producent Pandro Berman, met als scenaristen Alan Scott, Ernest Pagano en Dwight Taylor, met David Abel als hoofdkameraman, Hermes Pan als choreograaf, Irving Berlin en George Gershwin voor de muziek. Deze films vormen dan ook een uitstekend werkterrein voor een 'genre'-benadering in plaats van een 'auteurs'-benadering. Het is bijna onmogelijk een onderscheid te maken tussen de films van Sandrich en de ene film van Stevens (*SWING TIME*); daarom moet het auteurschap ook veeleer toegekend worden aan het produktieteam dan aan een individu.

Om de specifieke matrix of configuratie te beschrijven die aan deze films hun eenheid geeft, moet men verder gaan dan thematische en ikonografiese definities, en de werkelijke mechanismen van de filmttekst analyseren. Mijn uitgangspunt is een 'typologie' van de zang- en dansnummers; deze groepering is noch uitputtend, noch precies afgebakend. Integendeel, elke categorie

staat voor een specifieke functie in de filmtekst. Bij elke categorie werd een representatief lied gekozen:

- I. 'Shall we dance' (histoire / discours)
- II. 'The Continental' (verheerlijking van de dans)
- III. 'Cheek to Cheek' (de erotiek van de dans)

I. 'Shall we dance' (histoire / discours)

In de Astaire / Rogers-films wordt nauwelijks rechtstreeks naar de economische toestand van de jaren dertig verwezen; toch is er in de songs voortdurend sprake van een moeilijke situatie. Het belangrijke aan deze verwijzingen is dat ze de dans voorstellen als het enige alternatief voor de wanhoop. De songtekst van 'Shall we dance' is een hymne, een lofzang op de musical en zij illustreert perfect de tegenstelling die in dit type songs behandeld wordt.

*Drop that long face, come on have your fling, why keep nursing the blues?
If you want the whole world on a string, put on your dancing shoes.
Stop wasting time, put on your dancing shoes, watch your spirits climb.
Shall we dance, or keep on moping?
Shall we dance, and walk on air?
Shall we give into despair, or shall we dance with never a care?
Life is short, we're growing older,
Don't you be an also ran,
You better dance little lady, dance little man
Dance whenever you can.*

Men vindt dezelfde tegenstelling van depressie versus dans in 'Let yourself go':

*If you step out on the floor you forget your troubles,
If you go into your dance you forget your woes.
So come, get together, let the dance floor be your leather,
Step as lightly as a feather,
Let yourself go.
Let yourself go, relax and let yourself go,
Relax, you've got yourself tied up in a knot,
The night is cold, but the music's hot,
So come, cuddle closer, don't you dare to answer no sir,
Butcher, banker, clerk, or grocer,
Let yourself go.
(Uit FOLLOW THE FLEET)*

In het 'Let's face the music and dance'-nummer, staat Fred Astaire op het punt zelfmoord te plegen omdat hij zijn fortuin verspeeld heeft, maar dan redt hij Ginger Rogers van haar zelfmoordpoging en zingt:

*There may be trouble ahead,
But while there's moonlight and music and love and romance,
Let's face the music and dance.*

Ook in 'Slap that bass' helpt de dans tegen moeilijkheden:

*Zoom, zoom, zoom, misery you got to go.
Slap that bass, use it like a tonic,
Slap that bass, keep your philharmonic,
Zoom, zoom, zoom zoom, and the milk and honey'll flow.
Zoom, zoom, zoom zoom, the world is in a mess,
With politics and taxes, and people grinding axes,
There's no happiness.
Zoom, zoom, zoom zoom, rhythm leads your ace,
The future doesn't fret me, if I could only get me
Someone to slap that bass.
Happiness is not a riddle,
When I'm listening to that big bass fiddle.
(Uit SHALL WE DANCE)*

Deze songs laten iets essentieels zien van de unieke relatie van de muzikale komedie tot haar toeschouwer. De herhaling van de IK/JIJ-struktuur wijst op het verlangen een zekere intimiteit, een relatie met de toeschouwer te creëren, wat essentieel is voor 'eskapisme'. Het werk van Emile Benveniste levert ons een belangrijk onderscheid, dat nuttig is bij de beschrijving van deze relatie: de IK/JIJ-struktuur legt eerder de nadruk op het discours-karakter van de scène, minder op het histoire-karakter. Benveniste definieert *histoire* als het verhaal in de derde persoon dat al de sporen van de *énonciation* wegwerkt en ook de aanwezigheid van de lezer negeert. *Discours* daarentegen is een vertelwijze die de IK-vorm gebruikt, daarbij voortdurend de JIJ impliceert en de sporen van de *énonciation* bewaart.¹ Christian Metz past dit onderscheid toe op film in zijn artikel 'Histoire/Discours (note sur deux voyeurismes)'.² Voor Metz toont de traditionele film zichzelf als *histoire*. Deze film is echter *discours* wanneer men verwijst naar de intenties van de cineast en naar de invloeden die op het publiek worden uitgeoefend, enz.; maar de eigenschap van dit *discours* en de oorsprong zelf van zijn doeltreffendheid als *discours*, steunt juist op het uitwissen van de sporen van de *énonciation* en op de vermomming van zichzelf als *histoire*.

Dit onderscheid is korrekt bij de western of de gangsterfilm, maar gaat niet helemaal op voor de muzikale komedie. De Astaire/Rogers-films en al de

andere musicals waarin een 'show wordt opgezet', tonen met opzet de sporen van de *énonciation* om de illusie van een 'discours-in-wording' te scheppen.

In deze illusie van een 'kreatie-proces' staat nog een centraal element van de verhouding tekst en toeschouwer op het spel. Een essentieel aspekt van het *histoire*-karakter van een traditionele fictie-film is volgens Metz dat de film niet exhibitionistisch is: 'Ik kijk naar de film, maar de film kijkt niet naar mij terwijl ik naar hem kijk. Toch weet hij dat ik kijk. Maar hij wil het niet weten.' Nogmaals, dit kan waar zijn voor andere genres, maar is beslist onjuist voor de musical, waar de aanwezigheid van de toeschouwer voortdurend erkend en geëxploiteerd wordt. Dit wordt benadrukt door de 'blik' en door het gebruik van persoonlijke voornaamwoorden in de songs. In 'Shall we dance' bijvoorbeeld zingt Astaire rechtstreeks naar het publiek en spreekt het aan met 'jij' – 'You'd better dance little lady, dance little man'... – en in het refrein gebruikt hij zelfs 'wij', de IK/JIJ-relatie overstijgend met een gevoel van intimiteit tussen acteur en toeschouwer. In 'Let yourself go' wordt de jij-vorm door heel het nummer heen gebruikt ('If you go into your dance you forget your woes') met een nadruk in de laatste regel: 'Butcher, Banker, Clerk, or Grocer, / Let Yourself Go.'

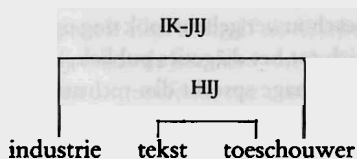
De aanwezigheid van de toeschouwer wordt eveneens erkend in het diëgeties universum van de film zelf. We zien verschillende shots van publiek en subjectieve shots van fictieve toeschouwers die deel uitmaken van dat diëgeties publiek. Zo is bijvoorbeeld het eerste shot van *SWING TIME* een subjectieve opname vanuit het standpunt van een fictieve toeschouwer, op het balkon, te midden van een diëgeties publiek (een 'jij') dat zichtbaar blijft, met Astaire beneden op de Bühne. Tijdens het Top Hat-nummer (*TOP HAT*) wordt de subjectieve opname vanuit een imaginaire toeschouwer eveneens gebruikt en wordt het diëgeties publiek zelfs nog meer benadrukt. Nadat Astaire met zijn wandelstok het koor 'beschoten' heeft, richt hij deze op het publiek en schiet. In het daarop volgende shot zien we een deel van het publiek dat terugdeinst van het 'schot'. In *SHALL WE DANCE* zien we tijdens een nummer Edward Everett Horton diskussiëren met een vriend tussen het publiek. Wanneer de andere toeschouwers hem vragen te zwijgen, volgt er een spel van 'ssst's', eerst met een subjectief shot van het publiek, dan van Horton. Met als resultaat dat op een bepaald moment het diëgeties publiek tegenover het publiek in de filmzaal komt te staan en dat ook het zwijgen oplegt. Het diëgetis publiek zelf erkent de aanwezigheid van de filmkijker in de zaal.

Dit zich rechtstreeks richten tot de filmtoeschouwer gebeurt ook nog op een andere manier. Eerst richt het personage zich tot het diëgeties publiek, maar dit verdwijnt bij een herkadring en het personage spreekt dan rechtstreeks tot het publiek in de filmzaal. Dit procédé komt zo vaak voor dat alle voorbeelden ervan niet kunnen worden opgesomd, maar het wordt onder andere toegepast in het 'Shall we dance'-nummer, de 'Waltz' uit *SWING TIME* en 'Let yourself go'.

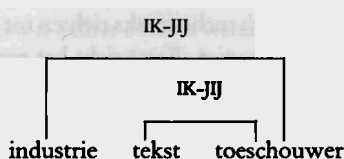


De aanwezigheid van de filmtoeschouwer wordt erkend en gebruikt door de tekst (door middel van blikrichtingen, voornamen, diëgeties publiek, herkadreering) om hem in de wereld van de film op te nemen. Hij wordt uitgenodigd om rechtstreeks deel te hebben aan de actie van de film: 'Put on your dancing shoes, stop wasting time/ Put on your dancing shoes, watch your spirits climb'. Het is essentieel dat de filmtoeschouwer de indruk krijgt in de tekst te zijn opgenomen omdat deze tekst het 'amusement' verheerlijkt; indien de toeschouwer met plezier participeert, dan deelt hij ook in het succes van de acteurs. De toeschouwer wordt in een paradoxale situatie geplaatst: er kan slechts van identifikatie met de personages uit de film sprake zijn wanneer hij zelf plezier beleeft, maar hij beleeft dit pas wanneer identifikatie heeft plaats gehad. Deze situatie is een gevolg van het feit dat dans en amusement hier als het allerbelangrijkste worden voorgesteld. Zich niet amuseren betekent: deel uitmaken van de trieste, saaie wereld waarover Astaire en Rogers juist triomferen. De toeschouwer, gewoonlijk de passieve toeschouwer van een vertelling zonder *discours*, heeft een actieve rol in de muzikale komedie te vervullen, want zijn plaats als toeschouwer is cruciaal om het amusement te doen slagen.

De tekst van de musical kan enkel functioneren, niet omdat hij, zoals Metz beschrijft, een *discours* is vermomd als *histoire*, maar eerder omdat hij *histoire* is vermomd als *discours*. De tekst van de musical erkent niet alleen de aanwezigheid van de filmtoeschouwer, maar creëert ook nog de illusie dat hij deel uitmaakt van het creatief proces zelf. De diagrammen die volgen, kunnen dit onderscheid verduidelijken:



I. TRADITIONELE TEKST



II. TEKST VAN DE
MUZIKALE KOMEDIE



Beide diagrammen tonen het *discours* tussen industrie (Hollywood, regisseurs, enz.) en toeschouwer als de fundamentele relatie waarop de hele tekst steunt, en wijzen op de verschillende vormen die een tekst kan aannemen om zulk een relatie tot stand te brengen. De doeltreffendheid van het *discours* tussen industrie en toeschouwer, in diagram II, is volledig afhankelijk van het succes van het gesimuleerde *discours* tussen tekst en toeschouwer.

De IK/JIJ-relatie is absoluut essentieel voor deze films, in zoverre ze ideologische mechanismen zijn en produkten van de jaren dertig. Deze structuur is kenmerkend voor wat Althusser 'de interpellatie van het individu in de tekst' noemt. De notie van interpellatie is cruciaal voor het begrijpen van de ideologische implicaties van dit diskursief karakter van de musical-tekst. Volgens Althusser: 'elke ideologie spreekt de konkrete individuen tot konkrete subjecten aan'.³ Als voorbeeld noemt hij de christelijke ideologie, waarin God het subjeet onmiddellijk toespreekt. De tekst funktioneert pas efficiënt in zoverre de lezer gelooft dat hijzelf wordt toegesproken in een zin als: En zo, zeg ik U ...'. Er is in de tekst een opening ingebouwd waardoor de lezer in de tekst naar binnen geroepen kan worden. Voor om het even welke ideologische tekst is de gewenste reactie van de lezer een 'Ja, ik ben het' in de tekst.

De muzikale komedie herkent de toeschouwer, de toeschouwer herkent zichzelf in de tekst. Alleen wanneer deze dubbele herkenning plaats gehad heeft, kan de toeschouwer zich met de tekst solidair voelen en geloven dat hij essentieel is voor het verdere verloop van het spektakel. Het is deze functie die de eerste kategorie van songs ('Shall we dance') moet vervullen: de normale *histoire*-relatie van tekst en toeschouwer vermommen als een *discours*-relatie die de toeschouwer binnen de tekst interpelleert als een actief en bevredigd 'JII'. Het is de kracht van deze band die de dans zo overtuigend maakt als alternatief voor de wanhoop.

II. 'The Continental' (verheerlijking van de dans)

De tweede grote categorie van songs – 'The Continental' – is een absolute verheerlijking van de dans. Deze songs vooronderstellen de eerste categorie 'Shall We Dance'.

Ze suggereren dus de dans niet meer als alternatief voor de wanhoop, maar vertrekken van het punt waarin de toeschouwer reeds overtuigd is van het belang van de dans. De plaats van de songs in de film onthult deze vooronderstelling: zij verschijnen steeds in het midden of in de tweede helft van de film en er zijn steeds minstens twee dansnummers aan voorafgegaan. Op een uitzondering na is in elke Astaire / Rogers-film minstens één song volledig gewijd aan het voorstellen van een nieuwe dans: 'The Continental' in *THE GAY DIVORCEE*, 'The Piccolino' in *TOP HAT*, 'I'd rather lead a band' in *FOLLOW THE FLEET*, 'Bojangles of Harlem' in *SWING TIME* en 'The Yam' in *CAREFREE*. Deze songs zijn er enkel om de dans te verheerlijken. De verwijzingen erin naar andere dansen onderstrepen maar weer eens dat de dans van vitaal belang is. In 'The Yam' bijvoorbeeld vinden we zulke verwijzingen:

*I didn't come to do the Charleston,
I didn't come to Ball the Jack.
I didn't come to do the Susie Q,
Or the Bottom they call Black.
I didn't come to do Big Apple,
I didn't come to do the Shag,
But Honey here I am to do the Yam,
'Cause the Yam is in the bag.*

Er worden zelfs instructies gegeven hoe we de Yam moeten dansen: 'Raise your hand and sway, like you hold a tray'. Astaire en Rogers tonen hoe de dans gedanst moet worden. Het verlangen om de toeschouwer in de wereld van de film te betrekken wordt gevisualiseerd wanneer Astaire en Rogers mensen uit het diëgetiese publiek gaan halen om hen de dansfiguren aan te leren, zodat op het einde van de song iedereen de Yam danst.

Een onderdeel van deze Continental-categorie vormen de solo-dansen van Astaire, waarin zijn virtuositeit op de voorgrond staat. Deze solo's zijn ook een verheerlijking van de dans, maar zij leggen meer de nadruk op Astaire dan op het shownummer in zijn geheel. Voorbeelden hiervan zijn de nummers 'Free for anything fancy' en 'Top hat, white tie and tails' in *TOP HAT*, het tap-dansnummer waarbij de muziek gespeeld wordt op een defekte pick-up in *SHALL WE DANCE*, de dans met het off-screen orkestje dat verschillende ritmes speelt in *FOLLOW THE FLEET*, het tweede gedeelte van het 'Bojangles'-nummer in *SWING TIME* waarin Astaire met zijn schaduwen danst, de golf-dans in

CAREFREE en het 'Sing for your supper'-nummer in THE GAY DIVORCEE. De betekenis van deze virtuoze nummers wordt in de derde categorie toegelicht, maar ik heb ze hier reeds genoemd omdat één van hun functies ontgensprekelijk de verheerlijking van de dans is.

Kenmerkend voor deze verheerlijking is dat er een waardeverschuiving in plaatsvindt die centraal is voor het mechanisme van de musical. Het ekonomies sukses dat in de 'werkelijke' wereld zo hoog geschat wordt, wordt in de fiktieve wereld van de musical vervangen door sukses in liefde en dans. Toch is het geen eenvoudig vervangen van het ene door het andere. Het 'eskapisme' van de musical komt via een permanent verwijzen naar de werkelijke wereld tot stand en deze verwijzingen zelf liggen aan de basis van de waarde-verschuiving. Sukses in liefde en dans vervangt niet alleen materieel sukses, maar bovendien worden ze in de films van Astaire en Rogers tegenover elkaar geplaatst.

In SWING TIME bijvoorbeeld, is het ene sukses alleen maar mogelijk wanneer het andere uitgesloten wordt; als Astaire te veel geld verdient, moet hij terugkeren naar zijn verloofde en faalt hij in zijn liefdes-affaire met Rogers. Als hij financieel faalt, kan hij wel bij Rogers blijven en dus overwinnen in de liefde. Deze oppositie wordt in het begin van de film aangegeven. De hypokriete vader van Astaire's verloofde verandert zijn houding op het moment dat hij hoort dat Astaire de huwelijksplechtigheid miste omdat hij bezig was een fortuin te maken. Dit laat zien hoeveel belang de vader hecht aan geld, zelfs ten koste van het geluk van zijn dochter. Zijn bewering dat 'geld het karakter toont' heeft in deze kontekst een ironies effect, juist omdat het aantoont hoe weinig karakter rijke mensen hebben. Zo krijgt ekonomies sukses een zeer negatieve konnotatie, nog voor het avontuur in New York begonnen is.

In SWING TIME worden ekonomiese termen gebruikt om over de liefde te spreken; er is een 'liefdesstaking' in de gang van het hotel en Astaire protesteert met een bordje tegen de onrechtvaardige liefdesbehandeling van Rogers. In Rogers' filmnaam Penny zit ook al die 'ekonomie van de liefde'. Die naam wordt benadrukt in het 'Never gonna dance'-nummer, waarvan de eerste regel: 'And so, I'm left without a penny', hernomen wordt als: 'And so, I'm left without my Penny'. In de combinatie van de fiktieve namen van Astaire en Rogers, Lucky Penny, kulmineert dit in ekonomiese termen over de liefde spreken.

Ook in SHALL WE DANCE staat de waardeverschuiving tussen de twee tegengestelde vormen van sukses op de voorgrond. In deze film is er oppositie tussen grote, klassieke kunst – het ballet – en populaire kunst – de muzikale revue. Astaire zou willen tap-dansen ondanks zijn reputatie in een aristokratiese kunst, meer nog, hij zou willen dansen met een populaire danseres, Rogers. In 'Slap that bass' zingt Astaire letterlijk: 'Keep your philharmonic' en tweemaal in de film ziet men de democratisering, de 'ont-aristokratisering' geschreven staan: eerst als krantenkop: 'Jazz-Ballet Merge' en later als affiche:

'Broadway and Ballet Merge'. Het slotnummer combineert beide dansstijlen en geeft daarmee zijn innerlijk konflikt weer. Het is uiteindelijk de populaire stijl die het haalt, wanneer Astaire Rogers voor zich wint. Het idee van sukses wordt niet verlaten maar het waarde-objekt ervan is gewijzigd. In plaats van geld wint hij nu het meisje. Zijn rivaal verliest, omdat hij een verwaande, rijke jongeman van Park Avenue is.

Gegeven deze tegenstellingen zou men verwachten dat Astaire's rivalen zakenlui zouden zijn, maar een dergelijke oppositie van entertainer versus niet-entertainer vindt men hier niet. Zo is in SWING TIME Ricardo Romero een zanger en leider van een orkest. Ook in TOP HAT is zijn rivaal een 'artiest', namelijk een ontwerper die ook nog zingt. Het fundamentele onderscheid is dus niet dat Astaire een show-man is, maar dat hij een danser is, en hij wint voortdurend omdat hij een danser is. In SWING TIME, CAREFREE, TOP HAT, SHALL WE DANCE en THE GAY DIVORCEE begint de liefde tussen Astaire en Rogers op het ogenblik dat ze voor het eerst met elkaar dansen. De kracht van de dans wordt nog versterkt in het tweede gedeelte van deze films, wanneer Astaire de liefde van Rogers terugwint met een dans. Deze kracht van de dans is nog het meest geprononceerd in CAREFREE. In CHANGE PARTNERS hypnotiseert Astaire (die psychiater is) Rogers tijdens de dans.

III. 'Cheek to Cheek' (dans en seksualiteit)

In de diëgetiese wereld van de film is de kracht van de dans enorm omdat hij vaak een metafoor is van de seksuele daad. Deze dansen die Astaire en Rogers voor het eerst bij elkaar brengen, vormen een aparte categorie. Ook hier wordt de dans verheerlijkt, maar niet op dezelfde manier als in de eerste en de tweede categorie. De dans is hier geen alternatief voor wanhoop, noch een verheerlijking van de dans door de dans, maar is een middel tot seksuele intimiteit. In 'Cheek to Cheek' zingt Astaire:

*Heaven, I'm in heaven, and my heart beats so that I can hardly speak,
And I seem to find the happiness I seek,
When we're out together dancing cheek to cheek.*

De intieme dansen – 'Never gonna dance' (SWING TIME), 'Change Partners' (CAREFREE), 'Night and Day' (THE GAY DIVORCEE), 'Lovely Day' en 'Cheek to Cheek' (TOP HAT) – hebben eigenschappen gemeen die ze radikaal van de andere dansen onderscheiden. Het diëgetiese publiek dat in de eerste en tweede categorie zo sterk aanwezig was, ontbreekt hier. Er is ook geen diëgeties orkest zoals in beide andere categorieën en alhoewel er meestal een diëgetiese dansvloer is in deze categorie, is er toch geen diëgeties imperatief voor de dans, zoals bijvoorbeeld een publieke voorstelling. Ze worden allemaal privé ge-

speeld. Ook als Astaire en Rogers hun dans te midden van de andere acteurs op een 'publieke' dansvloer beginnen, verplaatsen ze zich tegen het einde van de dans naar een geheel andere, private dansvloer. Dit zien we in 'Cheek to Cheek', 'Change Partners' en 'Night and Day'. In 'Never gonna dance' dansen Astaire en Rogers weer wel op een publieke dansvloer, maar na sluiting van de club, zodat ze helemaal alleen zijn.

Als gevolg van deze afzondering is de 'blik' zelden rechtstreeks naar het publiek gericht. Van het voyeurisme, waarover Metz spreekt in verband met cinema als *histoire*, is dus alleen in deze intieme dansen sprake. De toeschouwer wordt voortdurend in de positie van voyeur gedrukt. In het 'Night and Day'-nummer is de kamera samen met Astaire en Rogers in de kamer wanneer zij beginnen te dansen, dan verplaatst het kamerastandpunt zich abrupt naar buiten en wordt door de gordijnen van een venster naar de dans daarbinnen gekeken. In een volgend shot is de kamera terug in de kamer, letterlijk opkijkend naar het danspaar vanonder de tafel, waarvan blad en zijkanten zichtbaar zijn aan de rand van het beeld. Het is niet toevallig dat er op de meest intieme momenten een radicale verschuiving optreedt van *discours* naar *histoire*.

Het intieme karakter van de dans wordt niet alleen benadrukt door het kamerastandpunt en de afwezigheid van een diëgeties publiek en orkest, ook de dansbewegingen zelf suggereren nadrukkelijk de seksualiteit in de dans. Op het einde van het 'Night and Day'-nummer nemen Astaire en Rogers op een stoel plaats, opzij van de dansvloer. Astaire legt Rogers achterover en klopt zijn handen af in een gebaar van: 'dat heb ik goed gedaan'.

Gelijksoortige suggestieve bewegingen, ondersteund door de muziek, vindt men ook in de 'Cheek to Cheek'-dans. De muziek groeit geleidelijk naar een klimax en wordt dan bruusk afgebroken. Dit gebeurt precies op het moment dat Astaire Rogers in een rustende houding over zijn arm legt; zij laat hoofd en schouders achterovervallen in een gebaar van totale overgave. Deze volledige 'freeze' van zowel muziek als bewegingen op het moment dat Astaire en Rogers een zeer suggestieve pose aannemen, schept een symbolies, een metafories orgasme. Dit wordt onderstreept door de muziek die versnelt en versterkt tot juist voor de bruuske stop en daarna trager en zachter klinkt. En ook de dansbewegingen worden langzamer na de stop.

In de 'Never gonna dance'-sekwens uit SWING TIME worden de suggestieve dansbewegingen eveneens gekoppeld aan het suggestieve tempo en ritme van de muziek. Astaire begint te zingen dat hij nooit meer zal kunnen dansen als Rogers hem verlaat. Na de song hernemen ze hun eerste gedanst wandeling uit de dansakademie om daarna ook hun eerste echte dans opnieuw op te voeren. Gelijktijdig met het langzaam intenser worden van de dans versnelt het tempo van de muziek die, en dit is opmerkelijk, na het zingen gewoon

verder is gegaan. In de dansen 'Change Partners' en 'Cheek to Cheek' is er naast de overgang van de publieke naar de private dansvloer ook een overgang van het verbale naar het non-verbale, wat weer de seksualiteit in de dans onderstreept.

De falliese kracht van de danser Astaire wordt in deze film voortdurend gesuggereerd. In het 'Bojangles of Harlem'-nummer functioneren de enorm lange kunstbenen van Astaire ongetwijfeld als fallies symbool. Maar fundamenteeler voor de structuur van de dans in het tekstueel systeem is dat de danssolo's van Astaire (die deel uitmaken van de genoemde 'continental'-categorie) een bewijs zijn van zijn kracht en virtuositeit. De relatie tussen de virtuositeit in de dans en de virtuositeit in seksuele relaties wordt geaksentueerd in een misverstand tussen Astaire en Rogers in *THE GAY DIVORCEE*. In dit gesprek heeft Rogers de indruk dat Astaire een gigolo is en geen danser, zodat zijn toespelingen op het feit dat hij vreugde brengt in het leven van duizenden meisjes en hen gelukkig maakt, zeer shockerend klinken voor Rogers. Deze scène is nadrukkelijk komies en het misverstand wordt natuurlijk uit de weg geruimd, maar het idee dat Astaire beschouwd werd als iemand die op een nogal bedenkelijke manier duizenden jonge meisjes plezier geeft, blijft in het geheugen van de toeschouwer gegrift.

Deze typologie is slechts een aanzet voor een studie van de tekstuele mechanismen in deze musicals. Het 'eskapisme' van deze films steunt op een compleet tekstueel apparaat, dat zijn eigen sukses verzekert door de wereld 'op muziek te zetten'. De musical creëert voor de toeschouwer niet alleen de mogelijkheid tot participeren, maar zorgt door zijn eigen zelf-verheerlijking ook voor een verlangen naar die participatie. Het gewicht van de toeschouwer in de structurering van de musical is fundamenteel voor een duidelijk inzicht in de specifieke matrix van elementen eigen aan de muzikale komedie als genre. De studie van genres moet, zoals de musical, rekening houden met de toeschouwer om zijn doel te bereiken.

Noten

Vertaling: Reinhilde Weyns. Uit: *Dance Magazine*, november 1980.

1. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Parijs (Gallimard) 1966.
2. Christian Metz, 'Histoire/Discours (aantekening over twee voyeurismen)', in: *Seminar semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 77-84.
3. Louis Althusser, 'Idéologies et appareils d'état', in: *Positions*. Parijs (Editions Sociales) 1976, p. 113; ned. vert. 'Ideologie en ideologische staatsapparaten', in: *Te Elfter Ure* 24, 1978, p. 93.