



# Het lichaam

Alain Masson

Al heeft het niet de eenvoud van een teken, toch laat het lichaam van de acteur zich niet herleiden tot ruw materiaal dat naar believen in uitdrukkingen kan worden omgezet. Met name in de musical zijn de grenzen en gebreken ervan onoverstijgbaar: de kleine gestalte van Fred Astaire, de mollige dijen en het kinderlijk gezicht van Betty Grable, de volle heupen van Cyd Charisse of het massieve uitzicht van Gene Kelly: ze bepalen alle de grenzen van hun mogelijkheid tot expressie. Deze lichamelijke feiten moeten dus een behandeling ondergaan: de intelligentie van Astaire, de onschuldige schunnigheid van Betty Grable, de troebele sensualiteit van Cyd Charisse en de vastberadenheid van Kelly, dat zijn de dramatische oplossingen die vindingrijke scenarioschrijvers ontwikkeld hebben voor de problemen die het uiterlijk van deze dansers hen stelde. Want in de dans ontsnapt het lichaam aan het kledingstuk: het uit zich tegelijk als vorm en als dynamiek. De lichamelijke persoonlijkheid van Astaire heeft dus zijn personage op het scherm gesuggereerd. De vormgeving van een personage hangt af van zijn uiterlijk. In die zin triomfeert in de musical een traditie van de Amerikaanse film: die van de lichamelijke karakterisering en de type casting.

Akademische critici hebben vaak deze gewoonte gelaakt: het personage is geen schepping van een acteur meer, maar een bundeling van trekken die door het geheugen met bepaalde fysieke kenmerken worden verbonden: de acteur verliest elke plasticiteit. Dit is waar, maar brengt men de acteur ook niet in een bedrieglijke situatie wanneer men hem vraagt tegen zijn lichaam in te spelen, en hoe zich uit te spreken over de waarden van een lichaam, tenzij via het tastend zoeken tot de dag van erkenning? Het publiek heeft Astaire gevonden in het personage van *FLYING DOWN TO RIO* en *THE GAY DIVORCEE*; het had hem amper gezien in *DANCING LADY*. Geen enkele grimas doet een gelaat vergeten. Astaire, Kelly, Cyd Charisse, Eleanor Powell of Betty Grable spelen niet slecht; ze spelen helemaal niet. Meer nog dan John Wayne of Frank Sinatra zijn

ze figuren van een feest of koningen van een carnaval, even bekend als Harlekijn en Colombine. De musical leent zich goed tot deze luchtige mythologie wegens de geringe aandacht die hij aan het drama besteedt.

De musical openbaart de lichamen. Deze bewering mag letterlijk begrepen worden. Vòòr de preutse invloed van de 'Hayes Code' in 1934, maar ook nog daarna. Over het algemeen wordt *THE FRENCH LINE* (L. Bacon, 1953) als de meest gewild exhibitionistische Hollywoodfilm beschouwd, al zouden de hedendaagse toeschouwers wellicht teleurgesteld zijn. Hoewel de musical de beperkingen van de censuur heeft weten te omzeilen, toch heeft hij er tegen moeten vechten. Een voorbeeld van zeldzame moed: Hugh Herbert speelt in *FOOTLIGHT PARADE* (L. Bacon & B. Berkeley, 1933) een geleerde en vitterige bediende belast met censuur. Bij iedere gelegenheid geeft hij aan wat verboden is, en in welke staat. Wanneer hij met een jongedame verrast wordt op een sofa, legt hij uit dat hij haar aan het tonen was wat niet mag in Kalamazoo. De regisseur (James Cagney) had vergeefs getracht hem van de set te weren: hij werd beschermd door de echtgenote van de producer, een militante vrouw die geen afkeer heeft van mooie jongens (Dick Powell, en nog een andere). Dat alles speelt zich af in het theater, maar de polemiek tegen de vrouwenliga's is er niet minder duidelijk om.

Als choreograaf en regisseur heeft Busby Berkeley zich altijd ingespannen om de oproep, die in één van zijn films in de mond van een choreograaf-regisseur gelegd wordt, uit te voeren: 'I want to see those legs!' En alle starletts hesen hun rokken op zonder er kwaad van te denken. De mooiste vrouwen van de Amerikaanse cinema: Cyd Charisse, Marilyn Monroe, Rita Hayworth, zijn allen min of meer geschapen door de musical, maar het genre legde vooral beslag op de zinnelijkste onder hen, zij die de lichamelijke inkarnatie zover dreven dat ze soms samenviel met vulgariteit: Ginger Rogers, Joan Blondell of Betty Grable, en ook de uitbundigsten, die ongekunsteld een stevige en eerlijke sensualiteit konden doen gelden: Ruby Keeler, Vera Ellen of Mitzy Gaynor.

1933. *ROMAN SCANDALS* (Frank Tuttle & B. Berkeley): terwijl Ruth Etting 'No More Love' zingt blijft de kamera hangen rond naakte slavinnen, met de polsen geketend aan dikke witte zuilen. Hun lichte lange haren bedekken boezem en buik; trage klachten trekken in hun ogen voorbij. Als dit beeld al een sadistische droom verwerkelt, dan wordt er toch alle passionele scherpte aan ontnomen door thema's van eentonigheid: cylinders, draaiende sets, nostalgiese muziek, de kwetsbaarheid van de lichamen met geheven handen, en het uitstralen van zoveel ontroerende blankheid.

Eén der tragiese eisen van de erotiek is dat de seksualiteit onvermijdelijk moet lijken. In deze scène, een der hevigste uit de geschiedenis van de musical, neemt de aantrekking, waaraan men niet kan onsnappen, niet het masker van het onafwendbare aan. Deze gevangen lichamen, des te meer aan ons overgeleverd door hun lijden, worden ons niet opgedrongen, noch door licht dat hen

zou boetseren, noch door koortsachtige muziek. De erotiek wordt op afstand gehouden: deze lichamen, hun plaatsing zijn niet zonder seksuele waarde, maar ze worden er niet toe herleid. De onbewogen belichting en de luchthartige regie laten ons heel wat meer zien dan objecten van verlangen, namelijk het totale vrouwelijke wezen, hier volgens een antieke mythologie beschouwd als uitermate geschikt voor het lijden.

In andere gevallen beeldt Berkeley met evenveel genoegen de vriendelijkheid, de naïviteit, de tederheid, het verscheurd zijn of de dapperheid uit, eigenschappen die volgens hem de vrouw kenmerken. Dit overstijgen van de erotiek berust ook op het grote aantal lichamen dat ons wordt getoond. In de koren van alle musicals, maar vooral in de nummers van Berkeley: met de overvloed aan naakt, de uitstalling van prozaïes ondergoed, de dijen die zich openen voor de kamera, het keurslijf dat door de jurk heen zichtbaar is, en het gemak van al die glimlachjes die poseren voor de fotograaf, komt een prikkelend landschap tot leven. Maar elk verlangen veronderstelt een keuze en een obstakel, terwijl Berkeley's kamera, onwelvoeglijk en gretig, steeds meer dan één naakt tegelijk vat. Deze methode zal door het hele genre worden gevolgd, zij het in minder ontklede varianten. Alain heeft de lof van het plattelandbal gezongen: het zet de prikkelingen van de zinnelijke begeerte om in onschuldige lichaamsbeweging. Maar in de musical is de bijna permanente kloof tussen liefde en seksualiteit verontrustend. (...)

Zijn uitgesproken voorkeur voor het – vrouwelijke – lichaam heeft de musical er nooit toe gebracht, wat men ook heeft mogen beweren, seksuele handelingen op te roepen, zelfs niet door de delikate metaforen van de dans. Evenals de rest van de Amerikaanse cinema uit die tijd maakt de musical van de kus het dubbelzinnige en enige symbool van alle strelingen, gaande van zoen tot paring, maar daarnaast kan hij tientallen jonge meisjes zich liefjes laten betasten in Central Park (GOLD DIGGERS OF 1933), het voltallige personeel van een fabriek zich op het gras bij een kermis laten uitstrekken (THE PYJAMA GAME) en zonder slag of stoot in de meisjesslaapzaal binnendringen (SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS). Het verlangen van de personages wordt met geen woord uitgesproken maar het lichaam van de dansers staat in een hechte en permanente relatie tot de uitdrukking van dat verlangen. Bij deze tweespalt voegt zich nog de onzekerheid die op het verlangen van de toeschouwer drukt: hij wordt niet verplicht, maar wordt hij wel aangezocht? Voor we dit kunnen onderzoeken moeten we weten welk lichaam de musical ons toont.

Het is het lichaam van de droom, van het feest, in een koor of alleen. Het lijfelijke is ervan uitgesloten. De paradox ligt in het feit dat deze beperking er niet toe leidt minder te laten zien. De musical geeft de ereplaats aan het lichaam, maar zorgt ervoor dat de scheiding tussen onthulling en het beleefde zo scherp mogelijk blijft. (...)

Brutaal gedeeld blijven voor het verlangen slechts twee even ontoereikende



vertalingen beschikbaar: het liefdeslandschap waar de lichamen zich onthullen, en de lyrische opwelling van het gevoel. Tweemaal materie voor dans. Het lichaam is teken en schouwspel, nooit vlees dat geleeft wordt in verlangen, in honger, in dood. Noch pijn, noch genot. (...)

We zien nauwelijks een voorbeeld van beleefde seksualiteit in de musical. Het melodrama is fatsoenlijker en tegelijk zinnelijker; de komedie is minder sentimenteel maar spreekt toch beter over tederheid. In de klassieke Amerikaanse film deelt slechts de western die koelheid van de musical. Zijn originaliteit vloeit voort uit een onwetendheid der seksualiteit en een ongemene geestdrift voor het lichaam, uit onbeschaamdheid zonder schaamteloosheid, gevoeligheid zonder verlangen. Zijn gulle prikkelingen wissen de erotiek uit. Het verlangen gaat alleen naar sterfelijke lichamen uit. Wanneer de western de dood voorbehoudt aan de mannen, wanneer hij hem daar tot absolute gebeurtenis maakt, zonder wroeging en zonder rouw, dan ontzegt hij zich vrijwillig elke lichamelijke waarheid.

De afwezigheid van de dood is ook in de musical het fundamentele kenmerk van de ikonografie der lichamen. (...)

De dood, onomkeerbaar, plechtig, is een sterk narratief moment, heel snel een morele sanktie, een tragiese ontknoping en dus ver af van de luchtigheid van het genre (...). Toch doordrong een zeker gevoel voor de dood de laatste jaren van de musical. Een gevoel voor de dood als een mythise kracht die de integriteit van lichaam en individu bedreigt en daardoor onderdeel is van een sociale noodzaak. Deze unanieme visie op de betekenis van de dood in de nadagen van het genre onderstreept de coherentie ervan.

Het lichaam dat door de musical bewonderd wordt is dus een holle beeltenis. In de romans van Bernanos, en vooral in *Journal d'un curé de campagne* is iedereen ziek; in de werken van Roger Martin du Gard sterft iedereen jong. De levensverwachting van de bewoners van de musical daarentegen is heel groot, hun kans op oud worden bestaat bijna niet. Fred Astaire is altijd leeftijdsloos geweest; Dolly (Barbara Streisand) is een heel wat jongere weduwe op het

witte doek (HELLO DOLLY) dan op het toneel; we vermoeden dat de zouteloze serie Funny's (FUNNY GIRL en FUNNY LADY van Herbert Ross, 1975) zal eindigen met een FUNNY GRANNY zodat Barbara Streisand naar genoegen haar kunstjes kan vertonen; en voor Cyd Charisse, die, verwelkt en daarom nog aandoenlijker, verscheen in TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN (V. Minnelli, 1964) volstaat het te dansen om opnieuw eeuwigdurend te worden (THE SILENCERS, Phil Karlson, 1964).

Zuivere uitdrukking van volumes en oppervlakten, opperhuid op niets gespannen, onsnapt het lichaam van helden en acteurs aan erosie. Dat is geen mirakel maar een kunstgreep van scenarioschrijvers, grimeurs, fotografen. En de producers hebben Shirley Temple, Gloria Dean en Deanna Durbin verboden ooit de volwassenheid te bereiken: ze zijn verdwenen met twaalf jaar, eenentwintig jaar, zesentwintig jaar. Alsof de gedachte dat de seksualiteit zou verschijnen om in de puberteit het lichaam te wijzigen, of om op volwassen leeftijd het gedrag te laten bepalen, ondraaglijk was. Mickey Rooney heeft zijn 'eeuwigheid' alleen maar te danken aan zijn kleine gestalte, zijn kinderlijke energie; Donald O'Connor werd gedwongen een duidelijk onvolwassen personage vol te houden. Aanwezigheid in de musical wordt opvallend vlug vergeten: iemand die een film of een sekswens lang alle aandacht trekt, verdwijnt daarna volledig. Kortstondige verschijningen van een danser of een zangeres als Joan Blondell, Mitzi Gaynor of Tommy Rall leken best in staat om lange tijd eerste of tweede rollen te spelen: ze zijn in rook opgegaan of hebben de rest van hun carrière aan andere genres besteed. De musical kent zijn eigen tijdstelling: het lichaam, innerlijk eeuwig, blijft uiterlijk niet bestaan. Alleen verstand en herinnering doen ons twijfelen aan de stevigheid en eeuwigheid van deze figuren; het spektakel-lichaam eist absolute tegenwoordigheid, zonder enig verleden en buiten elke aanzet tot belofte. De verschijning, zonder substantie en zonder geheim, is zo volledig dat men haar niet eens kan zien verdwijnen: de epiloog van een nummer is nooit een lichaam dat zich verwijderd, maar de waarheid van iemand die totaal aanwezig is. Aanwezigheid en afwezigheid kennen hier geen gradatie; als de musical de dood niet heeft kunnen uitbeelden, dan is dat ook omdat ze geen lijk achterlaat. (...)

Deze lichamen zonder substantie laten geen sporen na. De musical heeft dus een voorkeur voor strakke droge vloeren waar de stap kort weerklinkt: onder het gras ligt altijd een plankenvloer. Hij is natuurlijk wel op honderd manieren aangepast. Een krant, marmer, tegels of spiegels wijzigen de klank of het gezicht, maar nooit de stevigheid van de plek waar gedanst wordt. Wanneer de zeven broers van SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS in de sneeuw dansen, dan is het alleen met armgebaren, en om hun eenzaamheid aan te geven. De wereld van de communicatie is die van de grond waarop men loopt, glijdt, terugschuilt, in tegenstelling tot alles waarin men wegzinkt. (...)

De vloer zal dus strak blijven, ook al wordt het decor omvergeworpen zoals in

'Moses Supposes' (SINGIN' IN THE RAIN); een metafysisch postulaat maakt van de ruimte een open vlakte die zich eindeloos uitstrekt voor de menselijke beweging. Hier vormt de afstand geen obstakel. Ze is zuivere doorzichtigheid en laat Berkeley's kamera, evenals de veroverende dansen van de moderne musicals, in zich binnendringen. Astaire's dans aan het plafond (ROYAL WEDDING) kan als een poging tot uitbreiding van de vloer geïnterpreteerd worden. Omdat de luchtbutelingen van Astaire in THE BELLE OF NEW YORK dit principe geweld aandoen, geven ze de indruk, betekenisvol maar teleurstellend, van het wonderlijke en van trukage, zoals de grote droomsekwens waarmee PAGAN LOVE SONG (Robert Alton, 1950) eindigt. Er is een samenwerking nodig tussen de danser en zijn ruimte; de ontsluiting van de uitgestrektheid mag niets verschuldigd zijn aan zevenmijlslaarzen. Als ze zich in de lucht afspeelt heeft bewegingsvrijheid niets bijzonders te betekenen, ten eerste omdat werkelijke bewegingen er bespottelijk uitzien vergeleken met de mogelijkheden van het zweven, maar ook omdat de plaats van het lichaam elke bepaaldheid verliest. Men begrijpt dan dat het contact met de grond, hoe kort ook, de danser vastpint in de perspectieftekening van het decor, dat het hem situeert, terwijl de sprong of buteling het hem mogelijk maken onmerkbaar te ontsnappen aan de filmiese topografie.

Het zwevende lichaam is amper nog silhouet: afstanden worden alleen nog door de grootte aangegeven, noch een situatie, noch een handeling kunnen dat nog, daar ze onduidelijk en niet te voorzien zijn. Is de vloer wel in beeld dan blijft het de danser nog een ogenblik vrij om zich op een bepaalde manier in de ruimte te schikken. De wisseling tussen deze vrijheid en het 'tappen' van de voeten is de cinematografische vorm van de dans.

Een onbepaaldheid en een duidelijk spoor nalaten, dat zijn de twee tegengestelde, maar symmetrische tekorten van het lichaam tegenover de cinematografische norm voor de lichamelijkeheid. Een lichaam zonder volume, zonder zwaarte en dus niet in staat tot modellering, tot reliëf: in de beweging tekent het lichaam zich af; maar dit dynamisme, waarmee het zich losmaakt uit het decor en waardoor het een menselijkheid verwerft, moet ergens ook reëel worden.

In tegenstelling tot het ballet moet de cinematografische dans duidelijk de plaats aangeven waarop hij valt. De tippen van de ballerina trommelen op een onzichtbare scène: het is een diskreet spel, een keuze, en zonder geluid. Astaire, Kelly, Ruby Keeler of Eleanor Powell vallen in alle felheid een blinkende vloer aan; dit is de prijs voor de werkelijkheid van hun illusie. Het is niet zonder reden dat de tapdans stilaan uitsluitend aan de man werd voorbehouden: het contact van Ginger Rogers, maar vooral van Cyd Charisse met de grond is vaak onmerkbaar. Ze winnen aan sierlijkheid, maar worden irreëel.

Het lichaam van de musical-personages ziet er onkwetsbaar uit, ongemerkt en zonder littekens. Het verenigt dank zij de dans gepolijste ondoordringbaarheid

met kwetsbaarheid en dank zij de liefde met tederheid. Het is een beeld van vrijheid en geen toverwereld. Vrij tegenover de ruimte, de tijd en het ik, moet dat lichaam toch open blijven voor verdriet en gevoel, maar alleen als oppervlakkige motivaties. Niettegenstaande de mooie atleten van GENTLEMEN PREFER BLONDES of MEET ME AFTER THE SHOW (Richard Sale, 1951) is het vooral het vrouwenlichaam dat de euforische betekenis van het lichaam te dragen krijgt, en niemand heeft dit beter laten zien dan Busby Berkeley in de jaren dertig. (...)

Noch de materie noch de vorm van het lichaam, maar hun verbondenheid in levenslust maakt de schoonheid van Berkeley's heldinnen uit. De vorm is hier geen waarde die van buitenaf komt, geen regel; de materie is geen voorwendsel maar wordt innig met de vorm vermengd. Het lichaam van de jaren vijftig daarentegen impliceert een strijd van de vleselijke vormen tegen de discipline die ze gevangen houdt. Het vult de kleren zonder diskretie. De lijn is het resultaat van een spanning. Het lichaam van de musical heeft niets aan schoonheid verloren, maar wel aan volheid. Rita Hayworth geeft waarschijnlijk het kritieke ogenblik aan, zozeer roept haar mengsel van frisheid en van sensualiteit om strengheid in YOU'LL NEVER GET RICH of in YOU WERE NEVER LOVELIER (William Seiter, 1942), terwijl in COVER GIRL (Ch. Vidor, 1944) haar charme reeds verloren gaat in elegantie.

Het lichaam heeft dus zijn hollywoodse geschiedenis. De western-helden zullen op een bepaald moment gekonfronteerd worden met psychologische problemen; dit wordt in de evolutie van de musical een transformatie van het lichaam. Onderhuids leidt dit tot een analoge pathetiek. Het zou te eenvoudig zijn het lichaam van de jaren dertig voor te stellen als het echte vrije lichaam tegenover dat van de jaren vijftig als ingekapseld in zijn vorm. Om te beginnen geven deze lichaamsvormen slechts de ideaalvormen aan van hun tijd, niet de realiteit; verder zijn alle modes even dwingend; tenslotte is het lichaam der jaren dertig veel nadrukkelijker uitgesteld. Maar anderzijds worden dwang en keurslijf in de moderne musical onderdeel van de schoonheid in tegenstelling tot de vrijheid waarmee vroeger de sensualiteit uit talrijke figuren straalde. Hier was het lichaam nog een bron, daarna is er de overvloed van het lichaam, die in een vorm gegoten en bedwongen moet worden.

Vertaling: Martine Bom. Uit: Alain Masson, *Comédie Musicale*. Parijs (Stock) 1981.



