

Fred Astaire

Alain Masson

De musical is een vorm die met de aandacht van de toeschouwer speelt; de musical zwakt de vertelling af en stelt in plaats daarvan precieze voorbeelden van hoe konkrete mensen zijn, als persoon, als lichaam. De musical moest dus wel zijn eigen helden kreëren. Als inkarnatie van de kracht van de gewone man neemt Fred Astaire in de mythologie van het genre een cruciale plaats in. Nooit verpersoonlijkte één enkel individu zo volledig een kunstvorm; meer nog dan Shakespeare het elizabethaanse theater resumeert Fred Astaire de muzikale komedie. (...) Hij staat voor alle waarden van het genre, met uitzondering echter van barokke schittering en volkse uitbundigheid.

Astaire is een man alleen. Die eenzaamheid zingt hij in *THE BAND WAGON*: 'I want to be by Myself'. Op een stationsperron wacht niemand hem op, alle blikken gaan elders, naar de ster van het ogenblik. Zijn melancholieke glimlach geeft de bescheiden kern van het geluksgevoel: zichzelf te kunnen zijn en met zichzelf tevreden te zijn, pas dan stapte hij de ruimte binnen – rijker en gevaarlijker – van het paar en van de komedie.

Fred Astaire is een vreemdeling: van zijn eerste *FLYING DOWN TO RIO* (1933) waar hij Amerikaan is in Brazilië, tot zijn laatste *FINIAN'S RAINBOW* (1968) waar hij een ierse immigrant is, is hij bijna altijd op reis. Trouwens, zijn mengeling van britse elegantie en Amerikaanse vlotheid is op zich al voldoende om te verhinderen dat hij ooit ergens werkelijk thuis zou horen. Zijn deugden en gebreken deelt hij niet met een specifieke klasse: nonchalant – daarmee kan hij geen deel zijn van de arbeidende klasse –, oprecht en dus behoort hij niet tot de hypokriete bourgeoisie (*THE BELLE OF NEW YORK*). Ongebonden, beleeft hij een bepaalde vorm van vrijheid. Maar het bijzondere aan zijn personage is dat hij deze vrijheid nooit aanbrengt als volmaakt geluk. Niets is verder verwijderd van Astaire dan de internationale playboy die hij vaak te spelen kreeg (*DADDY LONG LEGS*) of dan de zelfverzekerde Amerikaan van Kelly. (...) Astaire kent noch hun verwaandheid, noch hun onrust. Een exakte, maar

toch bescheiden elegantie, een eigen aksent, maar ongekunsteld, een humor die niet nadrukkelijk is – vandaar zijn waardigheid: het succes is voor hem niet het uiteindelijke doel. Zijn eenzaamheid, zijn heen en weer trekken, hij aanvaardt het zonder enige pathos als zijn domein. (...)

Een gemoedsrust die zich meteen al lichamelijk afficheert: mager, kalend, klein, een ironies en onopvallend gelaat. In het beroemde 'Girl Hunt' (THE BAND WAGON) een schriel mannetje tussen zware jongens; steeds een onbenullig kereltje verliefd op de majestueuze Cyd Charisse, op een stralende Ginger Rogers, op een meeslepend sensuele Rita Hayworth, op de aristokratische Joan Fontaine, op de pedante Audrey Hepburn: Fred Astaire begint een film nooit in de sterke positie. Delikate situaties en misverstanden brengen hem in verlegenheid, maar verlegen is hij nooit.

Een vertrekpunt dat uitnodigt tot neurieën, niet tot zingen; zijn stem is beperkt, maar volgt een melodieuze lijn met gemak en precisie. Zijn dans heeft dezelfde vinnige nauwkeurigheid (...). Met zijn lichaam kan Astaire noch de kracht, noch de autonomie van het individu neerzetten. Het is een lichaam met de beperkingen, maar ook met de duidelijkheid van het teken.

Maar is dit wel zo? Laten we ons die bescheidenheid niet voorspiegelen? Misschien wil men ons alleen maar doen geloven dat iemand die op het eerste gezicht alles tegen heeft, toch het hoogste geluk en succes kan veroveren. Deze list om een gewone man te laten slagen is natuurlijk iets subtieler dan een verhaal met uitsluitend super-mensen (...). Maar toch, ook de wereld van Astaire, al is die bescheidener dan die van andere muzikale komedies, zou maar een zetstuk zijn in een strategie. Kijk maar, die middelmatigheid is een konstante: vaak speelt hij de rol van een tap-danser, beroemd, maar niet echt groot (...). De reputatie van de acteur overtreft steeds die van het personage dat hij speelt; vandaar de vanzelfsprekendheid waarmee de toeschouwer zijn vertrouwen schenkt, vandaar ook de ongedwongenheid van Astaire zelf.

Zelfs zeggen zijn personages vaak dat ze de grenzen van hun competentie niet willen overschrijden (...). Reeds in zijn eerste RKO-films zijn er alleen maar bescheiden ambities: de russiese danser (SHALL WE DANCE?) en de psychoanalytiekus (CAREFREE) hebben al heel snel door hoe weinig gewicht hun spitsvondige en duistere vaardigheden in de schaal kunnen werpen. Arlene Croce verbaast zich erover dat klassiek ballet en Freud met zulk een brutale naïviteit weggewuifd worden¹, maar het is precies de verdienste van deze films om ook maar de schijn van een ernstige discussie vermeden te hebben. Kunst en psychoanalyse hebben hier uitsluitend de rol van *repoussoir*, deze films willen slechts hulde zijn aan de kwaliteiten van de Amerikaanse dans, aan de waarheid van de gevoelens, een pleidooi voor spontaneïteit (dat klassieke musical-thema). Ook de autobiografie van Astaire (*Steps in Time*) heeft deze tonaliteit: Astaire ziet zichzelf niet als geniaal, en hij heeft ongelijk.

(...) Als danser werkt hij niet naar het spectaculaire effect; hij zoekt het exakte gebaar en de ekonomie van zijn krachten. In zijn dans niets epies, zoals bij Gene Kelly. En toch, het geluk van Astaire is reëel, concreet, dus totaal, dus onbegrensd. Een geluk dat heel vanzelfsprekend lijkt, omdat het er is, zonder enige nadrukkelijkheid, zonder enige retoriek. Niets meer dan een wandelpas die even aangehouden wordt, niets meer dan de losse elegantie van een liefdesgebaar, een streling, aangeduid maar nooit onderstreept, toenaderingen, een buiging, een korte omhelzing, op het ritme van muziek in de verte: 'Dancing in the Dark' (THE BAND WAGON) is een volmaakte illustratie van 'het sublieme'. Denken we ook, in precies dezelfde termen, aan 'Let's Face the Music and Dance', het slotnummer van FOLLOW THE FLEET. In het casino van Monte Carlo verspeelt Astaire al zijn geld, zijn vrienden keren zich van hem af, hij haalt een kleine revolver te voorschijn. Een mondaine zelfmoord – een romannetje, nadrukkelijk. Maar dan, hij kan zijn plan niet uitvoeren, omdat Ginger Rogers (ook zij) zich klaarmaakt om in zee te springen. Wanneer hij haar naar zich toetrekt om haar te redden, draait ze rond en haar kleed waaiert rond haar open: een eerste dansbeweging. 'Subliem' is deze overgang van de zelfmoord naar het choreografiese geluk; een metamorfose gelokaliseerd in een heel eenvoudig gebaar – snel en met verbluffende natuurlijkheid neergezet en juist daarom zo overtuigend.

En de list, de mystifikatie in dit alles? Is de bescheidenheid van Astaire alleen maar een scenario-truuk? In elk geval is ze nooit de voorwaarde voor het geluk: men vraagt ons niet het leven te nemen zoals het nu eenmaal is. Maar wel laat men de beperkingen en onvolmaaktheden van dit leven heel nuchter zien, en voor Astaire zijn die nooit een reden om er een drama van te maken. Zijn kleine gestalte, gewapend met een opgewekte luciditeit, herleidt iedereen tot zijn juiste maat. Geen bijzondere kwaliteit, maar ze maakt wel een verschil. Fred Astaire beheerst de wereld voldoende om hem naar zijn hand te kunnen zetten, regels te omzeilen, of de interpretatie ervan te wijzigen.

Zo zijn het verticale en horizontale geen absolute richtingen voor hem: muren en plafond zijn slechts een verlenging van de vloer (ROYAL WEDDING) (...). Hij overwint daarbij niet de wetten van de zwaartekracht, maar hij ontkent dat een mens verplicht zou zijn rechtop te lopen, met beide voeten op de aarde. Hij keert de wereld niet om, maar zichzelf. Klautert hij niet tot het plafond via een eenvoudige turnoefening, een handstand tegen de muur? En dat is nu precies de list van Astaire. Het is misschien een vorm van ontkenning van het lichaam, maar dan toch beslist geen ontkenning die het lichaam als een bijkomstig detail afdoet. Integendeel, het lichaam ontkennen is voor Astaire met de begrenzing ervan leven, de gebreken ervan exploiteren: zwakheid wordt lichtheid.

Astaire heeft geen volume: hij is een puur silhouet. Daarom is hij ook de grootste filmdanser – terwijl het toch niet onredelijk is Gene Kelly als danser nog beter te vinden. Vlak en zonder volume verstaat zijn figuur zich meteen

met het filmbeeld. Zijn bewegingen vormen prachtige schaduwfiguren, ooit door het gewicht van het lichaam of door de kracht van een sprong bepaald. Kelly daarentegen maakt vaak heel forse slingerbewegingen om zijn enthousiasme en kracht nog te vergroten. Bij Astaire volgt de ene beweging uit de andere, gedragen door een heldere, intelligente wil; geen beweging wordt ooit aan het lichaam alleen toevertrouwd. De sprookjesachtige momenten in zijn dans vertrekken steeds van een ontkenning: hij raakt de grond niet, maar zonder ooit te vliegen (THE BELLE OF NEW YORK), hij overstijgt het recht op lopen (ROYAL WEDDING), hij vertrekt van weerspiegeling (BLUE SKIES) of schaduw (SWING TIME), evenzovele manieren om het lichaam in de wereld te plaatsen. En dansen is precies die verschillende schikkingen van het lichaam in de wereld exploiteren. De grens tussen mens en ding is niet meer definitief, vloeit over in een stap, in een gebaar, waarin heel de spontaneïteit en vrijheid van het individu tot uitdrukking komt. Daarom ook zijn voorkeur voor kleine rekwisieten: wandelstok, regenscherm, golfstok – in zijn dans kan hij ze altijd gemakkelijk even meevoeren.

Diplomatie ten aanzien van de werkelijkheid – in contrast tot de destructieve neigingen van Kelly (...). Luciditeit van iedere beweging, ontvankelijk zowel voor wat mogelijk als wat werkelijk is. Een dans die mogelijkheden schept, de uitgestrektheid bewoonbaar maakt, de ruimte niet zozeer wil veroveren als zich voor haar mogelijkheden openstellen. Deze dans domineert de ruimte niet, is veeleer aandachtige, actieve waarneming. Hier ligt dan ook de werkelijke betekenis van THE BAND WAGON en zijn moraal: geen passieve onderwerping, maar een steeds hernieuwde verzoening, met telkens nieuwe toekomstperspektieven: een verloving met de wereld. Het is merkwaardig dat dit gevoel voor zowel de noodzaak als de breekbaarheid van onze verhouding tot onze levensruimte, zo goed overeenstemt met de thematiek van Minnelli.

Bij de aanzet steeds een bekoring – om de welwillendheid op te wekken volgens aloude retories recept. De allereerste passen van een dans geven de indruk van bedeesde zoetheid. En de dingen of de anderen geven antwoord, gaan erop in. De ruimte opent, de bewegingen van de dans worden voller en lijken het decor te bevelen. Typerend voor de moderne musical zijn de choreografieën van Kelly, die heel ingewikkelde ruimtes exploreert ('Good Morning' in SINGIN' IN THE RAIN), Astaire daarentegen leidt ons binnen in de pure uitgestrektheid, voor er van een decor sprake is.

Verleiding, maar aandachtig en dus met methode. Astaire past ze toe, rustig en efficiënt als een technicus, zonder opvallende inspanning. Kelly is virtuoos, hij verzoent nonchalance en inspanning; Astaire is ambachtsman, hij verzoent afwerking en gratie. Voor hem is de dans een regel, waaraan niets verandert, maar waarvan de toepassingen voorzichtigheid eisen. Die regel is door de hele geschiedenis van het genre heen het tapdansen. Het lichaam wordt er letterlijk deel van de muziek: de voeten als perkussie-instrument. De verbinding van lichaam en kunstvorm is hier volmaakt. (...) Tapdansen is de choreografiese

taal van de musical; alles, bijna alles, moet daarin vertaald kunnen worden.

Alles, rekwisieten, kostuums, partners kunnen gewijzigd worden, maar de dans van Astaire blijft zichzelf. Hij houdt het bij het tapdansen en volgt een elementaire esthetiese regel: elk gebaar wordt door een volgend gebaar in balans gehouden; bewegingen omkaderen heel geraffineerd weer andere bewegingen, zodat niets werkelijk uitschiet. De hoofdrol komt toe aan de voeten; de armbewegingen zijn weinig krachtig en hebben geen bijzondere choreografiese betekenis – ze spelen met de rekwisieten, trekken een partner naar zich toe of stoten haar af, echoën een beweging van de benen. De romp volgt, maar onderlijnt niet. De dans is voor Astaire nog steeds een opeenvolging van passen, versierd met enkele beheerste, maar gracieuze bewegingen. Later zal Kelly aan lichaam en armen wel een heel sterke betekenis geven. (...)

De glasheldere definitie van de astairiaanse dans is deel van de essentie van het genre. De bewegingen beogen een perfectie die ook volledig zichtbaar wordt gemaakt. Het succes van een dansbeweging laat zich niet, zoals alle andere bewegingen van mensen, meten aan een doel, een eindresultaat; het succes van een danspas laat zich uitsluitend meten aan de konformiteit met een model. Niets avontuurlijks in de dans: de risico's zijn er oneindig, maar betreffen alleen de vorm.

Alle kwaliteiten van Astaire steunen op die ene, de intelligentie. Ze heeft geen eigen plan, maar houdt rekening met de oorspronkelijkheid van ieder gebaar. In deze permanente, moeiteloze verbinding van gedachte en handeling ligt het geheim van Astaire's betovering. (...) Nooit wordt bij hem een beweging driftig meegesleept; nooit blijft een intentie dromerig hangen. (...)

Intelligentie. Astaire begrijpt. (...) Alles heeft hij door en heel snel. Zijn eerste films steunen op komiese misverstanden; Astaire staat er steeds boven, niet omdat hij zoveel zou weten, maar door zijn zelfverzekerdheid. Dat men hem voor iemand anders houdt, belet hem niet pertinent goed te weten wie hij is. Het komt er maar op aan nooit het slachtoffer van een situatie te worden. (...) Hij heeft ook alles altijd al voorzien: op het juiste moment heeft hij een verkeersbord bij zich of een mand met proviand. In de meest absurde situaties behoudt hij zijn tegenwoordigheid van geest. Een onbeschaamde levendigheid die vaak aan Groucho Marx doet denken, vooral als de snelle reactie ook nog komies is: *panache* veegt de verwachte verlegenheid weg met een 'Can I do anything for you? Benedictine? Marriage?' (THE GAY DIVORCEE). (...)

Heb ik een schaduw? Ik gebruik hem! Zoek ik koortsachtig naar een vrouw? Ik bekijk meteen alle vrouwen! Vergat ik m'n portefeuille? Maar het is mijn vriend die in verlegenheid raakt en ik, ik dans en krijg applaus! Scheur ik de rok van een dame? Wat een mooie benen, laten we vlug kennis maken! Zo eenvoudig funktioneert het gezonde, astairiaanse verstand. Het geluk hangt alleen maar af van een beslissing, nooit is het triest of schuldig! Generositeit,

zoals Descartes die beschrijft: 'Ik meen dat de werkelijke generositeit, grondslag van de hoogst mogelijke zelfwaardering, deels het besef is dat men in het leven alleen maar werkelijk beschikt over de vrije uitoefening van de wil (...); deels het gevoel van vastbeslotenheid daar een goed gebruik van te maken (...). Al wie dit bij zichzelf beseft en dit voelt, denkt gemakkelijk dat ook ieder ander zich net zo kent en voelt'. (*Traité des Passions*, III, 103).

Trouw aan zichzelf zet Astaire deze generositeit nooit nadrukkelijk in de verf. (...) Descartes: 'Zo is de meest genereuze, doorgaans ook de bescheidenheid zelve'. Beschaafd, maar Astaire leerde dit niet in salons. Het komt voort uit het genoegen zichzelf te zijn, zonder opdringerigheid. Dat is het britse in Astaire: zelfkontrolle zonder kilte; humor en vriendelijke ironie.

Er is zoveel over deze britse charme te vertellen! De londense musicals vormen in de geografie van het genre een specialiteit van Astaire. Het prototype ervan is misschien niet *A DAMSEL IN DISTRESS*, maar het is ongetwijfeld de bekroning van dit anglicisme in de muzikale komedie. Groot-Brittannië als een exoties, ver land. De respectabele, strakke victoriaanse wereld is er even bizar als het Wonderland waar Alice in vertoeft. Een dolle sereniteit is de achtergrond voor een Astaire, die in het oog springt en daardoor onmisbaar wordt. Zijn reis is niet toevallig, maar blijkt achteraf noodzakelijk te zijn geweest. Astaire's bijzondere vorm van intelligentie kan er zich ideaal ontplooiën. (...) Daar vindt men: 'dat opgewonden wachten op het geluk als twee druppels water op het geluk zelf lijkt' (Jane Austen). Het kon niet anders of juist Astaire was gevoelig voor deze 'zoetheid van het leven', gedragen door strenge, goede manieren, door de degelijkheid van gevoelens die wortelen in een traditie.

Die combinatie van astairiaanse intelligentie en britse kwaliteiten geeft ons het geluk op zijn zuiverst. Mildheid en konventies, mist en bejaarde dames doen glimlachen, zonder bitterheid. Vòòr de liefde is er al geluk; groter dan die liefde is het geluksgevoel. (...) Natuurlijk overwint ook aan het einde van *A DAMSEL IN DISTRESS* de liefde, maar vreugde en gevoel van eigenwaarde wachten op het alleen-zijn om tot uitdrukking te komen. De morele schoonheid en kracht van deze films ligt hier: de liefde is er een gratuit geschenk; het is niet iets dat op een vervulling wacht, want het geluk dat was er toch al. (...)

Meteen vanaf *FLYING DOWN TO RIO* weten we alles over dat geluksgevoel nog vòòr de liefde wordt aangekondigd; een geluksgevoel dat aarzelt zich aan die liefde toe te vertrouwen. Astaire en Rogers bindt aanvankelijk een tedere vriendschap: het geluk om elkaar ongedwongen te ontmoeten (...). *FOLLOW THE FLEET* en *ROBERTA* roepen het beeld op van die kameraadschap, met nostalgie. Door hun films heen steunt het duo op hun beider overtuiging dat het leven blij is: het geluk van jong te zijn, namelijk jonger dan zijn leeftijd (*DADDY LONG LEGS*), het geluk van een glimlach, meer oorzaak dan gevolg van die levensvreugde (*THE BAND WAGON*), het geluk met de liefde te kunnen

lachen en haar toch nog beter te begrijpen dan Cupido zelf (FLYING DOWN TO RIO). Uiteindelijk is het dan toch de liefde die deze momenten van geluk hun zin en hun naam geeft, zoals ook de personages op het eind aan elkaar duidelijk maken.

Individu en dus beperkt. Nochtans triomfeert hij omdat hij zijn beperkingen kent en uitspeelt. Personage en danser Astaire – we zeggen niets over de mens – zijn voorbeeldig voor de moraal die de muzikale komedie ons voorhoudt. Descartes en Austen zijn enkele van de vele mogelijke associaties die het genre oproept en die alle verwijzen naar dat moment uit de geschiedenis der bourgeoisie waarop zij met serene zelfverzekerdheid de persoonlijke verdiensten hoger gaat stellen dan de waarden van de traditie. Niet verwonderlijk dat de dans de 'vrije onderneming' bij uitstek is; vrij zelfs van enig doel, daar zij haar zin in zichzelf vindt.

De dans zegt de eindeloze verscheidenheid van het lichaam in beweging, zegt de disponibiliteit van het lijf. Om dit te kunnen moet iedere vorm van plechtigheid – zonder welke het ballet, in essentie een ritueel, niet kan – gemeden worden; al is een orde weer wel nodig, wil de vrije activiteit geen inkoherentie worden. Het tapdansen voldoet aan beide eisen. Dat de vrijheid om te ondernemen veel te maken heeft met de 'vrije onderneming', niemand die dát ontkent. Echter, Astaire noch de muzikale komedie zijn een apologie voor profijt en produktie – ze zeggen alleen maar dat expansieve uitdrukking de natuur zelf van het lichaam is. En niets verplicht ons ertoe deze natuurlijke expansie in arbeid om te zetten.

Noot

Vertaling: Dirk Lauwaert. Uit: Alain Masson, *Comédie Musicale*. Parijs (Stock) 1981.

1. Arlene Croce, *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*. New York 1972.

