



HOLIDAY, G. Cukor, USA, 1938

Screwballcomedy en genre

Lusten, listen en lasten van het Liefdesverhaal

Genremijmeringen¹

Paul Verstraten

Inleiding

De ellips: een logiese relatie die zich als een chronologische figuur 'vermomt'; een figuur die scharniert tussen afwezigheid in de plot en aanwezigheid in de geschiedenis, op basis van logiese presuppositie. In een vorig artikel heb ik de ellips bekeken als een figuur die zich voordoet in de enkele, unieke narratieve filmttekst. Beide opties (die van de enkele tekst en het logies scharnieren tussen aan- en afwezigheid) blijven geldig, maar ik zou voor dit artikel, de 'reikwijdte' ervan willen verruimen, in een poging de verhouding tussen melodrama en screwballcomedy te onderbouwen om zo een aanzet te geven tot het karakteriseren van één genre (screwballcomedy) in verhouding tot een ander genre (melodrama) en daarmee van de eigensoortige aard van de screwballcomedy.²

Mijn keuze om melodrama en screwballcomedy samen te voegen berust op de wil om ze allebei te beschouwen als onderdelen en strategieën van een grotere tekst, het Hollywood-Liefdesverhaal.³ Daarbij zal het gaan om de vraag wat zo'n pertinentie van analyse (het Hollywood-Liefdesverhaal) verheldert; de analyse als poging, middel tot verheldering (en geen doel op zich).⁴ Die verheldering poogt tevens een antwoord te geven op de vraag of de ellips ook 'buiten' de begin- en eindgrenzen van de enkele tekst, het enkele filmverhaal kan vallen.⁵ Of nog stouter geformuleerd (het gaat hier tenslotte om 'mijmeringen' zei hij tegen zichzelf): zou de ellips ook als een genrekarakteristiek gezien kunnen worden?

Een 'supergenre' dringt zich steeds aan me op als ik over de verhouding van melodrama en screwballcomedy nadenk: het Liefdesverhaal (dat ik dus als een tekst zal beschouwen). David Thomson gaat zelfs zo ver dat volgens hem alle Amerikaanse (klassieke) films 'liefdesverhalen' vertellen: 'Film has found many stories and subjects, so it believes. But I suspect all film is about falling in love.'⁶ Zijn 'falling in love', dat een emotioneel traject impliceert (het 'vallen'), zal een nuttig uitgangspunt zijn voor het vergelijken van melodrama en screwballcomedy, die beide expliciet de liefde tot thema nemen en zo beide onderdeel zijn van het Liefdesverhaal, het 'discours amoureux'.⁷

Barthes spreekt in zijn *Fragments d'un discours amoureux* naar aanleiding van de liefdesfiguur 'Rencontre' over een 'course amoureuse', een amoureuze (ver)loop.⁸ En hoewel deze amoureuze loop zich even grillig lijkt voort te bewegen 'als een vlieg in een kamer', kent hij toch een 'gereguleerde toekomst' die volgens drie etappes verloopt. De eerste periode is die van de 'capture', het verrukt en verliefd worden; daarop volgt de tweede periode, waarin bij herontmoetingen het object op een onverwachte wijze aan het verlangen blijkt te beantwoorden. Deze tweede en gelukkige periode ('ce temps heureux') verkrijgt haar identiteit en afsluiting door waar ze tegen oppoeneert: de derde periode. Deze derde periode (het vervolg van en verschil met de tweede periode) is een splende episode met de Ander, het liefdesobject, van moeilijkheden, pijnen en kwetsuren.

Barthes legt over de (ver)loop van de liefde het rooster van de klassieke verhaalstructuur met haar begin, midden en einde: het eenzame subjeet ontmoet de Ander, zijn liefdesobject, beleeft 'ce temps heureux' om vervolgens te eindigen met een emotionele breuk. Hier wordt het *scenario* of de *blauwdruk* geformuleerd waarin de amoureuze stroom zich gaat nestelen; de amoureuze loop ondergaat een 'devenir réglé', een dwingende narrativisering, wordt een geschiedenis.⁹

De overeenkomst tussen Barthes' 'discours amoureux' en Hollywoods 'Discours d'amour' (het Liefdesverhaal) is dat ze beide de liefde als een konstruktie zien, als een geschiedenis, een verhaal, waarvan Barthes ook de etappes expliceert. Ze vertellen allebei het discours van en over de liefde als een verhaal dat zich afdwingt en opdringt. 'Comme Récit (...) l'amour est une histoire qui s'accomplit, au sens sacré: c'est un programme qui doit être parcouru.'¹⁰

Een stap vooruit, die hypothetisch en gewaagd is (en gedeeltelijk 'gewild'); de lezer wordt verzocht nu mijn analytische parkoers kritisch-welwillend te volgen.

Het Liefdesverhaal krijgt bij Barthes dus een narratief verloop, met een chronologische volgorde: eerst dit, dan dat en vervolgens dat. Het lijkt mij dat die lineaire, chronologische loop van het Liefdesverhaal opgesplitst en uitgesmeerd wordt over twee 'subgenres' (haar syntagma) van het Liefdesverhaal, te weten het melodrama en de screwballcomedy; en dat deze twee subgenres deel uitmaken van het Liefdesverhaal. Het melodrama vertelt ons de eerste twee etappes van de amoreuze loop, 'encsceneert' de eerste twee fasen. De 'eerste ontmoeting', de 'toevalsontmoeting', de 'coup de foudre', de 'verkeerde ontmoeting'; al deze figuren vormen een wezenlijk onderdeel van het melodramatische scenario.¹¹

Het melodrama toont ons de geschiedenis van twee mensen, die elkaar op het amoreuze vlak leren kennen (en deze amoreuze ontmoeting gaat ook meestal gepaard met 'daadwerkelijke' ontmoetingen). Op die ontmoeting volgt het verhaal van de herontmoetingen, waarin uiteindelijk, na het uitschakelen van sociale, maatschappelijke of persoonlijke tegenwerking (hetgeen het 'melos' tot drama maakt¹²), uiteindelijk toch een koppeling tot stand komt. Het melodrama gaat over het 'falling in love' (Thomson) en laat aan het einde van de film het doek zakken over het koppel via THE END. De toeschouwer is (hopelijk) bevredigd, het koppelingstraject (hopelijk) geslaagd.

De screwballcomedy zal voortborduren op het melodrama. David Thomson geeft hier een omschrijving van in de vorm van een kritiek op Cavell, wiens boek hij bespreekt: 'All he (Cavell, *P.V.*) has to do is recognize marriage as the common element in these films and then remark on the way *an earlier state of being* that is not yet fit for marriage, requiring some kind of enlightenment.'¹³ Huwelijken die aan revisie toe zijn, zou je kunnen zeggen. Nu gaat het er niet zozeer om dat screwballcomedies van het huwelijk uitgaan¹⁴ als wel dat ze van een reeds bestaande koppeling uitgaan. ADAM'S RIB, MY FAVORITE WIFE, THE MARRYING KIND, PALM BEACH STORY, HIS GIRL FRIDAY, THE AWFUL TRUTH, PHILADELPHIA STORY, MONKEY BUSINESS vertrekken allemaal vanuit een reeds bestaand of voorondersteld koppel. En het karakteristieke voor de screwballcomedy is dat dit reeds bestaande koppel een problematisch koppel is, dat via een ont koppeling tot een herkoppeling zal komen; via de 'revisie'. De screwballcomedy als herkoppelingstraject.

De Greimasiaanse 'lecture à rebours' (tegendraadse lezing)¹⁵, die zegt dat de intentionaliteit van het narratieve discours van einde naar begin loopt en

niet andersom, is ook hier van belang. Op zich hoeft een problematiek koppel aan het begin van de film geen screwballcomedy op te leveren. De tegendraadse lezing vertrekt vanuit het einde (en het herkoppelde koppel) en benadrukt dus het herkoppelingstraject. Het gaat om herkoppeling en niet om 'scheiding' (vgl. de echtscheidingsfilms uit de jaren zeventig, die ook vanuit een problematiek koppel vertrekken); verder vooronderstelt de herkoppeling dat er naast de eerste koppeling een ont koppeling is geweest.

Het is dus alsof de screwballcomedy de draad opneemt in het syntagma van het Liefdesverhaal, daar waar het melodrama 'afgehaakt' is; dat maakt dat melodrama en screwballcomedy als komplementaire genres gezien kunnen worden ten opzichte van elkaar en in het kader van het syntagma van het Liefdesverhaal. Het melodrama laat de koppeling 'door-resoneren' in een 'happily ever after' via en 'over' THE END heen. De screwballcomedy resonanceert na van iets dat al geweest is: van het melodrama dat eraan voorafging en dat kennelijk toch geen 'happily ever after' beschoren was. Komplementair, maar ook elkaar kritiserend. Het melodrama wil 'blind' zijn voor wat na het 'happy end' volgt,¹⁶ het paar kijkt liefdevol en hoopvol het slotkader uit, maar met het gezichtsvermogen van vleermuizen. De screwballcomedy kijkt terug op haar eigen koppeling, haar melodrama, om toe te geven dat men blind was en om aan het einde van de screwballcomedy toe te geven dat men maar al te graag opnieuw blind wil zijn.

Het *Falling in love again*, de titel van Thomsons artikel, zou dus uitgesplitst kunnen worden: het melodrama handelt over het 'falling in love', de screwballcomedy over het 'again'. Het verschil ligt dus in de etappes die melodrama en screwballcomedy behandelen van/in het syntagma van het Liefdesverhaal. De overeenkomst ligt in het feit dat ze beide uiteindelijk een *affirmatie* van het koppel geven. Een dergelijke dubbele affirmatie in het syntagma van het Liefdesverhaal vinden we ook bij Barthes. 'Il y a deux affirmations de l'amour. Tout d'abord, lorsque l'amoureux rencontre l'autre, il y a affirmation immédiate (...): je dis oui à tout (en m'aveuglant). Suit un long tunnel: mon premier oui est rongé de doutes, la valeur amoureuse est sans cesse menacée de dépréciation: (...). De ce tunnel, cependant, je puis sortir; je puis "surmonter", sans liquider; ce que j'affirme, je puis de nouveau l'affirmer, sans le répéter, car alors, ce que j'affirme, c'est l'affirmation, non sa contingence: j'affirme la première rencontre dans sa différence, je veux son retour, non sa répétition. Je dis à l'autre (ancien ou nouveau): *recommençons*.'¹⁷

Barthes' formulering verradt een sensibeleit die ook van belang zal zijn voor de screwballcomedy: de tweede affirmatie is een herbeginnen, een opnieuw beginnen en meer dan enkel repetitie. Dat geeft aan de 'retour' een dubbelzinnigheid, een dubbele gerichtheid: een referentie naar het verleden die op de toekomst gericht is (*recommençons*!). Deze dubbelzinnigheid

van de 'retour' vindt ook zijn weerslag in de screwballcomedy, waar de herkoppeling (met haar beroep dat ze op het verleden doet) eigenlijk een koppeling is in plaats van een eenvoudige herhaling.

Een bevestiging en een bevestiging van die bevestiging; de screwballcomedy zegt vanwege die 'bevestiging van een bevestiging' ook, dat het koppel aan begin en einde hetzelfde koppel moet zijn, maar anders. Zoals Cary Grant aan het slot van *THE AWFUL TRUTH* (!) tegen Irene Dunne zegt: 'As long as I am different (anders dan tot nu toe) don't you think things could be the same again?' (hetzelfde als vroeger).¹⁸

Syntagma van het Liefdesverhaal

<i>Melodrama</i>			<i>Screwballcomedy</i>		
eenzaam subjekt (‘manque’ van het subjekt)	koppelings- trajekt (vouloir conjunction)	bevestiging (koppeling)	koppel (‘manque’ van het koppel)	herkoppelings- trajekt (via vou- loir disjunction)	herbevestiging (herkoppeling)

De screwballcomedy en haar verzwegen verleden (de eigensoortigheid van een genre)

‘Film is a version of the experience of being attracted; all its scenarios are enactments of watching, danger, courtship and falling. But the fall must never be stopped. Just because the movies are all about love, it's very difficult, perhaps impossible, for them to treat marriage. And if common sense, censorship or social expectation says, “Why, you must deal with that sometimes”, then, and only then, will the medium conceive divorce as a pretext for fresh wooing and remarriage’.¹⁹

De screwballcomedy zegt dus dat er iets met het koppel is misgegaan; zegt eigenlijk ook dat ze niet op een ‘gewone’ manier over het koppel kan spreken; het koppel kent geen (anti-)narratieve ‘stasis’. Hier zien we ook een andere analogie tussen Barthes' amoureuze loop en het (Hollywood) Liefdesverhaal: beide springen over het ‘gat’ heen dat in het syntagma van het Liefdesverhaal tussen de tweede en derde etappe, tussen melodrama en screwballcomedy ligt (zie de grafiese voorstelling).

Suspension du trajet analytique (een ‘pas op de plaats’)

‘The fall must never be stopped’; de ‘stasis’ is een groot gevaar en bedreiging voor zowel het verhaal als de liefde, zo niet onmogelijk. Barthes legde zelf al de relatie tussen de Oedipous-situatie en het verhaal²⁰ en ook met het Verlangen²¹; melodrama en screwball-comedy zijn, ieder op zijn eigen manier, ook een verhaal van het Verlangen (het verlangen naar de tweezamenheid²², het verlangen naar de Ander²³). Een fundamentele eigenschap,

het fundamentele kenmerk van het Verlangen is het metonymische karakter ervan: het verlangen is altijd het verlangen naar iets anders²⁴, het kan principieel niet gestopt worden: 'le désir n'a pas de terme final'.²⁵

De 'val' (het 'vallen' zowel als de 'valstrik'²⁶) kan dus niet gestopt worden, de 'stasis' als 'dégéré zéro du désir'²⁷ is onmogelijk.²⁸ Er kan dus met recht niet gesproken worden over het 'zwarte gat' dat tussen melodrama en screwballcomedy ligt, over dat 'niemandsland' van het Verlangen; tenminste niet als er sprake is van het verlangen van het subjeet, het koppel of het verhaal. Een strategie van het Hollywood-discours om over de 'stasis' van het koppel te spreken is zelf metonymies: de familiefilms (films over families), waarin de plaats van het koppel ingenomen wordt door de kinderen met betrekking tot Wet en Verlangen en waardoor Hollywood toch, zij het indirect en op metonymische wijze, over de stasis van het koppel kan praten, over het onbespreekbare gat, dat tussen het melodrama en screwballcomedy ligt.²⁹

Er bestaan dus wel strategieën om het onzegbare te zeggen via een omleiding (het sterke punt van Hollywood: de strategische vindingrijkheid) maar nooit 'frontaal'. Bestaat Barthes' strategie om de 'amour sans issue'³⁰ (de liefde 'zonder vooruitzicht', zonder 'resultaat') te ontlopen, te omzeilen, ook niet uit het 'krijgen van kinderen' in zijn levenslange liefdesverhouding en gevecht met de Taal (zijn 'écriture', zijn *Grain de la voix*, zijn *Plaisir du Texte*, zijn *Fragments d'un Discours Amoureux*; kortom in 'het ter wereld brengen van de vorm')?³¹

De draad weer opgenomen

Er is dus iets misgegaan met het koppel uit de screwballcomedy. Maar wat er is misgegaan, wat de 'manque' van het koppel veroorzaakt heeft, krijgen we niet te zien in de screwballcomedy; het genre 'kent' zijn eigen verleden niet, geen enkele van de screwballcomedies heeft een flashback-structuur.³² En dit terwijl de flashback het geëigende middel zou zijn om ons te tonen wat er misgegaan is, hoe het koppel 'zover' gekomen is (men denke aan de werkwijze van de flashback in de Film Noir). Maar de screwballcomedy speelt zich altijd in het 'heden' af en begint met een ontspoord koppel, resoneert na van een verleden dat we niet te zien krijgen; het koppel van de screwballcomedy is zijn melodrama 'voorbij'. Dit maakt ook dat de obstakels die de koppeling bemoeilijken, ergens anders liggen. In het melodrama liggen die obstakels 'buiten' het koppel: de omgeving, de moraal, de omstandigheden, kinderen staan de melodramatische koppeling in de weg.³³ Bij de screwballcomedy verschuiven de problemen naar het koppel zelf, de obstakels liggen 'binnen' het koppel. Het functioneert niet (meer) door ruzie (PHILADELPHIA STORY), ontrouw (THE AWFUL TRUTH), geldgebrek (PALM BEACH STORY), obsessie met werk (ADAM'S RIB, MONKEY

BUSINESS³⁴); de koppeling zelf is problematiserend geworden.³⁵

Het melodramatische koppel kan daardoor ook 'idealistischer' zijn, omdat het koppel 'onschuldig' is, mag daardoor ook veel sterker de lyrische, emotionele registers bespelen. De screwball is daarentegen niet voor niets *comedy*, omdat dat een van de aanvaardbare strategieën is om de zwakheden van de koppeldeologie te verdoezelen. 'Doch een van de meest efficiënte manieren om iets dat in wezen onduelbaar is toch aanvaardbaar te maken, is het komisch te maken.'³⁶ De screwball neemt het excès van het koppel als excuus om komedie te spelen.

*'The second chance, the replay'*³⁷

Dit merkwaardige, 'elliptische' begin van de screwballcomedy geeft door de afwezigheid van een flashback-struktuur juist de basisstrategie aan de screwballcomedy: het vooronderstelt dat we weten wat het melodrama is, wat een koppel of een huwelijk is, en zo kan de koppeling van de screwballcomedy opnieuw getoetst, uitgespeeld worden, het 'verleden' (het melodrama ervan) herhaald worden. De screwballcomedy kenmerkt zich als een 'Wiederholungszwang' van de ideologie van het koppel: 'Das Wiederauftreten der Vergangenheit in der Gegenwart drückt sich aus in dem Begriff Wiederholungszwang'.³⁸ Dit 'Wiederauftreten' (van de melodramatische koppeling) is gegeven in het heden van het screwballcomedy-koppel: de herhalingsdwang als 'symptoom' van het koppel en de screwballcomedy als een 'replay', een heropvoering van het melodrama. Maar deze 'replay' (van de koppeling in het melodrama) geeft aan de screwballcomedy een sterk regressief karakter: '(...) kann die Regression als ein Wiederins-Spiel-bringen dessen, was niedergeschrieben war, interpretiert werden'.³⁹ De herhalingsdwang (wieder-ins-Spiel-bringen) en de regressie zijn gekoppelde begrippen.⁴⁰ Het regressieve spel van de screwballcomedy bespeelt een aantal registers, die geklassificeerd kunnen worden volgens de indeling die R. Caillois van het spel maakt.⁴¹ Hij geeft een indeling in vier basiskategorieën: de Agon (strijd, competitie), de Mimicry (nabootsing), de Ilinx (roes, verwarring) en de Alea (de kansspelen, spel van het toeval).

Agon (strijd, competitie)

- manipulatie (THE AWFUL TRUTH, BRINGING UP BABY, HIS GIRL FRIDAY, PHILADELPHIA STORY, ADAM'S RIB, PALM BEACH STORY, MY FAVORITE WIFE, enzovoort); (bijna, zo niet) alle screwballcomedies gaan over de manipulatie van de partners ten opzichte van elkaar;
- rivaliteit: een ander veelvoorkomend register, waarbij een van de partners (of beide) een andere partner beoogt en zo de strijd inluidt. Als schoolvoorbeelden hiervan gelden wel THE AWFUL TRUTH en PHILADELPHIA STORY. Maar ook rivaliserende belangen kunnen hier het spel in gang zetten

(ADAM'S RIB, IT HAPPENED ONE NIGHT, MONKEY BUSINESS);

- list, bedrog, ontrouw, een register dat de rivaliteit en manipulatie zal genereren (zie aldaar);
- jaloezie, ruzie; zie ook boven.

Mimicry (nabootsing)

- travestie, verkleeding (I WAS A MALE WAR BRIDE, BRINGING UP BABY, PALM BEACH STORY, MONKEY BUSINESS); heel het spel rond 'oneigenlijke' kleren waar vooral Cary Grant een groot meester in was (vgl. het hiervolgende artikel van Jan Simons);
- verdubbelingstrajekten; zijn de verdubbelingstrajekten (de andere, nieuwe partners van het koppel) ook niet een nabootsing van het oorspronkelijke koppel?
- terugkeer van, naar de kindertijd (HOLIDAY, MONKEY BUSINESS);
- het kinderlijke, onvolwassene van de protagonisten (MONKEY BUSINESS, BRINGIN' UP BABY) alsook het lachwekkende nivo van de minnaars, die bijna nooit serieuze rivalen zijn, stoelen op nabootsing, een slechte mimicry van 'Ideaal' en 'Origineel'.

De andere twee (de Ilnx en de Alea) zijn minder als thematische inzet dan als genre-effecten te beschouwen; de roes, verwarring alsook het kanselement zijn onderdeel van het screwballcomedytraject, waar vooral de Agon en de Mimicry 'letterlijk' aan bod komen, maar indirect ook een 'kanselement' (her- of ont koppeling?) alsook daardoor een roes, verwarring kennen. Deze vermenging van de vier basiskategorieën merkt Caillois trouwens zelf ook op.⁴²

Kenmerkend voor dit 'regressieve spel' van de screwballcomedy is verder (en hier zien we een groot verschil met de 'scheidingsfilms' van de jaren zeventig, bijvoorbeeld KRAMER VS KRAMER) dat er meestal geen kinderen te vinden zijn en zeker geen eigen kinderen. Die afwezigheid van kinderen wordt ook nooit gemotiveerd, maar doodgezwegen. Daarentegen kent de screwballcomedy wel veel metaforische 'kinderen': een ander object neemt de plaats van de kinderen in.⁴³ Verder biedt de afwezigheid van kinderen aan het koppel de mogelijkheid onvolwassen, 'kinderlijk' te zijn (bijvoorbeeld in MONKEY BUSINESS).

Voorlopige konklusie

Door voor de twee genres (melodrama en screwballcomedy) een overkoeppelend genre te creëren (het Liefdesverhaal met zijn syntagma) zijn een aantal dingen duidelijker geworden; dat de screwballcomedy een 'vervolg' is op het melodrama; een vervolg dat door het karakter van 'heropvoering' een regressief karakter krijgt; dat er een 'gat' bestaat in dat syntagma waar

noch Hollywood, noch Barthes rechtstreeks over kunnen spreken; een gat dat geëllipteerd wordt. Ook zagen we dat de screwballcomedy 'haar' melodrama ellipseert en vooronderstelt dat we weten wat een koppel is, moet zijn; ten slotte dat deze elementen het mogelijk maken dat de screwball als *comedy* het verhaal van de herkoppeling kan vertellen. Maar er valt meer te zeggen.

Het Liefdesverhaal, paradigmatis

We zijn nu ver genoeg gekomen (en met voldoende 'winstpunten') om te bekennen dat de strategiese constructie van het syntagma, de chronologische as van het Liefdesverhaal, een 'leugen om bestwil' is; het 'helpt' om op die manier een (niet de) verhouding tussen melodrama en screwballcomedy te installeren. Maar het 'syntagma' moet in zijn letterlijke, naïeve vorm mank gaan; er zijn met weinig moeite evenveel voorbeelden te bedenken die geen 'verleden' van het koppel vooronderstellen, die geen letterlijk vervolg zijn van de chronologie van het Liefdesverhaal.⁴⁴ Maar toch kunnen we het syntagma van het Liefdesverhaal (en de verhouding tussen melodrama en screwballcomedy) gebruiken als basis om dat model te doen kantelen, om van de syntagmatiese as op een paradigmatische as over te gaan. Net zo bruikbaar als die verschuiving van syntagmatiese naar paradigmatische as betekenisvol kan zijn voor de enkele narratieve tekst,⁴⁵ zo kan die dat ook zijn voor het Liefdesverhaal. Als we het syntagma van het Liefdesverhaal (en de chronologische verhouding van het melodrama en screwballcomedy) letterlijk nemen, als een (één?) Geschiedenis, kunnen we ook overgaan tot de paradigmatische relaties ervan, die achronologies maar wel logies zijn. 'Achter de syntagmatiese opeenvolging van de gebeurtenissen gaan paradigmatische relaties schuil die het uiteindelijke onderwerp van het onderzoek zijn'⁴⁶. Deze opmerking van Emile Poppe moet zeer letterlijk (en serieus) genomen worden voor de intentie van mijn artikel waarbij 'het uiteindelijke onderwerp' mij verleidde tot een omweg via het syntagma van het Liefdesverhaal; maar het is wel 'het uiteindelijke onderwerp' dat recht zal doen aan de verhouding screwballcomedy-melodrama.

Zoals Eric de Kuyper laat zien⁴⁷ cirkelen Hollywoods verhalen rond of vertellen over de spanning tussen Wet en Verlangen, het Grote Verhaal van de westerse cultuur (het Grote Verhaal dat ik hier Liefdesverhaal noem in verband met het onderwerp, melodrama en screwballcomedy, die allebei expliciet over de liefdeskoppeling vertellen). Naast deze fundamentele polarisatiespanning wil ik deze spanning hier specificeren voor screwballcomedy en melodrama, waarbij ik opnieuw een omweg zal maken. Daar waar het melodrama met een eenzaam subjeet begint dat een koppelings-

trajekt gaat doorlopen, begint de screwballcomedy met een koppel. En dat koppel is geen 'echt' koppel, maar ontkoppeld; het is 'zijn melodrama voorbij' of 'vals' koppel (ofwel door 'toeval' gekoppeld of door een gemeenschappelijke faktor)⁴⁸; het eerste koppel 'weet' dat het geen koppel meer is, het tweede koppel 'weet' nog niet dat het een koppel moet worden (maar Greimas' 'tegendraadse lezing' weet dat wel).

Laten we even kijken naar het koppel in de screwballcomedy dat 'zijn melodrama voorbij' is, de koppels uit ADAM'S RIB, MY FAVORITE WIFE, PALM BEACH STORY, HIS GIRL FRIDAY, THE AWFUL TRUTH, PHILADELPHIA STORY, MONKEY BUSINESS, de koppels die via ont koppeling en her koppeling opnieuw een koppel vormen. Zoals reeds gezegd, hun 'verleden' wordt geëllipteerd, voorondersteld (geëllipteerd *en dus* voorondersteld, zou ik willen zeggen). Anders gezegd: deze screwballkoppels zijn 'valse' koppels, 'vals' omdat ze berusten op een vooronderstelling (die ons niet getoond wordt, maar die we 'kennen' omdat we het melodrama kennen) en 'vals' omdat het een koppel is dat niet meer funktioneert (en dus eigenlijk geen koppel is van het Verlangen, of een 'negatief' koppel ervan). Deze konstellatie introduceert allerlei rare splitsingen: splitsing van heden en verleden (het melodrama geëllipteerd); splitsing van het 'Weten' (deze screwballkoppels hebben, kennen een verleden – zowel in de anekdotiek van de screwballcomedy zelf als in hun voorondersteld verleden – dat de toeschouwer onthouden wordt); splitsing van het 'koppel' (een koppel dat niet meer funktioneert) en de ont koppeling, splitsing in het verloop van de screwballcomedy zelf.

Deze konstellatie maakt het echter mogelijk dat het 'melodrama van het screwball-koppel' *voor* ons *door* het koppel *via* een ont koppeling en her koppeling opnieuw uitgespeeld wordt; deze screwballcomedies zijn eigenlijk dus 'schizofrene' melodrama's, 'just another melodrama', maar tegelijk ook 'different', want de aard van de problematiek noodzaakt tot de 'comedy'-kant ervan. Syntagmaties gezien zijn deze screwballcomedies dus het vervolg op het melodrama, paradigmatisches gezien 'just another melodrama'; beide genres zijn strategieën om die spanning tussen Wet en Verlangen vorm te geven. Het is alsof de screwballcomedy tegen het melodrama zegt, wat Cary Grant tegen Irene Dunne zegt: 'As long as I'm different, don't you think things could be the same again?'; zolang ik het op een andere manier zeg, mag ik dan hetzelfde vertellen?⁴⁹

Door de syntagmatiese as van het Liefdesverhaal om te zetten in paradigmatisches relaties (dat 'uiteindelijke onderwerp van het onderzoek') zetten we de chronologie ook om in een logika, en lezen we beide genres als strategieën om een 'tekort' (van het eenzame subje kt – melodrama – of de 'valse' tweezaamheid – screwballcomedy) om te zetten in een opheffing van dat tekort; de (re)affirmatie van het koppel, de 'oplossing' van Holly-

Noten

1. Dit artikel is een grondige bewerking van een lezing, gehouden in het Filmmuseum te Amsterdam in de reeks screwballcomedies, voorjaar 1983. Het is ook een voortzetting van de reeks artikelen over de ellips waarvan het eerste verscheen in *Versus* 2/1984. Mijn dank aan Eric de Kuyper voor de begeleiding bij de worsteling met dit glibberige onderwerp.
2. 'Verhouding tot...' en 'eigensoortige aard van...' zijn andere omschrijvingen van het strukturalistische principe van overeenkomst en verschil.
3. Christian Metz geeft aan dat zowel een gedeelte van een film alsook meerdere films als een tekst beschouwd kunnen worden, als zelfstandige teksten al naar gelang van de gekozen pertinenties. Zo zegt hij: 'l'analyse a choisi de considérer l'ensemble des westerns classiques comme formant une vaste texte unique et continu', aangezien ze voldoen aan de eigenschappen van een tekstueel systeem waarin een aantal (cinematografische en niet-cinematografische) codes op een bepaalde manier gekombineerd worden. Vgl. Ch. Metz, *Langage et cinéma*. Parijs (Edition Albatros) 1977, p. 91.
4. Metz noemt dergelijke analyses pogingen, proefnemingen. 'En ce sens (...) de telles analyses sont toujours tentatives: il ne s'agit pas exactement d'affirmer qu'un genre cinématographique est un vaste filmique, mais plutôt de voir ce qu'on en tire si on décide de le traiter comme tel'. Ch. Metz, a.w., pp. 94-95.
- De analyse en haar pertinenties vormen dus een strategie om de strategieën van het object te onderzoeken en geen middel op zich. Dat geeft de analyse ook het recht (plicht) als een guerilla haar wapens (pertinenties) te kiezen zolang ze iets uit de strijd kan trekken (Metz) 'tirer'.
5. Een dergelijke vraag heb ik ook al, op een andere manier, onderzocht in 'Het onvanzelfsprekende en de kode' (*Versus* 0/1982.). De strategie die ALL I DESIRE (de enkele film) volgt, vertoont (voor wie dat wil vergelijken met dit artikel) overeenkomsten met de strategieën van de groep films (screwballcomedy) die ik hier onderzoek. Is dat de reden waarom ik ALL I DESIRE een 'bizar' melodrama vond, een mengeling van prototypische genrestrategieën?
6. D. Thomson, 'Falling in love again', in: *Film Comment*, maart/april 1982.
7. Discours en Tekst kunnen onder sommige omstandigheden als synoniemen opgevat worden. Vgl. A.J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Parijs (Hachette) 1979, s.v. 'Discours', 1.
8. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*. Parijs (Seuil) 1977, pp. 233 e.v.
9. Eric de Kuyper beroept zich ook op Barthes' amoreuze loop voor zijn beschouwingen over het melodrama. Mijn artikel kan dan ook gezien worden als voortzetting en uitbreiding van de visie die in *Filmische Hartstochten* neergelegd is.
10. R. Barthes, a.w., p. 109. Verder schuilt Barthes' verzet tegen de dwingende, fatalistische narrativisering van de liefde in zijn fragmentarische, verbrokkelde écriture, daar waar Hollywoods discours coherent, homogeen en sluitende verhalen probeert te vertellen. Ook al is de liefde een verhaal dat doorlopen moet worden, dan wil dit nog niet zeggen dat je haar terreur moet aanvaarden, 'zegt' Barthes.
11. Zie hiervoor E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten* Weesp (Wereldvenster) 1984.
12. Er bestaat een merkwaardige konversie tussen de thymische axiologie (het emotionele waardensysteem) van Barthes' liefdesverhaal en Hollywoods Liefdesverhaal:

de eerste twee etappes bij Barthes zijn een 'temps heureux', daar waar deze melos 'drama' is, en Barthes' 'tunnel van pijn' (de derde etappe) wordt in de screwball tot comedy.

13. D. Thomson, a.w., p. 12.
14. Cavell zal dan ook konsekvent spreken van 'comedies of remarriage'.
15. Zie mijn ellips-artikel in *Versus* 2 / 1984.
16. Douglas Sirk zal het 'happy end' dan ook vergelijken met de 'deus ex machina' van de griekse tragedie die de onmogelijkheden van het melodrama moet afsluiten, verzegelen. Vgl. J. Halliday, *Sirk on Sirk*. Londen (Secker & Warburg) 1971, p. 119.
17. R. Barthes, a.w., p. 31.
18. Het verschil tussen de toneelversie *The Philadelphia Story* (van Philip Barry) en de verfilming ervan is symptomatic; de film begint met een hele korte 'ouverture' waarin Katharine Hepburn Cary Grant het huis uitgooit. Er wordt met nadruk gezegd: 'Let wel, het gaat om *dit* koppel'. Deze ouverture (die ontbreekt in de toneelversie) is symptomatic in zoverre hier de 'gevaaren' van de plot geneutraliseerd moeten worden.
19. D. Thomson, a.w., p. 11.
20. R. Barthes, *Le plaisir du texte*. Parijs (Seuil) 1973, pp. 75-76. Zie ook E. de Kuyper in dit nummer.
21. De Lacaniaanse psychoanalyse zal de Oedipale situatie herformuleren als de toetreding tot de Symboliese Orde, de Taal; een toetreding die ook het Verlangen inaugureert. Zie A. Mooij, *Taal en Verlangen*. Meppel (Boom) 1979.⁴
22. Zie E. de Kuyper, a.w., pp. 17 e.v.
23. Lacans formulering van het Verlangen: 'le desir c'est le desir de l'Autre'. Zie voor de meervoudige betekenis van deze formulering: A. Mooij, a.w., p. 144.
24. A. Mooij, a.w., p. 126.
25. Zie A. Mooij, a.w., p. 126 en p. 144.
26. L. Marin schreef een studie over enkele verhalen onder de zeer veelzeggende titel *Le récit est un piège* (val, valstrik).
27. Parafrase van de titel van Barthes' *Dégré zéro de l'écriture* dat in nederlandse vertaling verscheen onder de titel *De nulgraad van het schrijven*. Is het niet veelzeggend dat het laatste artikel van *Dégré zéro de l'écriture* wordt 'afgesloten' (en hier horen we de echo van Sirks omschrijving van het 'happy end' als deus ex machina) met het artikel 'De utopie van de taal'?
28. De 'dégré zéro du desir' wordt pas in de dood gevonden; dat is wat Freud bedoelt als hij in *Jenseits des Lustprinzips* zegt dat 'Das Lustprinzip scheint geradezu im Dienste des Todestriebes zu stehen', dat wil zeggen de oneindigheid van het verlangen vindt pas haar opheffing, haar 'rust' in de dood. Vgl. S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, opgenomen in *Das Ich und das Es*. Frankfurt am Main (Fischer) 1978. Zegt Barthes ook niet in *Le plaisir du Texte* (zie noot 20) dat de 'dood van de Vader' de literatuur van haar plezier beroven zal, dat wil zeggen van haar Verlangen?
29. En ook melodrama en screwballcomedy zelf spreken niet 'gewoon' over het Verlangen, maar als 'drama' en als 'comedy'.
30. Benaming van de pre-oedipale dochter-moederrelatie ('Mutterbindung') door P. Assoun waarmee hij de 'uitzichtsloosheid' van die relatie omschrijft, die noodgedwongen 'zonder resultaat' moet blijven. Voor een meer uitvoerige en intrigerende

lektuur van deze problematiek wordt men verzocht Assoun zelf te lezen. Vgl. P. Assoun, *Freud et la femme*. Parijs (Calmann-Lévy) 1983; voor 'amour sans issue', p. 119.

31. Net zo goed als 'kinderen' gezien kunnen worden als (slechts) de vormgeving van een Verlangen, zo kunnen we Barthes' produktiviteit als een metonymies 'heteroseksueel' verlangen interpreteren (het 'voortbestaan' via het 'nageslacht'). De zin 'het ter wereld brengen van de vorm' (die bevalling van de taal) is te vinden in de openingsalinea van het artikel 'Schrijven en zwijgen' in *De nulgraad van het schrijven*. Amsterdam (Meulenhoff) 1970, p. 63.

32. Behalve THE MARRYING KIND, maar dat is dan ook een rare screwballcomedy. De film begint met een rechtzaal waar het echtpaar (Aldo Ray, Judy Holiday) echtscheiding komt aanvragen. De advokate vraagt hun om uit te leggen hoe het is misgegaan. Dan krijgen we in flashbacks hun huwelijk te zien. Bij de 'eerste ontmoetingen' kibbelen hun stemmen via de voice-over over de 'waarheid' van de flashback ('jij keek om naar me'. 'Niet waar'. 'Toen spraken mijn vriend en ik jullie aan.' 'Niet waar, dat deden mijn vriendin en ik', enzovoort). Hier 'functioneert' het koppel dus niet meer via de voice-over(s), die het niet eens kunnen worden met elkaar en het beeld. Daarnaast heeft de film de plotstructuur van een Film Noir, met de advokate als detektive van het misdrijf tegen/van het koppel (zijn 'falen'), en komen er kinderen in voor (zie p. 14), waarvan er een zelfs sterft. THE MARRYING KIND laat zien wat voor bizarre films Hollywood kon maken als allerlei genreregels door elkaar lopen.

33. Zie bijvoorbeeld 'Het onvanzelfsprekende en de kode', in *Versus* 0/1982, waar ik op pp. 42-44 een traject weergeef van die obstakels die van 'buiten af' de koppeling bemoeilijken.

34. ADAM'S RIB en MONKEY BUSINESS zijn twee mooie illustraties van Freuds uitspraak dat de man niet twee meesters tegelijk kan dienen (de Vrouw en zijn Werken: libido en sublimatie). Zie P. Assoun, a.w., p. 39.

35. Over het huwelijk tussen Laurence Olivier en Vivian Leigh las ik het volgende stukje, dat een prototypiese verschuiving van melodrama naar screwballcomedy aangeeft: 'Vivien he (Olivier, *P.V.*) truly loved – she represented an ideal, undoubtedly, but the years of their illicit relationship, and now their marriage, had not resulted in any satisfactory expression of love. At first it had been all external obstacles: their married partners conspiring to keep them apart, the trials of separation, war. And now there was a secondary line of obstacles building up: the obstacles within.' *The Observer*, zondag 8 april 1984, p. 17.

36. E. de Kuyper a.w., p. 21.

37. D. Thomson, a.w., p. 12.

38. J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1980⁴, p. 438.

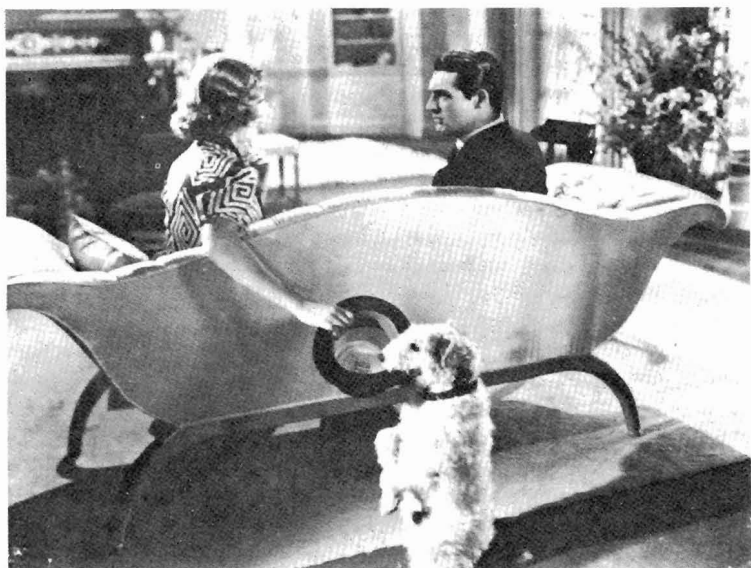
39. Laplanche, Pontalis, a.w., p. 439.

40. Zie Freud *Jenseits des Lustprinzips*, a.w. (noot 28).

41. R. Caillois, *Les jeux et les hommes*. Parijs (Gallimard) 1958.

42. R. Caillois, a.w., p. 121: 'On vient de voir que l'alea se combine éminemment avec l'agon, la mimicry avec l'ilinx.'

43. Een hond in THE AWFUL TRUTH en MY FAVORITE WIFE, een tijger ('Baby') in BRINGIN' UP BABY, apen in MONKEY BUSINESS, een jacht in THE PHILADELPHIA STORY, de krant in HIS GIRL FRIDAY, een boerderij in ADAM'S RIB.
44. Films die niet expliciet gaan over koppels met een (geëllipteerd, voorondersteld) verleden: BRINGIN' UP BABY, TROUBLE IN PARADISE, I WAS A MALE WAR BRIDE, DESIGN FOR LIVING, IT HAPPENED ONE NIGHT, EASY LIVING, PRACTICALLY YOURS, UNFAITHFULLY YOURS, enzovoort.
45. Zie E. Poppe, 'Inleiding in de narratologie', in: *Versus* 2 / 1984, pp. 87 e.v.
46. E. Poppe, a.w., p. 94.
47. E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*, en 'Enkele bedenkingen bij de genre-problematiek', in dit nummer, p. 51 e.v.
48. In EASY LIVING (M. Leisen, 1937) gooit Edward Arnold een jas van zijn flat, die boven op Jean Arthur valt, 'toe-val'. Cary Cooper en Claudette Colbert kopen, als onbekenden voor elkaar, samen (een helft van) een pyama (BLUEBEARD'S EIGHT WIFE, E. Lubitsch, 1938). Alles, behalve liefde, mag in de screwballcomedy mensen bij elkaar brengen.
49. Zie ook E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*, a.w., p. 99, waar hij zegt dat het verschil erin bestaat dat de screwballcomedy op een andere manier dan melodrama over seksualiteit vertelt.
50. Zie E. de Kuyper in dit nummer; ook iemand als Bellour oppert dit, zie *L'analyse du film*. Parijs (Albatros) 1979, p. 22.
51. Is het melodrama vooral een vrouwelijk melodrama (zie *Versus* 0 / 1982), de Film Noir een mannelijk melodrama (zie Jan Simons in *Versus* 3 / 4 / 1984) en de screwballcomedy een melodrama van het koppel, dan betekent dat, dat het variaties zijn van een groter genre (het Grote Verhaal).
52. Zie noot 32 over THE MARRYING KIND, waarin we – heel grof gezegd – de structuur van een Film Noir vinden, het gegeven van een screwballcomedy en het 'emotioneel effect' van een melodrama.
53. Zie mijn artikel in *Versus* 2 / 1984.
54. Of alleen metonymies, zie p. 12.



THE AWFUL TRUTH, L. McCarey, USA, 1937



THE AWFUL TRUTH, L. McCarey, USA, 1937