

Koppeling en ontkoppeling in 'Love is here to stay'

Birgit Langenhuysen

Een pas de deux: een konfrontatie van lichamen. In het begin zijn er twee enkelingen, op het eind zijn ze gekoppeld tot een paar. De verhouding tussen de lichamen verandert steeds, totdat er uiteindelijk een harmoniese eenheid is. De pas de deux in de musicalfilm kent een lange traditie, zowel van het genre *musical* (men denke slechts aan de talloze pas de deux's van Astaire en Rogers) als van de pas de deux in *het klassieke ballet*. Ze is daarin strak en konventioneel vastgelegd in:

1. een 'adage' waarin de mannelijke en vrouwelijke dansers samen een dans uitvoeren,
2. gevolgd door een solopas van de danseres,
3. een solopas van de danser
4. en uiteindelijk de 'coda' of finale pas de deux.

In zijn boek *Filmische Hartstochten* stelt Eric de Kuiper dat het lijkt alsof het koppel eerst *de test van de scheiding* moet aandurven alvorens de vervulling bereikt kan worden.¹ De koppeling in de pas de deux wordt niet geleidelijk en opklimmend met de tijd opgebouwd, maar wordt bewust enkele keren verbroken.

De toeschouwer is bekend geraakt met de kodes van het genre en van het klassieke ballet, zodat hij weet dat er een koppeling gaat plaatsvinden. De spanning bij de dans ligt niet bij de vraag *of* er een koppeling gaat plaatsvinden (dat is het slot van elke pas de deux), maar juist bij de vraag *hoe* dit gaat gebeuren.

Hoe kan de vereniging van het paar zo lang worden uitgesteld en hoe worden de '*ontkoppelingstesten*' door het paar doorstaan? In feite gaat het hier dus juist om *uitstellen* en *vertragen*: er moet eerst een traject afgelegd worden voordat er van een koppeling sprake is, en daarna moet die koppeling nog enkele keren worden afgebroken om uiteindelijk des te hechter en volmakter te kunnen plaatsvinden.

Hoe worden de koppeling en de ontkoppeling van het toekomstige paar nu gevisualiseerd? De choreografie biedt hiervoor verschillende mogelijkheden. Hierbij gaat het echter vaak niet om de bewegingen op zich, maar om de bewegingen in verhouding tot de voorafgaande: zo krijgen *synchrone* bewegingen van de partners extra betekenis als zij daarvoor *asynchroon* zijn geweest; kan men elkaar pas *vastpakken* als het lichamelijk contact daarvoor is afgebroken en de partners elkaar hebben *losgelaten*, en spreekt *oogkontakt* des te meer als de blik daarvoor was *afgewend*.

Naast deze *choreografiese* visualisering biedt de musicalfilm mogelijkheden voor een *filmiese* visualisering van de koppeling. Ook voor de kamervoering geldt dat een shot pas betekenis krijgt in relatie tot een vorig shot. Zoals Raymond Bellour aantoonst in zijn artikel over *THE BIG SLEEP*, is het op grond van tegenstellingen dat ook aan deze elementen betekenis wordt toegekend.² Als de partners steeds in *afzonderlijke shots* worden getoond, maar plotseling *samen in een kader* worden geplaatst, geeft dat een intensivering van de verhouding tussen de partners, zoals ook een *close-up* voorafgegaan door een *medium-* of *long-shot* een intensiverend karakter heeft.

Tijdens de pas de deux wordt zowel filmies als choreografies een dubbel traject afgelegd met tegengestelde bewegingen: enerzijds zijn er bewegingen die de koppeling vertragen of uitstellen, anderzijds zijn er bewegingen die de koppeling stimuleren. De pas de deux kan daarom geanalyseerd worden op grond van de volgende criteria:

	<i>Koppeling</i>	versus	<i>Ontkoppeling</i>
choreografies	synchrone beweging vastpakken oogkontakt		asynchrone beweging loslaten afkeren van de blik
filmies	samen in het kader close-up		niet samen in het kader long-shot

De pas de deux en het narratieve

Wat de pas de deux in de musicalfilm extra interessant maakt, is dat zij op lyries nivo een koppeling van het paar laat zien die op narratief nivo vaak (nog) niet tot stand is gebracht. Hierdoor verkrijgt het musicalnummer in een musicalfilm vaak een '*problem-solving*' functie: de plot biedt problemen die op narratief nivo niet opgelost lijken te kunnen worden, maar die binnen het lyriese, dank zij de andere uitdrukkingsmaterie, geen rol meer spelen. Het lyriese transcendeert de beperkingen van de narratie, maar

maakt daarbij gebruik van materiaal dat al in de plot zit ingebed. Het lyriese heeft zo duidelijk een katalyserende functie: het profeteert of vertraagt wat later op narratief vlak wordt uitgewerkt.³

Het traject van een-naar tweezaamheid verloopt in de musicalfilm, zoals in elke klassieke film, niet zonder problemen. In het begin van de film is er vaak sprake van een konfrontatie tussen de toekomstige partners. Ze worden gescheiden door misverstanden jegens elkaar of door komplikaties voortgebracht door hun verschillende plaats binnen de maatschappelijke orde. Meestal verlangen ook niet beide partners naar een koppeling met de ander, maar bestaat er bij één van beiden een zekere terughoudendheid. Juist door de pas de deux kan de koppeling toch worden gerealiseerd. Het dansnummer funktioneert op een andere wijze dan de plot en moeilijkheden lijken hierin uiteindelijk geen rol te spelen.

Een koppeling op lyries nivo garandeert echter niet altijd een oplossing van de problemen binnen de plot. Soms lijkt de situatie in de plot na de pas de deux nog precies dezelfde te zijn als daarvoor. Het lijkt alsof tijdens het musicalnummer de *komplikaties even terzijde worden geschoven* (zij behoren immers toe aan de plot), maar dat ze daarna weer evenzeer opleven. Zo ook bij de pas de deux 'Love is here to stay' uit *AN AMERICAN IN PARIS* en 'The heather and the hill' uit *BRIGADOON*: in beide gevallen staan komplikaties op het vlak van de plot de koppeling in de weg.⁴ In *AN AMERICAN IN PARIS* is er het aanstaande huwelijk van Lise met Henri dat een verhouding tussen haar en Jerry in de weg staat. *BRIGADOON* speelt zich af in een dorp dat maar een dag in de honderd jaar bestaat, en een verhouding tussen Fiona uit *Brigadoon* en Tommy uit New York lijkt door de verschillende tijdsbeleving welhaast onmogelijk. In beide situaties zijn alleen de vrouwen op de hoogte, de mannen weten niets van de factoren die een eventuele koppeling belemmeren.

Na de pas de deux is er in de plot niets veranderd, maar wel in hun verhouding. De belemmeringen voor de koppeling zijn niet uit de weg geruimd, maar de dansen tonen dat deze *niet belemmerd wordt op lyries nivo*. De plot geeft het als beperking, maar de nummers demonstreren dat het geen dwingende beperking is. Er is sprake van een soort *kontradiktie*: enerzijds zijn er wel, anderzijds zijn er geen veranderingen.

De pas de deux lijkt hier van weinig invloed te zijn op de plot, maar wellicht zijn omstandigheden uit de plot wel bepalend voor de wijze waarop de pas de deux wordt gechoreografeerd. Er zijn veel overeenkomsten in de wijze waarop de pas de deux's 'Love is here to stay' en 'The heather and the hill' in de narratie zijn gesitueerd. In beide gevallen is er sprake van:

– een *herontmoeting* tussen man en vrouw (de eerste ont koppelingstest op narratief nivo is goed doorstaan)



1



2



3

- een ‘onmogelijke’ koppeling op narratief nivo
- een geheim: de vrouw *weet*, de man *weet niet*.

Een analyse

De klassieke opbouw van de muziek van George Gershwin legt de fundamenteën vast voor de choreografie van ‘Love is here to stay’. Het nummer bestaat uit twee koupletten die alleen in hun laatste zin verschillen, namelijk A en A’. In eerste instantie worden deze koupletten gezongen (tekst Ira Gershwin):

A *It's very clear
Our love is here to stay;
Not for a year,
But ever and a day.*

*The radio and the telephone
And the movies that we know
May just be passing fancies –
And in time may go.*

A' *But, oh, my dear,
Our love is here to stay.
Together we're
Going a long, long way.*

*In time the Rockies may be crumble,
Gibraltar may tumble
(They're only made of clay),
But – our love is here to stay.*



4



5



6

Het thema wordt echter niet alleen gezongen, maar ook driemaal instrumentaal uitgevoerd en juist tijdens deze instrumentale uitvoering wordt de pas de deux gedanst. De zang dient hierbij als *schakel tussen het narratieve en het lyriese*. De geliefden zijn samen aan de kade van de Seine (foto 1). Ze zitten rustig bij elkaar, praten wat en neurieën zachtjes de melodie van 'Love is here to stay', die op de achtergrond klonk bij hun eerste ontmoeting in een nachtclub. Als Jerry tegen Lise zegt hoe bijzonder hij haar vindt, loopt zij van hem weg (foto 2). Een mondelinge liefdesverklaring lijkt niet op zijn plaats; er zijn nog te veel obstakels die hun liefde in de weg staan. Wat niet met woorden gezegd kan worden, kan echter wel via zang. Als vanzelfsprekend zingt Jerry tekst op de melodie die zij daarvoor nog neurieden, en op deze getoonzette tekst kan Lise wel reageren. Nu kan de pas de deux beginnen: door de zang is de toenadering tussen de partners in beweging gezet en kunnen hun voorzichtige stappen tot elkaar zich ontwikkelen tot dans.⁵ Zo verloopt de overgang van het narratieve *heel geleidelijk en onopvallend*.

De koppeling van het paar zal geschieden eerst
via de zang: 1A en 1A' en vervolgens
via de dans: 2A en 2A' en 3A'

1A Shot 1: man (M) en vrouw (v)
 zijn samen in beeld (1)
 v loopt het kader uit (2) en
 M blijft alleen achter
 Shot 2: v alleen (3)
 Shot 3: M alleen (4)

*ontkoppeling**: ze gaan uit
elkaar (c) en worden in
aparte shots getoond (F)

* Aangezien de pas de deux per definitie in een koppeling resulteert, heb ik alleen de vertraging in de koppeling en de ontkoppeling expliciet aangegeven. Daarbij wordt de choreografiese ontkoppeling met een c en de filmiese ontkoppeling met een F aangeduid.



7



8



9

1A' Shot 3: M loopt naar v (5)
v kijkt M pas aan bij de
laatste zin
Camera rijdt in tot
medium-close (6)

vertraging: v wacht met
kijken (c)

Tijdens deze thema's wordt de koppeling van het paar door de vrouw bewust vertraagd. Men zou denken dat dat te wijten is aan de situatie in de plot: de vrouw kent de belemmeringen voor een eventuele koppeling en heeft nog enige reserve.

Toch lijkt de taal van het lyriese sterker dan de komplikaties op narratief nivo. De geliefden hebben de eerste ontkoppelingstest doorstaan en hun contact lijkt daarom nu hechter te zijn. Dit wordt filmies nog benadrukt doordat zij tijdens 1A in verschillende shots afzonderlijk worden getoond (foto 3 en 4), terwijl 1A' in één shot is gefilmd en hen weer samen in het kader brengt (foto 5). Het feit dat de kamera inrijdt tot medium-close geeft hieraan nog een extra dimensie (foto 6).

2A Shot 4: kamera van medium-
close naar long-shot
M trekt v. Samen wiegen (7),
maar v loopt weg. M trekt v (8)
en omcirkelt haar. v blijft staan
Synchrone bewegingen
Beide handen vast
Fermate in de muziek
Uit elkaar, draaien cirkels om
om elkaar, maar oogcontact(9)

ontkoppeling: kamera neemt
afstand (F)

ontkoppeling: weggelopen (c)

ontkoppeling: uit elkaar (c)

Naast de ontkoppeling wordt er echter ook een traject naar de koppeling afgelegd. Toen de vrouw de eerste keer de kans kreeg om weg te lopen, deed ze dat ook (foto 8), bij de tweede keer, als de man *haar omcirkelt*, maakt



10



11



12

ze van de gelegenheid geen gebruik en blijft ze staan. Uiteindelijk maken ze zelfs *cirkels om elkaar* (foto 9).

De koppeling lijkt zich al heel duidelijk te manifesteren als beide partners op hun tenen staan, als het ware reikhalzend naar elkaar, en de beweging door de fermate in de muziek even verstilt, maar toch wordt deze harmonie weer afgebroken. De tegengestelde trajekten naar koppeling en ont koppeling komen hier heel duidelijk tot uiting.

Afwisselend is er een ont koppeling op het ene en een koppeling op het andere vlak: de lichamen gaan op het eind van 2A uit elkaar, maar de ogen maken juist weer contact (foto 9).

- | | | |
|-----|-------------------------------------|-----------------------------------|
| 2A' | Beiden nemen elkaars hand (10) | |
| | v omcirkelt M en loopt weg (11) | <i>ontkoppeling: weglopen (c)</i> |
| | M gaat haar na en voert los van | |
| | haar synchrone bewegingen | |
| | uit (12) | |
| | M steekt zijn handen naar | |
| | haar uit (13) | |
| | maar ze gaan toch uit elkaar met | <i>ontkoppeling: uit elkaar</i> |
| | de handen op de rug (14) | <i>en handen op de rug (c)</i> |
| | Ze draaien beiden om hun as, | |
| | dan om elkaar, armen gespreid | |
| | naar buiten. | |
| | Ze lopen elkaar voorbij, staan stil | <i>ontkoppeling: elkaar</i> |
| | en kijken om: oogkontakt. | <i>voorbijlopen (c)</i> |

Het traject naar de koppeling bij 2A' krijgt vooral betekenis in vergelijking met 2A. Dezelfde elementen zijn aanwezig, maar ze worden verschillend uitgewerkt.



13



14

Schematies is dat als volgt voor te stellen:

2A	versus	2A'
M trekt v mee		Beiden nemen elkaars hand
M omcirkelt v		v omcirkelt M
v loopt weg en M trekt haar terug		v loopt weg, M voert <i>synchrone</i> beweging uit
M bepaalt voornamelijk de beweging		v bepaalt voornamelijk de beweging
Ze maken <i>dezelfde</i> bewegingen		Ze maken <i>dezelfde</i> bewegingen
terwijl ze elkaar <i>vasthouden</i> .		<i>los van elkaar</i>

Men zou denken dat het vertrouwen in elkaar tijdens 2A' veel groter is. Inmiddels zijn al zoveel ontkoppelingstesten met goed gevolg afgelegd, dat de koppeling van het paar niet meer zo nadrukkelijk hoeft te worden uitgewerkt.

De man hoeft de vrouw niet meer zo angstvallig terug te trekken, omdat hij weet dat ze uiteindelijk weer naar hem toe komt. Ze hoeven elkaar niet meer recht in de armen te lopen: hun vertrouwen in elkaar is al zo groot dat ze elkaar voorbij kunnen gaan. Toch kijken ze nog even om om te controleren of ook deze scheiding goed is doorstaan, waarna de koppeling opnieuw bezegeld kan worden. Dit groeiend vertrouwen wordt heel expliciet benadrukt als in 2A' de man nog even zijn handen uitsteekt om de vrouw vast te pakken, maar zich dan realiseert dat dit niet meer nodig is, waarna hij zijn handen op zijn rug houdt (foto 13 en 14). Het lijkt alsof de koppeling steeds een nieuwe fase ingaat: tijdens 2A is hij nog *virtueel*, is hij innerlijk aanwezig, maar pas tijdens 2A' wordt hij *geaktualiseerd* en wordt hij nadrukkelijk getoond.

- 3A' Shot 5: kamera van long-shot naar medium-shot
Ze lopen naar elkaar toe en dansen een 'gewone' dans (15)



15



16



17

Ze laten elkaar los, maar lopen
meteen weer naar elkaar toe (16)
Handen op de rug. Draaien op de
voet. Ze komen steeds weer bij
elkaar uit (17)
Ze lopen elkaar voorbij, staan
stil en kijken om (18)
Handen op de rug. Kus (19)
Lopen samen verder (20)

ontkoppeling: los laten (c)

ontkoppeling: handen op
de rug (c)

ontkoppeling: elkaar
voorbij lopen (c)

De koppeling van het paar is in deze fase nog hechter geworden. Dit uit zich niet alleen in de bewegingen, maar is ook het resultaat van de muzikale opbouw. Je verwacht als toeschouwer (en luisteraar!) dat de pas de deux eindigt bij 2A', omdat de muziek dan haar einde lijkt te naderen, zoals de zang ook eindigde bij A'. De laatste zin van 2A' wordt echter vervangen door een herhaling van het hele thema: 3A'

Het paar lijkt zo een extra kans te krijgen om hun koppeling te *realiseren*. Eerst dansen ze samen een 'gewone dans' die sociaal-kultureel geaksepteerd is en die door vele koppels bij diverse aangelegenheden wordt gedanst (foto 15).⁶ Zo manifesteren ze zich ook als een paar. Daarna kan de koppeling alleen nog maar bezegeld worden. Hij hoeft niet meer bevestigd te worden door het vastpakken van elkaar, want hij *overstijgt de lichamelijke scheiding*.

Bij 2A' liepen man en vrouw elkaar nog voorbij met uitgestrekte armen, als om de ander daarin te vangen, bij 3A' maken ze dezelfde beweging maar nu met de handen op de rug (foto 18). Het is duidelijk dat ze altijd weer bij elkaar uitkomen en de kus bezegelt deze koppeling (foto 19). Dan lopen ze samen verder in gelijke tred: de pas de deux heeft hen tot een paar gekoppeld (foto 20).

Deze pas de deux lijkt zich in drie rondes te manifesteren, waarin de bewegingen steeds een andere betekenis krijgen.



18

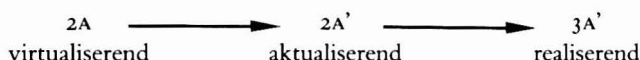


19



20

Je zou het als volgt kunnen beschrijven:



Tijdens 2A verloopt de ont koppeling steeds heel voorzichtig, in 2A' kunnen al meer risico's worden genomen, maar pas in 3A' zet de ont koppeling de uiteindelijke vereniging van het paar niet meer op het spel.

De koppeling van het paar die op narratief nivo niet tot stand lijkt te kunnen worden gebracht, blijkt wèl mogelijk op lyries nivo. Toch wordt er hierdoor nog niets veranderd in de plot. Dit komt heel natuurlijk tot uiting als Lise zich na de pas de deux de tijd en haar afspraak met Henri realiseert en hiervoor Jerry meteen in de steek laat. Het lyriese blijkt maar een tijdelijke oplossing te bieden, wat de tekst van de song in feite tegenspreekt. Deze benadrukt juist dat het om een koppeling voor eeuwig gaat:

'Our love is here to *stay*
 Not for a year but *ever* and a day
 Together we're *going a long, long way*.'

Er is sprake van een traject door de tijd, maar niet van een traject door de ruimte. De dans beperkt zich namelijk tot één plaats, wat nog wordt geaksentueerd doordat de kamera de bewegingen van het koppel slechts in twee shots en steeds vanuit dezelfde hoek filmt. Zo wordt de *plaats* benadrukt: het is *hier*, op deze plek, dat hun liefde voor *altijd* zal bestaan.

Het lyriese biedt hier wat het narratieve niet kan geven: een rustige *plaats* waar de geliefden *eeuwig* samen kunnen blijven.⁷

Uit het voorgaande mag blijken dat het musicalnummer 'Love is here to stay' geen verandering brengt in de plot, maar funktioneert als een soort contrast van die plot. Zij biedt slechts een tijdelijk tegenwicht aan de beperkingen van het narratieve, waar de koppeling van het paar pas op het eind van de film, na verschillende ont koppelingstesten, zal geschieden.

Noten

1. Eric de Kuiper, *Filmische Hartstochten*. Bussum (Het Wereldvenster) 1983.
2. Raymond Bellour, 'Het vanzelfsprekende en de kode', in: *Seminar semiotiek van de film*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 118-130.
3. Zie *Versus*, 1984, nr. 2: R. Barthes, 'Inleiding in de structurele analyse van het verhaal', p. 23, en E. Poppe, 'Inleiding in de narratologie', p. 105.
4. *AN AMERICAN IN PARIS*, V. Minnelli, (USA, 1951); Productie: A. Freed; Scenario: A.J. Lerner; Choreografie: G. Kelly. Met: Gene Kelly (Jerry), Leslie Caron (Lise), Georges Guetary (Henri).
5. *BRIGADOON*, V. Minnelli (USA, 1954); Productie: A. Freed; Scenario: A.J. Lerner; Choreografie: G. Kelly. Met: Gene Kelly, Cyd Charisse, Van Johnson.
6. Deze overgang van lopen naar dans wordt heel expliciet uitgewerkt in een artikel van Eric de Kuiper, 'Step by step. Aantekeningen bij "Dancing in the Dark"', in: *Versus*, 1983, nr. 3, pp. 34-47.
7. Een dergelijke referentie naar de sociaal-kultureel getolereerde dans tussen geliefden, signaleert Eric de Kuiper ook in zijn in noot 5 vermelde analyse van 'Dancing in the Dark': de danspartners, Fred Astaire en Cyd Charisse, nemen niet deel aan de dans van het groepje dansende koppels dat zij tegenkomen, omdat zij eerst nog ontkoppelingstesten moeten ondergaan, voordat zij zich als een koppel kunnen manifesteren.
8. Bij de pas de deux 'The heather and the hill' uit *BRIGADOON* wordt ook door het lyriese een contrast aan het narratieve geboden. Deze dans legt een veel groter traject door de ruimte af en wordt door de kamera in meerdere shots en met steeds wisselende kamerastandpunten getoond. Dit spel met plaats en ruimte contrasteert hier met de strikte grenzen die de bewegingsvrijheid van de bewoners van Brigadoon beperken.