Jan Simons

Zang, dans en verhaal in film

Theater en film

De opmerking dat film en theater nauw aan elkaar verwant zijn is niet meer dan een open deur. Zeker als in navolging van het gangbare taalgebruik film wordt opgevat als *speelfilm* (dus als 'narratieve' en 'representatieve' cinema) en theater als *narratief* en *fictioneel* toneel, springen de overeenkomsten in het oog. De speelfilm en het theater voeren verhalen op, niet door ze te vertellen, maar door ze te *tonen*. Beide doen dit voor een publiek, waaraan zowel de vertoning van een speelfilm als de opvoering van een toneelstuk zijn bestaansrecht ontleent.[1] De film heeft dan ook veel van haar stof aan het theater ontleend, en soepel theatrale vormen in zich opgenomen, met name in genres als de musical en de komedie.

Het is daarom verbazingwekkend dat filmtheoretici en -critici, en niet zelden ook de minder reflexieve cinefiel, vaak openlijk een afkeer voor het theater en een houding van misprijzen tegenover de verfilming van theater aan de dag leggen. Er is geen dodelijker kritiek denkbaar dan het oordeel 'verfilmd toneel'. Gedeeltelijk kan dit worden verklaard als een overblijfsel van de strijd om emancipatie tot een vol-

Deze tekst is een bewerking van een lezing, gehouden op de conferentie *Il mondo del teatro nel cinema*, die van 9 tot 12 november 1989 plaatsvond te Venetië.

1. De tegenstelling tonen/vertellen, showing/telling, dramatische/vertellende kunsten, die teruggaat op de klassieke tegenstelling mimesis/diëgesis, suggereert dat mimetische kunsten geen verhalen zouden vertellen en dat 'tonen' zich zou beperken tot een rechtstreekse weergave van gebeurtenissen. Zo ontzegt Gerard Genette opvoeringskunsten als het toneel (en per implicatie ook de cinema) een vermogen tot vertellen. G. Genette, *Nouveau discours du récit*. Parijs 1983, pp. 30 e.v. Zie voor een kritische en 'filologische' weerlegging van deze opvatting: A. Gaudreault, *Du Littéraire au Filmique*. Parijs (Meridiens, Klincksieck) 1988; J. Simons, 'Van het literaire naar het filmische: of tussen de wal en het schip?', in: *Versus* 1/1989, pp. 71-81.

waardige en zelfstandige kunstvorm, die de film onder meer tegenover het theater heeft gevoerd. De verschillen ten opzichte van de 'andere' kunsten worden dan immers benadrukt om de eigen 'specificiteit' op de voorgrond te plaatsen. Filmgenres als de musical en de komedie, die hun theatrale afkomst het meest trouw zijn gebleven, worden zo gemarginaliseerd, of, zoals in menige filmgeschiedenis gebeurt, eenvoudig genegeerd. Films die zelfbewust theatrale effecten nastreven, zoals bijvoorbeeld FRANSCISCA of SOULIERS DE SATIN van Manuel d'Oliveira of films van Straub en Huillet worden doorgaans verbannen naar het 'art-house'-circuit.

Misschien moet de oorzaak van deze problematische verhouding tussen film en theater ook worden gezocht in de heel andere verhouding tussen toeschouwer en de gerepresenteerde gebeurtenissen, die cinema en theater elk veronderstellen. De vertoning van een film en de opvoering in het theater produceren elk een *gemankeerde ontmoeting*. De gebeurtenissen en de personages die deze uitvoeren dan wel ondergaan, zijn noch bij film, noch bij theater *werkelijk* in het hier en nu van de toeschouwer aanwezig. Op het scherm in de bioscoop ziet men slechts *beelden* van de getoonde gebeurtenissen, terwijl men in het theater bijvoorbeeld niet Oidipous of Hamlet en de slachtoffers van hun onbedoelde moorden zelf ziet, maar *acteurs*, die *doen alsof* zij de personages uit de geschiedenis zijn en *doen alsof* zij doden of gedood worden. Men ziet dus alleen acteurs, die de personages en hun handelingen *spelen*.[2]

Maar ook al zijn in het theater de personages, hun handelingen en de locaties waar deze plaatsvinden niet 'werkelijk' aanwezig, de acteurs, de ruimte waar zij spelen, met eventueel de decors en de requisieten, kortom de *opvoering*, de *re-presentatie* van de gebeurtenissen is dat wel. De toeschouwer is de rechtstreekse ooggetuige van het 'doen alsof', dat zich afspeelt in de *werkelijke* ruimte van het toneel, die de ruimte van de gerepresenteerde gebeurtenissen *symboliseert* ('doet alsof' ze deze gere-

2. Nogmaals, het gaat om het 'narratieve' en 'fictionele' drama, dat volgens het gangbare taalgebruik de 'normale' theatrale vormen zijn, of het 'beste voorbeeld' van wat theater is, zoals de speelfilm volgens de gangbare denk- en spreekgewoonten de meest 'normale' vorm van cinema, of het 'beste voorbeeld' is van wat onder film wordt verstaan. Zoals er heel wat andere filmsoorten naast de speelfilm bestaan, zo bestaan er natuurlijk ook heel wat andere vormen van theater naast het 'narratieve' en 'fictionele', zoals bijvoorbeeld performance-theater, inspringtheater, abstract ballet e.d. Maar dit zijn dan ook precies theatrale vormen die in het gangbare spraakgebruik, en in de gangbare culturele praktijken worden gemarginaliseerd, zoals dat in de cinema het geval is met de experimentele film, de animatiefilm, en de 'theatrale' film. Misschien zijn deze film- en theatervormen wel gemarginaliseerd juist *omdat* zij morrelen aan de 'normale' verhouding van de toeschouwer tot het getoonde.

presenteerde ruimte is).[3] In het hier en nu van de toeschouwer vindt een transformatie plaats van de materiële ruimte van het toneel tot een *utopische* ruimte, die deel uitmaakt van de fictieve wereld van personages en handelingen waarnaar het 'doen alsof' van de acteurs, het speelvlak en de decors en requisieten *verwijzen*.

Bij een filmvertoning zijn de toeschouwers geen rechtstreekse ooggetuigen van de opvoering van de getoonde gebeurtenissen. Zij zien geen materiële en werkelijke ruimte, maar de projectie van een *beeld* van een driedimensionele ruimte op een twee-dimensioneel scherm. Zij zien geen fysiek aanwezige acteurs of werkelijk voor hun ogen plaatsvindende gebeurtenissen, objecten of locaties, maar beelden daarvan, die *elders* en *eerder* zijn opgenomen, op een tijd en plaats waar de toeschouwer *niet* aanwezig was.[4] Maar deze afwezigheid wordt rijkelijk gecompenseerd door de gedachte (tegen beter weten in, dat is waar...), dat de getoonde beelden geen opnamen zijn van 'opvoeringen' van de gebeurtenissen, maar *registraties* van de gebeurtenissen zoals die zich *werkelijk* hebben afgespeeld voor de camera, die als rechtstreekse ooggetuige aanwezig was in de wereld waar de gebeurtenissen zich afspeelden.[5] De filmtoeschouwer koestert het idee, dat hij de *indirecte* ooggetuige is van *werkelijke* gebeurtenissen, die zich in de 'werkelijke' tijd-ruimte van de getoonde wereld 'onder het oog' van de camera hebben afgespeeld, dat hij niet kijkt naar *symboliseringen* van een *utopische* tijd-ruimte, maar naar *registraties* van fragmenten uit de werkelijke tijd-ruimte van de getoonde wereld. Wellicht worden de 'theatrale' filmvormen door menig cinefiel zo verafschuwd omdat zij aan een pijnlijke waarheid herinneren...

Theater in film

De verschillende verhoudingen, die film en theater tussen de toeschouwer en de getoonde gebeurtenissen veronderstellen, lijken elkaar uit te sluiten. Toch is de film vaak in staat gebleken theatrale vormen in zich op te nemen. De vraag is dan hoe dit mogelijk is, en ook welke functies

3. Zie voor een uitwerking van de oppositie van het 'symbolisme' van het theater en het 'realisme' van de film: A. Bazin, 'Theater en Film, I en II', in: *Wat is film?* Weesp (Wereldvenster) 1984, pp. 83-132. Bazin geeft een explicitering en een rationalisering van de culturele taxonomie, die de beide kunstvormen op deze wijze tegenover elkaar plaatst.
4. Zie ook: Christian Metz, *De Beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 58-59.
5. Gaudreault, a.w., pp. 110-111.

het 'symbolische' theater in de 'werkelijke' omgeving van de speelfilm kan vervullen.

De eerste vraag is het meest eenvoudig te beantwoorden. Het toneel – het speelvlak –, dat de utopische ruimte *symboliseert*, maakt zelf deel uit van de 'werkelijke' wereld van de toeschouwer, zoals ook de opvoering een werkelijke gebeurtenis in de werkelijke wereld van de toeschouwer-ooggetuige is. Daar de film wordt beschouwd als een registratie van (fragmenten van) een 'werkelijke wereld', verhindert niets dat in deze 'werkelijke wereld' de camera een ooggetuige is van een 'werkelijke gebeurtenis', die zelf een theatrale opvoering, en dus de symbolisering van een utopische wereld is. Zo kan in de film de theatrale gebeurtenis op dezelfde wijze worden geconstitueerd en geïntegreerd als in de niet-filmische werkelijkheid: een deel van de 'reële' ruimte van de werkelijke wereld wordt getransformeerd tot een symbolische ruimte, waar door een 'doen alsof' een utopische wereld wordt geëvoceerd.

Nu veronderstelt het theatrale 'doen alsof' ook een publiek, dat als ooggetuige in de tijd-ruimte van de opvoering aanwezig is. Het publiek van de film is echter in tijd en ruimte *gescheiden* van de registratie van de gebeurtenissen. Vaak wordt dit probleem opgelost door *in* de film een publiek bij de theatrale opvoering aanwezig te laten zijn. Het publiek *van* de film kijkt dan als het ware via de camera, die immers ook als 'ooggetuige' bij de theatrale opvoering aanwezig is, mee met het publiek *in* de film. Dat de camera dan als het ware een theatertoeschouwer wordt, blijkt daaruit dat de artiesten, die bijvoorbeeld zang- en dansnummers in musical-films uitvoeren, zich *rechtstreeks* tot de camera kunnen wenden, zoals in het theater de artiesten zich rechtstreeks tot het publiek kunnen wenden. De camera wordt dan in de tijd-ruimte van de theatrale opvoering *in* de film als 'directe ooggetuige' van de opvoering de plaatsvervanger van het 'indirecte' publiek *van* de film.[6]

Omdat de camera in de tijd-ruimte van de theatrale opvoering in de film als registrerende ooggetuige al de rol van 'theaterpubliek' op zich neemt, is de aanwezigheid van andere theater-toeschouwers in de film geenszins noodzakelijk. En zo min als het 'terzijde' een verplichte figuur in het theater is, zo min is het noodzakelijk dat de toneelacteur *in* de film zich rechtstreeks tot de camera wendt. Het publiek in de film en de blik in de camera zijn dan ook *mogelijke*, maar geen verplichte figuren in de verfilming van het theater.

In nog een opzicht verschilt de verhouding tussen de getoonde ge-

6. Ibidem.

beurtenissen en de respectievelijke toeschouwers van theater en film. Omdat de toneelopvoering onder de ogen en in de lijfelijke aanwezigheid van de toeschouwer plaatsvindt, neemt hij deze opvoering (doorgaans) ononderbroken vanuit één plaats waar. De scheiding in tijd en ruimte tussen de filmtoeschouwer en de registratie van de getoonde gebeurtenissen maakt het mogelijk, dat vele verschillende fragmenten van de tijd-ruimtelijke werkelijkheid van de wereld waar zich de gebeurtenissen afspelen worden getoond, en deze fragmenten zelf op hun beurt vanuit verschillende standpunten worden geregistreerd. Vaak wordt nu getracht de continuïteit en onbeweeglijkheid van de tijd-ruimte van de theatrale opvoering en de fragmentering en mobiliteit van de filmische registratie te verzoenen, door een theatrale opvoering *in* de film met zo weinig mogelijk wisselingen van camerastandpunten en instellingen te registreren.[7] Maar ook hier is sprake van een *kunnen* en niet van een *moeten*. De theatrale opvoering *in* de film maakt immers deel uit van de werkelijkheid *binnen* de film, en er is geen enkele principiële reden, waarom dit deel van de 'binnenfilmische' werkelijkheid op een andere wijze geregistreerd zou moeten worden dan het 'niet-theatrale' deel van de binnenfilmische werkelijkheid. Sterker: de 'cinematografische codes' kunnen de theatrale voorstellingen *in* de film bevrijden van de tijd-ruimtelijke beperkingen waaraan ze in de niet-filmische werkelijkheid onderworpen zijn. In menige musical kunnen straten, pleinen, hele steden, ja zelfs de hele 'werkelijkheid' door zang en dans worden veranderd in een speeltoneel!

De aanwezigheid van een publiek *in* de film, de blik in de camera en de restrictie op de cinematografische codes zijn voor de verfilming van theatrale opvoeringen dus *stilistische opties*, en geen verplichte figuren. De enige noodzakelijke voorwaarde is dat onder het oog van de camera als registrerende toeschouwer (een deel van) de 'werkelijkheid' *in* de film (personages, handelingen, ruimtes) tot *symboliseringen* van een *utopische* wereld gemaakt worden.

De functies van theater in film

Wat zijn nu de *functies* van theatrale opvoeringen in speelfilms? Want ook al zijn het 'doen alsof' van de theatrale opvoering en de registratie van de film niet onverenigbaar met elkaar, toch blijft tussen deze beide modaliteiten van het 'tonen' een spanningsveld bestaan. In de musical, waartoe ik me nu zal beperken, komt het onderscheid tussen de beide modaliteiten het meest markant naar voren in het verschil tussen de

7. John Mueller, 'Fred Astaire. Verfilming van zijn dansnummers', in: *Versus* 3/1983, pp. 9-20.

zang- en dansnummers enerzijds, en de 'normale' gedragingen van de personages anderzijds.

Omdat musicals een verhaal vertellen, ligt het voor de hand de *narratieve functies* van de zang- en dansnummers te onderzoeken. Het elementaire onderscheid in narratieve functies, dat Roland Barthes maakte tussen 'kernfuncties' en 'katalyses', kan hierbij van dienst zijn.[8] Kernfuncties zijn die handelingen, die beslissend zijn voor de voortgang van het verhaal en niet kunnen worden weggelaten zonder de logica daarvan onbegrijpelijk te maken. Katalyses daarentegen zijn de episodes die weg kunnen worden gelaten zonder noodlottige gevolgen voor het begrip van het verloop van het verhaal. Het zijn volgens Barthes 'opvulsels', waarvan de belangrijkste functie ligt op het vlak van de betekenis, daar ze helpen tegenstellingen of overeenkomsten op een thematisch vlak op te bouwen. Zo kan een onderscheid worden gemaakt tussen zang- en dansnummers die een onmisbare functie vervullen in de voortgang van het verhaal, en dus kernfuncties zijn, en zang- en dansnummers die strikt genomen weggelaten kunnen worden zonder het begrip van de voortgang van het verhaal in gevaar te brengen, en die dus als katalyses beschouwd moeten worden.

Een tweede criterium betreft de wijze waarop de zang- en dansnummers zijn ingebed in de niet-theatrale, 'normale' werkelijkheid van de film. Ze vormen immers een breuk met de 'gewone' wereld: in plaats van zich normaal te bewegen en gewoon te spreken, dansen en zingen de personages. Ook treedt er een verandering op in de status van de personages, die van 'personage' tot 'star' worden (van 'Jerry' en 'Dale' tot 'Fred Astaire' en 'Ginger Rogers' in TOP HAT), terwijl de ruimte een soortgelijke verandering ondergaat, omdat ze van 'werkelijke ruimte' (*binnen* de film) tot een 'symbolische' ruimte wordt. Deze veranderingen in de modaliteit van de getoonde werkelijkheid kunnen bovendien gepaard gaan met stilistische veranderingen op met name het niveau van de cinematografische codes. In een (klassieke) speelfilm, waarin immers alles een functie en een betekenis heeft, zal de overgang van de ene modaliteit naar de andere gemotiveerd worden. Twee van de typen motivatie die David Bordwell in de speelfilm onderscheidt, kunnen hier hun diensten bewijzen.[9] Elementen zijn in een film *compositioneel* gemotiveerd, als ze op een of andere wijze ontwikkelingen in het verhaal mogelijk maken of zelf door ontwikkelingen in het verhaal

8. Roland Barthes, 'Inleiding in de strukturele analyse van het verhaal', in: *Versus* 2/1984, pp. 22-23.
9. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Londen (Methuen) 1985, pp. 32-40.

mogelijk gemaakt worden. *Realistische* motivatie gaat op voor die elementen die nu eenmaal horen bij de 'werkelijkheid' van de film, bijvoorbeeld wanneer zang- en dansnummers, zoals *Top Hat* in TOP HAT, worden gemotiveerd door de setting van een theateroptreden.

Het is nu mogelijk vier typen zang- en dansnummers te onderscheiden:

- *kernfuncties* met *compositionele* motivatie;
- *kernfuncties* met *realistische* motivatie;
- *katalyses* met *compositionele* motivatie;
- *katalyses* met *realistische* motivatie.

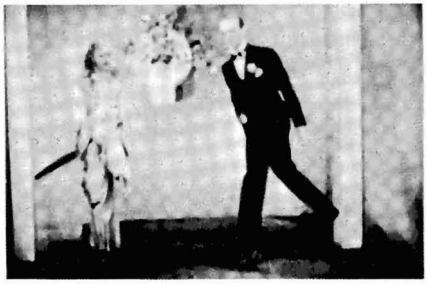
Op dit ongetwijfeld veel te simplistische schema valt natuurlijk wel het een en ander af te dingen. De vier criteria zijn niet erg homogeen: een handeling kan niet tegelijkertijd een kernfunctie èn een katalyse zijn, maar een motivatie kan wel degelijk zowel compositioneel als realistisch zijn. Het is ook de vraag of een uitsluitend realistisch gemotiveerde kernfunctie theoretisch wel mogelijk is (omdat een kernfunctie immers per definitie compositioneel is gemotiveerd). Maar het schema is geen doel op zich, maar een hulpmiddel om inzicht te krijgen in de narratieve functies van zang- en dansnummers in speelfilms. Het nut van het schemaatje moet blijken in de *praktijk* van de analyse.

Zang en dans in TOP HAT

Categorisering van de nummers

TOP HAT (USA, M. Sandrich, 1935) biedt een uitstekende gelegenheid om het hierboven ontwikkelde model te testen. De film bevat slechts vijf zang- en dansnummers en het verhaal is vrij eenvoudig. Jerry (Fred Astaire), een beroemde Amerikaanse artiest, ontmoet in een Londens hotel Dale (Ginger Rogers) en probeert haar te verleiden. Omdat zijn aanwezigheid in Londen geheim moet blijven tot zijn eerste optreden, mag hij zijn identiteit niet onthullen, met als gevolg dat Dale hem verwart met Horace (Edward Everett Horton), die niet alleen Jerry's manager, maar ook nog de echtgenoot is van Madge, Dale's beste vriendin. De film bestaat grotendeels uit de complicaties die deze identiteitsverwisseling met zich meebrengt, totdat Dale ten einde raad in Venetië, waarheen de handeling zich verplaatst heeft, besluit in het huwelijk te treden met de Italiaanse cavalier Beddini. Als uiteindelijk het misverstand tussen Jerry en Dale is opgelost, wordt ook nog eens de onwettige basis van het huwelijk van Dale en de bigamist Beddini onthuld, zodat niets de koppeling van het paar Jerry/Fred Astaire en

Top hat, white ties and tails



No strings (I'am fancy free)

Dale/Ginger Rogers meer in de weg staat. Welke functies vervullen nu de zang- en dansnummers in deze eenvoudige intrige?

Van de vijf zang- en dansnummers uit TOP HAT is er slechts één een zuivere katalyse die realistisch is gemotiveerd, en dat is opmerkelijk genoeg het nummer waaraan de film zijn titel ontleent: *Top Hat*. Het is geen kernfunctie, omdat het geen 'antecedent' in het voorafgaande of een 'consequent' in het navolgende kent en zonder gevolgen voor de begrijpelijkheid van het handelingsverloop uit de film gehaald zou kunnen worden. Het is niet 'compositioneel' gemotiveerd, omdat het niet uit de handeling voortvloeit of andere handelingen mogelijk maakt. *Top Hat* is *realistisch* gemotiveerd: het is een *on-stage*-nummer voor het mondaine publiek van de nachtclub van Horace en levert de bevestiging dat Jerry inderdaad een beroemd artiest is.

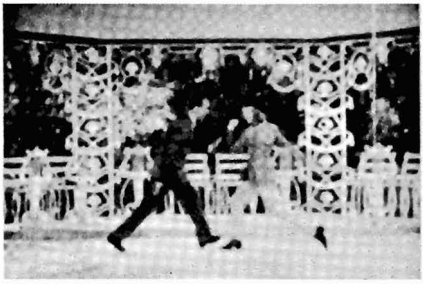
De andere vier nummers zijn meer in de ontwikkeling van het verhaal geïntegreerd, maar alleen het eerste nummer van de film, *Fancy Free*, is een kernfunctie. Net aangekomen in Londen begint Jerry in aanwezigheid van Horace, in diens hotelkamer te zingen. Hij doet een stap zijwaarts, waarop de camera de ruime vloer van de hotelkamer onthult en Jerry vanuit een betrekkelijk vaste positie volgt als deze een tap-dance-nummer uitvoert. Het zingen en dansen lijken in het geheel niet gemotiveerd te zijn, maar de uitvoering van het nummer blijkt grote gevolgen te hebben voor het verloop van het verhaal. Door het tapdansen van Jerry wordt Dale, wier kamer zich recht onder de hotelkamer van Horace bevindt, gewekt, waarop zij boos haar bovenbuurman tot rust gaat manen. Zonder Jerry's tapdansen zou Dale zijn blijven slapen en had er in het geheel geen ontmoeting tussen hen plaatsgevonden. Het verhaal van TOP HAT zou dan niet eens een begin hebben gekend. Het nummer *Fancy Free* zet dus de hele narratieve ontwikkeling in gang en moet daarom als een *kernfunctie* worden be-

schouwd, die bovendien *compositioneel* – door de gebeurtenissen die het nummer mogelijk maakt – is gemotiveerd.

Fancy Free is in een aantal opzichten een opmerkelijk nummer. Het is, afgezien van *Top Hat*, het enige nummer waarin Jerry en Dale *niet* samen dansen (integendeel, Dale maant Jerry op te houden met dansen). Daarnaast bezingt Jerry in *Fancy Free* de vrijheid en ongebondenheid van het bestaan van de vrijgezel, maar door zijn tapdans wekt hij de 'sleeping beauty' en zet zo de romance in gang, die zal leiden tot het *einde* van zijn vrijgezellenbestaan. Bovendien wordt de hotelkamer door de zang en dans van Jerry/Astaire tot een *theatrale, symbolische* ruimte getransformeerd (er wordt een 'utopische' wereld geëvoceerd, omdat Astaire 'doet alsof' zang en dans de regel zijn). Hiermee verliest de hotelkamer de materiële en fysieke eigenschappen van de 'werkelijkheid' echter niet. De hotelvloer geleidt immers de tikken van Astaire's hakken door naar de slaapkamer van Dale, die bepaald niet kan 'doen alsof' ze deze niet hoort. Ruimte en opvoering zijn in dit nummer dus 'symbolisch' en 'werkelijk' tegelijkertijd.[10] *Fancy Free* zet dus niet alleen als *kernfunctie* het verhaal in gang, maar introduceert tevens op thematisch vlak en op het niveau van de modaliteit van de getoonde gebeurtenissen een complex van tegenstellingen die in de loop van het verhaal opgelost moeten worden.

Het tweede nummer, *Isn't it a Lovely Day*, is eveneens opgenomen in de ontwikkeling van het verhaal, maar toch geen kernfunctie. De dag na zijn eerste ontmoeting met Dale begint Jerry zijn verleidingspogingen. Hij neemt de plaats in van de koetsier van het rijtuigje dat Dale heeft gehuurd (alweer een identiteitsverwisseling). Dale reageert zeer terughoudend. Maar wanneer Jerry in een kiosk, waar ze schuilen voor een regenbui, begint te zingen en dansen, volgt Dale hem toch, eerst aarzelend, maar dan met volle overtuiging. Dit nummer toont de eerste toenadering tussen Jerry en Dale in een ontluikende romance, en is daarom *compositioneel* gemotiveerd. Maar eenmaal terug in het hotel

10. Dit complex van tegenstellingen is ook terug te vinden op het *stilistische* niveau. Tijdens Astaire's dansnummer maakt de camera een neerwaartse beweging en 'daalt af' door de vloer om in Dale's slaapkamer te belanden. Het *theatrale* dispositief van de filmische werkelijkheid wordt zo onthuld (om natuurlijk weer onmiddellijk te worden 'vergeten'). Dit complex van tegenstellingen wordt in het vervolg uiteengelegd in de 'filmische' behandeling van Londen en de 'theatrale' weergave van Venetië. Ook de status van de acteur is complex: tijdens het nummer wordt 'Jerry' in de eerste plaats weer de dansvirtuoos en 'beroemde artiest' Fred Astaire, maar Ginger Rogers is en blijft in de film 'Dale': moet men dus spreken van een ontmoeting tussen Fred Astaire en Dale, of tussen Jerry en Dale?



Isn't this a lovely day (to be caught by the rain)?

gaat het spel van misverstanden en identiteitswisselingen weer door, alsof er tussen de twee niets is gebeurd. De symbolische vereniging van het paar in de door zang en dans geëvoceerde utopische werkelijkheid, vindt in de 'werkelijke' wereld van de film geen voortzetting. Strikt genomen zou *Isn't it a Lovely Day*, 'alsof er niets gebeurd is', weggelaten kunnen worden zonder de begrijpelijkheid van het verhaalverloop aan te tasten, en moet het nummer dus als een *katalyse* worden beschouwd.

Het derde nummer is het al besproken *Top Hat*, een *realistisch* gemotiveerde *katalyse*. Het vierde nummer, het beroemde *Cheek to Cheek*, speelt zich af in Venetië, waar Jerry opnieuw Dale ontmoet, die uit Londen is weggevlucht. De verwarring bereikt hier haar hoogtepunt. Dale is in het gezelschap van Madge, de echtgenote van Horace, met wie Dale Jerry heeft verward. Madge, die niets weet van dit misverstand, probeert Dale te koppelen aan Jerry, die evenmin beseft dat Dale hem voor Horace houdt. Madge stuurt beiden de dansvloer van het terras van het Venetiaanse Lido op. Ook *Cheek to Cheek* is *compositioneel* gemotiveerd, omdat het de herbevestiging vormt van de romance tussen Jerry en Dale. Maar ook nu brengt het nummer de intrige niet verder: als Jerry onmiddellijk na beëindiging van het nummer Dale ten huwelijk vraagt, wordt hij resoluut afgewezen door Dale, die zich in de maling genomen voelt. Ook hier krijgt de symbolische vereniging van het paar in de zang en dans geen voortzetting in de 'werkelijke wereld'. Evenals *Isn't it a Lovely Day* zou *Cheek to Cheek* strikt genomen weer weggelaten kunnen worden, zonder de begrijpelijkheid van de intrige aan te tasten en moet het als een *katalyse* worden beschouwd. Toch onderscheidt het nummer zich ook van *Isn't it a Lovely Day*, daar de zang en dans mede mogelijk en aannemelijk worden gemaakt door de aanwezigheid van een dansvloer en dansende paren, waartussen Jerry

Cheek to cheek

en Dale zich mengen. *Cheek to Cheek* is dus niet alleen compositioneel, maar ook *realistisch* gemotiveerd.

Het vijfde en laatste nummer, de *Piccolino*, is om meerdere redenen opmerkelijk. Het vindt plaats als de misverstanden tussen Jerry en Dale uit de weg zijn geruimd, en de romance niet meer door gevoelens van wantrouwen verhinderd hoeft te worden. In het nummer voegen Jerry en Dale zich dan ook bij alle 'lovers of the world' en gaan ze op in deze door zang en dans geëvoceerde utopische wereld van de liefde, die in het massanummer bezit lijkt te hebben genomen van de 'werkelijke' wereld van de film. Heel Venetië is getransformeerd tot de symbolische ruimte, waar met zang en dans de utopische wereld van de liefde wordt opgeroepen. Het merkwaardige is nu dat dit laatste nummer, dat alle trekken vertoont van de 'grande finale', plaatsvindt voordat een toch niet gering probleem, dat de koppeling van Jerry en Dale onmogelijk maakt, is opgelost, namelijk het huwelijk dat Dale inmiddels met Beddini heeft gesloten. Er is dus sprake van een *omkering*: de euforische 'grande finale', de bejubeling van de liefde en de bezegeling van de romance tussen Jerry en Dale vindt plaats vóórdat alle problemen die deze romance juist *onmogelijk* maken, zijn opgelost. De 'finale' vindt plaats voor het 'einde' van het verhaal. De *Piccolini*, die is gesitueerd *tussen* de ontdekking van het misverstand tussen Jerry en Dale en de ontdekking van de onwettige basis van het huwelijk van Dale met Beddini, speelt geen rol in de *logica*, die de narratieve ontwikkeling bepaalt. Het nummer kan daarom niet als een kernfunctie, maar moet als een *katalyse* worden beschouwd. Omdat de *Piccolino* weer wel de viering van de romance tussen Jerry en Dale is, is zij wel *compositioneel* gemotiveerd. Daar echter niets uit de setting de transformatie van de 'werkelijke' wereld in de symbolische ruimte van zang en dans rechtvaardigt, is er geen sprake van een realistische motivatie.

The Piccolino

Resumerend:

	kernfunctie	katalyse	compositioneel	realistisch
Fancy Free	+	−	+	−
Lovely Day	−	+	+	−
Top Hat	−	+	−	+
Cheek to Cheek	−	+	+	+
Piccolino	−	+	+	−

Top Hat is het enige nummer, dat een uitsluitend realistisch gemotiveerde katalyse is, en als zodanig geheel *buiten* de narratieve ontwikkeling staat. *Fancy Free* is daarentegen het enige nummer dat een *kernfunctie* vervult, en dus niet alleen deel uitmaakt van de narratieve ontwikkeling, maar in de logica van de intrige zelfs een onmisbare schakel is. Dit laatste punt geldt niet voor de overige drie nummers, die wel een plaats hebben in de narratieve ontwikkeling, maar (gezien vanuit het standpunt van de *logica* van het verhaal) daarin niet onmisbaar zijn. Van deze drie *katalyses* is alleen *Cheek to Cheek* compositioneel èn realistisch gemotiveerd. *Isn't it a Lovely Day* en *Piccolino* zijn alleen *compositioneel* gemotiveerd.

Alvorens te trachten voor deze verdeling van kenmerken een verklaring te geven, moet worden bezien of er nog andere relevante onderscheidingen te maken zijn.

Stilistische kenmerken

Bij een theatrale opvoering vindt een transformatie plaats van een 'werkelijke' naar een *symbolische* ruimte. Van de vijf zang- en dansnummers uit TOP HAT wordt alleen het titelnummer, *Top Hat*, uitgevoerd in een ruimte die voor theatraal gebruik bestemd is, namelijk

het podium van de nachtclub. *Top Hat* is ook het enige *realistisch* gemotiveerde nummer dat *buiten* de narratieve ontwikkeling staat. De andere nummers, die wel verbonden zijn met de narratieve ontwikkeling, worden uitgevoerd in *niet-theatrale* ruimtes (een hotelkamer, een kiosk in het park, het terras op het Lido, de straten, pleinen en bruggen van Venetië). Te midden van deze nummers neemt *Fancy Free* weer een uitzonderingspositie in, omdat hierin alleen Jerry zingt en danst, en omdat het nummer wordt uitgevoerd in een *complexe* ruimte, die tegelijkertijd symbolisch en 'werkelijk' is. *Fancy Free* is ook het nummer dat als *kernfunctie* stevig in de logica van de intrige is verankerd.

De drie overblijvende nummers worden uitgevoerd in symbolische ruimtes, waarin een utopische werkelijkheid van liefde en romance wordt geëvoceerd. Deze symbolische ruimten nu laten een geleidelijke expansie zien: van de kleine kiosk in de regen in *Isn't it a Lovely Day* breidt de ruimte van de zang en dans zich uit tot het weidse terras van het Venetiaanse Lido in *Cheek to Cheek*, om tenslotte alle straten, pleinen en bruggen van Venetië te omvatten (wat als een *pars pro toto* kan worden opgevat, zodat 'Venetië' staat voor de *hele* [utopische] wereld, 'all the lovers in the world'). Te beginnen met de complexe ruimte van *Fancy Free* is dus een geleidelijke opkomst en expansie van de utopische wereld van 'liefde' en 'romance' waar te nemen. In *Fancy Free* wordt die door het tapdansen opgeroepen (het wekken van de sleeping beauty) – maar moet hier de ruimte nog delen met de 'werkelijke wereld' – om uiteindelijk in de *Piccolino* van de gehele ruimte bezit te nemen.

Een tweede voorwaarde voor een theatrale opvoering is de aanwezigheid van een publiek. Als het realistisch gemotiveerde *Top Hat*, waarbij de theatrale setting ook het publiek voor de opvoering levert, buiten beschouwing wordt gelaten, dan valt in de nummers waarin Jerry en Dale gezamenlijk dansen ook in dit opzicht een geleidelijke progressie waar te nemen. In *Isn't it a Lovely Day* is alleen de camera de rechtstreekse ooggetuige, maar zijn er verder geen toeschouwers *in* de film aanwezig, in *Cheek to Cheek* dansen Jerry en Dale 'en public' op het terras op het Lido, terwijl in de *Piccolino* de grenzen tussen publiek en deelnemers in de dans verdwijnen in een euforie waarin iedereen wordt opgenomen. *Fancy Free* is in dit opzicht het tegendeel van de *Piccolino*: niet alleen dansen hierin Jerry en Dale niet samen, maar Dale is ook een *onvrijwillig* publiek, dat zelfs de dans onderbreekt. In de daaropvolgende onstuitbare expansieve beweging van de zang en dans, die steeds grotere ruimtes en meer en meer mensen omvat, is Dale als het ware de eerste toeschouwer die zich aan de zang en dans gewonnen geeft. Dit vindt ook plaats in *Isn't it A Lovely Day*, wat de afwezigheid

van (andere) toeschouwers *in* de film (behalve de camera) verklaren zou.

Bij alle nummers behalve de *Piccolino* wordt de 'restrictie op de cinematografische codes' in acht genomen. *Fancy Free*, *Isn't it a Lovely Day*, *Top Hat* en *Cheek to Cheek* laten weinig montage en variatie in camerastandpunten zien om de continuïteit en integriteit van de dans te respecteren. De *Piccolino* daarentegen toont juist een waar festival van wisselingen van camerastandpunten, onwaarschijnlijke perspectieven en bewegingen, en met veel effect benadrukte beeldwisselingen.

Als *Top Hat* buiten beschouwing wordt gelaten, is er sprake van:
– een geleidelijke *expansie* van de symbolische ruimte, die zich ontwikkelt van de complexe, symbolische en 'werkelijke' ruimte in *Fancy Free* tot de volledige transformatie van de 'werkelijke' wereld tot een symbolische ruimte in *Piccolino*;
– een geleidelijke *expansie* èn *integratie* van het publiek *in* de film in de zang en dans, van het *vijandige* en *tegenwerkende* 'publiek' in *Fancy Free* tot de *euforische* en *participerende* massa's in *Piccolino*;
– de vervanging van de restrictie op het gebruik van cinematografische codes in *Fancy Free*, *Isn't it a Lonely Day*, *Top Hat*, en *Cheek to Cheek* door een onbelemmerde ontplooiing ervan in *Piccolino*.

Na deze inventarisatie wordt het tijd om terug te keren naar de vraag van de *functie* van de zang- en dansnummers in TOP HAT.

Liefde versus conventie

Tussen de nummers van de film neemt *Top Hat* een uitzonderlijke positie in. Als enige staat *Top Hat* buiten de narratieve ontwikkeling, als enige is het uitsluitend realistisch gemotiveerd. Het is het enige nummer waarin Dale geen rol speelt en waarin Jerry als *artiest* optreedt: hier wordt het dansen *professioneel*, als een *beroepsmatige plicht* beoefend. In de andere, compositioneel gemotiveerde nummers speelt Dale wel steeds een rol en is het dansen verbonden met de verschillende fasen (de ontmoeting, de verleiding, de herontmoeting, de koppeling) van de zich ontwikkelende *romance*. In deze nummers houdt de zang en dans dus verband met de *romantische gevoelens*, waarbij *Fancy Free* zich weer onderscheidt, omdat hierin de genietingen van het vrijgezellenbestaan worden bezongen, maar tegelijkertijd de romance wordt opgeroepen.

De drie nummers waarin Jerry en Dale gezamenlijk zingen en dansen, zijn compositioneel gemotiveerde *katalyses*, omdat de gevoelens van liefde waaraan in de nummers uiting wordt gegeven, geen vervolg krijgen in de 'werkelijke' wereld. Het voornaamste obstakel wordt gevormd door de *burgerlijke status* die Dale ten gevolge van de identiteitsverwisseling ten onrechte aan Jerry toeschrijft. Deze burgerlijke

status verbiedt per conventie dat Jerry een mogelijk liefdesobject voor Dale kan zijn. Ditzelfde thema keert in spiegelbeeldige vorm terug in *Fancy Free*, waar Jerry de per conventie aan de burgerlijke status van vrijgezel toegekende vrijheid en ongebondenheid – een *ontkenning* van de liefde – bezingt.

De *utopische* wereld, die Jerry in *Fancy Free* zijns ondanks met zijn tapdansen oproept, en die in de volgende compositioneel gemotiveerde katalyses steeds wordt geëvoceerd, is de wereld van de *liefde* en de *gevoelens*. Deze *utopische* wereld, die door symbolische handelingen en ruimten wordt geëvoceerd, staat tegenover de 'werkelijke' wereld, die wordt beheerst door *burgerlijke status* en *conventie*.[11] Deze 'werkelijke wereld' moet in de opeenvolgende nummers steeds meer plaats maken voor de utopische wereld, maar hoe gebeurt dat?

Top Hat, het enige nummer dat aan deze ontwikkeling geen deel heeft, is ook het *derde*, en dus *middelste* van de vijf nummers. Het nummer, waarin de narratieve ontwikkeling even wordt stilgezet, fungeert niet alleen als een 'pauze', maar brengt ook een *verdeling* tot stand die correspondeert met de *plaats* van handeling van de andere vier nummers.[12] De twee nummers vóór *Top Hat* spelen zich af in Londen, de twee nummers erna in Venetië. Een vergelijking van *Isn't it a Lovely Day*, het nummer dat onmiddellijk voorafgaat aan *Top Hat*, met *Cheek to Cheek* laat zien dat de verandering van locatie meer betekent dan een louter geografische verplaatsing. *Isn't it a Lovely Day* wordt uitgevoerd *zonder* de aanwezigheid van toeschouwers *in* de film, terwijl de symbolische ruimte bestaat uit niet meer dan het overdekte vlak van de kleine kiosk waar Jerry en Dale schuilen voor de regen. De symbolische ruimte, waar de utopische wereld van liefde en gevoelens wordt geëvoceerd, is een eenzaam eiland in een vijandige wereld. *Cheek to Cheek* daarentegen wordt ontplooid te midden van andere dansende paren en

11. De 'artiest' die Jerry is, is al een zeker compromis tussen de beide werelden: aan de status van de artiest is immers conventioneel een non-conformisme verbonden. Op een abstracter niveau kan de tegenstelling wellicht beter geformuleerd worden als die van 'identiteit' versus 'niet-identiteit', of nog beter die van individualiteit versus twee- (of meer-)zaamheid. Deze abstracte oppositie wordt in de nummers op de syntagmatische as geprojecteerd en gefigurativiseerd als alleen dansen (*Fancy Free*), getweeën dansen (*Isn't it a Lovely Day*), met meerderen dansen (*Cheek to Cheek*), en geheel opgaan in het een ieder omvattende collectief van dansers (*Piccolino*). De eenzaamheid is het onverdraaglijke probleem dat in elke liefdesgeschiedenis moet worden opgelost. Zie E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1984.

12. In de zin waarin G. Genette in 'Discours du Récit', in: *Figures III*. Parijs (Seuil) 1972, p. 130, de term pauze gebruikt, nl. een segment van het narratieve discours dat met geen enkele diëgetische duur correspondeert.

in een omgeving die Jerry en Dale als het ware tot dansen en zingen *uitnodigt*: Madge stuurt het stel de dansvloer op, waar andere dansende paren een passende context en een alibi voor de uiting van de gevoelens van liefde verschaffen. *Cheek to Cheek* is dan ook, in tegenstelling tot *Isn't it a Lovely Day*, behalve compositioneel ook *realistisch* gemotiveerd. De omgeving in Londen werkt *tegen* de evocering van de utopische wereld, terwijl de omgeving in Venetië deze juist *bevordert*. Hiermee correspondeert ook een verschil in de wijze waarop de beide steden in beeld worden gebracht. Van Londen wordt slechts één buitenopname getoond, en wel als een achtergrondprojectie bij een opname van de koets waarin Jerry Dale van het hotel naar de manege vervoert. Dit is een projectie van een *registratie* van het 'echte' Londen, waarvan een tijd-ruimtelijk fragment wordt getoond. Het Venetië van TOP HAT is echter niet het 'echte' Venetië, maar een zeer gestileerde studio-versie. Venetië wordt dus niet middels een *registratie* getoond, maar *gesymboliseerd*. De stad Venetië staat in TOP HAT dus al bij voorbaat meer aan de kant van de *utopische* wereld dan het 'werkelijke', koude en regenachtige Londen. Londen is de plaats waar de *conventionele* waarden van de *burgerlijke status* worden bezongen (zoals in *Fancy Free*, zij het vergeefs!), terwijl Venetië als het ware klaar ligt om in bezit te worden genomen door de utopische wereld van de *romantische gevoelens* in de 'finale' *Piccolino*.

Toch is de *Piccolino* niet de echte finale, omdat nog één probleem rond burgerlijke status en conventie uit de weg moet worden geruimd, namelijk het huwelijk van Dale met Beddini. Dit roept de vraag op naar de verhouding tussen de zang- en dansnummers en de narratieve logica, ofwel, opnieuw, naar de narratieve *functies* van de nummers.

Narrativiteit, zang en dans

De compositioneel gemotiveerde katalyses (*Isn't it a Lovely Day*, *Cheek to Cheek* en *Piccolino*) zijn niet alleen geen onmisbare schakels in de logisch-causale keten van gebeurtenissen die de narratieve logica van TOP HAT uitmaken, ze staan daar ook *tegenover*. In deze zang- en dansnummers wordt immers steeds een utopische wereld van liefde en gevoelens geëvoceerd, die in de 'werkelijke' wereld buiten de nummers door de problemen rond identiteit, burgerlijke status en conventies voortdurend wordt geblokkeerd. Deze problemen stuwen de ontwikkeling van de intrige evenzeer voort als ze de romance onderdrukken. Zo bezien behoort de narratieve logica tot de 'werkelijke' wereld, die vijandig staat tegenover de 'utopische' wereld, en zou de fundamentele tegenstelling die TOP HAT schraagt, kunnen worden omschreven als een conflict tussen een *prozaïsche* 'werkelijke' wereld die wordt be-

heerst door logica en conventie enerzijds, en een *lyrische* 'utopische' wereld die wordt beheerst door gevoelens en expressie anderzijds.

Geleidelijk, maar onherroepelijk krijgt de 'utopische' wereld de overhand, tot ze in *Piccolino* de gehele 'werkelijke' wereld heeft veroverd. Omdat de expansie van de 'utopische' wereld zich doorzet *tegen* de narratieve logica van de intrige in, wordt ook de 'logica' duidelijk van de *omkering* van de 'grande finale', die komt op een moment dat de huwelijkse problemen in de 'werkelijke' wereld nog niet tot een oplossing zijn gekomen. De omkering is *functioneel* in het perspectief van het conflict tussen twee tegengestelde werelden met tegengestelde 'waarde-systemen'. Zou de *Piccolino* plaatsvinden *nadat* op het niveau van de intrige alle identiteitskwesties en huwelijksproblemen tot een oplossing waren gebracht, dan zou deze 'finale' de bejubeling zijn van een triomf die op het niveau van de intrige door de narratieve logica mogelijk zou zijn gemaakt. In dat geval zou het 'waardensysteem' van de 'werkelijke' wereld triomferen. Nu echter wordt deze verhouding omgekeerd: de ontdekking van de wettige ongeldigheid van het huwelijk van Dale en Beddini is niet meer dan een, zo men wil 'formele', bevestiging van de triomf van de 'waarden' van de 'utopische' wereld, die in de *Piccolino* bezit neemt van de werkelijkheid. De afronding van de plot is na de *Piccolino* niet meer dan een formaliteit.[13]

Deze omgekeerde verhouding van de euforische triomf van de 'utopische' wereld en de formele bekrachtiging daarvan in de laatste *kernfunctie* van de intrige (de ontdekking van Beddini's bigamie), vindt zijn spiegelbeeld in de complexiteit van *Fancy Free*. Als *kernfunctie* maakt dit nummer deel uit van de narratieve logica, en behoort het tot de 'werkelijke' wereld. Dat deze vijandig staat tegenover de lyrische expressie van gevoelens blijkt uit de reactie van niemand minder dan Dale: zij stormt woedend naar boven en maant Jerry te stoppen met zijn zingen en vooral dansen. Een weinig romantische ontmoeting dus, ware het niet tevens zo dat juist door de dans de ontmoeting tussen de twee aanstaande minnaars mogelijk is gemaakt, en de utopische wereld

13. Men zou verwachten dat éérst het bedrog zou worden ontdekt, Beddini als bigamist zou worden ontmaskerd, en vervolgens in een 'finale-nummer' als de *Piccolino* de vorming van het koppel en de bejubeling van de liefde zou plaatsvinden. In dat geval zou de 'ontdekking van het bedrog' beschouwd kunnen worden als de 'beslissende test', de ontmaskering van Beddini als de 'bestraffing van de schurk', en de *Piccolino* als de 'transfiguratie' van de held. Nu echter deze segmenten zijn omgekeerd, kan men niet anders dan de 'verovering' van de wereld door de zang en dans van 'all lovers of the world' te zien als de *beslissende test*, en de ontdekking van het bedrog en de ontmaskering van Beddini als de *sanctionering* van het 'gelijk' van de utopische waarden.

van liefde en gevoelens definitief is gewekt door – maar tegelijkertijd zonder het bewuste medeweten van – de woedende Dale en de zijn vrijheid prijzende Jerry. Maar deze vrijheden zijn precies wat de titel van het nummer al aangeeft: *fancy*. Ook hier geldt dus dat de 'prozaïsche' narratieve logica de romance *tegenwerkt*, terwijl de 'lyrische' zang en dans deze juist oproept.

Een laatste opmerking moet nog worden gemaakt over het opheffen van de restrictie op de cinematografische codes in de *Piccolino*. Waar de overige zang- en dansnummer vanuit een min of meer vast camerastandpunt en met zoveel mogelijk respect voor de continuïteit van het nummer zijn opgenomen, is de *Piccolino* vanuit vele standpunten en alle denkbare en ondenkbare gezichtshoeken opgenomen, en wordt de continuïteit door effectvolle beeldovergangen welbewust doorbroken. In de *Piccolino* bereikt de expansie van de utopische wereld haar hoogtepunt, als zij bezit neemt van de volledige ruimte en iedereen opneemt in een euforische zang en dans. De *Piccolino* brengt een oplossing van begrensde identiteit en individualiteit in een extatische *collectiviteit* waarin iedereen wordt opgenomen. Welnu, deze expansieve beweging, die eerst Jerry (*Fancy Free*), vervolgens ook Dale (*Isn't it a Lovely Day*), daarna de dansers op het Venetiaanse terras (*Cheek to Cheek*) en tenslotte 'all the lovers of the world' in haar greep neemt, laat tenslotte ook de camera, en via deze het publiek *van* de film niet onberoerd. De ongeremde ontplooiing van cinematografische codes is niet minder dan een uitnodiging aan de toeschouwer van de film deel te nemen aan de euforische extase, waarin de utopische wereld van 'die Macht der Gefühle' wordt aangeroepen.

De narratieve functie van de zang- en dansnummers in TOP HAT wordt gekenmerkt door een paradox. Er wordt de opkomst van een utopische wereld geëvoceerd, die zich doorzet *tegen* de logica van de intrige in, en die zich als een *lyrische* wereld ook aan de prozaïsche logica van het verhaal onttrekt. De zang- en dansnummers *tonen* de expansie van een utopische tegenwereld, die zich niet laat *vertellen*. Op een onverwachte wijze blijkt in deze musical de aloude tegenstelling tussen *diëgesis* en *mimesis* op te duiken: twee modi van representatie, maar ditmaal verdeeld over twee vormen van dramatische kunsten, de film en het theater. Maar het zal duidelijk zijn, dat zo de oppositie tussen de beide modi van representatie al in deze termen beschreven mag worden, zij binnen deze context ook een belangrijke verschuiving in betekenis heeft ondergaan.[14] De cinema *toont* immers door te *vertellen*, terwijl de theatrale nummers in TOP HAT een utopische wereld

14. Gaudreault, a.w. (noot 1), pp. 82 e.v.

niet tonen, maar evoceren door haar te *symboliseren*. Dit kan ook niet anders, want omdat een utopie nu eenmaal niet verwerkelijkt kan worden, kan ze ook niet getoond, maar alleen gesuggereerd worden. En om deze 'anti-werkelijkheid' toch te kunnen registreren, doet de cinema, althans in deze musical, een beroep op het theater.