

Dickens, Griffith en hedendaagse filmtheorie

Sergei Eisenstein opent zijn klassieke essay over 'Dickens, Griffith, and the film today' aldus: 'Het begon met de ketel...' Zo ook opent Dickens zijn *The cricket on the hearth*: 'Het begon met de ketel...'

Wat zou verder van film af kunnen staan! Treinen, cowboys, achtervolgingen... en *The cricket on the hearth*? 'Het begon met de ketel!' Het mag vreemd lijken, maar in die ketel kookten ook films. Hieraan, aan Dickens, aan de Victoriaanse roman, ontspruiten de eerste loten van de Amerikaanse filmesthetiek, voor altijd verbonden met de naam van David Wark Griffith.¹

ITEM. *The cricket on the hearth*. Charles Dickens, 1845. Toneeladaptaties: Albert Smith, 1845, in drie delen; Edward Stirling, 1845, in twee bedrijven; W.T. Townsend, begin 1846, in drie momenten (!); Ben Webster, begin 1846, vier versies (toneelstuk, pantomime, burleske, en een fantastisch, spectaculair stuk); Dion Boucicault, 1862, drie bedrijven getiteld *Dot, a fairy tale of home*; de Pinkerton-vertaling, in 1900, van Goldmarks Duitse opera in drie bedrijven; H. Jackson, 1906, een burleske met de titel *What women will do*; N. Lambelet, 1906, een drama; W.T. Shore, 1908, een adaptatie simpelweg *Dot* genaamd. Van Griffith is bekend dat hij zijn versie gebaseerd heeft op de bewerking van Albert Smith.²

Nogmaals Eisenstein, verderop in hetzelfde artikel: 'Toen Griffith zijn werkgevers voorstelde voor zijn eerste versie van *Enoch Arden* (AFTER

Oorspronkelijk: 'Dickens, Griffith, and film theory today', in: *South Atlantic Quarterly* 88, nr. 2, Durham (Duke University Press) voorjaar 1989, pp. 321-359. Vertaling: Jean Paul Kusters.

1. Sergei Eisenstein, 'Dickens, Griffith, and the film today', in: Jay Leyda (ed.), *Film Form*. New York 1949, p. 195.

2. Zie F. Dubrez Fawcett, *Dickens the dramatist: on stage, screen and radio*. Londen 1952, pp. 244-245.

MANY YEARS, 1908) de nieuwe techniek van een parallelle “cut-back” te gebruiken, vond de volgende discussie plaats, opgetekend door Linda Arvidson Griffith in haar herinneringen aan de dagen bij Biograph:

Toen Griffith opperde om een scène waarin Annie Lee getoond wordt, wachtend op de terugkomst van haar echtgenoot, te laten volgen door een scène met Enoch, gestrand op een onbewoond eiland, bleek dit, alles bij elkaar, te verwarrend.

‘Hoe kun je een verhaal vertellen als je zo van de hak op de tak springt? De mensen zullen niet begrijpen waar het over gaat.’

‘Wel’, zei Griffith, ‘schrijft Dickens niet op die manier?’

‘Ja, maar dat is Dickens; dat is het schrijven van romans; dat is iets anders.’

‘Och, dat valt wel mee, dit zijn beeldverhalen; niet zo heel anders.’

Maar eerlijk gezegd, alle verbazing rond dit onderwerp en het blijkbaar onverwachte van dergelijke beweringen kan enkel worden toegeschreven aan onze onbekendheid met Dickens.³

ITEM. *Enoch Arden*. Alfred Lord Tennyson, 1864. Eerste toneeladaptatie: Arthur Mathison, 1869, Booth's Theatre, New York. Felix A. Vincent's manuscript van het soufleursboek duidt op een picturale, episodische opbouw met *crosscutting* tussen simultane handelingslijnen. Derde bedrijf: terwijl Annie Lee op Enoch wacht, opent zij een bijbel en vraagt: ‘Enoch, waar zijt gij?’ Ze kiest een willekeurige passage om haar te leiden en leest: ‘Onder een palmboom.’ Plotseling worden de schermen opgetrokken: Annie verdwijnt en er komt een door vuur verlicht tropisch visioen te voorschijn waarin Enoch onder een palmboom zit. Het vierde bedrijf volgt dan Enoch, en het vijfde snijdt terug naar Annie. De daaropvolgende toneeladaptatie, van Newton Beers in 1889, is uitgebreid tot zeven bedrijven en dertig episodes. ‘Een volledige ontkenning’, volgens A. Nicholas Vardac, ‘van de conventies van het goed-gemaakte toneelstuk [*well-made play*].’ Vijfde bedrijf: ‘De spookachtige kust van Engeland, een reeks huiveringwekkende, schimmige rotswanden, plotseling opdoemend uit zee... Dan volgt de terugkeer van Annie naar haar huisje, waar zij de hemel aanroept haar enig teken te geven van Enochs lot... [H]et wonderlijke visioen van het palmeiland wordt geopenbaard;

3. Eisenstein, a.w., pp. 200–201.

het bescheiden hutje verdwijnt en een transformatie ontvouwt zich voor het publiek. Het begint met de tropische nacht, dan neemt het licht, decor na decor, geleidelijk in sterkte toe tot een glorieuze uitbarsting van zonlicht Enoch onthult, onder een palm-boom waarop het gloedvolle daglicht straalt.⁴

In de geschiedenis van de filmtheorie hebben weinig artikelen een zo blijvende invloed gehad als Eisensteins verhandeling 'Dickens, Griffith, and the film today'. Hoewel de Sovjet-filmmaker en theoreticus niet de eerste was die de Amerikaanse cinema met de negentiende-eeuwse roman verbond, fungeert zijn essay nu als de locus classicus van een belangrijke stroming in de kritiek die de directe banden tussen film en roman benadrukt.⁵ Eisenstein wist evenwel dat de banden niet zo direct waren als hij deed voorkomen. Er komen verderop in het essay zelfs passages voor die het belang van toneelteksten als model voor de cinema volledig erkennen. Maar toch, wat van Eisensteins juxtapositie van de Britse romancier en de Amerikaanse filmmaker consequent herinnerd wordt, is de stellige bewering dat er van beïnvloeding sprake is: belangrijke aspecten van zijn vakmanschap verwierf Griffith door zorgvuldige bestudering van de techniek van Dickens. Wat Eisenstein in een beperkte context beweerde, hebben anderen tot een algemene uitspraak verheven: een fundamentele continuïteit verbindt de narratieve techniek van de negentiende-eeuwse realistische roman en de dominante stijl van de Hollywoodcinema.

In het algemeen hebben de critici de invloed van toneeladaptaties genegeerd. Eisenstein verschaft informatie over de toneelbron van Griffith' *CRICKET ON THE HEARTH*, maar toch kent hij geen enkele waarde toe aan het bestaan van een theateraal intermediair. Vele andere critici gaan op precies dezelfde manier te werk: zij identificeren de dramatische versie die de filmmaker direct overnam, maar nemen aan dat er weinig gewonnen wordt bij het vergelijken van de film met een kortstondige en onbeduidende toneeladaptatie.⁶ Meestal postuleren critici onbezorgd een rechtstreeks verband tussen een film en de

4. Zie A. Nicholas Vardac, *Stage to screen. Theatrical method from Garrick to Griffith*. Cambridge, Mass. 1949, pp. 70-72.

5. Zie bijvoorbeeld George Bluestone, *Novels into film*. Berkeley 1968; Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma. Genèse d'une écriture*. Parijs 1970; en Keith Cohen, *Film and fiction. The dynamics of exchange*. New Haven 1979.

6. Zie voor voorbeelden van deze strategie: Noel Carroll, 'Becky Sharp takes over', en Janice Welsch, 'The horrific and the tragic' [over Mamoulians *DR. JEKYLL AND MR. HYDE*], beide in: Michael Klein en Gillian Parker (ed.) *The English novel and the movies*. New York 1981, pp. 108 en 165.

roman waaraan deze ogenschijnlijk ontleend is, terwijl zelfs minimaal onderzoek al duidelijk een bepaalde dramatische adaptatie aanwijst als belangrijke, directe bron voor de film. Deze benadering is met name zichtbaar in de talloze lijsten van bekende romans en de films die daar blijkbaar naar gemaakt zijn, of van bekende films en de romans die klaarblijkelijk als hun model dienst deden.⁷

Het is heel gemakkelijk aan te tonen wat de vroege cinema aan toneeladaptaties verschuldigd is. Zowel Robert M. Henderson als Richard Schickel, Elaine Mancini en de meeste andere critici stellen van vele van Griffith' Biograph-films vast dat ze een roman als oorsprong hebben.⁸ Van *RAMONA* (1910) bijvoorbeeld wordt gezegd dat hij ontleend is aan Helen Hunt Jackson's beroemde roman met dezelfde titel, maar wat te denken van Virginia Calhoun's succesvolle toneeladaptatie uit 1905 waarin Griffith zelf de rol van Alessandro speelde?⁹ Twee van Griffith' Biograph-films, *PIPPA PASSES* (1909) en *THE WANDERER* (1913), worden geregeld teruggevoerd op Brownings verhalende gedicht *Pippa Passes*, terwijl van dit dichtwerk regelmatig een toneelversie werd opgevoerd. Op 13 november 1906 bijvoorbeeld, complimenteerde de *New York Times* Henry B. Walthall met diens 'opmerkelijk knap acteren' in een overigens lange en zwaarmoedige opvoering van *Pippa Passes* in de Majestic. Dit is dezelfde Henry B. Walthall die slechts twee maanden voor Griffith' versie van *Pippa Passes* naar Biograph kwam en als ster optrad in *THE WANDERER*. In het algemeen wijzen geschiedenissen van de film de *Apocriefe Boeken* als de bron van Griffith' *JUDITH OF BETHULIA* aan.¹⁰ Toch merkt

7. Tot de meest volledige (afgezien van de afwezigheid van theatrale intermediairen) behoren: Klein en Parker (ed.), *The English novel and the movies*, en Gerald Peary en Roger Shatzkin (ed.) *The classic American novel and the movies*. New York 1977.

8. Zie Robert M. Henderson, *D.W. Griffith: the years at Biograph*. New York 1970; Richard Schickel, *D.W. Griffith: an American life*. New York 1984; Elaine Mancini, 'D.W. Griffith et les romanciers de son temps: le commentaire social', in: Jean Mottet (ed.), *David Wark Griffith. Colloque international*. Parijs 1984, pp. 195-208; Cooper C. Graham, Steven Higgins, Elaine Mancini en Joao Luiz Vieira, *D.W. Griffith and the Biograph Company*. Metuchen, N.J. 1985.

9. Henderson, *Griffith: the years at Biograph*, pp. 27, 101, 240. Henderson's bereidheid om roman- en theaterversies samen te voegen, wordt geïllustreerd door de volgende zin: 'De op een na laatste film van het eerste seizoen in Californië was een ambitieuze adaptatie van Helen Hunt Jackson's *Ramona*, hetzelfde verhaal als waarin Griffith als acteur was opgetreden' (p. 101). Het gebruik van de term *verhaal* om de kloof tussen roman en toneelstuk te overbruggen (en de verschillen ertussen uit te wissen) is een karakteristieke manoeuvre.

10. Zie bijvoorbeeld David A. Cook, *A history of narrative film*. New York 1981, p. 73.

Blanche Sweet op dat een kopie van Thomas Bailey Aldrich' toneeladaptatie uit 1904 (een stuk dat Griffith goed kende in een opvoering van Nance O'Neil) tijdens het filmen op de set aanwezig was.¹¹

Griffith is niet de enige die afhankelijk was van toneelversies van bekende romans. In 1917 versterkte een 'ingekorte' editie van Frank Norris' roman *The Pit* de indruk van de toeschouwers dat de film een rechtstreekse adaptatie van de roman was. Toch had de regisseur van de film, William A. Brady, Channing Pollocks dramatische adaptatie uit 1904 van Norris' roman geregisseerd, terwijl de ster van de film, Wilton Lackaye, de rol van Jadwin speelde, zoals hij dit in 1904 op het toneel had gedaan.¹² In 1932 kondigden advertenties in kranten trots aan: 'Ernest Hemingways A FAREWELL TO ARMS, een Paramount-film naar de roman met dezelfde titel'. Toch huurde Paramount Lawrence Stallings in om het script te schrijven op basis van zijn toneelopvoering uit 1930. Mogelijk heeft Stallings voor de rechten van zijn adaptatie net zoveel betaald gekregen als Hemingway, desalniettemin is de uiteindelijke film altijd gepresenteerd als een directe bewerking van Hemingways roman.¹³

De tweede helft van de negentiende en de eerste vijfentwintig jaar van deze eeuw waren zo rijk aan toneeladaptaties dat het riskant is te wedden dat er een roman bestaat waarvan nooit een adaptatie gemaakt is, hoe onwaarschijnlijk dat ook lijkt. In zijn fameuze essay 'Theater en cinema' neemt André Bazin met een grote mate van zekerheid aan dat er nooit een toneelbewerking van *Madame Bovary* of van *De gebroeders Karamazov* gemaakt is.¹⁴ Bazins stelligheid prikkelde mijn nieuwsgierigheid.

11. Henderson, *Griffith: the years at Biograph*, p. 152. Schickel beweert in *Griffith: an American life* dat Griffith' film rechtstreeks gebaseerd is op het toneelstuk van Aldrich (pp. 190-193). De complexiteit van het bepalen van de precieze bronnen voor Griffith' speelfilms wordt misschien het beste aangetoond door Sarah Kozloff in 'WAY DOWN EAST and *Tess of the D'Urbervilles*', in: *Literature/Film Quarterly* 13, nr. 1, 1985, pp. 35-41, waarin zij de roman, de bewerking tot feuilleton, het toneelstuk, de romantisering en de bronnen voor de film WAY DOWN EAST analyseert.

12. Warren French, *Frank Norris*. New York 1962, p. 32.

13. Zie voor een volledige bespreking van de praktische en theoretische problemen die de lezing van A FAREWELL TO ARMS als een bewerking van Hemingways roman met zich meebrengt: Robert Arnold, Nicholas Peter Humy en Ana M. Lopez, 'Rereading adaptation: A FAREWELL TO ARMS', in: *Iris*, 1, nr. 1, 1983, pp. 101-114. Zie voor andere voorbeelden: Vardac, *Stage to screen*, met name pp. 59 e.v., 63-64, 69 e.v., 76, 79, 83 en 220 e.v.; en John L. Fell, *Film and the narrative tradition*. Norman, Okl. 1974, met name pp. 17, 21, 24, 30 (alhoewel hoofdstuk 4 hiervan, over de roman, teleurstellend is omdat het nalaat het potentiële belang van toneeladaptaties van romans, die Fell 'filmachtige predisposities' noemt, te erkennen [p. 54]).

ITEM. *Madame Bovary*. Gustave Flaubert, 1857. Toneeladaptatie: William Busnach, 1906. *De gebroeders Karamazov*. Fjodor Dostoevski, 1879-1880. Toneeladaptatie: anoniem gepubliceerd in deel 2 van de *Moscow art theatre series of Russian plays* (1923).¹⁵

Neem een willekeurige lijst met zwiigende films die klaarblijkelijk gebaseerd zijn op romans, onderwerp deze in een universiteitsbibliotheek enkele uren aan een onderzoek, en het zal weinig moeite kosten te ontdekken dat in de jaren voorafgaand aan de film, een groot deel van de romans in uitermate populaire theatershows werd omgezet. Toch is het systematisch de roman die de aandacht krijgt, de roman die in de advertenties genoemd wordt, de roman die op de aftiteling van de film staat. Want rond de eeuwwisseling vormden romans duidelijk een trekpleister, de tere band van de cinema met de cultuur.¹⁶ De vroege filmmakers en hedendaagse critici hebben dus een gemeenschappelijk belang: beide benadrukken liever het gedrukte woord en de culturele status daarvan dan het vluchtige, populaire theater. Het is echter niet mijn bedoeling hier de ideologische inzet die uit de voorkeur voor de roman blijkt, te kritiseren.

Wat maakt het nou eigenlijk uit of Vitagraphs versie van *THE TALE OF TWO CITIES* rechtstreeks ontleend is aan Dickens' roman of aan een van de vele dramatische adaptaties die een halve eeuw lang, sinds de publikatie van de roman, voortdurend de aandacht hebben getrokken? Waar het mij om gaat is niet simpelweg de filmgeschiedenis met nog een voetnoot uit te breiden, maar een bepaalde tendens in de hedendaagse filmtheorie kritisch te bezien. Om het botweg te stellen:

14. 'Strikt genomen', zegt Bazin, 'zou men een toneelstuk kunnen maken van *Madame Bovary* of *De gebroeders Karamazov*.' Ook al erkent Bazin de mogelijkheid van een dergelijke adaptatie, toch kiest hij duidelijk twee in zijn ogen extreme voorbeelden waarvan het onwaarschijnlijk is dat ze ooit toneelversies hebben voortgebracht. Zie André Bazin, *What is cinema?* Berkeley 1967, p. 83; Ned. vert. *Wat is film?* Weesp 1984, p. 90.

15. 'The Brothers Karamazov', in: Oliver M. Sayler (ed.) *Moscow Art Theatre Series of Russian Plays*. New York 1923.

16. In vroege uitgaven van *Variety* en *Moving Picture World* wordt steeds vastgehouden aan de roman als vader van een film en een recente toneelbewerking wordt enkel als tweede ouder erkend als de film zijn titel ontleent aan de dramatische versie in plaats van aan de oorspronkelijke roman (zoals de door United Artists in 1926 uitgebrachte film *THE ONLY WAY* van Herbert Wilcox, een bewerking van Sir John Martin Harveys toneelversie uit 1899 van Dickens' *Tale of two cities*). De cinema heeft een goede reden om zijn schatplichtigheid aan het toneel te verzwijgen, met name tussen 1910 en 1920: het populaire theater bleef de oorsprongsjaren door de sterkste concurrent van de cinema.

wat heeft het feit dat Eisenstein Griffith zo hardnekkig verbond met Dickens in plaats van met toneeladaptaties, de hedendaagse filmtheorie precies gekost?¹⁷ Wat maakt het voor onze theoretische praktijk uit dat generaties filmproducenten en -wetenschappers de schatplichtigheid van film aan het populaire melodrama hebben verdrongen ten gunste van de meer duurzame, cultureel hoger gewaardeerde roman of het goed-gemaakte toneelstuk? Of, om de vraag op een meer provocerende en produktievere wijze te formuleren: van welke vigerende tendensen en voorkeuren binnen de filmtheorie is de verwaarlozing van de schatplichtigheid van de cinema aan melodramatische toneelbewerkingen een symptoom?

Hoe klassiek was het klassieke verhaal? Eisensteins essay 'Dickens, Griffith, and the film today', geschreven tijdens de oorlog en in het Engels gepubliceerd in 1949, wijdde een lange periode in van nauwlettende aandacht voor filmische adaptaties van bekende romans. Onder invloed van het structuralisme aan het eind van de jaren zestig en met name na de publikatie van Roland Barthes' *S/Z* in 1970, trad echter een nieuwe benadering van roman/film-relaties op de voorgrond. De specifieke analyses waarmee critici eerder hadden geprobeerd de precieze bijdragen van de roman aan de cinema vast te stellen, werden opgegeven. In plaats daarvan poogden de nieuwe theoretici een breed scala van kenmerken te ontdekken die de realistische roman en de dominante vorm van commerciële cinema gemeenschappelijk hebben. Al in 1953 heeft Barthes in *Le degré zéro de l'écriture* Balzac als de officiële vertegenwoordiger van een mythisch zuivere, 'rechtlijnige' narratie aangewezen.¹⁸ In diezelfde tijd kende André Bazin openlijk aan de Hollywood-cinema de volledige rijpheid van een klassieke kunst toe.¹⁹ Met *S/Z* werd de term 'klassiek' tenslotte volledig ontdaan van zijn traditionele historische referentie aan de zeventiende-

17. Eisenstein is zich er zeer wel van bewust dat Griffith vaker schatplichtig is aan toneelproducties dan aan Dickens' romans ('Dickens, Griffith, and the film today', a.w., pp. 199, 224, 230), toch heeft zijn gebruik van de metonymie 'Dickens' als verwijzing naar 'toneelversies van Dickens' ertoe geleid dat bijna al zijn lezers de theatrale connectie vergeten en de invloed van de roman voorop plaatsen.

18. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Parijs 1953 [Ned. vert. *De nulgraad van het schrijven*. Amsterdam 1970], met name pp. 29 e.v., 49 e.v., waar hij Eisensteins gelijkstelling van Dickens en Griffith spiegelt aan de burgerlijke samenleving.

19. Bazin, *What is cinema?*, a.w., p. 29. Dit boek is een bundeling van losse teksten die in 1950, 1952 en 1955 in het Frans geschreven werden.

eeuwse Franse literatuur en gekoppeld aan een specifiek soort narratie, waarvan Balzac het voorbeeld is. 'Klassiek', zegt Barthes aan het begin van *S/Z*, 'is de term die wij gebruiken om de leesbare tekst aan te duiden.' Gedurende de vroege jaren zeventig werd het belang van Barthes' terminologie versterkt door een reeks paarsgewijs gerangschikte termen die parallel bleken te lopen met zijn oppositie klassiek/modernistisch. Zelf droeg Barthes het onderscheid leesbaar/schrijfbaar (*lisible/scriptible*) bij, evenals de eraan gerelateerde oppositie tussen plezier en genot (*plaisir/jouissance*). Structuralistische critici van zowel film als literatuur verwezen herhaaldelijk naar Benveniste's onderscheid tussen geschiedenis en discours (*histoire/discours*).²⁰ Filmtheoretici stelden de Hollywood-cinema vaak tegenover de alternatieve of 'counter'-cinema.²¹

Vanaf het begin werd het concept 'klassiek verhaal' opgevat als deel van een binaire oppositie. Dit bracht onvermijdelijk met zich mee dat alle aandacht uitging naar een klein scala van doelbewust gezochte kenmerken en dientengevolge dat, op de essentiële na, alle verschillen tussen de teksten werden opgeheven. Met het Balzacianse model als leidraad hebben in de laatste twee decennia theoretici een coherent, maar beperkt model van het klassieke verhaal ontwikkeld. Op enkele uitzonderingen na hebben zij alwetende narratie, lineaire presentatie, rond personages gecentreerde causaliteit en psychologische motivatie benadrukt. Bovendien hebben filmtheoretici gewezen op het belang van onzichtbare *editing*, van waarschijnlijkheid van ruimte en van de verschillende middelen om continuïteit te waarborgen.

Telkens wanneer men 'klassiek verhaal' van stal haalt, ligt daar een uit een studieboek overgenomen betekenis van de term klassiek aan ten grondslag. Voor Bazin impliceert de term volwassenheid, rijpheid, harmonie, perfecte balans en ideale vorm. Voor Barthes refereert de term aan een tekst waarvan de zuiverheid en orde de lezer zekerheid en comfort verschaft.²² Wanneer David Bordwell 'klassiek' gebruikt, betekent het harmonie, eenheid, traditie, door regels bepaald vakman-

20. Roland Barthes, *S/Z*. Parijs 1970, en *Le plaisir du texte*. Parijs 1973 [Ned. vert. *Het plezier van de tekst*. Nijmegen 1986]. Zie ook Emile Benveniste, *Éléments de linguistique générale*. Parijs 1966, pp. 237-250.

21. Zie bijvoorbeeld Peter Wollen, 'Godard and counter-cinema: VENT D'EST', in: *After-image* 4, herfst 1972, pp. 7-16. Wollens artikel is gebaseerd op nog een andere reeks specifieke opposities: narratieve transitiviteit *versus* narratieve intransitiviteit, identificatie *versus* vervreemding, transparantie *versus* op de voorgrond plaatsen, enkelvoudige diëgesis *versus* meervoudige diëgesis, geslotenheid *versus* openheid, plezier *versus* ongenoege, en fictie *versus* werkelijkheid.

22. Bazin, *What is cinema?*, a.w., p. 29; Barthes, *Le plaisir du texte*, pp. 20-21, 25-26.

schap, standaardisering en beheersing.²³ Alle drie de critici danken uiteindelijk, dat lijdt geen twijfel, hun definitie van het klassieke grotendeels aan de neo-klassieke Franse literatuurtheoretici van de zeventiende eeuw. Doordat de critici aan Boileau en zijn tijdgenoten niet alleen een algemeen begrip van harmonie en orde, maar talrijke specifieke dogma's (het centrale belang van de eenheid van handeling, aandacht voor de menselijke psychologie, de voorkeur voor mimetische vormen) ontleenden, vonden zij in een wijdverbreid begrip van classicisme een kant-en-klare theorie. Maar zit die theorie stevig genoeg in elkaar om het gewicht van de roman en dat van de cinema te dragen?

(In de vertaling zijn hier twee pagina's uit de oorspronkelijke tekst weggelaten. Daarin zet Altman uiteen dat vandaag de dag de traditionele visie op het classicisme niet zoveel aanhangers meer telt en dat de literatuurwetenschap geleidelijk aan haar model van klassieke eenheid heeft gereviseerd. Te beginnen met André Gide, die stelde dat het 'klassieke' niet begrepen moet worden als tegengesteld aan het 'romantische', maar dat het klassieke steeds het romantische omvat en daaraan juist zijn spanning ontleent. Critici nu wijzen erop dat de klassieke stijl en de teksten in kwestie, naast hun orde en eenheid, veel complexer, dynamischer zijn en meerdere lagen kennen.)

Hoe klassiek is de klassieke roman? Gewoonlijk worden in discussies over de narratieve continuïteit van roman naar film twee romanciers bevoorrecht: Charles Dickens en Honoré de Balzac. Dickens omdat zijn romans het vaakst voor de film bewerkt zijn (met of zonder theatrale intermediairen) en Balzac omdat hij gewoonlijk beschouwd wordt als de locus classicus van het type alwetende narratie dat door Hollywood is overgenomen. Dickens en Balzac vertegenwoordigen klaarblijkelijk de bron – of tenminste een belangrijk historisch voorbeeld – van Hollywoods benadering van het verhaal. Hun werk dient zorgvuldig geanalyseerd te worden om de rol die zij spelen in onze opvatting van het klassieke verhaal te begrijpen. Het spreekt voor zich dat dit niet de plaats is voor een groots opgezette analyse van twee dermate vruchtbare auteurs. Een kort overzicht van enkele fundamentele zaken kan niettemin van nut zijn.

23. David Bordwell, Janet Staiger en Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film style and mode of production to 1960*. New York 1985, pp. 3-6.

Het oeuvre van Dickens speelt een interessante rol in de discussies over de relatie tussen roman en cinema. Van alle zeer gerespecteerde negentiende-eeuwse romanciers is Charles Dickens beslist het nauwst verwant aan de populaire gevoeligheid en het melodrama. Onder romanciers heeft zijn naam een ambigue klank, want deze roept niet alleen het respect voor realisme op dat we verschuldigd zijn aan een Stendhal, een Eliot of een Hardy, maar ook de meer populaire dweperij met minder gerespecteerde en blijkbaar 'vluchtiger' schrijvers van episodische fictie als Eugène Sue en Alexandre Dumas. Kortom, Dickens behoort tot twee tegengestelde negentiende-eeuwse opvattingen over het schrijven van romans: de ene is, onder invloed van mensen als Flaubert en James, een belangrijke traditie in onze cultuur geworden; de andere heeft slechts moeizaam kunnen overleven. Veel populaire fictie uit de vorige eeuw is vandaag de dag even moeilijk terug te vinden als de populaire melodrama's uit dezelfde periode. Dickens behoudt zijn betekenis omdat hij een spil vormt – zijn werk wordt geaccepteerd door de wetenschappers die zich bezighouden met de roman, maar is tegelijkertijd doorspekt met thema's en structuren uit het populaire vervolgverhaal.

Omdat Dickens deze twee op zichzelf staande tradities verbindt, moeten pogingen om een model van narratieve ontwikkeling op Dickens te baseren als uiterst verdacht worden beschouwd. Filmtheoretici beroepen zich op Dickens vanwege zijn gebruik van episodische structuren, zijn neiging tot overdreven, overgesimplificeerde emoties en zijn bijdrage aan de *crosscutting*-techniek. Met andere woorden, hij wordt vermeld vanwege zijn relatie met het populaire melodrama. Conclusies die op grond van zijn aanwezigheid in een discussie worden getrokken, worden evenwel zonder aarzeling toegepast op de klassieke roman, op dat aspect van Dickens dat het minst verband houdt met de werkelijk aangevoerde voorbeelden. Vanwege deze ambiguïteit heeft Dickens in discussies over de relatie tussen de cinema en de roman als een pseudo-spil gefungeerd.

(Op de vier pagina's die in deze vertaling weggelaten zijn, gaat Altman uitvoerig in op de vertelkunst van Balzac. Die is op het eerste gezicht klassiek, maar, zo merkt hij op, al in de jaren zeventig heeft men gewezen op het modernisme van Balzac. In navolging van Peter Brooks legt Altman de melodramatische componenten van deze romankunst bloot. Hij neemt daarvoor als voorbeeld de roman *Le père Goriot* en oppert dat de klassieke roman weliswaar zijn samenhang ontleent aan het traject van de hoofdpersoon, de

single-focus, maar dat de interne dialectiek wordt gecompleteerd door de aanwezigheid van niet-gepsychologiseerde aandachtsfiguren, de traditie van een *dual-focus*. In het eerste geval wordt de continuïteit binnen het verhaal gewaarborgd door de aandacht beperkt te houden tot een enkel personage door wiens ogen we de omgeving en de wereld ontdekken. In het andere geval, dat van de dubbele focus, kenmerkend voor het melodrama, zijn er twee interesse- of aandachtspolen aanwezig. De auteur pleit hier voor een meer genuanceerde benadering van de klassieke roman. Ook al heeft een roman alle kenmerken van het klassieke, dat betekent niet dat hij enkel dank zij die kenmerken functioneert.)



Was het negentiende-eeuwse theater 'goed-gemaakt'? De kloof tussen klassieke romans en populaire vervolgverhalen in de negentiende-eeuwse fictieliteratuur wordt weerspiegeld en versterkt door een nog duidelijker breuk in het theater van die eeuw. Aan de ene kant staat het zogeheten goed-gemaakte toneelstuk, verdedigd door Sarcey, Sardou, Scribe en andere theaterhistorici. Dit goed-gemaakte toneelstuk, dat vrij precies overeenkwam met de prestaties van een Austen of een Flaubert, hield zich aan de Aristotelische principes, met bijzondere nadruk op het belang van de eenheid van handeling, en dat in een tijdperk waarin, aan de andere kant, het populaire toneel voortdurend bezet werd door melodrama's die waren opgebouwd volgens de principes van *crosscutting* en episodische constructie. Principes die Griffith overnam van de toneelversies van *The cricket on the hearth*, *Enoch Arden*, *Ramona*, *Judith of Bethulia* en *The clansman*.

Twee basisprincipes met betrekking tot de relatie tussen de roman en het negentiende- en begin twintigste-eeuwse populaire toneel moeten hier vermeld worden. Ten eerste kozen dramaturgen hun materiaal bij voorkeur uit bestaande teksten die duidelijk naar het melodrama overhielden. Zodoende bleven Balzac, Dumas, Dickens, Hugo en Zola het object van hun keuze. Ten tweede is de toneelbewerking, wat de bron van het materiaal ook is, geneigd het stempel van het populaire theater op het oorspronkelijke werk te drukken. Van Balzacs *Le père Goriot*, dat zich niet direct op de mythische figuren Vautrin en Goriot concentreert maar juist op de jonge speurder die hun verhalen onthult, werd spoedig een melodrama gemaakt dat precies die personages op de voorgrond plaatste die door de klassieke enkelvoudige-focustechniek van de roman werden gemedend.²⁴ Elk

van Zola's romans zou gemakkelijk het onderwerp hebben kunnen verschaffen voor een goed-gemaakt toneelstuk. *L'assommoir* bijvoorbeeld, zou een goede, de Aristotelische principes respecterende toneelversie hebben kunnen opleveren, met Gervaise als *fil conducteur*. In plaats daarvan werd van *L'assommoir* een sensatie-melodrama gemaakt, met de nadruk op Coupeau en zijn delirium tremens.²⁵ De oppositie tussen het goed-gemaakte toneelstuk en het populaire melodrama versterkt dus het verschil tussen twee tradities in het fictionele proza, waarvan elk afzonderlijke en tegengestelde aspecten van het beschikbare narratieve materiaal benadrukt.

(Op de twee pagina's die hier worden weggelaten demonstreert Altman aan de hand van Zola's *L'assommoir* dat de roman kan afwisselen tussen enkelvoudige focus en dubbele focus, of beter gezegd: dat achter het klassieke vertelgenre een meer melodramatisch vertelgenre schuil kan gaan, waarbij tegengestelde personages tegen elkaar worden uitgespeeld. Van Balzac, Dickens, Hugo, Dostoevski, James en Zola kan gezegd worden dat ze melodramatische stof verwerken in een klassieke vertelling.)

Het zijn echter niet de melodramatische adaptaties van romans die door de critici onder de aandacht gebracht worden. Peter Brooks, wiens *The melodramatic imagination* zich rechtstreeks bezighoudt met de relatie tussen de negentiende-eeuwse roman en het melodrama, behandelt altijd Pixérécourt en oorspronkelijke melodrama's in plaats van de melodramatische bewerkingen van romans. Dit is echter nauwelijks verbazingwekkend, aangezien het haast onmogelijk is de teksten van deze populaire toneelstukken op te sporen. Zelfs duidelijke referenties aan adaptaties zijn moeilijk te vinden; vaak moet het bestaan van een toneelversie van een populaire roman worden afgeleid

24. Zie over enkelvoudige en dubbele focus mijn [Rick Altman] artikelen: 'Medieval narrative vs. popular assumptions. Revising inadequate typology', in: *Diacritics* 4, 1974, pp. 12-19; 'Two types of opposition and the structure of Latin Saints' lives', in: *Medievalia et Humanistica* 6, 1975, pp. 1-11; 'Interpreting romanesque narrative: Conques and the *Roland*', in: *Olifant* 5, oktober 1977, pp. 4-28; mijn boek *The American film musical* (Bloomington 1987), met name hoofdstuk 2. Een omvangrijk werk dat op dit moment in voorbereiding is, onder de werktitel *A theory of narrative*, zal deze benadering van het verhaal gedetailleerder behandelen. [Deze noot hoort in de oorspronkelijke tekst bij een hier weggelaten passage, vert.]

25. Een bewerking van *L'assommoir* is er de oorzaak van dat in Griffith's film uit 1909, *A DRUNKARD'S REFORMATION*, de vader tot inkeer komt.

uit een toevallig commentaar of worden ontdekt door het zorgvuldig lezen van artikelen uit die tijd. Ook de onzekere status van de auteursrechten van bijna alle adaptaties en de geringe waardering die critici ervoor hebben, dragen stellig bij aan de onzichtbaarheid van de adaptatie als cultureel verschijnsel.²⁶

De meeste benaderingen van het klassieke Hollywoodverhaal springen rechtstreeks van de negentiende-eeuwse roman naar de cinema. Alleen David Bordwell en Kristin Thompson zijn er systematisch op bedacht dat het negentiende-eeuwse toneel een bijdrage leverde aan de klassieke Hollywoodcinema. Bordwell benadrukt de rol van het goed-gemaakte toneelstuk in het uitroeien van het toeval als een centrale vorm van causaliteit, terwijl Kristin Thompson zich beroept op het goed-gemaakte toneelstuk als een belangrijke bron voor gedegen motivatie en de aldus verkregen continuïteit van handeling. Thompson schetst zeer duidelijk een doorgaande ontwikkeling, die van de roman via het oorspronkelijke goed-gemaakte toneelstuk en het steeds populairdere korte verhaal naar het klassieke Hollywoodverhaal loopt.²⁷ Net als andere filmwetenschappers besteden Bordwell en Thompson echter weinig aandacht aan de mogelijke bijdrage van melodramatisch materiaal aan het klassieke paradigma. Deze verdringing van het populaire theater heeft tot gevolg dat de fundamentele band van de Hollywoodcinema met het populaire theater en zijn karakteristieke vormen van vertoning en verhaal wordt ontkend. Door de meer populaire vervolgseries en theatrale bewerkingen te mijden, laten critici de kans lopen om te begrijpen wat er onder en binnen de klassieke aspecten van het Hollywoodverhaal gebeurt.

Wat betekent dit voor de hedendaagse filmtheorie? Ik kan in dit bestek geen volledige theorie ontwikkelen van het populaire onbewuste van het klassieke Hollywoodverhaal – een theorie, kortom, van zijn dub-

26. Peter Brooks, *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the modes of excess*. New Haven 1976. Zie voor nog een voorbeeld van nauwgezet onderzoek naar Balzacs schatplichtigheid aan het melodrama: Christopher Prendergast, *Balzac: fiction and melodrama*. Londen 1978, die echter de kwestie van melodramatische adaptaties van romans laat liggen. Het meest zorgvuldige wetenschappelijke werk over de relatie tussen romans en toneeladaptaties is: Martin Meisel, *Realizations: narrative, pictorial, and theatrical arts in nineteenth-century England*. Princeton 1983, met name pp. 247-282.

27. Bordwell, Staiger en Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, a.w., pp. 13 e.v., 168-171.

bele-focus-funderingen. Maar ik kan een aantal belangrijke zaken aanreiken, die door gericht te zijn op het populaire verhaal en de toneeladaptaties zouden kunnen worden teruggebracht in ons begrip van het klassieke Hollywoodverhaal, met in hun kielzog de belangrijke theoretische problemen die worden geïmpliceerd door het symptomatisch ontwijken van de duurzame melodramatische steunpilaren van het klassieke Hollywoodverhaal. Het gaat er niet om dat critici letterlijk meer aandacht moeten besteden aan toneel-intermediaren (ook al zouden zij dit misschien wel moeten doen); dergelijke intermediaren komen na het begin van de jaren dertig tenslotte zelden meer voor. Wat op het spel staat, is niet zomaar een blauwdruk voor onderzoek, maar het begrijpen van de theoretische zaken die ten grondslag liggen aan het concept klassiek verhaal. Het negeren van toneel-intermediaren is op zich niet het probleem; het is een symptoom van het werkelijke probleem.

Vast staat dat het klassieke Hollywoodverhaal niet openlijk episodisch is. Voor zover wordt vastgehouden aan de bekende Aristotelische beperkingen van het goed-gemaakte toneelstuk, is de Hollywoodcinema doelgericht: zijn hermeneutiek ontwikkelt zich via een op het personage gebaseerde causaliteit in de richting van een logische conclusie. Tegelijkertijd echter – en het is de simultaneïteit van de twee processen die ik hier wil benadrukken – bestendigt Hollywood het voorgeprogrammeerde aandeel van het populaire theater. Het schouwspel is onmisbaar, net als het variété en sterke emoties. Hoe verwerk je deze elementen in een vorm die niet openlijk episodisch mag zijn? Geen enkel probleem. Bepaal welke schouwspelen nodig zijn, en zorg er dan voor dat ze er lijken te zijn op grond van intern gemotiveerde redenen.

Vast staat dat het klassieke Hollywoodverhaal zijn dualismen verhuult. In tegenstelling tot de Dickens van *Oliver Twist*, de Eugène Sue van *Les mystères de Paris* en de Dion Boucicault van *Arrah-na-Pogue*, geeft Hollywood er de voorkeur aan zijn opposities in te bedden en ze voortdurend te verbergen, behalve bij de meest cruciale scènes. Toch gaat het verhaal juist op deze manier te werk om de dualismen aan de oppervlakte te laten komen. Het voor Hollywood kenmerkende lineaire verloop, de op het personage gebaseerde causaliteit en de op continuïteit gerichte stijl van monteren dienen als *mise-en-scène* voor een in wezen dualistische relatie. Het aanwezig zijn van deze relatie is een voorwaarde voor de Hollywoodfilm, net zoals ze dit is voor de romans van Balzac, Dickens en Zola. Het vermogen om dualismen op de voorgrond te plaatsen behoort, uiteraard, tot de vaste middelen van

het populaire theater. De populaire vormen van entertainment, die voortdurend het metaforische boven het metonymische verkiezen, in de betekenis die Jakobson aan deze termen geeft, opereren typisch volgens bekende dubbele-focuspatronen. Hollywood kan misschien wat kreukels van het melodramatische theater gladstrijken, maar hoe hardnekkig er ook gestreken wordt, er zal altijd iets van de vouwen te zien blijven.

Vast staat dat het klassieke Hollywoodverhaal zijn realisme en zijn causaliteit verbindt aan de psychologie van het personage. Zonder de mogelijkheid om zich te ontwikkelen zou er van het Hollywoodpersonage inderdaad niet veel overblijven. Hoeveel Hollywoodsterren ontlene niet aan het negentiende-eeuwse toneel hun feitelijke identificatie met een bepaald soort rol? Hoeveel Hollywood-acteurs worden niet consequent gecast naar hun aanleg die hen in een al bestaande categorie doet passen, in plaats van naar hun vermogen om zich in een nieuwe categorie te voegen? In het algemeen werden Hollywoods personagecategorieën bepaald door het populaire toneel van de vorige eeuw. Om de innerlijke motivatie van de film naar behoren te laten werken moeten de handelingen van de individuele personages spontaan lijken en toch is van buitenaf zonder meer te zien hoezeer deze handelingen aan rituelen gebonden zijn.

Om historische redenen heeft het concept 'klassiek verhaal' zich zodanig ontwikkeld dat de klassieke romancier Dickens bevoorrecht wordt, terwijl Dickens als de bron van het populaire melodrama wordt weggedrukt. Het klassieke verhaal heeft zich dus ontwikkeld tot een term die een bepaalde stijl aanduidt, die van Balzac tot Bogdanovich min of meer continu is gebleven. Doordat het concept klassiek verhaal symptomatisch gescheiden werd van de vluchtige schouwspelen van het populaire toneel, heeft het nooit kunnen uitgroeien tot een dynamisch, uit verschillende niveaus opgebouwd *systeem*, waarbinnen naast elkaar bestaande, tegengestelde krachten regelmatig moeten botsen. Wat wij hebben is een complexe beschrijving van Hollywoods meest succesvolle vormen van secundaire bewerking. Wat wij nodig hebben is een nieuwe kijk op de andere Dickens, erkenning van Hollywoods schatplichtigheid aan het populaire drama en een mogelijkheid om de primaire activiteiten van Hollywoods verhaal-arbeid te ontdekken. Voordat we verder kunnen gaan, moeten we nog enkele fundamentele activiteiten waarop het concept klassiek verhaal gebaseerd is, preciseren.

'In de Hollywoodfilm functioneert een specifiek soort narratieve causaliteit als de dominant, die temporele en ruimtelijke systemen tot haar voertuig maakt', beweert David Bordwell aan het begin van zijn uiteenzetting over het klassieke Hollywoodverhaal.²⁸ Het formalistische concept van 'de dominant' is onmiskenbaar van wezenlijk belang voor Bordwells invloedrijke beschrijving van het klassieke verhaal. 'De dominant', zegt Roman Jakobson in een artikel uit 1935, 'zou gedefinieerd kunnen worden als de convergerende component van een kunstwerk: hij regelt, bepaalt en transformeert de overige componenten. De dominant is de component die ervoor zorgt dat de structuur een eenheid vormt.'²⁹ Volgens Joerij Tynjanow bestaat de dominant uit 'de accentuering van een groep elementen'.³⁰ Historisch gezien blijkt het concept van 'de dominant' primair te hebben gediend om het de formalisten mogelijk te maken het begrip esthetische tekst theoretisch te rechtvaardigen. Een poëtische tekst, stelt Jakobson, 'wordt gedefinieerd als een verbale boodschap waarvan de esthetische functie de dominant is ... Door de esthetische functie te definiëren als de dominant van een poëtisch werk, zijn wij in staat de hiërarchie van verscheidene linguïstische functies binnen het poëtisch werk te bepalen.'³¹

De behoefte aan een concept als 'de dominant' is begrijpelijk. Als een tekst talloze componenten bevat, komt men slechts gedeeltelijk tot begrip van de tekst door deze componenten te beschrijven; er is ook een zekere bepaling van de relatie tussen de componenten vereist. Het is dan ook op zijn plaats bijzonder nauwlettend aandacht te besteden aan de metaforen die de formalisten gebruikten om het concept van de dominant te ontwikkelen. Voor Tynjanow zijn dominante elementen geaccentueerde elementen; voor Jakobson regelt en conver-

28. Bordwell, Staiger en Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, a.w., p. 12. Zie over het begrip dominantie ook: Kristin Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible. A neoformalist analysis*. Princeton 1981, pp. 34, 63-67.

29. Roman Jakobson, 'The dominant', in: Ladislav Matejka en Kristyna Pomorska (ed.), *Readings in Russian poetics. Formalist and structuralist views*. Cambridge, Mass. 1971, p. 82. Alhoewel Jakobsons essay uit 1935 vaak wordt aangehaald als de bron van het concept van de dominant, was dit in formalistische kringen in de jaren twintig al wijdverbreid. Sergei Eisenstein gebruikt de term ook herhaaldelijk in zijn essays uit de jaren twintig die opgenomen zijn in: Leyda (ed.), *Film Form*, a.w. (noot 1).

30. Jurij Tynjanov, 'On literary evolution', in: Matejka en Pomorska (ed.), *Readings in Russian poetics*, p. 72; Ned. vert.: Joerij Tynjanow, 'Over literaire evolutie', in: *Russies Formalisme, teksten van Sjklovskij, Jakobson, Ejchenbaum, Tynjanow*. Nijmegen (SUN) 1982, p. 97.

31. Jakobson, 'The dominant', a.w., p. 84.

geert de dominant, staat deze aan de top van een hiërarchie. De relatie tussen de dominant en het gedomineerde wordt dus voorgesteld als statisch en absoluut. Dit wekt geen verbazing als wij ons herinneren dat het concept oorspronkelijk diende om het formalistische concept esthetische tekst te versterken, voor welk doel een genuanceerd begrip van de dominant nauwelijks noodzakelijk was. Het is beslist Bordwells verdienste dat zijn versie van de dominant, tenminste in theorie, meer dynamisch van aard blijft, 'waarbij de ondergeschikte factoren voortdurend tornen aan de heerschappij van de dominant'.³²

Een vergeten episode uit de geschiedenis van de kritiek van het klassieke verhaal zal ons helpen begrijpen waar het hier om gaat. Vrijwel aan het begin van zijn studie over Balzacs *Sarrasine* geeft Barthes zijn analyse grafisch weer; de verschillende spanningen in de tekst worden verbeeld als instrumentale delen in een partituur. Met behulp van de bekende, door Lévi-Strauss gepopulariseerde techniek modelleert Barthes de tekst als een oneindige reeks complexe interacties. 'De klassieke tekst is dus werkelijk tabellarisch (en niet lineair), maar zijn tabellariteit is gevectoriseerd.'³³ Barthes geeft impliciet aan dat in het klassieke verhaal geen enkele component in staat is een tekst van het begin tot het einde op dezelfde wijze te domineren. Zelfs het begrip lineariteit, zo belangrijk in de beschrijvingen van het klassieke verhaal, moet niet simpelweg gezien worden als lineariteit, maar als gevectoriseerde tabellariteit, als een voortdurend handhaven van de richting van de relatie tussen de lijn en de andere punten op de matrix waarin die lijn voor een ogenblik verschijnt.

Toch hebben onderzoekers van het klassieke verhaal de opvatting van lineariteit als gevectoriseerde tabellariteit niet overgenomen. In plaats daarvan volgen zij de veel eenvoudiger opvatting van lineariteit die afkomstig is uit een eerder artikel van Barthes, waarin het verhaal niet op een tabellarische wijze wordt voorgesteld, maar als een reeks van causaal verbonden nuclei.³⁴ Het verdwijnen van gevectoriseerde tabellariteit als kritisch concept ten gunste van het minder complexe concept lineariteit, vormt een verhaal ter waarschuwing. Barthes blijkt zijn eigen mededinger te zijn, de oorzaak van simplificatie van wat een van zijn belangrijkste bijdragen had kunnen zijn. Ik vrees dat dezelfde

32. Bordwell, Staiger en Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, a.w., p. 12.

33. Barthes, *S/Z*, a.w., pp. 36-37.

34. Roland Barthes, 'Introduction à l'analyse structurale des récits', in: *Communications* 8, 1966, pp. 1-27; Ned. vert. 'Inleiding in de structurele analyse van het verhaal', in: *Versus* 2/1984, p. 12-45. Zie ook Roland Barthes, *Image, music, text*. New York 1977, pp. 79-124.

vereenvoudiging Bordwells theoretische toewijding aan een dynamische definitie van de dominant achtervolgt.

Het begrip dominantie zoals het tegenwoordig gebruikt wordt, herinnert aan de verarming die gepaard gaat met het vergelijken van gevectoriseerde tabellariteit naar eenvoudige lineariteit. Het concept van de dominant, dat oorspronkelijk begrepen werd op het niveau van de hele tekst en nu gewoonlijk gebezigd wordt op het niveau van een gehele narratieve traditie, is in het gebruik een tamelijk onnauwkeurig instrument geworden, een algemene noemer, die nauwelijks helpt bij het aankweken van een dynamisch begrip van inter- of intratekstuele relaties. Telkens wanneer Bordwell wordt geconfronteerd met kenmerken die niet keurig in zijn beschrijving van de voortdurende lineaire causaliteit van het klassieke Hollywoodverhaal passen – zoals in het geval van melodramatische attributen als het schouwspel, de episodische presentatie of de afhankelijkheid van het toeval – verklaart hij de afwijking door te verwijzen naar genre-conventies die werken 'als beperkte spelletjes binnen de klassieke compositionele dominant'.³⁵ Noch genre-conventies, noch de buitensporigheden van afzonderlijke teksten zijn ooit beschouwd als elementen die werkzaam zijn binnen een of andere vorm van gestructureerde spanning binnen de dominant, maar alleen als zaken die de dominant van buitenaf betwisten.

Hetzelfde geldt voor Bordwells totaal-benadering van het toeschouwer-zijn. Door de verantwoordelijkheden en mogelijkheden van de toeschouwers hoofdzakelijk te behandelen als de kloof-overbruggende activiteit die beschreven is door Meir Sternberg, verdedigt Bordwell (terecht, denk ik) de opvatting dat de klassieke Hollywood-film ernaar streeft de toeschouwer door een zorgvuldig geprogrammeerd traject te leiden, waardoor het vermogen van de toeschouwer om andere mogelijke trajecten te herkennen beperkt wordt.³⁶ Deze kloof-overbruggende activiteit reduceert de vrijheid van de kijker, maar vernietigt deze niet helemaal. Zijn er nooit secundaire kloof-overbruggende strategieën die de toeschouwer leiden naar een gestructureerde spanning tussen de oorspronkelijke klassieke houding en een belangrijke (zo niet dominante) secundaire positie? Het geschikte model is beslist het *schema-processing* dat Bordwell zo overtui-

35. Bordwell, Staiger en Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, a.w., p. 72; zie ook p. 21 en p. 71.

36. Ibidem, pp. 8, 38-39.

gend oproept, en niet het of/of-‘eend-konijn’-model dat de opvatting van dominantie lijkt te bezielen die door de meeste theoretici van het klassieke verhaal wordt aangehangen.

Het gebruik van of/of-modellen heeft meestal tot gevolg dat elke mogelijke nuancering van ons begrip van het klassieke verhaal afgesneden wordt. Kristin Thompson beweert dat ‘de causale reeks waarin handelingslijnen dooreengeweven zijn, gemakkelijk de overwinning behaalde op het parallelisme als basis van de klassieke film’.³⁷ Men kan het erover eens zijn dat de causale reeks in het klassieke verhaal belangrijk is, maar de metafoor die hier gebezigd wordt (‘de overwinning behalen’) impliceert één winnaar, die alleen op het podium staat en nooit in wisselwerking staat met de andere mededingers. Wat zou er gebeuren als de teksten complex genoeg waren om dezelfde woorden of beelden veelvoudige structuren te laten genereren, om het parallelisme in de causale keten in te bedden?

Het is van belang eraan te herinneren dat de term ‘dominant’ afkomstig is van een Latijns en Frans tegenwoordig deelwoord. Hij verwijst dus niet naar een toestand, maar naar een actief proces. Als sociale wetenschappers over een dominante klasse spreken, dan doelen zij op een tijdelijke situatie binnen een voortdurend *rapport de forces*. In deze betekenis houdt dominantie meer in dan alleen het primaatschap. Het impliceert ook druk binnen een gesloten systeem. Deze druk produceert op zijn beurt een tegendruk, die tenslotte aan de oppervlakte zou kunnen komen als wrevel, verzet of revolutie. Deze tegendruk moet niet gedacht worden als gescheiden van en secundair aan het proces van het domineren zelf, maar als een geïntegreerd deel ervan. Op dezelfde wijze onderscheidt de genetica bepaalde eigenschappen als dominant en kent daaraan het vermogen toe om recessieve eigenschappen te maskeren. In deze context betekent dominantie primaatschap, dat staat vast, maar het verwijst ook naar een vermogen om de aanwezigheid en het potentieel van de niet-dominant te verbergen. Alleen door te erkennen dat tussen de dominante en de recessieve tendensen een systematische relatie bestaat, kunnen feitelijke eigenschappen worden voorspeld. Het begrip dominantie moet dus gebruikt worden als een middel om een gestructureerd begrip van de tekst te bevorderen, en niet als een label dat ons ervan weerhoudt de tekst te ontsluiten. Alvorens aan te geven hoe dit kan gebeuren, moet ik nog twee andere theoretische vooronderstellingen

37. Ibidem, p. 177.

bespreken, die zelfs de meest bedreven onderzoekers van het klassieke verhaal regelmatig hanteren.

Het concept dominantie, zoals dat door Bordwell en Thompson wordt gebruikt, is in de eerste plaats een beweegreden geworden om de ene oplossing boven een andere te verkiezen of om teksten in categorieën te rangschikken naar hun dominant. Bordwell wijdt ongeveer de helft van zijn studie *Narration in the fiction film* aan het analyseren van vier onderscheiden categorieën van narratie, die bepaald worden door hun onderscheiden dominanten: de klassieke narratieve cinema, de internationale art cinema, de historisch-materialistische cinema en de parametrische cinema. De categorie van de parametrische cinema berust grotendeels op de belangrijke positie van de paradigmatische relaties daarin, terwijl Bordwell deze relaties in het klassieke Hollywoodverhaal verbant naar het niveau van de stilistische analyse.³⁸ Dit gebruik van de dominant als categoriseringsprincipe lijkt mij uiterst nuttig; het is geheel in overeenstemming met de oorspronkelijke motieven van de Formalisten om het concept in te voeren. Het begrip dominantie stelt ons in staat duidelijke verschillen te herkennen tussen bijvoorbeeld teksten die gedomineerd worden door syntagmatische relaties, en teksten die gedomineerd worden door paradigmatische relaties. Wat mij hier echter interesseert, is de aandacht die gegeven zal worden aan de syntagmatische relaties in de door het paradigma gedomineerde vorm, en vice versa. Welke plaats, of beter welke activiteit zal aan de gedomineerde kenmerken worden toegeschreven?

In dit opzicht geeft een van de noten bij Bordwells verhandeling over het klassieke Hollywoodverhaal een duidelijke aanwijzing. Aan het begin van zijn bespreking van de Hollywoodnarratie beweert hij dat 'causaliteit het voornaamste verenigende principe is. Analogieën tussen personages, *settings* en situaties zijn onmiskenbaar aanwezig, maar op het denotatieve vlak is elk parallellisme ondergeschikt aan de loop van oorzaak en gevolg.'³⁹ Er lijkt nauwelijks reden voor onenigheid over deze bewering, aangezien ze ruimte laat om problemen van parallellisme en analogie op het connotatieve vlak te behandelen. Bordwells voetnoot verwerpt echter 'de noodzaak om parallellen tussen personages als "paradigmatische" relaties in de klassieke tekst te

38. David Bordwell, *Narration in the fiction film*. Madison 1985, p. 276 e.v.

39. Ibidem, p. 157.

beschouwen'. Bordwell geeft toe dat 'analogieën en tegenstellingen tussen situaties of personages in de klassieke film voorkomen', maar hij beweert niettemin dat 'deze relaties wezenlijk afhankelijk zijn van causale relaties die er logischerwijs aan voorafgaan'.⁴⁰

In het begrip logische prioriteit herkennen we de bekende lineaire organisatie van het klassieke verhaal. Voorafgaande gebeurtenissen die gepresenteerd worden als veroorzakers van erop volgende gebeurtenissen, worden op typerende wijze behandeld als de eerste oorzaken van het klassieke verhaal. In de klassieke film, zo beweert Bordwell, 'herkent de conclusie zichzelf als een resultaat van het begin'.⁴¹ Deze bewering is moeilijk te bestrijden – het slot van Hollywoodfilms komt duidelijk voort uit en beantwoordt aan de handelingen die aan het begin plaatsvinden. Niettemin moeten we deze al te voor de hand liggende bewering misschien vanuit een andere invalshoek bezien. Met betrekking tot het einde van films wijst Bordwell erop dat 'van honderd willekeurig geselecteerde Hollywoodfilms er meer dan zestig eindigen met de vertoning van het verenigde romantische paar – het cliché-einde, vaak met een 'omarmings' – en [dat] van een nog veel groter aantal gezegd kan worden dat ze een gelukkige afloop hebben'.⁴² Bordwell doet geen verslag van een vergelijkbaar onderzoek naar de openingen van de films, maar we mogen zonder meer aannemen dat, afgezien van formele overeenkomsten, de openingen van Hollywood-films niet een dergelijke gemeenschappelijke inhoud hebben. Wat moeten wij beginnen met een wijze van filmmaken die systematisch borg staat voor hetzelfde type einde?

We moeten denk ik concluderen dat deze films niet bij de opening beginnen, maar aan het einde. Dat wil zeggen, hun openingen worden met terugwerkende kracht verbonden aan een al bestaand einde, waarheen de openingen moeten lijken te leiden. Om beter te verbloemen dat de opening in werkelijkheid een functie van het einde is, is het einde zo gemaakt dat het een functie van de opening *lijkt*. Dit standpunt is geheel in overeenstemming met de verschillende soorten pressie die in de klassieke periode op de Hollywood-scenaristen werden uitgeoefend: genre-conventies, eisen van de productiecode, op-

40. Ibidem, p. 349. In deze voetnoot verwijst Bordwell naar mijn artikel: 'The American film musical: Paradigmatic structure and mediatory function', in: *Wide Angle* 2, nr. 2, 1978, pp. 10-17.

41. Bordwell, Staiger en Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, a.w., p. 36. Bordwell geeft hier een parafrase van Raymond Bellour, 'To analyze, to segment', in: *Quarterly Review of Film Studies*, 1, augustus 1976, p. 331.

42. Bordwell, *Narration in the fiction film*, a.w., p. 159.

vattingen van de studio over de voorkeur van het publiek, enzovoort. De grote overeenkomst tussen Hollywood-eindes doet vermoeden dat het klassieke verhaal van achteren naar voren redeneert, van het vooraf vastgestelde, gewenste einde naar een begin dat de schijn zal hebben dat het dit einde produceert in overeenstemming met algemeen aanvaarde noties over psychologische causaliteit.

Maar het begrip logische prioriteit dan? Ik neem aan dat Bordwell met logische prioriteit bedoelt dat het ene systeem het andere domineert, dat causale logica zwaarder weegt dan erin verankerde paradigmatische relaties. Zoals we echter zien in het geval van de karakteristieke Hollywood *happy ending*, is de door de toeschouwer waargenomen richting van de causaliteit precies omgekeerd aan de richting van de causaliteit die bij het maken van de tekst nodig is. Wie zich, zoals Bordwell, beroept op de logische prioriteit, veronderstelt dat logica zich slechts in één richting beweegt, dat dominante systemen eenduidig zijn. In plaats daarvan hebben wij een theorie nodig die, zonder de hiërarchische voordelen van het begrip van de dominant op te geven, meerdere soorten logica erkent en een methode ontwikkelt voor het op een dynamische manier beschrijven van de verhouding tussen deze soorten – kortom, een systeem van *dia*-logische prioriteit.

Het wekt nauwelijks verbazing dat een op dominantie georiënteerde opvatting van de klassieke verhaalstructuur moest leiden tot het begrip tekstuele overdaad. Doordat het begrip dominantie de structuurbegrippen tot een enkel model terugbrengt, blijven aspecten van het werk noodzakelijkerwijs onverklaard. Gedurende de laatste tien jaar is er dan ook steeds meer aandacht besteed aan het concept 'overdaad', dat door Thompson gedefinieerd wordt als 'die aspecten van een werk die niet ingesloten worden door de verenigende krachten ervan'.⁴³ Hoe sterker een statisch begrip van dominantie ertoe leidt dat wij ons concentreren op een specifieke definitie van tekstuele eenheid, hoe

43. Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible*, a.w., p. 287. Zie over het begrip *excess* ook Stephen Heath, 'Film and system: Terms of analysis', in: *Screen* 16, voorjaar 1975, pp. 7-77. Weliswaar wordt algemeen aangenomen dat Barthes naar hetzelfde concept verwijst in 'The third meaning', in: *Image, Music, Text*, a.w., pp. 52-68 [Ned. vert.: 'De derde betekenis', in: *Raster* 8, 1979, pp. 60-72], maar in feite behandelt Barthes een soort betekenis die ontoegankelijk is voor systematische analyse, terwijl de definitie van *excess* bij Thompson en Heath afhankelijk is van het begrip *system*.

meer elementen er buiten de grenzen van deze eenheid vallen. 'Motivatie is het voornaamste gereedschap waarmee het werk zijn eigen middelen redelijk laat lijken', beweert Thompson. 'Waar de motivatie faalt, begint de overdaad.'⁴⁴ In Thompsons definitie is overdaad het complement van de dominant. De dominant organiseert de tekst; dat wat ongeorganiseerd blijft, wordt beschouwd als overdadig. Het geheel min de dominant is gelijk aan overdaad.

Hoe verleidelijk deze formulering ook mag lijken, ze verhult een potentiële verarming van het kritische discours. De beschikbaarheid van het begrip overdaad biedt de criticus een gemakkelijk *rien ne va plus*, dat een analyse onmiddellijk afbreekt en zo de schijnbare autoriteit van de dominant versterkt. In totalitaire regimes wordt dominantie lange tijd in stand gehouden door het recht van de leider om bepaalde individuen *de trop* te verklaren. De dominante partij wordt versterkt door haar bevoegdheid om andere partijen als niet-patriotisch en dus als overtoollig te brandmerken. Het recht om vast te stellen wat overtoollig is, brengt zeer veel macht met zich mee, die altijd ten gunste van de dominant werkt. Het benoemen van de overdaad is dus slechts een andere manier om de dominant te benoemen. Het geheel verminderd met het excès is gelijk aan de dominant.

Op deze manier gedefinieerd is overdaad uiteindelijk niet meer dan het buiten-de-wet-verklaarde, waarmee de wet zichzelf weer bevestigt. In een moderne samenleving betreffen de betekenisvolle momenten echter zelden een eenvoudige oppositie tussen het wettige en het wetteloze. Veel indringender zijn die gevallen waarin het dominante wettelijke systeem tegenover wetten van een andere orde komt te staan. De zaak heeft het juridische systeem doorlopen, maar de moordenaar is nog steeds niet terechtgesteld. Allen kennen zij de wet maar weigeren de Greensboro-lunchroom te verlaten. De wet schrijft een bepaalde handelwijze voor, een goed-gemotiveerd verhaal, maar andere 'wetten' ontsnappen aan het voorgeschreven patroon.

Ondanks de aanwezigheid van een erkende dominant – noem het de grondwet of het principe van de narratieve causaliteit – zien we herhaaldelijk verschillende vormen van logica aan het werk. De momenten die vanuit het standpunt van één logica overtoollig zijn, doen systematisch dienst als de *shifter* die ons in staat stelt de gelijktijdige werkzaamheid van een andere logica te herkennen. Sit-in, schietpartij, staking, revolutie – dit zijn de gaten in het wettelijke scenario, die ons herinneren aan de tegendruk die door dominantie wordt

44. Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible*, a.w., p. 294.

gecreëerd, en die de alternatieve principes onthullen volgens welke de gedepriveerden handelen. Ongemotiveerde gebeurtenissen, ritmische montage, nadruk op parallellen, te lange schouwspelen – dit zijn de buitensporigheden in het klassieke narratieve systeem die ons attenderen op het bestaan van een concurrerende logica, een tweede stem.

De buitensporigheden van Hollywood wijzen, net als die van de roman, systematisch in de richting van de ingebedde melodramatische vorm die de onderstroom vormt van het klassieke verhaal, van CLARRISSA tot CASABLANCA. Als systemen middels hun dominant gedefinieerd en gecategoriseerd kunnen worden, zoals de Formalisten geloofden, dan kunnen ze vervolgens beter begrepen worden aan de hand van de aard en de samenhang van hun overvloedigheden. Hoe sterk de dominante stem ook mag zijn, de overdaad getuigt van het bestaan van een andere taal, een andere logica. Als wij niet de mogelijkheid erkennen dat buitensporigheid – als zodanig gedefinieerd vanwege de weigering zich naar een systeem te voegen – zelf als een systeem georganiseerd kan zijn, dan zullen wij enkel de officiële taal kunnen horen en voorgoed het dialect en de dialectiek van de tekst missen.

Wij hebben gezien hoe in de klassieke lineariteit van Balzacs *Le père Goriot* en Zola's *L'assommoir* elementen van het melodrama zijn ingebed als deel van de semiotische voorwaarde voor de werking van de roman. Hoe zouden wij ons deze teksten hebben voorgesteld vanuit het gezichtspunt van dominantie en logische prioriteit? Enerzijds zouden wij niet aarzelen er de bekende componenten van het klassieke verhaal in te herkennen, waarbij Rastignac en Gervaise de continuïteit en de op het personage gebaseerde motivatie verschaffen die kenmerkend is voor de klassieke narratieve lineariteit. Anderzijds kunnen wij er niet aan voorbijgaan hoe deze romans in het algemeen in de herinnering blijven hangen, waarbij bepaalde personages en scènes een belangrijke plaats innemen: de afschuwelijke Vautrin, de heilige Goriot, het delirium tremens van Coupeau, de tegenstelling tussen de brave werker Goujet en de onruststoker Lautier. Welk aspect zou moeten domineren in ons model van deze romans?

Het Freudiaanse concept overdeterminatie zorgt ervoor dat wij op deze vraag niet hoeven te reageren met het eenduidige antwoord dat binnen de formalistische opvatting van dominantie zou lijken te vol-

staan. Met betrekking tot de droomarbeid erkent Freud dat afzonderlijke elementen van de droominhoud op velerlei wijzen geduid kunnen worden. Als wij een element slechts volgens één verklarend systeem zouden lezen, zou dat ons begrip van de droom beslist zeer beperken. Volgens Freud nu is een van de aspecten van de droomarbeid er in hoofdzaak op gericht ons de droominhoud op één enkele, vereenvoudigde manier te laten lezen. Terwijl de afzonderlijke elementen van de droominhoud wellicht overgedetermineerd zijn door de primaire processen van verdringing, verdichting en symbolisering, biedt het proces van secundaire bewerking, dat het materiaal verschaft dat de verschillende delen van de droom verbindt, echter een andere mogelijke lezing. In feite zou het materiaal dat tijdens het proces van de secundaire bewerking is toegevoegd, de uitlegger als primair kunnen voorkomen, aangezien het verbindend weefsel van de secundaire bewerking de gehele droom bijeen lijkt te houden.

Freuds bekende beschrijving van de droomarbeid verschaft een buitengewoon vruchtbaar model voor het begrijpen van het klassieke verhaal. Waar Bordwell de lineaire narratieve causaliteit beschrijft als de dominant van het klassieke verhaal, zou ik willen voorstellen dat wij deze daarentegen beschouwen als de secundaire bewerking van de klassieke narratieve tekstarbeid.⁴⁵ Het is natuurlijk nuttig om een nauwkeurige beschrijving te hebben van de strategieën die het klassieke verhaal gebruikt voor zijn secundaire bewerking, maar zelfs een zo zorgvuldige beschrijving als die van Bordwell, Staiger en Thompson blijft toch maar een beschrijving, totdat deze in een omvattender systeem geplaatst kan worden, zoals bijvoorbeeld het systeem dat door het Freudiaanse model wordt beschreven.

Het overnemen van Freudiaanse modellen is een riskante onderneming, die een flinke dosis voorzichtigheid vereist. Met name zien we al snel het gevaar van het overnemen van de hiërarchische aspecten van Freuds primair/secundair-terminologie. Het Freudiaanse model nodigt ons uit het ene aspect van de tekst zijn rechten te ontnemen ten gunste van een ander, en voert ons daarmee terug naar de potentiële valkuilen van dominantie en logische prioriteit. Ofschoon sommige genres misschien meer dan andere het paradigmatische benadrukken

45. In het gebruik van de term tekstarbeid, gebaseerd op het Freudiaanse model, volg ik Thierry Kuntzel, 'Le travail du film', in: *Communications* 19, 1972, pp. 25-39, en 'Le travail du film 2', in: *Communications* 23, 1975, pp. 136-189. Over het algemeen is Kuntzel veel meer geïnteresseerd in verdringing, verdichting en symbolische representatie dan in secundaire bewerking, maar zie daarvoor pp. 161-162 van het tweede artikel.

(de *musical* bijvoorbeeld, plaatst paradigmatische aangelegenheden meer op de voorgrond dan de *film noir*), levert het weinig op de hiërarchie van de dominantie zoals die eerder door critici van het klassieke verhaal is vastgesteld, eenvoudigweg om te keren. In plaats daarvan moeten wij ons ten doel stellen een nieuw model te ontwerpen, waarin de paradigmatische fundamenteën van de tekst en zijn syntagmatische gevel zullen verschijnen als onderling verbonden en integrale delen van hetzelfde gebouw.

Omdat Freud het belang van visuele modellen inzag, gaf hij in 1925 het spel tussen primaire en secundaire processen weer middels de metafoor van 'het mystieke schrijfpad'. Wat op het dekblad geschreven wordt, blijft achter in de onderliggende lei, zelfs nadat het dekblad omgeslagen is en de boodschap daardoor onzichtbaar gemaakt. Per keer is slechts één boodschap zichtbaar op het dekblad, maar de verborgen lei is een soort eeuwig doorgroeiende palimpsest waarin alle voorafgaande boodschappen gelijktijdig aanwezig zijn.⁴⁶

Voor onze doeleinden is de *plot*-metafoor – zowel in de betekenis van plot als van perceel – meer geschikt. Voordat er een perceel kan zijn, moet het afgepaald worden. Zodra het perceel bepaald is, kan de ruimte ingevuld worden. Zoals schema's tot intriges leiden en intriges tot plots, zo krijgt een zuiver ruimtelijk terrein een tijdsdimensie. We zouden kunnen zeggen dat ruimte zo wordt genarrativiseerd. Maagdelijk land wordt geciviliseerd, ruimte wordt omgezet in tijd, plot/perceel maakt plaats voor plot/verhaal. De tekstarbeid houdt noodzakelijk zowel plot als perceel in, en voegt ze samen. De lineaire intrige heeft geen zin zonder het gebaar van het ruimtelijk afbakenen; de afbakeningen zelf worden alleen werkelijk(heid) als ze in de tijd ingevoegd worden. Er kan geen geschiedenis geschreven worden zonder de aktes waarin alle landtransacties vastgelegd zijn chronologisch te ordenen, en evenmin kan ze begrepen worden zonder de kaart waarop de onttrek van elk overgedragen perceel is aangegeven. De verleiding is groot om het ene perceel te beschouwen als primair in een temporele betekenis, als voorafgaand aan het andere, als een voorwaarde voor het andere. Dit zou echter veronderstellen dat de cultuur iets definitief afbakt. Het tegendeel is het geval: de afbakeningen zelf zijn voortdurend gewijzigd. Ruimte en tijd zijn als gelijken met elkaar verbonden.⁴⁷ Het Freudiaanse model kan dus dienen als een indicatie

46. Zie over Freuds essay uit 1925, 'Notiz über den "Wunderblock"' (A note upon the 'Mystic Writing-pad'): Thierry Kuntzel, 'A note upon the filmic apparatus', in: *Quarterly Review of Film Studies*, 1, augustus 1976, pp. 266-271.

van de belangrijke rol die ingebed materiaal speelt in een ogenschijnlijk lineaire en perfect leesbare configuratie. Ik zal Freud echter niet volgen in het toeschrijven van een secundaire status aan het proces dat een complexe reeks paradigma's in een syntagmatisch bevredigende volgorde plaatst.

Maar hoe zit het nu met de filmtheorie van morgen? Wat zou deze benadering van het klassieke verhaal kunnen betekenen voor de film-analyse? Het betekent beslist niet dat het concept klassiek verhaal op een of andere manier onhoudbaar is. Juist integendeel: erkennen we dat de bekende klassieke narratieve beschrijvingen de status van 'secundaire bewerking' hebben, dan staat het concept 'klassiek verhaal' een nieuwe en meer dynamische carrière te wachten. In plaats van dat *The Classical Hollywood Cinema* betekent dat het klassieke verhaal wordt afgegrensd, geeft het boek ons juist voor het eerst een coherente beschrijving van niet alleen Hollywoods secundaire bewerking maar ook van de systemen die het mede ontwikkelden en ondersteunden. Wat ons nog rest is beter te begrijpen hoe de klassieke lineariteit past binnen de alomvattende gevectoriseerde tabellariteit die door Barthes is ingebracht.

Eén aspect van deze onderneming impliceert noodzakelijkerwijs een herontdekking van de paradigmatische analyse zoals die door Lévi-Strauss wordt bepleit. Terwijl Bordwell en Thompson zich laten leiden door Propp, Tomasjevski, Jakobson en andere formalisten die hoofdzakelijk op syntagmatische zaken gericht zijn, blijven Lévi-Strauss en zijn Amerikaanse volgelingen zich onverstoort op paradigmatische verbanden richten. Een adequate theorie van de wederkerige relatie tussen het syntagmatische en het paradigmatische in het klassieke verhaal zou deze twee benaderingen kunnen combineren zonder daarbij de specificiteit van elk van beide los te laten, omdat de voortdurende spanning tussen deze twee gekend wordt – een spanning die niet alleen karakteristiek is voor de Hollywoodcinema maar voor de gehele westerse verhaaltraditie vanaf de middeleeuwen.

De toegenomen aandacht voor de paradigmatische dimensie van

47. Zie voor de noodzaak van een gelijke behandeling van paradigmatische en syntagmatische zaken in het klassieke verhaal: R. Altman, 'Classical narrative revisited: GRAND ILLUSION', in: *Purdue Film Studies Annual*, 1, 1976, pp. 87-98. Toen dit tijdens de Purdue Film Conference voor het eerst werd aangeboden, verschaftte het David Bordwell en mij onze eerste gelegenheid om te kibbelen over een onderwerp dat ons door de jaren heen vaak tot elkaar heeft gebracht in een vriendschappelijk meningsverschil.

het functioneren van een tekst zal ook noodzakelijk leiden tot hernieuwde aandacht voor de narratieve traditie met een dubbele focus, die ten grondslag ligt aan de narratieve produktie met een enkelvoudige focus. Van heiligenleven tot melodrama, van het orale epos tot het negentiende-eeuwse feuilleton, van de Alexandrijnse romantische literatuur tot de pre-klassieke zwiigende cinema bepaalt het dubbel-focus-verhaal de afbakeningen van de individuele en culturele omzwervingen van de enkelvoudige-focus teksten.

Met de terugkeer van het paradigmatische zal een nieuwe gevoeligheid ontstaan voor de technieken die specifiek verbonden zijn met teksten die onverholten de nadruk leggen op de paradigmatische dimensie. Historici die zich met het klassieke Hollywoodverhaal bezighouden, hebben niet aflatend gewezen op het belang van *match-cutting* [zo passend dat het nauwelijks waarneembaar is, vert.], waarmee zij gewoonlijk *match-on-action-cutting* bedoelen.⁴⁸ Nadere bestudering van het paradigmatische leidt echter al snel tot het inzicht dat alleen metonymische *matches* inbegrepen zijn in de traditionele definitie van *match-cutting*. Toch is de metaforische *match* een essentieel onderdeel van Hollywoods uitrusting.

Op een zelfde manier was de aandacht voor het einde van Hollywoodfilms grotendeels beperkt tot de hermeneutische code: het einde vormt een oplossing voor een probleem dat in het begin gesteld is. Deze enkelvoudige-focus-benadering plaatst systematisch zaken op de voorgrond die wij zouden kunnen beschouwen als predikatieve transformaties, want de operatieve variabelen van de hermeneutische code zijn de veranderende predikaten. Het typische Hollywood-einde behelst echter meer dan een predikatieve transformatie. Het verslaan van de vijand, het verdringen van een rivaal, het overwinnen van een tegenstelling zijn alle geschikt om een oppositie te creëren tussen het lot van een personage en dat van een ander, waarmee een paradigmatische relatie tussen de twee personages tot stand wordt gebracht en een verhouding van subject-substitutie. Hoewel men vanuit het perspectief van de klassieke lineariteit van de tekst zelden direct subject-substitutie kan waarnemen, vormt deze een belangrijk complement van de bekendere predikatieve transformatie.

Jarenlang werd de klassieke tekst geplaatst tegenover het modernisme van de Brechtiaanse, de reflexieve en de dialogische tekst. Vervol-

48. Zie bijvoorbeeld Noël Burch, *Theory of film practice*. New York 1973, met name hoofdstuk 1, en Bordwell, Staiger en Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, a.w., pp. 46, 69, 231, 278, 305.

gens probeerde men in de ene studie na de andere, in de voetsporen van Barthes' *S/Z*, deze of gene roman of filmstijl te verdedigen door de relatieve moderniteit ervan aan te tonen. Misschien hebben wij nu het punt bereikt waarop wij de kortzichtigheid van beide ondernemingen kunnen zien. Wanneer zoveel ogenschijnlijk klassieke teksten in feite naar het modernisme neigen, dan is de klassieke tekst misschien niet zo uniform als eens gedacht werd. Deze werkt als een dialogische tekst, juist omdat zijn enkelvoudige-focus-lineariteit een ingebedde dubbele-focus-context veronderstelt. Met de ene voet in de geschiedenis en de andere nog in de mythe, moet de klassieke tekst altijd met twee stemmen spreken, waarbij elke stem haar eigen logica hanteert.

Neem het schoolvoorbeeld van de Hollywoodfilm *CASABLANCA*, een Warner-produktie uit 1942. Het lineaire verhaal van de film strekt zich uit van de idylle van Rick en Ilsa in Parijs, via hun hereniging in Casablanca, tot aan Ricks laatste heroïsche besluit om Ilsa en haar man weg te sturen, terwijl hij en de Franse kapitein Renault wegelopen om zich aan een carrière in het Verzet te wijden. Evenals *Le père Goriot* heeft *CASABLANCA* zijn lange levensduur echter niet te danken aan het bekende lineaire verhaal. Als *CASABLANCA* succes blijft oogsten, dan is het niet zozeer vanwege Bogie's en Bergmans talent om de veranderingen in hun emoties uit te drukken (in feite zijn zij in deze film beter in het verbergen dan in het uiten van emoties), alswel vanwege de inzet waarom zij spelen. Het geheim van deze film zit in zijn apocalyptische intensiteit. Met de stereotiepe, sinistere Duitse majoor Strasser en de archetypische, zuivere verzetsheld Victor Laszlo, die de waarden Goed en Kwaad belichamen, zoals gerepresenteerd door de nazi's en hun slachtoffers, voorziet de atmosfeer van *CASABLANCA* in een melodramatische achtergrond voor de individuele handelingen, die in eerste instantie onze aandacht trekken.

Terwijl de psychologie van het personage de film klaarblijkelijk benadert via een reeks relaties van oorzaak en gevolg, zijn de belangrijkste momenten òf toevallig òf slechts minimaal gemotiveerd. Waarom gaat Ilsa juist naar het café dat gerund wordt door de man die zij in Parijs de bons heeft gegeven? (Weinig meer dan toeval.) Hoe krijgt Rick de visa in zijn bezit, die blijkbaar nodig zijn om Ilsa en haar man te bevrijden? (Door de minimaal gemotiveerde activiteiten van het door Peter Lorre vertolkte personage Ugarte, die wordt vermoord zodra hij deze functie heeft vervuld.) Wat is het motief voor Ricks besluit om Ilsa met haar echtgenoot de weg naar de vrijheid op te sturen? (Veel eerder de alom aanwezige melodramatische structuur dan enige duidelijk ontwikkelde redenering van psychologische aard.)

Waardoor weten Ilsa en haar man werkelijk Casablanca te ontvluchten? (Niet met behulp van de na veel gesjacher verkregen visa, die niets anders blijken te zijn dan een MacGuffin die eenheid in de plot moet brengen, maar door een gewapende confrontatie tussen de nazi-bevelhebber en zijn vrijheidslievende Amerikaanse tegenstander.) Wat maakt dat kapitein Renault, de altijd op eigenbelang uit zijnde, neutrale vrouwenversierder, zijn fles met Vichy-bronwater breekt en een leven vol dapperheid en morele rechtschapenheid tegemoet gaat? (Aangeboren haat jegens de moffen? Belichaming van de verlangens van het publiek? Er wordt geen verklaring geboden, behalve het inzicht dat Renault binnen het melodramatische kader van de film de juiste beslissing neemt, zelfs al wordt het besluit niet duidelijk gemotiveerd door het psychologische verloop van de film.)

Bijna elk personage, elke blik dient om de schijn van dreigende ondergang – of vrijheid – te versterken. Met uitzondering van CASABLANCA's woekeraars (en zelfs het woekeren is lang erkend als een algemeen symptoom van de apocalyptische intensiteit) wordt elk personage direct gedefinieerd door het conflict tussen trouw aan het land en afhankelijkheid van een persoon. Een opgewonden soldaat, een bedroefde vrouw, een oude man vol verwachtingen – allen belichamen de hoop en vrijheid gerepresenteerd door de Verenigde Staten, tegenover de wreedheid en gevangenschap die van de kant van de nazi's dreigen. Zelfs de paradigma's geld, kleding en spreekaccent dragen bij aan deze oppositie. Dit effect is in feite nog verhoogd door het feit dat een van de beschrijvende termen uit de film – concentratiekamp – sindsdien zo'n sterke connotatie met onmenselijke wreedheid heeft gekregen.

Wij moeten evenwel niet concluderen dat de gehele kracht van het melodrama in de film zich beperkt tot het lokale en het historische. Vanuit zijn aard zelf heeft het melodrama eeuwige mythische eigenschappen, zoals die welke maken dat majoor Strasser niet alleen het nazisme maar het Kwaad zelf belichaamt, en die welke Bogie en Bergman tot een archetypisch paar maken. Het besef dat wij van meer getuige zijn dan enkel een episode uit het leven van een of andere vent die Rick heet, wordt nog versterkt door het herkenningslied van de film:

Moonlight and love songs, never out of date
Hearts full of passion, jealousy, and hate
Woman loves man and man must have his mate
That no one can deny.

It's still the same old story
A fight for love and glory
A case of do or die
The world will always welcome lovers
As time goes by.

Telkens wanneer de film in de richting van psychologie en tijd beweegt, wordt hij weer in de richting van mythe en eeuwigheid gedrongen. Geen van beide is dominant. Het is precies het conflict tussen deze twee dat tot het bitterzoete einde leidt.

Waarom blijft *CASABLANCA* het publiek overal ter wereld bekoren? Vanwege zijn lineaire narratieve causaliteit? Ja, ongetwijfeld. De spanning en de verwachting van de film worden zorgvuldig aangewend om onze aandacht op de toekomst te richten. Wanneer wij plichtsgetrouw alle kleine gaten in de plot opvullen, nestelen wij ons comfortabel op de aan ons als toeschouwer toegewezen plaats. Vanwege de melodramatische fundamenteën van de film? Alweer ja. *CASABLANCA* is een film over de menselijke trouw aan zaken van eeuwige schoonheid en waarde. Het een duwt ons in de richting van een tijdelijke oplossing, de vereniging van Bogie en Bergman, het prachtige paar, terwijl het ander ons in de richting van de eeuwige apotheose van het Goede trekt. Dat de melodramatische redenering uiteindelijk de scepter zwaait, betekent niet dat wij de mythische causaliteit moeten accepteren als de dominant van de film die de klassieke narratieve causaliteit overschaduwt. In plaats daarvan zouden wij van deze analyse moeten leren hoe belangrijk het is de tekst – zelfs op dit schematische niveau – te lezen als een amalgaam van gedefformeerd, ingebed melodramatisch materiaal en zorgvuldig bewerkt narratief classicisme. Samen met de persoonlijke identificatie, die ons voortstuwt langs een spannende lineaire hermeneutiek, loopt een proces van culturele identificatie dat ons voortdurend bedacht doet zijn op een algemenere reeks opposities, vergeleken waarmee de problemen van drie mensen het formaat van een molshoop hebben.

De traditionele lineaire geschiedenis van het klassieke verhaal, geschreven overeenkomstig de bekende begrippen van dominantie en logische prioriteit, leest als de legendarische dubbelspel-combinatie: van roman via goed-gemaakt toneelstuk tot film. Doordat dit soort geschiedenis haar begrip van narratieve organisatie ontleent aan de

ogenshijnlijke lineariteit van de teksten die deze organisatie tot stand brengen, laat het weinig ruimte voor gaten en overdaad, voor klaverbladen en doodlopende wegen.

Een dialogische tekstuele praktijk vraagt echter eveneens om een dialogische benadering van de geschiedenis – een heterogene geschiedenis. Decennieënlang hebben historici zich ingespannen om een lineaire geschiedenis van de opkomst van de roman uit te stippelen. Omdat ze de roman opvatten als een entiteit die verschilt van de romantische literatuur, hebben wetenschappers systematisch de laatrenaissancistische samenleving en literatuur uitgekamd op zoek naar de voorwaarden en gebruiken die leidden tot de totstandkoming van een nieuwe vorm van literaire produktie. Het probleem met deze speurtocht naar iets nieuws als de sleutel voor de opkomst van de roman, is dat het systematisch verhindert te begrijpen dat het oude een rol speelt in de ontwikkeling van het nieuwe. Voor Bakhtin zit het nieuwe van de roman juist in zijn vermogen het oude op te slokken, het vermogen een aantal discoursen op te nemen en te combineren waarvan voorheen werd gedacht dat deze niet vermengd konden worden.⁴⁹ Vanuit dit standpunt gezien heeft de roman duidelijk een geschiedenis nodig die niet alleen het nieuwe maar ook het oude in kaart brengt, samen met de herziene maatstaven en methoden om het oude met het nieuwe te combineren.

Een heterogene geschiedenis van de roman zou meer aandacht besteden aan die dubbel-focus-stromingen die nooit culturele erkenning hebben verworven, zoals de Alexandrijnse romantische literatuur en de *roman feuilleton*. De geschiedenis van de roman zou aldus begrip impliceren van de ontwikkeling van het melodrama en het stripverhaal, van stuiverromans en feuilletons. Nog belangrijker is dat een dergelijke geschiedenis stil zou staan bij de uitwerking van verschillende methoden om deze dubbele-focustradities in de roman te integreren: onopgesmukt als bij Sue; klassiek als bij Balzac; geestelijk als bij James. De geschiedenis van de roman zou niet langer worden gezien als een lineaire geschiedenis van een enkele vorm; in plaats daarvan zou de geschiedenis van de roman worden erkend als de dialectische beschrijving van een matrix van dialogismen.

De geschiedenis van de klassieke Hollywoodcinema zou ook een

49. M.M. Bakhtin, *The dialogic imagination. Four essays*. Ed. Michael Holquist, Austin 1981, met name de essays 'Epic and novel' en 'Discourse in the novel'. [Deze noot staat in de oorspronkelijke tekst bij een passage over Bakhtin die hier is weggelaten, *vert.*]

enorme omwenteling ondergaan. Genres zouden niet alleen als consistent gezien moeten worden op grond van hun klassieke oppervlakte-kenmerken, maar eveneens op grond van hun uiteenlopende ingebedde melodramatische tradities. Want niet alle melodrama is hetzelfde. Religieuze, sociale en nationale strevingen eisen tekstuele funderingen van verschillende aard. Evenals deze verschillen hun geschiedenis moeten hebben, geldt dit voor de veelsoortige methoden waarmee en verschillende gradaties waarin de dubbel-focus-fundering van de tekst herkend wordt. Door sommige bodems zal een ondergrondse stroom naar de oppervlakte sijpelen, in andere zal deze een bron vormen, in weer andere zal deze uitbarsten. De geschiedenis van de cinema zal een geologie moeten worden die de grondsoorten, de bodemlagen en de plooiën in kaart brengt, waardoor de tweede stem van de tekst gehoord kan worden.

Afzonderlijke middelen moeten niet langer gezien worden als uniformerend, maar als zaken die de betekenis veranderen in de loop van de tekstuele dialoog. Bordwell wijst op de *deadline* als een belangrijk klassiek verhaalelement.⁵⁰ Toch is de *deadline* een van die momenten waarop de tijd-gebonden, lineaire enkelvoudige-focus-zaken en de spatiale conflicten van het dubbele-focus-verhaal het duidelijkst samengaan om meervoudige determinaties van afzonderlijke gebeurtenissen te produceren. Wat is de geschiedenis van de *deadline*? Zijn Griffith' conflictueuze *deadlines* dezelfde als de psychologisch opgezetste *deadlines* uit de jaren vijftig? De geschiedenis van de *deadline* hangt grotendeels af van het samenspel tussen uiteenlopende determinatietypen die in elke Hollywood-deadline werkzaam zijn. Daar waar over-determinatie werkzaam is, kan er slechts een dialogische prioriteit zijn – tenminste, als wij de betekenis respecteren van de beroemde laatste woorden van het essay van Eisenstein dat mijn uitgangspunt vormde: 'een eenheid van het hele beeld op het doek'.

50. Bordwell, *Narration in the fiction film*, a.w., p. 159 e.v., en Bordwell, Staiger en Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, a.w., p. 44 e.v.