

de screwball comedy en de (on)mogelijkheid van het definiëren van filmgenres (*)

kurt van den vonder

INLEIDING: DE SCREWBALL COMEDY?

Het genre van de screwball comedy heeft de laatste jaren een werkelijke boom meegemaakt qua academische belangstelling, wat heeft geleid tot een stroom van publikaties omtrent het onderwerp (1). Nochtans blijft de vraag, wat is/was de screwball comedy eigenlijk, overeind. Het blijkt immers helemaal niet zo makkelijk te zijn om de screwball comedy te definiëren. 'Memories come easier than definitions', luidt de stelling waarmee Rubinstein (1982:40) zijn artikel over de screwball comedy begint, een stelling die we met hem delen. Het is zelfs de vraag of een volledige, 'perfecte' definitie überhaupt wel mogelijk is.

En dat is dan meteen ook de vraag die wij ons in deze tekst zullen gaan stellen. Zo blijken er immers heel wat verschillende visies op de screwball comedy te bestaan (Van den Vonder, 1991), wat telkens een andere definitie oplevert. Sommige van die definities spreken elkaar tegen, andere vullen elkaar aan. Maar elk van die definities spreekt toch over een quasi identiek corpus van films, een cyclus van romantische komedies gemaakt in Hollywood tussen grosso modo 1934 en 1945. Slechts een klein aantal van deze definities blijkt de druk van een nader wetenschappelijk onderzoek niet te kunnen weerstaan, zodat we inderdaad worden geconfronteerd met mensen die over dezelfde herinneringen/films toch verschillende, valabele definities hanteren. De weg van herinnering naar definitie blijkt dus niet lineair te verlopen; sterker nog, er lijken verschillende, elkaar doorkruisende wegen mogelijk te zijn.

We zullen in de volgende paragrafen nu niet trachten de screwball comedy te definiëren. Wel zullen we zien hoe de moeilijkheden die men ondervindt in het definiëren en het beschrijven van een complex fenomeen als de screwball comedy, sterk samenhangen met de proble-

matiek van 'het bedrijven van filmgeschiedenis' en de problematiek van de filmgenres. We zullen trachten aan te tonen dat een definitie slechts een construct is van de auteur gemaakt vanuit één bepaald gezichtspunt, zodat de volledige, definitieve definitie een utopie blijft. In een besluit zullen we dan een uitweg aanstippen waardoor we toch nog over de screwball comedy kunnen praten.

Laat ons dit alles even illustreren met twee zeer eenvoudige en schijnbaar identieke definities van de screwball comedy, waardoor we meteen ook de cyclus wat meer in detail kunnen voorstellen. 'Screwball comedy was a unique creation of Hollywood in the thirties: its main elements were irreverent humor, vernacular dialogue, fast pace, and eccentric characters' (Bawden, 1976:621). Geeft deze eenvoudige en schijnbaar duidelijke definitie voldoende houvast om de screwball comedy af te zetten tegen andere filmgenres? Zijn alle elementen die hier worden opgesomd ook niet terug te vinden in de films van de Marx Brothers, om maar één enkel voorbeeld te noemen? Het complexe fenomeen screwball comedy heeft blijkbaar nood aan een meer complexe definitie.

Vergelijken we daarenboven nog eens de definitie van Bawden met deze van Cook (1990:920): 'A type of comedy popular in American films of the thirties, characterized by frantic action and a great deal of verbal wit. The focal point of the plot is usually a couple in a bizarre predicament.' We zien ogenschijnlijk dezelfde elementen terug, maar zelfs in deze twee zeer eenvoudige definities zien we reeds een verschillende visie op de screwball comedy schuil gaan. Daar waar Bawden het heeft over 'eccentric characters', spreekt Cook van 'a couple in a bizarre predicament'; de één hecht de 'screwballness' (2) aan de personages, de ander aan de situaties.

Het probleem wat wij hier centraal willen stellen, is dan tenslotte het probleem waarmee ook Henderson zich zag geconfronteerd: 'Screwball comedy is a term one finds in critical contexts of all sorts. Beneath the common term, however, there is no agreement, neither from critic to critic nor within the work of a single critic' (Henderson, 1978:12).

DE PROBLEMATIEK VAN 'HET BEDRIJVEN VAN FILM-GESCHIEDENIS' EN DE PROBLEMATIEK VAN DE FILM-GENRES

Wanneer een auteur de screwball comedy tracht te definiëren, beoefent hij filmgeschiedenis: hij tracht een (film)historisch fenomeen, te weten de screwball comedy, te verklaren en te beschrijven in zijn historische evolutie. Tegelijk wordt hij echter geconfronteerd met het probleem welke

groep van films hij precies moet onderzoeken, wat we zouden kunnen noemen de 'genreproblematiek'. Het zijn uiteindelijk deze twee problemen die ons leiden tot de conclusie dat het niet bijster zinnig is op zoek te gaan naar dé definitie van de screwball comedy, en dat het dan ook perfect mogelijk is dat er verschillende, naast elkaar bestaande definities kunnen bestaan, die alle een even waardevol beeld van de screwball comedy kunnen geven.

Het 'bedrijven van filmgeschiedenis'

De problemen die verbonden zijn met het bedrijven van filmgeschiedenis, zijn in wezen dezelfde als deze die men tegenkomt bij het bedrijven van geschiedenis tout court. 'In order to answer questions about the cinema's past, the film historian must not only be a *film* scholar, but a *historical* scholar as well' (Allen en Gomery, 1985:5). Het zijn deze problemen die in de theorie van de geschiedenis of de historiografie aan bod komen.

Leopold von Ranke schreef al zo'n 150 jaar geleden dat het de taak is van de historicus om aan te tonen hoe het eigenlijk is geweest; m.a.w., het vaststellen van (historische) feiten wordt door de meeste historici beschouwd als een van hun belangrijkste taken. Vandaar ook de volgende stelling van geschiedtheoreticus Lorenz (1987:24): 'Wie niet voor simplificatie terugschrikt, zou zonder veel risico het vraagstuk van de relatie tussen feit en interpretatie het kernprobleem van de theorie van de geschiedenis kunnen noemen.'

Dit probleem is ook voor ons van belang. Lorenz (1987:55) stelt immers verder dat 'er geen scheiding bestaat tussen een 'objectieve' weergave van de feiten en de 'subjectieve' interpretatie ervan. Alle waarnemingen, alle registraties blijken al interpretatief te zijn. Het idee dat historici ongeïnterpreteerde feiten kunnen weergeven, blijkt onjuist te zijn' (3). M.a.w., 'the facts of the past do not 'speak for themselves'; the historian makes them speak as part of a historical argument' (Allen en Gomery, 1985:7).

Wanneer dus een historicus een fenomeen/feit wil beschrijven of verklaren - zoals in ons geval de filmhistoricus het fenomeen van de screwball comedy wil duiden - zal hij dit nooit op een volledige, perfect objectieve manier kunnen doen. Nooit zal een filmhistoricus erin kunnen slagen om de definitieve, allesomvattende omschrijving van de screwball comedy te geven, aangezien hij steeds *moet* selecteren, wil hij nog geschiedenis schrijven en zo een coherent beeld scheppen van het fenomeen dat hij wil beschrijven. Dit heeft Gerald Mast (1976) ertoe aangezet om een onderscheid te maken tussen wat hij noemt 'the history of cinema' en 'a history of the cinema'. Het eerstgenoemde bestaat uit een ongeordend geheel van een virtueel oneindig aantal gegevens en zal dan ook nooit kunnen worden geschreven. We dienen tevreden te zijn met verschillende 'histories of the cinema', die elk hun eigen selectie en ordening van die oneindig aantal

gegevens voorstellen. M.a.w., 'History is not a single entity with a single mind. Different histories will say different things' (Mast, 1976:298).

Een historicus komt steeds voor twee selectiemomenten te staan, die maken dat hij onmogelijk tot een volledige en objectieve beschrijving van zijn onderwerp kan komen. Altijd zal hij vanuit de theoretische benadering die hij hanteert bepaalde elementen naar de voorgrond brengen en andere elementen naar achter schuiven; m.a.w., de historicus zal altijd een selectie maken naargelang de theoretische benadering die hij - veelal impliciet - hanteert.

Het eerste selectiemoment hebben we reeds aangestipt wanneer we, samen met Lorenz, het objectivisme hebben afgewezen. De historicus kan onmogelijk een feit direct en onvertekend registreren, omdat elke waarneming en interpretatie ervan reeds selectief is, of zoals Koningsveld (1976) het noemt, reeds 'begripsmatig is gestructureerd'. Er bestaat geen scheidingslijn tussen waarnemen en interpreteren, en interpreteren is een activiteit van de waarnemer, wat weer betekent dat waarnemingen altijd afhankelijk zijn van de begrippen die de waarnemer tot zijn beschikking heeft. Elke weergave van feiten is dus eigenlijk al een bepaalde interpretatie van die feiten; of nog, 'feiten zijn helaas niet onomstotelijk 'gegeven' en 'heilig', maar mede het produkt van interpretatie. We noemen ze daarom *theoriegeladen*' (Lorenz, 1987:55). Of zoals Altman (1972:1) het ziet: 'A film historian can no longer pretend that the facts are objective phenomena divorced from a particular way of looking at them.'

En niet alleen kan de historicus nooit één enkel feit volledig in zijn greep krijgen, de historicus kan ook nooit alle feiten betreffende één fenomeen in zijn 'theorie' opnemen. Ook hier moet hij dus selecteren naargelang zijn 'particular way of looking at them'; Mast (1976:297) ziet dit als volgt: 'It is an assertion that a truly encyclopedic history of the cinema would not be a history at all but an encyclopedia. There is no way of reducing the totality of cinema data to the order, form and coherency of history.'

We kunnen dit allicht verduidelijken met het verschil dat Carr (1961) maakt tussen 'a fact of the past' en 'a historical fact'. Al wat er vroeger is gebeurd, is 'a fact of the past', en als dusdanig is het althans potentieel een bron van historische data. Echter, geschiedenis kan onmogelijk alle 'facts of the past' bevatten, zelfs niet enkel die feiten waarvan er sporen zijn overgebleven. Deze zijn immers nog zo talrijk dat ze betekenisloos zouden worden. 'A fact of the past' wordt 'a historical fact' wanneer een historicus besluit om dat feit te gebruiken om zijn historische analyse te construeren. Alweer selecteert men dus vanuit een bepaalde theoretische invalshoek (4).

Wat we hier uiteindelijk pogen aan te tonen, is dat 'film historians do not work in a vacuum, nor do they approach the study of film history uninfluenced by their culture, tastes, and philosophical orientation' (Allen en Gomery, 1985:IV). Historici beschrijven niet het verleden, zij maken, om

de titel van het boek van Lorenz te parafraseren, een constructie van het verleden. 'To write film history is to establish a theory of coherence of filmic events' (Altman, 1972:2). Het bedrijven van (film)geschiedenis vereist een onderliggende theoretische invalshoek waarmee de historicus het verleden kan tegemoet treden, om deze zo in een coherente vorm, die men 'geschiedenis' noemt, te kunnen gieten.

Het feit dat er dus zoveel verschillende visies op de screwball comedy bestaan, en dat de definitieve visie onmogelijk blijkt te zijn, is nu niet moeilijk meer te verklaren. Verschillende theoretische invalshoeken geven verschillende visies. Daarbij is het zo dat de ene visie niet noodzakelijk een waardevoller of vollediger beeld van de screwball comedy geeft dan de andere. 'There is no one correct approach to film history, no one 'super-history' that could be written if only this or that 'correct' perspective were taken and all the 'facts' of film history uncovered. All models and approaches have their advantages and disadvantages. All make certain assumptions and are based on certain notions as to what makes history "works"' (Allen en Gomery, 1985:IV).

Hoe we dan toch tot een beter begrip van de screwball comedy kunnen komen, zal in ons besluit zijn beslag krijgen. Daartoe moeten we echter eerst nog de problematiek van de filmgenres behandelen.

De problematiek van de filmgenres

Naast het 'bedrijven van filmgeschiedenis' stuit een auteur nog op een ander probleem bij het definiëren van de screwball comedy. De screwball comedy is immers niet alleen een (film)historisch fenomeen maar ook, en misschien wel in de eerste plaats, een filmisch fenomeen. In wezen komt het definiëren van de screwball comedy erop neer dat men op zoek gaat naar een aantal gemeenschappelijke kenmerken waarmee men een aantal 'gelijkaardige' films in één groep kan onderbrengen. Het concept waarmee men in de filmtheorie zulk een groep van films doorgaans aanduidt, is de term genre, 'a category used to classify a film in terms of general patterns of form and content' (Cook, 1990:914).

Schatz (1981:21) ziet in de genreproblematiek drie deelgebieden: 'Genre production itself should be addressed on three distinct levels of inquiry: those characteristics shared by virtually all genre films (and thus by all genres), those characteristics shared by all the films within any individual genre, and those characteristics that set one genre film off from all other films.' Dit laatste probleem van de specifieke kwaliteiten van de individuele genrefilm is voor ons hier van minder belang. De andere twee problemen dienen echter wel nader te worden toegelicht. Het eerste probleem stelt ons de vraag hoe we het concept 'genre' dienen op te vatten; het tweede probleem concentreert zich op de moeilijkheid om specifieke filmgenres te definiëren t.o.v. andere filmgenres. Na deze twee problemen te heb-

ben toegelicht, zullen we er nog een aantal screwball-comedy-specifieke problemen aan toevoegen.

Eerst dus het probleem van wat een filmgenre eigenlijk is. En meteen wordt het al duidelijk dat er rond dit basisgegeven geen eensgezindheid bestaat. "Genre" is a term much employed in film criticism, yet there is little agreement on what exactly it means, or whether the term has any use at all' (Buscombe, 1970:33) (5). Wat dit in de praktijk betekent, kunnen we lezen bij Stanley Solomon (1976:2):

The problem of defining film genre does not seem very great until one reads the critics. Then what appears to be a genre to one writer becomes a subgenre to another, and what to one is merely a technique or a style becomes to another an identifiable manner of grouping films. In practice, the term has an almost unlimited number of valid connotations.

Dus reeds aan de basis van de genretheorie heerst er onenigheid: er bestaan verschillende opvattingen over wat een filmgenre dan wel is. Wat nu juist voor ons interessant is, is niet zozeer het overlopen van deze verschillende opvattingen, maar wel het duiden van een aantal redenen/oorzaken van deze onenigheid.

Een eerste oorzaak houdt verband met het probleem van de geschiedschrijver zoals we dat hierboven hebben beschreven. 'Genre analysis can be approached in a variety of ways' (Kaminsky, 1974:2). Maar allicht is een veel grondiger oorzaak het feit dat het genreconcept binnen de filmstudies niet theoretisch is uitgediept. Solomon (1976:1) verwerpt zelfs de genrebenadering, omdat deze nog steeds een intellectuele basis binnen de (film)theorie ontbeert, die de benadering zou doen kwalificeren als een plausibele categorie van filmonderzoek. Alweer zien we hier trouwens een overeenkomst met de geschiedenisproblematiek: net zoals de (film)historici doorgaans weinig aandacht besteden aan de theoretische, wetenschaps-filosofische problemen van hun vak, zo ook hebben filmcritici doorgaans weinig aandacht voor de theoretische grondslagen van hun belangrijkste basisconcepten.

Als er dan al geen eensgezindheid bestaat over wat 'filmgenre' dan wel precies inhoudt, hoe zou er dan wel eensgezindheid kunnen bestaan in het definiëren van *specifieke* filmgenres? Bovendien stelt het definiëren van een filmgenre een specifiek probleem, nl. het probleem dat Tudor (1973) de 'circulariteit van de genredefinities' noemt.

Elke auteur die de term genre gebruikt, is gevangen in een dilemma. Hij definieert immers een 'screwball comedy' op basis van de analyse van een corpus van films waarvan men niet kan zeggen dat het 'screwball comedies' zijn tot na de analyse. M.a.w., 'we are caught in a circle which requires that the films are isolated, for which purpose a criterion is necessary, but the

criterion is, in turn, meant to emerge from the empirically established common characteristics of the films' (Tudor, 1973:134).

Dit dilemma kunnen we dus als volgt vertalen naar de screwball comedy toe. Als we willen weten wat een screwball comedy is, moeten we bepaalde films analyseren. Maar hoe weten we welke films we moeten analyseren als we geen definitie kunnen hanteren om ze te selecteren? Hoe kunnen we ons analysecorpus selecteren, terwijl het doel van onze analyse er juist in bestaat de selectiecriteria te bepalen?

Volgens Buscombe (1970) is ook dit probleem gelijkaardig aan het probleem van de geschiedschrijver. Het dilemma van wat hij noemt de 'genre history' is voor hem gewoon het dilemma van elke geschiedschrijving: namelijk, we dienen de 'geschiedenis' te bestuderen om ons referentieschema (in dit geval, het genre) te ontdekken; maar we kunnen onmogelijk de 'geschiedenis' bestuderen zonder reeds een bepaald selectieschema te hanteren (cf. supra). 'The problem is only another aspect of the wider philosophical problem of universals' (Buscombe, 1970:35).

M.a.w., alweer zien we dat we moeten selecteren en dat we keuzes moeten maken, wanneer we iets over de screwball comedy willen zeggen. En waar we moeten kiezen, zijn er verschillende benaderingen mogelijk en dus ook verschillende visies. Net zomin als er slechts één manier bestaat om aan filmgeschiedenis te doen, zo ook bestaat er niet slechts één wijze om een filmgenre te benaderen.

Daarenboven is het niet geheel overbodig om te wijzen op enkele problemen die meer specifiek voor de screwball comedy gelden. Vooreerst is er het feit dat de screwball comedy wordt gerekend tot wat de Sobchacks (1980) de 'minder goed identificeerbare genres' noemen. Gehring (1986:6) spreekt over de screwball comedy als liggende buiten de grenzen van de traditionele of 'determinate space' genres, waarin de handeling zich afspeelt in een specifiek bepaalde setting en tijdsperiode, zoals dit het geval is met de western, de oorlogsfilm en de gangsterfilm. De screwball comedy is veel minder afgebakend en meer ambigu qua geografische en temporele settings, hoewel kan worden gesteld dat het gros van de screwball comedies zich afspelen in het hedendaagse milieu van de geprivilegerde klasse.

Door echter op deze manier over de screwball comedy als een minder herkenbaar genre te praten, duikt er een andere vraag op: is de screwball comedy dan nog wel een genre? Het 'obscure' karakter van de screwball comedy, d.i. de weinig herkenbare eigenschappen van deze films, is moeilijk in overeenstemming te brengen met de veelvuldig gebruikte concepten waarmee men de term genre bekleedt - concepten zoals 'door makers en publiek gedeelde conventies', 'voorspelbaarheid van formules', 'verwachtingspatronen', 'herhaling en vernieuwing', enz... Als Tudor (1973:135) stelt dat 'genre is what we collectively believe it to be', dan is het definiëren van genres ogenschijnlijk helemaal niet zo'n groot probleem. Maar valt de

weinig herkenbare screwball comedy dan nog wel als een genre te definiëren?

Deze vraag kunnen we trouwens opentrekken naar het probleem van de komedie als genre in het algemeen. Solomon (1976:2) biedt ons hier een vertrekpunt:

I do not consider comedy as a genre. Comedy is a mode of representation, one of three possibilities (along with tragedy and tragicomedy). But having noted that, I can derive no specific cinematic qualities to apply toward a definition to serve as the basis for genre analysis; nor can I conceive of any fundamental characteristics that might relate an enormous number of comic categories to a workable, unifying notion of a genre of comedy.

Een aantal auteurs hebben Solomon gevolgd, althans wat het eerste gedeelte van zijn stelling betreft dat er geen overkoepelend, algemeen komisch genre bestaat. Zo stellen de Sobchacks (1980:203) dat er twee belangrijke *types* van genrefilms bestaan, komedie en melodrama, maar in tegenstelling tot Solomon breken zij het 'comedy type' wel in verschillende 'genre comedies': 'slapstick comedy', 'romantic comedy' en 'musical comedy'. Dit opdelen van het 'comedy type' in verschillende, min of meer duidelijk afgeleide subgenres is een project dat is gestart met Jim Leach (1977) (6), maar laat ons ondertussen wel verdwaasd achter: is de screwball comedy een genre, een komisch subgenre, of geen van de twee (en wat is het dan wel)?

Hoe dan ook blijkt dus dat de conventies van de screwball comedy helemaal niet zo makkelijk kunnen worden blootgelegd. Tudor (1973:135) vermeldt nochtans een middel om op een eenvoudige manier genreconventies te ontdekken. Immers de belangrijkheid van conventies binnen een genre en daarmee die conventies zelf worden het sterkst ervaren in genreparodieën. Zo is de humor die wordt verkregen in westernparodieën zoals *Cat Ballou*, *Support Your Local Sheriff*, en *The Good Guys and the Bad Guys*, onmogelijk te begrijpen zonder duidelijke, wijdverspreide concepten van wat men van een 'western' kan verwachten.

Echter ook dit hulpmiddel is niet beschikbaar voor de filmhistoricus/criticus die de screwball comedy wil definiëren. Hoe verzin je immers een parodie op een genre dat zelf al een parodie heet te zijn? Of zijn allicht de conventies van de screwball comedy toch niet bekend genoeg om er bewust mee te spelen voor een komisch effect? Het moge dan ook duidelijk zijn dat wanneer Grant (1977:1) stelt dat 'the work of defining film genres is surprisingly difficult and complex', dit in overtreffende trap geldt voor de komische genres.

BESLUIT

Dienen we dan nu te besluiten met het stellen dat het onmogelijk is om een genre, zoals de screwball comedy, te definiëren? Wie tot een dergelijk besluit komt, heeft ons verhaal niet goed gelezen. Het is heel goed mogelijk om filmgenres te definiëren, zolang men maar in het achterhoofd houdt dat men deze definitie slechts heeft kunnen construeren vanuit een wel bepaald gezichtspunt dat men als onderzoeker heeft gehanteerd. Elke auteur stelt binnen zijn eigen filmhistorisch/theoretisch gezichtspunt zijn eigen interpretatie/definitie van het genre voor, en onderbouwt deze ook met voor zijn stelling en vanuit zijn gezichtspunt relevante 'feiten'.

Wel verwerpen we de idee dat het tot de mogelijkheden behoort om tot een perfecte, allesomvattende definitie te komen. Elke definitie komt noodzakelijk tot stand vanuit een bepaalde gezichtshoek en blijft dan ook altijd partieel. Nogmaals, dit wil niet zeggen dat zulk een definitie niet valabel zou zijn. Deze definities wijzen er immers op dat het fenomeen van de screwball comedy werktuiglijk valt aan te duiden en als dusdanig binnen de filmgeschiedenis zijn plaats heeft. Indien immers de screwball comedy geen eigen, specifieke kenmerken had, zou er van het fenomeen screwball comedy (en van definities ervan) helemaal geen sprake zijn. Het feit dat deze specifieke kenmerken blijkbaar zo complex zijn dat geen enkele definitie ze ten volle kan vatten, doet aan de eigenheid van de screwball comedy en diens definities niets af.

Als we dan tenslotte zelf over de screwball comedy willen praten, kunnen we dit op twee manieren doen. Ofwel gaan we op zoek naar onze 'eigen' definitie van het genre, waardoor we eigenlijk weer een definitie naast de andere mogelijke en min of meer valabele definities plaatsen. Ofwel, en dit lijkt ons heel wat interessanter, kunnen we, nadat we hebben vastgesteld dat er wat betreft de screwball comedy zo weinig eensgezindheid heerst, nagaan waar die verschillen in het screwball comedy discours vandaan komen. Meer bepaald zullen we dan trachten na te gaan hoe verschillende definities van de screwball comedy zijn tot stand gekomen in het licht van de gehanteerde filmhistorische benaderingen (7). Immers, Allen en Gomey (1985:66) stellen dat 'doing history requires judgement, not merely the transmission of the facts', en dus 'similarly the reading of history, in this case film history, should not be thought of as mere reception, but rather as skeptical questioning - a confrontation between reader and historical argument.'

Een dergelijke kritische lezing kan dan zelfs niet enkel leiden tot een beter inzicht in het fenomeen van de screwball comedy, maar ook tot een beter begrip van de problematiek van het bedrijven van filmgeschiedenis en de problematiek van de genres zoals we die hierboven hebben behandeld.

(*) Dit artikel is gebaseerd op zijn eindverhandeling *Over 'dizzy dames' en 'goofy gents'. De screwball comedy van de jaren '30*, Fac. Soc. Wet., Dep. Comm. Wet., K.U. Leuven, september 1991, 264 blz. Promotor: Prof. Dr. W. Hesling.

NOTEN

- (1) O.a. Babington en Evans (1989), Sikov (1989), Kendall (1990), Scott (1990), Byrge en Miller (1991) en Shumway (1991).
- (2) De term 'screwball' verscheen voor het eerst in het midden van de jaren dertig en verwees naar een excentriek persoon. Het woord heeft waarschijnlijk bindingen met late negentiende-eeuwse uitdrukkingen zoals 'having a screw loose' (gek zijn) en 'becoming screwy' (dronken worden). Sinds het midden van de jaren dertig wordt 'screwball' ook gebruikt in baseball om zowel een excentrieke speler als 'any pitched ball that moves in an unusual or unexpected way' aan te duiden.
- (3) Dit is een afwijzen van wat Lorenz het objectivisme of het naef realisme noemt. Tegenover dit objectivisme plaats hij het subjectivisme of idealisme dat stelt dat feiten niet objectief in de wereld zouden te vinden zijn, maar alleen maar alleen in de hoofden, in het bewustzijn, van de historici. Lorenz verwerpt zowel het objectivisme als het subjectivisme om te kiezen voor de gulden middenweg: het perspectivisme van Walsh (1959) of het wetenschappelijk realisme van Bhaskar (1978), waarin de rationele kernen van beide posities behouden zijn gebleven: met het objectivisme wordt het objectieve, buiten ons bewustzijn gelegen karakter van feiten erkend, terwijl met het subjectivisme wordt erkend dat de taal, waarin wij onze registratie van de feiten gieten, *niet* in de feiten zelf wordt aangehouden. Via de taal halen wij bepaalde aspecten naar voor (moord versus terechtstelling, actie versus rel), scheppen we een bepaald perspectief.
- (4) We kunnen dit illustreren met een voorbeeld dat Altman (1972:1) geeft. 'Faced with an overabundance of material we must constantly make choices, in our courses, in our writings, and in our viewing habits. What we at times forget is that each of these choices is laden with implications of far-reaching importance. What material should be taught with *The Grapes of Wrath*? Another film directed by John Ford? Another scripted by Nunnally Johnson? Shot by Gregg Toland? Produced by Darryl Zannuck? Starring Henry Fonda? Or should we read Steinbeck's novel? Or see another film of the same era, the same theme, the same narrative structure, the same studio, or the same genre? Perhaps we should mimeograph the facts and figures concerning the film's distribution? Whatever decision we make, and we all make decisions like this on a regular basis, we have simultaneously decided against many other alternatives, thus implicitly choosing one mode of historical explanation over another.'
- (5) Vergelijk deze stelling met de stelling van Henderson i.v.m. de screwball comedy waarmee we de eerste paragraaf hebben besloten. Geen wonder dat er dus geen eensgezindheid bestaat omtrent de screwball comedy, er bestaat immers al geen eensgezindheid over wat een filmgenre eigenlijk is.

- (6) Leach verantwoordt dit omdat het volgens hem problematisch is om te spreken over de komedie als een genre 'since the very breadth of the genre means that it lacks the precision of the 'serious' genres: a genre which encompasses the visions of Jerry Lewis and Ernest Lubistch is already in trouble.'
- (7) Voor het resultaat van dergelijk onderzoek verwijzen we hier naar de eindverhandeling die we rond dit onderwerp hebben gemaakt: Van den Vonder, K. (1991) *Over 'Dizzy Dames' en Goofy Gents': De Screwball Comedy van de Jaren '30*. Leuven: Departement Communicatiewetenschap.

LITERATUURLIJST

- Allen, R.C. & Gomery, D. (1985) *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf.
- Altman, C.F. (1972) 'Towards a Historiography of American Film', *Cinema Journal*, 11 (2): 1-25.
- Babington, B. & Evans, P.W. (1989) *Affaires to Remember: The Hollywood Comedy of the Sexes*. Manchester: Manchester University Press.
- Bawden, L. (1976) *The Oxford Companion to Film*. London: Oxford University Press.
- Bhaskar, R. (1978) *A Realist Theory of Science*. Atlantic Highland (N.J.): Humanities Press.
- Buscombe, E. (1970) 'The Idea of Genre in the American Cinema', *Screen*, 3 (2): 191-200.
- Byrge, D. & Miller, R.M. (eds.) (1991) *The Screwball Comedy Films. A History and Filmography*. London: St. James Press.
- Carr, E.H. (1961) *What is History?* New York: Vintage Books.
- Cook, D.A. (1990) *A History of Narrative Film*. New York: Norton.
- Gehring, W.D. (1986) *Screwball Comedy: A Genre of Madcap Romance*. New York: Greenwood Press.
- Grant, B.K. (ed.) (1977) *Film Genre: Theory and Criticism*. Metuchen: Scarecrow Press.
- Henderson, B. (1978) 'Romantic Comedy Today: Semi-Tough or Impossible?', *Film Quarterly*, (2): 11-23.
- Kaminsky, S.M. (1974) *American Film Genres*. Dayton: Pflaum.
- Kendall, E. (1990) *The Runaway Bride. Hollywood Romantic Comedies of the 1930's*. New York: Knopf.
- Koningsveld, H. (1976) *Het Verschijnsel Wetenschap. Een Inleiding tot de Wetenschapsfilosofie*. Amsterdam: Meppel.
- Leach, J. (1977) 'The Screwball Comedy' in Grant, B.K. (ed.) *Film Genre: Theory and Criticism*. Metuchen: Scarecrow Press.
- Lorenz, C. (1987) *De Constructie van het Verleden. Een Inleiding in de Theorie van de Geschiedenis*. Boom: Meppel.

- Mast, G. (1976) 'Film History and Film Histories', *Quarterly Review of Film Studies*, 1 (3): 297-314.
- Schatz, T. (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House.
- Scott, H. (1990) *The Screwball Comedy. Sources and Evolution. A Study on the Comic Hero of the 1930's*. Vol 1-5. Paris: Scott.
- Shumway, D.R. (1991) 'Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage', *Cinema Journal*, 30 (3): 7-23.
- Sikov, E. (1989) *Screwball. Hollywood's Madcap Romantic Comedies*. New York: Crown.
- Solomon, S.J. (1976) *Beyond Formula: American Film Genre*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Sobchack, T. & Sobchack, V.C. (1980) *An Introduction to Film*. Boston: Little Brown & Co.
- Tudor, A. (1973) *Theories of Film*. New York: Viking Press.
- Van den Vonder, K. (1991) *Over 'Dizzy Dames' en 'Goofy Gents'. De Screwball Comedy van de Jaren '30*. Leuven: Departement Communicatiewetenschap.
- Walsh, W.H. (1959) *Introduction to the Philosophy of History*. London: Hutchinson.