

Verhoor van het geluid

Paul Verstraten

‘Een titel is helaas al een sleutel tot interpretatie.’¹

De naamgeving

Het fenomeen van de naamgeving is een zwaar in onze cultuur verankerd gegeven: ‘iets benoemen’ is de houding die wij aannemen om onze waarneming vorm en zin te geven.² De daad van benoeming (het benoemen) is een cultuurgebonden aangelegenheid.³ Deze gegevens vinden we ook terug in de benamingen die men gegeven heeft aan wat wij vandaag de dag ‘film’ noemen; ik wil een aantal gedachten hieromtrent formuleren met betrekking tot het fenomeen ‘geluid’ in de film.

Met de invoering van de geluidsfilm (waarvoor de filmgeschiedenis het jaartal 1927 reserveert met de vertoning van *THE JAZZ SINGER*⁴) zien we

1. Umberto Eco, *Naschrift bij ‘De naam van de roos’*. Amsterdam (Bert Bakker) 1984, p. 10.
2. Christian Metz schreef over deze problematiek het zeer mooie artikel ‘Le Perçu et le Nommé’, in: C. Metz, *Essais Sémiotiques*. Parijs (Ed. Klincksieck) 1977, pp. 130–161.
3. Zie bijvoorbeeld E. Poppe, ‘Inleiding in de narratologie’, in: *Versus*, 1984, nr. 2, pp. 64 e.v.
4. ‘1927’ moet als een hoofdzakelijk symboliese demarcatie van en in de filmgeschiedenis gezien worden (zoals ‘1984’ van Orwell). Reeds veel eerder werd er met geluid geëxperimenteerd (en op verschillende manieren), zoals te lezen valt in: Jerzy Toeplitz, *Geschiede des Films*. Deel 2, 1928–1933. Berlijn (Henschel Verlag) 1976. ‘1927’ kan toch als demarcatiejaar gezien worden, aangezien *THE JAZZ SINGER* de commerciële doorbraak van de geluidsfilm betekende; een doorbraak die echter ‘voorbewerkt’ was door de ‘newsreels’ en de ‘shorts’. Vgl. Douglas Gomery,

allerlei nieuwe benamingen opduiken: de 'talkies' (USA), 'Tonfilm' (Duitsland), 'film parlant' (Frankrijk), de 'klankfilm' of 'geluidsfilm' (Nederland) zijn slechts de meest gangbare benamingen in een aantal landen. Naast deze benamingen, die een nieuw fenomeen onder woorden probeerden te brengen, kreeg echter ook de daaraan voorafgaande periode nieuwe namen toebedeeld: 'stomme film' (Nederland), 'Stummfilm' (Duitsland), 'cinema muet' (Frankrijk), 'silent cinema' (Engeland, USA). Deze retroactieve benaming wekt de indruk alsof men ineens beseft dat men iets niet gehoord had (vergeten was te benoemen)⁵, namelijk dat de film niet 'gehoord' werd. 'Muet: qui est privé de l'usage de la parole'⁶ (Stom: diegene die beroofd is van het spraakgebruik).

Degene die 'beroofd was van het spraakgebruik', was echter de film (en niet zijn personages); de film liet zich niet beluisteren. Reden waarom Michel Chion zich afvraagt of we niet van 'cinema sourd' (dove cinema) moeten spreken.⁷

Nu was de film nooit helemaal verstoken van een auditieve component. Uit overleveringen uit die periode wordt duidelijk dat er een zeer heterogene 'geluidspraktijk' heeft bestaan: de piano- of orkestbegeleiding is algemeen bekend, maar er waren nog meer praktijken. Tijdens vertoningen van 'stomme films' waren er soms ook mensen die geluiden mechanies produceerden in de zaal via machines; het bestaan van 'kommentatoren' (mensen, die uitleg gaven bij de film), 'recitatoren' (mensen die vanachter het doek de dialogen van de film spraken) was bekend. In Rusland was er zelfs een operagezelschap dat met speciaal vervaardigde kopieën het land doortrok en bij de stomme beelden de zang leverde.⁸

Het is dus niet vol te houden dat de film die eerste decennia geluidloos is doorgekomen.

Toch is die nieuwe benaming niet geheel betekenisloos (of juist veelzeggend). Wat doorbrak met de komst van de geluidsfilm, was een verlengstuk van het dispositief dat al voor de visuele kant van de film vanaf het begin was ingezet: 'de aanwezigheid van een afwezigheid', zoals Metz de

'Towards an Economic History of the Cinema: the Coming of Sound to Hollywood', in: T. De Lauretis, S. Heath, *The Cinematic Apparatus*. New York (St. Martin's Press) 1980, pp. 38-46. Zie eveneens het hierboven vermelde *Geschiede des Films*, a.w., pp. 27-48.

5. Eenzelfde verschijnsel valt waar te nemen bij de invoering van de 3-D(imensionale)film.

6. Definitie van 'muet' in: *Robert. Micro Poche*.

7. Michel Chion, *La voix au cinéma*. Parijs (Ed. de l'Etoile) 1982, p. 18: '(...) d'où l'expression de cinéma sourd qu'on peut employer pour ce cinéma qui donnait au spectateur, relativement aux actions qu'il montrait, le "regard du sourd".'

8. J. Toeplitz, a.w., p. 21.

filmsignifiant definieert.⁹ De auditieve aanwezigheid van geluiden, gesproken woord of muziek wordt door de geluidsfilm *in* haar signifiant-dispositief opgenomen, de auditieve component wordt 'gedetheatraliseerd': de 'live'-aanwezigheid van mensen en instrumenten wordt opgenomen in het cinematografiese dispositief van 'afwezige aanwezigheid': het geluid wordt gereproduceerd.

Deze *breuk* in de geschiedenis van de film is dus aan de ene kant een logiese *voortzetting* van wat voor de visuele component reeds gold: 'nieuwe naam'-geving getuigt daarvan, door een specificering van het lexeem 'film' tot 'geluidsfilm'. Het is frappant om te lezen hoe deze vernieuwing het risico van 'ongeloof' met zich meebracht (voor de polemische en esthetische discussie die het geluid op gang bracht, verwijs ik naar het artikel van Jack Post) en waarvoor ik een symptomale lezing uit die periode weergeef. Het betreft hier een verslag van Alexandre Arnoux, die een van de eerste geluidsfilmvertoningen bijwoonde:

'De algemene indruk (van de vertoonde geluidsfilm, *P. V.*) is in eerste instantie verontrustend. De luidspreker die achter het doek geïnstalleerd is, verandert nooit van plaats en de stem, ongeacht welk personage er spreekt, komt altijd vanaf dezelfde plaats. Zonder twijfel is er een perfecte synchroniteit, maar dit bezorgt de toehoorder een verwarrende *gêne*. Als je die *gêne* analyseert, snap je al snel dat de overeenstemming van de beweging van de lippen en de uitgesproken woorden door deze opvoering de eisen van de waarschijnlijkheid versterkt en dus een precieze situering in de ruimte vereist, absoluut onmisbaar maakt. Zoniet dan bevinden we ons voor een vreemde komedie, waarin de acteurs nauwgezet, met hun monden, de zinnen mimen, terwijl een mysterieuze en buiksprekerachtige koryfee, absoluut vastgepind in het centrum van het doek en op een zekere afstand, het geluid van hun stomme spreken (discours muets, *P. V.*) voor zijn rekening neemt.'¹⁰

Het ongeloof of de verwarring die deze 'comédie étrange' met zich meebracht voor haar eerste toeschouwers, is in de loop van de tijd weer verdwenen en dit weerspiegelt zich ook in het feit dat we niet meer van 'geluidsfilm' spreken (maar van film): het auditieve gedeelte in de film is zijn expliciete aanduiding verloren, het geluid wordt geïmpliceerd in de benaming 'film'. Toch blijft de combinatie van beeld- en geluidsband een 'comédie étrange', allesbehalve natuurlijk; vooral binnen de theoretische reflectie begint men zich (opnieuw) van dit probleem bewust te worden en getuigt daarvan ook in de naamgeving. Het tijdschrift *Iris* heeft als onder-

9. C. Metz, *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980, p. 59.

10. R. Clair, *Cinema d'hier, cinema d'aujourd'hui*. Parijs (Gallimard) 1980, pp. 190-191.

schrift 'Revue de théorie de l'image et du son'. Hopelijk is deze symptomatice heropleving wat betreft de naamgeving een teken voor een nieuw 'Verhoor van het Geluid'. Want dit vergeten van (het benoemen van) het geluid is in onze kultuur (en ook in haar filmtheorie, die daar deel van uitmaakt) veelzeggend.

Theorie en analyse

Op het vlak van de filmtheorie en filmanalyse zullen we ook de (relatief) ondergewaardeerde status van het geluid terugvinden; een ondergewaardeerde status die op verrassende wijze de geprivilegieerde status van het visuele benadrukt.

Laten we beginnen met te stellen dat de geluidspool in de cinema een groot bestanddeel vormt van zijn 'uitdrukkingsmaterie'¹¹ (matière de l'expression). Metz heeft een taxinomie gegeven van deze uitdrukkingsmaterie: het mechanies verkregen en bewegende beeld, het (gesproken of gezongen) woord, muziek, geluiden en geschreven titels.¹² In zijn uitdrukkingsmaterie beschikt de cinema dus over verschillende auditieve materies, die in de enkele film ingezet kunnen worden.¹³

Toch heeft de visuele pool in de cinema of in de enkele film altijd meer de aandacht getrokken in theorie en analyse: de montage, mise-en-scène en mise-en-cadre, probleem van de beeld-analogie, ikoniteit, de filmiese kijkdrift: de Verbeelding heeft altijd meer tot de verbeelding van de theorie gesproken. Maar de spektakulaire verleiding van het beeld is niet de enige reden van deze onderwaardering. De geluidsband stelt de theorie en analyse voor een aantal niet geringe problemen: symptomatics daarvoor zijn de 'illustraties' waar filmanalyses vaak mee werken. Hoe moet men een film 'stopzetten', terwijl een van de essentiële, specifieke eigenschappen van een film bestaat uit het bewegende beeld (24/25 per seconde)? Raymond Bellour gaat zelfs zover om dit stopzetten van het beeld (l'arrêt sur l'image) tot een epistemologische basis te maken van de filmanalyse, 'selon qu'on décide ou non à faire de l'arrêt sur image la condition de son discours'¹⁴; en dit terwijl, zoals Bellour ook zelf zegt, de film juist berust op

11. E. Poppe, a.w., p. 61. Zie aldaar voor een situering van deze term.

12. C. Metz, *Langage et cinéma*. Parijs (Ed. Albatros) 1977, p. 171.

13. Het feit dat de cinema over deze vijf grondstoffen, basismateries kan beschikken wil nog niet zeggen dat ze alle vijf ook een evenredige kwantitatieve rol spelen; zo is de 'geschreven titel' er een waar de cinema minder een beroep op doet nu (de rol van de geschreven titel was veel belangrijker in de stomme film). De drie auditieve componenten zijn echter wel veelvuldig onderdeel van de enkele film.

14. R. Bellour, *l'Analyse du film*. Parijs (Ed. Albatros) 1979, p. 10.

'la loi du défilement qui est à son principe'.¹⁵ Dit stopzetten van de film, dat we als een noodzakelijk kwaad van/voor de analyse kunnen aanvaarden, 'illustreert' Bellour dan ook zeer uitvoerig met fotogrammen van zijn film-objekt(en) in *l'Analyse du film*; hij spreekt dan ook konsekwent van 'la double instance du récit et l'image, du récit en images'.¹⁶

Afgezien van het feit dat het fotogram een verleidelijk simulacrum is van het filmiese beeld, zij het ook ten koste van een groot verlies en met een groot risico,¹⁷ hoe zouden we een stopzetten van de geluidsband en de illustratie daarvan moeten voorstellen? Als we de beeldenstroom stopzetten, dan kunnen we nog iets zien (het fotogram 'getuigt' daarvan), maar de geluidsband? Er zijn maar weinig analyses die op dat punt inspirerende voorbeelden hebben gegeven.¹⁸

De 'ongrijpbaarheid' van de geluidsband alsmede zijn gelaagdheid in het gesproken woord, geluiden en muziek en de relaties die ze met het visuele onderhouden: een paar fundamentele problemen waar de analyse zich toch rekenschap van zou kunnen geven in haar analyse-demonstratie, want de geluidsband – indien aanwezig – draagt altijd bij aan de betekenisproductie van een filmiese tekst.

Een probleem van het betrekken van de geluidsband in de analyse is echter dat men, wat betreft het geluid, op minder theoretische ondersteuning mag rekenen, aangezien men zich meer gericht heeft op het 'spektakulaire'. Een voorbeeld. In 'The rhetoric of the specular text with reference to STAGE COACH'¹⁹ heeft Nick Browne een poging gedaan om de relatie tussen enonciatie en fictie aan te tonen via de structurerende van 'point-of-view-strategieën', die daarmee ook de plaats van de toeschouwer ten opzichte van en in de fictie bepalen (een plaats die hij 'the locus of the spectator's reading' noemt²⁰). Die plaats vooronderstelt de identificatie met twee

15. Ibidem.

16. Idem, p. 22.

17. Dit grote verlies brengt Bellour er toe om te zeggen dat de analyse met een 'texte introuvable' gekonfronteerd wordt, aangezien de analyse niet de 'tekst kan spreken' (dat doet de tekst zelf) maar *over* de tekst spreekt (metatextueel spreekt). Het grote gevaar van het fotogram is besproken door Céline Linssen in 'Het fotografiese. Foto/still/film', in: *Versus*, 1983, nr. 3, pp. 93-103.

18. Een inspirerend voorbeeld zou kunnen zijn wat Eisenstein gedaan heeft voor een scène uit ALEXANDER NEWSKIJ, waar hij een demonstratie geeft van vertikale montage, i.e. montage van beeld en geluid. Zie: S. Eisenstein, *Lessen in regie*. Nijmegen (SUN) 1979, pp. 200-203.

19. N. Browne, in *Theories of authorship*. Londen (Routledge & Kegan Paul) 1979. De tekst verscheen ook in *Communications*, nr. 23: Psychanalyse et cinéma, Parijs (Ed. du Seuil) 1975, en in het tijdschrift *Film Quarterly*, jrg. 29, nr. 2.

20. N. Browne, a.w., p. 259

'formal capacities – as actor and as spectator. In the shot-reverseshot (...), he identifies formally, in terms of enunciation, with the off screen spectator whose glance is depicted as the view on the screen. But the primary and more strictly Freudian identification, the one which has been little discussed here, (...) is an emotional identification with the actor-character in the fiction.'²¹ De retorika van de tekst wordt door Browne dus gezien als een spel dat de tekst speelt met de toeschouwer, waar hij dus tegelijk als 'spectator' (point-of-viewstrategieën) en als 'actor' (emotionele identifikatie met een personage in het fiktie-dispositief) moet kunnen functioneren. De vraag is of er aan dit paarbegrip spectator/actor niet die van 'listener' (luisteraar, toehoorder) toegevoegd moet worden: een positie die de retorika van de tekst nog complexer (en rijker) maakt. De illustratie bij het artikel van N. Browne beperkt de auditieve pool tot drie korte dialoogzinnen (op 21 fotogrammen). Maar wat voor een spel speelt het auditieve in de retorika van een tekst? Welke 'reading' reikt de geluidsband aan: 'tautologies', kontradiktories, complex? Is er ook een spel rond auditieve identifikatie? Zo ja, hoe? Sinds kort zijn er een aantal schrijvers die zich met deze problemen bezighouden.²²

Van deze onderwaardering van de rol van het auditieve in de filmtheorie wil ik nu overstappen naar een ander probleem: het betreft de verschillende discours die men over film kan houden.

De verschillende discours

Naast de problemen rond de naamgeving en de moeilijkheid van het geluid voor theorie en analyse is er een ander fenomeen dat ik hier wil beschouwen. 'Over het geluid spreken' is misschien dan geen vanzelfsprekende zaak, maar als dat dan gebeurt, zien we ook een gevaar van taalverwarring. Deze taalverwarring heeft te maken met de mogelijkheid om op verschillende manieren, vanuit verschillende optieken over film te spreken.²³ Deze

21. Ibidem.

22. Zie bijvoorbeeld M. Chion, *Le son au cinéma*. Parijs (Ed. de l'Etoile) 1985, met name het hoofdstuk 'Le point d'écoute', alsook het nummer van *Iris*, 'La parole au cinéma/speech in film', jrg. 3, nr. 1, 1985, met name F. Jost, 'L'Oreille interne. Propositions pour une analyse du point du vue sonore'. (Zie ook 'Drie termen', verderop in nummer.)

23. In *Esthétique du film* wordt aan de hand van de notie 'Geschriften' een typologie ontworpen (populaire tijdschriften, esthetische geschriften, handboeken, theoretische werken), die overeenkomsten vertoont met mijn aanpak. Ik kies de notie 'discours', aangezien die de konnotatie van 'spreken over...' beter weergeeft; een 'spreken over...' dat via geschriften kan gebeuren, maar ook aan te treffen is in niet-gepubli-

verschillende discours hebben ieder hun bestaansrecht, maar het is een taak van de theoretiese reflectie zoveel mogelijk het vokabulair van andere discours te vermijden (op straffe van 'vals' te klinken als dat niet gebeurt). Natuurlijk kan de theoretiese reflectie *over* de andere twee discours en hun vokabulair spreken (zie p. 18), waardoor het technies en estheties discours (beide al een meta-discours) het discours-objekt van het theoretiese discours worden. Ik ga hier verder in op drie discours die het meest met elkaar overhoop liggen.

Het technies discours

Dit is het discours waarin de rol en het functioneren van de techniek besproken wordt; het spreekt over (o.a.) apparatuur, materiaal, de opnamen, montage, mixage, gezien vanuit de techniek. Het feit dat de techniek vaak een grote (techniese) kennis vooronderstelt om haar te kunnen (be-)spreken en daarom meestal voorbehouden blijft aan de experts, maakt het techniese discours vaak tot een jargon (een vaktaal).

Het estheties discours

Aangezien de film een kunstzinnig medium is en we kunnen spreken van (en over) 'beeldesthetiek', over een 'goede' of 'slechte' film, goed geschreven scenario, akteerprestatie enzovoort, is er dus ook een estheties discours over film mogelijk. Dit discours behoort zeer uiteenlopende groepen toe: de filmkritiek, regisseurs, filmmessyisten, de toeschouwer zelf.

Het theoreties discours

Dit discours bestaat uit het 'proberen te doen begrijpen hoe een (onderdeel van een) film begrepen wordt', het probeert rekenschap af te leggen van zijn objekt en haar deelfacetten²⁴ (het filmiese beeld, genrestrategieën, status van het kader, kleurenkodes, rol van het geluid enzovoort). Het verschil ten opzichte van de andere twee discours is dat het theoreties discours geacht wordt coherent en consistent te spreken vanuit een epistemologische basis.

Hoe onvolledig en vereenvoudigend deze driedeling ook is, het mag duidelijk zijn dat er op verschillende manieren gesproken kan worden. En hoezeer deze verschillende discours elkaar ook beïnvloeden, in elkaar over (kunnen) lopen, het verdient aanbeveling voor de theorie om zo zuiver

ceerd 'spreken over...' (bijvoorbeeld dat van de toeschouwer). Vgl. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Esthétique du film*. Parijs (Ed. F. Nathan) 1983, met name 'Introduction', pp. 3-9, en p. 12 over 'Discours / Metadiscours'.

24. J. Aumont e.a., a.w., p. 7.

mogelijk te spreken, aangezien de niet aflatende vermenging van de discours verwarring en 'onjuistheden' met zich meebrengt.

Verwarring en vermenging: de komst van het geluid

De komst van de geluidsfilm is allereerst een technische verworvenheid geweest,²⁵ die zich vanaf het eerste moment hoofdzakelijk gericht heeft op de 'synchrone' koppeling van beeld en geluid (en vooral de stem). Deze beheersing van de stem en de synchroniteit was voor de techniek geen onaanzienlijk probleem, aangezien haar mogelijkheden beperkt en niet erg soepel waren: de gevoeligheid van microfoons die niet konden 'diskrimineren', hun beperkte reikwijdte die de acteurs vastnagelde in een immobiliteit; de techniek dwong zelf, voor zichzelf, een 'mise-en-scène' af, 'enscèneerde' zichzelf.

Deze vernieuwing via de *techniek* bracht, toen ze massaal ingevoerd werd, ook een sterk *esthetische* reactie teweeg. Voorstanders riepen uit dat het hier om de eigenlijke en uiteindelijke geboorte ging, anderen zagen een dood van de cinema. Voor de *theorie* van de cinema betekent zij, dat de film een nieuwe dimensie krijgt (het geluid) die een nieuw veld van relaties opent dat de theorie dient te beschrijven (relaties beeld-geluid, betekenis van dialoog, muziek, geluiden). De theorie wordt gekonfronteerd met een nieuwe, andere wijze van betekenisproductie, die ze dient te beschrijven.

Techniek, esthetiek en theorie beïnvloeden elkaar dus. Vervelend wordt het echter pas wanneer de verschillende discours zich niet van hun invloed op elkaar bewust zijn, en daarvan symptomatics blijken geven in hun eigen discours. Een voorbeeld.

'Onjuistheden'

De term 'direkt geluid' is in de opnamefase van groot belang: probeert men (of niet) zoveel mogelijk het geluid te vangen dat tijdens het draaien geproduceerd wordt? Het direkt geluid is voor sommige cineasten van groot belang, zoals voor Straub/Huillet: 'Shooting with direct sound, one cannot cheat with space (...). Space off exists. Which is what one discovers when one shoots with sound and what those without cannot know. And they are wrong because they go against the essence of cinema.'²⁶ Straub en

25. De notie 'verworvenheid' mag niet te idealistisch opgevat worden, als een lofzang op de techniek als 'uitvinder'. J. L. Commoli merkt terecht op dat economische, ideologische en symbolische factoren even belangrijk zijn voor het tot stand komen van de techniek: 'the machine is always social before it is technical'. Zie J. L. Commoli, 'Machines of the Visible', in: T. De Lauretis, S. Heath, a.w., pp. 121-142, vooral pp. 121-122.

26. Geciteerd in S. Heath, *Questions of cinema*. Londen (Macmillan Press) 1981, pp. 55-56.

Huillet formuleren hier een esthetiek (ethiek) van de techniek en van direkt geluid, die gebaseerd is op de 'essence of cinema'. Deze esthetiek kan echter ook zonder dat men met direkt geluid draait, door de techniek gekreëerd worden: een nasynchronisatie kan het *effekt* van direkt geluid kreëren (zie het artikel over Bresson in *Versus* 1985/1). 'But just because it is looped (nagesynchroniseerd, *P. V.*) it doesn't have to sound it.'²⁷ De techniek kan een esthetiese imperatief als die van Straub/Huillet ondergraven,²⁸ hetgeen nog niet wil zeggen dat hun uitspraak onzinnig is (want ze is verbonden met hun 'auteurskoncept' van de *tournage*).

Erger wordt het wanneer er een verwarring optreedt tussen techniek/esthetiek en theorie; het voorbeeld is weer naar aanleiding van Straub/Huillet! Dominique Villain schrijft naar aanleiding van FORTINI CANI (Straub/Huillet, 1976) dat de kommentaarstem van de schrijver Franco Fortini bij de film een 'voix in' (een stem *in* beeld) is, terwijl we de spreker niet zien (een stem die normaliter 'voix off' of 'voice-over' genoemd wordt). Zij baseert deze kwalifikatie op het volgende: 'Tout le volume sonore du lieu, ambiances, bruits et voix, se trouve pris *en même temps*'.²⁹ Dit heeft volgens haar tot gevolg dat 'si l'émetteur Franco Fortini est off, la voix est in.'³⁰ Haar motivatie rond het concept 'in/off' is gebaseerd op (al dan niet terechte) kennis omtrent de techniek (*tournage* waarbij beeld en geluid 'en même temps' opgenomen worden) die een estheties effect bewerkstelligt (het direkt geluid) om vervolgens door 'le volume sonore du lieu', dat ook de stem kenmerkt, de stem een 'voix in' te noemen. Hier wordt dus een theoreties concept (in/off) gedefinieerd aan de hand van techniek en esthetiek in plaats van dat de theorie zelf haar eigen concepten definieert waarmee haar objekt geanalyseerd kan worden. Het gevolg is

27. Uitspraak van Walter Murch in: L. Sturhahn, 'The Art of the Sound Editor. An interview with Walter Murch', in: *Filmmaker's Newsletter*, 8, nr. 2, december 1984.

28. 'The dangers of post-synchronization and looping stem from the fact that the voice is disengaged from its "proper" space (the space conveyed by the visual image) and the *credibility* of that voice depends on the technician's ability to *return it to the site of its origin*.' (kursivering *P. V.*). Mary Ann Doane, 'The voice in the cinema: the Articulations of Body and Space', in: *Cinema/sound. Yale French Studies*, nr. 60, 1980. Deze 'geloofwaardigheid' is ook van belang voor wat D. Villain over FORTINI CANI zegt (zie noot 29 en p. 18 van dit artikel); verder *Versus* 1985, nr. 1, m.b.t. het geluid bij Bresson.

29. D. Villain, *l'Oeil à la camera*. Parijs (Ed. de l'Etoile) 1984, p. 92. Veelbetekenend is dat Villain over de tijdsfaktor ('en même temps') spreekt, daar waar Doane (zie noot 28) over de '(return to the) *site of its origin*' spreekt en over 'credibility'. Een verklaring (?) voor de 'spraakverwarring' van Villain is het feit dat ze monteuse is geweest, voordat ze ging doceren.

30. D. Villain, a.w., p.92

dat haar 'definiëring' van 'voix in' (of 'voix off') een sterk metaforiese kleuring ondergaat: de 'kleur' van de stem bepaalt of een stem 'in' of 'off' is! Een bedenkelijke goocheltruc voor een 'theorie'.

Het concept in/off blijkt de theorie voor grote problemen te stellen en beter op zijn plaats te zijn tijdens de tournage. 'On a d'ailleurs constaté lors de notre étude que le couple son *in* vs son *off* était moins ambigu à la réalisation qu'à la projection', schrijft Roger Odin.³¹ Een ambiguïteit waar ik straks nog op terugkom (zie pp. 78 e.v.).

Onjuistheden (2)

Jean Cocteau heeft (bewust/onbewust) dit verwarrende spel van het theoretische discours versterkt door de term 'toevallige synchroniteit' te introduceren.³² Daarmee gaf hij een naam aan een activiteit die hij bij het *maken* van een film bedreef: hij zette muziek, die speciaal voor bepaalde sekwenties gekomponeerd was, onder sekwenties waar ze niet voor bedoeld was, om aldus de muziek 'toevallige synchroniteitsmomenten' met het beeld aan te laten gaan. Deze (esthetiese) definitie kan dus niet door de theorie overgenomen worden, aangezien de muziek in de geprojecteerde versie nooit 'toevallig' kan zijn, maar aanwezig of niet, daar op die plek. De aanwezigheid van muziek bij die beelden mag voor Cocteau een 'toevallige intentionaliteit' hebben, voor de theorie is ze niet toevallig (want daar aanwezig), maar wel 'intentioneel' (de aanwezigheid van de muziek produceert betekenis door haar relatievorm). Deze scheiding van esthetiek en theorie probeert te zeggen dat intentie (van de esthetiek) van het maken of van de maker en 'intentie' (in de zin van betekenis-effect van de filmische tekst, dus voor de theorie) niet hetzelfde is. Of zoals Eco zegt: 'Een auteur moet eigenlijk sterven na het schrijven. Om de loop (betekenisloop, *P. V.*) van de tekst niet te storen.'³³

Daarmee stelt Eco zich (naast iemand als Barthes³⁴) op de plaats van een

31. R. Odin, 'Linguistique et sémiologie', in: *Sémiologiques*, nr. 6, Lyon (Presses Universitaires de Lyon) 1978, p. 103.

32. Zie Claudia Gorbman, 'Narrative Film Music', in: *Yale French Studies*, nr. 60, 1980, pp. 183-203.

33. U. Eco, *Naschrift bij 'De naam van de roos'*, a.w., p. 13.

34. Roland Barthes, 'La mort de l'auteur', in: *Le bruissement de la langue*. Parijs (Ed. du Seuil) 1984, pp. 61-67. In dit artikel (dat uit 1967 stamt!) beschrijft Barthes een faillissement van het begrip 'auteur': 'L'explication de l'oeuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa "confidence".' (p. 62). Om die explicatie via de auteur te ontwijken zegt Eco dat de auteur eigenlijk zou moeten sterven na zijn werk gedaan te hebben om zo de 'loop' van de tekst niet in de valstrik-bedding van de klassieke auteursoptie te laten verzanden.

theorie die de Tekst en de Lezer benadrukt, op de plaats van een semiotiek die vooral de 'signification' wil bestuderen, de (tekstuele) betekenisproductie. Het is ook de optie die ik verkies in mijn verdere artikel.

De theorie is dus beïnvloedbaar door het technische of esthetische discours: 'Le propre d'une démarche théorique, c'est d'étudier systématiquement ces notions définies dans le champ de la pratique technique. En effet, la corporation des réalisateurs et des techniciens a été amenée à forger, chaque fois que cela semblait nécessaire, un certain nombre de *mots servants à décrire leur pratique*. La plupart de ces notions n'ont pas de base très rigoureuse (...). Elles ont été déplacées du champ de la *réalisation* (kursivering, P. V.) à celui de la *réception* des films par des journalistes et les critiques (maar ook naar de theorie, P. V.) sans que les *consequences* de ce transfert soient analysées. Il arrive que des catégories techniques *masquent* la réalité de fonctionnement des processus de signification.'³⁵

Terugkomend op het voorbeeld van Villain kun je zeggen dat de consequentie van de overdracht (van technies / estheties naar theoreties discours) niet doordacht wordt. Villain raakt in haar essayistische beschrijving aan belangrijke elementen wat betreft het 'realisme' van geluid in de film. In de combinatie geluiden/stem en beeld wordt door de auditief-perceptuele eigenschappen van de geluiden/stem (massa, tekstuur, dynamiek, korrel; zie voor auditief object pp. 69-70) de *illusie* van *eenheid* en *gelijktijdigheid* van beeld en geluid versterkt. Het betreft hier het probleem van de Waarschijnlijkheid ('Vraisemblable') met betrekking tot (illusie van) eenheid van beeld en geluid; deze eenheid betreft het realisme van een film (of de cinema) en is dus onderdeel van een estheties discours (een estheties discours dat door het theoretiese discours bestudeerd kan worden). Als we bijvoorbeeld de criteria van Villain met betrekking tot het geluid zouden omdraaien en toepassen op een 'slecht' nagesynchroniseerde film (slecht wat betreft de synchroniteit beeld-geluid en de 'kleur' van het geluid) dan zou de stem van een personage in beeld 'off' moeten zijn. Met andere woorden: de realisme-problematiek is een andere dan de problematiek van in/off waarbij de topologische relatie tussen beeld en geluid in een film (fragment) bestudeerd wordt. Om dus te voorkomen dat de 'catégories techniques et esthétiques' de betekenisproductie maskeren moet het theoreties discours zijn eigen criteria aanleggen.

35. J. Aumont e.a., a.w., p. 7.



UNDER TWO FLAGS, T. Browning, 1936