

De stiltes van Mabuse

Michel Chion

Wanneer Fritz Lang en Thea von Harbou in 1932 een vervolg op hun stomme film uit 1922, *MABUSE DER SPIELER*, ontwerpen en hun held, dat psychopathiese genie van het Kwaad, voor nieuwe avonturen in de strijd werpen, lijkt hun weg geheel uitgestippeld. De cinema is immers sinds kort begiftigd met de stem, en niets zou gemakkelijker zijn dan de duivelse hypnotiseur een schitterende stem mee te geven, en het publiek aan te kondigen: 'Mabuse spreekt', zoals de publiciteit voor *ANNA CHRISTIE* was gebaseerd op de slagzin: 'Garbo spreekt!'

In plaats daarvan doen ze het tegendeel: een fantasties idee, zelfs als het eventueel door de omstandigheden is ingegeven: ze zullen zich van de sprekende film bedienen om juist *niet* de stem van Mabuse te laten horen, of liever om deze stem nooit samen te laten gaan met een menselijk lichaam. De stem die aan Mabuse wordt toegekend en die uiteindelijk die van *een ander* zal blijken te zijn, zal slechts van achter een gordijn worden gehoord. Wat betreft de echte, de authentieke, oorspronkelijke Mabuse, de Mabuse aan wie Rudolf Klein-Rogge voor altijd zijn havik-trekken verleent, deze zal hardnekkig stom blijven tot aan zijn dood. We zullen hem slechts zien spreken als een schim in dubbeldruk, begiftigd met een onwerkelijke en onmenselijke stem van een oude toverheks. En omdat de levende Mabuse zwijgt, zal de stem, die in zijn naam vanachter een gordijn spreekt, zonder enige lichamelijke drager de duivelse machten kunnen uitoefenen, die men hem toedient. Een stom lichaam, een stem zonder lichaam: zo splitst zich de verschrikkelijke Mabuse op, om beter te kunnen heersen.

We mogen altijd van de veronderstelling uitgaan, dat de auteurs van *DAS TESTAMENT DES DOKTORS MABUSE*, want dat is de titel van deze nieuwe

Uit: Michel Chion, *La voix au cinema*. Parijs 1982, hoofdstuk 2: 'Les silences de Mabuse', pp 35-45. Vertaling: Jan Simons.

avonturen, een goede reden hadden om van Mabuse een sprakeloos iemand te maken: Rudolf Klein-Rogge sprak immers geen frans! Inderdaad werd DAS TESTAMENT, zoals gebruikelijk was, in twee talen opgenomen, Duits en Frans, in dezelfde dekors, met twee verschillende rolbezettingen. Dit kostbare middel had men bedacht om een film in andere talen uit te brengen, omdat de nasynchronisatie nog niet helemaal volmaakt was. Maar klaarblijkelijk hechtten Lang en Von Harbou eraan om de ster-vertolker van de stomme Mabuse-versie te handhaven in de Franse versie. Vandaar de kunstgreep om het zo voor te stellen dat Mabuse, die in zijn eerste avonturen in de stomme film alles behalve stom was (alleen was zijn stem niet te horen), tot stomheid zou zijn vervallen aan het begin van zijn 'sprekende' heldendaden. De stem, die in zijn naam spreekt, zal worden losgekoppeld van zijn lichaam, dus alleen zijn stem zal door verschillende acteurs worden belichaamd. 'En dat is de reden', zo denkt het gezonde verstand, 'dat uw Mabuse stom is!' Dat staat te bezien. Het is een vernuftig idee, maar het wordt een geniale zet, omdat er de meest krankzinnige konsekwenties voor de opzet van het scenario zelf uit worden getrokken.

a. Op het eerste gezicht lijkt de narratieve structuur van DAS TESTAMENT op een halsketting van kleine, als parels aaneengeregen scènes, aanvankelijk schijnbaar zonder verband, maar die zich beetje bij beetje lijken te sluiten, een 'lus' te vormen. Aan het begin hebben we enerzijds een stomme Mabuse, en anderzijds een stem die in zijn naam spreekt en die zijn dood overleeft, die ongeveer na een-derde van het verhaal plaatsvindt. De ontknoping geeft ons in principe de rationele oplossing van alles wat mysterieus aandoet: deze stem zonder lichaam, die we achter het gordijn hoorden, zou de stem van de directeur van het gesticht zijn, de door Mabuse gehypnotiseerde Baum. Ogenschijnlijk is de 'juiste stem' weer aan het juiste lichaam gekoppeld en is het sprekende lichaam, de *anacousmètre**, opnieuw aangevoegd. Doek valt.

* Termen als *acousmètre*, *anacousmètre*, *acousmachine* enzovoort zijn onvertaald gelaten, omdat een Nederlands ekwivalent niet voorhanden is en in elke vertaling ook het spel met de woorden 'être', 'maître' en 'mère' waarvan de term 'mètre' een samentrekking is, verloren zou gaan. De drie termen zijn op hun beurt 'vervoegingen' van het adjektief *acousmatique*, wat volgens een door Michel Chion geciteerd oud woordenboek 'wordt gezegd van een geluid dat men hoort zonder er de herkomst van te zien'.

Acousmètre wordt door Chion als volgt omschreven: 'Wanneer de acousmatiese aanwezigheid die van een stem is en vooral als deze stem nog niet gevisualiseerd is – wanneer we er nog geen gezicht bij kunnen voegen, hebben we dus een wezen van een bijzondere soort, een soort van sprekende en handelende schaduw, die we de

Bevredigt een eerste visie van de film ons nagenoeg geheel door zijn ontknoping die op elke vraag het rationele antwoord lijkt te geven, naarmate je de film vaker ziet, valt het steeds meer op dat de cirkel niet echt gesloten is. Nooit zien we Baum wanneer hij zijn stem aan Mabuse verleent, maar dat hij het is die spreekt, leiden we eenvoudig af uit de identifikatie van deze stem door Kent, wanneer hij haar achter de deur van de werkkamer van Baum hoort. Met andere woorden, Kent herkent slechts in een (door een grammofoonplaat) weergegeven stem een andere (door een luidspreker) weergegeven stem. Niet alleen zien we Baum nooit zenden, maar we weten niet waar hij is, alleen dat hij elders is dan waar we denken dat hij is. Hoe komt het dat de toeschouwer, die meer dingen krijgt te zien en te horen dan een van de personages in de film, niet met zekerheid de stem van Baum in haar drie uitingvormen: in vivo, achter het gordijn, achter de deur van de werkkamer, weet te herkennen? Omdat de identifikatie van een stem iets verwarrend en wisselend is. Een stem moet nadrukkelijke persoonlijke kenmerken hebben (een aksent, een bepaalde heesheid, of wat voor andere karakteristiek sui generis dan ook), wil zij met zekerheid in een film worden herkend. Vandaar het gebruik dat men van de stem maakt om te misleiden, en het gemak waarmee men in naam van een ander kan spreken.

b. Wat zien we achter het gordijn, dat door Kent wordt verscheurd, wanneer hij de *acousmètre* wil onthullen? In plaats van de man, die we in levende lijve verwachten te zien, een technische installatie: een mikrofoon, de hoorn van een luidspreker en het uitgesneden silhouet dat in tegenlicht zichtbaar was achter het doorschijnende gordijn (toen dit eventjes van achter werd belicht) en dat in de aanwezigheid van de Meester moest doen geloven. Ontbreekt er niet iets aan deze installatie, als deze alles moet verklaren? Ja, het oog van de camera.

Want de stem gedroeg zich als een *stem die ziet*; zij reageerde terzelfder tijd op het kleinste gebaar van degenen die voor het gordijn verschenen. Waar is dus de optiese machinerie, de verbindende schakel voor het oog, omdat we wel de schakels voor de stem en het oor te zien krijgen? Nergens.

naam *acousmètre* geven, dat wil zeggen een acousmaties wezen (*être acousmatique*)'.

Désacousmatisation: 'Het volstaat dat hij (de *acousmètre*, J.S.) zich toont, dat de persoon die spreekt zijn lichaam in het kader, in het gezichtsveld voegt om zijn macht, zijn alwetendheid en natuurlijk zijn alomtegenwoordigheid te verliezen. Dat kunnen we de *désacousmatisation* noemen, die een soort symboliese handeling is, *inkarnatie van de stem*, die de *acousmètre* tot het lot der stervelingen doemt, omdat zij hem een vaste plaats toewijst en hem zegt: "Ziehier je lichaam, daar zul je zijn en nergens anders", precies zoals de begrafenisrituelen er zijn om tegen de ziel van de dode te zeggen: "Gij zult niet dolen, ziehier uw graf".' (*Noot van de vertaler*)

Het gezichtsvermogen van de stem wordt aan de magie overgelaten, aan de vermogens van de 'Fernhypnose' (hypnose op afstand). Zeker, de televisie was nog niet uitgevonden, maar het idee bestond al. METROPOLIS toonde er in 1926 een voorontwerp van, maar daar zagen we het *scherm*, terwijl hier het probleem schuilt in de *camera* die we hadden moeten zien. Het tonen van het scherm en het tonen van de camera zijn twee verschillende problemen; in het tweede geval moet tegelijkertijd een *oog* en een *machine* te zien worden gegeven, daarvan moet dus het uiterlijk worden uitgevonden. De laatste MABUSE, uit 1961, zal tenslotte *de camera tonen*, in de vereenvoudigde vorm van *ogen* die in het lijstwerk van het plafond zijn verspreid.¹

Het meest frappant is, dat niemand zich om deze afwezigheid van de camera druk maakt: Kent noch Lily zullen er ooit op zinspelen (net zomin als ze een woord vuil zullen maken aan de installatie die ze ontdekken en waarvan ze noch onderling noch tegenover Lohman zullen reppen); ook de toeschouwer trouwens niet. Van deze ontoonbare camera die misschien voor de verbijsterde ogen van Kent en Lily opduikt als ze in onze richting kijken (met een blik die haast een blik-in-de-camera is, zoals men terecht zegt), wordt echter niet het tegenshot, dat ons onder ogen brengt wat zij zien, getoond; zou deze camera niet de camera van de opnamen zelf zijn, die per definitie niet kan worden gefilmd, omdat ze hoogstens haar eigen weerkaatsing in een spiegel kan filmen?

Wij zouden graag willen stellen, dat er geen enkele behoefte bestond aan een *oog*-orgaan om van een afstand te zien, omdat *dit oog zich in de stem zelf van de acousmètre bevond*.

c. En wat ontdekt men tenslotte in de werkkamer van Baum na de verboden deur ingetrapt te hebben, waarachter vandaan, als men de deurklink naar beneden deed om binnen te gaan, steeds dezelfde zin weerklonk: 'Ik wil niet gestoord worden'? Opnieuw een installatie en ditmaal een zuiver mechanische: een ingenieus systeem om de grammofoonplaat in beweging te zetten, waarop de zin in kwestie was opgenomen. De indringer zelf werd, door op de klink te drukken, de *bewerker van de stem* die hem de binnenkomst verbood. Daaruit kunnen we afleiden dat er geen andere barrière voor het overschrijden van de acousmatiese grens bestond dan de vrijwillige verblinding, het verlangen te geloven in de macht van de Meester. Zoals in THE WIZARD OF OZZ, blijkt alles machinerie, *trompe-l'oreille* te zijn, precies goed om diegenen te bedriegen die erin willen lopen.

Maar het belangrijkste, dat het meest in het oog springt, is wat de *onthulling van de machine* voor ons verbergt, en waarover alweer noch de personages noch de toeschouwers zich druk maken. De vraag namelijk:

1. Het gaat om de film DIE 1000 AUGEN DES DOKTORS MABUSE (F. Lang, 1961).

waar zijn en wat doen al die tijd diegenen die afwezig zijn, die noch achter de deur, noch achter het gordijn zijn?

Nooit zien we vanuit welke centrale, vanuit welk hoofdkwartier Mabuse-Baum of wie dan ook zijn bevelen geeft, wanneer de leden van zijn bende voor het gordijn verschijnen. Sterker nog, in een van die scènes waarin de bendeleden voor het gordijn verschijnen, suggereert de montage dat Baum *terzelfder tijd* in zijn werkkamer door zijn lektuur in beslag wordt genomen en dat hij eigenaar van de stem achter het gordijn is. (De Amerikaanse versie, die onder supervisie van Lang opnieuw gemonteerd en nagesynchroniseerd is, gooit om precies deze logiese breuken glad te strijken, de montage en de dialogen om; maar hier hebben we het over de oorspronkelijke Duitse versie.)

Aldus functioneren de beide scènes van *désacousmatisation*, die achter het gordijn, de deur, op de plaats van de Meester die er zich zou moeten bevinden, een machinerie voor de overdracht van een stem onthullen, als een *scherm*, en dat op dubbele wijze:

- ze stellen deze onthulling van de acousmètre uit tot een ‘later’, een ‘verderop’, dat wil zeggen tot nooit en nergens,
- maar vooral verbergen ze voor ons dat dit elders niet bestaat.

Het gevolg is dat – hoewel de film tot een afronding komt en ogenschijnlijk volmaakt sluitend is met een Baum die zich met de dode Mabuse identificeert, wiens plaats hij inneemt (zoals aan het slot van *PSYCHO*, waar Norman volledig wordt bezeten door de geest van zijn dode Moeder en gedoemd is in een cel te eindigen) – al deze verspreide elementen van de film door elkaar geraakte puzzelstukjes blijven, die niet in elkaar passen, maar waarbij de handeling eruit bestaat te doen alsof ze in elkaar passen. Dit voorgoed stomme lichaam van een dokter Mabuse, die als het opstellen van zijn Testament eenmaal voltooid is, spoedig sterft; dit Testament, dat hij met *écriture automatique* opstelt, en dat hij er op een haast monsterlijke wijze uitperst; deze schim van Mabuse met zijn uitpuilende ogen, die twee maal aan Baum verschijnt, met de gegrimde trekken van de Dokter, maar met een androgyne stem van een tovenaars die in trance verkeert; die andere, mannelijke en krachtige stem van de acousmètre die in zijn naam spreekt van achter een gordijn; deze Baum, die afwezig is wanneer we geloven dat hij in zijn werkkamer is, maar die zich daar bevindt wanneer hij logies gesproken elders zou moeten zijn; en tenslotte die naam van Mabuse, die in verschillende geschreven en gesproken vormen cirkuleert – al deze elementen worden nimmer zodanig aangereikt dat we op grond daarvan zouden kunnen komen tot de samenvoeging van een lichaam, een stem en een naam, tot een *Anacousmètre*, die vanaf dat moment zou kunnen worden omschreven, gevat en overmeesterd, die een sterfelijk en kwetsbaar mens zou zijn.

De perversiteit gaat zelfs zover, dat er twijfel blijft bestaan of de Chef achter het gordijn en de Mabuse aan wie hij zijn naam ontleent, dezelfde persoon zijn. En wanneer Kent achter de deur van de werkkamer de stem herkent die hij ook achter het gordijn hoorde, roept hij uit: 'Dat is de stem van de Chef!' ('Dass ist die Stimme des Chefs!'), zonder de naam uit te spreken die al deze uiteenliggende elementen weer bijeen zou brengen. Tussen de uitgesproken en de geschreven naam; het stomme lichaam van de Dokter en het sprekende lichaam van Baum; de stem van Baum, verdubbeld in stem van anacousmètre en stem van de Chef—organiseert de film van Fritz Lang een fantasties hinkelspel. Doe je één stapje vooruit in de mening het geheel te hebben gerekonstrueerd, dan laat men ergens anders een ander gat verschijnen, enzovoort. Je zou zeggen dat de auteurs van *DAS TESTAMENT*, in een enkele film *alles* wat met een stem zonder lichaam gedaan kan worden, wilden onderbrengen, aangezien ze zich de luxe veroorloofd hebben een Mabuse als een ongrijpbare, letterlijk 'niet te ontmantelen, te ontluisteren' acousmètre te scheppen.

Wat is immers een acousmètre in een film? Dat kan een Meester (Maître) zijn die vanachter een gordijn spreekt, zoals Pythagoras, maar ook:

- iemand, die zich voor iemand anders laat doorgaan,
- iemand die niet zegt vanwaar hij spreekt (zoals in het geval van de telefoon),
- de stem van een Dode die spreekt (zoals in *SUNSET BOULEVARD*),
- een tevoren opgenomen stem, die uit een mechanisme komt,
- of de stem zelf van een Machine-Wezen.

Al deze mogelijkheden van de acousmètre, voegt *DAS TESTAMENT* bij elkaar zonder zich te bekommeren om de logiese tegenstrijdigheden die de film zo opstapelt.

Uiteindelijk zou gebleken zijn dat Mabuse niets is, dat het de mensen zijn die hem vervaardigen; dat hij alleen maar bestaat, omdat hij nergens een vast bestaan heeft. Als er een Mabuse bestaat, bestaat hij in deze naam zonder identiteit, dit lichaam zonder stem, deze stem zonder plaats, in de algehele waanzin van deze losgeslagen elementen; hij is alle mogelijke acousmètres en niemand, en uiteindelijk, een *acousmachine*.

1. *Op zoek naar de acousmachine*

Nemen we *DAS TESTAMENT DES DOKTORS MABUSE* weer op op het cruciale moment waarop Kent het mechanisme onthult dat de aanwezigheid van de Chef simuleert. Hij is zojuist, met Lily, opgesloten in dit vertrek met het gordijn om te worden gestraft (hij heeft zich aan de bevelen van de Chef onttrokken). Dan galmt de stem:

Stem van Mabuse: *Kent! Jij was belast met de voorbereiding van de aktie tegen de bank! Dit bevel heb je niet uitgevoerd. Deze weigering van gehoorzaamheid staat gelijk aan verraad. Voor jullie beiden betekent dat de dood.*

Kent: *Laat de vrouw gaan! Doe met mij wat u wilt, maar laat de vrouw gaan!*

De stem: *Jij en deze vrouw zullen deze plaats niet levend verlaten.*

Kent trekt zijn pistool en schiet op het gordijn, onmiddellijk wordt het donker. De toeschouwer ziet lichtflitsen in deze duisternis, *hij weet niet aan welke kant van het gordijn hij zich bevindt*: erachter, tegenover Kent en Lily, of daarentegen ervoor, terwijl hij door hun ogen kijkt? Dan het geluid van het gordijn dat wordt verscheurd, en Kent en Lily komen nu voor ons te voorschijn sprakeloos door wat hun voor ogen komt. Precies alsof ze het werkelijke (*le réel*) ontdekken: de bioscoopzaal met zijn toeschouwers!

Een tegenshot van 180° onthult ons wat zij zien: de al geschetste installatie. Kent en Lily benoemen het tafereel niet, Lily slaakt alleen met lage stem een 'Grote God!' En de stem herneemt *alsof er niets was gebeurd*, vanuit de nu zichtbare hoorn van de luidspreker: *'Jullie zullen dit vertrek niet meer levend verlaten. Jullie hebben nog slechts drie uur om te sterven.'* Dan zwijgt ze definitief en haar stilvallen wordt gevolgd door een regelmatig en bescheiden tik-takgeluid, dat op een metronoom lijkt. *'Wat het ook is, we moeten het vinden en onschadelijk maken'*, zegt Kent.

In verband met dit tik-tak van de tijdbom begaat Luc Moullet een veelzeggende vergissing, als hij zegt dat dit hetzelfde is als het oorverdovende lawaai van een onzichtbare machine, dat te horen is in de eerste scène van de film, wanneer Hofmeister zich verstoopt in een vertrek dat door schokken aan het trillen is gebracht.² Want een groter verschil dan tussen deze beide geluiden is niet denkbaar, daar het eerste enorm en kontinu is als een reusachtig lawaai van pompen, terwijl het geluid dat Kent en Lily horen zachtjes en diskontinu is. Toch heeft Moullet in deze lapsus van zijn geheugen gelijk: wat deze beide geluiden vergelijkbaar maakt, is diezelfde meedogenloze regelmaat en eenzelfde onmogelijkheid om *het hart* van de verschrikkelijke acousmatiese machine *te zien kloppen*.

Maar waaruit ontstaat de acousmachine? Precies uit het stilvallen van de stem. Alsof de acousmètre zelf acousmachine werd. Een ogenblik eerder, toen het gordijn nog een barrière tussen de stem en ons vormde, sprak ze of leek ze 'life' met Kent te spreken. Vervolgens lijkt ze, na de schending van het Gordijn en het schot, niets te hebben gezien of gehoord en herhaalt ze als een papegaai haar doodsbericht. Precies op dat punt profiteert de Amerikaanse versie van de nasynchronisatie om de betekenis van de scène te veranderen. *'You stupid idiot'*, zegt de stem, in een reactie op deze gebeurtenis, die zich verder blijft gedragen als een relais van een levend

2. In zijn monografie over *Fritz Lang*. (Ed Seghers, coll. Cinéma d'aujourd'hui).

wezen. De *overgang naar het automatiese*, die in de oorspronkelijke duitse versie voorkomt en die de acousmètre als mechanisme onthult, maakt naar mijn gevoel een veel sterkere, veel verwarrendere indruk.

Het is dan mogelijk in deze episode een complete metafoor voor de film en de mise-en-scène te zien: wat het paar ontdekt als het achter het gordijn gaat, is wat de toeschouwer van de film zou ontdekken als hij de fictie serieus zou nemen, als hij de grens zou willen overschrijden die de voorwaarde vormt van zijn geloof in deze fictie, en het scherm zou willen verscheuren, *het toneelgordijn dat zichzelf verbergt*, om de ruimte van zijn valse diepte binnen te gaan. Wat zou hij zien? Een luidspreker en vlakke schaduwen, zo vlak als het uitgesneden silhouet; een mechanisme, niets levends. Kent en Lily zouden als het ware ontdekken dat ze in een opname zijn gevangen, een mechaniese afwikkeling. Maar nee: het mechanisme bevindt zich voor hun ogen, ze merken niet dat ze erin verstrikt zijn, net zomin als de toeschouwer de *ontgoocheling* van Kent en Lily, die hij bij hen waarneemt door de onthulling van de acousmètre als een opgenomen simulakrum, op zijn eigen kijken betrekt. Wij zien dat ze door verbijstering worden overweldigd voor iets dat wij ook willen zien; het tegenshot van 180°, een voor Lang typiese figuur, die overeenkomt met de *omkeerbaarheid van de blik*, verwerkelijkt ons verlangen en toont ons wat zij zien *als zij naar ons kijken*. Daar komen we in de buurt van wat we de zinsbegoocheling van het *absolute tegenshot* zouden kunnen noemen: dat de personages van de film ons zouden kunnen zien zoals wij hen zien, en dat wij, de zaal, eenmaal door hen gezien, in het scherm zouden tuimelen. Is niet een van de eerste tegenshots uit de cinema te vinden in een korte film van Griffith over een theateropvoering en toont dit tegenshot niet de zaal en de toeschouwers?

Maar Kent en Lily zien een installatie. Ze blijven doof en blind voor deze zaal, omdat ze simulakra zijn zonder dit te weten – precies zoals de sprekende acousmachine zich als een projectie gedraagt en doof en blind blijft voor wat zij zojuist gedaan hebben. Aan hen geeft de installatie hun eigen beeld als simulakra terug, en aan de toeschouwer het beeld zelf van de film als simulatie (de metafoor van het gordijn als toneelgordijn is overduidelijk). Wat niet verhindert dat Kent, Lily en de toeschouwer blijven ‘funktioneren’, op de modus van het ‘ik weet best ... maar toch’.

Die andere ‘stemmachine’ die werd ontdekt bij Baum (die grammofoonplaat met haar gesloten groef die door hen die proberen binnen te gaan in werking wordt gesteld) was geen *acousmachine*, want deze installatie wordt achterhaald, benoemd, deze voegt zich volledig in het veld van het zien. In het vertrek waar Kent en Lily zijn opgesloten, is het daarentegen zeer duidelijk dat we nooit deze niet-bestaande plaats zullen zien, waarvan niettemin de aan de helden onthulde mikrofoon en luidspreker het bestaan doen vermoeden, want als er een mikrofoon is, waar komt deze dan op uit;

en als er een luidspreker is, vanwaar zendt deze uit? Evenmin zullen we die centrale plaats zien waar zich de verborgen bom bevindt, noch de machine die Hofmeister verdoofde (dat deze machine de rotatiepers is die men in een andere scène buiten werking ziet, is een rekonstruktie door deductie, maar de film laat het niet zien).

Aldus berust de volmaaktheid van de acousmachine erop dat zijn centrum onaantastbaar is, onmogelijk stuk gemaakt kan worden. In de verhalen van Edgar P. Jacobs is er altijd een onderaardse schuilplaats, een centrum waar uiteindelijk Blake en Mortimer geraken, het levend hart van de duivelse machinerie, die men maar hoeft te bereiken om haar uit te schakelen. In deze schuilplaats zal het paar uit de laatste MABUSE zich uiteindelijk bevinden, waarmee het aldus het einde van de cyklus markeert (DIE 1000 AUGEN DES DOKTORS MABUSE). Intussen is de Mabuse van DAS TESTAMENT nog geen 'Olrik', en zijn acousmachine nog niet een ergens verscholen centrale met iemand die deze bestuurt. Het is een *geluid*, een geluid waarvan het functioneren onvindbaar is. We kunnen er een allegorie van de metronomische tijd in zien, van de omloop van de uren die tot de dood leidt. Maar misschien ook van de machinerie van het menselijk lichaam, van binnen uit gehoord, met de kloppingen van haar functioneren, zoals de foetus dit 'hoort'. Men herinnere zich de eerste verschijning van de ineengerolde Hofmeister en diens luisteren, terwijl de reusachtige acousmachine broemt met een ritme dat, bij benadering, juist het ritme van de hartslag van een volwassene is. Deze acousmachine heeft geen plaats, ze ligt in het *volledig rondom (tout autour)* dat voorafgaat aan de uitvinding van de plek.

2. Een dood zonder plek

De hoofdpersoon uit de film 2001: A SPACE ODYSSEY van Kubrick is de computer Hal, waarvan de stem door het hele ruimteschip *Discovery* weerklinkt. Kubrick toont ons een of twee van de 'ogen' waarmee Hal kan zien: het is niet meer dan een roodgloeiend controlelampje, dat we ons overal in talloze exemplaren door het hele ruimteschip verspreid voorstellen. Maar hij heeft het niet nuttig gevonden om het oog van Hal visueel te benadrukken elke keer als deze tussenbeide komt of verondersteld wordt iets te zien. Waarom? Omdat Hal in de eerste plaats een stem is, en dat volstaat; zoals Mabuse achter zijn gordijn, heeft hij een oog in zijn stem. Een zachte, gelijkmatige en koude mannenstem, en het is voldoende dat Hal met deze stem de *hele* ruimte van het schip bewoont, om hem alomtegenwoordigheid, alziendheid, alwetendheid en grote macht toe te dichtten. De schoonheid van 2001 berust evenzeer op deze schitterende ekonomie als op zijn prachtige special effects.

En hoe zal David Bowman, de enig overlevende astronaut, Hal, nadat hij dol geworden zijn kameraden heeft gelijkwideerd, onschadelijk maken? Door naar de plek te gaan die het hart en het brein van de acousmètre is.

Het zou banaal geweest zijn om ons het einde van Hal te laten zien door explosies met veel lawaai, rook en rondvliegende brokstukken te filmen. De oplossing van Kubrick is duizend malen ekonomieser en expressiever: Hal bestaat als *stem*, en door zijn stem, in zijn stem zal hij sterven. Naarmate Dave zijn aansluitingen loskoppelt en Hal hem smeekt dit niet te doen, verandert zijn stem, wordt zwakker en vervalt uiteindelijk op groteske wijze in de zware bromtoon van een grammofoonplaat die langzamer gaat draaien. Deze verglijding van de stem naar de stilte, versterkt door het beeld van het rode oog dat dooft, is de meest ontroerende dood van een acousmètre.

Maar in de loop van deze doodsstrijd, die rechtstreeks door zijn pseudo-bewustzijn wordt bekomentarieerd (*'Ik smeek je, hou op, Dave... Mijn brein raakt leeg, ik voel het, mijn brein raakt leeg...'*), was er een exakt moment van *overgang naar het automatische*, waarop, net zoals na het overschrijden van de grens van het gordijn de acousmètre Mabuse een mechanisme werd, het subjezt Hal opnieuw niet-subjezt wordt en van levende acousmètre acous-machine. Dat is wanneer hij, na zijn verscheurende smeekbeden die onbeantwoord blijven, van toon verandert en met de montere stem van een jonge computer het kant en klare verkooppraatje begint op te zeggen dat hem werd geleerd toen hij 'geboren' werd: – *'Goedendag, dames en heren, ik ben een computer uit de serie 9000...'*. Van nu af aan is het nog slechts een opname die zingt: *'Daisy, Daisy, give me your answer, do, I'm half crazy...'*. En zodra hij is gedood, neemt een andere opname zijn plaats in, die niet meer van Hal afkomstig is, en onthult Dave het doel van zijn missie.

Het is opmerkelijk dat zowel in 2001 als in MABUSE het moment van de omslag van acousmètre in acousmachine iets ongrijpbaars en ondenkbaars is, dat alleen door dat wat ervoor en dat wat erna komt, gevat kan worden. Er is geen overgang van het een naar het ander, ze worden aan elkaar geplakt.

De overgang naar het automatische is misschien ook het moment waarop in het simulakrum het beeld zich 'losmaakt' van het levende, en het levende sterft opdat het beeld, dat een loutere mechaniese registratie is, leeft. Zoals in *Het ovalen portret* van Edgar Poe, of de miskende film van Augusto Genina, PRIX DE BEAUTÉ. Louise Brooks speelt daarin een jonge ster die door haar jaloerse echtgenoot wordt vermoord als ze in een projectie ruimte haar eerste film LA CHANTEUSE ÉPERDUE bekijkt. Nadat ze is gedood, neemt de film die haar als beeld en geluid reproduceert, het hele scherm in beslag, alsof de dood van het origineel het simulakrum zijn volle mechaniese leven schonk...

Maar wat misschien het meest verwarrend is in de dood van de acousmètre Hal, is dat deze dood geen plek kent; de stem zelf is de plek waar het mechaniese zich invoegt, dat een voorspel is op haar verdwijnen. Letterlijke herhaling van de stem van Mabuse, overgebracht via een tik-tak, verglijding van de stem van Hal... Rare dood, zonder sporen, zonder lichaam.

3. De dood spreekt

*'Hoe werkelijk aanwezig is deze zo nabije stem – in de feitelijke scheiding! Maar hoezeer loopt zij vooruit op een eeuwige scheiding! Vaak leek het mij, als ik zo luisterde, zonder haar die van verre tot mij sprak te zien, dat deze stem riep uit diepten vanwaaruit men niet terugkeert, en heb ik de angst leren kennen, die mij op een dag stevig in haar greep zou houden, toen een stem aldus (alleen, niet meer verbonden met een lichaam, dat ik nooit meer zou mogen zien) aan mijn oor woorden kwam fluisteren, die ik in het voorbijgaan op voor altijd tot stof vergane lippen zou willen kussen.'*³ Zo schetst Proust in deze regels uit *La Recherche* de acousmatiese stem van zijn grootmoeder, die hij aan de telefoon hoorde. Sinds de stem door de telefoon en de grammofoon kon worden geïsoleerd van het lichaam, roept zij op heel natuurlijke wijze de stem van de dode op, en meer dan wij zijn zij die deze technieken ter wereld hebben zien komen, gevoelig geweest voor het doodskarakter ervan. In de film is de stem van de acousmètre vaak de stem van de dode: stem van William Holden in *SUNSET BOULEVARD*, die zijn eigen geschiedenis vertelt tot en met het schot dat hem in het zwembad doet tuimelen, en zichzelf als lijk behandeld 'ziet' worden door de levenden; de spookstem van Rex Harrison aan het slot van *THE HONEYMOT* van Mankiewicz (deze stem becommentarieert de machteloze mislukking van zijn plannen na zijn dood); stem van Maupassant tegen de achtergrond van een zwart scherm in *LE PLAISIR* van Max Ophuls, en zovele andere. Op deze stemmen zou de beroemde zin van toepassing kunnen zijn uit de novelle van Edgar Poe *The Facts in the Case of Mr Valdemar*: *'Ik zeg u, ik ben dood'*. Een oxymoron, dat in zichzelf zijn eigen tegenspraak lijkt te dragen, en dat toch niets van een elegante paradox heeft. Iedereen weet onmiddellijk wat deze zin wil zeggen.

Wat is er natuurlijker dan dat een dode in een film blijft spreken als een stem zonder lichaam, die over de oppervlakte van het scherm doolt? Heeft de stem, in het bijzonder in de cinema, niet een nauwe relatie met de ziel, met de schaduw, met de dubbelganger, met die onstoffelijke, van het

3. In *Du côté de Guermantes*, deel 3 van *A la Recherche du Temps Perdu* (Bibliothèque de la Pléiade), p. 132.

lichaam los te maken replika's die dat lichaam na de dood overleven en het soms zelfs tijdens het leven verlaten?

Als de voice-over van de verteller niet die van de dode is, is ze vaak die van de bijna-dode, van degeen die de loop van zijn leven heeft volbracht, en slechts de dood wacht.