

Een ander argument ontleent Garçon aan het feit dat er in de loop van 1942-1943 – hoewel het er slechts drie zijn – films verschijnen die tekenen vertonen van een opkomende tendens die toch enigszins naar fascisme neigt. Hij verwijst hiervoor naar zijn artikel 'La Tentation fasciste du cinéma français', in: *Film et histoire* (p. 200). Een racistische maatregel heeft dus klaarblijkelijk tot gevolg dat er een paar jaar lang moreel gesproken onberispelijke films gemaakt worden.

De Blum à Pétain is een zeer helder geschreven studie, wat te meer vermeld dient te worden gezien de grote hoeveelheid en verscheidenheid van informatie die François Garçon geeft. Het boek is zeer goed gedocumenteerd; het bevat vele interessante voorbeelden: van dialogen, kadrering, plots, van verschillen tussen films en romans waarnaar die films gemaakt zijn, van kranteberichten en radio-uitzendingen. Het is bovendien goed geïllustreerd door foto's en kopieën van brieven die betrekking hebben op censuur van films, en voorzien van een uitgebreid notenapparaat.

Bernadette Klasen

Theater en cinema

Hoewel cinema cinema is (en geen theater, opera, schilderkunst of literatuur), blijven de verhoudingen tussen de verschillende artistieke 'langages' boeien. Bij de invoering van de geluidsfilm waren er veel klachten te horen over een cinema-kunst die, door toevoeging van het gesproken woord, theater (of verfilmd theater) werd. Een technische ontwikkeling die echter niet altijd strookt(e) met het geloofsregime van een bepaalde 'langage'. Een mooi voorbeeld daarvan was het verslag van Alexander Arnoux (dat ik geciteerd heb in *Versus* 3/1985, p. 10): de onbeweeglijkheid van de achter het doek verstopte geluidsbron (het punt vanwaaruit de stemmen kwamen) deed afbreuk aan de geloofwaardigheid van de bewegende schimmen op het doek. Een 'valse noot', gecreëerd door de discrepantie tussen iets wat één is, zou moeten zijn (de diëtese, het fictieve universum), en toch twee is (beeld en geluid, scherm en geluidsbox, visuele en auditieve waarneming). Wat een meerwaarde aan fictionaliteit moet zijn, creëert juist een ongelooft.

Een ongelooft, dat vergeten werd en weer terugkwam bij de invoering van de stereo-geluidsfilms; bij het 'coulissen-effect' (alweer het theater!), zoals Michel Chion dat omschreef (*Versus* 3/1985, p. 45): doordat het geluid over meerdere boxen verschuift (van links naar rechts) is het alsof het personage dat buiten beeld gaat, buiten het scherm gaat, want zijn (auditieve) voetstappen gaan ook 'buiten het scherm' en verankeren zich in de coulissen. De fetisj (de technische outillage-apparatuur) dreigt zich tegen de fetisjist (de toeschouwer, die fictie wil daar waar vlekken en geluiden zijn) te keren; de techniek keert de hallucinatoire drift tegen zichzelf door te grote perfectie die de fetisjist stoort in zijn spel, waar

hij de enige spelleider denkt te zijn: hij beseft bespeeld te worden ('Hier moet je in geloven') in plaats van het spel in handen te hebben. De fetisj wordt een 'slecht' object, het geloof verandert in ongelof.

En zo'n vijftienvintig jaar later beleef ik eenzelfde fenomeen als toen bij de invoering van de geluidsfilm; bij een opvoering van *Othello* in het theater. De stemmen van de acteurs worden via luidsprekers weergegeven. De techniek is perfect: continuïteit van stemvolume, geen ruis, geen piep. Nee, alle stemmen komen even helder en zonder kraak over. Eerst denk ik een geprefabriceerde geluidsband te horen, maar de acteur, die twee meter van me vandaan is, overtuigt me van een 'perfecte lipsynchroniciteit'. Het rare is alleen, dat alles met eenzelfde geluidssterkte overkomt, dat de onbeweeglijkheid van de geluidsboxen elke beweging van de acteurs iets irreëls geeft (verplaatsing lichaam, onbeweeglijkheid geluidsbox). Voorts maakt de 'contrejour'-belichting het meestal onmogelijk om uit te maken wie van de schimmen nu eigenlijk spreekt. Om nog maar te zwijgen van het feit dat de (technische) 'versterking' van het stemgeluid de lichamen van de acteurs 'remt' (de beroemde of beruchte 'vergroting' van de gestes behoort tot de verleden tijd, we kunnen allemaal 'acteren zoals in de cinema' ook al is het merendeel van de toeschouwers mijlenver weg).

Hier verleent de techniek (van de cinema) het theater een wederdienst: onbeweeglijke stemmen in close-up, schimmen in een totaalslot met tegenbelichting. En het lichaam van de acteur (een van de laatste sensatiepunten in een cultuur die steeds technischer wordt) wordt opengereten. Kritiek uiten op de vooruitgang (bijna synoniem met techniek of technische evolutie) heeft altijd een reactionaire bijmaak. Maar waar techniek en fictie onder één hoedje horen te spelen, zou je wensen dat men wist wat een fetisj is voor een toeschouwer: een speelgoed dat niet te echt maar ook niet te vals is.

Maar de invloed van de cinema op het theater hoeft niet altijd funest te zijn. Quai Ouest van Bernard-Marie Koltès, zoals geënceneerd in het Theatre des Amateurs de Nanterre, is daar een mooi voorbeeld van. Mise-en-scène: Patrice Chereau (die ook de film *L'HOMME BLESSÉ* op zijn naam heeft staan); décor: Richard Peduzzi (al jarenlang vaste medewerker van Chereau).

Het stuk speelt zich af op een kade, alwaar allerlei personages elkaar ontmoeten, verliezen, weer terugvinden. Het toneel bestaat uit een grote vlakke, een aantal containers, twee muren. En in plaats van één (de) kade is er sprake van 'n kade. Door de beweeglijkheid van de muren en de containers (en in samenwerking met de belichting en de geluidseffecten) ontstaat er een découpage van de theatrale ruimte, van binnen uit.

Een voorbeeld: de man, wiens zelfmoordpoging (aan het begin van het stuk) mislukt is, vraagt aan de doofstomme neger hem te helpen sterven, geeft hem een geweer. Tijdens hun dialoog verdwijnen ze achter de containers, die beginnen te bewegen, evenals de muren. Een middengedeelte van het speelveld zakt een klein stukje, de belichting verandert. Tijdens deze veranderingen komen de jongen en het meisje, die elkaar 'achterna zitten', het toneel op. Het toneel is, via een 'overvloeier', een andere ruimte geworden door de veranderde constellatie

van licht, décor, opkomst en afgang van de personages. Tijdens de ontmoeting tussen het jonge koppel (die zich linksvoor op de Bühne afspeelt, de plek waar net tevoren de neger en de zelfmoordpatiënt waren) horen we ineens, van rechts en vanuit de diepte (hors-champ), het gewerschot dat (zoals later blijkt) de man uit zijn lijden geholpen heeft. Door deze articulatie, via de *theatrale* 'matière de l'expression' (licht, décors, personages), ontstaat een vloeiende aaneenschakeling van verschillende (fictieve) gedeeltes van een kade: een découpage van een fictieve ruimte (kade), gearticuleerd op en binnen het toneel.

Hier wordt op ingenieuze wijze een beperking van de theatrale ruimte, zoals geformuleerd door André Bazin ('L'obligation de montrer à la scène chacune des pièces successivement et de baisser entre temps le rideau est incontestablement une servitude inutile'), omzeild door een wisselwerking van twee 'point-of-views': die van de toeschouwer (zoals altijd immobiel) en de point-of-view zoals die geformuleerd wordt door de theatraal-fictieve ruimte zelf, zoals die aan de toeschouwer voorgeschoteld, opgedrongen wordt. In plaats van één kade (die voor eens en altijd gegeven is) ontstaat er 'n kade, of beter gezegd een aaneenrijging (découpage/montage) van verschillende fragmenten van een kade. Een 'ségrégation des espaces'² (scheiding, onderscheiding van ruimtes; fictieve en empirische ruimte) die juist eigen zou zijn aan de cinema. Een onderscheiding van ruimtes die, met elementaire middelen, hier dubbel is: zaal versus podium en podium versus een fictieve kade (beter gezegd: aaneenrijging van partiële 'Abschattungen').

En ook hier komt de vraag op (zoals in het eerste gedeelte) naar de relatie techniek-fictie (delicate vraag, want verbonden met een interpretatie). In mijn ogen een gelukkige relatie: de 'existentiële' problemen van de personages verdubbeld door een (even abstracte) ruimte die elke 'verankering' onmogelijk maakt.

En de energieke acteerprestatie van de reeds vijfenzestigjarige Maria Casares (hoofdrolspeelster in Bressons *LES DAMES DE BOIS DE BOULOGNE* uit 1945!) was een andere en even gelukkige link tussen cinema en theater.

Paul Verstraten

1. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*. Parijs (Ed. du Cerf) 1981, p. 144 (in het artikel 'Théâtre et cinéma').

2. Geciteerd in Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. Deel I. Parijs (Ed. Klincksieck) 1978, p. 20.