

Filmtaal en elektronisch beeld

De televisie is overal ter wereld een verslinder van bioscoopfilms. In elk Europees land kan de televisiekijker verschillende films per dag zien. Meer dan duizend per jaar in Frankrijk en Duitsland; meer dan tweeduizend in Engeland, België, Denemarken en Luxemburg. Het gemiddelde aantal speelfilms op de televisie stijgt alleen maar.

In Frankrijk zijn de kijkers naar film op de buis twintig à dertig maal zo talrijk als de toeschouwers in de bioscoopzalen. Dit enorme succes van film op de televisie heeft iets paradoxaals, want elke film die op de televisie uitgezonden wordt, ondergaat een vermindering, soms klein, soms groot, echter nooit te verwaarlozen.

Voor het grote publiek wordt deze vermindering van het beeld, wanneer ze al wordt waargenomen, gecompenseerd door het plezier van het spektakel, het gemak om thuis te zitten kijken en de bezuiniging op kaartjes en vervoer. Er bestaat dus een voorkeur voor een niet perfect, maar gemakkelijk en praktisch instrument. Nochtans, de film liefhebber voelt zich gefrustreerd en de technicus vraagt zich af wat er ontbreekt...

Enkele jaren geleden, toen er nog slechts zwart-witbeelden waren, ging het om de volledigheid van het beeld. Het beeld was onscherp, te lichte of te donkere details vielen weg, tegenlichtopnamen waren uit den boze. Met de komst van de kleur en met de indrukwekkende technologische verbetering van de ontvangstoestellen is het merendeel van deze tekortkomingen verdwenen. Vandaag de dag is het beeld doorgaans van goede kwaliteit, scherp, gedetailleerd, soms zelfs uitstekend, en de kleurweergave is meestal correct. En toch verschilt ook nu nog een film op televisie van een film in een bioscoop. Waarom?

Oorspronkelijk: 'Langage cinématographique et image électronique', bewerking door de auteur van lezingen gehouden in 1986 in Parijs (Umiatéc), Stockholm (Swedish Film Institute), Londen (British Kinematograph Society) en Los Angeles (Society of moving picture and tv engineer). Vertaling: Eric de Kuyper.

Men heeft doorgaans drie soorten verklaringen van dit verschijnsel gegeven en alle drie lijken ze me onjuist.

Het eerste type is van *technologische* aard en zou een *perfectionistische verklaring* genoemd kunnen worden. Hierbij gaat men er van uit dat het verschil een puur kwantitatieve kwestie is en dat perfectionering mogelijk is: de grootte van het beeld, de definitie, het contrast, de scherpte. Deze verklaring kon tien jaar geleden nog acceptabel lijken, maar komt nu naïef over. Zelfs wanneer de technologie in staat zal zijn gigantische video's te bouwen, die de kenmerken van de huidige schermen evenaren, zal het verschil toch blijven bestaan. Men hoeft maar een vergelijking te maken tussen enerzijds een middelmatige projectie op een klein doek, onder een vergrootglas of op het schermje van een montagetafel en anderzijds een uitstekende weergave op een videoscherm: de eerste beelden hebben meer weg van een projectie op een groot scherm dan de tweede. Hieruit leid ik af dat het verschil meer met kwalitatieve dan met kwantitatieve factoren te maken heeft.

Het tweede type verklaring is *sociologisch* van aard en verplaatst de oorsprong van het verschil tussen de geobserveerde beelden naar de kijker. Toegegeven: een film zien in een zaal speelt zich af in een andere omgeving: het is een uitje, een feest, men bevindt zich temidden van een publiek, in het duister, de ogen strak gericht op het doek, zittend in fauteuils, men reageert als een collectief... Bij de televisie is men thuis, in een bekende omgeving, vaak verlicht en rumoerig, verstrooid door gesprekken en de telefoon en soms zelfs door de radio die gelijktijdig aanstaat, of de kranten die men doorbladert. Kortom, aan de ene kant een geconcentreerde, gebiologeerde aandacht, aan de andere kant een diffuse en verstrooide. Deze factoren bestaan en spelen een belangrijke rol, maar een dergelijke verklaring lijkt mij niet overtuigend noch afdoend. Het is vrij makkelijk om de twee omgevingen om te wisselen, en men merkt dat het fundamentele verschil blijft. Een vertoning op video, in een duistere zaal, met een publiek, geeft niet de volledigheid van de film weer. Een projectie op een scherm, in een half verduisterde zaal, met verstrooide kijkers – zoals in bepaalde discotheken – wijzigt niet de natuur van de film.

Het derde soort verklaring is *semiologisch* van aard en blijkt complexer en subtieler te zijn dan de twee andere verklaringen. De oorsprong van het verschil wordt opnieuw verschoven. Na de verglijding van het bekeken beeld naar de kijker, treedt nu een verglijding op naar een systeem dat uit verhoudingen tussen gehelen van tekens en conventies bestaat. Het verschil wordt niet verklaard, maar geaccepteerd

en verantwoord door een semantische functie. Het komt er op neer dat het verschil tussen een optische projectie en een video-reproductie van een gegeven film van dezelfde orde zou zijn als het verschil tussen een opvoering van een toneelstuk en de verfilming van datzelfde toneelstuk, of van dezelfde orde als het verschil tussen een schilderij en zijn fotografische reproductie, zoals ook een gedicht niet vertaald kan worden, zonder aantasting van zowel de vorm als de inhoud. Elke taal, elk taalsysteem, elk expressiemiddel vormt een gesloten systeem, dat zich kan wijzigen en kan evolueren, maar dat autonoom en hermetisch blijft ten opzichte van elk ander systeem.

Deze verklaring vertoont naar mijn mening twee mankementen. Ten eerste is het een tautologische verklaring, die de problemen ontwijkt en onopgelost laat door een geheel van definities die naar elkaar verwijzen. Het tweede mankement heeft te maken met het feit dat er nieuwe, moeilijke problemen bijkomen, waarvan ik er slechts drie ter sprake breng:

- Is de televisie kunst of kan ze kunst worden?
- Hoe verklaart men het verschil tussen een origineel en zijn reproductie?
- Ten slotte is er de kwestie van de realiteit en zijn representatie.

Deze drie vragen zijn dominant in de hedendaagse esthetische discussie en geven aanleiding tot vele publikaties en studies. Ik blijf er hier niet langer bij stilstaan, doch wil nog even dit opmerken:

1. Het valt te betwijfelen of de televisie ooit een eigen taalsysteem zal ontwikkelen. Ze bestaat reeds veertig jaar en de film ontdekte haar specifieke taal reeds tien jaar na haar kermisachtige aanvang.
2. De vergelijking tussen een oorspronkelijk werk en zijn kopie lijkt me vergezocht in dit verband, want er is niet meer verschil tussen de projectie van twee kopieën van een film als tussen twee opvoeringen van een toneelstuk, en deze verschillen raken niet de essentie van het werk.
3. Alle speculaties over de werkelijkheid en zijn representatie met alle impliciete vragen rond realisme, naturalisme, formalisme, stileren enzovoort hebben niets met het onderwerp van dit onderzoek van doen.

Ik meen hiermee aangetoond te hebben dat de drie soorten verklaringen, van technologische, sociologische en semiologische aard, onjuist zijn en dat men andere wegen dient te zoeken om een verklaring te vinden voor de geconstateerde verschijnselen.

Ik zou nu een meer genuanceerde analyse van dit verschijnsel willen uitproberen en nagaan welke elementen van het cinematografische taalsysteem het meest te lijden hebben onder de uitzending op televisie. Ik wil er aan toevoegen dat mijn analyse wellicht erg subjectief mag lijken, maar dat ze gefundeerd is op een lange ervaring en op herhaalde en grondige observaties, waar het merendeel der kijkers niet aan toekomt.

Mijn professionele activiteiten hebben mij in staat gesteld om verschillende perspectieven op hetzelfde object te correleren. Als laboratoriumtechnicus, als geluidstechnicus, als editor ben ik verplicht om tot in het oneindige sequenties van films te bekijken waarvan de inhoud, dat wil zeggen het verhaal, de anekdote, de door acteurs gespeelde scènes, stilaan hun betekenis verliezen en plaats maken voor de formele elementen, zoals de duur van een shot, het ritme dat ontstaat door de opeenvolging van de shots, de grootte van de verschillende shots, de verhouding in lenzengebruik bij de shots, de as en de hoek, de verhouding tussen de as, de hoek en het licht, de camerabewegingen, kortom de *structuur* van de film die normaliter *onzichtbaar* dient te blijven voor de toeschouwer maar die noodzakelijk is voor de duidelijkheid en de hechtheid van de vertelling. Het zijn kenmerken die enkel de meest kritische toeschouwers en de meest heldere recensenten opvallen wanneer er tekortkomingen zijn op dit vlak (een slechte overgang, een sprong op de as...). Deze kenmerken schragen de *zichtbare* elementen van de mise-en-scène, zoals het spel van de acteurs, de keuze van de decors, kostuums, enzovoort. Deze routine van de laboratoriumtechnicus zou eigenlijk aangeleerd moeten worden op de filmscholen, omdat het de meest inzichtrijke filmanalyse is en deze ervaring zou heel wat onkunde en amateurisme uit de wereld helpen.

Als ciné-club-presentator heb ik gedurende meer dan tien jaar de reacties van diverse soorten publiek op films die ik door en door kende, kunnen observeren. Dat stelde mij ertoe in staat om als het ware de impact van deze onzichtbare structuur op de toeschouwers te observeren. Als filmpresentator bij de televisie heb ik gedurende een tiental jaren zo'n twee à driehonderd films die ik zag en herzag in projectie of op het kleine scherm, kunnen vergelijken.

Wat zijn mijn conclusies van deze lange ervaring? Ze zijn eenvoudig en duidelijk maar ze zijn ook verbijsterend.

Ik heb bijvoorbeeld kunnen nagaan dat de televisie bijna volledig de

tekorten van de cinematografische structuur *verdoezelt*. Een film waarvan de constructie zwak is, maar waarvan het onderwerp interessant is, de dialogen tamelijk goed zijn en het spel van de acteurs klopt, lijkt beter te zijn op het kleine scherm dan in projectie op het grote doek. De televisie gumt de slechte overgangen weg, de al te lange instellingen, de verkeerde of overbodige camerabewegingen. Om dezelfde reden zijn bepaalde series of drama's die men op het kleine scherm met genoeg bekijkt niet om aan te zien op een groot scherm. De actie, de dialogen, het spel zijn niet gewijzigd, maar alles lijkt trager, zonder ritme, zonder geloofwaardigheid en zonder dramatische spanning. Dat komt omdat de structuur van de filmische taal ontbreekt, enkele uitzonderingen bevestigen de regel: bijvoorbeeld *TOVERFLUIT* en *SCÈNES UIT EEN HUWELIJK* waar Bergman een heldere en bijna overnadrukkelijke vertelstijl in de trant van de televisie heeft weten te koppelen aan een strakke cinematografische structuur.

Ik heb ook geconstateerd dat de televisie de tekortkomingen van de cinematografische taal wel verdoezelt, maar tegelijkertijd de effecten die eigen zijn aan haar retoriek weggomt. De montage waarvan men weet, of waarvan men heden opnieuw zou dienen te beseffen, dat het een tweede *mise-en-scène* is, verliest op de televisie al zijn kracht, en de functie ervan valt er samen met die van de *découpage*. Het ritme van een sequens is nauwelijks merkbaar, tenzij het overdreven wordt. De allegorische of ritmische *inserts* in de films van Peckinpah bijvoorbeeld lijken vergezocht en de wondermooie gevechtsscène in *FALSTAFF* van Orson Welles wordt onduidelijk en onbegrijpelijk. Wat de films van Eisenstein betreft, is het een ware catastrofe: alsof Michelangelo door de worstmachine is gedraaid en daarna weer is samengesteld uit de onvolledige puzzelstukjes. Alleen wie *POTEMKIN* goed kent, herkent op het scherm de teleurstellende schaduw van wat hij bewondert. Anderen zien alleen vreemde en saaie beelden.

Verder constateerde ik nog dat de televisie door selectief de onderdelen van de filmische taal te filtreren, bepaalde films totaal vervormt. Dit zou erg kunnen worden als men geen tegenwicht biedt, omdat het aan een immens publiek een verwrongen beeld van de filmkunst geeft. Ik denk aan de films van John Ford, waar alleen de stevige verhalen en de sterke vertolking van overblijven, maar waarvan het ongelooflijk mooie gevoel voor de ruimte (in de topografische zin van het woord) en de duur, dat van Ford een van de echte epische dichters van de film maakt, verloren gaat.

Ik denk ook aan de komedies en thrillers van Howard Hawks, waarvan de televisie weliswaar de verfijnde ontwikkelingen en de meer oppervlakkige briljante kanten weergeeft, maar waarvan de metafysi-

sche nonchalance, die hem zit in de keuze van de kadreringen, de 'timing' van de shots, de subtiele travellings en andere kunstvaardigheden van de constructie, wegvalt.

Ik denk ook nog ter afsluiting van de lijst die lang zou kunnen doorgaan, aan de muzikale komedies van Busby Berkely, waarvan de televisie wel weergeeft wat de camera zag, maar niet de manier waarop de camera zag wat ze ons toont weergeeft, want hier bereiken we het meest specifieke van de filmische taal.

Waarom al dat onbegrip? Omdat de drie soorten verklaringen, de sociologische, de technologische en zelfs de semiologische geen stand houden bij herhaalde waarneming. Ik ben ervan overtuigd dat er een andere verklaring is, die tevens eenvoudiger en fundamenteeler is. Deze verklaring meen ik gevonden te hebben in een van de hypothesen van de Gestalt-theorie, de vorm-theorie.

'Gestalt-theorie' en de synergische percepties

De Gestalt-theorie is ontstaan in Duitsland in 1890 en werd achtereenvolgens ontwikkeld door Ehrenfels, Helmholtz, Mering en andere psychologen op basis van de zeer precieze observaties van het perceptieproces bij mensen en dieren. Deze theorie constateert dat een element van betekenis verandert wanneer het in een ander geheel ingebed wordt. Men stelt dat het geheel eerder waargenomen wordt dan de componenten waaruit het bestaat. De notie 'Gestalt' ontstaat door de verhouding van de verschillende onderdelen ten opzichte van elkaar.

In 1967 heb ik in een klein experimenteel filmpje, EXPERIMENTEN MET HET OOG- EN OORVLIES, bijna per toeval enkele effecten van het synergische spel tussen het kijken en het horen blootgelegd. Op basis van deze wederzijdse werking heb ik een systematische verklaring voor het fenomeen van de vermindering van de film op de televisie proberen te vinden. Ik heb de verklaring niet, zoals ik hoopte, gevonden in de werking tussen oog en oor, maar in het visuele veld zelf.

Prikkeling van het netvlies via optische of elektronische weg

Laten we opnieuw het voorbeeld nemen van een beeld gezien op een scherm, het resultaat van projectie en een beeld op de kathodische buis van een televisietoestel, en laten we eens kijken hoe in beide gevallen het netvlies geprikkeld wordt. Daarbij wordt afgezien van de aanwezige licht sfeer, de definitie, de omgeving en de semantische inhoud van het geziene beeld.

Wat zijn de verschillen? Bij optische projectie wordt per 24ste deel van een seconde (juister gezegd bij elke gepaarde fractie van één 48ste van een seconde) een *volledig* beeld in het *volledige* netvlies geprent. Door middel van de oogtraagheid wordt de *beweging* van de geziene, korte successieve beelden gereconstrueerd. Bij elke shotwisseling krijgt elk deel van het netvlies gelijktijdig met alle andere delen van het netvlies een impressie die *verschilt* van de impressie die hij één 50ste van een seconde tevoren had gekregen.

Bij een elektronisch beeld wordt er op geen enkel moment van de waarneming ingewerkt op het hele vlak van het netvlies. Het traject van de 'flying spot' is zo gesynchroniseerd dat elke 400.000ste van een seconde slechts een minuscuul deeltje van het netvlies geprikkeld wordt. De oogtraagheid reconstrueert niet alleen de beweging van de beelden maar ook het stilstaande beeld dat nooit in zijn volledigheid gezien wordt.

Hieruit kan men vier conclusies trekken, twee voor de optische en twee voor de elektronische processen, maar ook twee die te maken hebben met de zuivere waarneming en twee die een psychologisch karakter hebben. Ze kunnen als volgt geformuleerd worden:

1. Bij de elektronische buis is de kijkactiviteit punctueel en sequentieel.
2. Bij de elektronische buis – waar er sprake is van 400.000 punten per seconde – is de rol van de oogtraagheid twijfelachtig. Het zijn veel meer de hersenen die zien, dan het oog. In de hersenen is het vooral de linker hersenhelft – die de hele rechterkant van het lichaam controleert en die de analytische, sequentiële en logische processen beheerst – die in werking treedt. Kortom, de elektronische visuele waarneming is veel 'intellectueler' – zo niet intelligenter – dan de optische.
3. Bij de optische waarneming is op elk moment, onafhankelijk van de mate waarin het scherm belicht wordt, de waarneming veel globaler, ritmischer en harmonischer. Het netvlies wordt geprikkeld over een oppervlakte die 400.000 maal groter is. Het synergetische effect voltrekt zich door middel van de simultane prikkeling van tienduizenden netvlieskegeltjes en -staafjes. Op hun beurt prikkelen deze *simultaan* de uiteinden van de optische zenuw.
4. Bij de optische waarneming worden de beide hersenhelften aangesproken. Vanzelfsprekend de linker, die de hersenhelft van de visuele waarneming en het logische begrijpen is, maar ook de rechterhelft die de ritmische, auditieve en ruimtelijke verbeelding, maar ook de emotionele reflexen en het symbolische voorstellingsvermogen bevat. Kortom, de optische waarneming is veel minder intellectueel dan de elektronische, veel gevoeliger, 'ritmischer' en 'muzikaler'.

Wellicht zal men tegenwerpen dat dit de bevindingen van Mac Luhan tegensprekt, die een veel scherpere scheiding maakt tussen visuele en auditieve waarneming. Alleen verdere proeven kunnen hierover uitsluitsel geven. Ik geloof echter, conform aan de Gestalt-theorie dat de twee functies verschillende polariserings kunnen hebben. Zowel het zien als het horen kunnen sequentieel en harmonisch zijn, alnaargelang de wijze waarop de zintuigen geprikkeld worden.

Parameters voor een experimenteel onderzoek

In de recente ontwikkelingen worden de opvattingen over de oogtraagheid gewijzigd. Men kan tegenwoordig zeer rechtstreeks de elektrische impulsen die door de oogzenuw aan de hersenen meegedeeld worden, meten. De exactheid van deze meting is relatief, meer differentieel dan absoluut. Men heeft nog niet de gevoeligheid bereikt om bijzonder kortstondige impulsen te meten, van bijvoorbeeld een vijf-tigste of van een vijf-honderdste van een seconde.

Om de hypothese die ik voorleg te controleren zou men bij experimenteel onderzoek de volgende stappen moeten zetten:

- a. De gevoeligheid bij meting van de impulsen van de optische zenuw vergroten.
- b. Een reeks van test-filmpjes vervaardigen en de effecten ervan op een groep kijkers nagaan, volgens de klassieke methode van de experimentele psychologie, om de twee soorten van waarneming, de optische en de elektronische, te onderzoeken. Het onderzoek moet zich toespitsen op de betreffende hersenhelft en de transparantie of de dichtheid van de filmische structuren in verhouding tot de inhoud van de boodschap.

De bevestiging of integendeel de weerlegging van deze theorie is niet alleen een academische kwestie. De volgende toepassingen en betekenisvolle ontwikkelingen zouden verwacht kunnen worden:

- a. Een beter begrip van de toeschouwersreacties zowel wat betreft film als alle andere audiovisuele boodschappen.
- b. Een technologische verbetering van de registratie, de reproductie en de retransmissie van beeld en geluid volgens modi die beter aangepast zijn aan de menselijke mogelijkheden en die hun functioneren beter blootleggen.
- c. Een beter begrip van het functioneren van zowel de intelligentieprocessen als de emotionele reacties van de mens.

Vershil of overwicht?

Mijn hypothese, en ik herhaal dat het een hypothese is, stelt dat de televisie een punctuele, sequentiële en analytische vorm van kijken veronderstelt en de cinematografische projectie een kijkproces waarbij het synergetische, het ritmische en het harmonische van belang zijn.

De structuren van de filmische taal werden ontwikkeld, beslist onbewust maar met een diepe consistentie, om te beantwoorden aan dit type van waarneming. Deze structuren zijn dus inadequaaf voor televisie-uitzending en de televisie kan slechts de film verminken wanneer die uitgezonden wordt.

Dit betekent geenszins dat de televisie als expressie en communicatie meer- of minderwaardig is aan de cinema. Een dergelijke conclusie zou absurd en even zinloos zijn als het opstellen van een hiërarchie tussen poëzie en schilderkunst, of muziek en theater. De waarheid is dat ze totaal verschillend zijn en dat hun overeenkomsten volkomen oppervlakkig en illusoir zijn. Het bijzondere gemak waarmee de televisie de *onderwerpen*, de *inhoud* van de films weergeeft houdt een quasi universele verwarring wat betreft de gelijkende identiteit van beide media in stand. Het onderwerp van een film is niet zijn essentie, evenmin als het onderwerp van een schilderij de zin van dat schilderij weergeeft.

Men zal tegenwerpen dat de kijker zich daar niet om bekomert en zich niets aantrekt van de vorm, de taal en de betekenis van een werk en de essentie van de films. Dat is nog niet zo zeker en het is nog geen reden om de verwarring te laten voortduren en het bedrog in stand te houden.

Ik geloof dat film en televisie totaal *verschillende* taalsystemen zijn. Mijn bedoeling is te begrijpen waarin ze verschillen, om voordeel te behalen uit deze verschillen en om de verwarring die het resultaat van hun gelijkstelling is, op te helderen.

Aan het begin van deze eeuw onderscheidde Freud het verschil tussen een manifeste en een latente inhoud van de droom. Deze ontdekking, die zowel gebaseerd was op een analyse van dichters als op observaties van zijn patiënten, bracht in enkele jaren tijd een omwenteling in de menselijke psychologie teweeg. De consequenties ervan zijn nog steeds niet te overzien.

Men sta mij toe, deze begrippen toe te passen op de verhouding tussen de filmische en de elektronische beeldtaal. Veel films, in elk geval de beste films, bevatten zoals dromen zowel een *manifeste* als een *latente* inhoud. De afstand, of soms de tegenstelling tussen beide komt

min of meer overeen met het verschil tussen onderwerp en betekenis dat ik zojuist aanstipte. Ik vind het eigenaardig dat de televisie in staat is, om zonder al te veel tekortkomingen, de manifeste inhoud van de films weer te geven, maar totaal niet in staat is om juist de latente, de verborgen inhoud die aan een film zijn ware waarde verleent, weer te geven. De nauwkeurige analyse van films leert dat de latente inhoud weergegeven wordt door middelen die eigen zijn aan de retorica van de film, de retorica waarop de televisie geen greep heeft. Wanneer we de redenen voor deze onmacht en de psycho-sensoriële mechanismen die onze waarneming bij de verschillende soorten schermen bepalen blootleggen, kan dat ons er alleen maar toe brengen om de cinema en de televisie beter te begrijpen. En ook om zowel het subject als het object van hun werking te begrijpen: de mens.