

Afwezigheid van stilte

Richard Abel and Rick Altman (eds.)
The Sounds Of Early Cinema
Indiana University Press, 2001

In weinig andere velden van het esthetisch onderzoek is er zo een nauwe verwantschap tussen theorievorming en historisch onderzoek als in de filmstudies. De reden hiervoor is dat, in tegenstelling tot de meeste andere disciplines, filmstudies haar object niet alleen theoretisch maar ook empirisch moet construeren (en dus permanent bijsturen en problematiseren). Onder invloed van steeds nieuwe ontdekkingen, niet alleen in de hedendaagse, digitale film, maar ook in de vroege, dat wil zeggen 'stomme' en 'prenarratieve' film, zijn de historici verplicht ook theoretische standpunten in te nemen, terwijl anderzijds de theoretici zich niet kunnen permitteren het empirische materiaal van de geschiedschrijving links te laten liggen. 'Film' is daarom hoe langer hoe minder een vast omschreven voorwerp, praktijk of corpus gebleven, maar fungeert vandaag als een terrein waar theorie en geschiedenis elkaar wederzijds en zeer voorbeeldig bevragen en bevruchten.

Om het belang van het boek van Altman & Abel over het geluid in de primitieve cinema beter te situeren, schets ik nog even kort de grote veranderingen die zich in de kijk op het begrip 'stomme film' hebben voorgedaan sinds ruwweg de late jaren '70. Iedereen weet ondertussen dat de film uit de periode van voor de geluidsband (1895-1927) niet 'stil' was, maar bij de projectie vergezeld werd door een groot aantal geluiden waarvan de diversiteit en complexiteit pas nu begint door te dringen. Tezelfdertijd is er ook een consensus gegroeid over het feit dat de vroege cinema niet 'primitief' of 'prenarratief' was, maar radicaal 'anders' dan de latere, narratieve (Hollywood-)film. **[einde pagina 140]** Beide fundamentele inzichten, die rond geluid en die rond narrativiteit, zijn meer recentelijk door de werkzaamheden van DOMITOR (de internationale vereniging die zich bezig houdt met de studie van de eerste jaren van de film) opmerkelijk verfijnd. Aan de ene kant zijn er veel inspanningen verricht om het 'anders-zijn' van dit type cinema te duiden, aan de andere kant is er opnieuw ruimte gekomen voor de plaats van stilte in de stomme film.

Het boek van Altman en Abel bundelt gedeeltelijk de bijdragen van de 5e DOMITOR-conferentie (Washington, 1998). De voordrachten die specifiek handelden over experimenten met synchroon geluid waren reeds verschenen in een speciale uitgave van *Film History* in 1999. De 25 teksten die nu voorliggen schrijven zich stuk voor stuk in een veel bredere context in. Stuk voor stuk, maar ook en vooral als een geheel, leveren ze een zeer belangwekkende bijdrage aan het debat rond de vroege film (en in feite rond film in het algemeen, want het is een publiek geheim dat de theorievorming op het vlak van de vroege cinema sinds vele jaren richtinggevend is voor het denken over film tout court). Wat het boek als boek zo interessant maakt, is de uitzonderlijke theoretische en methodologische cohesie en coherentie van het geheel, wat natuurlijk de verdienste is van beide redacteuren, maar ook wijst op de zeer intense samenwerking binnen de DOMITOR-groep.

Het uitgangspunt van het congres was dubbel. Ten eerste is er de discussie over het grensverleggende artikel van Rick Altman, 'The Silence of the Silents', gepubliceerd in *Music Quarterly* in 1996. In deze bijdrage breekt Altman met de stereotiep geworden opvatting dat de 'stomme' film altijd met geluid gepaard ging en dus op geen enkele manier als een 'stille' film mocht worden beschouwd. In tegenstelling hiermee houdt Altman een pleidooi voor onderzoek naar plaats en functie van stilte in dit type cinema. Niet om op die manier terug te keren tot de vroegere definitie van stomme films als film zonder klankband, maar om zo nieuw onderzoek mogelijk te maken naar stilte als mogelijke dimensie ervan. Ten tweede is er

ook de reflectie over het talrijke historische materiaal dat in de jaren '90 rond de stomme film is komen boven drijven en dat de onderzoekers tot een aantal fundamentele herijkingen heeft gedwongen. Eerder dan terug te moeten vallen op indirecte interpretaties, kan de moderne filmtheorie zich nu baseren op directe historische getuigenissen, die een heel ander beeld laten zien en horen van de vroege cinema. Allerlei geluidsmachines zijn onlangs teruggevonden (tijdens de conferenties waren trouwens allerlei demonstraties voorzien, die blijkbaar een zeer diepe indruk hebben nagelaten), en vooral de manier waarop die machines hun betekenis ontleenden aan verschillende contexten (de wereld van het amusement, de economie, de industrie, de wetgeving, kortom de cultuur) staat nu centraal in de analyse van de DOMITOR-groep.

Omdat beide invalshoeken het theoretische en historische raamwerk van vrijwel alle bijdragen vormen, is het boek een mooi geheel geworden, dat toch ook de grote verschillen [einde pagina 141] len in aanpak en duiding van de deelnemers aan bod laat komen. Ik wil om die reden hier dan ook niet ingaan op de bijdrage van deze of gene auteur (dit zou onrecht doen aan het boek, zowel als aan de niet vermelde medewerkers), maar wel een aantal krachtlijnen naar voren halen die mijns inziens een belangrijke bijdrage leveren aan de theorievorming rond film en misschien een aantal nuttige ideeën aanbrenge voor wie in esthetica in het algemeen geïnteresseerd is. Filmstudies kan misschien wel, zoals de linguïstiek dat deed in de jaren '60, een pilootfunctie vervullen voor het geheel van de cultuurwetenschappen (maar dit is natuurlijk een andere kwestie, waarover later misschien meer).

Een in mijn ogen essentiële hypothese die door meerdere auteurs wordt verdedigd, is de herinterpretatie van de band tussen cinema en moderniteit. Hiermee wordt bedoeld dat cinema een interessante case is om het paradoxale karakter van de moderniteit in de verf te zetten. Zowel film (als medium) als moderniteit (als historisch paradigma) worden immers gekenmerkt door de paradoxale (en niet-dialectische) combinatie van een logica van dissociatie, scheiding, autonomisering, e.d., en van een logica van re-associatie, fusie, versmelting. Hoe meer de moderniteit alle onderdelen van het menselijk leven en handelen en van de omringende wereld in stukjes verdeelt (in het veld van de visuele studies kent iedereen wel het boek van Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, waar deze 'verdelende' logica sterk op de voorgrond komt), hoe meer ook het verlangen opduikt om deze splitsing, die als een verlies van eenheid wordt aangevoeld, ongedaan te maken, soms op nostalgische manier (geen moderniteit zonder anti-moderniteit), soms ook op revolutionaire manier (geen moderniteit zonder utopie en avant-garde). Wat dit voor de politiek en de kunsten kan betekenen is ondertussen bekend. Maar voor de film levert de koppeling met het paradoxale van de moderniteit een heel verfrissende nieuwe interpretatie van het medium op. Lange tijd was het streven naar de klankband (de opvolger van allerlei vormen van synchroon geluid sinds het ontstaan van de film) gezien als een poging een onrealistisch 'gebrek' weg te werken. Uit heel wat bijdragen aan deze bundel blijkt dat de koppeling van klank en beeld, waarvan de klankband zoals gezegd maar een late uitloper is, vooral moet worden gelezen als het antwoord dat de moderne techniek wil geven op de versplintering die ze zelf heeft veroorzaakt. Het toevoegen van klank aan filmbeelden gaat dan ook veel verder dan het linken van het ene medium (klank) aan het andere (beeld), maar wijst vooral op het zoeken via technische middelen naar vormen van synesthesie die de autonomisering van klank en beeld kapot hadden gemaakt.

Een tweede belangrijk aspect betreft het welbekende punt van de nationale verschillen binnen het filmmedium. De idee dat deze verschillen in de eerste plaats met de opkomst van de klankband samengaan, terwijl de film uit de eerste jaren een universeler karakter zou hebben gehad (allerlei stilistische en thematische idiosyncrasieën niet te na gesproken), wordt door deze bundel danig onderuitgehaald. *The Sounds of Early Cinema* toont zwart op wit aan

dat deze verschillen wel degelijk vanaf het aller- **[einde pagina 142]** eerste begin deel uitmaken van de productie- en consumptiepraktijken van de film. Fascinerend is bijvoorbeeld de manier waarop hier de rol van muzikale intermezzo's in de Amerikaanse 'actiefilm' van de eerste jaren wordt verduidelijkt (in de fameuze *The Great Train Robbery* zitten er zo een aantal, waarvan het belang en zelfs de aanwezigheid door de kritiek tot nu toe volledig over het hoofd werd gezien). Deze 'Fremdkörper' zijn te verklaren door de economische crisis van 1873, die in de VS aan de wieg stond van de 'reizende gezelschappen', waar een bont allegaartje van entertainers en performers de plaats innam van de te duur geworden zittende gezelschappen. Men kon hierbij gebruik maken van de dumpingprijzen die het veel te snel gebouwde spoorwegnet in rekening bracht om weer rendabel te worden. Omdat deze gezelschappen in de periode 1900-1910 ook werden ingeschakeld bij de uitbouw van de filmindustrie en het publiek gewend was aan theatervertoningen waarbij elk van de leden van het gezelschap zijn ding kwam doen, dragen de eerste pogingen tot het filmisch vertellen van verhalen nog veel sporen van genrevermenging die vanuit een hedendaags perspectief onbegrijpelijk lijken. Hierbij aansluitend is natuurlijk het debat over de zeer fragiele grenzen tussen de oude en nieuwe media van die pionierstijd. In *The Sounds of Early Cinema* wordt een boeiend pleidooi gehouden voor een herinterpretatie van de haat-liefdeverhouding die tussen film en theater heeft bestaan, en die in feite niet kan worden verstaan zonder de niet minder complexe relatie die elk van beide media tezelfdertijd met het 'genre' of 'medium' (?) van de music-hall onderhoudt. Mutatis mutandis kan deze driehoeksverhouding worden vergeleken met de manier waarop we in onze kijk op het antagonisme tussen schilderkunst en fotografie vandaag de dag ook een derde medium betrekken, dat van het medium dat artistieke en mechanische reproductie in zich verenigt, namelijk de ets.

Ten derde beklemtoon ik natuurlijk graag de zeer kritische houding die in vele bijdragen doorklinkt tegenover een aantal dooddoeners en clichés rondom de stomme film. Een goed voorbeeld is de compleet verkeerde hypothese dat stomme films niet op een scenario en een volledig uitgeschreven script zouden zijn gebaseerd, of dat de acteurs (waarvan men in de cinema van die jaren altijd de lippen ziet bewegen) zomaar om het even wat uitspraken. DOMITOR-onderzoekers brengen jaar na jaar onweerlegbare bewijzen van het tegendeel aan. De scripts bestaan, inclusief de dialogen, en beide werden nauwgezet gevolgd. Men heeft zo stomme films via liplezen laten 'her-scripten' en de gelijkenissen met de teruggevonden 'echte' scripts zijn verbluffend; bovendien weet men nu dat contemporaine toeschouwers de niet letterlijk uitgesproken tekst inderdaad begrepen, zonet hoorden. Een bewijs daarvan vormden de onmiddellijke reacties van het publiek wanneer een acteur te opvallend afweek van wat hij verondersteld werd te 'zeggen'.

In de vierde plaats kan worden gezegd dat deze congresbundel er inderdaad ook in slaagt een nieuwe inhoud en betekenis te geven aan het begrip 'stilte'. Meer bepaald **[einde pagina 143]** wordt hier bijzonder duidelijk dat stilte geen 'ding' is, of zo men wil een afwezigheid van geluid, maar een complexe praktijk die sociaal is geconstrueerd. Stilte moest immers worden opgelegd, bijvoorbeeld door de keuze van een onderwerp en door het streven naar culturele legitimering van het medium film. Anderzijds wordt door vele auteurs ook gehamerd op het feit dat 'geluid' absoluut geen homogeen gegeven is, noch op technisch vlak (maar dat wisten we al), noch op het vlak van de appreciatie (en dit kan pas naar waarde worden geschat als we het plaatsen tegenover de wisselende oordelen over 'stilte'): heel wat geluidseffecten werden immers als storend, misplaatst, mislukt, of gewoon overbodig beschouwd (vele toeschouwers beweerden het geluid beter te horen zonder dat er geluid aan te pas kwam!).

Dit brengt ons bij een vijfde en laatste punt, dat misschien als het meest originele van het hele boek kan worden beschouwd, namelijk de studie van de synesthetische 'hearing voices'. Sinds de studies van Michel Chion en anderen aanvaardt nu elke filmtheoreticus dat horen en zien op complexe manier overvloeien in wat 'audio-vision' wordt genoemd. Wat *The Sounds*

of Early Cinema echter mooi aantoont, is dat ook bij gebrek aan geluid het kijken een auditieve dimensie kan bezitten (waarbij sommige films echt inspelen op het fictieve geluid dat de toeschouwer dan zelf tijdens de projectie denkt te horen). Bovendien, en de close reading van de receptie van bepaalde werken laat ook dit heel overtuigend zien, hoeft deze imaginaire klankband in niets onder te doen voor wat men met menselijke en mechanische middelen in die jaren aan het beeld kon toevoegen (en ook dit is natuurlijk een reden om los te komen van de idee dat voor de toeschouwer van de stomme film dit type cinema iets was waar klank aan 'ontbrak').

Kortom, *The Sounds of Early Cinema* is een bijzonder en heel waardevol boek. Het zou zonde zijn als het alleen maar door filmhistorici zou worden gelezen.

Jan Baetens