

Esthetische polyfonie in *Prénom Carmen*

De uiteenrafeling van perceptuele eenheid via multimodale dissonanten

Maarten Coëgnarts & Peter Kravanja

Dissonance is the truth about harmony.

Theodor Adorno, Aesthetic Theory

Prénom Carmen (Jean-Luc Godard, 1983) is het tweede luik uit Godards 'trilogie over het sublieme', samen met *Passion* (1982) en *Je vous salue Marie* (1984). De titel is een knipooog naar de gelijknamige novelle van Prosper Mérimée uit 1845 waarin het Sevillaanse zigeunermeisje het hoofd van een brigadier op hol brengt. (1) In Godards eigentijdse variant op het thema van de femme fatale speelt Maruschka Detmers de rol van Carmen, een Parisienne die samen met enkele vrienden een bank overvalt om een film te kunnen financieren.

Tijdens de overval worden Carmen en Joseph (Jacques Bonnafe), een van de jonge bewakers met een wel heel Bijbelse voornaam, op slag verliefd op elkaar. Samen vluchten ze naar de kust van Bretagne waar ze de nacht doorbrengen in het strandhuis van de krankzinnig geworden oom Jean (een rol die Godard zelf voor zijn rekening nam).

Volgens de Duitse filosoof Theodor Adorno, zelf componist en overigens leerling van Alban Berg, was de muziek de allerhoogste van de kunsten. Film, een zogenaamd 'onzuivere kunst', treedt vaker in interactie met het theater of de schilderkunst dan met de muziek. Het is de verdienste van een werk als *Prénom Carmen* om te exploreren wat het zou kunnen betekenen om een doorgedreven muzikale vorm aan een film te geven. Meer bepaald zal onze analyse aantonen dat er sprake is van polyfonie zoals in een strijkkwartet waar enkele (namelijk vier) stemmen los van elkaar evolueren en elkaar soms op harmonische, dan weer op dissonante wijze ontmoeten. Waar in een realistische benadering à la André Bazin (1975) of Siegfried Kracauer (1960) cinema tot doel heeft (zelfs verplicht is om) de werkelijkheid te reveleren door via *sequence shots* (lange onafgebroken opnames) de kijker een ervaring te bieden die in hoge mate overeenstemt met diens dagelijkse zien en horen, zo opteert *Prénom Carmen* voor een bij wijlen uiterst gefragmenteerde, versplinterde benadering. Op die manier wordt perceptuele eenheid uiteengerafeld in multimodale meerstemmigheid.

De film begint met een snel en ritmisch stadstafereel van nachtelijk verkeer. De horizontale rust van de onderste beeldrand wordt uitgedaagd door zowel diagonale als horizontale beweging elders binnen het beeldkader. Auto's verplaatsen zich vanuit het middelpunt van de rechterbeeldrand naar linksonder. En een sneltrein beweegt op de achtergrond horizontaal van links naar rechts boven de diagonale dynamiek van de voorbijrijdende auto's.

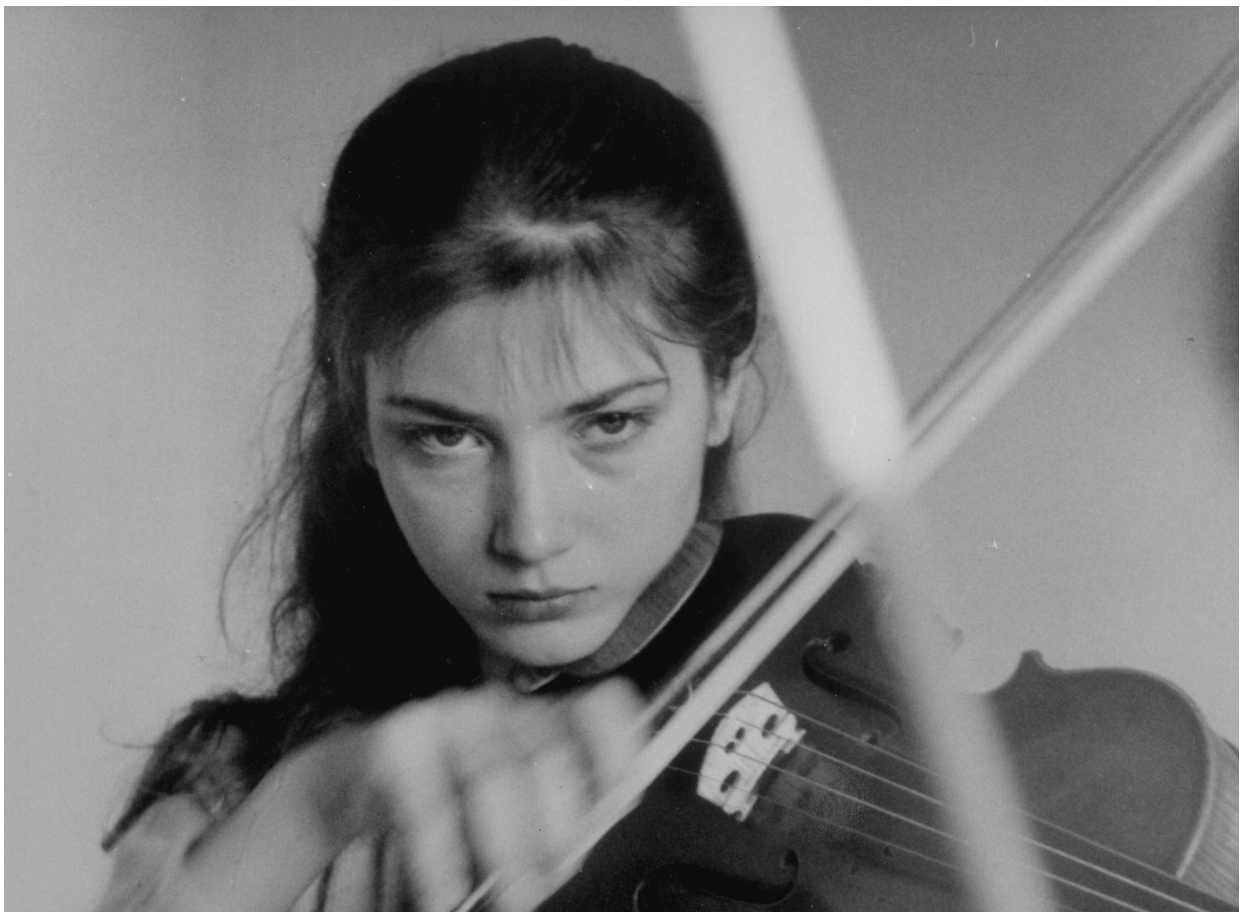
In de tweede opname verschijnt in witte letters op een zwarte achtergrond de titel van de film. Een vrouwelijke stem spreekt in *voice-over* de volgende woorden uit: 'Het veroorzaakt vreselijke golven in jou en mij.' Naast deze stem met een opvallend timbre bestaat de geluidsband uit wat metaforisch kan worden beschreven als het 'gezing' van meeuwen en de 'stem' van de zee. Deze natuurlijke klanken maken de brug naar de volgende opname: de film toont de zee en de ontelbare golven die haar bepalen. Het vermoeden over de herkomst van het geluid wordt bevestigd. Nadat de figuratieve 'golven' uit de verbale uitdrukking al auditief aanwezig waren, worden ze nu ook daadwerkelijk getoond. De *voice-over* vervolgt: 'We gaan door, als we kunnen. Ik ben niet bang, ik kon alleen nooit... ik wist al-

leen nooit hoe me te binden.' Een kortstondige vierde opname toont het licht van de hemel dat door een wolkenmassa breekt, tenslotte gevolgd door een opname van twee van de vier muzikanten (een man en een jonge vrouw) die een van de complexe late strijkkwartetten van Beethoven repeteren. De andere leden van het kwartet bevinden zich *off-screen*.

23

Met deze reeks korte scènes, zonder enige verwijzing naar een onderlinge chronologische samenhang, introduceert de film een systeem van vier leidmotieven, namelijk de intrinsieke *dynamiek* van het verkeer, de *golven* van de zee, het natuurlijke *licht* en de *meerstemmige muziek* van Beethoven. Deze elementen zijn niet louter ornamenteel, ze zijn integendeel sterk verbonden met de thematiek van de film. Ze worden niet als occasionele stijlmiddelen ingezet, maar wel aanhoudend als expressies van een en dezelfde thematische orde: de wisselvallige en trillende stroom van het leven en de liefde. Een verdere analyse kan dit verduidelijken. Hierbij concentreren we ons op één cruciale scène die op formeel en esthetisch vlak zeer rijk is, namelijk de scène vlak na de bankoverval waarin de verliefde politieagent en Carmen in het strandhuis van oom Jean vertoeven.

Beide geliefden bevinden zich binnenshuis. De film toont een algemeen beeld van de personages. Ze zitten op de grond en voeren een dialoog over verwachtingen en verlangens. De man heeft een blauw overhemd aan. De vrouw heeft haar rode jas naast zich gelegd. (2) Deze opvallende primaire kleuren staan in sterk contrast met het natuurlijke tegenlicht dat door het raam naar binnen valt, alsof het expressionisme een dialoog aangaat met het naturalisme. De schaduwen lopen in de richting van de camera. Het venster biedt een uitzicht op de zeehorizon. De synchrone verhouding tussen beeld en klank beantwoordt aan de gewone waarneming. Niet alleen zien we de personages, we horen ze ook spreken. Op een vraag van Joseph antwoordt Carmen: 'Wat ik wil? In het leven? De mensen laten zien wat een vrouw met een man doet', waarop de man repliceert: 'Met een man? Hoe ze tegen hem praat?' 'Nee, helemaal niet', antwoordt ze. 'Wat ze met een man dóet', waarop ze naar Josephs kruis grijpt en de film een nieuwe opname toont van de onrustige zeegolven. Alsof ze



aan een 'bevel' van de wind gehoorzamen rollen de golven van rechts naar links, en ze evoceren zo de beweging van de auto's uit de openingsopname van de film. De onvermoeibare stem van de zee laat zich echter niet horen en wordt ingeruild voor een passage uit het derde deel uit Beethovens vijftiende strijkkwartet in la klein, opus 132. Het klankritme van de muziek treedt in interactie met het visuele ritme van de golven. Dit geluid onderhoudt geen causaal verband met wat er tijdens de opname gebeurt. Het is louter overdrachtelijk, waarbij de conceptuele metafoor DE ZEE IS MUZIEK multimodaal wordt opgeroepen (zie ook Forceville 2009). Het brondomein is immers auditief (de muziek), terwijl het doeldomein visueel wordt uitgedrukt (het beeld van de golven). Hierbij gaat de betekenisoverdracht van bron- naar doeldomein en niet omgekeerd. De klankkleur van Beethovens muziek bepaalt in grote mate de connotatie van de beelden van de zee, meer dan dat de beelden van de zee de toeschouwer tot een bepaalde interpretatie van de muziek zouden aanzetten.

De film toont vervolgens een statische schouderopname of *medium close-up* van de protagoniste. Haar blik is gericht op de rugzijde van Joseph, die op de achtergrond naar buiten kijkt. Wanneer hij zich naar de voorgrond begeeft en zijn hand op haar schouder legt, wordt hij door een afwijzende beweging van Carmen naar de *off-screen* ruimte geduwd. Haar gezicht keert zich in profiel. De contouren ervan worden omlijnd door een natuurlijk zijlicht, waarvan de bron – het licht dat door de wolken breekt (cf. het begin van de film) – zich aan haar rechterzijde situeert. Ook hier zet Beethovens compositie zich ongestoord verder, weliswaar minder fors. De imposante stem van de zee overheerst de geluidsband. Wat zonet onhoorbaar was, laat zich nu horen. Deze samenhangende geluiden vervangen het gesproken woord. Carmens lippen – de *locus* van haar stem, oftewel de plek waar de kijker zich inbeeldt dat deze ontstaat, ook al bevinden de stembanden zich in werkelijkheid lager, namelijk in de keel – bewegen, maar ze doen dat zonder klank voort te brengen. In overeenstemming met de vorige opname zijn de geluiden niet af te leiden uit de reële ruimte van de film scène. Dit resulteert in een antinaturalistische kwaliteit die net als de aanwezigheid van de verzadigde kleuren



Maruschka Detmers & Jacques Bonnaffe als Carmen & Joseph

sterk contrasteert met het naturalisme dat voortvloeit uit het natuurlijke licht. De klankritmes van de muziek en de zee geven metaforisch uitdrukking aan de innerlijke ritmes van twee verliefde mensen. Ook hier stuurt het geluid in zekere mate de interpretatie van het verhaal dat de film toont. Immers, zoals muzikale harmonie slechts mogelijk is als een dynamische spanningsverhouding tussen minstens twee tonen, en zoals zeegolven gekenmerkt worden door een niet aflatende rusteloosheid, zo resulteert verliefdheid uit aantrekken en afstoten. De bewegingen van de muziek en de zee connoteren metaforisch de interactie van Carmen en Joseph: een nooit ophoudende strijd tussen tegengestelden. Deze dialectiek blijkt ook uit het volgende aforisme dat op het einde van de film te horen is: *'L'union parfaite de plusieurs voix empêche le progrès de l'une vers l'autre.'* 'De perfecte harmonie tussen meerdere stemmen verhindert dat ze tot elkaar komen.' (Denk in dit verband ook aan de opname van twee treinen die elkaar zijdelings passeren. Ze naderen elkaar vanuit tegengestelde richting om vervolgens weer uit elkaar te gaan.)

Deze loskoppeling waarbij een akoestisch betekeniselement (in dit geval de menselijke stem) wordt verwijderd, herinnert aan een ogenschijnlijk triviale opname uit het begin van de film, een opname die in haar statische opbouw en natuurlijke belichting gelijkaardig is aan wat hierboven beschreven wordt. Carmen rookt een sigaret. Wanneer ze aan het lachen wordt gebracht door oom Jean, wordt een deel van haar gelach plots weggeknipt en vervangen door absolute stilte.

Dit weglaten zet de kijker ertoe aan de tactiele en begeleidendende dimensie van het geluid los te laten. Geluid maakt de visuele ruimte immers plastischer. Klanken (alomtegenwoordige trillingen) heffen de afstandelijke dimensie van het beeld op en plaatsen de toeschouwer in een aanwezige ruimte. Het geluid schept een band met de waargenomen objecten. Door het geluid los te koppelen van het beeld wordt deze tactiele link niet langer gelegd, wat op zijn beurt resulteert in afstandelijkheid. Door deze evocatie van een afstand voelen we dat we niet zomaar een contingent en triviaal moment aanschouwen, maar wel de essentie van iets onbeschrijflijks. De contradictie tussen beeld en geluid overschrijdt de grenzen van de normale waarneming. Meestal overbrugt de diëgetische klank (bijv. de stem van een personage) de afstand die kenmerkend is voor de zuiver visuele ruimte. De klank brengt de kijker als het ware onmiddellijk het beeld in. Door dit betekeniselement uit te schakelen wordt de abstracte kwaliteit van het visuele benadrukt. De vaststaande en gesedimenteerde betekenissen tussen beeld en geluid – het synchrone geluid zoals we dat doorgaans kennen – wordt losgewrikt en uit haar verband gebracht. Hierdoor verschijnt de herkenbare en vertrouwde wereld op een geheel nieuwe wijze en wordt onze waarneming (bijv. van een vrouw) opnieuw tot leven gebracht. Niet wat er verschijnt staat centraal, maar de *manier waarop* dit verschijnt. (3) Het effect hiervan is dat het onderwerp met een volledigheid wordt weergegeven die niet in de natuur te vinden is. Iets dergelijks doet zich in andere films van Godard ook voor, o.m. in *Passion* (1982) waar een mismatching optreedt tussen gezichten en stemmen of in *Vivre sa vie* (1962) waar de kijker het personage gespeeld door Anna Karina soms ziet maar niet hoort spreken.

Deze brug naar een niet-tactiele en abstracte oorsprong appelleert aan wat Kant een esthetische idee noemt: een idee die onze zintuigen een verwijzing naar het transcendente aanreikt (Scruton, 1982: 113). Deze esthetische ervaring wordt versterkt door de uitdrukkelijke symbolische aanwezigheid van het natuurlijke licht binnen de scenische opbouw van de beelden, alsof de film het niet te benoemen karakter van de vrouw in een sensibele vorm probeert weer te geven. De essentie van een kunstwerk ligt niet in het *nabootsen* van het zichtbare maar wel in het *zichtbaar maken*.

Na een vluchtige opname van de golven in vooraanzicht toont de film een iets langere versie van dezelfde situatie als in de vorige opname. Deze keer is de relatie tussen het beeld van de personages en het geluid hersteld. We horen de personages spreken. Het geluid verleent de beelden opnieuw een tactiele en concrete dimensie waardoor het abstracte van de visuele ruimte wordt opgeheven. De lichaamstaal uit de vorige opname wordt opnieuw bijgestaan door het gesproken woord. De akoestische kloof is gedicht. Joseph voelt zich aangetrokken tot Carmen, terwijl zij wenst dat hij vertrekt. Het geluid van golven houdt ook hier aan. In tegenstelling tot de vorige beelden is de klassieke muziek nu extra-diëgetisch geworden.

De film toont vervolgens een opname van het strand. Het geluid van meeuwen weerklinkt. Het derde deel uit Beethovens strijkkwartet hervat en kondigt een parallelle beeldenreeks aan waarbij opnamen van de violisten worden afgewisseld met opnamen van Carmen en Joseph aan het raam en in de slaapkamer. De handelingen van de muzikanten worden nu ook via montage verbonden met de handelingen van de protagonisten. Hoewel beide gebeurtenissen ruimtelijk gescheiden zijn, suggereren de beelden een gelijktijdig en chronologisch tijdsverloop resp. van de avondschemering, de nacht en de ochtend. De botsing van twee verschillende gebeurtenissen overstijgt de louter denotatieve en reproducerende kwaliteit van de individuele beelden. Ook hier bereikt de film een gevoel van esthetische verdichting. We lijken de grenzen van het concrete te overstijgen.

Samengevat kunnen we stellen dat *Prénom Carmen* net zoals het strijkkwartet van Beethoven – dat de kijker overigens niet alleen in al zijn abstracte muzikale perfectie te horen krijgt, maar ook tijdens de repetities ziet ontstaan doorheen de lichamelijke interactie van de muzikanten met hun instrumenten – een polyfoon kunstwerk is. De film is een meerstemmige ode aan de dynamiek van het leven zelf, waarin spanningen en tegenstrijdigheden net zo alomtegenwoordig zijn als het systolische en diastolische ritme van onze hartslag. Deze polyfonie articuleert zich (op vormelijk, esthetisch vlak) via enkele opposities. Zo staat het natuurlijke licht in contrast met antinaturalistisch kleurgebruik. Ook associeert de menselijke stem zich met het lichaam waar ze toe behoort of wordt ze er integendeel van losgekoppeld, waardoor het ont-stemde lichaam de dissonante confrontatie aangaat met absolute stilte, het woeste geluid van de zee of het weergaloze opus 132 om er de metaforische inwerking van te ondergaan. Een laatste spanning is veeleer van ruimtelijke of materiële aard: ze ontstaat wanneer via een parallelle montage verschillende gebeurtenissen met elkaar worden geconfronteerd of, nog algemener, wanneer verschillende lichamen op onderscheiden locaties met elkaar in dialoog treden (de muzikanten versus de geliefden). Dit contrapunt, deze spanningen bepalen de esthetische essentie van *Prénom Carmen*.



Voetnoten

- (1) Voor een analyse van enkele andere filmische adaptaties gebaseerd op het Carmen-thema verwijzen we naar Zanger (2006).
- (2) Deze spanning in kleur resoneert overigens ook in de verfkleur van de geparkeerde auto's bij het begin van de film, namelijk het moment waarop Carmen aankomt in de psychiatrische instelling waar oom Jean verblijft.
- (3) Deze reflecties zijn geïnspireerd door de filosofie van Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

Bibliografie

- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Parijs: Editions du Cerf, 1975.
- Forceville, Charles en Urios-Aparisi, Eduardo (reds.). *Multimodal Metaphor*, Berlijn: Mouton de Gruyter, 2009.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1960.
- Scruton, Roger. *Kant* (vierde druk). Vertaald door Tjalling Bos. Rotterdam: Uitgeverij Lemniscaat, 1982/2004.
- Zanger, Anat. *Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.