

Werkboekenheid 5 – Filmtheoretisch onderzoek

3 Filmretorika

The bad and the beautiful: een retorische analyse
Willem Hesling (K.U. Leuven)

3.1 De speelfilm als meervoudig communicatieproces

3.2 Methodiek van de retorische analyse

3.3 Indirecte aanspreekwijze

3.3.1 Structuur van de geschiedenis

3.3.2 Mise-en-scène

3.4 Directe aanspreekwijze

3.4.1 Structuur van het verhaal

3.4.2 Camera en montage

3.4.3 Buitenbeeldse tekst en muziek

3.5 Besluit

Aanbevolen literatuur

Studeeraanwijzing

De onderstaande tekst is een vervolg van de uiteenzetting over filmretorika die in paragraaf 2 van hoofdstuk 5 werd gegeven. Willem Hesling inventariseert in zijn analyse op welke wijze de geloofwaardigheid van een specifieke film (*The bad and the beautiful*) tot stand komt. Aan het eind van de tekst volgt een opgave waar we u vragen de hoofdlijn van het betoog te formuleren. Een antwoordmodel vindt u in de terugkoppeling.

FIGUUR 5.2 - *The bad and the beautiful* + FIGUUR 5.4 - *The bad and the beautiful*

synopsis van *The bad and the beautiful*

The bad and the beautiful werd in 1952 geproduceerd door John Houseman voor Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) en geregisseerd door Vincente Minnelli. Het scenario is van Charles Schnee, naar een verhaal (*Memorial to a bad man*) van George Bradshaw.

De handeling speelt zich af in Hollywood. Regisseur Fred Amiel (Barry Sullivan) weigert een telefoongesprek met producent Jonathan Shields (Kirk Douglas). Steractrice Georgia Lorrison (Lana Turner) weigert ook, scenarioschrijver James L. Bartlow (Dick Powell) legt met een verwensing de hoorn neer.

De drie weigeraars komen bij elkaar in het kantoor van studiohoofd Harry Pebbles (Walter Pidgeon), die hun verzoekt mee te werken aan een nieuwe filmproductie van Shields. Er volgen drie flashbacks:

- Regisseur Amiel herinnert zich de eerste ontmoeting met Shields. Beide mannen zijn werkloos en ze besluiten samen films te gaan maken. Hun succes groeit wanneer ze onder de hoede komen van Pebbles. Ze maken naam met een B-film en beginnen dan op initiatief van Amiel aan een romanbewerking. Shields kiest echter een andere regisseur om deze prestigeklus te klaren. Amiel verbreekt verbitterd zijn samenwerking en vriendschap met Shields.

- Steractrice Lorrison herinnert zich haar ontmoeting met Shields bij een auditie voor een figurantenrol. Ze heeft een drankprobleem. Shields weet haar van de drank af te brengen en maakt een ster van haar. Hij beantwoordt haar aangewakkerde liefde niet. Na de première van hun succesfilm ontdekt ze Shields thuis met een figurante en ze rijdt in tranen weg.

- Scenarioschrijver Bartlow herinnert zich zijn leven als docent aan een provinciale universiteit en hoe Shields hem en zijn vrouw naar Hollywood heeft gehaald. Zijn scepsis ten opzichte van de filmindustrie is bijna weggesmolten wanneer zijn vrouw omkomt bij een vliegtuigongeluk, op weg naar Mexico met een minnaar-filmacteur. Bartlow geeft Shields hiervan de schuld.

Na de flashbacks belt Shields het kantoor van Pebbles en vraagt de drie of zij opnieuw met hem willen samenwerken. Zij weigeren alle drie, maar kunnen het toch niet laten om via een andere telefoon mee te luisteren hoe Shields zijn nieuwste filmplannen aan Pebbles meedeelt.

De film vertelt op deze wijze de geschiedenis van Jonathan Shields, een ambitieuze filmproducent in het Hollywood van de jaren dertig die in zijn films enkel topkwaliteit nastreeft. Met zijn geestdrift, vertrouwen, talent en energie stuwt hij de carrières van zijn drie naaste medewerkers tot grote hoogtes. Allen ondervinden echter tegelijkertijd dat Shields om zijn doel te bereiken er ook niet voor terugdeinst hen op persoonlijk vlak te exploiteren en te verraden.

3.1 De speelfilm als meervoudig communicatieproces

Speelfilms kunnen worden beschouwd als audiovisuele teksten. Net zoals iedere andere tekstsoort bezitten audiovisuele teksten een meervoudige pragmatische intentionaliteit. Een retorische analyse kan aantonen welke tekstuele strategieën in het filmische communicatieproces gemobiliseerd worden om die pragmatische intenties zo goed en overtuigend mogelijk te realiseren.

Het filmische communicatieproces speelt zich op meer dan één niveau tegelijk af. Om te beginnen is er natuurlijk de maker van de speelfilm die zich met zijn tekst richt tot een publiek. Teneinde zijn publiek zo goed mogelijk te bereiken kan de maker allerlei (buitentekstuele) retorische middelen gebruiken om zijn doel te verwezenlijken: interviews, persconferenties, reclameboodschappen.

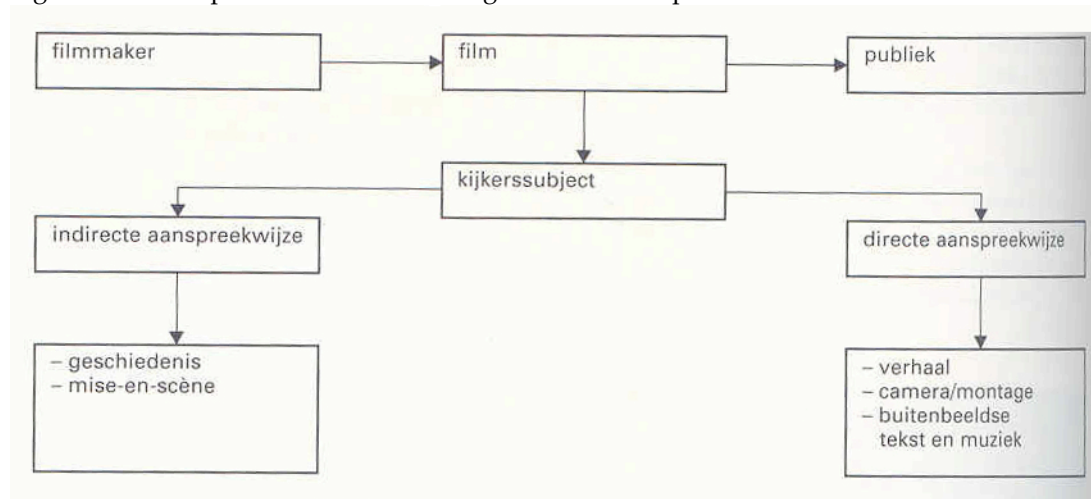
Wanneer de film wordt geprojecteerd, is het niet meer de maker die zich tot het publiek richt, maar een vertelinstantie die zich richt tot een andere tekstuele grootheid: het kijkerssubject. Het kijkerssubject verwijst naar de toeschouwersactiviteit (de kijkersrol) die in de tekst zelf besloten ligt. Met andere woorden: iedere tekst richt zich met zijn retorische strategieën op (en creëert daarmee tegelijkertijd) een veronderstelde kijker; een kijkerssubject waarvan verondersteld wordt dat het de film begrijpt, amusant, spannend en in meer algemene zin overtuigend vindt (getuige het grote aantal speelfilms dat niet aanslaat bij het publiek neemt klaarblijkelijk een reële kijker lang niet altijd de positie in die hem door de tekst wordt toegekend).

De manier waarop de vertelinstantie zich direct richt tot het publiek vinden we terug in de structuur van het verhaal, de camerahandeling, de montage en de buitenbeeldse tekst en muziek.

Zoals de filmmaker zijn functie gedelegeerd heeft aan de vertelinstantie, zo kan deze vertelinstantie op haar beurt (een deel van) haar functie delegeren aan de personages waarover verteld wordt. Deze personages richten zich binnen de handelingen en gebeurtenissen die zij ondergaan of in werking zetten (plus de uitbeelding daarvan in de mise-en-scène), doorgaans in eerste instantie tot elkaar en slechts in tweede instantie (en dus indirect) tot het kijkerssubject. Vandaar ook dat het in de traditionele speelfilm erg ongebruikelijk is dat personages zich rechtstreeks tot het kijkerssubject richten (bijvoorbeeld door recht in de camera te kijken en het woord tot hem te richten).

Binnen de filmtekst moet dus een fundamenteel onderscheid gemaakt worden tussen een directe aanspreekwijze (niveau van de vertelling) en een indirecte aanspreekwijze (niveau van de (uitgebeelde) geschiedenis). Dit laat zich in het volgende schema samenvatten.

Figuur 5.3 - De speelfilm als meervoudig communicatieproces



Zowel op het vlak van de indirecte als de directe tekensystemen kunnen retorische strategieën gemobiliseerd worden die zich laten onderscheiden in handelings- en formuleringsniveau. De communicatieve functies die deze retorische strategieën kunnen vervullen vinden we terug in het taalfunctiemodel van Jakobson.

3.2 Methodiek van de retorische analyse

Er zijn verschillende invalshoeken van waaruit retorische strategieën geanalyseerd kunnen worden. Zo kan men bijvoorbeeld één communicatieve functie kiezen en bekijken op welke manier die via de verschillende filmische tekensystemen (geschiedenis, verhaal, mise-en-scène, camera/montage en dergelijke) en tekstsegmenten (scènes, sequenties) retorisch geëffectueerd wordt. Een andere mogelijkheid om te vertrekken is vanuit één tekstsegment een inventarisatie maken van de retorische strategieën, aan de hand van de verschillende tekensystemen en tekstfuncties. Een andere

mogelijkheid, en die zullen we in deze analyse toepassen, is het per tekensysteem nagaan, welke retorische strategieën in dienst van welke tekstfunctie zijn gemobiliseerd. Daarbij kunnen we niet naar volledigheid streven, vanwege de enorme hoeveelheid retorische strategieën waardoor speelfilms gekenmerkt worden. Die enorme diversiteit aan retorische strategieën vormt een analyseprobleem. Het retorische analysemodel is geen generatieve formule die universeel toepasbaar is, maar bestaat uit een reservoir aan strategieën dat zich historisch gevormd heeft. Alleen al de klassieke retorica bevat de onderscheiding van honderden strategieën die gekend moeten worden, wil men met behulp daarvan een analyse maken. Vandaar ook dat de eigenlijke opdracht van de retorische analyse niet zozeer gelegen is in het analyseren van incidentele teksten, maar in de constructie (langs inductieve weg, met behulp van grote corpussen) van historische retorieken, dat wil zeggen van complexen van retorische strategieën die karakteristiek zijn voor een bepaalde groep of een bepaald genre films. We zullen hierna aandacht besteden aan enkele klassiek-retorische strategieën.

De film die we voor onze analyse hebben uitgekozen is *The bad and the beautiful* (Minnelli, 1952). Deze film kan gerekend worden tot een type film dat binnen de hedendaagse filmwetenschap wordt aangeduid met de term 'klassieke Hollywood-cinema'. Dit type film wordt van andere types onderscheiden op basis van een vertelwijze die karakteristiek was voor de Hollywood-films tussen ruwweg 1920 en 1960 en die ook internationaal ruime navolging heeft gevonden. *The bad and the beautiful* is dus te zien als exemplarisch voor een belangrijk type film. De strategieën die we aanstonds zullen analyseren betreffen retorische basisprincipes die we in tal van andere klassieke Hollywood-films kunnen aantreffen. Voor het overige is de keuze voor deze film relatief willekeurig, aangezien iedere speelfilm in principe retorisch analyseerbaar is. Vanzelfsprekend kan de ene film wel meer of minder retorisch gestructureerd zijn dan de andere. In het geval van *The bad and the beautiful* is echter geen sprake van een nadrukkelijk retorische structuur.

3.3 Indirecte aanspreekwijze

3.3.1 Structuur van de geschiedenis

De geschiedenis kan beschouwd worden als de chronologische opeenvolging van de gebeurtenissen, zoals ze door de personages worden ondergaan of in werking gezet, plus de plaats en de tijd waarin deze gebeurtenissen zich afspelen. Van die geschiedenis wordt verwacht dat zij geloofwaardig is, begrijpelijk, ontroerend en aantrekkelijk in meer algemene zin. We zullen ons beperken tot een behandeling van enkele klassiek-retorische middelen die worden ingezet om de logische geloofwaardigheid van de geschiedenis te verhogen en als zodanig een referentiële functie vervullen. Allereerst de topoi. De handeling van *The bad and the beautiful* is gesitueerd in het Hollywood-milieu en de film maakt voortdurend gebruik van de topoi die hieromheen zijn ontstaan. Wanneer we regisseur Fred Amiel voor de eerste maal ontmoeten, zit hij op een stereotiepe plaats voor een regisseur: naast de cameraman op een crane waarmee een imposante zwenk wordt uitgevoerd. Later in de geschiedenis duikt Von Ellstein op, het prototype van de Duitse regisseurs die in Hollywood furore maakten. Georgia Lorrison, eenmaal opgeklommen tot een belangrijk actrice, treffen we voortdurend aan in poses zoals we die verwachten van een grote Hollywood-star (languit op de sofa, achter de spiegel in haar kleedkamer, zonnebadend op een stretcher). Deze stereotypen verwijzen allereerst naar de beeldvorming die rond Hollywood is ontstaan. Alleen al in de periode waarin *The bad and the beautiful* werd geproduceerd, verscheen een aanzienlijke reeks films over Hollywood, onder andere: *Sunset boulevard* (Wilder, 1950), *Singing in the rain* (Donen, 1952), *A star is born* (Cukor, 1954), *The barefoot contessa* (Mankiewicz, 1954) en *The big knife* (Aldrich, 1955). Tevens verscheen een aantal romans rond Hollywood (onder andere Richard Brooks' *The producer* uit 1951). Daarnaast bestond natuurlijk het gebruikelijke materiaal in de vorm van tijdschriften, fan magazines, autobiografieën van stars, enzovoorts.

Vanuit dergelijke teksten ontstond er een herwaarderingspatroon over hoe individuen in het Hollywood-milieu zich zouden moeten gedragen. Alhoewel beeldvorming over de realiteit dikwijls losstaat van die realiteit, zijn er toch ook rechtstreekse verwijzingen naar. Jonathan Shields is gemodelleerd naar belangrijke Hollywood-producenten, met name de bekende producent David Selznick (Selznick herkende zichzelf teveel in de figuur van Shields en heeft zelfs laten nagaan in hoeverre het zinvol was om te procederen). Het personage Georgia Lorrison (vertolkt door Lana Turner) doet onder meer denken aan actrices als Dianna Barrymore (in 1958 zou een meer expliciete film gemaakt worden over het leven van deze actrice op basis van haar memoires, getiteld *Too much too soon*, met Dorothy Malone en Errol Flynn in de hoofdrollen), Ava Gardner, Joan Fontaine en, ironisch genoeg, Lana Turner zelf. De regisseur Von Ellstein is een combinatie van Fritz Lang, Erich von Stroheim en Josef von Sternberg. De B-films waaraan Shields en Amiel werken is een duidelijke verwijzing naar de films van Val Lewton (producent) en Jacques Tourneur (regisseur), in het bijzonder naar *Cat people* (1942).

Met behulp van dergelijke en vele andere topoi wordt als het ware een soort basis gelegd voor de geloofwaardigheid van de geschiedenis.

Ook in de opeenvolging van de gebeurtenissen waaruit de geschiedenis bestaat kunnen gemakkelijk retorische strategieën ontdekt worden, bijvoorbeeld causale (argumentatie)structuren die dikwijls gebruikt worden om de gedragingen van de personages te motiveren. Het kiezen voor een causale geschiedenisstructuur is een retorische operatie op handelingsniveau, de concrete invulling van die causale structuur is een kwestie van formulering.

Ter illustratie een korte opeenvolging van narratieve eenheden uit het begin van de geschiedenis.

1 Fred Amiel ontmoet Jonathan Shields op de begrafenis van zijn vader Hugo Shields, een bekende Hollywood-producent. Amiel is op die begrafenis, samen met anderen, ingehuurd als rouwklager, maar krijgt zijn geld niet uitbetaald omdat hij enkele beledigende opmerkingen plaatst aan het adres van de overledene.

2 Amiel zoekt enige tijd later Jonathan Shields op om zich voor zijn gedrag te verontschuldigen. Shields zit financieel aan de grond omdat zijn vader op het moment van zijn overlijden bankroet was. Jonathan wil echter de naam Shields opnieuw groot maken en begint met Amiel samen te werken.

3 Samen maken ze bij kleine studio's (Poverty Row) een aantal goedkope films en schuimen ze de sjieke Hollywoodfeesten af in de hoop op betere tijden. Shields krijgt tijdens een van die feesten het idee te gaan poken met een aantal studiobazen. In een pandjeswinkel worden enkele voorwerpen van zijn vrienden beleend om het benodigde geld te verzamelen. Shields verliest echter op één avond meer dan zesduizend dollar aan Harry Pebbles, een producent van B-films. Shields kan Pebbles niet terugbetalen en doet hem een voorstel: hij zal de schuld aflossen wanneer Pebbles hem zonder betaling in dienst neemt als producent. Pebbles neemt hem aan, waarschijnlijk meer uit affectieve verplichtingen tegenover de vader van Shields dan vanwege de kaartschuld.

De geloofwaardigheid van heel deze gebeurtenissenreeks is voor een belangrijk deel gebaseerd op een causale argumentatie die de gebeurtenissen met elkaar verbindt: de ene gebeurtenis wordt causaal gemotiveerd door de voorgaande en motiveert op haar beurt causaal de volgende, enzovoorts. Op het vlak van de concrete formulering van deze causale reeks kunnen we retorische operaties aantreffen in de vorm van klassieke stijlfiguren. Zo treffen we in de zojuist beschreven passages een aantal metaforen aan die verwijzen naar het latere filmproductiewerk van Jonathan Shields: de begrafenis van zijn vader, waar tegen betaling rouwklagers aanwezig zijn, het insceneren van de pokerwedstrijd met Harry Pebbles. Deze passages vormen metaforische vóóraankondigingen van het productiewerk waar Shields voor geboren lijkt te zijn.

De causale motivaties voor de gedragingen van de personages kunnen natuurlijk ook op een dieper liggend niveau worden gesitueerd. *The bad and the beautiful* is in zoverre een erg Freudiaanse film omdat de rol van de vaderfiguur bijzonder centraal staat. Het ambitieuze gedrag van Shields wordt in dit verband ten dele verklaard vanuit zijn pogingen zich af te zetten tegen een extreem dominerende vader. Paradoxaal genoeg wordt ook het passieve gedrag van Georgia Lorrison (zij wil aanvankelijk helemaal geen actrice worden) gemotiveerd door een dominante vader, aan wiens invloed zij zich ook jaren na zijn dood nog niet kan onttrekken. Shields op zijn beurt functioneert weer als een vaderfiguur ten opzichte van zijn medewerkers. De keuze om causale geschiedenisstructuren in Freudiaanse termen te verpakken en daaraan geloofwaardigheid te ontfangen is een sinds 1945 binnen de speelfilm erg frequent gehanteerde formuleringstrategie.

Causaliteit is echter niet de enige argumentatiestructuur waarmee binnen de opeenvolging van gebeurtenissen geloofwaardigheid kan worden gecreëerd. Typisch is bijvoorbeeld ook de indexicale argumentatie, waarbij een correlatie of coëxistentie tussen twee zaken wordt geponereerd. Zo draagt de geschiedenis op vele momenten aanwijzingen ('indices') aan voor de stelling dat Shields een producer in hart en nieren is: de begrafenis van zijn vader is zoals gezegd eigenlijk zijn eerste productie. We zien hem voortdurend mensen manipuleren (zo 'trouwt' hij bijvoorbeeld op een avond aan het strand Fred Amiel en diens vriendin. Wanneer hij eenmaal films begint te produceren is niets hem te veel om tot een goed eindproduct te komen, getuige bijvoorbeeld de niet aflatende hulp die hij acteurs biedt, zijn bemoeienissen met het script, met de decors. Op deze manier draagt de geschiedenis dus voortdurend indexicaal bewijsmateriaal aan voor het feit dat Shields een gedreven producent is. De contrastargumentatie is weer een andere strategie om geloofwaardigheid te scheppen. Wanneer een contrast wordt opgebouwd tussen bijvoorbeeld een 'negatief' en een 'positief' personage, dan gebeurt dat vanuit de veronderstelling dat het publiek hierdoor meer overtuigd zal raken van zowel de 'positieve' eigenschappen van het ene personage als van de 'negatieve' eigenschappen van het andere personage. Een duidelijke contraststructuur treffen we aan rond de schrijver James Lee Bartlow, die over de nodige scepsis tegenover het filmbedrijf blijkt te beschikken. Wanneer hij aankomt in Hollywood kan hij maar moeilijk wennen aan de gang van zaken daar. De geschiedenis maakt dit aannemelijk, aangezien eerder uitvoerig is getoond hoezeer het gezapige leventje dat

Bartlow als professor in een provinciaals universiteitsstadje leidde, verschilde van het Hollywood-milieu.

Klassiek is ook de generaliserende argumentatie. De generaliserende argumentatie functioneert volgens het principe dat datgene wat geldt voor één of meerdere elementen van een bepaalde klasse, ook geldig is voor de overige elementen van die klasse. Dit inductieve principe vinden we in overdrachtelijke zin vaak in films terug. Een cruciaal moment in *The bad and the beautiful* is de slotscène waarin Georgia Lorrison de telefoon oppakt om Shields af te luisteren, wanneer die zijn nieuwe filmplannen aan Harry Pebbles meedeelt. Deze handeling is geloofwaardig, omdat ze in de geschiedenis als het ware wordt voorbereid doordat we haar reeds twee keer eerder hebben aangetroffen in een situatie waarin ze via de telefoon een gesprek afluistert. De claim die hier impliciet aan de orde is, is dat dit afluisteren niet ongebruikelijk is voor Lorrison; de film ondersteunt dit via een klein 'steekproefje'. Ook het gegeven dat maar liefst drie personages twijfelen of ze nog wel met Shields in zee zullen gaan, kan beschouwd worden als een vorm van generaliserende argumentatie, waaruit moet blijken dat Shields een onmogelijk karakter heeft.

3.3.2 Mise-en-scène

Een volgende laag is die van de uitbeelding van de geschiedenis door acteurs, decors, locaties, kostuums, grime, attributen. Opnieuw kunnen hier alle tekstfuncties vervuld worden en alle mogelijke retorische strategieën gemobiliseerd worden. Wij beperken ons wederom tot enkele voorbeelden.

Belangrijk voor de mise-en-scène is in de eerste plaats dat de geloofwaardigheid van de film, zoals opgebouwd in de geschiedenis, behouden blijft en verder wordt uitgewerkt. Zo wordt het zelfbewuste karakter van Shields meteen aan het begin van de film al neergezet wanneer we zien hoe hij als enige op de begrafenis van zijn vader gekleed is in een lichte regenjas: een teken van protest tegen de man die model heeft gestaan voor zijn carrière, maar als vader tekort is geschoten. We stuiten hier op een mooi voorbeeld van een indexicale argumentatie, iets waartoe ook de codes van de mise-en-scène bij uitstek geschikt zijn: de lichte regenjas is een indicatie voor het karakter van Shields. Let hier ook op het verschil tussen een semiotische en een retorische interpretatie van deze scène. Semiotisch gezien is het zaak te onderzoeken met behulp van welke codes deze betekenis tot stand wordt gebracht. De retorische interpretatie is echter vooral gericht op de pragmatische functie die deze scène vervult. We zien hier ook opnieuw handelings- en formuleringsniveau naast elkaar in functie; inhoudelijk is gekozen voor een indexicale argumentatievorm, terwijl de concrete formulering (die overigens hier geen klassiek-retorisch karakter draagt) bestaat uit de scène zoals die gevisualiseerd wordt in de film. Op gelijke wijze vormt ook de enorme villa waar hij woont (de vroegere woning van zijn vader) een indicatie voor zijn grote ambities.

Retorisch is ook de poging om het geloofwaardige via het uiterlijk van de personages te verwezenlijken. Kirk Douglas is als acteur geloofwaardig in deze rol, niet alleen vanwege zijn uiterlijk, maar ook vanwege het feit dat hij eerder in een aantal andere films (bijvoorbeeld *Champion* (Robson, 1949) *Ace in the hole / the big carnival* (Wilder, 1951) gelijksoortige 'ambitieuze' personages heeft neergezet. We zien hier hoe ook op het vlak van de mise-en-scène topoi gemobiliseerd kunnen worden. Ook de poëtische functie laat zich via het uiterlijk van de personages verwezenlijken; Lana Turner is aangenaam om naar te kijken (in die tijd gold ze als een van belangrijkste sexsymbolen in Hollywood).

Het aangenaam bezig houden van het publiek kan ook geschieden op een meer agressieve manier, bijvoorbeeld door een element van satire ten tonele te brengen. De satire is een vorm van transtekstualiteit waarbij een bepaalde stijl geïmiteerd wordt, met de bedoeling die stijl enigzins in het belachelijke te trekken. Wanneer de met Hollywood dwepende Mrs. Bartlow in een overdreven stijl haar man een Hollywood-filmkus geeft, hebben we te maken met een charge. De film in de film met Lorrison in de hoofdrol is een pastiche van *The scarlet empress* (Sternberg, 1934) en *Queen Christina* (Mamoulian, 1933). Transtekstualiteit kan ook in dienst staan van de pathetische tekstfunctie, zoals in de dramatische laatste ontmoeting tussen Shields en Lorrison, geacteerd in een gechargeerde stijl die refereert aan de stomme film.

3.4 Directe aanspreekwijze

3.4.1 Structuur van het verhaal

We zouden het verhaal kunnen omschrijven als een geschiedenis die op een bepaalde manier geordend en verteld is. Alhoewel net zoals de geschiedenis en alle overige tekensystemen waaruit de speelfilm bestaat ook het tekensysteem van het verhaal retorische handelingen en formuleringen kan mobiliseren ter ondersteuning van alle zes de tekstfuncties (en daarbij naast de klassiek-retorische strategieën ook specifiek filmische strategieën heeft ontwikkeld), zullen we ons hier opnieuw

beperken tot enkele klassieke retorische strategieën. We bespreken twee aspecten van het verhaal: de volgorde en het vertelstandpunt.

a. volgorde

Hieronder vallen alle verschillen tussen het tijdsverloop in de vertelling en het tijdsverloop in de geschiedenis. Aangezien de structuur van het verhaal in grote mate bepaald wordt door de ordening van de elementen van de geschiedenis, is op dit niveau natuurlijk vooral een taak weggelegd voor de strategieën van de dispositio. Opvallend is dat *The bad and the beautiful* in zijn ordening van het verhaal exact de basisstructuur van de dispositio weerspiegelt; exordium, narratio, argumentatio en peroratio.

Een korte toelichting:

Het verhaal begint met een drietal korte scènes waarin Amiel, Lorrison en Bartlow ieder op hun beurt worden opgebeld door een zekere Jonathan Shields, die door hen alle drie wordt afgewimpeld. We zien hier de mobilisering van het klassieke exordium, waarbij geprobeerd wordt om via een verrassend begin de aandacht van het publiek te trekken. Hier gebeurt dit in de vorm van het wekken van de nieuwsgierigheid van het publiek: wie is deze Shields en waarom wimpelen die drie hem zo botweg af? Een retorische strategie die in de eerste plaats een fatische functie vervult. Ook het onderscheid tussen handelings- en formuleringsniveau wordt hier nog eens duidelijk: op handlingsniveau wordt gekozen voor de strategie om op een manier te beginnen die de nieuwsgierigheid van de kijker wekt, terwijl daar op formuleringsniveau concreet gestalte aan wordt gegeven in de vorm van de geheimzinnige telefoontjes.

Vervolgens de narratio in de vorm van een scène op het bureau van studiohoofd Harry Pebbles, waarin deze aan de drie uitlegt dat Shields een nieuwe start als producent in Hollywood zou willen maken en hen graag in zijn film zou hebben. Pebbles vraagt hun dit verzoek in overweging te nemen. De functie van de narratio is om op een beknopte manier het onderwerp van de tekst uiteen te zetten en staat dus in dienst van een referentiële tekstfunctie. Hier wordt ook meteen de causa, de kernvraag, van de gehele film geponeerd: is het, gezien wat er in het verleden gebeurd is, aannemelijk dat de drie nog met Shields in zee zullen gaan?

Verreweg het grootste deel van de film wordt dan vervolgens in beslag genomen door de argumentatio, het gedeelte waarin de argumenten pro en contra met betrekking tot de causa naar voren worden gebracht. In het verhaal van *The bad and the beautiful* wordt dit gedeelte in beslag genomen door de drie flash-backs van Amiel, Lorrison en Bartlow. Dit is het centrale gedeelte van de gehele film en moet de uiteindelijke beslissing van de drie motiveren. Die uiteindelijke reactie zal een mengeling van afkeer en fascinatie blijken te zijn (hetgeen ook is terug te vinden in de ambivalentie van de titel van de film). Datgene wat ze met Shields hebben meegemaakt, heeft hen zowel meegesleept als afgestoten. In de argumentatio voert de film dan ook een perfecte verhouding van argumenten pro en contra aan, zodat het volstrekt plausibel is, dat aan het eind van de flash-backs de drie in dubio staan. Dat slot functioneert dan ook heel duidelijk als een peroratio, waarin nog eens de hele thematiek van de film in een notedop wordt samengevat.

b. vertelstandpunt

De vertelinstantie is, zoals gezegd, een tekstuele grootheid, dat wil zeggen: het is een instantie die enkel in en door de tekst bestaat. Deze vertelinstantie, als tekstuele grootheid, wordt gespiegeld door een kijkerssubject, dat niet verward moet worden met de kijker van vlees en bloed in de zaal. Er bestaan diverse soorten relaties tussen vertelinstantie en kijkerssubject.

Indien het kijkerssubject door de vertelinstantie wordt aangesproken als een besluitvormende instantie met betrekking tot zaken die zich in het verleden hebben afgespeeld, dan spreekt men binnen de retorica van het juridische genre (*genus iudicale*). Prototypisch is hier de gerechtelijke redevoering, gehouden voor een rechter of een jury. Het juridische genre staat in dienst van het aanklagen of verdedigen. Ook in een roman of een film richt men zich dikwijls op (al dan niet fictionele) zaken uit het verleden. Gekoppeld daaraan kent praktisch iedere speelfilm een verhaalstructuur waarbinnen, net zoals in een rechtbanksituatie, twee of meer partijen elkaar bestrijden, waarvan er tenslotte één overwint. Een derde partij wordt gevormd door een beslissende instantie die uitmaakt welke van beide partijen gewonnen heeft. In een speelfilm kan een dergelijke instantie voorkomen als een personage in het verhaal. Daarnaast wordt echter ook altijd het kijkerssubject aangesproken als een soort van jury tegenover datgene wat over de causa naar voren wordt gebracht. Vandaar ook dat het onderwerp van een speelfilm vallend binnen het juridische genre in retorische termen als een *dubium* beschouwd moet worden, dat wil zeggen: als een onderwerp waarover twijfel mogelijk is, een twijfel die door het retorische discours moet worden weggenomen. Zo richt ook *The bad and the beautiful* zich op het verleden en dan met name op de vragen wat er precies is voorgevallen tussen Shields en Amiel, Lorrison en Bartlow en hoe we dat moeten kwalificeren in termen van morele toelaatbaarheid.

In de wijze waarop het kijkerssubject wordt aangesproken sluit de speelfilm ook aan bij het demonstratieve genre. Het kijkerssubject wordt immers in eerste instantie uitgenodigd om een passief-esthetische houding aan te nemen ten opzichte van het onderwerp van de film en de manier waarop dat in beeld wordt gebracht.

Binnen het deliberatieve genre wordt het publiek aangesproken als een besluitvormende instantie met betrekking tot zaken die zich in de toekomst moeten gaan afspelen. Prototype is hier de politieke redevoering, gehouden ten overstaan van een volksvergadering. Binnen de speelfilm vinden we deze structuur duidelijk terug in bijvoorbeeld al die verhalen waarin de held zich geconfronteerd ziet met een aantal problemen. Het publiek zal dan moeten beoordelen in hoeverre de oplossingen die worden aangedragen overtuigend zijn.

Wanneer we de vertelinstantie niet kunnen identificeren spreken we van een 'onpersoonlijke' vertelinstantie. Daartegenover staat dan de 'persoonlijke' vertelinstantie die we wél kunnen identificeren, hetzij als iemand die buiten de geschiedenis staat, hetzij als een personage dat figureert in de geschiedenis. Dit onderscheid van twee vertelniveaus is mogelijk doordat een vertelinstantie in staat is haar vertelfunctie voor kortere of langere tijd te delegeren naar een punt binnen de fictie (een personage). We hebben dan te maken met een vertelinstantie die niet meer buiten de geschiedenis staat maar binnen de geschiedenis meespeelt. Het is een klassieke strategie die we bijvoorbeeld in de speelfilm veelvuldig aantreffen: de vertelfunctie wordt aanvankelijk ingevuld door een anonieme instantie, maar al spoedig wordt de vertelling overgenomen door een personage dat uit zijn herinnering een geschiedenis vertelt.

Vertelinstanties kunnen worden beschouwd als een soort zenders en beschikken in dat opzicht ook over een ethos dat gemobiliseerd kan worden om daar een bepaalde overtuigingskracht aan te ontfemen. De ethische kwaliteiten van een zender laten zich onderscheiden in competentie (bevoegdheid), betrouwbaarheid en mate van sympathie (gevoel van genegenheid of waardering). Daarbij kan dan nog een extra onderscheid gemaakt worden tussen een buitentekstueel ethos, dat voorafgaat aan de tekst (bijvoorbeeld het ethos dat een zender met zich meedraagt op basis van de organisatie die hij vertegenwoordigt of op basis van persoonlijke kwaliteiten, zoals opleiding en afkomst) en een tekstueel ethos op basis van het beeld dat de zender binnen de tekst van zichzelf schept. Van groot retorisch belang is de mate waarin een filmische vertelinstantie bijvoorbeeld betrouwbaarheid weet te suggereren. Van die betrouwbaarheid hangt immers af, in hoeverre de kijker kan vertrouwen op de waarheid van de zaken die hem worden medegedeeld. Betrouwbaarheid kan weer verder worden onderverdeeld in subcategorieën als morele onberispelijkheid of objectiviteit. Nemen we de objectiviteit. In *The bad and the beautiful* is aanvankelijk sprake van een onpersoonlijke, niet identificeerbare vertelinstantie. Een dergelijke niet identificeerbare, buiten de geschiedenis staande verteller kan tot op zekere hoogte een aura van objectiviteit suggereren, als gevolg van het feit dat hij zich quasi boven de strijdende partijen bevindt. Een persoonlijke verteller, die identificeerbaar is als een van de personages uit de geschiedenis, bezit een ander soort objectiviteit, namelijk die van een ooggetuige, de positie van iemand die het allemaal met eigen ogen heeft meegemaakt. Aan de andere kant tast de subjectiviteit die gelegen is in de vertelpositie van een persoonlijke verteller diezelfde objectiviteit ook enigszins aan en wel in de mate waarin zijn vertelpositie gebonden is aan een eenzijdig standpunt. Juist die ambivalentie ligt besloten in de persoonlijke vertelinstanties die door *The bad and the beautiful* gemobiliseerd worden. Zoals gezegd wordt het argumentatiegedeelte van de film in beslag genomen door de flash-backs van de drie hoofd-personages. Hun (subjectieve) visie op hun verleden met Shields wordt daarmee precies beheerst door het soort ambivalentie dat de film in stand wenst te houden en poogt te beargumenteren: alhoewel de flash-backs duidelijk zouden moeten maken dat ze alle drie slecht behandeld zijn door Shields, wordt tegelijkertijd duidelijk dat dit wel een erg subjectieve en enigszins verwrongen kijk op het verleden is, aangezien ze alledrie ook goede momenten met Shields gekend hebben.

3.4.2 Camera en montage

Wanneer we terugkeren naar de beginscène van de film kan nog eens gedemonstreerd worden hoe de verschillende tekensystemen binnen één en dezelfde scène in dienst van dezelfde tekstfunctie kunnen staan. Van die beginscène hebben we vastgesteld dat die door middel van een verrassend begin een fatische functie vervulde. De imposante beweging van de camera in het eerste opname van die scène blijkt eveneens die functie te vervullen: men probeert onmiddellijk de aandacht van de toeschouwer te trekken (en tevens het thema van de film te introduceren). Hetzelfde mechanisme zet zich voort in de tweede opname, waarin we Lorrison pas na een verrassende reeks van spiegelbeelden zelf in beeld krijgen. We hebben in die scène dus te maken met een fatische functie, die op handelingsniveau retorisch geoperationaliseerd wordt door het kiezen voor een verrassingsstrategie en op formuleringsniveau retorisch geoperationaliseerd wordt door enerzijds de formule van de drie geheimzinnige telefoontjes en anderzijds de verrassende camera-bewegingen.

De beeldovergangen (montage) kunnen esthetisch gezien een belangrijke rol spelen. Wanneer Amiel in het kantoor van Pebbles zijn flash-back begint, zien we een overvloeier van het Oscar-beeldje op de schouw naar de persoon van Shields op de begrafenis van zijn vader. Hier is sprake van een stijlfiguur in de vorm van een symbool, het Oscar-beeldje vertegenwoordigt alle aspiraties van Shields. Het einde van de flash-back bestaat overigens ook uit een opname van de Oscar, een strategie waarin we een herhalingsfiguur (de *reddito*) kunnen herkennen.

De camerabewegingen kunnen ook ingeschreven worden in het zojuist behandelde proces van intertekstualiteit. Wanneer Lorrison de slotscène speelt in haar grote film, zien we hoe de camera langzaam via een crane-beweging naar boven afzwaait om de belichters, die boven in de nok van de studio geboeid staan toe te kijken, in beeld te brengen. Deze camerabeweging verwijst naar een beroemde opname uit *Citizen Kane* (Welles 1941): binnen het vertelperspectief van het personage Leland zien we de opening van een mislukte opera-uitvoering met Susan Alexander in de hoofdrol. De camera stijgt mee met het gordijn tot de nok van het theater. Op de lichtbrug staan twee toneelknechten afkeurend te luisteren (opname 73 in het draaiboek). De camerabeweging in *The bad and the beautiful* maakt op de eerste plaats zichtbaar dat Lorrison zich uiteindelijk ontwikkeld heeft tot een volwaardige actrice die ook de technici op de set weet te boeien (= het semiotische mechanisme). In de verwijzing naar *Citizen Kane* ligt bovendien een speels moment verscholen, niet alleen vanwege de vergelijkbare camerabewegingen, maar ook vanwege het contrast in thematiek: waar Charles Foster Kane er niet in slaagt van Susan Alexander een professionele operazangeres te maken, slaagt Shields er wel in van Georgia Lorrison een bekwaam actrice te maken.

3.4.3 Buitenbeeldse tekst en muziek

In principe kan ook het gesproken commentaar volledig retorisch zijn volgens de principes zoals ze eertijds vanuit de retorica voor de redevoering ontwikkeld zijn. Doorgaans zal het commentaar echter in dienst staan van een referentiële tekstfunctie en daarbij dikwijls gebruikt worden om zaken duidelijk te maken die zich moeilijk in beelden laten uitdrukken. Bijvoorbeeld: om duidelijk te maken dat Shields een creatieve producent is en daardoor een extra impuls geeft aan de talenten van zijn medewerkers, wordt in de flash-back van Fred Amiel nogal uitgebreid ingegaan op de eerste grote film (*The faraway mountain*) die ze samen zullen gaan maken. In zijn voice-over-commentaar maakt Amiel duidelijk dat zijn oorspronkelijke scenario door de correcties van Shields dubbel zo goed wordt (hij spreekt van de *Shields-touch*). De retorische functies van de muziek zullen zich in eerste instantie vooral richten op de emoties van het publiek (= conatieve functie) of in dienst staan van het amuseren (= poëtische functie), maar het is niet uitgesloten dat ze ook een referentiële of een fatische functie vervullen. Meestal vervult de muziek daarbij (zoals in principe in de meeste Hollywoodfilms) een redundante functie ten opzichte van de beelden, dat wil zeggen dat de muziek de al aanwezige effecten nog eens versterkt. Bijvoorbeeld: wanneer Georgia Lorrison aan de vooravond van haar eerste grote film haar zelfvertrouwen verliest en zich weer dreigt over te geven aan de drank, is het vooral de onheilspellende muziek die de kijker het gevoel moet geven dat er rampspoed op komst is. Fatisch is de muziek wanneer de aandacht van het publiek even extra geprikkeld wordt door bijvoorbeeld momenten waarop climax en anti-climax elkaar razendsnel opvolgen. In *The bad and the beautiful* zitten nogal wat van deze momenten, bijvoorbeeld:

- wanneer Shields terugkeert van het pokeren, maakt hij eerst de indruk zesduizend dollar gewonnen te hebben, terwijl hij dat bedrag juist verloren heeft,
- wanneer Shields liefdevol met de dronken Georgia Lorrison in zijn armen staat, laat hij haar plotseling ter ontzuivering in het zwembad vallen,
- de heroïsche beelden van Shields als regisseur worden onmiddellijk gevolgd door de teleurstelling en scherpe zelfkritiek in de projectiekamer,
- na de preview van de B-film van Shields en Amiel klinkt applaus en komt het publiek enthousiast naar buiten. Toch bevat het eerste antwoordkaartje dat de camera ons toont een extreem negatieve reactie (it stinks!). Deze breuk in de verwachting komt vooral tot uitdrukking in de muziek die plotsklaps omslaat van bijzonder vrolijk in een dissonant.

3.5 Besluit

De resultaten van deze beknopte analyse wijzen in de richting van de conclusie dat de overtuigingsmiddelen uit de klassieke retorica een belangrijk onderdeel vormen van de tekstuele structuur van (speel)films. Ten einde deze retorische dimensie van (speel)films te onderzoeken, kan retorische analyse langs een tweetal invalshoeken aangewend worden.

Op een synchronisch niveau kan zij ons duidelijk maken op welke manier een beroep gedaan wordt op de logische capaciteiten van de toeschouwer, ten einde hem te overtuigen van de plausibiliteit van de in beeld getoonde zaken. In het geval van *The bad and the beautiful* worden op deze manier de gedragingen van personages in een wereld, die in eerste instantie voor de toeschouwer vreemd en onbekend is (die van de filmproductie), logisch en begrijpelijk gemaakt. Langs deze weg vervullen de

retorische principes heel nadrukkelijk de functie om het verhaal plausibel en begrijpelijk te maken en vormen zij binnen de speelfilm een belangrijk tekstueel krachtenveld, dat de meerduidigheid (polysemie) en dubbelzinnigheid (ambigüiteit) van de poëtische tekst reduceert. Een retorische analyse kan tevens duidelijk maken op welke manier geappelleerd wordt aan de affectieve capaciteiten van de toeschouwer. Zoals iedere speelfilm roept ook *The bad and the beautiful* een heel scala aan gevoelens op bij de toeschouwer: sympathie vóór of antipathie tegen de hoofdpersonen, vrolijkheid, verdriet, angst enzovoorts. Met behulp van retorische strategieën kunnen filmmakers deze affectieve responsen (proberen te) reguleren.

Op een diachronisch niveau kan retorische analyse duidelijk maken hoe retorische strategieën zich historisch ontwikkeld hebben. Een retorica dient niet beschouwd te worden als een statisch reservoir van eenmalig gegeven overtuigingsmiddelen, maar als een dynamisch geheel van tekststructuren, gebonden aan contextuele normen. Daarbij komt dat één en dezelfde retorische strategie (bijvoorbeeld de argumentatie op basis van het contrast) op uiteenlopende wijzen een formulering kan krijgen. Met andere woorden: zowel op het niveau van de handeling (res) als op het niveau van de formulering (verba) is sprake van een voortdurende evolutie van retorische strategieën, afhankelijk van een specifieke combinatie van sociale, economische en esthetische normen. In die zin zou onze korte analyse van *The bad and the beautiful* een meer systematische plaats moeten krijgen binnen het historisch onderzoek naar de specifiek-retorische karakteristieken van filmtypen als de 'klassieke Hollywood-cinema', de 'Minnelli-cinema' en 'films-over-film'.

Aanbevolen literatuur

- Bitsch, Ch. & J. Domarchi, 'Entretien avec Vincente Minnelli'. In: *Cahiers du cinéma* 13 (aug/sept. 1957) 74 blz.4–18.
- Brion, P. 'The bad and the beautiful'. In: *Dossiers du cinéma: Films* 1, 1971 blz.69–72.
- Brion, P. e.a., *Vincente Minnelli*. Parijs (Foma/Cinq Continents), 1985.
- Domarchi, J. & J. Douchet, 'Rencontre avec Vincente Minnelli'. In: *Cahiers du cinéma*, 22 (feb. 1962) 128, blz. 3–13.
- Guérif, F., *Vincente Minnelli*. Parijs (Edilig), 1984.
- Harvey, S., *Directed by Vincente Minnelli*. New York (Harper & Row), 1989.
- Houseman, J., *Front and center*. New York, 1979.
- Johnson, A., 'The films of Vincente Minnelli'. In: *Film Quarterly* 12 (winter 1958) 2, blz.21–35 en 13 (spring 1959) 3, blz. 32–42.
- Minnelli, V. & H. Arce, *I remember it well*. New York (Doubleday), 1974.
- Movie, *themanummer Minnelli*, june 1963
- Truchaud, F., *Vincente Minnelli*. Parijs (Editions Universitaires), 1966.

Opgave

Stel dat bovenstaande tekst een lezing was op een studiedag 'filmkunde'. U staat in de pauze in de rij bij de koffie-automaat en een medestudent vraagt 'begrijp jij wat hij vertelde?'. Formuleer een antwoord op deze vraag.

Uitwerking van de opgave

In zijn analyse van *The bad and the beautiful* werkt Willem Hesling zijn uiteenzetting over filmretorica verder uit aan de hand van een voorbeeld. Zijn uitgangspunt is dat elke filmtekst een veronderstelde filmmaker (vertelinstantie) en een veronderstelde kijker (kijkerssubject) bevat. De vertelinstantie kan het kijkerssubject benaderen met een indirecte aanspreekwijze (geschiedenis, mise-en-scène) of een directe aanspreekwijze (verhaal, camera/montage, buitenbeeldse tekst en muziek). In beide gevallen is sprake van retorische strategieën, gericht op het scheppen van geloofwaardigheid van de film. De strategieën laten zich onderscheiden in handelings- en formuleringsniveau en kunnen verschillende retorische functies vervullen, die te benoemen zijn met het behulp van het taalfunctiemodel van Jakobson.

Een korte uitleg van de gebruikte termen

- geschiedenis = de chronologische opeenvolging van de gebeurtenissen zoals ze door de personages worden ondergaan of in werking gezet, plus de plaats en de tijd waarin deze gebeurtenissen zich afspelen (In hoofdstuk 2 werd dit de fabel genoemd.)
- mise-en-scène = de uitbeelding van de geschiedenis door acteurs, decors, locaties, kostuums, grime, attributen
- verhaal = een geschiedenis die op een bepaalde manier geordend en verteld is (in hoofdstuk 2 werd dit het sujet genoemd)
- camera = de bemiddeling van de camerablik (Hesling beperkt zich in zijn analyse tot de camerabeweging.)
- montage = aaneenvoeging van opnamen (Hesling beperkt zich in zijn analyse tot de beeldovergangen.)
- buitenbeeldse tekst en muziek = toegevoegd geluid
- handelingsniveau = inhoudelijk aspect van de communicatieve functies, de aard van de informatie
- formuleringsniveau = vormelijk aspect van de communicatieve functies, de wijze van presentatie
- taalfunctiemodel van Jakobson = taxonomie van zes mogelijke communicatieve functies (voortkomend uit de intenties van de filmmaker), zie figuur 5.1 in het tekstboek.

Het retorisch analysemodel bestaat uit een grote hoeveelheid strategieën: een dynamisch geheel van tekststructuren dat zich historisch gevormd heeft. Het doel van retorische filmanalyse is niet zozeer het analyseren van incidentele teksten, maar de constructie van historische retorieken, dat wil zeggen van complexen van retorische strategieën die karakteristiek zijn voor een bepaald type film (bijvoorbeeld genres, stromingen, oeuvres). *The bad and the beautiful* is te zien als exemplarisch voor een belangrijk type film, namelijk de 'klassieke Hollywood-cinema'.

Hesling inventariseert op welke wijze de geloofwaardigheid van *The bad and the beautiful* door de indirecte en directe aanspreekwijze ondersteund wordt.

Op het niveau van de geschiedenis spelen de topoi een belangrijke rol, dit zijn stereotypen, beeldvorming op basis van gemeenplaatsen. Het verloop van de handeling kan gemotiveerd worden door causale verbanden, samenhangende verwijzingen ('indexicale argumentatie'), contrasten en suggestie van regelmaat ('het inductieve principe van de generaliserende argumentatie').

De mise-en-scène is de uitbeelding van de geschiedenis, er is sprake van dezelfde mogelijkheden met betrekking tot communicatieve functies en retorische strategieën. Een aspect wat nog niet ter sprake kwam is de transtekstualiteit, de ondersteuning van de waarschijnlijkheid door middel van verwijzingen naar andere films.

In de analyse komen twee aspecten van het verhaal aan de orde: de volgorde en het vertelstandpunt. In de volgorde van het verhaal herkent Hesling de strategieën uit de klassieke retorica (om precies te zijn: de basisstructuur van de dispositio: exordium, narratio, argumentatio). Bij de behandeling van het vertelstandpunt koppelt Hesling de relatie tussen vertelinstantie en kijkerssubject aan klassiek-retorische genres (om precies te zijn: het juridische genre, het demonstratieve genre, het deliberatieve genre). Hij maakt daarnaast onderscheid tussen een 'onpersoonlijke' vertelinstantie (die niet identificeerbaar is) en een 'persoonlijke' vertelinstantie (die ofwel buiten de geschiedenis staat, 'anoniem' is, ofwel binnen de geschiedenis staat als een personage). Vertelinstanties beschikken over een ethos dat bestaat uit competentie (bevoegdheid), betrouwbaarheid en mate van sympathie (gevoel van genegenheid of waardering).

De conclusie uit de analyse is dat de overtuigingsmiddelen uit de klassieke retorica een belangrijk onderdeel vormen van de tekstuele structuur van (speel)films. De retorische filmanalyse kan op twee manieren worden gebruikt: bij synchroon onderzoek (naar bijvoorbeeld de logische en affectieve capaciteiten van de toeschouwer) en bij diachroon onderzoek (naar de historische ontwikkeling van retorische strategieën).