

GEZIEN, GEHOORD, GELEZEN

Wanda Strauven (red.)

The Cinema of Attractions Reloaded

Amsterdam (Amsterdam University Press)

2006, 464 p. € 39,50, ISBN 978 90 5356 944 3

‘The cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself.’

Met deze beschrijving vat Tom Gunning zijn concept samen voor de herdruk van zijn artikel uit 1986: ‘The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde’, zoals opgenomen in *Early Cinema: Space Frame Narrative* uit 1990, geredigeerd door Thomas Elsaesser. De succesvolle term ‘cinema of attractions’ heeft inmiddels een geschiedenis van twintig jaar en inspireerde tot *The Cinema of Attractions Reloaded*, een bundel met zeer uiteenlopende filmtheoretische en filmhistorische betogen, geschreven onder redactie van Wanda Strauven, elegant gerangschikt onder de trefwoorden uit de titel van Gunnings artikel.

In haar inleiding geeft Strauven een gedetailleerde genealogie van het concept, ontstaan in 1986 uit een gelukkige samenwerking tussen Tom Gunning en André Gaudreault met Donald Crafton en Adam Simon als inspirators op de achtergrond. In het ‘dossier’ achterin zijn de artikelen waar het in 1985/1986 om ging opgenomen, waaronder Gaudreault en Gunnings ‘Early Cinema as a Challenge to Film History’, voor het eerst in Engelse vertaling en Charles Mussers kritiek in ‘Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity’ uit 1994. Dit dossier, Strauven’s inleiding, Gunnings terugblik, Scott Bukatmans historiografische positionering van

Gunnings artikel in relatie met Laura Mulvey’s ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ tegen de achtergrond van de theoretische filmstudies in de jaren ’70 en ’80 vormen in combinatie met Frank Kessler’s uitwerking van de cinema of attractions tot ‘dispositif’, André Gaudreaults voorstel tot afschaffing van de term ‘cinema’ voor de periode tot 1915 en Charlie Keils ‘Integrated Attractions: Style and Spectatorship in Transitional Cinema’ de kern van het boek. Dit geldt althans voor de ‘cinema of attractions’, het eerste deel van de titel.

Hierin wordt niet alleen inzicht gegeven in de context waarin Gunnings artikel is ontstaan en in het debat over de tekortkomingen van een begrip als ‘periodisering’ en ‘genre’, maar is ook nagedacht over hoe het nu verder moet met het onderzoek naar de ‘cinema of attractions’. Het geniale van het lekker bekkende ‘cinema of attractions’ was dat het de deur opengooide naar de ‘primitieve’ schatten die in de filmarchieven lagen opgeslagen en tegelijkertijd een nieuw perspectief voorstelde om dit materiaal te bestuderen. Het verschaftte een theoretische verantwoording voor de herontdekking en het hergebruik van Eisensteins idee over attracties en voor de nieuwste films van de New Yorkse avant-garde die in het midden van de jaren ’80 de vroege film opnieuw gebruikte. ‘Cinema of attractions’ bleek in staat de meest uiteenlopende filmwetenschappers te boeien, zowel theoretici als historici, en de vroegste films een exotische waarde te verschaffen, iets dat sinds de beruchte FIAF-conferentie in Brighton (1978) deelnemers als Noël Burch – met zijn moeizame begrippenpaar PMR (Primitive Mode of Representation) en IMR (Institutional Mode of Representation) – of Charles Musser – met zijn gedetailleerde filmgeschiedschrijving – niet was gelukt. Filmstudies werden in de jaren ’80 immers nog gedomineerd door de Franse

'High Theory' (Metz' psychoanalytisch georiënteerde *Beeldsignifikant* was pas in 1982 in Engelse vertaling verschenen) en wars van filmgeschiedschrijving in de traditionele zin van het woord. Het hoofdstuk 'Early Cinema as a Challenge to Filmhistory' geeft een aardig beeld van de taboes uit die tijd.

Natuurlijk heeft Musser als filmhistoricus ook gelijk: in de vroege film heeft het verhaal altijd een belangrijke rol gespeeld en zijn er naast de echte 'attractiefilms' tal van voorbeelden te noemen van films die een verhalende functie hadden. Zijn 'A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890' over het eerste jaar waarin filmvoorstellingen – in de Verenigde Staten – voor een betalend publiek plaatsvonden, maakt dat nog eens duidelijk. Hij toont aan dat zelfs in dat eerste jaar een groot aantal films moeilijk onder de noemer 'cinema of attractions' te scharen is. Zijn benadering combineert op voorbeeldige wijze filmanalyses en bronnenonderzoek en plaatst deze in de productie- en vertoningcontext. Daarmee bekritiseert en weerlegt hij de voorbeelden en interpretaties van Gunning. Zijn roep om een veel genuanceerder beeld van de vroege film te construeren op basis van grondig historisch-contextueel onderzoek, maakt duidelijk dat deze benadering nieuwe inzichten biedt en voorkomt dat we in dezelfde valkuilen trappen als filmhistorici van de oude school.

Mijns inziens vormen de bovengenoemde artikelen al een boek op zich, maar Strauven's titel belooft meer. Onder *Reloaded* schaar ik de waaier van bijdragen waarin de 'cinema of attractions' tot de verbeelding sprak, juist door het niet te specifieke en in het vage latende karakter: iedereen kon er wat mee. Ze maken de poging van Warren Buckland om Gunnings theorie wetenschappelijk te toetsen tamelijk belachelijk: 'so what?'. Het is niet teveel gezegd dat het concept als een ware 'attractie' in Eisensteins/Gunnings definitie fungeert: als 'a shock to thought'. De attractie 'reloaded' heeft echter de werking van een fragmentatiebom in plaats van de katalyserende kracht die Gunning en Gaudreault in 1986 introduceerden en die vooral vanaf 1990 via *Early Cinema, Space Frame Narrative* school maakte.

Dit wil overigens niet zeggen dat de bijdragen niet het lezen waard zouden zijn: integendeel, als afzonderlijke artikelen zijn ze allemaal interessant, maar of ze een voortzetting zijn van het debat over het concept 'cinema of attractions' als zodanig is nog maar de vraag.

Strauven's keuze is filmtheoretisch georiënteerd en enkele bijdragen zijn behoorlijk hermetisch van karakter. Je kunt je zelfs afvragen of aan sommige auteurs al die nieuwe ontdekkingen in de filmarchieven wel besteed zijn geweest. Zij gebruiken een handjevol filmvoorbeelden om een heel theoretisch systeem aan op te hangen; om Gunnings tegenstelling tussen 'attractions' en 'narrative integration' – in het voetspoor van Musser – te ontkrachten (zoals in Alison McMahan's artikel over de homunculusfilm), of te herzien zoals in Thomas Elsaessers bijdrage over de Rubefilms (films waarin een domoor uit het publiek de filmbeelden voor werkelijkheid houdt). Over de historische context waarin de films zijn geproduceerd, gedistribueerd, vertoond en ontvangen komen we helaas niets te weten. De 'spectator' is een theoretische constructie en geen historisch gesitueerd publiek van vlees en bloed, het originele voorstel van Thomas Elsaesser om het auditorium in vroege filmvoorstellingen als onderdeel van de diegesis van een filmervaring te beschouwen ten spijt.

Liever worden oude en nieuwe filosofen of andere filmtheoretici van stal gehaald om de argumenten kracht bij te zetten. Dit is noodzakelijk in de bijdragen van Viva Paci, Pierre-Emmanuel Jaques en Laurent Guido, respectievelijk over de voorliefde van filmcritici en theoretici uit de jaren '20 voor de attractiefilm; de zang- en dansnummers in de Amerikaanse musical in de jaren '30; en de fascinatie voor de dansende vrouw in de jaren '20, maar overdadig in de bijdragen van Christa Blümlinger, Germaine Lacasse, Wanda Strauven, Eivind Røssaak en Vivian Sobchack. In de meest scholastische bijdragen van de laatstgenoemde auteurs dienen geanalyseerde films, of liever scènes, vooral als illustratie van een persoonlijk filosofisch betoog. Zo beperkt Eivind Røssaak zich niet tot een vergelijking tussen het 'bullet time effect' in *THE MATRIX* en het zogenoemde Muybridge-effect (zes camera's die

rondom een springende man diens beweging vastleggen), maar plaatst hij deze tevens in Deleuzes theorie over 'Figure', uitgelegd aan de hand van de schilderijen van Francis Bacon en sleept hij via Eisensteins lezing van Lessings *Laocoön* Tintoretto's barokke composities erbij om te bewijzen dat de expressie van beweging altijd een grote wens binnen de kunsten is geweest! Hiermee getuigt hij vooral van een jammerlijke onwetendheid op het gebied van de beeldende kunstgeschiedenis, waardoor zijn betoog mij niet meer overtuigt.

In hedendaagse actiefilms kan de term 'attractie' echter wel degelijk een rake typering zijn voor specifieke effecten. Hoewel Vivian Sobchack eveneens steun zoekt bij filosofen zoals Martin Heidegger en Samuel Weber om haar fascinatie met regendruppels in slow-motion tijdens een vechtsce ne in *Hero* te duiden, heeft zij mijns inziens het best begrepen – of liever: ervaren – wat zowel Eisenstein als Gunning met 'attractie' bedoelden. Die regendruppels troffen haar als een niet mis te verstaan griezellig besef van een waarheid die zowel het verhaal van de film als de waarneembare werkelijkheid buiten de bioscoop overstijgt: namelijk dat onze waarneming van de werkelijkheid maar zeer relatief is en dat film nog steeds in staat blijkt dat te tonen. Zij vergelijkt haar eigen openbaring met de fascinatie van de eerste filmtoeschouwers met dwarrelende rook en bruisend bier in de films van Lumière en toont daarmee waar Musser tekortschiet in zijn kritiek. Musser gaat met zijn formele kritiek voorbij aan wat Gunning vooral bloot wilde leggen met de idee 'attractie'. De 'attraction of cinema' in de 'cinema of attractions': namelijk de sensatie die niet onder woorden te brengen valt maar wel zichtbaar gemaakt, dat wat aan den lijve ondergaan moet worden, dat wat de toeschouwer pakt, de emotionele schok die het zien van bewegende blaadjes, een ontploffende olifant, een taart in een gezicht, dansende vrouwen, het oog van Buñuel of regendruppels in slow motion, teweeg kan brengen, afhankelijk van de habitus van de toeschouwer, in vroege films, films van de avant-garde of hedendaagse actiefilms.