

## Film en verlangen

### *Wim Schlebaum*

‘Il y a des choses que l’intelligence seule est capable de chercher, mais que, par elle-même, elle ne trouvera jamais. Ces choses, l’instinct seul les trouverait; mais il ne les cherchera jamais.’

Henri Bergson, *L’évolution créatrice*

Kijkend naar een film van Frans van de Staak realiseer je je al vrij snel dat je in betrekking staat tot een ontwikkeling waarvan je *als toeschouwer* zelf deel uitmaakt.<sup>1</sup> Deze betrekking tot de film ontstaat niet louter vanuit een subjectieve gerichtheid of gesteldheid, maar heeft een ‘indirect’ intentioneel karakter – zoals de relaties tussen de acteurs primair vanuit het witte doek worden gezien. De acteurs zijn bij Van de Staak veelal geen personages die optreden in de narratieve ontwikkeling van de film, het verhaal of anekdote, maar eerder een soort van ‘variabelen’ in de zich met-de-tijd uitbreidende filmcontext (zodra de acteurs ‘op het witte doek’ verschijnen, zijn ze al eigenlijk geen ‘acteurs’ meer). Deze ietwat cryptische omschrijving duidt er op dat het bij Van de Staak vooral gaat om de opbouw van filmische verbanden in relatie tot hun ontdekking door de toeschouwer. Met andere woorden, de exploratie van het filmscherm door de toeschouwer behoort mede tot de context van wat er gebeurt op het scherm. Deze filmruimte moet volgens Van de Staak ook tweedimensionaal blijven, omdat een meer realistische toevoeging aan het beeld (bijv. 3D, of stereogeluid) wel iets aan de toeschouwer suggereert, zijn illusie versterkt, maar niets toevoegt aan zijn betrekking op datgene wat *qua duur* manifest is in een plat vlak.

Terzijde zij hier opgemerkt dat bij zogeheten ‘special effects’ het er juist om gaat dat de toeschouwer dit effect niet *ontdekt* maar gewoon ondergaat. Wanneer de effectenmakers in *Star Wars*<sup>2</sup> (George Lucas) een perspectieffout maken waardoor het schaalmodel van bijvoorbeeld ‘death planet’ is te zien, dan is dat storend omdat daarmee de illusie van echtheid verdwijnt: de truc werkt niet, een echte vogel zou er niet op landen; een kloon wel – maar is dit ‘landen’ zoals de vogel doet?). Sterker nog, zo’n fout is niet eens nodig om het automatisme van de

schijnperfectie in de trucage te voorzien. Dit automatisme staat immers niet in betrekking tot de levende waarneming van de toeschouwer, die onderzoekend toekijkt, zoals een ontdekkingsreiziger een nog onbetreden gebied verkent. (Een robot kan niet echt een film *zien* zoals wij, ook al kan [einde pagina 63] het alles eraan registreren, zoals bewegingen, kleuren, geluiden, enz. – daarom is film niet reduceerbaar tot een techniek alleen, en dus geen *technologie*).

Bij Van de Staak zijn die storingen nu juist functioneel, voor zover die passen in de ontwikkelde filmische context. Mogelijkheden voor storingen zijn er natuurlijk in overvloed, maar de storing zelf ‘stoort’ niet. Fixatie hierop opent geen mogelijkheid tot het aangaan van nieuwe betrekkingen, maar heft deze juist op. De gefixeerde toeschouwer kijkt immers niet, maar identificeert zichzelf in ruimte en tijd met wat zich op het witte doek hier en nu afspeelt – gaat als het ware in het filmkader op – maar neemt daardoor juist afstand van de *filmische* context van betrekkingen en mogelijkheden. De film wordt zo dus geannexeerd door de daarvan losstaande privé-context van individuele ervaringen en belevingen van de toeschouwer, dat wil zeggen gevat binnen zijn eigen tijdruimtelijke voorstellingskader, wat hem afsluit voor het open karakter van de betrekking-in-wording met de acteurs in de film.

Herkenning is het tegendeel van storing. Wanneer het waargenomene wordt herkend dan leidt dit tot verzadiging bij de toeschouwer – in het beste geval een soort herbeleving of herinnering – en mogelijk zelfs tot verveling wanneer nieuwe perspectieven van waarneming ontbreken. Interessant is nu dat juist herhaling een dergelijke verveling kan doorbreken, wat op zichzelf een nieuw perspectief opent, en waarvan Van de Staak veelvuldig gebruik maakt als een soort ijkpunt of abstractiebeginsel.<sup>3</sup>

Meestal zijn herkenningpunten dus aanleidingen tot fixaties, van verzadiging, waardoor men in feite niet meer luistert of kijkt wanneer herkenning de overhand neemt. Kijken en luisteren zijn echter voor een deel routinematige bezigheden, wat in feite biologisch-evolutionair verankerd is: reflexen zijn automatische (onbewuste) subroutines juist vanwege hun vitale survival functie. Volgens Wittgenstein is ook taal uiteindelijk gebaseerd op dergelijke biologische routines: betekenis is geen notie die los kan staan van onze gemeenschappelijke taalpraktijken, waarin regelmaat heerst. Dergelijke praktijken evolueren als gevolg van adaptatie aan veranderende omstandigheden – wat weer resulteert in (nieuwe) regelmaat, stabiliteit – of

verdwijnen anders voorgoed. Een intuïtieve notie van betekenis kan echter geen regelmaat karakteriseren (zelfs niet op individueel niveau, omdat het mentale beeld op zichzelf een criterium mist voor zijn correcte toepassing, zelfs in een opeenvolging), en een ‘private language’ is derhalve principieel onmogelijk. In Wittgensteins opvatting, die bekend staat als ‘meaning is use’ en gericht is tegen de mentalistische betekenisopvatting, is betekenis volledig bepaald door het (correcte) gebruik. Betekenis is dus een techniek die open staat voor een ongelimiteerde (*rule-as-rails*) toepassing.<sup>4</sup>

De betrekking van de toeschouwer op de acteurs in tijd en ruimte verloopt via de betrekkingen tussen beeld en geluid als zelfstandige en gelijkwaardige componenten van de filmische structuur. Daarom is film geen object *voor* de waarneming, maar *con-* [einde pagina 64] *text van* waarneming. In een artikel in *Skrien* wijst Van de Staak (1972, 25) al op het belang van geluid, dat geen aanvulling is op het beeld en bestrijdt de gangbare opinie dat geluid ondergeschikt is aan beeld, wat volgens hem de samenwerking tussen geluidsman en cameraman ernstig belemmert (beeld of camera heeft meer ‘prioriteit’ dan geluid) en wat nadelig is voor de film.

Ook Bresson vecht in zijn *Notes sur le cinématographe* het primaat van het beeld ten opzichte van het geluid aan: ‘Images et sons comme des gens qui font connaissance en route et ne peuvent plus se séparer....Le cinéma sonore a inventé le silence.’<sup>5</sup> Fritz Lang, die evenals Dreyer de overgang van de stomme film naar de geluidsfilm zelf meemaakte, zag geluid niet als een toevoeging aan het beeld, maar als een bron van nieuwe mogelijkheden die hij niet via de camera kon realiseren. Voor Carl T. Dreyer is geluid primair openbaring of *incarnatie* van het gesproken woord, de letterlijke opstanding van het woord uit de textuur van de (geschreven) tekst [*Vampyr* (1932), *Ordet* (1955)].<sup>6</sup> Hiertegenover staat S.M. Eisenstein, die de geluidsfilm zag in het verlengde en als voortzetting van zijn ‘geluidsloze’ filmtheorie – *Montage of Attractions* – waarin hij het geluid zelfs direct vertaalt in beeld.<sup>7</sup> Deze één-op-één correspondentie tussen beeld en geluid is volgens hem *geënt* op de (gemonteerde) beeld-beeld relatie.

Straub & Huillet (1973) beschouwen geluid als autonoom ten opzichte van het beeld (zo wordt de duur van een camera-instelling bepaald door het geluid) en weigeren om die redenen hun films te ‘dubben’.<sup>8</sup> Van de Staak wijst nasynchronisatie niet principieel af, maar dit gebeurt slechts incidenteel – wat hij in zijn werkatelier overigens ook technisch geheel in eigen hand

houdt – en is eerder te beschouwen als een extra ‘take’ van een scène of fragment daarvan, en niet te vergelijken met de nasynchronisatie van een complete film in een studio met aparte (stem-) acteurs.

Zoals we boven reeds schreven, kijkt de toeschouwer niet zozeer *naar* het filmscherm als wel *vanuit* het scherm, in een *dynamische* betrekking op de acteurs via beeld en geluid. Dit aspect versterkt Van de Staak door bij opnames soms expliciet die ‘rol’ van de toeschouwer aan de orde te stellen. Door acteurs simpele, schijnbaar doelloze handelingen te laten verrichten – zoals het verplaatsen van voorwerpen, heen en weer lopen, of eenvoudigweg (lang) stilstaan – met als functie de betekenis, die dit soort handelingen in een dagelijkse omgeving gewoonlijk hebben, te laten ‘oplossen’: een voorbijtrekkende wolk wordt dan even belangrijk als een hapering in de tekst of het sjiipen van krekels. Dat ‘belang’ is ook weer geen vast gegeven, maar zelf weer aan voortdurende verandering onderhevig en daarom is hier geen plaats voor een betekenisnotie zoals we dat in de taal kennen. De toeschouwer wordt in een continue wisselwerking ‘loggeweekt’ en zodoende rijp voor de plotselinge evidentie van de diversiteit van filmdingen die op elkaar inwerken. (Om soortgelijke redenen hebben muzikale structuren volgens Susanne Langer geen betekenis in linguïstische zin, waardoor muziek juist kan uitdrukken wat in taal ‘onuitsprekelijk’ is.)<sup>9</sup> [einde pagina 65]

Dit soort van desoriëntatie werkt dan als een manier van *oriënteren* in niet meer herkenbare situaties, op basis van een topografie zonder richting, een kaart zonder (vaste) coördinaten. De toeschouwer is met andere woorden in de zo ontstane *mise-en-scène* reeds indirect aanwezig, niet als ‘abstractum’ – een neutrale instantie van andere orde – maar geïncorporeerd in de distantie tot de acteurs vanaf het filmscherm en daarmee tot zichzelf als ‘non-acteur’. Van de Staak stuurt echter niet aan op vervreemding; hij is niet uit op een dialectiek van taal en dingen, want taal in de context van handelen is ook een ding, en betekenis als *geïnterpreteerd ding* voegt hier niets aan toe. In betekenis als zodanig is Van de Staak eigenlijk niet geïnteresseerd: ‘Zoals de acteurs er bij staan is even belangrijk als de tekst die ze uitspreken – alles moet even belangrijk worden, en daardoor betekenisloos, want dan lost het zich op. De teksten die je hóórt in de film zijn niet meer de teksten die je léést... De tekst is in de film verdwenen, daarin weggezakt’ (Van de Staak,

1982). In feite gaat het hem dus om de dingen, inclusief de acteurs, te ontdoen van hun (ingesleten) betekenis, omdat die werkt als een extra kader binnen het filmkader, waardoor juist die elementen worden uitgefilterd, die niet als dragers van betekenisconstanten functioneren, en waardoor de diversiteit van de dingen of mogelijkheden wordt versmald en samenperst in een eenduidig frame. Het gaat er nu dus niet om deze elementen te benoemen, maar juist te *bevrijden* van hun connotaties en te vervolgen in hun eigen continuïteit.

Acteurs functioneren binnen de filmcontext evenzo als mogelijke betekenisdragere zonder een bepaalde betekenis of identiteit te *bezitten* (daarom heeft identificatie met/van de toeschouwer ook geen zin). In dat temporeel verband zijn taal en betekenis slechts momentopnamen, statische intersecties in het continuüm waarin de toeschouwer ook fysiek participeert. De normatieve rol van betekenis, gekarakteriseerd in termen van elementaire waarheidscondities van zinnen (Freges *Sinn*), of – toegespitst op de cognitieve inhoud – in termen van satisfactiecondities van de in linguïstische vorm uitgedrukte separate intentionele (mentale) toestanden (Searle, 1983), heeft onvoldoende grip op deze continuïteit *als proces*.<sup>10</sup> Juist het normatieve aspect werkt *dis*-continuerend ten opzichte van het begrijpen van wat in wording, onvoltooid aanwezig, dus deels nog afwezig is. Het *geleid* worden door geperfectioneerde betekenis leidt met andere woorden in dit opzicht juist *af* van zijn intentionele onvervuldheid in een richting die de toeschouwer slechts anticipeert, *zoals geanticipeerd* door de filmmaker. Zo ontstaat er een keten van anticipaties zonder dat er van een werkelijke, doorleefde, betrokkenheid sprake is. Kortom, het volgen van betekenis *blokkeert* het volgen van het nog ‘on-betekende’, dat immers in beweging is. In *Dichtweefsel* (1999) vertolkt de actrice dit conflict tussen begrip en gevoel wanneer zij het volgen van het schijnsel – het geleidelijk oplichten van de hemel vóór de zon opkomt, waarin de veranderende koloriet van het dak van een huis in de verte niet is te herleiden tot het direct opval-  
[einde pagina 66] lende zonlicht – wezenlijker acht dan herleiding tot de (constante) lichtbron. Het woord ‘wezenlijk’ is hier misleidend, omdat het wezen van het schijnsel precies is wat ze – *zich daarin bevindend* – niet kan uitdrukken zonder zich daarmee van het schijnsel te ontdoen en al doende zich te verhullen in plaats van te onthullen.

De distantie tussen het concrete schijnsel en zijn wezen is in zekere zin voorwaarde voor de duur en echtheid van het fenomeen zelf, dat verschijnt in een temporeel verband dat niet kan

worden uitgeput door bedoelingen en intenties die zich manifesteren binnen het natuurlijke verloop (qua timing, intonatie, dictie) van de actrice. Onbedoeldheden zijn voor de toeschouwer evenzeer significant als (en soms meer significant dan) de geïntendeerde of geacteerde presentie. Het perceptuele veld van de film is dus rijker dan het causaal bepaalde en *dat* bepaalt hoe de actrice daarin verschijnt. Daarom is hier ook niet van een echt conflict sprake. De omvattende temporele horizon van het schijnsel kan dus niet worden benaderd vanuit het acteren, maar vanuit een waarneming die het waarneembare relateert aan de waarnemende. Binnen deze ambiance wordt haar fysieke aanwezigheid getemporiseerd én gedenatureerd: haar tegenwoordigheid is *stromend* – is deels reeds (zojuist) vergaan en deels nog niet ontstaan (maximale presentie heeft juist een minimaal verloop, is *contra*-temporeel).<sup>11</sup> Het soort abstractie waarbij het in film nu om gaat is geen ‘objectieve’ abstractie, maar wordt gekarakteriseerd door deze temporele distantie (door Merleau-Ponty nader bepaald als ontologische diepte), die we in de filmische ruimte gewaarworden. Deze filmische ruimte is nooit a-temporeel, leeg, maar wordt steeds binnen een nieuwe temporele context vervuld, waarin de ‘verlaten’ ruimte nog co-present is binnen het perspectief van de ‘aanstaande’ ruimte.

In tegenstelling met een gebeurtenis op straat, die wordt beheerst door de anonimiteit van toeschouwers, omstanders en voorbijgangers, en die verloopt alsof *niemand* (in het bijzonder) kijkt, wordt een gebeurtenis op het witte doek of in het theater beheerst door de subjectiviteit van de toeschouwer, dat wil zeggen: als *belichaamde duur*. Husserl maakt de intentionaliteit van deze beleving tot uitgangspunt van zijn fenomenologie van de tijd, waarin de gebeurtenissen worden geherstructureerd in een nieuw temporeel perspectief, dat niet gebonden is aan het objectief tijdsverloop, waarin deze gebeurtenissen ‘anoniem’ plaats vinden, maar nooit werkelijk *beleefd* zijn.

Ik herinner mij het oplichtende toneel<sup>12</sup> van gisteren – dat wil zeggen, ik voltrek een ‘reproductie’ van de waarneming van het toneel, bijgevolg komt het toneel als iets actueels mij voor de geest; en terwijl ik dit concreet voor ogen heb, vat ik dit beeld op als iets dat achterop ligt in relatie tot de actuele tegenwoordigheid van de waarneming op dit moment [het moment van de huidige impressie (W.S.)]. Natuurlijk is *nu* evident. De waarneming van het toneel is voorbij: ik heb het toneel waargenomen. Het herinnerde verschijnt als tegen- **[einde**

**pagina 65]** woordig *geweest*, en dat is onmiddellijk aanschouwelijk en het verschijnt daardoor intuïtief juist zó, dat zijn tegenwoordigheid een afstand heeft tot de tegenwoordigheid van het actuele nu. Deze laatste tegenwoordigheid constitueert zich in de werkelijke waarneming; de intuïtief verschijnende tegenwoordigheid – intuïtieve voorstelling van het *niet-nu* [Nicht-Jetzt], van het eens-nu in het actuele nu – constitueert zich *tegenover* de waarneming (als een ‘vertegenwoordiging van de vroegere waarneming’).<sup>13</sup>

Deze temporele distantie is constitutief in tweeërlei opzicht: ze is constitutief voor het tijdbewustzijn én ze wordt op haar beurt geconstitueerd in een voortgaande reflectie op de actuele (in de tijd verglijdende) waarneming. Deze intentionele ‘verweving’ wordt door Husserl gekarakteriseerd met zijn notie van *dubbele intentionaliteit*, die uiteindelijk een laatste grondslag heeft in de zelfconstituerende flux van het absolute bewustzijn.<sup>14</sup>

De letterlijke distantie tot de acteurs op het filmdoek is groter dan in het theater, omdat daar de acteurs nog in levende wijze aanwezig zijn, co-present met de toeschouwer. Bij film is deze distantie al getemporeerd: de filmscène is hier tegenwoordig met, maar niet *vertegenwoordigd* binnen de actualiteit van de toeschouwer (er zijn steeds verschillende actualiteiten gaande).

Het vatten van de temporele structuur kan men niet karakteriseren als het vatten van de betekenis, omdat die steeds berust op een gefixeerde representatie van zaken en toestanden. Ook in meer poëtische structuren is betekenis ondergeschikt aan de vorm, de toon en expressie van de dichter in de context van zijn oeuvre, die tegelijk ook context van uiting is en dus van beleving. Deze natuurlijke beleving staat evenwel los van de poëtische vorm; evenzo is de gespeelde scène geen illustratie van de vorm: integendeel, wanneer Kouwenaar in *Windschaduw* (1986) zijn gedicht ‘off-screen’ voorleest, werkt dit juist als een onzichtbare bodem, een soort abstractiefundament die de alledaagse ervaring loswoelt en herontdekt binnen een poëtische context, geconfronteerd met de intimiteit van acteurs. De filmische abstractie is in zekere zin nu poëtischer dan de taligheid van de structuur, die de dichter transformeert, poëtiseert, wanneer de film niet representeert maar temporeert vanuit zijn puur *contextuele* bepaaldheid.

Volgens J.M. Peters abstraheert de toeschouwer op basis van het vormaspect, dat zijn aandacht verlegt van de inhoud of representatie naar de *wijze* van representeren.<sup>15</sup> Het formele

onderscheid tussen vorm en inhoud werkt in dit verband misleidend, want het mist de rol van de context waarin de non-figuratieve structuur *emergent* wordt, ondanks de ‘inertie’ van het figuratieve materiaal. Er is bij Van de Staak geen sprake van een ‘logica’ van de vorm die zich aan de perceptie van het materiaal opdringt, maar eerder van een *anarchie* van de vorm:<sup>16</sup> door zijn wezenlijk ambigue karakter blijft de **[einde pagina 68]** vorm indirect, ingebed in de context. Deze ontwikkeling zien we trouwens ook in zijn grafische werk – waarin hij al vroeg met abstracte ambigue en (bijna) complementaire vormen experimenteert, geïnspireerd door het wijsgerig werk van Merleau-Ponty.<sup>17</sup> (Hier heeft de graficus het ‘gemakkelijker’ dan de filmer, die immers niet een ‘non-figuratieve’ acteur op het doek tevoorschijn kan brengen.)

Wanneer je zijn werk in het algemeen zou moeten situeren dan staat Van de Staak mijns inziens toch dichterbij het (niet-reductionistisch) formalisme dan bij het expressionisme of realisme, ofschoon hij zeker geen uitgesproken formalist is.<sup>18</sup> De in de film bereikte abstractiegraad is tegelijk ook verweven met de ambachtelijkheid van het *métier* als een *couleur locale*: het zijn juist dit soort verwevingen, waardoor de notie van context bij hem belangrijker is dan de notie ‘vorm’. In dat laatste opzicht zou je hem zelfs een niet-naturalistisch ‘impressionist’ kunnen noemen in die zin dat de impressionistische schilder juist de vorm niet expliciet maakt, maar een basis legt voor mogelijke vorm, voor mogelijke waarneming [*Sepio*, 1996, naar aanleiding van Cézanne]. Zo zien wij bijvoorbeeld een huis dus niet op het (abstracte) niveau van de vorm (dat is: contextonafhankelijk) maar op het onderliggende niveau van zintuiglijke impressies (*sense data*). Doordat wij de configuratie van bakstenen, dakpannen, enzovoort (in feite slechts kleurtinten, zonder al deze associaties) zien *als huis*, zijn we betrokken bij het abstractieproces in continue wisselwerking met de omringende context van kleuren en (opper)vlakken. Vanuit deze optiek bezien zijn ‘abstractie’ en ‘intentionaliteit’ niet, zoals eerder gezegd, zozeer divergent als wel *complementair* maar wel in een impliciet temporeel verband. Aangezien het intentionele *per se* verder reikt dan het concrete gegeven, initieert het abstractie. Dat verband is zo sterk als zijn *levende* temporaliteit, dwz. sterker dan de lineaire tijd in een ruimtelijk model: ‘Le temps n’est pas une ligne, mais un réseau d’intentionnalités (...) nous sommes le surgissement du temps’ (Merleau-Ponty, 1945, 489).

De notie ‘essentie’ verdient overigens nog enige aandacht, omdat die gemakkelijk kan worden aangezien voor een verkapte betekenisnotie. De neiging bestaat namelijk om deze essentie



descriptief vast te leggen en te karakteriseren in een talige context, waarin de essentie ook wordt gepresenteerd. Maar zodra deze poging slaagt, is ze mislukt: de presentatie van – of ‘greep op’ – de essentie isoleert deze als *object* van presentatie en vernietigt daarmee zijn *directe* context.

Wanneer Spinoza het in de *Ethica* over de essentie van een ding heeft, dan stelt hij het wezen ervan gelijk aan zijn volharding; deze tekst wordt heel direct ‘en face’ in de Spinozafilm geciteerd, maar eigenlijk is ‘citaat’ hier niet het juiste woord. In de film wordt het geometrische bouwwerk van stellingen en deducties door elkaar geschud omdat Van de Staak hier ‘iets heel anders wilde bereiken dan wat Spinoza beoogde’, namelijk om de teksten, die soms herhaald worden door andere acteurs, juist in een sociale samenhang te tonen,<sup>19</sup> dat wil zeggen in een ‘afgeplatte’, alledaagse context – **[einde pagina 69]** waarin Spinoza zelf ook concreet bezig was als hij lenzen sleep. Hierdoor verkrijgen de teksten als *sociale handelingen* een nieuw soort complexiteit die in de plaats komt van de geometrische complexiteit, maar met behoud van exactheid.

Het handelingskarakter van de uitgesproken teksten versterkt indirect door de vrijwel statische mise-en-scène (als een soort van wat Van de Staak noemt ‘quasi dialoog’) het op elkaar gericht zijn – ook al kijken de acteurs elkaar niet aan – in een lokale samenhang, die zich vermengt met de actualiteit van de omgeving. Kortom, in de ‘sprong’ van het individu vanuit een lokaal naar een meer totaal verband, werkt de tekst als een soort bindmiddel. Naar mijn idee is *Uit het werk van Baruch d'Espinoza* (1973) een sleutfilm voor zijn gehele oeuvre, waarin de soberheid van de ritmische structuur kenmerkend is. Van de Staak vergelijkt zijn werkwijze met acteurs graag met een partituur waarin de verschillende muzikale lijnen parallel (of ‘polyfoon’) verlopen, zonder dat een enkele domineert. De regisseur staat daarbij meer achter of naast dan vóór het ‘orkest’: eerder initiërend en coördinerend dan aansturend en controlerend. Vanaf een teruggetrokken positie bekijkt hij het draaien van de scène vanuit een holistische benadering, waarin elke acteur slechts een fragment is, zonder daarmee een welbegrepen rol te vervullen. En aangezien zijn aandeel altijd *partieel* is – wat noodzakelijk aanvulling behoeft op een *niet-actierend* niveau, bijvoorbeeld in de montage of mixage – is de acteur of beter de ‘actant’ *principiëel* incompleet. Dat geldt dus ook voor zijn gebaren, intonatie, mimiek, enzovoort. Het verschil

tussen ‘spelen’ en ‘zichzelf-zijn’ wordt zodoende gemarginaliseerd in plaats van gemanipuleerd, waarbij het eerste niets toevoegt aan het laatste en dus achterwege kan blijven.

Beroepsacteurs hebben echter de hardnekkige neiging toch te streven naar compleetheid, willen hun gebaren en bewegingen accentueren, getraind als zij zijn om ‘duidelijk over te komen’ (toneel, podium), wat ook de reden was dat Van de Staak niet al te gretig met professionele acteurs werkte. En als het dan toch gebeurde [*Ongedaan, gedaan* (1989); *Kladboekscènes* (1994); *Lastpak* (2001)] verzuchtte hij soms over de moeite die het hem kostte om die geacteerde compleetheid weer af te breken: de filmruimte raakt dan ‘bezeten’ (en dus temporeel gesloten) door het naturalisme van de acteur en wordt zodoende onbruikbaar. Het uitwissen van dergelijke collectieve patronen in het acteergedrag vermijdt bovendien mogelijke anticipatie of herkenning door de toeschouwer. Zijn opvatting over acteren is daarmee verwant met die van Bresson, die acteurs reduceert tot ‘modellen’, die inherent incompleet zijn. Bresson is echter op zoek naar het ‘automatisme’ van de acteur om door te dringen tot diens (ongestructureerde) kern, die door de cinematograaf (her)ontdekt en geactiveerd wordt: ‘Modèles. Mécanisés extérieurement. Intacts, vierges intérieurement. (...) Modèle. Devenu automatique, protégé contre toute pensée.’<sup>20</sup>

Bij Van de Staak is een dergelijk solitair essentialisme echter ver te zoeken: de-collectivering van zowel het acteer- als kijkgedrag heeft bij hem een *sociale* oorsprong. **[einde pagina 70]** Zijn anarchistische houding ten opzichte van acteren en kijken (luisteren) weerspiegelt zich ook in zijn opvattingen aangaande productiemethoden en techniek, waarin hij de trend van verregaande digitalisering en softwarematige aanpak (met name van de montage) zeker niet volgde: het gebruiksgemak van een ‘customized interface’ mist per definitie de intensiteit van de beleving, de arbeid van *face to face*.

Techniek is voor Van de Staak niet zozeer beheersing van het individuele, top-down aangestuurd, als wel ontrafeling van het karakteristiek individuerende, schakering en uitvergroting van het kleinschalige in ongebreidelde diversiteit. Bij deze a-commerciële houding past ongetwijfeld ook de laagdrempelige toegang tot de (zelfgebouwde) faciliteiten van zijn werkatelier, die hij verschaftte aan jonge filmmakers, evenwel zonder daarmee als een soort ‘artistiek supervisor’ op te treden: hij hield zich gaarne op de achtergrond – zie ook *De laatste dagen van het Atelier Frans van de Staak* van K. Hin (2002).

Als quasi formalist/impressionist wordt zijn technische beheersing van het medium film op verschillende niveaus niettemin tot in détail voelbaar, maar blijft toch op elk niveau ondergeschikt aan, of beter gezegd, ondergedompeld in het *proces* van de film als levende transformatie. Zoals in de slotscène van *Rooksporen* (1992) waarin de bewegingen van de acteurs – die elkaars tekst overnemen en in die overname letterlijk opgaan, zich ‘verliezen’ – zo zijn geïntegreerd met de cameravoering qua timing, geleid door geluid, dat de beweging ontstaat uit puur, *on-bezeten*, verlangen... maar met een zekere stugheid, die kenmerkend is voor zijn stijl en ritmiek. De eenheid temidden van complexiteit heeft dezelfde ‘platte’ gelaagdheid als die van zijn zeefdrukken, de perfectie van het imperfecte, onstuitbaar en compromisloos in de ontwikkeling van zijn helaas te vroeg afgesloten film-oeuvre, creatief en inventief, en zonder precedent in de Nederlandse filmgeschiedenis.

‘De film zoekt zijn eigen publiek’, zegt Van de Staak eigenzinnig in sporadische interviews – daarmee de vraag naar de publieksgerichtheid van zijn films ten dele afwerend, maar toch ook beantwoordend: er is geen standaardmodel, geen formule, geen gefixeerde richting. Het verlangen *naar* wat niet hier is, is tegelijkertijd ook verlangen *van*, dat zich buiten het hier en nu om actualiseert in de lege ruimte ‘achter’ het filmscherm en daardoor *film-zin* bij uitstek is (als het ware als ‘diepte’ in het platte vlak). Dat wil zeggen: niet de uitgesproken zin zelf maar wat ertoe beweegt, ertoe neigt, maar dat zelf onuitsprekelijk blijft, en wat zich tenslotte vervult als *film van*: film als karakteristieke levensvorm, ingebed in verlangen.

Het verlangen *maakt* de film. De film put het verlangen uit, maakt het op. Als *object* van verlangen dooft de film tenslotte uit... maar in die radicale transformatie is de film als *verlangend-verlangen* oorsprong van een nieuw, immers zelf *onverlangd*, verlangen. **[einde pagina 71]**

*Noten*

<sup>1</sup> Frans van de Staak (1943-2001) volgde vanaf 1963 een opleiding aan de Nederlandse Filmacademie. Zijn eerste films financierde hij meestal geheel uit eigen zak. Zijn films kenmerken zich door een consequent onderzoeken van (filmische) ruimte, taal, beelden en beweging in hun onderlinge samenhang. Zijn eerste lange film *De onvoltooide tulp* voltooide Van de Staak in 1980. Hij was tevens producent, cutter en verzorgde de mixage van andere filmmakers. Voor een overzicht van het complete oeuvre van Frans van de Staak, zie URL van het IFFR:

<http://www.filmfestivalrotterdam.com/nl/person/7.html>

<sup>2</sup> Nu voor het eerst 100% digitaal gerealiseerd, zodat de kwaliteit volgens René Glas (2002, 4-5) niet onderdoet voor die van 35 mm celluloid. Glas spreekt zelfs over de ‘wedergeboorte van de film’, waarbij hij *en passant* Godards ‘nouvelle vague’-dictum van de filmische eenheid als ‘la vérité 24 X par seconde’ *reanimeert* als een computer-gestuurde manipulatie van pixels, d.w.z. reduceert tot een techniek ‘an-sich’, zonder enig ‘commitment’ noch van de maker, noch van de kijker. Dit is op zichzelf al illusoir: mechanisering van de psyche als tegenhanger van de psychologisering, d.w.z. interactief gebruik van de techniek.

<sup>3</sup> In de fenomenologie van Husserl is intentionaliteit de basis voor abstractie. In de intentionele act is het object in een bepaald intentioneel kader ‘gegeven’, los van zijn existentie. Door nu dat kader te variëren wordt deze *gerichtheid* op het object zelf tot voorwerp van intentioneel handelen, waarin wordt geabstraheerd van de (accidentele) eigenschappen van het object, waarop het *empirisch* subject betrokken is. In deze zogenaamde fenomenologische reductie is het subject nu niet meer empirisch gebonden, maar betrokken op het wezen of ‘eidos’ van het ding (*Wesensschau*). De intentionele abstractie is met andere woorden ook abstractie van de empirisch-psychische aard van het bewustzijn, individueel gelokaliseerd in concrete tijdruimtelijke betrekkingen, tot een ideëel subject waarvoor het wezen evident is, en wel in de *on*-middellijke aanschouwing. In dit ‘absolute’ abstractiemoment lijkt dus de temporele aard van ons bewustzijn geheel en al buitenspel te zijn gezet, maar dit gaat geenszins op voor de immanente tijdsbeleving, die zich manifesteert in de continuïteit van het bewustzijn en die de notie van intentionaliteit als bij uitstek temporele notie karakteriseert.

<sup>4</sup> Het begrijpen van betekenis is dus volgens Wittgenstein niets anders dan het *beheersen* van een techniek, het efficiënt volgen van een regel. Wanneer betekenis (opgevat als regel) in het hoofd zou zitten, dan is alles in overeenstemming met de regel te brengen – immers als zodanig interpreteer je zijn (intuïtieve) inhoud – maar evenzo is alles ook in conflict met de regel te brengen. Kortom, een sceptische paradox die fataal lijkt voor iedere notie van betekenis op basis van het individueel-cognitieve model: betekenis en dus taal is onmogelijk. (Zie ook Kripkes uitspraak: ‘there is no such fact as anyone meaning anything by any word’, Kripke (1982), iets dat H. Stein (1997) bestrijdt.)

<sup>5</sup> Bresson (1965, 45-47).

<sup>6</sup> Vanaf nu zullen verwijzingen naar films tussen vierkante haken worden geplaatst: [titel, jaar van productie].

<sup>7</sup> Zie *Alexander Nevsky* (1938) op muziek van Prokofiev. ‘Keeping this in mind, we see that the transition from silent montage to sound-picture, or audio-visual montage changes nothing *in principle*. The conception of montage that has been presented here [door juxtapositie van twee beelden ontstaat een nieuw ‘innerlijk’ beeld of attractie, W.S.] encompasses equally the montage of the silent film and of the sound-film’ (Eisenstein, 1968, 61). Eisenstein claimt dat zijn methode van ‘verticale’ montage in de geluidsfilm expliciet maakt wat hij al impliciet in de ‘polyphonic’ montage van zijn zwijgende films hanteert: het geluid is niets anders dan een extra lijn in de ‘partituur’ van de film (*op. cit.*, 64-65).

<sup>8</sup> De verschillende *takes* van een opgenomen scène zijn dan zelfs niet meer tot ‘dezelfde’ scène te herleiden, maar worden gemonteerd in een omvattender film-film: *Der Tod des Empedokles* (1987) in vier versies. In de scène-overgang verloopt de beeld- en geluids- ‘schnitt’ niet parallel; er is m.a.w. [einde pagina 72] een voortdurende wisselwerking tussen geluid en beeld. Huillet: ‘Als het shot verandert, verandert het geluid ook: dat is realisme.’ (Straub en Huillet, 1973).

<sup>9</sup> Langer, (1960, 240).

<sup>10</sup> Zie voor een meer dynamische kijk op betekenis het artikel van J. Groenendijk en M. Stokhof (1998, 26-53).

<sup>11</sup> Husserls notie ‘lebendige Gegenwart’ als basis voor de constitutie door het (immanente) tijdbewustzijn heeft ook in een filmische context relevantie, in die zin dat de realiteit van het tijdvoorwerp niet haar waargenomen tijdverloop bepaalt, maar omgekeerd het tijdbewustzijn het tijdvoorwerp constitueert – zoals een melodie present is in het bewustzijn, terwijl de eerste tonen reeds verklonken zijn, niet meer actueel worden ‘gehoord’, zo ook zijn filmscènes nog bewust – ofschoon ze niet meer present zijn op het scherm – en beïnvloeden ze de actuele waarneming van

nieuwe scènes; omgekeerd beïnvloedt het onverwachte (toekomstige) verloop van de film de vroegere waarneming: het tijdsperspectief is m.a.w. steeds pregnant aanwezig in de filmische waarneming, zelfs pregnanter dan het ruimtelijk perspectief.

<sup>12</sup> Husserl bedoelt met ‘das erleuchtende Theater’ vooral het impressionale, intuïtieve, karakter van de herinnering: het ‘erleuchten’ duidt echter niet alleen op de levendigheid van de herinnering, maar ook op een *onderscheiding* van het actueel-nu, ook al zijn beiden tegenwoordig. Hierbij zou je kunnen denken aan de techniek van ‘aufblenden’ zoals dit in film wordt toegepast, waarbij het filmbeeld geleidelijk aan wordt belicht; ditzelfde effect wordt tegenwoordig ook in het theater bereikt met geavanceerde belichtingstechnieken, waardoor de toneelscène vanuit het donker oplicht (wat het opengaan van het doek vervangt). Husserl had in zijn tijd geen weet van deze technieken, en moest voor de beschrijving van de tijdconstitutie noodgedwongen zich behelpen met de term ‘herinnering’, wat tot veel misverstanden heeft geleid: het moge duidelijk zijn dat herinnering als afgesloten *verleden* geen enkele rol speelt in de tijdconstitutie.

<sup>13</sup> Husserl (1909-1966, 183-84). De vertaling, inclusief de cursivering, is van mij.

<sup>14</sup> *Ibid.*, § 54. Zie ook J. Broughs uitgebreide analyse van Husserls notie (1972, 298-326).

<sup>15</sup> Peters (1981, 10): ‘Every picture, of course, has a form. But when we say that a picture looks very much like its model, we really mean to say that we don’t pay any attention to its form. The form has become invisible because we look at the depicted object *with* the picture’s form rather than *at* its form. The less spontaneous our recognition of the depicted object is, the more we are form-conscious. In this sense we can say that the form of the picture de-realizes the real object (...) and that the extent to which the real object is de-realized determines the viewer’s awareness of the form.’

<sup>16</sup> Merleau-Ponty verzet zich tegen de éénduidigheid van deze vormleer ofwel ‘syntactical form’ waarin de essentie van het kunstwerk zou zijn gelegen: ‘Dans l’oeuvre d’art ou dans la théorie comme dans la chose sensible, le sens est inséparable du signe. L’expression, donc, n’est jamais achevée. La plus haute raison voisine avec la déraison’ (Merleau-Ponty, 1965, 8).

<sup>17</sup> In zijn Filmacademieperiode (1963-65) heeft Van de Staak met name over het verband tussen film en ambiguïteit van de waarneming enkele artikelen gepubliceerd in het door hemzelf geredigeerde filmtijdschrift *Cineécrite*.

<sup>18</sup> De term ‘latent formalist’ lijkt in dit verband een adequaat alternatief, gezien de grote mate van indirectheid binnen de organisatie van vorm en context in zijn films, ware het niet dat deze term geassocieerd is met een quasi linguïstische structuur die aan het (kunst)werk ten grondslag ligt (R. Wollheim, 2001).

Mijn betoog tot nu toe is bij een dergelijke karakterisering een contra-indicatie: voor een regelgebaseerde vormtaal naar linguïstisch model op basis van een onderliggende syntaxis vindt men in het werk van Van de Staak juist te weinig aanknopingspunten zowel als voor elke semiologische – diakritische – interpretatie van zijn werk).

<sup>19</sup> Zie verder het interview met Johan van der Keuken (1976) in *Skoop*. Hun opvattingen over de toeschouwer en acteurs worden nog eens extra belicht in de wederzijdse becommentariëring n.a.v. de gelijktijdige vertoning in Den Haag van Van de Staaks eerste lange speelfilm *De onvoltooide tulp* [einde pagina 73] (1980) en Van der Keuken’s verkenning van de grens tussen fictie en non-fiction, *De Meester en de Reus* (1980).

<sup>20</sup> Bresson (1975, 88 en 114).

## Referenties

- Bergson, H. (1969) *L’évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bresson, R. (1975) *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard.
- Brough, J. (1972) ‘The emergence of an absolute consciousness in Husserl’s early writings on Time-consciousness’, in *Man and World*, 5 (3). 298-326.
- Eisenstein, S. M. (1968) *The Film Sense*. London: Faber.

- Glas, R. (2002) 'Star Wars en de wedergeboorte van de film' in *Xi*, 10 (4). 4-5.
- Groenendijk, J. en Stokhof, M. (1998) 'Betekenis in beweging', in *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte*, 90 (1). 26-53.
- Husserl, E. (1984) *Logische Untersuchungen, Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* (Husserliana XIX). Den Haag: M. Nijhoff.
- Husserl, E. (1966) *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)* (Husserliana X). Den Haag: M. Nijhoff.
- Kripke, S. (1982) *Wittgenstein on Rules and Private language*. Oxford: Blackwell.
- Langer, S. (1960) *Philosophy in a New Key*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty (1965) *Sens et non-sens*. Paris: Nagel.
- Peters, J-M. (1981) *Pictorial signs and the language of film*. Amsterdam: Rodopi.
- Searle, J.R. (1983) *Intentionality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stein, H. (1997) *The Fiber and the Fabric*. Amsterdam: ILLC (dissertatie).
- Straub J-M. en D. Huillet (1973) 'Interview' in *Skrien*, 34/35. 31-34.
- Van de Staak, F. (1972) 'Geluid van de film' in *Skrien*, 29/30. 25.
- Van de Staak, F. en J. F. Vogelaar (1983) *Het vertraagde vertrek*, Amsterdam: Wolfsmond, scenario met aansluitend interview door Johanneke van Slooten.
- Van der Keuken, J. (1976) 'Ik word niet door kwaadheid gedreven, maar door verlangen' in *Skoop*, 12 (10). 47-50.
- Van der Keuken en F. Van de Staak (1980) 'Over de vrijheid van de toeschouwer' in *Skrien*, 96. 22-24.
- Wollheim, R. (2001) 'On Formalism and Pictorial Organisation' in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59 (2). 127-137.
- Wittgenstein, L. (1953) *Philosophische Untersuchungen*. Oxford: Blackwell. **[einde pagina 74]**

### *Filmografie*

- Dreyer, C. (1932) *Vampyr*
- Dreyer, C. (1955) *Ordet*

- Eisenstein, S. (1938) *Alexander Nevsky*
- Godard, J-L. (1963) *Le Mépris*
- Hin, K. (2002) *De laatste dagen van het Atelier Frans van de Staak*
- Huillet, D. en J-M. Straub (1987) *Der Tod des Empedokles*
- van de Staak, F. (1973) *Uit het werk van Baruch d'Espinoza 1632-1677*
- van de Staak, F. (1980) *De onvoltooide Tulp*
- van de Staak, F. (1983) *Het vertraagde vertrek*
- van de Staak, F. (1986) *Windschaduw*
- van de Staak, F. (1988) *Ongedaan gedaan*
- van de Staak, F. (1991) *Rooksporen*
- van de Staak, F. (1994) *Kladboekscènes*
- van de Staak, F. (1996) *Sepio*
- van de Staak, F. (1998) *Dichtweefsel*
- van de Staak, F. (2001) *Lastpak*
- van der Keuken, J. (1980) *De Meester en de Reus* [einde pagina 75]