

Lichamelijkheid en cinema volgens een aposteliaanse ontologie

Wim Christiaens

In 1998 verschenen twee opmerkelijke films, *Saving Private Ryan* van Steven Spielberg en *The Thin Red Line* van Terrence Malick. De overeenkomsten tussen deze producties zijn oppervlakkig: ze gaan beide over de Tweede Wereldoorlog en het zijn allebei grote Hollywoodproducties. De verschillen daarentegen zijn diepgaand en nodigen uit tot nadenken over de aard van film.

Ik zal eerst enkele verschillen en contrasten tussen genoemde films schetsen, bij wijze van inleiding tot de thema's ontologie, cinema en lichamelijkheid. Daarna komen in (2) de volgende onderwerpen aan de orde: (2.1) film is het tot stand komen van een lichamelijkheid binnen onze eigen lichamelijkheid; en voorts (2.2) lichamelijkheid is een ontologisch proces. De ontologie waarbinnen ik werk is gebaseerd op de inzichten van Leo Apostel. In dit deel zal ik daarom ook de centrale aspecten van de Aposteliaanse ontologie beschrijven. Ik zal verder (3.) een verband leggen tussen de cinema van Malick en de Aposteliaanse ontologie. Op basis van deze ontologie maak ik in (4.) een onderscheid tussen films zoals *Saving Private Ryan*, waarin het ontologische (de lichamelijkheid) impliciet gehouden wordt, en films zoals *The Thin Red Line* die dat niet doen.

1. Twee soorten film

Saving Private Ryan heeft doffe kleuren. We worden in een werkelijkheid gegooid waar de zon altijd achter de wolken zit. De film wordt gepresenteerd in een 1:85 formaat, geschikt voor de cinema maar toch eerder bescheiden, niet zo cinematografisch als het meer 'epische' 2:35 formaat.¹

Er is veel camerawerk vanuit de hand; en het lijkt wel of de explosies, het knallen van de geweren naast je gebeuren. Er is alles aan gedaan om de kijker in het heetst van de strijd te werpen. De stank van de oorlog moet aan je blijven plakken. Vooral het begin (de landing in Normandië) en het einde van *Saving Private Ryan* zijn indrukwekkend realistische weergaven van specifieke oorlogssituaties. Daar tussenin speelt het eigenlijke verhaal zich af: de lange zoektocht naar soldaat Ryan ergens in Normandië. *Saving Private Ryan* heeft een duidelijk doel, namelijk het imprints van de boodschap: WOII was 'the Good War', een gedachte die veel mensen in de VS nog steeds delen. Een patriottisch sentimentalisme (Spielbergs sentimentalisme heeft een onmiskenbare signatuur) neemt de kijker bij de hand. *Saving Private Ryan* is een illustratie, een model van een stelling, het vertolkt een opvatting over de wereld. Het geheel van de film wordt gedomineerd door de logica van de narrativiteit, en daardoor ook door de logica en de eis van consistentie. De enige ambiguïteiten zijn er om het

verloop van het verhaal te dienen.

Malick wisselt de oorlogstaferelen af met in mooie kleuren gefotografeerde natuurbeelden die zich op dezelfde plaats en tegelijkertijd voordoen. Hij filmt in het beeldformaat 2:35 dat op zich al esthetiserend werkt. Het geluid is eerder georiënteerd op de symfonische muziek, een prachtige score van James Horner. *The Thin Red Line* heeft geen voor de hand liggende verhaallijn en evenmin een duidelijke structuur: na een korte proloog, die rond de metafysisch-religieuze vraag draait: 'What is this war in the hearth of nature?', vertelt het eerste deel het verloop van de verovering van een aantal heuvels op de Japanners. Net als in *Saving Private Ryan* wordt de kijker meermaals in het heetst van de strijd geworpen. Na deze actiescènes waaiert *The Thin Red Line* uit in voice-overs of luidop gemijmer van soldaten over hun verleden en toekomst, en over de zin van het leven (veelal metafysisch-religieuze vragen). Oorlogsgruwel plooiën met een haast animistische natuuresthetiek samen. Deze juxtapositie of overlapping van technologische horror en poëtisch verwijlen, is op zijn minst ambigu te noemen. In Malicks film is wel een verhaal te onderscheiden, en er zijn personages, maar enerzijds is de verhaallijn impressionistisch en meanderend, anderzijds worden personages niet altijd duidelijk van elkaar onderscheiden en duiken ze op uit het niets om even plots weer te verdwijnen. Critici hebben het altijd al moeilijk gehad om te zeggen waar Malicks films nu eigenlijk over gaan. *The Thin Red Line* heeft nog het meest weg van een intuïtief-associatief gedachtenproces, een stroom van overwegingen, mijmeringen van filosofische en religieuze aard, zonder dialectiek of logische ontwikkeling.

2. Een Aposteliaanse ontologie: Zijn, causaliteit en lichamelijkeheid

Apostel verwerpt elke vorm van transcendentie. Hij wil de immanentie zo consequent mogelijk doordenken. Dit inzicht is de sleutel tot zijn filosofisch werk, en in het bijzonder zijn ontologie. Daarin staat een vrij onorthodoxe opvatting over causaliteit centraal.² Een gedetailleerde studie van mogelijke (re)constructies van Apostels ontologie heb ik elders reeds geprobeerd (Christiaens 2001). Hier beperken ik mij ons tot het opsommen van haar 'axioma's'.

2.1 Zijn en causaliteit

Apostel verwijst naar Plato's *Sofist*, waar één van de personages het volgende beweert (Apostel 1989, 210): 'Ziehier dan wat ik zeg: wat om het even welk vermogen bezit, hetzij om enige passiviteit, zelfs de geringste, te ondergaan vanwege het meest onaanzienlijke agens - ook al was het maar voor één keer - dat alles bestaat werkelijk. Als definitie om de zijnden te bepalen, poneer ik namelijk: dat wat niets anders is dan vermogen' (Plato 1999, 57-58). In *De Sofist* wordt daar niet op doorgegaan. Wat hier gebeurt, is nochtans memorabel. Er wordt iets gezegd over de pure immanentie, over de aard van de pure immanentie. Causaliteit is een bestaanscriterium; het is zelfs het enige bestaanscriterium. Het zijn is eenduidig.

Die eenduidigheid geldt ook voor de mens. Volgens Apostel is de mens wezenlijk een handelend wezen. Het menselijke handelen heeft twee kenmerken gemeen met de causale relatie: (1) de hiërarchische structuur; (2) het feit dat het gebeuren van de causaliteit de productie is van iets. In het geval van de handeling is er een hiërarchische relatie tussen actor, middelen en materiaal. Een causale relatie is actomorf (een neologisme van Apostel): we vinden in de niet-menselijke werkelijkheid productieve hiërarchische samenhangen die echter geen bewustzijn en geen doelgerichtheid hebben. Omdat de mens dat zijnde is voor wie causaliteit ook altijd al een existentieel probleem is, is causaliteit voor de mens dichterbij dan de dichtstbijzijnde dingen. Tegelijkertijd zijn we vervreemd van causaliteit, omdat ons denken objectieveert, waardoor causaliteit verder wordt geplaatst dan de verste dingen: door

de objectivering valt elk causaal gebeuren onder een wetenschappelijke wetmatigheid.³

Causaliteit verwijst voor Apostel naar een (hiërarchische) relatie tussen krachten, en niet tussen dingen met eigenschappen. Krachten zijn niet verbonden met dingen met eigenschappen, maar met processen. Het resultaat van een causale relatie is dus altijd ook weer een proces met een bepaalde kracht (of correcter: een procesmatige kracht). Een proces is een differentie die niet langer het verschil van iets met iets anders is, maar het proces van verschil-maken dat tot substantie is geworden. Causaliteit is identiek aan zowel de opéénvolging van hiërarchisering (of samengroeien, verstrengelen), intensifiëring (of opspanning, maximalisering) als aan de productie-creatie van krachten. Als we causaliteit ontleden dan vinden we enkel en alleen krachten die inwerken op andere krachten. Alleen krachten kunnen inwerken op andere krachten, namelijk door samen betrokken te geraken in een causale relatie. Binnen een causale relatie is een voortdurende nevenschikking en onderschikking aan de gang: we kunnen een onderscheid maken tussen de krachten die aan elkaar gewaagd zijn, en die krachten die andere krachten ondergeschikt maken, die domineren. Binnen een causale relatie vormen zich verschillende plateaus van krachtenconstellaties. Dus ook al is de inwerking van krachten, die betrokken zijn in een causale relatie, complex en interactioneel, ze heeft globaal genomen een asymmetrische structuur die de richting aangeeft waarin het causale proces zich beweegt. Apostel noemt dit *hiërarchisering (H)*. We kunnen een bepaalde hiërarchisering analyseren in verschillende *hiërarchieën (h, h', ...)*. Elke hiërarchie is perspectivisch bepaald en derhalve een abstractie. Stel dat we een vallend object beschrijven. Het kan worden beschreven met de theorieën van Newton, wat ons één hiërarchie geeft: een bepaalde wiskundige relatie tussen twee massa's (de aarde en het object). Maar hetzelfde causale proces kan worden beschreven in termen van andere wetenschappelijke theorieën, en ongetwijfeld ook volgens buitenwetenschappelijke theorieën. Apostel is een realist met betrekking tot waarden: dus ook een esthetisch of ethisch perspectief laat toe hiërarchieën te onderscheiden in het causaal proces. Hoewel we geneigd zouden zijn een a priori hiërarchie aan te brengen tussen deze verschillende hiërarchieën (deze waarin de fysische de meest fundamentele is, en waar alle andere in gefundeerd zijn), moeten we deze reflex bedwingen. Verschillende hiërarchieën vormen een *disjunctieve eenheid*, ze zijn wederzijds incompatibel.⁴ De aard van het samengroeien dat plaatsvindt wordt ter plekke uitgevonden; ze valt onder geen enkele wetmatigheid of norm. Vandaar dat we het werkwoord hiërarchiseren gebruiken om de causale relatie aan te duiden. Er zijn geen universalia, behalve causaliteit zelf, en die is in feite altijd anders. Zo stuiten we op een tegenspraak: de structuur van verandering.⁵ Causaliteit is een explosie zonder buitenkant, want, ten eerste gebeurt ze tegen een achtergrond van causaliteit (zoals we zodadelijk zullen zien is bijvoorbeeld een film een causaal proces binnen een causaal proces), en ten tweede, ze herneemt zich altijd in een nieuwe context, een nieuw samengroeien/hiërarchiseren et cetera.⁶

2.2 Ontologie en lichamelijkeheid

Wanneer ik aan mijn lichaam denk dan kan ik het beschouwen als een inert object waarin zich processen afspelen. Om de zojuist beschreven Aposteliaanse ontologie toe te passen op de notie lichaam, maak ik een onderscheid tussen lichaam en lichamelijkeheid, naar analogie met het onderscheid tussen hiërarchie en hiërarchiseren. Een lichamelijkeheid is een causaal proces, derhalve is het een proces van hiërarchiseren. Mijn lichamelijkeheid kan worden geanalyseerd in meerdere hiërarchieën die in dit geval lichamen worden genoemd. Bijvoorbeeld:

h: een lichaam beschreven volgens de natuurkunde in termen van massa, plaats, snelheid ...

h': een chemische substantie zoals beschreven door de chemie

h'': een conglomeraat van cellen zoals beschreven door de biologie

h''': een lichaam van organen zoals beschreven door de fysiologie

h''''': de subjectieve beleving van het lichaam zoals beschreven door de psychologie

h''''''': het politieke lichaam (body politic)

...

Elk lichaam is een andere selectie van krachten binnen een lichamelijkheid. In principe kunnen er nog oneindig veel sub- en intralichamen worden onderscheiden binnen een lichamelijkheid.

3. Cinema en ontologie

Ontologie en cinema, het lijkt geen gemakkelijke verhouding. Er is natuurlijk het werk van Deleuze of Cavell. We willen hier in enkele paragrafen de basisgedachten van een eigen ontologisch perspectief op cinema ontwikkelen, geënt op de bovenstaande interpretatie van het werk van Apostel.

3.1 Film en lichamelijkheid: twee soorten film

Wat betreft film stellen we ons hier op het standpunt van enerzijds de editor die bezig is de film samen te stellen met de kijker in het achterhoofd, en anderzijds de kijker die tijdens het filmgebeuren in de cinemazaal de film voltrekt. Film bestaat voor hen uit drie zaken: shots, cuts en lichamelijkheid. (1) Een *shot* (*plan* in het Frans) is een puur proces; zelfs een shot van een kop koffie op tafel, hoelang deze ook duurt, is een stromen van audio-visuele ervaring. Dit audio-visueel proces is intrinsiek emotioneel; emotie is een krachtmatig proces: het stuwt, weerhoudt, bevriest, explodeert. (2) Een *cut* (*coupe* in het Frans) is de ogenblikkelijke overgang van één shot naar een ander. Elke shot is een accumulatie van actuele of potentiële krachten, en het zijn de cuts die deze krachten met elkaar relateren: een film heeft in de eerste plaats een bepaald emotioneel *effect* op de kijker. Een cut is niets eigenlijk: het toont ons waar een shot interageert met een andere shot, het toont ons de film als een samengroeien en hiërarchiseren van shots. Shots geraken daarbij in een bepaalde spanning, er is een crescendo naar een maximum. (3) De manier waarop in 1975 een film als *Jaws* visceraal-lichamelijk effect had in de filmzaal is een voorbeeld van het krachtmatig-productieve van causaliteit. In deze tekst beschouwen we alle films als causale processen (we duiden een film aan met H_f). H_f verwijst zowel naar de ervaring van het kijken als de ervaring van het editen.⁷ De shot komt min of meer overeen met een kracht; H_f is een hiërarchisering van shots, en deze kan worden geanalyseerd in verschillende specifieke montages h_{f1} h_{f2} h_{f3} h_{f4} ... De specificiteit van dit causale proces ligt hem in haar fundamentele verwantschap met lichamelijkheid (die we aanduiden met H_l). De reden voor de lichamelijkheid van film is de decisieve rol die H_l speelt in H_f . Een film is een causaal proces H_f dat zich voordoet binnen een ander causaal proces, H_l . Tijdens het bekijken van de film doen de krachten waaruit de film bestaat zich voor binnen de hiërarchisering van krachten van mijn lichamelijkheid. Film en lichamelijkheid zijn communicerende vaten, twee rivieren die

samen kunnen komen en één vloed vormen. De editor deelt dezelfde soort lichamelijkheid als de kijker. De editor maakt gebruik van deze viscerale communicatie om shots en cuts te ordenen. Het is dus H_l die toelaat om cinema te begrijpen, omdat elke film door de editor door middel van lichamelijkheid is samengesteld.

Zoals voorheen kan H_l worden geanalyseerd in verschillende lichamen h_l, h_l', \dots . Een lichaam is geen proces maar een object. In tegenstelling tot lichamelijkheid is het stabiel, heeft het een duidelijk centrum en is het logisch coherent. Een film kan door een editor zo worden samengesteld dat een specifiek lichaam als leidraad wordt genomen. Een film kan echter ook worden samengesteld op basis van lichamelijkheid. Dit onderscheid maakt het mogelijk te onderscheiden tussen films waarin narrativiteit domineert en films waarin de narrativiteit van ondergeschikt belang is.

Bij de montage wordt de ene shot met de andere verbonden. Volgens Tarkowskij zou het belangrijkste criterium hierbij moeten zijn: het pure ritme van het stromen van de tijd aanwezig in elke shot (Tarkowskij 1986). Narrativiteit is hier absoluut niet dominant. Nu komen we bij een belangrijk punt. In de industrie is de algemene regel voor het monteren: 'monteer voor emotie' (Walter Murch).^[8] Hiermee bedoelt men: monteer op zo'n manier dat je een maximale emotionele impact bekomt en dat de emotionele stroom de narratieve continuïteit tussen de shots garandeert en tot een bepaalde narratieve 'closure' leidt. In de meeste films is de continuïteit tussen de shots narratief. In deze films staat emotie ten dienste van het verhaal, en meer algemeen, ten dienste van het genre van de film. Emoties in een film zijn krachten: ze behoren tot een hiërarchisering H_f . Elke H_f laat in principe meerdere, niet noodzakelijk compatibele h_f, h_f', \dots toe. Elke h_f heeft een corresponderende h_l waar het afhankelijk van is. De editor kan een verhaallijn h_f aanbrengen in H_f omdat hij een lichaam h_l kan onderscheiden in zijn eigen lichamelijkheid H_l , een lichaam dat in contact staat met een bepaalde narratieve lijn h_f . De verhaallijn is niets meer dan één hiërarchie h_f . . In de meeste films gebeurt er echter meer dan dat: de hiërarchisering H_f (en H_l) wordt verdonkeremaand. De afhankelijkheid tussen H_l en H_f wordt onzichtbaar door de dominantie van de gekozen h_f . Spielbergs *Saving Private Ryan* behoort tot dit soort films.

De film van Spielberg heeft een duidelijke vraagstelling en stevent op haar antwoord af dankzij het op de voorgrond treden van één h_f en het impliciet worden van H_f . In de film van Malick gebeurt dit niet: hoewel de film een zekere narratieve coherentie heeft, is deze niet zonder ambiguïteit. Merken we nog op dat film in feite geen definitieve montage, geen 'final cut' heeft: (1) David Bordwell heeft erop gewezen dat men van weinig films een definitieve versie kan terugvinden (Bordwell 1997); (2) de kijker herinnert zich nooit de exacte beelden en de preciese editing, maar blijft in zijn hoofd (en voor ons wil dat natuurlijk zeggen: zijn lichamelijkheid) verder monteren (heel typisch in dagdromen). Wanneer een film een grote narratieve coherentie heeft (d.w.z. gestructureerd wordt rond een h_f), dan is dit dagdromen niet echt een uitdaging. Malick als auteur beoogt een montage waarin hij als auteur ten slotte verdwijnt: zijn film nadert voortdurend de narrativiteit (een h_f), maar laat er zich niet door domineren, waardoor de kijker wordt uitgedaagd zelf heel actief bij te dragen tot de montage van de film. *The Thin Red Line* wordt dus voornamelijk gestructureerd door H_f . . Het contrast tussen *Saving Private Ryan* en *The Thin Red Line* is het contrast tussen representatie en wat we zouden kunnen noemen evocatie. In films van het tweede soort komt het er op aan een emotionele beweging van krachten te vinden die zich niet laat inschakelen voor de realisatie van één hiërarchie, maar in plaats daarvan de meer fundamentele differentiële multipliciteit van causale krachten opzoekt die hoe dan ook al het hele zaakje draagt. Een Malick verbindt de differentiële aspecten in shots, niet omwille van wat buiten de montage ligt, maar omwille

van de montage zelf. De desintegratie van de logos (de verhaalstructuur) van een film, maakt het mogelijk dat de krachten die werkzaam zijn in de beelden (en die beheersbaar gemaakt worden m.b.v. een verhaal) rechtstreeks met elkaar en met het lichaam in interactie kunnen treden. Daardoor worden ze ontketend. Narratieve films realiseren een orde; het alternatief is niet zozeer uit elke orde stappen als eerder een voortdurende recreatie ervan tot stand brengen, dat wil zeggen onmogelijk maken dat er één stabiel punt of logisch centrum zou ontstaan die H_1 en $H_f(H_1)$ onzichtbaar maakt. Malick, Tarkowsky en Pasolini monteren niet met het oog op een hiërarchie (een duidelijke structuur) maar omwille van het proces van hiërarchisering (een structuur van verandering).

4. De cinema van Terrence Malick

The Thin Red Line stelt niet zozeer metafysisch-religieuze vragen, hij plaatst mens en wereld in een metafysisch-religieuze atmosfeer, waardoor deze vragen oprijzen, maar zonder dat er een expliciet antwoord wordt gegeven. Met *Saving Private Ryan* kan je het eens of oneens zijn, maar niet met *The Thin Red Line*. *Saving Private Ryan* start en voltrekt een proces dat eindigt bij de aftiteling; hij kan daarna nog duchtig becommentarieerd worden. De film van Malick daarentegen blijft niet gewoon nazinderen, *hij blijft aan de gang*. Wat wordt beoogd is niet het bereiken van een specifiek effect. Malick is er eerder op uit ons in contact te brengen met het aan de gang zijn van hiërarchisering; hij maakt zijn film op zo'n manier dat hij zelf als auteur overbodig wordt: in plaats daarvan komt men in contact met de krachten – de causaliteit – van de werkelijkheid zelf.⁹ Hij is niet geïnteresseerd in het overbrengen van een boodschap, of het representeren van een idee; in plaats daarvan gebruikt hij film om de vraag te stellen naar het zijn, zodat het zijn *als* zijn - d.w.z. als hiërarchisering-productie/creatie - in het centrum komt te staan. Er kan nog van alles gebeuren want werkelijkheidsniveaus worden op onverwachte manieren over elkaar geschoven in de herinnering van de kijkers.

Ik onderscheid tenminste twee werkelijkheidsniveaus bij Malick: onschuld (de ongereptheid van engelen en mensen die nog niet zijn gevallen) en ervaring (de toestand van de gevallen ziel, gevangen door de technologie, gebukt onder bezit en schuld).¹⁰ In het oeuvre van Malick zien we een overgang: van een *overlapping* tussen onschuld en ervaring in zijn eerste en tweede film *Badlands* en *Days of Heaven*, naar een juxtapositie of disjunctie van onschuld en ervaring in achtereenvolgens *The Thin Red Line* en zijn meest recente werk *The New World*. In *Badlands* zitten onschuld en ervaring samengevoegd: Kit en Holly laten op een kinderlijke manier een spoor van moorden achter. We hebben in (1.) reeds beschreven hoe horror (ervaring) en natuurschoonheid (onschuld) elkaar afwisselen in bepaalde scènes van *The Thin Red Line*. Er is in deze overgang geen dialectiek tussen onschuld en ervaring. In zijn eerste twee films liet Malick het onderscheid ambigu (of durfde hij het gewoon niet helder te stellen). In de twintig jaar dat hij afwezig was uit het filmbedrijf is het hem duidelijk geworden dat het gaat over verschillende constellaties van krachten, verschillende hiërarchieën binnen hetzelfde proces. Eén hiërarchie wordt niet *boven* de andere geplaatst: onschuld en ervaring behoren tot hetzelfde zijn, het zijn expressies van hetzelfde worden. Ze bestaan binnen de eenheid van een H_f , maar ze zijn disjunctief, zoals alle hiërarchieën die uit een hiërarchisering kunnen worden afgeleid. De disjunctieve eenheid van onschuld en ervaring leidt ertoe dat '... de cuts zich dwingend manifesteren als zonder meer arbitrair' (Burdeau 2006, 27).¹¹ Vooral *The New World* wordt gedomineerd door twee soorten shots: ofwel een continue beweging die begint bij onschuld en eindigt bij ervaring (of omgekeerd), ofwel een cutaway van onschuld naar ervaring (of omgekeerd). Het ligt nooit voor de hand wanneer deze overgang zal plaatsvinden; ze vervult geen narratieve rol, waardoor ze ook nooit eenvoudigweg kan worden gezien als iets symbolisch: '... het wegspringen van de cuts [wegspringen uit wat

narratief gezien een normale reeks cuts is; mijn opm.] is meestal zo willekeurig of toevallig dat haar verwantschap met *natuurfenomenen* – goddelijke toorn, rommelend onweer, bliksemschichten die de hemel doorklieven ' - zich opdringt (Burdeau 2006, 28, mijn curs.).

We hebben gewezen op de disjunctieve eenheid van onschuld en ervaring. We hebben gezegd dat Malick deze techniek vooral in *The Thin Red Line* toepast. Kunnen we hier ons inzicht in zijn cinemaproject nog verder verdiepen op basis van de ontologie? In feite is elke shot van een *H_f* reeds op zichzelf een hiërarchisering. (Het zijn is ten slotte univook.) Tijdens het filmen snijden we stukken uit de stroom van de audio-visuele levensstroom (zie noot 5). Hoewel water uit een rivier kan worden geschept, kan men nooit een golf eruit scheppen. Op dezelfde manier kan men de intensiteit niet uit het leven snijden met een camera. (Intensiteit is een indicatie van causaliteit.) Dit betekent dat wanneer een shot nog steeds aan het golven is met dezelfde golven van een rivier, deze nog steeds in contact staat met de rivier, er in zekere zin nog toe behoort. Voor sommige shots ligt de intensiteit van het zijn aan de oppervlakte. We kunnen hier nogmaals naar *Jaws* en gelijkaardige films verwijzen. Bij andere shots is dat minder of helemaal niet het geval. Daar worden we geconfronteerd met strata. De montage is een soort geologie van het licht: de editor moet graven in elke shot op zoek naar de intensiteit (of het ritme zoals Tarkowskij het noemt) die toelaat alle beelden als de eenheid van een hiërarchisering samen te stellen. We zien hier ook een overeenkomst tussen de films van de Russische en de Amerikaanse filmmaker. Als we Tarkowskij de Dostojevski van de cinema noemen, dan is Malick de Tarkowskij van de Amerikaanse cinema. Beiden zijn erop uit Mens en Geschiedenis in een mytho-poëtische, spirituele natuur te plaatsen. We hoeven maar te denken aan het belang die de Aarde speelt in het werk van Tarkowskij. De mytho-poëtische spiritualiteit wordt tastbaar gemaakt door deze verworteling in de Russische grond. De typisch Amerikaanse natuur spreekt ook vandaag nog over een oorspronkelijke levensvorm. Malick gaat terug in de natuur naar een primordiale, mythische Aarde door haar te evoceren in de disjunctieve eenheid van een causaal proces. Zijn camera ontsluit, door de keuze van bepaalde cameraperspectieven en camerabewegingen, dat niet onmiddellijk zichtbare in het licht: de geologische gelaagdheid van de audio-visuele levensstroom. Merken we tenslotte nog op dat het vermoedelijk niet toevallig is dat de disjunctieve eenheid van onschuld en ervaring en de gelaagde manier waarop deze aanwezig is in het licht, nu net expliciet wordt in een ontheemde film, de enige uit Malicks kleine oeuvre die zich niet in Amerika, maar op een idyllisch eiland in de Stille Zuidzee afspeelt.

Apostel, L. (1974). *Matière et Forme I*. Gent: Communication and Cognition.

Apostel, L. (1989). *The Philosophy of Leo Apostel: The Philosopher Replies.* , in F. Vandamme en R. Pinxten (red.), *The Philosophy of Leo Apostel: The Philosopher Replies*. Gent: Communication and Cognition.

Bordwell, D. (1997). *On the History of Film Style*. Cambridge: Cambridge University Press.

Burdeau, E. (2006). 'Toucher terre', in *Cahiers du Cinéma*, 610. 27-28.

Christiaens, W. (2001). *De Cirkel Sluiten*. Onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Universiteit Gent.

Heidegger, M. (1973). *Brief over het 'Humanisme'*. Vertaald door G. H. Buijssen. Tiel: Lannoo.

Pasolini, P.P. (1972). *Empirismo Eretico*. Garzanti (herdrukt 2000).

Plato (1999). De Sofist. Verzameld Werk. Vijfde deel. Herziene vertaling van Xaveer de Win, bijgewerkt door Jef Ector e.a. Kapellen: Uitgeverij Pelckmans. Baarn: Agora.

Tarkowskij, A. (1986). Scolpire il Tempo. Vertaling van Vittorio Nadai. Ubulibri.

1. Althans dit is het geval voor de DVD. Over het algemeen wordt er echter wel geprobeerd de DVD-versie van een film qua beeldformaat zo nauw mogelijk te laten aansluiten bij wat in de cinema werd getoond.

2. In feite staat naast causaliteit ook het begrip systeem centraal. Binnen de beperkte ruimte van dit artikel concentreren we ons op het causaliteitsaspect van zijn zijnsdefinitie, omdat het alleen relevant is voor de filmbespreking die we willen doorvoeren.

3. Apostel haalt in deze context een passage uit Brief over het humanisme aan (Apostel 1989, 215): 'Maar dichterbij dan het meest nabije en tegelijk voor het gewone denken verder verwijderd dan het verste is de nabijheid zelf: de waarheid van het Zijn' (Heidegger 1973, 44).

4. Apostel gebruikt de term disjunctieve eenheid niet, maar 'disjunctieve eenheid' dekt de lading van wat Apostel beschrijft.

5. Wanneer een Aposteliaans denken consequent is met zichzelf (wanneer het een radicaal immantiedenken wil zijn) dan moet de definitie van zijn zelf instabiel worden. In een consequent doorgedachte procesontologie is het niet alleen zo dat een proces niet het veranderen is van iets, maar het veranderen zelf moet instabiel zijn: (1) er is niet enkel pure differentie, (2) maar elke differentie wordt noodzakelijkerwijze differentie van de differentie, een versnelling in crescendo, die niet eindeloos doorgaat (want als het eindeloos doorgaat zou het geen consequente differentie-van-de-differentie zijn), maar die een maximum bereikt, een drempel overschrijdt: dit maximum, een contextueel absolute differentie-van-de-differentie, is de creatie van een nieuwe differentie. De absolute differentie-van-de-differentie is een nieuwe differentie. Dit idee raakt het hart van de Aposteliaanse ontologie. We zullen het in de toekomst grondiger moeten uitwerken.

6. Het moge hiermee duidelijk zijn dat het Aposteliaanse causaliteitsconcept radicaal verschilt van wat gewoonlijk onder causaliteit wordt begrepen.

7. Naar analogie met film denkt bijvoorbeeld een Pasolini de werkelijkheid als het stromen van gedachten, gevoelens, verlangens, fantasieën, dromen, waarnemingen, herinneringen. (Objecten, dingen, en meer algemeen invarianties doen zich voor in de stroom.) Dit leidt ertoe om, min of meer in de zin van Pasolini, te zeggen dat de werkelijkheid een audio-visuele 'piano-sequenza' is van al deze ervaringen (Pasolini 1972, 229). Filmen is niets anders dan shots uit deze stroom 'snijden' (to cut, couper). We zouden ook kunnen zeggen dat het licht, op basis van de ontologische gemeenschap met de lichamelijkeheid, shots afscheidt.

8. 'Cut for emotion'.

9. Er is een tendens in de hedendaagse kunstfilm zichtbaar geworden op het laatste festival van Cannes die in een nummer van Cahiers du Cinéma (Nr. 209, juni 2005) met een zeker misnoegen werd besproken. We kunnen het omschrijven als een niet-psychologische, mytho-poëtische cinema waar verhaallijn of plot ondergeschikt zijn, waar een obsederende camera de mens en het menselijke decentreert, en waar figuraties van geluid en licht een eigen leven gaan leiden, zonder dat ze deze cinema doen overhellen naar de puur experimentele film. Voorbeelden zijn Last Days, Batalla en el cielo en Tropical Malady.

10. We roepen daarmee natuurlijk een associatie op met William Blakes 'Innocence' en 'Experience' waar we niet verder kunnen op ingaan.

11. Mijn vertaling van: 'les coupes imposes un arbitraire pur'.