

HET KRISTALLIJNE BEELD VAN ALAIN RESNAIS

OVER HET TIJDSBEELD IN CINÉMA 2 VAN GILLES DELEUZE

Cornée Jacobs, Rotterdam

De beelden bij dit essay worden verzorgd door Annette Fritsche. Zij is als beeldend kunstenaar opgeleid aan de Rietveld Academie. Ze tekent, ze tekent strepen. Eerst om objecten als een kruk of een kubus mee op te bouwen, later alleen nog strepen. Ze tekent geen beelden, maar tijdstromen (het tijdsverloop of de duur). Al tekenend nadert ze de film.

Samen hebben we de cinemaboeken van Deleuze bestudeerd. Deze studie zullen we afronden met een kunstenaarsboek met tekeningen van haar en een essay van mij. Annette Fritsche laat in haar werk het kader leeg, ze geeft zelfs geen kader aan. In de ruimte tussen haar strepen zijn nu foto's te zien uit de film *L'Année dernière à Marienbad* van Alain Resnais. Naast de tekst is er een soort film te zien bestaande uit stilstaande beelden en strepen.

In *Cinéma 2* ontwikkelt Gilles Deleuze verschillende begrippen van tijd. Als basis bestudeert hij tijdsopvattingen zoals die in de film tot uitdrukking worden gebracht met behulp van de theorieën van Henri Bergson. Het bewegingsbeeld, het hoofdkenmerk uit de beginjaren van de film, wordt in de naoorlogse film vervangen door het kristallijne beeld of tijdsbeeld. Het begrip het tijdsbeeld ontwikkelt hij uit een groot aantal films van de cineasten.

Het specifieke aan het tijdsbeeld in de cinema is dat tijd waarneembaar wordt. De zichtbaar geworden tijd kan niet worden gereduceerd tot een tegenwoordige tijd en is ook niet te reduceren tot een flashback of een herinnering van een personage. De complexe temporele structuren gaan voorbij aan een pure chronologie van verleden, heden en toekomst. Het tijdsbeeld bewaart de actuele en virtuele potenties van het beeld als een kristal. Op elk moment kunnen cirkels van het verleden of pieken van het heden zichtbaar worden, soms zelfs tegelijkertijd. Met andere woorden Deleuze toont aan dat verschillende niveaus van duur tegelijk bestaan en dat een enkele gebeurtenis soms tot verschillende tijdslagen behoort.

Deze gedachten wil ik illustreren met beelden uit de film: *L'Année dernière à Marienbad* van Resnais. De tekst van deze film is van Alain Robbe-Grillet, de beelden zijn van Sascha Vierny en de muziek van Francis Seyrig. De drie hoofdauteurs zijn Giorgio Albertazzi, Delphine Seyrig en Sacha Pitoeff. Ik heb deze film uit 1961 als voorbeeld gekozen omdat de film me nog altijd intrigeert. Toen hij uitkwam heb ik hem niet gezien, daarvoor was ik te jong. Later heb ik de klassiekers uit de jaren zestig op video bekeken. Ik heb de film helaas nog nooit op een groot scherm gezien.

De optische en auditieve componenten van deze intellectuele film vormen een merkwaardige verbintenis. Ik heb me afgevraagd of deze film vanuit het beeld of vanuit het woord is opgebouwd. In het verleden heb ik gepubliceerd over de verhoudingen tussen de woorden en de beelden zoals die tot uitdrukking worden gebracht in de beeldende kunst. Daarbij heb ik me tot nu toe niet bezig gehouden met de cinema. In de cinema heeft de verhouding tussen woord en beeld altijd een rol gespeeld. Die rol is anders dan in de beeldende kunst van de 20^e



eeuw, waar de woorden de beelden zijn binnengedrongen en soms zelfs de beeldende component geheel hebben verdrongen. Dit is zeker het geval vanaf de conceptuele periode, maar de ontwikkeling is ouder. Deze film is vanuit het beeld en de montage opgebouwd, ondanks zijn intellectuele karakter. Het scenario met zijn dialogen, de beelden en de montage alles lijkt vanuit het beeld vorm te zijn gegeven. Resnais zelf zegt over het ontstaan van zijn films: de eerste aanleiding van de film is een beeld, eenvoudig, een thema, een atmosfeer en al snel een architectuur, een algemene vorm. (*L'Arc* 31, p. 94)

DE ONTWIKKELING VAN HET CONCEPT

De tekst voor *L'Année dernière à Marienbad* is door Alain Robbe-Grillet geschreven op verzoek van Resnais. Resnais kende diens werk nog niet, hoewel zijn boek *Dans le labyrinthe* alom was geprezen en hem zeker zou aanspreken. Na een eerste ontmoeting komt Robbe-Grillet met een viertal onderwerpen terug bij Resnais. En alle vier illustreren ze op quasi wetenschappelijke wijze de inhoud van hun gezamenlijke onderneming: de constructie van een zuiver mentale ruimte en tijd, zoals die van de droom of de herinnering. Resnais kiest het meest sentimentele en strenge scenario, verder onthoudt hij zich in deze fase van verdere inmenging. Robbe-Grillet schrijft het scenario als een reeks beelden met directe aanwijzingen voor de montage. Beeld na beeld wordt beschreven met de bijhorende dialoog. Verder bevat de tekst ver uitgewerkte regieaanwijzingen over de acteurs en de locaties en de geluiden. Met andere woorden Robbe-Grillet schrijft het scenario al als was hij de cineast. Overigens, later zal hij zelf ook films gaan maken. Met andere woorden ook op het niveau van de tekst is het startpunt een beeld. Vervolgens is Resnais met zijn cameraploeg aan de hand van het scenario aan het werk gegaan. Hij blijft dicht bij het scenario maar voert het niet uit naar de letter, meer naar de geest zoals Robbe-Grillet het zelf noemt. Het scenario vormt voor hem een aanleiding om zijn eigen filmbeelden te maken die opnieuw vanuit het beeld wordt opgebouwd.

DE BEELDEN

L'Année dernière à Marienbad speelt zich af in een luxueus gebouw met barokke decoraties en ornamenten. De film opent met beelden van de architectuur. Alleen al de openingsscène en de bewegingen van de camera daarbij die als een oog de ornamenten aftast maken de film tot een klassieker. Er is een strak aangelegd park rondom het huis. Het park heeft naast een groot terras een standbeeld en een labyrint. Het is een hotel waar men jaar in jaar uit terugkomt. Men is er formeel gekleed, nooit zien we iemand in sportkleding maar steeds in stads- of avondkleding. De toon van de conversaties is kalm en zacht. Er wordt veel gespeeld: kaart, poker, domino enzovoorts en er wordt gedanst. Ook worden er theatervoorstellingen en concerten gegeven. Mensen zijn er voor hun rust en verdragen gelaten de verveling die bij dit soort plekken hoort. Ze bewegen traag, zonder emotie en vrij uitdrukkingloos. In een gebouw met eindeloze gangen, hallen en muren zijn ze op zoek naar elkaar. Ze zoeken aanleidingen waarbij ze elkaar zouden kunnen raken, maar als door een filter of een waas lijken ze afgesloten van het rijk van de levenden. Toch zijn het lichamen en ze leven nog, maar het lijken karakters die zijn teruggekeerd uit het dodenrijk; ze zijn ontheemd en tijdloos. De lichamen tonen zich niet in hun alledaagsheid, maar in een ceremoniële setting. De vlakke karakters staan meer voor typen dan voor personen. Hun geschiedenissen zijn meer modellen dan historische gebeurtenissen. De drie hoofdpersonen zijn zonder naam en zonder verleden. Ze hebben geen andere banden met elkaar dan die welke ze creëren voor de camera door hun gebaren, hun stem, hun aanwezigheid en hun verbeeldingskracht.

DE WOORDEN

De stemmen die spreken lopen bijna nooit parallel met de traag bewegende lichamen. Niet de lichamen spreken, er wordt gesproken. Er ontsnapt praktisch geen woord rechtstreeks aan de monden. Meestal gebeurt het voice-off. Na ver-

loop van tijd herkennen we de stemmen. Omdat we steeds mensen zien, in gepeins verzonken, of dicht bij elkaar, kijkend naar iets in de verte of naar elkaar, worden de gesproken woorden verbonden met die trage lichamen. Daar de monden niet bewegen en we de stemmen wel herkennen en koppelen aan bepaalde lichamen lijkt het alsof we gedachten horen uitspreken. Je hoort de klanken die in een bepaald lichaam tot klinken worden gebracht, maar ze vallen niet samen met het klanken producerende lichaam. Ze lijken van verder te komen.

DE MONTAGE

Het meest bevreemdende aan deze film is het tijdsverloop, dat door de montage wordt gecreëerd. Zowel in de beelden als de woorden zitten veel herhalingen. Een bepaalde scène loopt moeiteloos over van de ene in de andere tijd. Welk beeld het verleden en welk beeld het heden presenteert is vaak niet te beslissen voor de toeschouwer. Een ontmoeting wordt op verschillende tijdstippen getoond. Waarbij soms midden in de ontmoeting de tijd wisselt, terwijl het gebaar naadloos blijft aansluiten. Heden en verleden schuiven op deze manier in elkaar en zijn soms niet meer te ontwarren. Ook wordt er gebruik gemaakt van spiegelingen. We zien een of meerdere acteurs in een situatie en we zien wat de gespiegelde persoon achter zich heeft gelaten. Ook daarmee kan een bepaalde scène een dimensie in het heden en in het verleden tonen. Het heden wordt getoond in bewegend beeld; een beeld dat voorbijgaat, dat een duur heeft. Met behulp van de montage maakt Resnais zichtbaar dat elk gebeurtenis in het heden een virtuele dimensie heeft. Deze potentie kan via de herinnering op elk moment actueel worden. Door de montage van de reeks beelden en de reeks woorden worden verschillende dimensies van het begrip tijd duidelijk. Het geheel vormt een complex weefsel. De verschillende dimensies van de tijd zijn als het ware gestold. Ze worden één met de beelden van de imposante architectuur van het gebouw en het strak ingerichte park. Anders gezegd, de film met zijn facetten van tijd is als een geslepen kristal.



DE VERHOUDING TUSSEN DE WOORDEN EN DE BEELDEN

De verhouding tussen de woorden en de beelden breken met de traditie van de film tot dat moment. Zowel de beelden als de woorden vormen een circuit, een eigen stroom. De woorden vormen een stroom met veel herhalingen, ze worden gesproken door een stem, niet van een persoon maar van meerderen. Er is een dominante verteller en een aantal uitspraken wordt door andere personages gedaan. Er is praktisch geen directe dialoog, slechts een enkele keer spreekt de acteur als hij of zij in beeld is. Meestal zien we de acteurs zwijgend en horen we een stem. De beelden van de acteurs in een machtig architectonisch decor vormen een tweede stroom. Ook in deze stroom wordt veel gebruik gemaakt van herhalingen en verschuivingen. In dezelfde setting zien we bijvoorbeeld de acteurs anders gekleed of is het licht van intensiteit veranderd. De beeldenstroom krijgt door de montage een muzikaal ritme, een eigen ritme, zoals de woorden een eigen cadans hebben. Beide stromen zijn losgekoppeld van het ritme van de filmmuziek zelf. De muziek vormt een derde stroom. Deze drie stromen van beelden, woorden en muziek vallen soms samen, maar schuiven vaak net naast of over elkaar heen. In deze constellatie vormen de beelden de machtige hoofdstroom. De film is een van de kernvoorbeelden van Deleuze in zijn cinemaboeken. Hij noemt de film een zuivere kristal met een transparante en een opake zijde en de uitwisseling tussen deze helderheid en duisterheid.

DE INTRIGE

De film gaat over een liefdesgeschiedenis: er is een verleider die X, een vrouw die A en een tweede man die M wordt genoemd. De verleider probeert de vrouw ervan te overtuigen dat ze elkaar eerder hebben ontmoet. Ze hebben toen afgesproken dat ze elkaar een jaar later opnieuw zouden ontmoeten op dezelfde plaats. De vrouw zegt dat ze hem niet kent en zich zeker geen enkele afspraak met hem kan herinneren. De verleider lijdt daaronder maar houdt aan en zegt de vrouw dat

ze bang is. Tenslotte toont hij haar een foto als bewijs van de eerdere ontmoeting. Ze vindt een la vol met afdrukken van die foto. Ze gaat met hem mee.

HET THEMA

De intrige is niet het thema van de film. Het thema van de film is de herinnering. Hoe ontwikkelt dit 'sentimentele' verhaal zich? De verleider haalt onophoudelijk herinneringen op aan eerdere ontmoetingen met de vrouw en refereert aan de afspraken die op de eerdere ontmoetingen zijn gemaakt. De vrouw herinnert zich deze niet en vraagt hem op te houden. Het is duidelijk dat de verleider de vrouw kwelt met zijn herinneringen, ze vraagt hem regelmatig haar met rust te laten. De vrouw is meestal zwijgend en passief en lijkt gevangen in dagdromen of kwellende gedachten. In de loop van de film beleeft en herbeleeft ze bepaalde scènes van haar verblijf in het hotel. Het wordt nauwelijks duidelijk wat haar precies is overkomen. Het heeft met seksualiteit te maken en met geweld. Alleen in flarden als lichtflitsen wordt een en ander zichtbaar en hoorbaar. Het lijkt alsof zij het zich niet meer kan of wenst te herinneren. Een tweede man hoort erbij en de verleider helpt haar zich de afspraak met hem te herinneren door fragmentarisch over hun vroegere ontmoetingen te vertellen.

DE BETEKENIS

Hoe dit spel tussen de lijdzame vrouw en haar attente bewonderaar te interpreteren? We kunnen zeggen dat het een spel is over een verleidingsscène. De verleiding speelt zich af tussen drie personen en draait uit op een scheiding van het bestaande paar en de vorming van een nieuw paar. Er worden seksuele handelingen, mogelijk gewelddadig, in de slaapkamer van de vrouw verricht. Met wie: met de man of met de verleider? Op een bepaald moment schreeuwt de verleider het uit dat het zonder geweld was. Op een ander moment zegt hij dat hij van haar hield maar dat hij op een bepaald moment wel genoot van haar angst. De angst om zich

aan hem over te geven, lijkt het. Hij zal haar dus hebben verleid. Het lijkt erop dat hij probeert op basis van de ervaring en de afspraken die ze hebben gemaakt haar met zich mee te nemen. Het is mogelijk dat de man woedend is geworden omdat hij een vrouw dreigt te verliezen en mogelijk heeft hij haar daarom geweld aangedaan. Hij schiet haar zelfs neer, maar dat wordt overdreven gevonden, dus wordt de intrige hernomen terwijl de vrouw verder leeft. Wel is ze inmiddels van witte kleding met vogelveertjes overgestapt op een zwarte vogelcape. Het is ook mogelijk dat de man en de vrouw al ruzie hebben gehad voordat de vrouw de verleider ontmoet en dat ze juist daarom toevlucht bij de verleider heeft gezocht. Toch is ze soms bij de man en beleeft tedere momenten met hem.

Ook kunnen we de film zien als een bewustwordingsproces van de vrouw waarbij de beide mannen een rol spelen: de ene bezet de positieve pool, het verlangen naar liefde en tederheid en de andere de negatieve pool, de agressie, woede en angst. Als we deze interpretatielijn volgen dan wordt ze bestookt door obsessievolle gedachten waarmee zij in het reine wil komen. Zal zij zich overgeven aan de nieuwe liefde of is ze moedeloos en wordt ze soms even geprikkeld, maar niet voldoende om uit haar lethargie te ontwaken. Zal het beter zijn bij de een dan bij de ander. Misschien twijfelt ze om dat ze cynisch is en weinig verwachtingen meer heeft van de liefde. Ze is ooit wel aangetrokken geweest door de fysieke aanwezigheid van haar aanbieder. Maar het is de vraag of het voldoende is om haar besluiteloosheid op te heffen. Ze biedt veel weerstand. Dat maakt zijn aandrang om haar te winnen of terug te winnen misschien groter. Is dat het spel, flirt ze? Haar weerstand lijkt veel dieper gefundeerd. Ze is te melancholisch en is kennelijk in iets gevangen waarin ze zelf geen uitweg ziet. Bij de een blijven of zich door de ander laten verleiden.

HET PSYCHOLOGISCHE NIVEAU

Er lijkt sprake van een Lacaniaanse driehoek. Het verlangen kan alleen bestaan bij gratie van de verhinderende factor. Er is een man die de vrouw niet wil laten gaan. Hij biedt haar net voldoende vrijheid om het verlangen van de ander te voelen.



Echter, zodra zijn spel dreigt te worden verstoord haalt hij haar naar zich toe als haar meester. Als dit waar is kan de aanbidder niet winnen. Want beide partners winnen aan spanning, sensatie en macht als ze zijn spel gedeeltelijk meespelen maar de ander daarbij blijven weerstaan. In dit geval is de vrouw degene die het verlangen in beweging zet. De verleider zal nooit in staat zal zijn haar verlangen in zijn eigen voordeel te benutten. Hij blijft de buitengesloten derde die nodig is voor het verlangen van het eerste paar. Dan wordt de aanbidder geslachtofferd op het veld van de twee geliefden die elkaar testen, maar uiteindelijk elkaar niet in de steek laten.

Of is zij het slachtoffer in een spel tussen twee mannen die strijden om haar liefde? De vrouw als de inzet van hun spel waarin de mannen elkaar testen op sterkte, intelligentie en overtuigingskracht, gesymboliseerd in de spelletjes die ze spelen. Een krachtmeting waarbij de vrouw als passieve pion wordt geslachtofferd. Dan is het duidelijk dat het haar niet uitmaakt: bij de een blijven of met de ander meegaan.

Of is de man hier het slachtoffer? Een vrouw waar hij mee omgaat wordt op een ander verliefd en voelt zich ook sterk met hem verbonden. Ze kan niet kiezen. Ze houdt van beiden. Uiteindelijk kiest ze voor de aanbidder. De man blijft achter. De kwelling van het onvervulde blijft mag niet blijven bestaan, volgens Resnais. De aanbidder schreeuwt het de vrouw toe. Ze leeft en het is niet waar dat ze de afwezigheid, de eenzaamheid en het eeuwige wachten nodig heeft. Hiermee wordt dus het gemis als basis voor het verlangen afgewezen.

IMAGINAIRE EN REËLE BEELDEN

De film toont personages die worstelen met hun herinneringen. Zo beschouwd kunnen we zeggen dat de film denkprocessen zichtbaar maakt. Wiens denken wordt er zichtbaar gemaakt, dat van de verleider of van de vrouw? Of van hun beiden? Uiteindelijk denk ik dat het vooral zijn denken is, maar het gaat zeker ook om haar herinneringen. Zijn verlangen is erop gericht om haar voor zich te winnen. Hij zegt haar dat ze nooit toont dat ze op hem wacht, maar dat ze elkaar

steeds weer treffen; bij het inslaan van elke laan; achter elk bosje; aan de voet van een standbeeld en dicht bij elke vijver, alsof er in het park niets anders is dan hij en zij. Op zo'n moment smeekt ze hem op te houden en haar met rust te laten. Hij is voor haar als een schaduw, zegt ze. De verleider zegt dat ze bang is. Ze is niet bang voor hem, maar voor de man. Ze voelt zich onophoudelijk door hem gecontroleerd. Hij is degene die haar echt bang maakt. Ook voor haar aanbidder, zegt hij, voelt ze weliswaar een lichte angst. De angst die ze voor hem voelt is een prettig soort angst, een die het liefdesspel inleidt.

We hebben te maken met twee personen, gevangen in een obsessieel verlangen naar elkaar. De manier waarop ze aan elkaar denken; de manier waarop bepaalde herinneringen terugkomen; de manier waarop ze gebeurtenissen uit het verleden verwerken in hun nieuwe ontmoetingen, dat vormt het echte thema van de film. Hierbij loopt het imaginaire en het reële door elkaar. Bovendien kan elke handeling of woord in het heden een aanleiding zijn voor regressie waarbij de herinnering aan vroegere handelingen en woorden de overhand neemt. Het nu van de ontmoeting vormt de grens van hun ontmoeting. Ze kunnen niet in het nu doordringen. Ze zijn er altijd te vroeg of te laat. Ze kunnen wel het verleden in het heden betrekken. Hij doorloopt voortdurend de lagen van het verleden en van daaruit stelt hij steeds nieuwe ordeningen voor. Zijn verlangens of wil projecteert hem voortdurend in de toekomst. Omdat de herinneringen uit het verleden worden gekoppeld aan de te verwezenlijken verlangens in de toekomst wordt het nu volledig geparalyseerd. Het heden stolt tussen de lagen van het verleden en de plannen voor de toekomst. Het is een volledige overgave aan het verleden en de toekomst in een heden waarin de tijd stolt. De gestolde tijd lijkt een eeuwigheid te duren. Het is het project van Resnais. In deze structuur kan geen van de personages het geheel overzien. Ze beleven met elkaar een bepaalde geschiedenis en het is moeilijk precies aan te geven waar de een begint te denken en de ander daarmee ophoudt. Doordat ze naar elkaar verlangen of bang zijn voor elkaar zijn ze voortdurend in elkaars gedachten. Geen van hen beiden kan er alleen een zinvol geheel van maken. De film is een boeiende psychologische schets. Het kan gaan over een reële liefdesgeschiedenis die

op verschillende tijdstippen wordt beleefd. Het kan ook gaan over de verwerking van een scheiding en het begin van een nieuwe relatie.

DE TIJD

Volgens Deleuze is de film voorbij de psychologie en zeker voorbij de Lacaniaanse psychologie. De film stelt de herinnering aan de orde. De film laat de kijker de denkprocessen mee voltrekken. Het verhaal is er wel, maar het is als een puzzel uit elkaar gevallen. Bij stukjes en beetjes komt het terug in reële en imaginaire beelden. Het is moeilijk te beslissen wanneer de beelden scènes van het nu betreffen of wanneer het fragmenten uit het verleden zijn. Het is niet zeker dat we alle stukjes van de uiteengevallen puzzel opnieuw op hun plaats krijgen. De denkprocessen worden zichtbaar door ze voor de toeschouwer denkbaar te maken. Met andere woorden, de kijker kan niet passief blijven. De kijker heeft niet alleen zijn zintuigen van oog en oor, maar ook zijn kenvermogens nodig om wat hier als een gebroken spiegel wordt gepresenteerd tot een zinvol geheel te maken. Van Aristoteles tot Hegel is gedacht dat tijd een grootheid is buiten de menselijke kenvermogens. (Een uitzondering vormt Augustinus. Bij hem is er sprake van drie hedens: het heden van het verleden, het heden van het heden en het heden van de toekomst. Met deze driedeling subjectieveert ook Augustinus al de tijd.) Tijd is iets dat passeert, zoals een auto of een wolk voorbijgaat. Tijd werd dan ook steeds behandeld in de context van de filosofie van de natuur. Het is Kant die tijd in verband heeft gebracht met de menselijke kenvermogens. Voor hem is tijd een kentheoretisch probleem. Deleuze zegt dat Resnais tijd als tijd zichtbaar maakt in deze film. De tijd is hier het enige subjectieve element. De film is dus filosofisch of metafysisch van aard. Niet dat hij een filosofische idee uitdraagt of demonstreert of illustreert. Nee, hij werkt als een filosofische gedachte en ontvouwt langzamerhand allerlei lagen die voorbijgaan aan de verhalend en de betogende tekst. De film is een filosofische schets, het is een ontvouwen van manieren van denken. De vormen van denken die aan de orde worden gesteld zijn met name: herinneren, interpreteren, ordenen en conclusies trekken.



EINDE VAN HET GROTE VERHAAL

Voor de analyse van de film - een zeldzame verbintenis tussen weergaloos mooie beelden en reeksen van obsessieel herhaalde en dus gepassioneerde woorden - heb ik het begrippenpaar verhaal en vertoog niet toegepast. De handelingen in de film vormen geen verhaal, ook al kan ik ze vertellen in de vorm van een verhaal; evenmin wordt er een betoog gehouden over het een of andere onderwerp. Er wordt een manier van denken zichtbaar die nieuw is omdat de representatietechnieken anders zijn. Met de opkomst van de fotografie begint een nieuwe fase in het verbeelden. De technisch geproduceerde beelden schenken ons totaal nieuwe manieren van verbeelden en representeren. Voor de Tweede Wereldoorlog worden de fotografische technieken ingezet om verhalen in beweging te verbeelden. De narratieve cinema levert het bewegingsbeeld. De beweging kan op drie verschillende manieren worden getoond: de filmcamera kan stilstaan en bewegende objecten opnemen. De camera kan om de al dan niet stilstaande objecten bewegen en met de montage kan die beweging worden versneld of vertraagd. Alle componenten waaruit de film is samengesteld worden ingezet: de bewegende beelden, de sprekende acteurs, de muziek en de achtergrondgeluiden, alles dient om de beweging van de objecten te laten zien. Ook in het bewegingsbeeld speelt de montage en dus de associatie een cruciale rol. De associatie gebeurt op basis van metaforische of metonymische reeksen en het gaat in deze categorie films uiteindelijk om ontwikkeling. Een ontwikkeling die de vorm van een evolutie of van een revolutie kan aannemen. De cinema van het bewegingsbeeld is de grote representatiemachine van voor de oorlog.

Met de films van Resnais komt er een nieuwe fase in de filmkunst. De oorlog is voorbij en heeft diepe wonden geslagen in Europa. Voor de hele generatie jonge mensen die hem bewust heeft meegemaakt is die periode het belangrijke markeringspunt. Alle denkers hebben laten zien dat de naoorlogse filosofie iets te maken heeft met Auschwitz en Hiroshima. Resnais heeft verschillende films gemaakt over het verwerken van de oorlogstrauma's, zoals *Nuit et*

Brouillard en *Hiroshima mon amour*. De cinema van voor de oorlog heeft Nazi Duitsland verheerlijkt en heeft de groei van de commerciële representatiemachine van Hollywood mogelijk gemaakt. Deze vorm van cinema is in diskrediet geraakt. Nu is het tijd om een ander soort cinema te ontwikkelen. Niet meer om een verhaal of een these in een groots gebaar als waarheid aan te bieden. De tijden van de grote verhalen zijn voorbij. De macht van de grote verhalen is gebroken in de concentratiekampen en wordt verder versplinterd op de markt van de commercie. Resnais ontwikkelt een cinema die alle vermoeidheid van de wereld en de moderne neurose in zich draagt. Het is een psychologische en spirituele automaton van die tijd die gestalte krijgt. De tijd is ontwricht en presenteert zich in zijn pure staat. Het is een vorm van exces of van tekortschieten. Bij Resnais is de herinnering zeker het thema van het werk. Echter, de herinnering is bij hem niet langer een vermogen om herinneringen te hebben. De herinnering is als een membraam dat op continue en discontinue manieren werkt. De lagen van het verleden en de niveau's van de realiteit corresponderen met elkaar. Het verleden komt op uit een innerlijk dat er al was en de realiteit komt van buiten. Beide zijn steeds bezig in een heden aan te komen. Het heden vormt hun enige ontmoeting.

DECONSTRUCTIE

Voor Resnais is het proces van het denken het ware element van de cinema. Zijn films zijn misschien cerebraal en intellectueel, maar niet abstract omdat het affect en de passie de principiële eigenschappen zijn van de hersenen. Het denkproces start vanuit het affect. Resnais deconstrueert de componenten waarmee de film is opgebouwd: het beeld, de dialoog en de muziek. Elke component krijgt van hem een eigen waarde, hebben een eigen tijdsverloop en een eigen ritme. De verhouding tussen de drie componenten is er niet perse een van samenwerking. Ze lopen niet synchroon. Het gesprokene en het visuele worden niet langer bijeen gehouden, ze corresponderen niet, ze beliegen elkaar, ze spreken elkaar tegen zonder dat te zeggen is welke van twee waar is. De ene stroom is niet meer waar dan de andere.

Zo ontstaan er kettingen van asynchronie. Het geheel is als weefsel dat tegelijkertijd verschillende hedens toont. Het resultaat is een complex samengesteld bewegend beeld waarin het reële en het imaginaire voortdurend stuivertje wisselen met elkaar. In deze wisseling van soorten beelden en diverse tijden stolt de tijd in het beeld. Elk beeld staat voor zichzelf en is niet meer op basis van de metafoor of metonymie te begrijpen. Het wordt een atonale of seriële koppeling van beelden. Het cinematografische beeld wordt een directe presentie van de tijd en brengt de kijker naar het ongedachte, het niet opeisbare, het niet verklaarbare, het onbeslisbare, het onmeetbare. Dat wil zeggen, het brengt de kijker daar waar bestaande manieren van begrijpen, ordenen en categoriseren tekortschieten.

Er zijn drie aspecten waarmee het tijdsbeeld kan worden gekarakteriseerd: het is topologisch, dat wil zeggen het toont eigenschappen en vormen waarbij de samenhang niet wordt verbroken; het gaat bij dit beeld niet om waarheid, maar om waarschijnlijkheid en het is irrationeel, dat wil zeggen de betekenis is slechts bij benadering aan te duiden. Het tijdsbeeld heeft zowel chronologische als cyclische dimensies. Beide dimensies kunnen bovendien verdampen of verdichten omdat tijd subjectief is. De denkprocessen die in de film tot tijdsbeeld zijn gekristalliseerd hebben heldere momenten, maar blijven deels opaak. Met dit alles levert de film een deconstructie van het klassieke tijdsbegrip.



Frans van Peperstraten (red.)

Jaarboek voor esthetica

ISSN 1568-2250

Trefw.: Filosofie, esthetica

© 2001 Nederlandse Genootschap voor Esthetica

Vormgeving: Joanne Vis

Druk: KUB-drukkerij, Tilburg