

## *(non-) fictie of context?*

Medio jaren zeventig ontmoette Johan van der Keuken en Frans van de Staak elkaar voor het eerst ten huize van de Straubs in Rome. Aldaar kwamen zij er al gauw achter dat zij op nog geen 500 meter afstand van elkaar woonden in Amsterdam (!).

Van een directe wederzijdse beïnvloeding van hun werk was echter nauwelijks sprake. Ter gelegenheid van een gezamenlijke vertoning van Van de Staak's eerste lange speelfilm DE ONVOOLTOOIDE TULP [1980] en Van der Keuken's verkenning van de grens tussen fictie en non-fictie DE MEESTER EN DE REUS [1980] becommentarieerden zij elkaars film.<sup>1</sup> Maar meer nog is *De meester en de reus* een spel op en met die grens en zeker ook met acteurs. Dat JvdK die vrijheid nam werd hem destijds zowel door de kritiek als door zijn achterban niet in dank afgenomen ["...is JvdK nu ook al tot de 'klik rondom FvdS' toegetreden?"]. Kennelijk was Van de Staak's positie in de marge van de Nederlandse filmwereld toen reeds een 'fait accompli'. Mogelijk mede daardoor is het bij dit eenmalig experiment gebleven, dat door FvdS werd gekarakteriseerd als een nieuwe vorm van expressionisme: "...nieuw voor film in het algemeen, nieuw voor Johan van der Keuken, maar toch helemaal Johan van der Keuken". Uiteraard behoort het tot de vrijheid van de kunstenaar om zich door wie of wat dan ook te laten beïnvloeden zonder daarmee zijn [of haar] integriteit te verliezen. Die vrijheid laat de toeschouwer zich gewoonlijk afnemen in bioscoopproducties en juist wanneer dat niet gebeurt valt het onmiddellijk op, bijvoorbeeld als ontregeling van de taal, die niet bij machte is de intense filmische ervaring te beschrijven: "Niet fluisteren. De glaesjes uit de kast huppelen en dekken de frisse tafel. Niet eten. Handelend optreden om tafel. Hokjesgeest die gezien wordt en gebroken. De deur ervoor en weer open." [JvdK over Van de Staak's TULP]

In een recent artikel in Skrien [mei 2006] karakteriseert Kees Driessen Van der Keuken als een 'portretfilmer', waarmee hij bedoelt dat JvdK film op de eerste plaats benadert als fotograaf, dwz. uitgaat van losse, zelfstandige, beelden die hij kadreert, rangschikt en herschikt in de montage: "Hij is een filmende portretfotograaf, een portretfilmer, bij wie de vraag naar feit en fictie net zo weinig zin heeft als bij meneer To Sang." [nav. JvdK's film TO SANG FOTOSTUDIO]. Een dergelijke 'platte' combinatoriek mist volgens hem een gelaagde filmische structuur, een verhaal. Ten dele is dit juist, aangezien 'beweging' voor JvdK secundair is ten opzichte van het beeld, dat in zijn optiek op zichzelf al gelaagd is: een compositie door de 'beeldenmaker', zoals hij zichzelf ziet.

Hierdoor gaat in zijn films soms de montage als *bindmiddel* –het louter bijeen houden van al die verschillende, autonome composities– teveel overheersen, waarbij de compositorische eenheid met geweld wordt opgelegd [in de verte verwant met Eisenstein's theorie van "Montage der Attraktionen", die sterk op het *statische* (stomme) beeld is gericht] –met name in zijn latere werk– waardoor hij juist een bepaalde vrijheid, die hij zelf neemt, aan de toeschouwer ontzegt. Film kijken is nou eenmaal niet hetzelfde als kijken in een fotoboek [je kunt ook terug bladeren], maar toch is filmen meer verwant met fotograferen dan met taal, of zoals JvdK zegt: "Film is geen taal".<sup>2</sup> Wellicht is dit een 'overstatement' –tenzij men hier onmiddellijk aan toevoegt: taal als *expressiemiddel*– want de door JvdK met enige regelmaat gehanteerde voice-over als wel het ingedubde geluid van de persoon voor de camera bij zijn zwijgende close-up (als een soort gedachtestreepje), o.a. in FACE VALUE, zijn *talige* middelen.

<sup>1</sup> Skrien nr. 96, 1980, pp. 22-24.

<sup>2</sup> "De film bezit geen teken en ook geen betekenis". JvdK wijst het idee van film als taal, gereguleerd door wetten, regels, grammatica en betekenis. al vroeg van de hand, zoals blijkt uit een notitie uit 1963 (!). opgenomen in *Zien, kijken en filmen*, Van Gennep, Amsterdam, 1980.

Voor een belangrijk deel is Driessens' karakterisering echter onjuist. Weliswaar is Van der Keuken's uitgangspunt het beeld, of de *concreetheid*, lichamelijkheid van de ervaring, maar dit beeld noopt tot nieuwe, andere beelden, zoals het trillende kopje in DE GROTE VAKANTIE: wanneer het kopje is uitgetrild houdt ook het beeld op; de beweging put het beeld uit; ook de moeizame klimpartij getuigt van deze filmische en fysieke uitputting. Van der Keuken's beeld dwingt je om het kader te verlaten<sup>3</sup>, buiten je eigen bereik om op zoek te gaan naar een groter, humaner, maar vooral politiek verband. JvdK: "Het gaat niet om hier of elders, maar om greep op het geheel, op veel dingen, op alle dingen." Daarmee is de contextbepaaldheid van het beeld bij JvdK een cruciaal, zij het indirect, gegeven. Dat hij vaak heeft gezegd dat hij geen specialist is, is hier mee in overeenstemming: immers een specialist snijdt, isoleert het object en verwaarloost de context. De *filmische* context vervaagt de scheidslijn tussen feit en fictie, of beter gezegd, nuanceert de dichotomie (non-) fictie: er is zelfs sprake van een gemeenschappelijke context. Een zekere reserve tegenover "directheid" van het realisme, bijvoorbeeld in het werk van Ed van der Elsen, geeft al aan dat JvdK zich zeer bewust is van de noodzaak van een zekere indirectheid of met andere woorden, van *contextafhankelijkheid*:

Ik denk dat ook de directheid *via de erkenning van fictie* tot stand moet komen. Je kunt iets heel direct neerzetten maar dan zal daar nog een fase overheen moeten gaan van *reflectie*, het nog eens op een ander been zetten, er nog eens op een andere manier naar kijken, de dingen indikken en ze in een andere verdichtingstoestand vorm geven dan die van het leven zelf. Pas dan kan je die directheid weer terughalen in je film. Dus is directheid zelf misschien wel een misverstand.<sup>4</sup>

Deze bespiegeling staat in scherp contrast met zijn opvatting van 'Cinéma Direct' zoals uitgewerkt in het concept voor AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE [1993]: "the truth of our physical presence in the centre of the action surrounding us. Direct Cinema: body and camera merge for the time being of the shot, as long as you keep in pace with the unpredictable actions put into motion by yourself." Dit zou er op kunnen duiden dat de context als structurend principe pas vrij laat in het werk van JvdK zijn intrede doet als een nadere bepaling van de vrijheid van *direct cinema* in een later stadium van de film: "An extremely free style of filming, repudiating the general structure. And this is exactly why the general structure has to be a strong one." Met andere woorden, het expliciete 'freestyle' karakter van *direct cinema* werkt als een soort test van de [tot dan toe opgebouwde] weerstand van de context, maar deze terugkoppeling werkt alleen dankzij de *impliciete* werking van die context. Je zou wensen dat met name dit laatste aspect wat meer geprononceerd zou zijn in zijn filmische conceptie.

Dit laat onverlet dat de gedachte van een 'contextgevoelige', dus *indirecte* cinema al vrij vroeg in zijn beschouwingen over film opduikt, zoals blijkt uit zijn aantekeningen (1967!) n.a.v. Godard's dictum *La vérité 24 fois par seconde*:

De film zelf is alleen een vehikel voor de informatie: niet een product, maar een materie die bepaalde karakteristieken bezit die tegen elkaar uitgespeeld worden. Vandaar het idee van een *dynamische structuur* in tegenstelling tot het idee van een eindproduct.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> wat hij soms letterlijk zo invult door tijdens het shot het beeld te herkadren; een techniek die je bij een foto niet kunt toepassen.

<sup>4</sup> Johan van der Keuken: "Ed van der Elsen tussen foto en film" in Ed van der Elsen's "*Leve ik!*, foto & film essays en filmografie"; Paradox Amsterdam, 1997. [mijn cursivering]

Hoewel JvdK's notie van film als passieve informatiedrager ['vehikel'] een instrumentele opvatting nabijkomt, waarin alleen het eindproduct telt, is toch het tegendeel het geval. De "dynamische structuur" verwijst naar een soort intrinsieke context van film, die juist maakt dat je daarin verder kunt komen, zonder gefixeerd te zijn op het eindresultaat als extrinsiek object, waardoor de film vervreemdt van zichzelf.

Voor Van de Staak is die contextgerichtheid van meet af aan een belangrijk uitgangspunt in al zijn films. Het inherent dynamische karakter van de context wordt door hem expliciet benoemd als een wisselwerking tussen 'direct' en *indirect*, die voortdurend evolueert naar een omvattender samenhang, zonder dat deze al als blueprint voorhanden is [zie verder mijn artikel in het *Jaarboek voor Esthetica*, 2004]<sup>6</sup>. Een extreem voorbeeld is HET VERTRAAGDE VERTREK (1983), waarvan het scenario pas achteraf, na het voltooien van de film (*post festum*), is geschreven.

Van de andere kant staat de contextverbreding in het 'globalisme' van JvdK bijna haaks op de FvdS's kleinschaligheid, waarvan de 'couleur locale' de ware proporties van zijn werk mogelijk te zeer verhuuld heeft; iets waartoe zijn marginale positie zeker ook heeft bijgedragen. Na zijn dood in 2001, enkele maanden na JvdK, heeft de filmkritiek, die hem daarvoor consequent had gemarginaliseerd als 'vreemde eend in de vaderlandse filmbij' (hoewel deze eend van eigen bodem komt), dit beeld enigszins gerectificeerd door hem postuum te (her)waarderen als s'lands' meest onafhankelijke filmmaker.

Het aardige van bovengenoemde anekdote is, dat deze zowel letterlijk te nemen als ook als metafoor op te vatten is: beiden komen langs zeer verschillende wegen tot een verwante opvatting van film, niet gericht op betekenis of representatie. De een gedreven door verlangen naar het onbereikbare, "het ongrijpbare achter het waarneembare langs" [JvdK in een schoolopstel, zie de officiële website<sup>7</sup> gewijd aan zijn oeuvre als fotograaf en als filmer], de ander door verlangen naar het 'onbereikt bereikbare', liever dan uit kwaadheid, of anderszegd, uit niet-verlangen [FvdS].<sup>8</sup>

In die complementaire verhouding van hun werk weerspiegelt zich de afstand daartussen, wat hun persoonlijke vriendschap niet in de weg stond, noch omgekeerd, en die met het recent uitbrengen van de eerste twee DVD-boxen van het complete filmisch werk van JvdK welhaast noopt tot het verbreiden van het werk van FvdS in dit eigentijdse, kleinschalige, medium (liefst in een meertalige editie): immers, het 'grote publiek' bestaat niet, het is een fictie, zij het een lucratieve.

Wim Schlebaum

---

<sup>5</sup> Voor het eerst gepubliceerd in "Zien, kijken en filmen" (1980). [mijn cursivering] Godard's karakterisering van film komt in de huidige digitalisering van het beeld in een geheel ander licht te staan, wanneer men bedenkt dat het digitale beeld in de zin van Godard's notie slechts een *partieel* beeld is [zie verder mijn artikel, hieronder]. Het betekent echter wel dat de filmesthetiek voor een belangrijk deel aan het veranderen is: de *ondeelbaarheid* —en dat is wat Godard hier eigenlijk bedoelt— is niet langer het uitgangspunt, bouwsteen, van film, zoals de door JvdK gesignaleerde cruciale fragmentatie op het macro niveau van de film [montage] zich al op het micro niveau voordoet. Je zou daarom niet meer van een tegenstelling [tussen micro en macro], die opgelost moet worden, maar eerder moeten spreken van een principiële ordeningsvrijheid, die zich op alle niveaus voordoet en dus bij uitstek appelleert aan de door JvdK gecelebreerde vrijheid van de kunstenaar.

<sup>6</sup> **Film en verlangen** verschenen in het *Jaarboek voor Esthetica*, (afl. 2004: "Transgressie in de kunst"); Budel: Damon, pp. 63-75. [ook online te lezen: <http://www.atelierfransvandestaaak.nl/dutch/essays/essays.htm> ]

<sup>7</sup> <http://www.johanvanderkeuken.com/>

<sup>8</sup> Interview door Johan van der Keuken met Frans van de Staak in: *Skoop*, 1976, vol. 12, nr. 10, p. 50. [ook opgenomen in JvdK's fotoboek "Zien, kijken, filmen"; Van Gennep Amsterdam, 1980.