

HOE AUTONOOM IS

DE FILM EIGENLIJK?

HOUVAST

JAN BLOKKER

Vraag iemand die niet helemaal op z'n achterhoofd is gevallen waar *Beauty* van Johan van der Keuken over gaat, en de kans is groot dat verlegenheid de eerste reactie is - stotteren, mompelen, vage appreciaties ('prachtig', 'fascinerend', 'ergens heel bijzonder mooi'), en misschien na een poosje een gearticuleerde poging om de boel verbaal onder de knie te krijgen, met als gemiddelde uitkomst dat het zal blijken te zijn gegaan over zulke onbestemde dingen als eenzaamheid, vervreemding of zelfs de condition humane.

Begrijp me goed - ik maak me hier niet vrolijk over goedwillende, al of niet snobistische mensen die er op worden betrappt geen raad te weten met een moeilijke, experimentele film. Integendeel. Ik wil alleen maar vaststellen, dat wij als filmkijkers zelden anders raad weten met films dan ze te meten aan hun inhoudelijke boodschap, aan datgene waar ze zogenaamd over gaan. Pas op grond van dat houvast kunnen kritische kijkers hun oordeel ook formeel nuanceren. Dan blijkt *De Moeder van Poedowkin* - revolutionaire smartlap van de eerste orde - ineens méér dan dat, omdat bijvoorbeeld de regisseur met 'filmische middelen' een aanstromende mensenmenigte vergelijkt met kruisend ijs dat in het prille voorjaar zelfs stalen brugpijlers laat bezwijken. Of dan 'verheft' Hitchcock een flodderromannetje tot een cinegrafisch meesterwerk. Of dan ontleent Haanstra pure poëzie aan een olieboring in de binnenlanden van Sumatra. Film kan kunst zijn, roepen we dan allemaal geestdriftig. Maar blijkaar nooit

zonder die smartlap, zonder dat flodderromannetje of zonder de olieboring.

Hoe autonoom is film nou eigenlijk?

Het is een oud probleem: de vraag of een reeks beelden een onmiddellijke, niet van smartlap of olie afgeleide, of zeg maar eigen verstaanbaarheid heeft. Het is niet zo oud als de film zelf natuurlijk, want noch van Edison of Lumière, noch van bijvoorbeeld Méliès is bekend dat zij van de cinema ooit méér aan autonome creativiteit hebben verwacht dan van de telegraaf of de telefoon. Pas dertig jaar later, onder invloed van de revolutionaire Sowjet-cinema, wordt voor de film een autonome plaats opgeëist in de hiërarchie der oude kunsten - maar het is misschien dan al een bedenkelijk teken dat het begrip filmtaal het populaire sleutelwoord wordt in de bijbel van de autonome filmesthetiek. Trouwens, nog weer dertig jaar later, in onze dagen, als de evolutie is voortgeschreden tot een tweede beslissende filmesthetica waarin Pasolini optreedt als de nieuwe Eisenstein - wordt terminologisch wéér lentsjebuur gespeeld bij de taalkunde, en wordt *semantiek* de sleutel formule.

In beide evoluties intussen spreekt Nederland een woordje mee; ten tijde van de filmtaalontwikkeling is het Joris Ivens - nu is het Johan van der Keuken.

GATEN

Het proces om zijn films los te maken van een inhoudelijke conditie (los van een smartlap, een flodderroman of een olieboring) is bij Van der Keuken al een tijdje aan de gang. In zijn populaire trits *Blind Kind*, *Beppe*, *Herman Slobbe* was dat nog

tamelijk onzichtbaar, eenvoudig omdat de aanzet tot het proces hier werd gecamoufléerd door juist heel concrete inhouden. Ze gingen over ondubbelzinnige zaken - en de 'storingen' die Van der Keuken tweegbracht met beelden uit geheel andere contexten, waren nog te spaarzaam en te onnadrukkelijk om de kijker z'n traditionele houvast te ontnemen.

In een nieuwe trits (*Een film voor Lucebert, Snelheid, Beauty*), die in de afgelopen maand op drie achtereenvolgende dergavonden op televisie is vertoond, zijn echter de storingen ineens niet meer over het hoofd te zien. Niet de 'inhouden', maar de *gaten* in de inhouden blijken plotseling onderwerp van de film geworden - een onvoorbereide toeschouwer ontbreekt het aan veilige oriëntatie, hij is z'n houvast kwijt, hij voelt zich buitengesloten, en in ieder geval niet meer in staat zijn indrukken samenhangend te maken. Dat desoriënterend effect neemt in de drie nieuwe films snel toe. Een film voor Lucebert biedt nog het 'houvast' van de film d'art-inhoud: het gaat over een dichter-schilder, men komt nog een heel eind met de door Van der Keuken strak gedirigeerde associaties, er is nog wel een herkenbaar uitgangspatroon, een zekere traditionele continuïteit, een begin, een einde. Hetzelfde, om andere redenen, bij *De Snelheid* - een voor de gemeente Amsterdam gemaakte 'gelegenhedsfilm' over de viering van onze bevrijding. Hier is de verstaanbaarheid van op zichzelf zeer losse, geïsoleerde beelden vooral mogelijk omdat we ze zelf (hetzij uit eigen herinnering, hetzij uit overgeleverde mededelingen) in een kader kunnen plaatsen. De terugkerende ultsnede van een goederenwagon met een geheimzinnige lettercombinatie en een stuk vergrendeling zou, ook als de film er niet de context voor gaf, voor elke kijker van 1970 zonder veel moeite plaatsbaar zijn geweest in het inhoudelijke concept oorlog-jodentransport-gaskamer.

Toch zit in zo'n shot de kern van het probleem waar Van der Keuken mee bezig is en waar ik dit artikel over probeer te schrijven. Het is duidelijk dat hij het gedraaid en herhaald gebruikt heeft om het te laten functioneren als een trefzekere mededeling, een *woord*: direct en onmiddellijk, zoals men stoel zegt als men stoel bedoelt en niet iets omschrijvends aandraagt als 'een kleine vierhoekige oppervlakte die zich iets boven de begane grond bevindt dank zij de aanwezigheid van één tot vier omhoogrekkende ondersteuningen', of zolets.

Maar dat is het hem nou juist. De taalconventie maakt het ons mogelijk deze vage klitsmelerij samen te vatten in één uitspreekbare en als zodanig ook verstaanbare lettercombinatie, te weten stoel. De filmconventie is echter op geen stukken na zo ver geabstraheerd, eenvoudig omdat er oneindig maal zo veel beelden als woorden zijn - omdat de keuze uit wat, hoe, waarvandaan en hoe belicht een film iets laat zien ongelimiteerd is. Ook de keuze van dat ene fragment van de goederenwagon is gratis en verwisselbaar. Van der Keuken moet daarom zorgen te doen alsof er voor hem géén keuze was - alsof deze ultsnede nu voortaan de enige, de alleenzaligmakende en ondubbelzinnige verbeelding (*verbeelding*, schrijven sommige mensen) van de Jodenmoord is.

Ik stel om te beklunen vast, dat Van der Keuken in dat 'doen-alsof' een meester is.

Maar er doen zich meer problemen voor. Ik zal al, dat het goederenwagon-shot z'n effect ontleent aan een toch nog tamelijk

concreet aanwezige inhoudelijke context (de titel *Snelheid 40-70* leidt de kijker al op het spoor). Maar in *Beauty* geeft Van der Keuken ook dát houvast op. 'This is my story', kondigt zijn witsgeschminkte donkere hoofdrolspeler al vrij snel aan - en hij kan zijn recht om ons zijn story te vertellen niet affeiden uit een conventie van verhaalachtige aard (een scenario), noch uit een historische context, noch uit het felt dat hij, zoals bijvoorbeeld Lucebert, een tevoren gegeven autoriteit had, of bijvoorbeeld John Wayne zou zijn. Niets van dat al.

Het enige 'houvast' is er eigenlijk alleen voor de kijker die ook eerder films van Van der Keuken heeft gezien, want het is duidelijk dat de cineast bezig is te doen met wat Pasolini eens omschreef als het samenstellen van een eigen 'filmwoordenboek': een inventaris van archetypische filmbeelden die we al in zijn vroeger werk zijn tegengekomen en die hij wil laten functioneren als even ondubbelzinnige abstracties als het woord stoel.

Maar de moeilijkheid is dat *hij* nog niet zo ver is, en vooral dat *wij* nog niet zo ver zijn, want wij hebben nog net *Ninotchka* gezien en Lubitsch bewonderd omdat hij 'met filmische middelen' zulke mooie dingen tovert uit een Libelleverhaal. Wij worden nog elke avond gebombardéerd met al of niet tot filmisch meesterwerk 'verheven' smartlappen, flodderromans en olieboringen - en lijken steeds ongenadiger overgeleverd aan de behoefte te weten waar een film over gaat.

Nu kent Van der Keuken zijn kijkers ook - hij maakt zijn films niet voor kleine groepjes geestverwanten - hij wil ze vertonen en zelfs op televisie vertonen. En dat dwingt hem tot ingrepen die hij nastreeft als loslater van inhoudelijke samenhangen, en die hij als zodanig zijn kijkers ook wil geven.

Wat in toenemende mate optreedt is een zeker *dirigisme* in de manier waarop hij z'n beelden toont, herhaalt, van geluid voorziet. En dan bedoel ik nog niet eens de houvastellende die de toeschouwer van *Beauty* op het spoor van een gangsterverhaal zou kunnen zetten (de stapel dollarbiljetten over een mahoniehouten vergadertafel, de moord in het plattelandshuisje, de martelscene), maar, vooral die 'verwijzings'beelden naar bijvoorbeeld de natuur, het consumeren van geïnstalleerd voedsel, de wegwijzerskennissen, de schedelmetingsequence en het 'vlossende' slotbeeld met het kindergehuul achter een zwerm krijsende meeuwen. Dat zijn allerminst *vrije* associaties - het zijn uiterst dirigistische pogingen van de cineast om de kijkers in z'n greep te houden.

Met hetzelfde meesterschap als waarmee hij trefzekerheid in de keuze van zijn beelden ('Ingeert'), leidt Van der Keuken zijn oplettende kijkers stap voor stap langs de door hem gekozen signalen en symbolen. Ik vind dat een unieke kant van zijn filmen, ik vind die films ook schitterend (en niet 'ergens' maar overal bijzonder mooi) - maar de ware autonomie van de middelen die hij gebruikt zie ik met dat al nog niet aan de horizon. Misschien blijft dat ook een onzinnig ideaal zolang er via een eeuwenoude mutatie nog geen mensen geboren worden die behalve benen, handen, oren, ogen en een tong, ook een filmcamera tot hun biologische bagage mogen rekenen.