

Film en het probleem van de (chrono)logische mentale orde en de nachträglichkeit.

Inleiding

Wanneer men films als "Mulholland Drive" van Lynch of "Pulp Fiction" van Tarantino bekijkt, komt steeds het wrange gevoel naar boven over het feit dat ons denken gevangen is in een chronologiciteit waaruit we quasi niet kunnen ontsnappen.

De meeste films, van het standaard genre, zijn qua gebruik van de tijd in de film heel éénvoudig : het is een rechte verhaallijn, zonder flashbacks of flash-forwards. Zulke films bieden de kijker het gemak niet meer moeten na te denken. Dit mag dan wel overkomen als een platte stelling, maar uiteindelijk moeten we ons de vraag stellen hoe we omgaan met visuele en auditieve waarnemingen.

Onze mentale functies

Wanneer we al onze zintuigelijke ervaringen in hun essentie beschouwen, dan kunnen we niet anders dan besluiten dat de natuur in se de dingen aanbiedt in chronologische vorm. Het is onmogelijk dat de ongemanipuleerde natuur ons een beeld aanbiedt van hoe een vlakte er uit zal zien binnen 5 dagen, of hoe een landschap er een halve minuut geleden uitzag. De natuur werkt niet in termen van flashbacks of flashforwards. En zelfs wanneer er menselijke manipulatie aan te pas zou komen, dan zou het nog niet kloppen, want dan hebben we het beeld van

hoe we NU denken dat de vlakte er binnen 5 dagen uit zal zien : zelfs dit is geen flashforward. De natuur in zijn pure vorm dient zich aan ons aan onder de vorm van een constante diachroniciteit : alles verandert en blijft veranderen, en die dingen worden door onze zintuigen waargenomen op het moment dat ze aangeboden worden. Wanneer we niet over een geheugen zouden beschikken en naar een landschap zouden kijken, dan zouden we op een precies moment enkel registreren wat er zich op dat moment afspeelt, niet meer, maar eventueel wel veel minder. Aangezien we geen geheugen hebben in deze situatie zouden we de vergelijking niet kunnen maken tussen hoe het nu is, en hoe het was. We zouden ook niet kunnen vooruitkijken naar hoe het zou kunnen worden, aangezien we enkel registreren en geen vergelijkingspunt hebben, geen ervaring zouden kunnen opbouwen.

In die logica dient ook onze constante dwang van oorzaak-gevolg-redeneren gezien te worden, met zijn aan de structuur inherente problemen. We gaan er nog even van uit dat we geen geheugen hebben. De natuur op zich geeft dan eigenlijk geen reden tot denken in termen van "dit is de oorzaak van dit gevolg". De natuur en onze zintuigen verbinden zich in een constante stroom van sensorische gewaarwordingen die gefiltert zijn door het toeval en door bepaalde karakteristieken van de waargenomen stof of essentie. De dingen glijden gewoon langs ons heen, in hun chronologische diachroniciteit. Het is ook hierin gelegen dat de natuur eigenlijk geen aanleiding geeft tot het redeneren in termen van getallen. Een getal heeft slechts een waarde in zijn verschil, in zijn verhouding tot een ander getal. De gedachte alsof wiskunde een zinnige uitspraak zou kunnen doen over de natuur lijkt nu absurd, aangezien er niets in se in de natuur aanwezig is dat aanleiding geeft tot het redeneren in getallen. Als we bijvoorbeeld het verschil tussen 2 punten willen kunnen aangeven, dan hebben we een derde punt nodig van waaruit we de 2 punten kunnen aanschouwen. Er is nochtans geen enkele natuurwet die ervoor zorgt dat dingen zich spontaan in reeksen van 3 zouden aandienen. Dit niet aannemen impliceert dat men ervan uitgaat dat wiskunde in staat zou zijn dingen te verklaren die buiten haar eigen ontologie liggen.

De vraag is nu, wat zijn we er mee, als we uitgaan van de idee dat ons oorzaak-gevolg-redeneren en wiskunde slechts én louter product zijn van ons geheugen en ons intellect (dat tot doel heeft de dingen minder beangstigend te maken). Mochten we geen geheugen hebben dan zouden we ook niet in staat zijn iets te begrijpen van een taal, aangezien we telkens de hele zin moeten onthouden tot aan het einde, vooraleer we hem zouden kunnen begrijpen. Dit is wat Freud en Lacan bedoelden met de nachträglichkeit van de betekenis: de betekenis komt steeds achteraf, we begrijpen een zin pas als het laatste woord ervan uitgesproken is. In die zin is onze menselijke constitutie erop gericht om steeds dingen te onthouden, te vergelijken, af te wegen tegen vroegere herinneringen en gebeurtenissen, al was het maar om enig verband te vinden tussen de dingen die rondom ons gebeuren. De menselijke drang tot begrijpen uit

zich in dingen als taal, wiskunde en oorzaak-gevolg-redeneren, en spruit voort uit een angst voor een fundamenteel niet-begrijpen. Misschien moeten we er ook gewoon van uitgaan dat we helemaal niets begrijpen van wat er rond ons gebeurt, en dat dat begrijpen slechts voorspruit uit de wijze waarop onze menselijke geest en ons geheugen herinneringen aan gelijke situaties weer naar boven haalt, om dan tussen twee opeenvolgende gebeurtenissen een causaal verband te zien dat dan het liefste van al ook nog eens gemathematiseerd wordt in abstracte formules.

De limieten - de teleurstelling

Indien we vanuit deze gedachte verder werken, dan worden we ook nog eens met de teleurstellende gedachte geconfronteerd dat onze fantasie qua narratieve creatie ook niet verder kan reiken dan dat : de verhaallijn moet duidelijk en begrijpelijk zijn, het liefste lineair, eventueel doorspekt met flashbacks en -forwards. Er zal steeds een oorzakelijk verband dienen aanwezig te zijn in het verhaal willen we een boek schrijven dat een beetje verkoopt. Maar de wil tot verkopen is niet de enigste reden die hiervoor zorgt. Wanneer we ervan uitgaan dat de menselijke psyche werkt volgens het principe van het vermijden van het fundamentele niet-begrijpen, het vermijden van de causale leegte, en dat dit bereikt wordt door middel van het "automaton", de functie die metonymiserend wegvluht van de causale leegte die geschapen werd door tuchè dat metaforisch is van werking, dan is het maar logisch dat er maar een bepaalde hoeveelheid aan types verhaallijnen kan geconstrueerd worden door de menselijke psyche.

Situering van enkele gehanteerde begrippen



De 3 lijnen hier staan voor het Reële dat de angst opwekt en onbegrepen is, de werkelijke wereld buiten; het Imaginaire,

datgene wat onze interpretaties van daarbuiten modereert middels onze fantasiën; en het Symbolische, de voorafgegeven betekenisinhouden die vastgelegd zijn in en doorgegeven worden via de sociale band. Wanneer we nu iets specifiek tegenkomen dat buiten ons begrip valt, ons voorafgeïnstaleerd begrip en onze uiterst particuliere verlangens en kennisinhouden, dan is dat een moment van tuchè : de angst voor het Reële, het fundamentele niet-begrijpen, de causale leegte. Op de tekening wordt dit gesymboliseerd door de breuk in de lijn "S". Op dat moment schiet een ander principe in gang : automaton. Automaton zal iets trachten te fabriceren, de leegte op te vullen: de lijn "S" wordt weer verdergezet,

er wordt een betekenis gefabriceerd, een begripen geïnstalleerd, maar gemodereerd door onze eigen fantasiën [$\S \diamond a$], onze verlangens en symptomen [Σ] en door de dingen die we langs de sociale band [Δ] hebben meegekregen.

Narratieve structuren

Als functie van ons geheugen is flashback en flashforward mogelijk. Andere mogelijkheden die ook beroep doen op dezelfde mentale functie zijn circulaire verhaallijnen, synchrone parallelle, synchrone convergerende en synchrone divergerende verhaallijnen, die eventueel kunnen gecombineerd worden tot een wirwar aan doorelkaar gehaspelde chronologieën.

Een mooi voorbeeld van divergerende en convergerende synchrone verhaallijnen is te vinden in de film *Amores Perros* (A.G. Innaritu). Daar zien we de verhaallijn van de jongeren met hun vechthond en liefdesproblemen, kwesties rond trouw en overspel, onmogelijke liefdes. Dan is er de verhaallijn van de magazine-editor en zijn geliefd model met een overdreven liefde voor haar hondje met wie hij een overspelige relatie heeft om tenslotte zijn vrouw te verlaten. Dan is er ook nog de verhaallijn van de man die tegelijk een hondenvriend en huurmoordenaar is en die zijn vrouw verlaten heeft uit idealisme en liefde voor haar. We zien in de film steeds delen uit de 3 verhaallijnen, maar het geheel is zo gebracht dat de inhoudelijk conflicterende verhaallijnen ook nog eens structureel gaan conflicteren in de narratieve opbouw van de film, want plots komt het tot een convergentie van de eerste en de tweede verhaallijn (de jongeren die met hun hond in de wagen op de vlucht zijn in een wilde achtervolgingsscène om dan in botsing te komen met de wagen van het model). Op het moment dat deze twee verhaallijnen elkaar snijden om nadien weer te divergeren, snijdt ook de derde verhaallijn door de narratieve structuur (De huurmoordenaar die de buurt aan het verkennen is voor zijn volgende hit & run ziet het ongeval gebeuren en neemt de aangeschoten hond en wat geld mee uit de wagen van de jongeren) om nadien weer te divergeren. Dit conflict tussen verhaallijnen zorgt ook meteen ook voor een verschuiving van de aandacht : in de eerste helft van de film ging de aandacht vooral uit naar de eerste twee verhaallijnen die toch een zeker parallellisme vertoonden qua inhoud, maar qua structuur en opbouw eerder synchroniciteit , na de convergentie treedt de derde verhaallijn nu meer op de voorgrond : we zien hoe de huurmoordenaar toch ook een sterke menselijke kant heeft, maar tenslotte toch om een solitair leven te leiden met de hond die hij uit de wagen gestolen had. Inhoudelijk is er ook een verschuiving van overspel en liefde (eerste twee verhaallijnen) naar scheiding uit liefde en een hondstrouwe verhouding tussen een man en zijn hond.

Allemaal variaties op de titel Amores Perros : in het eerste deel staat de liefde (Amor) centraal in het kader van overspel (een straathond doet het ook maar met elke ander hond die hij bereid vindt: liefde tussen honden (Amores Perros)) , gecombineerd met een bedenkelijke liefde voor een vechthond (wordt hij wel echt geliefd, of is het omwille van het feit dat hij geld opbrengt ?). Na de breuk gaat het eerder om een man die zijn vrouw verlaten heeft omwille van zijn politieke principes, maar die toch trouw blijft aan haar en haar nog steeds graag ziet. Om zijn gebrek aan sociale relaties te compenseren heeft hij een hele meute straathonden bij elkaar in zijn huis (liefde voor honden), maar deze worden brutaal doodgebeten door de vechthond die hij in huis genomen heeft ter verzorging (het bedenkelijke van liefde tussen honden en de egoïstische wens van de hond om de enigste hond te zijn van zijn baasje met wie hij dan een hondstrouwe relatie kan aangaan).

Wat we echter niet mogen vergeten bij deze illustratie is dat de verhalen nog steeds chronologisch zijn, ook al convergeren en divergeren ze. Het geeft al een aardig "andere" film, maar we zijn er nog niet helemaal. De vraag is nu, kan het anders?

Zijn er alternatieven ?

Eens men een verhaal of film heeft die op zulk een wijze geconstrueerd is dat er verscheidene divergerende, convergerende, parallelle, circulaire en lineaire verhaallijnen zijn, elk nog eens door elkaar gehaald middels flashbacks en flashforwards naar andere verhaallijnen, realtime-moments en gecoupeerde overgangen, dan kan men trachten een in essentie onbegrijpelijk narratief te creëren, maar aangezien het aan de menselijke automaton ontsproten is, en niet aan de tuchè of werkelijke wereld die niet gemedieëerd wordt door onze menselijke functie, zal het geheel steeds te ontwarren zijn. Dan zijn er (script-) schrijvers geweest die getracht hebben hele hoofdstukken volgens het toeval achter elkaar te plaatsen (*Pulp Fiction*, *Quentin Tarantino*, 1994), of gewoon op schijnbaar toevallig gekozen plaatsen toevallige gebeurtenissen zonder samenhang gefilmd hebben (*Shadows*, *John Cassavetes*, 1959) om dan op de draaitafel wel nog een verhaal te maken, maar dan zijn we er nog niet : de menselijke psyche kiest die plekken niet zomaar, en zelfs als dat zou gebeuren, dan is het probleem nog niet opgelost : de wil tot begrijpen en het niet-willens-weten dat de wereld onbegrijpelijk is leiden de spectateur of lezer ertoe toch nog een verband te vinden, en zelfs al is er geen, dan zouden ze er nog één vinden.

De de(con)structie

Hier hebben we het over de deconstructie van de verhaallijn. Naast de verhaallijn kunnen ook de betekeniselementen gedeconstrueerd worden, daarover later meer. De voorbeelden van de deconstructie van narratieve structuren zijn schaars, maar ze bestaan : neem "Abre Los Ojos" van Amenabar (waarvan er een horribele Hollywood-remake verschenen is

onder de titel "Vanilla Sky"). Ook interessant is "Mulholland Drive" van Lynch.

In "Abre Los Ojos" wordt het verhaal gedeconstrueerd in de zin dat er in het begin 2 parallel verhaallijnen zijn. De ene verhaallijn situeert zich in het heden, de tweede verhaalstructuur in het verleden. Maar aangezien de eerste verhaallijn gaat over een personage dat in de psychiatrie zit en hopeloos zijn verleden probeert te construeren, en aangezien deze reconstructie de basis is voor de tweede verhaallijn, wordt het na een tijdje moeilijk om nog te ontwarren wat werkelijkheid is en wat niet. Voeg daar nog aan toe dat men als kijker soms nog op het verkeerde been gezet wordt door het feit dat dromen en perverse fantasiën van de patiënt zich vermengen met de reconstructie van zijn geschiedenis en dat sommige delen hernomen worden, soms zoals ze echt gebeurd zijn, soms hij ze zich inbeeldde én dat er een constante omwisseling tussen 2 personages gebeurt doorheen heel de tweede verhaallijn, dan wordt het al moeilijk. Moeilijk vooral omdat de overgangen tussen de "werkelijkheid" en de eigen waarheid van het personage, zoals hij de dingen begreep, niet aangekondigd worden, de overgangen zijn bruut gesneden en gemonteerd, maar daar was het Amenabar waarschijnlijk om te doen. We kunnen hem geen slordigheid verwijten. Tot hier waren we nog mee met het verhaal, maar het wordt helemaal moeilijk wanneer blijkt dat alles en iedereen in het verhaal, van de psychiater tot de hele gereconstrueerde geschiedenis van het hoofdpersoon eigenlijk niet echt blijken te zijn maar een computergesimuleerde realiteit.

In "Abre Los Ojos" hebben we een afbraak van het verhaal door werkelijkheid en wensdromen door elkaar te gebruiken. Maar het kan nog verder gaan wanneer ook betekenselementen uit de filmbeelden (beeldsignifiants) elders in de film vervormd en buiten hun context opduiken.

Dat is wat David Lynch deed in "Mulholland Drive". Hij hanteert niet alleen een hele reeks verhaallijnen die te pas en te onpas met elkaar kruisen doorheen de eerste helft van het verhaal. Hij maakt ook gebruik van wat Amenabar reeds deed in "Abre Los Ojos" : werkelijkheid en droom door elkaar halen. Bijkomend werkt hij met een metonymiserende herhaling : bepaalde elementen worden eerst duidelijk in de ene verhaallijn gebruikt (het beste voorbeeld is de futuristische blauwe sleutel die Rita in haar handtas vindt) om ze nadien in een andere verhaallijn te laten opduiken (Betty vindt in de tweede helft van de film ook een blauwe sleutel op haar tafeltje, en die sleutel had ze in een andere tijd – flashback – reeds gezien toen ze de moordopdracht gaf). Andere elementen duiken onveranderd op, neem bijvoorbeeld de telefoons. Maar Lynch gaat verder : hij laat ook personages van namen veranderen : Betty uit de eerste helft van de film noemt anders in de tweede helft van de film, en om het ingewikkelder te maken heeft de dienstster die duidelijk maakte dat er een naamsverandering gebeurd was, ook nog eens een naamsverandering

ondergaan. En alsof het nog niet genoeg was, ondergaan de beide personages die van naam veranderen ook nog eens een uiterlijke verandering waardoor het twijfelachtig wordt of Betty uit de eerste helft van de film eigenlijk wel Rita uit de tweede filmhelft is geworden. En om het helemaal leuk te maken wordt er ook nog gewerkt met personages die in een andere verhaallijn eventjes op de achtergrond voorbijwandelen (de cowboy bijvoorbeeld, en de tante van Betty). Verder hebben sommige personen de verkeerde emotie, het lijkt alsof ze van emotie gewisseld hebben : bijvoorbeeld de regisseur die ontdekt dat zijn vrouw in bed ligt met de man van het zwembad : eigenlijk moest de regisseur kwaad zijn en zijn vrouw zich verontschuldigen, maar hier is het net andersom. Lynch is er hier in geslaagd zowel betekenis als verhaallijn zo te deconstrueren dat we na het bekijken van de film achterblijven met een raadsel. Maar Lynch zou Lynch niet zijn mocht hij ook niet ergens de oplossing geven van het raadsel : in de eerste filmhelft zegt de politie-inspecteur : "Guess there's someone missing". Betty zegt in het appartement van haar tante tegen zichzelf : "This is such a dreamplace". De oude actrice in heksenoutfit die aan komt kloppen zegt tegen Betty : "No, it's not you". En in het tot nightclub 'Silêncio' omgebouwde theater worden we er constant op gewezen dat het allemaal niet echt is : "Hay no banda! There is no band ! This is nothing but a taperecording."

De Sade en de herbronning

We hebben hier nu reeds enkele kleine voorbeelden van hoe er met een verhaallijn kan omgesprongen worden opdat ze niet standaard chronologisch is. Het lijkt al een antwoord op het knagende gevoel dat we toch ergens de limieten van de narratieve creatie berijkt hebben. De vraag is nu: kunnen we nog verder gaan, wat zullen dan de nieuwe limieten zijn, is de nieuwe creatie nog mogelijk? Waarin is de nieuwe creatie gelegen? In de destructie zegt men soms. Mogelijk is daar de grootste waarheid gelegen. Deze waarheid dient niet gezien te worden zoals Hegel ze zag in zijn dialectische theorie. De natuur richt zich in essentie niet op de creatie van een hoger iets. Soms gebeurt dit misschien wel, neem bijvoorbeeld de mens, maar dit heeft algemeen gesproken meer desastreuze gevolgen voor het ecologische evenwicht dan positieve gevolgen. De natuur tracht in zijn wreedheid het evenwicht steeds te behouden door destructie. Een boom kan er enkel komen door de destructie van een vorige entiteit, bijvoorbeeld bladeren die ontbonden worden door de werking van bacteriën, zuurstof, water en zonlicht. Deze destructie van bladeren en andere stoffen geeft weer grondstof voor de opbouw van nieuwe dingen zoals bomen die weer aan lyse doen van de koolstofdioxide in de lucht, de rotsen in de ondergrond splijten, ... bomen die later hoe dan ook weer dienen afgebroken te worden. Zoniet raken de bronnen uitgeput en kan er niets nieuws meer ontstaan. De hele natuur haalt zijn bestaansrecht uit de annihilatie van een vorige stof om er iets gelijkaardigs mee te reproduceren. Dit vinden we ook terug in het denken van Markies D.A.F.

De Sade. Soms is de reproductie niet identisch, maar is ze eerder metonymisch van aard : er is een kleine variatie ontstaan : een plant- of diersoort evolueert, maar dit heeft dan weer invloed op weer andere ecologische factoren op zulk een wijze dat het weer destructie inhoudt. Metaforisering komt in de natuur nooit voor : het is onmogelijk dat een paard plots de functie van een rotssteen of plant krijgt opdat er iets nieuws kan ontstaan. Een paard is in de ruwe natuur nooit symbool voor iets. De ware destructie is dus in de herhaling, desnoods met variatie, gelegen, in de metonymie. Kunnen we dan stellen dat de creatie van iets absoluut nieuws gelegen is in de metonymie ? Ja, indien we de metonymie niet zien volgens het lacaniaanse gedachtengoed. Bij Lacan staat de metonymie voor het verlangen. Het lijkt aannemelijker te zeggen dat de botte herhaling doet verlangen naar een verschil en dat daaruit de metonymisch variatie voortkomt. Zet iemand met een nihil aan creativiteit in een monotoon repetitieve ruimte, met repetitieve muziek en een projectie van steeds dezelfde beelden op de muur. Dit kan slechts resulteren in twee mogelijkheden : de ultieme dood van het verlangen, of de creatie van iets nieuws, al is het slechts in gedachten. De verschil is slechts in de constitutie van het individu gelegen.

Maar hier hebben we het slechts over de destructie van het verlangen. Er moet nog meer kunnen vernietigd worden : tijd, ruimte, objecten, ideeën en concepten, religie en ideologie. Net zoals in de psychoanalyse de cliënt slechts een nieuwe identiteit kan verwezenlijken na de volledige analyse ervan (en dus ook de destitutie van de identiteit van zijn persoon), een object pas zinvol en multifunctioneel polyvalent kan worden na de deconstructie ervan in zijn essentiële onderdelen, zo is het ook met deze bovengenoemde dingen.

Maak een film waarin tijd en ruimte compleet door elkaar gehaald worden, waarin eenzelfde tijd op een andere locatie kan geschieden, waarin er ook tijdloosheid en bewegingsloosheid kan zijn, er geen verbanden getoond worden tussen de personages, religie ontbonden wordt in zijn essentiële handelingen en deze gepresenteerd worden in hun volledige onzinnigheid, waarin concepten repetitief gebruikt worden tot men ervan walgt, waarin ideologieën verheven worden in tijdloosheid en ruimteloosheid, waarin verbanden vermeden worden, ... Een mooi voorbeeld hiervan vinden we in "Theorema" van Pier Paolo Pasolini (1968) die elementen uit de cultuur van het Italië van toen ter hand neemt en los presenteert zonder de ideologische achtergrond er bij te betrekken, tenzij dan in de onzinnigheid.

Dit alles heeft men al ontelbare malen gezien in films, ongetwijfeld, maar combineer dit met flarden van losse verhaallijnen in alle soorten, maar vermijd nachträglichkeit : de betekenis MAG achteraf niet duidelijk worden, de essentie van de betekenis moet al in het begin, in de eerste shot, duidelijk worden vanuit de voorkennis van de spectateur, en mag van dan af enkel nog gedeconstrueerd worden in haar essentiële

elementen. Het is in het geleidelijke deconstrueren van de betekenis, in het hopeloos maken van het publiek dat er enkel op gericht is te begrijpen, in het hen ontnemen van het begrip doordat de verhaallijnen doorheen lopen en filmische beeldbetekenaars (objecten of concepten) te pas en te onpas opduiken in alle mogelijke dimensies, perspectieven, locaties, tijdstippen en ideologische settings dat er nieuwe betekenis kan ontstaan. Maar naast de deconstructie van het narratief en de betekenis moet er nog meer mogelijk zijn. Het moet zelfs in de montage kunnen...

Eisenstein, de dominanten en de boventonen

Eisenstein gaf de grondslagen hiertoe reeds aan in "De Vierde Dimensie van de Film". Daar vertelt hij over de orthodoxe montage die gebaseerd is op "dominanten". Hij geeft een voorbeeld :

"De orthodoxe montage is gebaseerd op 'dominanten'. Anders gezegd: de combinatie van de beeldreeksen wordt bepaald door hun belangrijkste gemeenschappelijke kenmerk. Montage naar tempo, Montage naar tijdsduur van de beelddreeksen enz. Een bepaald expressief resultaat – een zuiver montage-effect dus – ontstaat wanneer de dominante kenmerken van twee beeldreeksen in bepaalde conflictrelaties worden gebracht."

Inderdaad, wanneer we een serie beeldreeksen zien zoals : een oude man met grijs zilver haar, een oude vrouw met grijs haar, een schimmel, een besneeuwd dak, ... dan weten we nog lang niet of het thema van deze serie 'ouderdom' of 'witheid' is. En we kunnen deze serie eindeloos voortzetten, totdat we stuiten op de cruciale beeldreeks waardoor de hele serie wordt omgedoopt tot 'witheid' of 'ouderdom' In een orthodoxe montage verdient het de aanbeveling deze cruciale beeldreeks zoveel mogelijk aan het begin te plaatsen. (...) Het filmbeeld is nooit gelijk aan een letter, het blijft altijd een hiëroglief met tal van betekenissen. Men kan een filmbeeld slechts interpreteren door het met andere te laten contrasteren." (Geciteerd uit : Bové Bruno, Leven en werk van Eisenstein (deel 14), Cinemagie lente 2002, p69 // Origineel : Eisenstein Sergei, "De Vierde Dimensie van de Film, Moskou 1929 , onafgewerkt).

Maar volgens Eisenstein zijn zijn films niet gebaseerd op de dominanten. Hij beweert dat er nog stimuli zijn die meespelen. Eisenstein vertelt : *In de "akoustika" en met name in instrumentale muziek treedt samen met het klinken van de dominante basistoon een hele reeks andere klanken op, de zogeheten boventonen en bijtonen. Ze botsen onderling en met de basistoon die zo ingebed ligt in een uitgebreid scala van secundaire klanken.* (op. cit. p 71) Eisenstein vertelt ons dat hij zijn film "De Algemene Lijn" gemonteerd heeft volgens de gevonden boventonen die hij pas na het schieten van de film vond. *Net zoals muzikale boventonen niet in een partituur worden uitgeschreven en pas hoorbaar worden wanneer het orkest de muziek speelt worden volgens hem de visuele boventonen evenmin vooraf uitgetekend en pas bij projectie duidelijk. Boventonen zijn*

namelijk elementen van een ... vierde dimensie. Ze is niet ruimtelijk voor te stellen, ontstaat alleen en functioneert alleen in een vierdimensionale ruimte (de 3 dimensies plus tijd). (Geciteerd uit : Bové Bruno, Leven en werk van Eisenstein (deel 14), Cinemagie lente 2002, p71)

Het is duidelijk dat Eisenstein weet waar de betekenis ontstaat : niet in de natuur, maar in het contrast tussen filmbeelden. Impliciet geeft hij weer wat we reeds hoger vermeld hadden : dat er pas een verschil kan gemaakt worden door minstens 3 punten te nemen. We moeten ons gaan beginnen afvragen of betekenis niet enkel en alleen gebaseerd is op het verschil, het contrast, het conflict. Maar hij geeft ook het gevaar aan van de betekenis die op die manier ontstaat : het is één van de betekenissen, het is die ene betekenis die functie is van de filmbeelden die er aan voorafgingen en die erop volgden. Verder kunnen we ook heel veel aanvangen met zijn idee over 'dominanten', maar misschien niet op de manier waarop hij het zag. Eisenstein wilde betekenis construeren. Nochtans kan een cruciale beeldreeks ook in het begin gezet worden om ze dan geleidelijk aan te deconstrueren in zijn beeldbetekenaars totdat er zulk een veelheid aan 'dominanten' ontstaat zodat de eigenlijke betekenis verdwijnt. De vraag is nu wel of we dan theoretisch gesproken nog van 'dominanten' kunnen spreken. In deze destructie aan betekenis ontstaat er nu een vacuum waaruit iets nieuws zich kan uitkristaliseren. Misschien moeten we hier zijn theorie over boventonen begrijpen.

Besluit

Alleen zal de betekenis nu niet meer uitgaan van de film zelf. De betekenis zal nu uitgaan van de spectateurs die de film bekeken hebben en er zelf betekenis aan proberen te geven. We moeten maar eens ophouden om een kunstwerk een zo eenduidig mogelijke betekenis te geven, met de bedoeling dat iedereen met eenzelfde gevoel naar buiten gaat. Er zijn hoe dan ook meer betekenisvingen aan een creatie, laten we dit niet verloochenen (R. Barthes: "*Un texte est une galaxie de signifiants et non pas une structure de signifiés.*") maar trachten te pluraliseren door enkel nog vanuit dat besef te werken. Dan is de creatie gelegen in de destructie van de collectiviteit, in de vernietiging van gemeenschappelijkheid van de betekenissen (signifiant) die aan de beelden (signifié) gekoppeld worden, in de annihilatie van de grote Ander [A] die de betekenis inlept. *Dan wordt het verlangen van de kunstenaar vernietigd door zijn eigen creatie en zijn de toeschouwers zelf de kunstenaars van hun eigen verlangen.* Dit ligt in de lijn van het probleem waarmee Derrida worstelt : de wijze waarop iets gedeconstrueerd wordt bepaalt mee de wijze waarop het terug kan gereconstrueerd worden. Dit probleem is de grondslag van het annihilistische aspect van het denken van De Saade en Hegel en de filmtheorie van Pasolini en Eisenstein: de vernieuwing komt voort uit de destructie.

Deze beschrijvingen en bedenkingen mogen misschien grotesk aandoen, maar het is de zoektocht naar wat Pasolini in "Theorema" duidde als de creatie waarvoor geen maatstaf is. Het soort creatie dat niet afgemeten kan worden tegenover voorafgaande ervaringen of waarnemingen. Het soort creatie dat niet beoordeeld of veroordeeld kan worden omdat het op geen enkele manier een band heeft met iets waaraan een waardeoordeel kan gekoppeld worden. Sta ons toe op te merken dat er ook hier weer een nieuwe maatstaf geponeerd wordt... De zoektocht hiernaar kan maar tot één besluit leiden : als mens zijn we tegelijk gezegend en vervloekt door ons geheugen en onze talige functies : het primaat van het symbolische register. Hierdoor lijkt het quasi onmogelijk te ontsnappen aan de hogerop uitgewerkte problemen, tenzij in de psychose eventueel, maar dan zijn we er nog niet uit : de interpretatiedwang van de gewone toeschouwer zal er steeds voor zorgen dat alle onbegrijpelijkheden uit het kunstwerk door een psychoot weggeschaafd en opgevuld worden en dan staan we weer even ver : automaton.

-ooo0ooo-