



struction

Recon



Op zoek naar de esthetische rijkdom van de
moderne film

Auteur: T.B. van Zoeren, 0420913

Studiejaar: 2009-2010

Datum voltooiing: 02-06-2010

Tutor: A.C.N. van Beusekom

Thema: Receptietheorie

Inhoud

0. Proloog	3
1. Het land van de actieve toeschouwer	6
§1.1 De macht van het publiek	6
§1.2 Van regisseursfilm tot lezersfilm	9
§1.3 De unieke lezersfilm	11
2. Het rizoom van Deleuze	15
§2.1 De diversiteit en veranderlijkheid van het worden	15
§2.2 Op zoek naar het ware	17
§2.3 De (post)moderne film	18
§2.4 De kruisbestuiving van moderne film en postmoderne filosofie	22
3. De burcht van Bordwell	25
§3.1 Betekenis volgens Bordwell	25
§3.2 De epistemologie van de filmwetenschap	27
§3.3 De plaats van metaforiek in de filmwetenschap	29
4. Het drijfzand van Derrida	33
§4.1 De basisprincipes van deconstructie	33
§4.2 Derrida in de filmwetenschap	36
§4.3 Innovatie	38
5. Deleuzes reconstructie	40
§5.1 Filosoferen over film	40
§5.2 Traditie	42
§5.3 Alles is in beweging, niets staat vast	46
§5.4 Alles is verschillend, niets is hetzelfde	48
6. Derrida's deconstructie	52
§6.1 Op zoek naar de Ander	52
§6.2 De toeschouwer: binnen in zijn buiten-zijn	54
§6.3 De regisseur: buiten in zijn binnen-zijn	56
§6.4 De tekst: binnen in zijn binnen-zijn	59
7. De terugkeer (van het geloof in de (film)wereld)	63
§7.1 Crescendo	63
§7.2 De reconstructie van het leven	65
8. Epiloog	68
Bibliografie	69
Bijlage I	72

0. Proloog

Ik zit op de bank. De DVD van Christopher Boe's RECONSTRUCTION zit in de dvd-speler. Volgens het display zijn er twintig minuten verstreken. Op de televisie zie ik Alex. Alex is fotograaf. Hij staat in de metro en kijkt naar Aimée, de vrouw tegenover hem. Ze kijkt terug en strijkt met haar hand door het haar.

Het beeld bevriest! Aimée is bewegingsloos. Haar hand in het haar. Haar ogen gericht op Alex.

Twee seconden later komt de film met een cut naar Alex weer op gang. Alex staat nog steeds perplex, kijkt haar nog altijd verbijsterd aan. Ook ik ben als door bliksem getroffen. Ik interpreteer de freeze als een mentaal beeld, door Alex gegenereerd. Alsof hij niet bijtijds bij zijn fototoestel kon en zich daarom gedwongen zag het (stil)leven voor hem op een andere manier vast te leggen. Een cinematografisch hoogstandje waarmee Boe de overspringende vonk tussen Alex en Aimée zichtbaar probeert te maken.

Boe schiet daarmee niet alleen mooie plaatjes, maar ook gelijk mijn hele immersie aan flarden. Ik kijk niet langer naar een verhaal, maar naar Boe zelf. Of tenminste naar zijn geest, die ergens in een schemergebied tussen narratief en werkelijkheid rondwaart. De geest wijst mij op de kunstmatigheid van RECONSTRUCTION en op flarden van de esthetische rijkdom van de moderne cinema. Esthetiek waarvan ik dacht dat die in al het mainstream Hollywood geweld zo goed als verloren was gegaan.

Enkele maanden later. Ik zit weer op de bank. De DVD van Christopher Boe's RECONSTRUCTION zit in de dvd-speler. Volgens het display zijn er twintig minuten verstreken. Op de televisie zie ik Alex. Alex is fotograaf. Hij staat in de metro en kijkt naar Aimée, de vrouw tegenover hem. Ze kijkt terug en strijkt met haar hand door het haar. Daar gaan we weer...

Het beeld bevriest niet! Aimées hand gaat in één soepele beweging door het haar.

Ik begrijp er niets van! Waar is Alex' mentale beeldvorming gebleven? Waar is de esthetiek van de moderne cinema naartoe? Terugspoelen helpt niet. De freeze blijft achterwege.

De ware toedracht dringt tot me door: er was eerder helemaal geen sprake van een bewuste, esthetische keuze van de regisseur. Het moment dat zo'n overweldigende indruk had achterlaten, het moment dat mijn geloof in de overlevingskansen van de esthetische rijkdom van de moderne film had hersteld... het was simpelweg het gevolg van een toevallige hapering in de apparatuur. Niets meer.

Van de scène blijft vervolgens niet veel over. Een doorsnee ontmoeting. Zomaar twee kruisende blikken tussen twee toevallige passanten. Niets bijzonders. Zeker filmtechnisch niet. Boe's geest is verdwenen. Samen met de flarden esthetiek van de moderne cinema.

Dan kom ik tot bezinning: het ontstaan van totaal nieuwe betekenis vanwege een onbeduidend, technisch mankement is juist exemplarisch voor de moderne cinema! De ervaring van een film zit blijkbaar niet besloten in de filmtekst zoals die vooraf door de regisseur gevormd is, maar ontstaat in het unieke moment en is afhankelijk van de bijkomstige omstandigheden. Het waren niet de esthetische keuzes van Boe die ik zag, maar die van mijzelf als toeschouwer. Niet Boe's geest waarde rond, maar mijn eigen!

Met dit gegeven kent de moderne cinema meer vrijheid dan ik ooit eerder voor mogelijk had gehouden. Ze is vluchtiger geworden. En ongrijpbaarder. Lastig te onderscheiden, nog lastiger te definiëren. Misschien dat ze daarom ook wel enigszins aan mijn horizon verdwenen was?

Deze studie vertelt het verhaal van hoe ik de esthetische rijkdom van de moderne film heb teruggevonden. Ze is gestructureerd als roadmovie waarin ik verslag doe van mijn avontuur door verschillende theoretische en filosofische gebieden. In veel van deze gebieden kwam ik per toeval terecht en van nog meer beseftte ik oorspronkelijk niet hoe relevant en verbonden met elkaar ze zouden zijn.

De cursieve gedeeltes aan het begin van ieder hoofdstuk dienen te worden beschouwd als mijn voice-over en de rest als beeldmateriaal. Bovendien heb ik tijdens mijn reis veel kleurrijke personen ontmoet. Zij vormen de bijrollen van het verhaal. Elk hebben ze hun eigen meningen, overtuigingen en theorieën. De hulp die ze mij in mijn queeste hebben geboden, speelt een cruciale rol voor het begrip van deze studie. Identificeert u zich dus met hen en tracht te begrijpen wat ze bedoelen.

Maar blijf altijd kritisch! Neem niet zomaar alles voor gegeven aan. Dit verhaal zoals het voor U ligt, heeft geen pacht op de waarheid. Integendeel, het pretendeert pacht te hebben op de onwaarheid, op betekenisloosheid en op incompleetheid. Net als RECONSTRUCTION zelf dus. Mijn woorden staan vast, uw interpretatie niet. Niet wat ik schrijf, zal zijn, maar wat U leest en interpreteert, zal zijn. Volgens Roland Barthes gaat de geboorte van de lezer gepaard met de dood van de Auteur. Ik schrijf dit en zal spoedig sterven. Zodra u begint te lezen, zult u als lezer worden geboren. Dat maakt U de constructeur van de moraal van dit verhaal. De bedenker van de boodschap die ik postuum probeer over te brengen.

Maar nooit helemaal. En nooit altijd. Geen betekenis is ooit compleet. Of ooit hetzelfde. Ze is altijd verschillend en verandert in het moment. Dat zal uit deze studie hopelijk duidelijk worden.

1. Het land van de actieve toeschouwer

Vol goede moed en met de film waar het allemaal mee begon in de rugzak, begon mijn reis op vertrouwd terrein: het brede, gevarieerde landschap van de communicatiewetenschap. Dankzij de digitale revolutie was het land tegenwoordig één grote bouwput. Veel gebouwen stonden op instorten. Enkele daarvan werden gemoderniseerd of gestut. Anderen werden zonder genade gesloopt. Gezien het verschroeiende tempo van de innovatie vermoedde ik dat ook deze nieuwbouw weer snel verouderd zou zijn. Zo was het immers ook de infrastructuur vergaan. Een weg was nog niet afgemaakt, of aan het begin was men al begonnen met herbestraten.

Al snel kwam ik bekenden tegen. Als pioniers van de taal waren ze niet stil te krijgen. Ik volgde het geroezemoes naar een majestueus forum. De elite stroomde er samen en ging elkaar met ratio te lijf. Aanvankelijk leek er geen doorkomen aan, maar na verloop van tijd zag ik een nauw pad tussen de mensenmassa opdoemen. Ik haalde diep adem en wurmde me door het gedrang.

De opening sloot zich achter me. Ik vervolgde mijn weg door een doolhof van retoriek. Sommige paden liepen dood, anderen in een cirkel. Een uitgang leek nergens te bekennen. Totdat er een flauw schijnsel opdook. Ik baande me een weg door de menigte en tot mijn verbazing begon ik de ruimte te krijgen. Steeds meer aanwijzingen werden me toegeschreeuwd. Dat ik op de juiste weg was. Dat mijn richtingsgevoel verdedigbaar was.

Aan het einde van het pad stond Roger Odin me met een glimlach op te wachten.

§1.1 De macht van het publiek

Rondom het laatste interbellum werd het publiek door de notoire Frankfurter Schule (met als voorgangers Theodor Adorno en Max

Horkheimer en als centraal manifest hun “Dialectiek van de Verlichting”¹⁾ nog beschreven als willoos slachtoffer van een onderdrukkende cultuurindustrie. De consument zou een passieve ‘*couch potato*’ zijn. Machteloos. Hulpeloos. Overgelaten aan de genade van invloedrijke instanties die hen via de media als injectienaald allerhande quasischadelijke totalitaire ideologieën toedienden. Daarbij werd uitgegaan van een zogenaamd ‘buizenpostmodel’: een boodschap zou netjes afgesloten van schadelijke omgevingen zonder problemen van zender naar ontvanger kunnen worden gestuurd. Van misconceptie of onbegrip kon en zou geen sprake zijn. Onder andere vanwege het succes van propaganda had men destijds weinig reden om aan het cultuurpessimistische standpunt van de Frankfurter Schule te twijfelen.

Pas na WO II begonnen er wat scheurtjes te ontstaan in deze perfect geachte eenrichtingverkeerconstructie. Anno 1949 bouwden Shannon & Weaver in hun model al ruimte in voor contextuele ruis en een ontvanger die uit deze ruis zo goed mogelijk de verzonden boodschap moest zien te destilleren.² Het duurde echter nog tot eind jaren ’60 voordat men definitief afstapte van de heersende conventies rondom het buizenpostmodel. Als belangrijkste katalysators functioneerden daarbij enerzijds Roland Barthes’ essay “The Death of the Author” uit 1967,³ en anderzijds het vermaarde *Encoding/Decoding*-model van Stuart Hall zoals besproken in zijn in 1973 uitgebrachte “Encoding and Decoding in Television Discourse”.⁴

Halls receptietheorie vertrekt vanuit de opvatting dat het publiek een ‘*active audience*’ is; een heterogene groep van autonome subjecten die elk een actieve onderhandeling met de (media)tekst aangaan. Daarbij hoeft niet alles

¹ T. W. Adorno en M. Horkheimer, *Philosophische Fragmente* (1944) hier gebruikt in vertaling: *Dialectic of enlightenment: philosophical fragments*, vertaald door Edmund Jephcott (Stanford, California: Stanford University Press, 2002).

² C. E. Shannon en W. Weaver, *The mathematical theory of communication* (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1949).

³ Roland Barthes, “The Death of the Author” in *Aspen 5+6* (1967) hier gebruikt: Roland Barthes, “The Death of the Author” in *Image, Music, Text*, red. R. Barthes en S. Heath (New York: Hill and Wang, 1977): 142-148.

⁴ Stuart Hall, “Encoding and Decoding in Television Discourse” (Stencilled Paper 7, Birmingham: CCCS, 1973) hier gebruikt: Stuart Hall, “Encoding/Decoding” in *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*, red. S. Hall et. al. (Birmingham: CCCS, 1980), 107-116.

wat de zender van te voren heeft bedacht, door de ontvanger te worden begrepen. Vice versa hoeft niet alles wat door de ontvanger wordt begrepen, door de zender te zijn bedacht.

Nochtans heeft het nog betrekkelijk lang geduurd voordat het publiek ook binnen de filmwetenschap de prominente rol verwierf die het volgens de theorie van Hall toekwam. In eerste instantie had men het binnen die discipline drukker met het legitimeren van het steeds populairder wordende (massa)medium film als 'hogere kunst'. Om dit te bewerkstelligen werden concepten en modellen uit andere vakgebieden geleend en toegepast op het bewegende beeld. Op deze manier hoopte men te achterhalen wat nu de unieke kenmerken van cinema waren en of het in die specifieke gedaante in aanmerking kon komen voor een classificatie als artistiek en cultureel hoogstaande kunstvorm.

Dit betekende in de praktijk dat de zogenaamde filmsemiologie zich eerst en vooral richtte op het ontleden van de filmtekst.⁵ Deze werd beschouwd als een tekstueel systeem dat met behulp van de uit literatuurwetenschap afkomstige linguïstiek volledig in kaart zouden kunnen worden gebracht. Metz' allesomvattend geachte "Grand Systematique" is hiervan het beste voorbeeld.⁶

Pas toen eind jaren '60 duidelijk werd dat dit initiatief zou falen, werd de aandacht meer richting de rol van de toeschouwer verschoven. Warren Buckland behandelt deze verschuiving in de door hem geredigeerde bundel *The Film Spectator: From sign to mind*.⁷ Buckland beschrijft in zijn voorwoord hoe de zogenaamde 'eerste' of 'klassieke' semiologie opging in de 'tweede' of 'nieuwe' semiologie,⁸ waarmee een grote stap richting de pragmatiek werd

⁵ De filmsemiologie is de discipline met als doelstelling Christian Metz' beroemde frase "te begrijpen hoe films worden begrepen".

⁶ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (1968) hier gebruikt in vertaling: *Film Language: A Semiotics of Cinema*, vertaald door Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974).

⁷ Warren Buckland, *The Film Spectator: From sign to mind* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995).

⁸ Warren Buckland, "Preface" in *The Film Spectator: From sign to mind*, red. W. Buckland (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995): 18-24.

gezet.⁹ De domeinen van de semantiek en de syntactiek kwamen daardoor op een tweede plan te staan.¹⁰¹¹

Binnen deze zogenaamde ‘semiopragmatiek’ onderzoekt Francesco Casetti met zijn theorie van de ‘enunciatie’ de manier waarop een toeschouwer door de film wordt geadresseerd en daardoor een bepaalde positie ten opzichte van de film verwerft.¹² Casetti’s overtuigingen impliceren volgens de Franse semioticus Roger Odin echter dat de filmttekst een vorm van handelingsvermogen bezit en dat is voor hem een onacceptabele conclusie.

Zoals besproken in zijn “For A Semio-Pragmatics of Film”,¹³ kan er volgens Odin namelijk pas betekenis van een filmbeeld ontstaan op het moment dat deze wordt geconfronteerd met een ‘regisseur-actant’ of ‘lezer-actant’ (respectievelijk een creatieve regisseur en een actieve toeschouwer).¹⁴ Het zijn deze twee entiteiten die betekenis kunnen construeren, niet de filmttekst zelf. Het gehele proces van productie naar receptie zoals geformuleerd door Odin staat in het vervolg beschreven.

§1.2 Van regisseursfilm tot lezersfilm

Aan het begin van het productieproces bevindt zich een ‘regieruimte’.¹⁵ Dit is de situatie/context van de regie/productie waarbinnen de ‘regisseur-actant’ de ‘regisseursfilm’ creëert.¹⁶¹⁷ Vanuit het perspectief van de regisseur gezien is dit de ‘juiste’ versie van de film; de film zoals die volgens de regisseur door de toeschouwer gelezen zou moeten worden. Binnen het model van Hall wordt dit ook wel de ‘*preferred reading*’ genoemd.

⁹ De pragmatiek onderzoekt de relatie tussen het talige teken en haar interpretant.

¹⁰ De semantiek onderzoekt de relatie tussen het talig teken en haar antecedent.

¹¹ De syntactiek onderzoekt de onderlinge relaties tussen talige tekens.

¹² Francesco Casetti, “Face to Face” in *The Film Spectator: From sign to mind*, red. W. Buckland (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995): 118-139.

¹³ Roger Odin, “For a Semio-Pragmatics of Film”, in *The Film Spectator: From sign to mind*, red. W. Buckland (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995): 213-226.

¹⁴ *Ibidem*, 218.

¹⁵ *Ibidem*, 218.

¹⁶ *Ibidem*, 218.

¹⁷ De ‘regisseursfilm’ moet overigens absoluut niet worden verward met het vaker voorkomende begrip ‘auteursfilm’.

Logischerwijs is het buiten de regisseur zelf voor niemand mogelijk om deze regisseursfilm helemaal tot in detail te doorgronden. Niet alleen omdat regisseurs in de praktijk weinig informatie loslaten over hun intenties en prefereren hun werk voor zich te laten spreken, maar ook omdat een eventueel bijgevoegde opheldering van de regisseur (een commentaartrack bijvoorbeeld) op zijn beurt ook weer door het hele *encoding/decoding*-model moet en daardoor in principe ook weer tot in het oneindige betwifelbaar is.¹⁸

Zodra de regisseur-actant tevreden is over zijn regisseursfilm, wordt deze via een reeks chemische processen opgeslagen en evolueert het tot 'rolfilm'.¹⁹ Dankzij zijn fysische aanwezigheid in de wereld kan deze rolfilm worden gedupliceerd en gedistribueerd. De rolfilm heeft volgens Odin geen betekenis. Een film die niet wordt bekeken of niet wordt gemaakt, is slechts een kunststof schijfje of een rol emulsie. Niets dan techniek. Als er al iets is dat adresseert, dan is het de regisseur en niet de filmtekst zelf (zoals Cassetti betoogt). Het beeld- en geluidsmateriaal functioneert hierbij als een verzameling indexicale tekens die verwijzen naar de keuzes die de regisseur tijdens het productieproces heeft gemaakt. Deze tekens kunnen pas worden geïnterpreteerd in de regieruimte (door de regisseur-actant) of in de lezersruimte (door de lezer-actant).

De rolfilm wordt vervolgens via natuurkundige principes geprojecteerd op een doek of een televisiescherm, waardoor een 'projectiefilm' ontstaat.²⁰ Net als de rolfilm kent ook deze vorm geen inherente betekenis zolang ze niet wordt ervaren. Ze is licht en trilling (geluid) en daar blijft het bij.

De projectiefilm wordt uiteindelijk door de lezer-actant tot 'lezersfilm' herleid.²¹ Het proces dat hieraan ten grondslag ligt, volgt dezelfde principes van hypothesetoetsing als Halls *encoding/decoding*-model. Dat betekent dat

¹⁸ Deze gedachtegang is ook terug te vinden in "Interpreting Audiences: The Ethnography of Media Consumption" waarin Shaun Moores zich afvraagt of het überhaupt wel mogelijk is om een '*preferred reading*' als zodanig te identificeren, omdat het net zo goed mogelijk is dat de kijker deze lezing of delen ervan onbewust zelf aan de tekst heeft 'toegevoegd'.

¹⁹ Odin, 218.

²⁰ Ibidem, 218.

²¹ Ibidem, 218.

de toeschouwer voor, tijdens en na het kijken van de film op basis van de filmtekst (en in de regel ook andere relevante bronnen van informatie)²² hypothesen opwerpt over mogelijke betekenis die de regisseur-actant in zijn regisseursfilm over wilde brengen. Vanzelfsprekend zijn deze hypothesen afhankelijk van tijd-, plaats- en persoonsgebonden factoren en voor zolang ze niet voldoende overeenkomen met de schijnbare intenties van de regisseur-actant, worden zij verworpen. Pas zodra er een compromis is bereikt dat voor de lezer-actant aanvaardbaar is, worden hypothesen geaccepteerd en de voorgestelde betekenissen opgenomen in de lezersfilm (volgens Halls model een *'negotiated reading'*).

§1.3 De unieke lezersfilm

Een rudimentair voorbeeld van een dergelijk proces: een beukenboom wordt pontificaal in beeld genomen. Er kan redelijkerwijs vanuit worden gegaan dat het niet de bedoeling van de regisseur was om hiermee de betekenis van een huis over te brengen. Dat strookt immers in het geheel niet met het vertoonde beeld. Hypothesen waarin wordt gesteld dat deze beukenboom als huis geïnterpreteerd dient te worden, zullen dus hoogstwaarschijnlijk niet eens worden geconstrueerd.

Of het echter de bedoeling was om slechts een boom te filmen, of dat het voor verder begrip van de filmtekst al dan niet van belang is dat het specifiek een beuk betreft, is al een stuk minder evident. Op zulke momenten kan er snel en eenvoudig discrepantie ontstaan tussen de regisseursfilm en de ophanden zijnde lezersfilm.²³ Misschien is de toeschouwer wel een boswachter die direct ziet dat het hier specifiek om een beuk gaat. In dat geval kijkt hij/zij de rest van de film met die wetenswaardigheid in het achterhoofd, of het nu belangrijk was of niet. Mogelijk mist de lezer-actant daardoor ook andere cruciale aanknopingspunten die de constructie van de lezersfilm een stuk eenvoudiger zouden hebben gemaakt. Het zou zelfs nog kunnen dat iemand met minder verstand van bomen weliswaar het belang van deze boom inziet, maar per ongeluk concludeert dat een eik wordt

²² Recensies, interviews met de regisseur, trailers, enzovoorts.

²³ Hier zijn de door Shaun Moores geplaatste vraagtekens in de praktijk terug te zien.

bedoeld, terwijl het juist cruciaal voor de film is dat de boom als beuk wordt gezien.

De hierboven beschreven voorbeelden van cognitieve dissonantie zijn slechts kleine draadjes in een enorme kluwen aan keuzes en afwegingen die een lezer-actant moet maken om tot een acceptabele lezersfilm te komen. Daarbij: zolang er voor, tijdens en na het bekijken van de projectiefilm nog nieuwe informatie wordt 'ontdekt', kunnen eerder gemaakte conclusies verder geproblematiseerd en desgewenst aangepast worden. Net wanneer de lezersfilm enigszins vast lijkt te staan, kan bedoeld of onbedoeld aan een nieuw draadje worden getrokken dat alles weer in de knoop brengt.

Nu lijkt dit een zeer tijdrovend proces. Gelukkig heeft een lezer-actant de beschikking over zeer geavanceerde – zij het onbewuste – cognitieve vaardigheden. De beslissingen die hierboven zo uitgebreid beschreven staan, nemen in de praktijk niet meer dan een fractie van een seconde in beslag. Niettemin bestaat er wat betreft de tijd die een lezer-actant nodig heeft om een volwaardige lezersfilm te construeren natuurlijk alsnog verschil. Dit verschil is afhankelijk van een oneindig aantal, verschillende variabelen, die in drie categorieën ingedeeld kunnen worden.

Ten eerste variabelen die te maken hebben met de complexiteit van de film. De inmiddels gestandaardiseerde, narratieve Hollywoodfilms zijn door jarenlange traditie zo voorspelbaar geworden dat er door de lezer-actant al vrij snel een voor hem/haar voldoende sluitende betekenis aan de projectiefilm kan worden toegekend. Pas bij dubbelzinnige of onconventionele films waarbij zogenaamd 'meer aan de verbeelding wordt overgelaten', is vaak actievere en diepgaandere participatie van de lezer-actant vereist. De status die de regisseur-actant geniet speelt hierbij eveneens een rol. Een sprekend shot van een beukenboom in een film van Michael Bay zal direct een stuk minder veelzeggend over komen dan hetzelfde shot uit een film van Andrej Tarkovsky.

De complexiteit van de film is een relatief concept dat onlosmakelijk verbonden is aan de tweede categorie: variabelen die het resultaat zijn van

het unieke karakter van de toeschouwer. Is hij/zij voorzichtig in het nemen van conclusies of sluit hij/zij snel zaken af? In hoeverre neemt hij/zij voor- en achteraf de tijd om zich te verdiepen in secundaire bronnen? Is de cognitieve capaciteit van de toeschouwer wel genoeg ontwikkeld om nieuwe, logische verbanden te leggen of door de film expliciet gemaakte parallellen te herkennen? Tot op welke hoogte heeft de toeschouwer de beschikking over door Odin beschreven 'culturele belemmeringen'; potentieel relevante kennis van conventies die de toeschouwer van zijn directe, culturele omgeving heeft meegekregen? De lezer-actant kan afkomstig zijn uit een cultuur die bomen ziet als iets heiligs en symbolisch of uit een cultuur die bomen beschouwt als niets meer dan zuurstofproducenten.

Naast de film en de lezer-actant zelf, speelt ten derde de context waarin een film is ingebed een belangrijke rol. Bevindt de lezer-actant zich thuis of in een bioscoop (of zelfs in een bos!)? Is er veel afleiding? Bieden medetoeschouwers hypothesen waar de toeschouwer zelf nog niet aan had gedacht? Hoeveel relevante informatie is er uit externe bronnen te distilleren? Wordt de film gekeken met een commentaartrack? Zo ja, trivialiseert deze track het getoonde expliciet ("Deze beukenboom betekent helemaal niets.") of impliciet ("Dit is helemaal geen symbolische film.") of zorgt het juist voor verdieping ("Deze beukenboom staat voor het fragiele evenwicht van Moeder Natuur.")?

Odin mag de lezersfilm dan zien als laatste stadium in het proces van productie naar perceptie, niettemin is ook zij dus nog uiterst variabel. Hieruit volgt de notie dat het overkoepelende fenomeen dat doorgaans 'film' wordt genoemd geen compleet en vaststaand geheel is. Doordat toeschouwers unieke individuen zijn, die allen met een eigen, subjectieve blik in een bepaalde, veranderlijke situatie naar film kijken, is de ervaring van de projectiefilm, en de daaruit voortkomende constructie van de lezersfilm, altijd anders.

Sterker nog: zelfs al was de lezer-actant constant en de lezersruimte vaststaand, dan nog zou de lezersfilm na herziening verschillen. Want zodra er na meerdere kijkbeurten uit bepaalde fragmenten geen nieuwe informatie

meer gehaald wordt, kan de aandacht naar andere, voorheen onderbelichte, sequenties worden verlegd. Daar kunnen nieuwe ontdekkingen worden gedaan die de toeschouwer dwingen de tot dan toe geformuleerde hypothesen weer bij te schaven of volledig te verwerpen. Zelfs de scènes waaraan de toeschouwer dacht geen nieuwe betekenis meer te kunnen verbinden, komen zodoende mogelijk in een geheel nieuw daglicht te staan.

Derhalve is niet alleen elke film anders, ook de ervaring van eenzelfde film verschilt keer op keer. De hypothese die tijdens deze studie in een vroeg stadium is ontstaan, is daarom dat de lezersfilm altijd eindeloos is en nooit hetzelfde blijft. Hetzelfde geldt overigens voor deze tekst zelf. De hier expliciet opgeworpen hypothese is onderdeel van de *preferred reading* van deze tekst, maar de *negotiated reading* ervan is aan de lezer om te construeren. En net als bij het (her)zien van RECONSTRUCTION zal de *negotiated reading* gaandeweg kunnen worden herzien en aangepast.

2. Het rizoom van Deleuze

Eindelijk had ik dan de uitgang van het labirint gevonden. Ik zei Odin na onze dialoog gedag en keek eens om mij heen. Ik was een druilerig landschap binnengestapt dat was volgebouwd met grijze flatgebouwen. Net als thuis krioelde het er van de mensen, maar het viel me op dat ze allemaal stil en terneergeslagen rondliepen tussen de dreigende wolkenkrabbers. Er was geen glimlach te bekennen. Toen betrapte ik mijzelf er op dat ook mijn passen schuchter en terughoudend waren. Niemand keek mij aan, maar toch leek het alsof ik continu in de gaten werd gehouden.

Plotseling begaf de grond het onder mij. Ik viel in een hol waar geen einde aan leek te komen. Nadat ik uiteindelijk toch met een doffe klap was neergeploft, keek ik eens om mij heen. Ik was in ieder geval niet in Wonderland beland. Ik bevond mij in een donker gewelf bestaande uit talloze gangen en tunnels. Het ongemakkelijke gevoel maakte plaats voor lichte verwondering over het bestaan van een dergelijk uitgestrekt gewelf tussen de funderingen van de gebouwen bovengronds.

Fluisterende stemmen van reeds lang vervlogen genieën echoden tussen het gesteente door en stierven langzaam weer af. In een schaduwrijk hoekje zag ik een man aan een bureau zitten, gebogen over allerlei plattegronden en strijdplannen. Achter hem prijkte een poster van Tarkovsys STALKER. De eerste sporen van de esthetische rijkdom van de moderne film begonnen zich af te tekenen! Verheugd zei ik hem gedag en vroeg hem wat hij mij kon vertellen. Dat liet hij zich geen tweede keer zeggen.

§2.1 De diversiteit en veranderlijkheid van het worden

Met de notie dat films nooit 'af' zijn, maar altijd evolueren, kan een brug worden geslagen tussen Odin en een filosoof wiens stroming een steeds grotere invloed begint te krijgen op veel en zeer uiteenlopende disciplines: Gilles Deleuze. Deleuze was een Frans denker die als enige binnen zijn vakgebied een cruciale positie voor het medium film reserveerde in de argumentatiestructuur van zijn werk. Bovendien zijn Deleuzes overtuigingen

zeer van toepassing bij een verhandeling van RECONSTRUCTION. Voor dit hoofdstuk is als belangrijkste bron van informatie en inspiratie Joost Raessens' proefschrift *Filosofie & Film: Viv@e la Différence: Deleuze en de cinematografische moderniteit* gebruikt.²⁴

Deleuze gebruikt film eerst en vooral als metafoor om zijn retoriek te illustreren. Hij stelt nergens letterlijk dat films nooit af zijn, maar is wel van mening dat helemaal niets vast staat (waaruit logischerwijs volgt dat ook film niet vaststaat). Hiermee positioneert hij zich binnen de traditie van de procesfilosofie: een beweging met een oorsprong daterend van rond 1900. Gedurende deze periode bevond de wetenschap zich in een stroomversnelling. Progressieve filosofen als Nietzsche, James en Bergson raakten er dankzij de grote openbaringen van die tijd – Darwins evolutietheorie, Einsteins relativiteitstheorie, de ontdekking van kwantummechanica, etc. – steeds meer van overtuigd dat alle fenomenen in de wereld zich niet in een constante staat van 'zijn' bevonden, maar in een evolutionair proces van 'worden'. "*Alles is vluchtig, niets is blijvend*", aldus Nietzsche.²⁵

Elk fenomeen verandert afhankelijk van tijd. Tijd brengt context en perspectieven met zich mee die voor geen enkel fenomeen gelijk zijn. Dus is niet alleen alles altijd veranderend, ook is niets ooit hetzelfde. Om deze stelling kracht bij te zetten radicaliseert Deleuze Ferdinand De Saussures beroemde these dat geen talig teken ooit in en uit zichzelf betekenisvol is, maar slechts betekenis ontleent uit zijn verschil met andere elementen binnen het taalsysteem. Voor Deleuze zijn twee dezelfde stoelen nog steeds verschillend in dat ze niet elkaar zijn. Ze mogen dan hetzelfde taalkundige teken hebben, maar dat is enkel omdat de taal niet genoeg verschillende tekens (woorden) bevat om alle individuele fenomenen afzonderlijk van elkaar te kunnen beschrijven. Om toch tot een accurate descriptie van een

²⁴ Joost Raessens, *Filosofie & Film: Viv@e la différence: Deleuze en de cinematografische moderniteit* (Budel: Damon, 2001).

²⁵ Ontleend aan Heraclitus die een slordige 2000 jaar eerder al zei Heraclitus dat "alles verandert, behalve verandering zelf", wat hij illustreerde met de gedachte dat je niet twee keer in dezelfde rivier kunt gaan staan, omdat het water waar je de tweede keer in staat niet hetzelfde water is als tijdens de eerste keer.

gegeven te komen, moeten tekens gecombineerd worden. De ene stoel is bijvoorbeeld groter, comfortabeler of blauwer dan de andere stoel. Alleen op deze manier kan het verschil tussen de beide fenomenen adequaat genoeg worden aangeduid.

§2.2 Op zoek naar het ware

Deleuzes nadruk op het verschil tussen zaken is een culminatie van het differentiedenken dat rond 1930 aan de hand van Emmanuel Lévinas definitief vaste voet aan de filosofische grond kreeg, maar eigenlijk al bij De Saussure's structuralisme en Nietzsches fascinatie voor zenboeddhisme boven kwam drijven. Lévinas heeft het Westerse denken bekritiseerd door te stellen dat men altijd heeft gezocht naar een absolute waarheid over normale, veelvoorkomende dingen ('zijnden'). Vanuit de traditie van de Verlichting en de daarbij horende nadruk op ratio is er non-stop gestreefd naar het vinden van bewijzen en verklaringen in plaats van afwijkingen en weerleggingen. Het unieke, het vreemde, het merkwaardige – door Lévinas samengevat in het begrip 'Ander' – is eeuwenlang buiten beschouwing gebleven. Onterecht, volgens Lévinas, en Deleuze gaat hierin mee.

Tientallen jaren eerder had Nietzsche al gezien dat de Verlichting gefaald had. Hij verkondigde daarom in zijn *Die Fröhliche Wissenschaft* de dood van God door toedoen van de rationele, structurerende wetenschap en onthulde daarmee het verdwijnen van de hoogst mogelijke rede.²⁶ Om te overleven moest men volgens Nietzsche de aarde in al zijn onmetelijke veelzijdigheid aanbidden, in plaats van deze met talige structuren aan banden te leggen. Er moest worden teruggekeerd naar het 'dionysische', het onlogische, het ondoordachte. De vloek van het 'apollinische' – het logische, beheerste, gestructureerde – had immers de dood van God als gevolg gehad.

Maar Nietzsche bevond zich te midden van de grootst denkbare wetenschappelijke en technologische opschudding en tot zijn afgrijzen zag hij de moderne wereld – ondanks de schijnbaar onbeperkte mogelijkheden die

²⁶ Friedrich Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882) hier gebruikt in vertaling: *De vrolijke wetenschap*, vertaald door Pé Hawinkels (Amsterdam [etc]: De Arbeiderspers, 1999).

dankzij de technologische innovatie in het verschiet lagen – langzaam afglijden in postmoderne apathie, gelatenheid en nihilisme. Twee wereldoorlogen brachten hem postuum zijn gelijk. De Verlichting en zijn zoektocht naar een absolute waarheid en de verwerping van alles wat daar niet mee te vereenzelvigen was, had totalitaire beginselen in beweging gezet die een spoor van dood en verderft achterlieten. Rassenhaat, paranoia en de mogelijkheid van een nieuwe wereldorde domineerden de 20^e eeuw.

§2.3 De (post)moderne film

Het was op dat moment dat het sluimerende postmodernisme zijn kans schoon zag. Via Lyotard maakte het definitief met veel bombarie zijn intrede in de filosofie en aanverwante wetenschappen. Het differentiedenken, het procesdenken, de *linguistic turn*... allen kwamen ze samen in één disciplineoverschrijdend paradigma. De kenmerken van deze verschuiving zijn door Raessens als volgt treffend in een tabel samengevat:²⁷

Modern weten	Postmodern weten
Eenheid en totaliteit	Differentie en pluralisme
Vooruitgangsgeloof	Veelheid van geschiedenissen
Laatste fundering	Interpretatieve kaders
Autonoom en rationeel subject	Dood en decentrerend van het subject

Zoals te zien, kenmerkt het moderne weten zich door: (1) de zoektocht naar eenheid en totaliteit, (2) een geloof in een singuliere, zich vooruit bewegende

²⁷ Raessens, 32.

geschiedenis, (3) een laatste, volkomen objectieve fundering waar alles toe te herleiden is en (4) de rol van het subject als autonoom en rationeel.²⁸

Het postmoderne weten laat zich vervolgens karakteriseren door: (1) een nadruk op differentie en pluralisme (verschil en meerduidigheid), (2) een veelheid aan zich kruisende geschiedenissen die niet direct als vooruitgaand gezien hoeven te worden, (3) een web aan interpretatieve kaders die allen een eigen kijk op de wereld hebben waardoor zoiets als een volkomen objectieve, laatste fundering een fabeltje wordt, en (4) het idee van de dood en decentrerend van het subject.²⁹

Nu lijkt het postmoderne weten lijnrecht tegenover het moderne weten te staan, maar volgens filosofen als Foucault en Lyotard zelf heeft het postmoderne altijd al in het moderne besloten gelegen. De titel 'postmodern' is verraderlijk, omdat het aan lijkt te geven dat het postmoderne 'na' het moderne zou komen, wat dus niet geheel het geval is. Er kan slechts worden gesteld dat het postmoderne wel degelijk aan invloed heeft gewonnen ná de moderne periode.

Het onderscheid tussen modern en postmodern levert binnen de huidige context – en ook in het boek van Raessens – twee complicaties op. Ten eerste bestempelt Deleuze zijn differentiefilosofie als 'modern'. Ten tweede wordt in deze studie gesproken over de 'moderne' film en niet de 'postmoderne film'.

De eerste complicatie is het gevolg van Deleuzes overtuiging dat alle filosofie die voor zijn eigen 'moderne' differentiefilosofie kwam onder de 'klassieke' filosofie hoort te vallen. Deleuze onderscheidt daardoor slechts twee soorten filosofie. Dit strookt niet met het gros van de filosofische wereld, waar nog een extra onderscheid wordt gemaakt tussen modern en postmodern weten (waar dus ook Deleuze onder wordt geschaard) en zodoende drie soorten worden aangehouden. Desondanks weigert Deleuze zichzelf 'postmodernist' te noemen en de films die hij behandelt in zijn

²⁸ Ibidem, 32-33.

²⁹ Ibidem, 35-39.

boeken blijven voor hem 'modern', ook al verbeelden ze wat doorgaans als postmodern weten wordt gezien: onder andere een gefragmenteerde structuur en een omverwerping van het zogenaamde '*suspense of disbelief*' door het benadrukken van de kunstmatigheid van het medium. Om de bekende termen van Bolter & Grusin – geïntroduceerd in hun iconische werk *Remediation* – te hanteren:³⁰ *immediacy* wordt vervangen door *hypermediacy*.³¹

Bovendien is de filmgeschiedenis een stuk jonger dan de historie van de filosofie. Ten tijde van wat over het algemeen 'klassieke filosofie' wordt genoemd, was er nog geen film. Deze kwam pas tot volle wasdom in de roerige periode rond 1900 waarin het conventionele 'moderne weten' al danig was afgebrokkeld en het postmodernisme en het daaraan inherente nihilisme langzaam maar zeker zijn intrede begon te doen. Zodoende ontstaat de genoemde tweede complicatie waarbij de verhouding tussen film en corresponderende filosofie scheef komt te staan: de vroege, 'klassieke' film verbeeldt het moderne weten en de 'moderne' film het postmoderne. Het klassieke weten moet het ten slotte zonder corresponderende filmvorm stellen.

Om deze knoop direct maar door te hakken: de esthetische rijkdom van de 'moderne' film waar in deze studie naar op zoek wordt gegaan, is in principe van toepassing op iedere film ongeacht leeftijd en bijbehorende esthetica of wijsgerige overtuiging. Deze esthetische rijkdom verwijst in deze context immers niet naar de inhoud of de vorm van de film, maar in de eerste plaats naar de subjectieve, altijd verschillende en altijd veranderlijke perceptie ervan. Vanuit dit modernistische (in Deleuziaanse terminologie) dan wel postmoderne (in algemenere bewoordingen) uitgangspunt is elke film dus 'modern'.

Films kunnen vervolgens zeker als 'klassiek', 'modern' of 'postmodern' worden aangeduid, zolang daarbij goed in het achterhoofd wordt gehouden

³⁰ J. D. Bolter en D. Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000).

³¹ *Immediacy* is het verbergen van het medium zodat men opgaat in de mediatekst, terwijl bij *hypermediacy* het medium juist extra zichtbaar wordt gemaakt.

dat deze typering verwijst naar de filmtekst zoals deze zich aan de toeschouwer openbaart, met andere woorden: de projectiefilm. Nochtans moet nadrukkelijk worden aangetekend dat daarbij vaak wordt uitgegaan van een vaststaand geachte vorm en/of inhoud en dat is nu juist wat deze studie zo stellig probeert te vermijden. Want hoewel films met 'postmoderne' esthetica vaak de grenzen van het medium opzoeken door een bepaalde onconventionele rol voor de toeschouwer reserveren, wordt de participatie van die toeschouwer zelf en zijn/haar omgeving nog dikwijls buiten beschouwing gelaten. Deze studie tracht daar onder andere verandering in te brengen.

Verder zal Deleuzes differentiefilosofie om praktische redenen de stempel 'postmodern' blijven dragen,³² maar niet voordat hier in navolging van Raessens enkele nuances aan zijn toegevoegd. Zo geeft Raessens aan dat Deleuze wel degelijk een modernistische vorm van teleologisch geschiedschrijven hanteert op het moment dat hij de overgang van de klassieke naar de moderne film behandelt en bejubelt. Tevens is Deleuze er volgens Raessens van overtuigd dat het "*wel degelijk mogelijk [is] interpretatieve kaders te overwinnen*"³³ en dat het menselijke subject "*in staat geacht [moet] worden in te grijpen in situaties om hierin veranderingen aan te brengen.*"³⁴ Dit is ook een van de belangrijkste houvasten waarmee Deleuze denkt aan het nihilisme van de 20^e eeuw te kunnen ontsnappen.

Met de doorbraak van het postmodernisme ondergingen de wetenschap, de kunsten en de media uiteindelijk een metamorfose. Eén van de resultaten was dus die zogenaamde 'moderne film' (met als meest bekende voorloper Godard) en Deleuze kon zijn geluk niet op. Deze films – waarin de beweging van het beeld zo duidelijk naar voren komt – zouden in zijn optiek het medicijn tegen het alom vertegenwoordigde nihilisme kunnen zijn. In ieder geval was deze vorm van film precies het retorische instrument dat door Deleuze werd gezocht. Want zoals niets wat ervaren kan worden

³² Waarbij dus de dominante, gangbare terminologie wordt aangehouden in plaats van die van een enkele, hoe lijnrecht deze keuze ook weer tegenover Deleuzes overtuigingen mag staan.

³³ Raessens, 39.

³⁴ Ibidem, 39.

ooit hetzelfde en blijvend is, zo is ook geen film hetzelfde en is ook geen film ooit af.

Voor Deleuze is het belangrijkste kenmerk van cinema beweging en omdat het belangrijkste kenmerk van alles – filosofie, het bestaan, etc. – ook beweging is, vormt film voor Deleuze een onmisbare metafoor binnen zijn denken. Film schetst een realiteit die constant evolueert. Niet alleen door de unieke perspectieven die toeschouwers te allen tijde meebrengen in de lezersruimte, maar ook door de temporele continuïteit van de tekst zelf: 24 beeldjes per seconde. Soms wordt om een bepaald effect te bereiken zo'n beeldje langer aangehouden dan $1/24^e$ seconde, maar uiteindelijk moet de film ooit verder gaan. Zonder opeenvolging van beelden is film immers geen film, maar fotografie. Eisensteins attractiemontage werkt niet met maar één beeld en één eeuwig aangehouden muzieknoot vervalst na verloop van tijd onherroepelijk in eentonig lawaai, hoe mooi de symfonie ook is.³⁵

§2.4 De kruisbestuiving van moderne film en postmoderne filosofie

Film speelt nog op een andere manier een cruciale rol in Deleuzes retoriek. Hij stelt namelijk dat films maken veel weg heeft van filosofie schrijven, maar dan wel een door hem geprefereerde, radicale vorm ervan. Deleuze verwijt het contemporaine filosofische paradigma een te grote nadruk op traditie. Daarom hekelt hij de dogmatisering van grote namen als Plato, Descartes, Kant en Heidegger en stelt hij dat filosofie niet de 'reflectie' op bestaande concepten moet zijn, maar de 'creatie' van nieuwe:

The history of philosophy isn't a particularly reflective discipline. It's rather like portraiture in painting. Producing mental, conceptual portraits. As in painting, you have to create a likeness, but in a different material: the likeness is something you have to produce, rather than a way of

³⁵ Hetzelfde fenomeen dient zich aan wanneer een veelgebruikt woord tot in het extreme wordt herhaald. Na verloop van tijd zal het woord zijn connotaties verliezen en niets meer zijn dan een vreemd, fonologisch verschijnsel.

*reproducing anything (which comes down to just repeating what a philosopher says).*³⁶

Deleuze maakt zelf natuurlijk ook gebruik van filosofische tradities (het differentiedenken, het procesdenken), maar zet de bijbehorende, voor hem relevante concepten in naar eigen maatstaven en voorkeur. Zoals in de taal door het combineren van tekens nuance en verschil ontstaat, en zoals bij Halls 'Encoding/Decoding'-model uit cognitieve dissonantie compromissen worden gemaakt, zo hoopt Deleuze uit verschillende tradities iets nieuws te 'construeren'. Uiteindelijk wenst Deleuze uit te komen op wat Raessens een "*radicale, moderne onderstroom van het denken*" noemt;³⁷ een schaduwretoriek waarmee kan worden ontsnapt aan de "*heerschappij van het geordende systeem van het klassieke denken*".³⁸

Deleuzes werkwijze kenmerkt zich door het zich verschuilen in zijn Ondergrondse – het verzet – en door middel van guerrillaoorlogvoering en zelfgeconstrueerde wapens de fundering van heersende paradigma's te ondermijnen. Deleuze toont hiermee eenzelfde drijfveer als Nietzsche, al ziet Deleuze de toekomst rooskleuriger in. Want Deleuze is ervan overtuigd dat de maatschappij 'lek' is (hier een positief iets) en dat de 'vloeibare' samenleving uit de gaten weg kan sijpelen, richting zijn rizoom.³⁹ Het is Deleuzes missie om deze gaten te verwijderen.

Raessens illustreert deze aanpak zeer verhelderend met de Stalker uit de gelijknamige film van de Russische grootmeester Andrei Tarkovsky. In deze film neemt een eenling die zichzelf Stalker noemt enkele wetenschappers uit verschillende disciplines mee vanuit een grauwe, industriële wereld naar een 'verboden zone', een weelderig gebied dat door de overheid in quarantaine is gesteld omdat tijd en ruimte zich daar niet volgens de door hen vastgestelde regels gedragen. De Stalker voelt zich

³⁶ G. Deleuze en F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) hier gebruikt in vertaling: *What is Philosophy?* vertaald door Hugh Tomlinson en Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994): 136.

³⁷ Raessens, 18.

³⁸ Ibidem, 17.

³⁹ Ibidem, 18-19.

echter juist op zijn gemak in deze niet-alledaagse wereld, net zoals Deleuze zich thuis voelt in zijn Ondergrondse:

Net als in Stalker zien we bij Deleuze een tegenstelling tussen het negatieve, onderdrukkende en het positieve, bevrijdende. Zoals Stalker bekritiseert Deleuze de wereld buiten de zone waar sprake is van een heerschappij van het geordende systeem van het klassieke denken. Zoals Stalker ziet Deleuze de vertegenwoordigers van dit systeem als gevangenisdiscipliniers. Zoals voor Stalker is voor Deleuze de nomadische tocht naar en in de zone het belangrijkste. En net als Stalker is Deleuze te beschouwen als een gids die in gesprek met kunst en wetenschap door middel van zijn boeken nieuwe wegen creëert in de zone van de differentie.⁴⁰

Overigens openbaart zich hier ook één van de meest problematische wijsgerige paradoxen. Want wat moet men doen wanneer degene die elk overheersend denken verwerpt, zelf zo'n autoritaire positie dreigt in te nemen in het contemporaine filosofische debat? Het is als het orakel die zegt dat ze een leugen vertelt. Als ze daadwerkelijk liegt, volgt daaruit dat ze de waarheid vertelt. Vertelt ze de waarheid, dan liegt ze. Een oplossing voor dit eeuwenoude probleem is nog steeds niet gevonden.

Maar misschien is dat ook niet nodig. Want hoewel Deleuze de laatste decennia aan populariteit heeft gewonnen, neemt hij nog steeds een marginale positie in. Zeker binnen het filmwetenschappelijke paradigma. Het is mede daarom dat in deze studie film en filosofie worden gecombineerd. Een kruisbestuiving tussen de twee zal zich vruchtbaar tonen. RECONSTRUCTION heeft in deze studie eenzelfde functie als STALKER had bij Raessens. Aan de film zal met behulp van Deleuzes filosofie betekenis worden toegekend die anders onderbelicht zou blijven. Tegelijkertijd zal de filosofie helder(der) en bekend(er) worden gemaakt door het te illustreren met film.

⁴⁰ Ibidem, 17.

3. De burcht van Bordwell

Het was fascinerende materie, dat zeker, maar de esthetische rijkdom van de moderne film lag nog ergens ver weg verscholen. Eén poster was voor mij niet voldoende. Ik wenste Deleuze daarom succes met zijn operatie, zei hem gedag en ging op zoek naar één van de vele uitgangen van zijn rizoom. Na een tijdje rondgedoold te hebben, vond ik er één en ik stapte naar buiten.

Toen mijn ogen een beetje aan het felle licht gewend waren, stond ik voor een vervelende verrassing: ik was weer in mijn thuisland terechtgekomen. Blijkbaar was Deleuzes ondergrondse zo uitgestrekt dat ik uiteindelijk in een cirkel had gelopen.

Ik probeerde me te oriënteren, maar veel aanknopingspunten leverde dit niet op. Om de weg te vragen klopte ik aan bij een gigantisch, extravagant kasteel. Niemand minder dan David Bordwell deed open. Enthousiast nodigde hij me binnen, waarna hij ontstak in een niet aflatende stroom kritiek op zijn collega's. Sommige overtuigingen deelde ik, anderen niet, en van vele had ik het idee ze pas nog gehoord te hebben.

§3.1 Betekenis volgens Bordwell

Hoewel het gedachtegoed van Deleuze nog niet vaak expliciet in het dominante filmwetenschappelijke paradigma is opgenomen, zijn sommige van zijn standpunten er wel degelijk in terug te vinden. Net als Deleuze stelt ook de veelbesproken David Bordwell namelijk vraagtekens bij dogmatisch denken. Met name de aanhangers van wat hij laatdunkend SLAB-theorie noemt, moeten het daarvoor ontgelden. Dit zijn wetenschappers die zich volgens Bordwell van te voren al bij de populaire kampen van respectievelijk De Saussure, Jacques Lacan, Louis Althusser of Roland Barthes aansluiten en zich daardoor in een te vroeg stadium beperkingen opleggen. Dit zou leiden tot tunnelvisie en bevindingen die altijd netjes de veronderstellingen van de gehanteerde theoretische doctrines bevestigen. Antwoorden zouden vast staan voordat er goed en wel vragen zijn gesteld, aldus Bordwell.

De oplossing voor deze kwestie is volgens Bordwell een hernieuwde aandacht voor de cognitieve eigenschappen van de denkende mens. Het aangeboren gezonde verstand zou de prominente methode bij het uitvoeren van filmwetenschap moeten worden. Net als Hall bij zijn *Encoding/Decoding*-model gaat Bordwell bij zijn pleidooi voor cognitieve filmtheorie uit van een toeschouwer als actieve participant die zogenaamde *cues* (aanknopingspunten) in een filmtekst (h)erkent en daaraan betekenis probeert te verbinden. Bordwell is dan ook net als Odin van mening dat betekenis wordt *gemaakt* door een toeschouwer en niet zomaar wordt *gevonden*.⁴¹

De betekenisconstructie kan volgens Bordwell op vier niveaus plaatsvinden, te weten (van oppervlakkig naar diepgaand): het 'referentiële', het 'expliciete', het 'impliciete' en het 'symptomatische' niveau. Naargelang het niveau dieper ligt, zijn de *cues* minder opvallend – want verzonken in de filmtekst – en wordt er meer participatie van de toeschouwer gevraagd.

Het meest aan de oppervlakte van de filmtekst bevindt zich het eerste niveau: het referentiële niveau. Dit is het domein van de diëgetische en het narratief. Om op dit niveau betekenis te genereren, zet de toeschouwer zijn of haar meest basale, cognitieve 'schemata' – kennis van filmische en extrafilmische conventies en causale, ruimtelijke en temporele logica – aan het werk om een logische wereld en een geloofwaardig verhaal te kunnen construeren.⁴²

Vlak onder het referentiële niveau ligt het expliciete niveau. Hier schrijft de toeschouwer *cues* toe aan de mogelijke intenties van de regisseur. De film kan daarbij volgens Bordwell worden gezien als een entiteit die (soms letterlijk) de reden van zijn bestaan probeert uit te leggen. Wilt de film de toeschouwer aan het denken zetten, of slechts entertainen? Moet er om deze film gelachen of gehuild worden? Hoort de film spannend of griezelig te zijn? De conclusies die op dit niveau worden getrokken, zijn van groot belang voor de uiteindelijke lezersfilm, want ze zorgen ervoor dat de toeschouwer

⁴¹ David Bordwell, *Making meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989): 3.

⁴² *Ibidem*.

een stuk gericht naar een film kan kijken. Odin beschrijft in “A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film” overigens een vergelijkbaar proces waarbij de toeschouwer een belangrijke keuze moet maken tussen het aanhouden van een fictionaliserende of een documentariserende lectuur.⁴³

Zolang de betekenis die op de eerste twee oppervlakteniveaus is gegenereerd onvoldoende blijkt voor de constructie van een bevredigende lezersfilm, dient het impliciete niveau zich aan. Op dit niveau kunnen dubbelzinnige passages met multi-interpretabele beeldspraak verklaard worden. Subjectiviteit speelt hierbij een grote rol. De kans dat wat de toeschouwer ‘denkt te zien’ niet overeenkomt met wat de regisseur bedoelde, is op dit niveau zeer aanwezig. Zeker wanneer regisseur en toeschouwer uit verschillende culturele achtergronden afkomstig zijn.

Mochten zelfs op het impliciete niveau niet genoeg doorslaggevende *cues* zijn verklaard, zal de toeschouwer zich moeten wenden tot het *symptomatische* niveau. Op dit niveau worden betekenissen geconstrueerd die juist tegenstrijdig zijn aan de intenties van de regisseur/film. Hierbij is het belangrijk om te beseffen dat de regisseur ook maar een mens is, met zijn eigen unieke en subjectieve kenmerken. Het is niet ondenkbaar dat een toeschouwer met een bepaalde verhouding ten opzichte van de regisseur onbewuste impulsen denkt te ontwaren die onintentioneel in de film zijn terechtgekomen, Bordwell noemt dit *onderdrukte* of *symptomatische* betekenis.

§3.2 De epistemologie van de filmwetenschap

Nu zijn voor Bordwell alleen de eerste twee niveaus van belang, omdat zijn *Historical Poetics* als missie heeft de evolutie van de filmtaal aan de hand van representatieve voorbeelden te verklaren en te begrijpen, en niet zozeer de dieper gelegen betekenis van filmteksten met allerlei allesomvattende

⁴³ Roger Odin, “A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film” in *The Film Spectator: From sign to mind*, red. W. Buckland (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995): 227-235.

theoretische modellen te willen interpreteren.⁴⁴ Aangezien het in deze studie echter cruciaal is dat filmbetekenis wordt gezien als incompleet en altijd evoluerend, zijn de dieper gelegen niveaus juist wel relevant. Door het samenvoegen van Bordwells niveaus en Odins idee van de lezersfilm, kan worden geconcludeerd dat de toeschouwer zich tijdens het (re)construeren van de lezersfilm continu heen en weer beweegt tussen de verschillende niveaus. Om een zo overzichtelijk mogelijk beeld van deze bokkensprongen te krijgen, moeten dus alle niveaus in oogschouw worden genomen.

Nochtans is Bordwells visie op de epistemologie van de filmwetenschap in dezen welzeker bruikbaar. Zoals Odin en Deleuze uitgaan van aanhoudende falsificatie en problematisering van de bevindingen, zo blijft Bordwell met zijn 'neoformalisme' het SLAB-doctrine te allen tijde bestrijden en bevragen. In dit opzicht schaaft Bordwell zich bij de traditie van de differentiefilosofie, al verschilt hij ook weer van Deleuze gezien zijn verwerping van zogenaamde '*grand theory*'. Terwijl Deleuze probeert om juist door het combineren van een meervoud aan verschillende doctrines een unieke, nieuwe kijk op de dingen te construeren, gaat Bordwell zoveel mogelijk uit van analyse zonder theoretisch bias.

Om epistemologische redenen lijkt Bordwells werkwijze een logische. Het zorgt er immers voor dat de onderzoeker niet bij voorbaat politiek gekleurd wordt vanwege een preliminaire inbedding van het theoretische raamwerk in één of meerdere populaire doctrines. De keerzijde hiervan is echter dat de onderzoeker volledig aangewezen is op zijn of haar eigen intellectuele capaciteiten, ook wanneer het aankomt op het behandelen van theorie waar hij of zij minder bedreven in is. Daar komt bij dat filmwetenschap nog altijd een geesteswetenschap is en de onderzoeker dus ook niet kan bouwen op de wetmatigheden waar de exacte wetenschap wel retorische kracht uit kan putten. Bordwell probeert dit te verdoezelen door zijn antwoorden te zoeken in sociologische, economische, technologische of culturele sferen, maar feit blijft dat – hoeveel betrekking ze ook hebben op

⁴⁴ David Bordwell, "The Historical Poetics of Cinema" in *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, red. R. Barton Palmer (New York: AMS Press, 1989): 369-398.

een tastbare wereld – ook deze disciplines op theoretische funderingen gebouwd zijn.

Misschien is er – zoals zo vaak wanneer een paradigma door een radicale suggestie (zoals die van Bordwell) omvergeworpen dreigt te worden – echter wel een gulden middenweg te vinden. Want bevindt de wetenschapper zich bij de eerste kennismaking met het onderzoeksobject niet precies in die *mind state* waar Bordwell naar op zoek is? Is de onderwerpskeuze op dat moment niet slechts gebaseerd op gemeende interesse die ontstond in een informele setting? En is er dan nog wel bezwaar op te brengen tegen het gebruik van (al dan niet dominante) theoretische concepten, zolang deze maar in dienst staan van dat wat de onderzoeker wil verklaren?

Er is in zo'n geval sprake van een soort preliminaire analyse en corpusbepaling vóórdat de door Bordwell gevreesde dogma's voor tunnelvisie kunnen zorgen. Het (h)erkennen, accentueren en/of isoleren van bepaalde fascinerende aspecten van het fenomeen – iets wat volgens Bordwell pas in een later stadium volgens de aangehouden stroming (linguïstiek, psychoanalyse, structuralisme dan wel semiotiek) gebeurt – is op dat moment grotendeels gebaseerd op de cognitieve vaardigheden die de denkende mens van nature eigen is. Dat elke wetenschapper altijd en overal op een zeker cognitief niveau zijn of haar eigen theoretische achtergrond met zich meedraagt, is evident, maar dat is nu juist het onvermijdelijke en onherroepelijke resultaat van postmoderne subjectiviteit en dé reden dat de lezersfilm zo'n veelzijdig en veranderlijk karakter heeft.

Zo bezien is een onderzoek naar impliciete betekenisvorming met behulp van theoretische inbedding dus zeker niet onmogelijk, laat staan epistemologisch onjuist. Riskant, dat zeker, maar met adequate zelfreflectie en een nadruk op falsificatie – niet alleen van de gehanteerde theorie, maar ook van de eigen bevindingen – zal een dergelijk initiatief de moeite uiteindelijk meer dan waard zijn.

§3.3 De plaats van metaforiek in de filmwetenschap

Het is typisch hoe het hanteren van theorie direct al de hierboven beschreven keuze voor het betrekken van de twee diepteniveaus bij filmanalyse van verdere rechtvaardiging kan voorzien. George Lakoff en Mark Johnson gaan er in *Metaphors we live by* bijvoorbeeld vanuit dat metaforisch denken inherent is aan de wijze waarop de wereld wordt ervaren.⁴⁵ En als metaforisch denken cruciaal is bij het ervaren van de wereld, waarom zou dit dan anders zijn bij het ervaren van een geprojecteerde wereld?

Ook Trevor Whittock pleit voor de positie van metaforiek in de filmwetenschap. In *Metaphor and Film* verwijst hij expliciet naar het werk van Lakoff & Johnson en bekritiseert hij literatuurwetenschappers die stellen dat metaforen voorbehouden zijn aan het literaire domein.⁴⁶ Ook is hij het oneens met filmwetenschappers die vinden dat metaforiek geen plaats heeft binnen filmanalyse, omdat het fotografische beeld per definitie een letterlijke representatie zou zijn vanwege de indexicale, causale relatie die het heeft met het op emulsie vastgelegde object.⁴⁷ Want aangezien zowel film als literatuur aanspraak maken op dezelfde cognitieve processen die volgens Lakoff & Johnson ook onderhevig zijn aan metaforisch denken, zou het volgens Whittock onredelijk zijn om beeldspraak en symboliek niet binnen filmanalyse te dulden. Hoe nauwgezet de mechanische productie van het filmbeeld ook mag zijn, ook zij kan worden begrepen in termen van iets anders.

Whittock wilt dan ook een zogenaamde 'theorie van de verbeelding' opstellen,⁴⁸ die opnieuw de verdwenen aandacht op de diepgang van cinema zou moeten vestigen. Hiermee geeft hij tegengewicht aan Bordwells pleidooi voor analyse van de 'oppervlakte' van de film, waarmee hij gehoor gaf aan Susan Sontags oproep om de zintuiglijke, fenomenologische aspecten van de film te benadrukken. Zodoende ontstaat een mooie doch delicate balans tussen twee specifieke kampen, waarvan een combinatie en (re)constructie uiterst vruchtbaar kan zijn.

⁴⁵ G. Lakoff en M. Johnson, *Metaphors we live by* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

⁴⁶ T. Whittock, *Metaphor and Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

⁴⁷ Ibidem, 1-3.

⁴⁸ Ibidem, 1-3.

Naast respectievelijk Hall, Bordwell en Odin schrijft dus ook Whittock betekenisgeving toe aan cognitieve processen bij een actieve toeschouwer. Interessant hierbij is de manier waarop David E. Rumelhart – een belangrijke bron van inspiratie voor Whittock – in “Some Problems with the Notion of Literal Meanings” beschrijft hoe men constant bezig is cognitieve schemata te activeren, te evalueren, te herdefiniëren en indien nodig te verwerpen. De parallellen met Halls *encoding/decoding*-model, het specifieke proces van de (re)constructie van een lezersfilm zoals Odin het voor ogen heeft, en ook het falsificatieprincipe van Popper, zijn hierin duidelijk te herkennen.

Zelfs Deleuze komt in zekere zin naar voren in Whittocks werk. Zo zijn volgens Whittock twee principes de drijvende kracht achter het proces van betekenisconstructie door metaforiek: *similarity* (gelijkenis) en *contiguity* (opeenvolging).⁴⁹ Metaforen kunnen ontstaan doordat verschillende beelden op elkaar lijken of omdat ze zich op een zingevende manier tot elkaar verhouden. In beide principes ontstaat er door het samenbrengen van verschillende concepten dus iets nieuws. Daarbij is het volgens Whittock wenselijk dat er voor de metaforen die de toeschouwer denkt op impliciet niveau te kunnen construeren ook op referentieel of expliciet niveau *cues* aanwezig zijn. Dat zou de kans dat het daadwerkelijk de intentie van de regisseur was om deze metafoor te creëren, groter maken. Dit besef helpt op zijn beurt weer bij het uiteindelijke besluit dat de metafoor in de betreffende context logisch genoeg is om te accepteren en (voorlopig) op te nemen in de overkoepelende lezersfilm.

Is zo'n *cue* op een oppervlakteniveau niet aanwezig, dan is de herhaling van de metafoor cruciaal voor het begrip ervan. De betekenisconstructie is op dat moment echter volledig aan de subjectieve toeschouwer overgeleverd, want het is voor de regisseur niet te voorspellen noch te beheersen hoever de toeschouwer zal 'doordenken' om bevestiging te vinden voor de hypothetische metafoor die wordt getoetst. Dit sneeuwbaaleffect doet denken aan de tunnelvisie waar Bordwell zo voor vreest, want door het zich blindstaren op de bevestiging van één metafoor

⁴⁹ Ibidem, 10.

kunnen anderen zomaar over het hoofd worden gezien. Helaas is dit een onvermijdelijk euvel dat ook binnen Bordwells eigen theorie bestaat. Het zoeken naar conclusies om een concept bevredigend af te sluiten, is nu eenmaal een inherent aspect van de cognitieve processen en schemata waarmee de denkende mens de wereld – en films in het bijzonder – ervaart.

4. Het drijfzand van Derrida

Na verloop van tijd had ik wel genoeg gehoord. Als je van je waarneming en cognitieve vermogen uit moet gaan, waarom zou ik dan nog langer naar hem blijven luisteren en me laten overtuigen van zijn gelijk? Stilletjes maakte ik me uit de voeten. De woordenstroom weergalmde nog lang door de zalen van het kasteel totdat het werd afgekapt toen ik de massieve deur achter me dicht trok. Voldaan en opgelucht stond ik buiten. Ik wist wat mij te doen stond. Vol goede moed haastte ik mij opnieuw naar dat inspirerende gebied waar ik eerder letterlijk doorheen was gezakt.

Snel stak ik de grens weer over. Maar al snel verdwaalde ik weer. Ik waadde door snelstromende rivieren van informatie. Ik zag gigantische constructies waarvan de fundamenten waren bezweken onder hun eigen gewicht. Ik zag mensen moedeloos op de grond zitten en daas voor hen uit kijken. Een slagveld, was het. Toen merkte ik in de verte een glinstering op. Eindelijk! Een spoor! Ik volgde het gehoorzaam, totdat ik begon te beseffen dat ik langzaam maar zeker in een gigantisch drijfzand was gelokt. Ik riep om hulp, maar de enige die me hoorde was een merkwaardige professor die me met strikvrAGEN probeerde dol te draaien.

§4.1 De basisprincipes van deconstructie

Terwijl Bordwell zich vooral opwindt over wetenschappers die zich in een te vroeg stadium aansluiten bij dominante doctrines, zijn er ook nog de tradities die daardoor buiten beschouwing blijven. De marginale, inferieur geachte positie van deze tradities is altijd een doorn in het oog van de Franse filosoof Jacques Derrida geweest. Met zijn deconstructie liet hij het Westerse denken bijgevolg op zijn grondvesten daveren.

Derrida's hele denken is gevormd rondom de assumptie dat tegengestelde concepten in het traditionele Westerse dialectisch denken (culminerend vanuit Plato, Aristoteles, Hegel, Kant, Marx, etc.) enkel kunnen functioneren vanuit hun oppositie tot elkander. Goed en fout, zwart en wit, licht en donker, warm en koud... allen bestaan uit twee uitersten die niets

zouden zijn zonder elkaar, die elkaars bestaan mogelijk maken. Daaruit volgt volgens Derrida dat iets zijn betekenis niet alleen ontleent aan wat het wel is, maar ook (of juist!) aan wat het níet is. Het eerste noemt Derrida ‘het binnen’ of ‘het aanwezige’, het laatste ‘het buiten’, ‘het afwezige’ of – in navolging van Levinas – ‘het Andere’.

Elk ding bevat dus sporen (*‘trace’*⁵⁰) van zijn tegengestelde en daardoor is dit tegengestelde zowel aan- als afwezig, zowel binnen als buiten het ding waaraan het tegengesteld is. Met andere woorden: het tegengestelde is aanwezig in zijn afwezigheid, binnen in zijn buiten-zijn. Derrida maakt hierbij net als Deleuze gebruik van De Saussures beroemde these, al geeft hij er zelf nog een zeer radicale draai aan, resulterend in het zien van een talig concept als ‘texte’: een weefsel van aanwezige en afwezige kenmerken, die naar elkaar verwijzen en elkaar construeren.

Met deze gedachtegang, doorgaans voor het gemak *deconstructie* genoemd,⁵¹ wordt Aristoteles’ wet van de non-contradictie – “*something can not simultaneously be “A” and “not-A”*”⁵² – geproblematiseerd. Dit heeft vanzelfsprekend zeer grote gevolgen. Want als het concept ‘waarheid’ sporen van onwaarheid in zich heeft, wat blijft er dan nog over van deze ‘waarheid’ en de waarheidsclaims van de ‘weten’-schap en filosofie? En hoe kan iets überhaupt nog als zinnig bestempeld worden, wanneer het concept ‘onzin’ inherent is aan het concept ‘zin’?

Het antwoord van Derrida is dat absolute, onbetwifelbare zingeving in en uit zichzelf niet mogelijk is. Men moet totaliteit/compleetheid als epistemologisch beginsel te alle tijden ontwijken, zoals Nietzsche dat bijna honderd jaar eerder ook al verkondigde (en ook hier sluimert weer die rampzalige paradox van het liegende orakel). Totaliteit wordt volgens Derrida immers gekenmerkt door de afwezigheid van als niet-relevant

⁵⁰ Geïntroduceerd in: Jacques Derrida, *De la grammatologie* (1967) hier gebruikt in vertaling: *Of Grammatology* (1976) vertaald door Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997).

⁵¹ Al zijn er verschillende vormen te noemen. Omdat het echter juist tegen het grondbeginsel van deconstructie ingaat om een hiërarchisch onderscheid te maken tussen deze vormen, blijft men toch altijd weer naar het moederbegrip terugkeren.

⁵² P. Brunette en D. Willis, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton (New Jersey: Princeton University Press, 1989): 7.

bestempelde marginalisaties. Daarom kan totaliteit in zijn puurste essentie alsnog niet helemaal totaal zijn, al wordt het in de regel wel als zodanig gebruikt.

Hierin zit hem ook de vicieuze cirkel waar Bordwell zo bang voor is en waar ook Kuhns principe van incommensurabiliteit bij het verschuiven van wetenschappelijke paradigma's op gebaseerd is. Want telkens wordt er uit een klein, representatief geacht deel van de werkelijkheid, een conclusie getrokken over een totalitair geheel. Deze conclusie wordt vervolgens als vertrekpunt genomen bij vervolgonderzoek, waarbij wordt gezocht naar bevestiging in plaats van ontkrachting. Inferieure zaken blijven dan onderbelicht, conclusies gehandhaafd en gestandaardiseerde disciplines gesterkt. Herhaal dit proces enkele keren en de wetenschap ziet zich gestrand in een vastgeroest doctrine, een onwrikbaar paradigma dat louter met een volkomen radicale (en daarom niet altijd even genuanceerde) ingeving los te wrikken is.

Derrida noemt dit fenomeen 'epistemologisch geweld' en om haar te vermijden, moet niet gezocht worden naar bevestiging, maar naar ontkrachting. Naar falsificatie zoals Popper, Deleuze en Bordwell het voor hen zien. In deze traditie bevindt Derrida zich ook. Er moet volgens hem, en hier gaat hij mee met Levinas, worden gekeken naar het 'andere', het 'marginale', het 'buiten', het zeldzame, het experimentele en het op het eerste gezicht onbelangrijke. Het is ook hierom dat Derrida zo veel aandacht besteedt aan de 'marges' van teksten,⁵³ aan dat wat op het eerste gezicht afwezig is, maar juist door zijn afwezigheid een grote rol speelt in de totstandkoming van de tekst,⁵⁴ net zoals tegengestelden een grote rol spelen in elkaars bestaan. Het is vervolgens Derrida's voornaamste kritiekpunt (in

⁵³ Letterlijk wordt hier bedoeld op witregels. Zonder witregels zou een tekst een onleesbare brij van woorden en letters worden. We staan er nooit bij stil omdat er in witregels niets opvallends staat, maar ze zijn wel degelijk cruciaal zijn bij het constitueren van een tekst. Dat gezegd hebbende verwijst het begrip 'marge' bijvoorbeeld ook naar antecedenten en weggelaten bronnen waaruit volgens Derrida vaak meer spreekt dan de bronnen die wél expliciet in de tekst zijn opgenomen.

⁵⁴ Wittgenstein's voorstel om beperkingen op te werpen en over alles wat 'erbuiten' valt, niet te spreken, maar daardoor wel tot de essentie ervan te komen, lijkt ook gestoeld op dit principe.

navolging van Heidegger en Levinas) dat het Westerse denken de Ander altijd gedegradeerd heeft tot iets inferieurs, tot een onbelangrijke afgeleide van dat wat het niet is. Keer op keer probeert Derrida met zijn deconstruerende lezingen duidelijk te maken dat het gras aan de overkant wel degelijk groener is. Dat men pas beseft wat men had, wanneer men het mist zodra het er niet meer is.

Een ronduit waanzinoproepende kanttekening is dat door het betrekken van voorheen onderbelichte marginalisaties, deze hun 'Anders-zijn' automatisch verliezen en het superieure de rol van de Ander inneemt. En is het betrekken van de Ander niet in zichzelf ook een poging tot totaliteit? Dit zijn vragen die onbeantwoordbaar lijken, valkuilen waaruit geen ontsnappen mogelijk lijkt te zijn. Misschien had Ludwig Wittgenstein wel gelijk en is hier simpelweg sprake van een talig probleem (al zou iemand als Derrida één van de allerlaatste zijn die zich door beperkte talige middelen de mond laat snoeren).

§4.2 Derrida in de filmwetenschap

In tegenstelling tot Deleuze heeft Derrida zich niet expliciet met de filmwetenschap bezig gehouden. Mede daarom is er andersom ook weinig toenadering geweest. In *Screen/Play: Derrida and Film Theory* betogen Peter Brunette en David Wills desondanks dat Derrida welzeker waardevolle inzichten kan leveren aan filmgerelateerde onderzoeken. Brunette en Wills onderscheiden enkele oorzaken van de afwezigheid van Derrida in de filmwetenschap. Tegelijkertijd identificeren ze een opening waar Derridiaanse theorie gebruik van had kunnen maken: het moment dat de leden van *Cahiers Du Cinema* zich duidelijk in de marge van de filmwetenschap begaven.⁵⁵ Dit moment was echter al gepasseerd voordat deconstructie zich goed en wel een prominente positie binnen het destijds nieuwe paradigma had kunnen verwerven. Bovendien zou zo'n positie ergens eigenlijk ook niets zijn voor een denkwijze die zich richt op gemarginaliseerde segmenten van hiërarchische systemen.

⁵⁵ Brunette en Willis, 15-16.

De belangrijkste oorzaak voor Derrida's afwezigheid (als die term al gehanteerd mag worden bij een verhandeling over deconstructie) bij filmanalyse komt volgens Brunette en Wills door de dominante positie die Lacaniaanse psychoanalyse jarenlang heeft ingenomen.⁵⁶ Met de overgang van de eerste naar de tweede semiologie verschoof de aandacht van de tekst naar de toeschouwer en zijn psychologische relatie tot de film in het bijzonder. Op dit punt in de filmgeschiedenis was Derrida nog lang niet de invloedrijke persoon die hij nu is, terwijl Jacques Lacan al kon bouwen op de rijke traditie van de psychoanalyse.

Tevens zag men film door zijn nadruk op het visuele en zijn ogenschijnlijke gelijkheid met de werkelijke wereld als 'directer' en 'totaler' dan bijvoorbeeld literatuur (waar Derrida wel veelvuldig is ingezet).⁵⁷ Men vond het dan ook nodig om de psychologische relatie tussen film en toeschouwer zo nauwkeurig mogelijk in kaart te brengen. Lacaniaanse begrippen als het imaginaire en de spiegel fase leken vanzelfsprekend zeer toepasselijk bij deze operatie. Bij een film als RECONSTRUCTION, die duidelijk aangeeft dat de weergegeven realiteit een constructie is en niet iets natuurlijk, is zo'n benadering minder vruchtbaar. Derrida's denken daarentegen is wel op veel niveaus inzetbaar.

Ten eerste kan met zijn denken de ingewikkelde interactie tussen filmtekst, regisseur en kijker worden gedeconstrueerd, niet heel verschillend van de manier waarop RECONSTRUCTION eigenlijk zichzelf deconstrueert voordat de kijker er weer een nieuw geheel van maakt. Ten tweede kan zijn denken op filmtheoretisch vlak helpen de invloed van grote, zogenaamd 'superieure' namen (*grand theory*) te nuanceren, de waarde van gemarginaliseerde teksten in te schatten en leesstrategieën (het zogenaamde 'lezen in de marge') te ontwikkelen, zodat de door Bordwell gevreesde tunnelvisie voorkomen kan worden.

Ten derde kan RECONSTRUCTION op filmhistorisch niveau worden gezien als 'gemarginaliseerde Ander' binnen de filmgeschiedenis, als uniek werk dat

⁵⁶ Ibidem, 16.

⁵⁷ Ibidem, 17.

door zijn afwijking van de norm juist het analyseren waard is. Ten vierde is deconstructie op tekstueel niveau bruikbaar bij het identificeren van de gaten in het narratief, het zien van ontbrekende tekstelementen als aanwezig in hun afwezigheid, en de wijze waarop deze gaten door de toeschouwer worden ingevuld.

Ten slotte is het idee van de ‘marge’ van een tekst op een metaniveau ook van toepassing op de opbouw van deze studie zelf. Al is het op zijn beurt weer een hersenbreker om te constateren dat – volgens Derrida’s redenering – alles wat niet letterlijk in deze tekst is opgenomen, juist daarom relevant is. De lezer kan zich afvragen waar – na de eerste grens in de vorm van de letterlijke tekst – de tweede grens ligt die daadwerkelijk het absoluut onrelevante kaf van het belangrijke(re) koren scheidt. Het heeft wel iets weg van een Deleuziaans rizoom met ontelbare ingangen, waar de lezer net zo eenvoudig in terecht kan komen als in kan verdwalen. Het antwoord is ook hier weer dat de grenzen van wat relevant is en wat niet, getrokken moeten worden door de lezer, niet door de schrijver. Derhalve heeft het referentiekader van deze studie de potentie om eindeloos te zijn, afhankelijk van de participatie van de lezer. Wordt ervoor gekozen om een rizoom te betreden, of één lange tunnel?⁵⁸

§4.3 Innovatie

In Derrida’s denken weerklinkt het bezwaar op traditie en dogma’s dus op weer een andere manier terug. Voor het beschrijven van zijn eigen visie riep Derrida een begrippenpaar in het leven dat tot dusver nog onbelicht is gebleven, maar vooral met het oog op Deleuze wel degelijk relevant is. Het gaat hier om het zogeheten *l’invention du possible* en *l’invention de l’impossible*. Dit begrippenpaar behandelt de voorwaarden en benodigdheden voor innovatie, voor de totstandkoming van iets nieuws, iets unieks, iets Anders.

⁵⁸ Al zegt de tegenstelling tussen rizomatisch denken en tunnelvisie ook weer weinig in het bijzijn van deconstructie.

De belangrijkste constatering die Derrida met dit begrippenpaar maakt, is dat iets Anders niet zomaar kan ontstaan. Omdat alles *texte* is en het onbekende en bekende vanuit de principes van deconstructie onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, kan iets onbekends zich niet zomaar uit het niets manifesteren. Zo'n plotselinge uitvinding of ingeving is onmogelijk. Vandaar: *l'invention de l'impossible*. Archimedes mag dan heel hard "Eureka!" hebben geroepen bij zijn moment van genialiteit, zijn redenering was nog steeds gebaseerd op al bestaande en voor Archimedes bekende concepten als wiskunde en verplaatsing van massa.

De enige mogelijke vorm van innovatie – *l'invention du possible* – is er één die voortkomt uit een lange theoretische traditie. Hoe radicaal Derrida's denken dus ook genoemd wordt, ook hij is te plaatsen binnen een bepaalde stroming en ook zijn ideeën hebben gelijkaardige voorgangers gehad. *L'invention du possible* is dus eigenlijk Derrida's benaming voor Deleuzes methodische overtuiging dat een nieuw, uniek ding alleen kan worden gecreëerd vanuit een bepaalde behandeling van een bepaald aantal reeds bestaande dingen.

5. Deleuzes reconstructie

Wanhopig spartelend vertelde ik de professor snel over mijn zoektocht naar de esthetische rijkdom van de moderne film. Hij liet weten zich nooit zo bezig te hebben gehouden met cinematografie, maar hij leek begrip te hebben voor mijn zaak. Ik wierp hem de filmrol van RECONSTRUCTION toe en hij sleurde me uit het zand. Snel wikkelde ik de film weer op, stopte hem in mijn rugzak en maakte dat ik weg kwam. Wat onbeleefd misschien, maar door de zojuist opgelopen vertraging was ik behoorlijk achter op schema geraakt.

Na een tijdje arriveerde ik bij de plaats waar ik eerder door de grond was gezakt. Ik besloot mijn nieuw verworven vriend een bezoekje te brengen en daalde opnieuw – dit keer behendig – af in het gangenstelsel. Dit keer wist ik precies hoe ik moest lopen. De stalker stond op het punt een doorsnee romkom op te zetten. Net op tijd duwde ik hem met gefronste wenkbrauwen RECONSTRUCTION in de handen. Hij slingerde het in de projector en we gingen er samen eens goed voor zitten.

§5.1 Filosofen over film

Eerder werd duidelijk dat elk beeldje van een bekeken projectiefilm de potentie heeft om de tot dan toe geconstrueerde lezersfilm weer volledig om te gooien. Ook is geconcludeerd dat hetzelfde in principe geldt voor elke alinea, elk woord en elke letter waaruit deze studie is opgemaakt. Zoals Deleuze stelde: schrijven (of filosoferen) is vergelijkbaar met filmmaken. Net als een losse filmframe heeft alles wat hier op papier staat geen betekenis totdat het aan de perceptie van de kijker wordt overgeleverd. De principes van hypothesetoetsing van het *Encoding/Decoding*-model van Hall, waar Odins semiopragmatiek gebruik van maakt, zijn ook op het lezen van deze studie van kracht.

Pretenderen een allesomvattende beschrijving van het door Odin uiteengezette proces te kunnen presenteren, zou daarom naïef zijn. Tevens zou het indruisen tegen de epistemologische bezwaren van Deleuze, Bordwell en Derrida zoals die in het voorgaande zijn beschreven. Verder is

zo'n streven praktisch gezien ook onhaalbaar, want een gedetailleerde uiteenzetting van de cognitieve handelingen die bij het construeren van een lezersfilm plaatsvinden, zou honderden zo niet duizenden pagina's in beslag nemen. Tenslotte geeft de casus er zelf ook geen enkele aanleiding toe, daar RECONSTRUCTION juist zo overtuigend zijn eigen incompleetheid probeert te laten zien.

De analyse binnen deze studie beperkt zich daarom tot het identificeren en accentueren van de zaken die RECONSTRUCTION tot zo'n rijke, unieke of simpelweg Andere film maken. Het is de bedoeling dat uit de analyse duidelijk wordt waarom RECONSTRUCTION juist zo'n goede illustratie is voor de filmtheoretische veronderstellingen die in de voorgaande hoofdstukken op basis van Odin, Deleuze, Bordwell en Derrida zijn gemaakt.

Om het belang aan te tonen van het besef dat bij betekenisvorming de uiteindelijke macht ligt bij de actieve toeschouwer, zal de analyse – analoog aan de narratieve structuur van RECONSTRUCTION – fragmentarisch geconstrueerd zijn. Zoals er in RECONSTRUCTION gaten in het verhaal zitten die de actieve toeschouwer dient in te vullen, zo zal de analyse ook poreus zijn en toevoegingen verwelkomen. De vorm en inhoud van zowel RECONSTRUCTION als zijn analyse, zullen elkaar daarom altijd aanvullen, maar nooit completeren.

Om er toch voor te zorgen dat de analyse niet als schijnbaar los zand aan elkaar hangt, is er voor gekozen om telkens vanuit één filosoof en vervolgens vanuit één thema de verschillende opvallendheden te beschrijven. Vanuit Derridaans perspectief levert dit een vorm van categorisering op die hij zelf zou verwerpen. Laat daarom duidelijk zijn dat de hieronder gehanteerde hiërarchie van aan- en afwezigheid binnen verschillende thema's niet vaststaat, maar naar believen herschikt kan en mag worden. Wellicht zijn bepaalde observaties wel beter op zijn plaats binnen een ander thema, of wordt er nagelaten evidente parallellen te trekken en/of observaties te combineren die weer een geheel nieuw perspectief opleveren. De analyse zoals die zich hier in woorden openbaart is in feite de 'projectietekst' afkomstig van de 'schrijverstekst': de *preferred reading* die

erin schuilgaat. Voor de transformatie tot 'lezerstekst', tot *negotiated reading*, is actieve participatie van u als lezer vereist.

§5.2 Traditie

Voordat RECONSTRUCTION zelf zal worden geanalyseerd, is het relevant om eerst wat achtergrondinformatie te behandelen. Het komt immers zelden voor dat iemand 'onbevlekt' begint met het construeren van een lezersfilm. Er zijn vrijwel altijd verwachtingspatronen en hypothesen gecreëerd op basis van trailers, interviews, recensies en/of andere publicaties, voordat de daadwerkelijke confrontatie met de rolfilm in de lezersruimte plaatsvindt. Zeker bij RECONSTRUCTION is het, gezien de speciale rol die de regisseur speelt, goed om te beginnen bij wat Boe over zichzelf heeft verteld.

In een interview met de filmsite *Twitch* onthult Boe dat hij zichzelf ziet als een soort rebel die tegen de stroming en de gevestigde orde in gaat: *"I feel very strongly and I always felt like an outsider and I try to work against whatever is around me."*⁵⁹ Deleuzes idee dat men moet ontsnappen aan opgelegde, vaststaande regulaties, is hier opvallend expliciet in te herkennen. Boe geeft verder aan dat *CITIZEN KANE* voor hem de belangrijkste film is geweest en dat Orson Welles hem in een vroeg stadium zeer heeft beïnvloedt, voornamelijk omdat hij zich kon identificeren met de jonge regisseur die zijn zinnen op een carrière had gezet en uiteindelijk glorieus slaagde in zijn ambities. Inmiddels is *CITIZEN KANE* een behoorlijk veilig voorbeeld van een 'goede film' geworden, gezien de vele populistische en elitaire canons waarin hij stevast in de bovenste regionen bivakkeert. *CITIZEN KANE* bevindt zich dus eigenlijk niet echt meer 'in de marge', maar feit blijft dat de film bij zijn release wel degelijk heel veel nieuwe, unieke dingen deed.

Toen Boe ging studeren en besloot dat hij films wilde gaan maken, nam hij enkele filmcursussen en raakte hij diep onder de indruk van de Fransen. Met name Leos Carax en – hoe kan het ook anders – Jean-Luc Godard (Boe heeft zijn productiemaatschappij Alphaville genoemd) wekten

⁵⁹ Todd Brown, "Film news: Christopher Boe Interview". 2005. *Twitch* – 30-05-2010
<http://twitchfilm.net/news/2005/06/christoffer-boe-interview.php>

zijn aandacht. Vooral Carax functioneerde volgens Boe als een soort katalysator tijdens zijn ontwikkeling als filmregisseur:

*My first meeting with Leos Carax and Boy Meets Girl was a serious shock to my system. It was a sort of out of body experience watching this guy, who was also a very young man, doing this great poetic cinema that seemed like it was coming out of a great tradition of cinema but still was very fresh and new and something that I had never seen before. Leos Carax was the guy, my flame in the night, and he's still a man that I enjoy and love very much.*⁶⁰

In bovenstaand citaat openbaart zich al een voorliefde voor vernieuwende en verfrissende cinema. Nochtans is Boe terughoudend als het aankomt op het bestempelen van zijn werk als 'onconventioneel': *"I feel that even though I try to make movies that are not, at least not in every way, conventional they are still very conventional in that they take great joy in working with conventions of cinema."*⁶¹ Het is dit speelse dat volgens Boe ook een centrale rol speelt in RECONSTRUCTION. Uit een ander interview, dit keer met de site *GreenCine*: *"It is very important that you understand the movie is actually playful. It likes being a movie, it's playing with how you can tell a story, and it doesn't really take itself too seriously."*⁶²

Vanuit deze overtuiging is Boe dan ook niet tevreden over de huidige stand van zaken in de filmkunst en -industrie. Het volgende citaat geeft uitstekend de essentie van Boe's positie ten aanzien van de traditie, de mogelijkheden en de verplichtingen van de hedendaagse film weer:

I think that the traditional art cinema as we know it from the sixties and seventies, it doesn't have any relevance. We really have to go back and we have to reinvent that genre of art cinema and European cinema. [...] I think cinema essentially has to be entertaining and that cinema essentially is genre because

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Sean Axmaker, "Catching Up with Christopher Boe". 2007. *GreenCine* – 30-05-2010. <https://www.greencine.com/central/christofferboe/allegro>

*film is a mass medium and the way that people perceive and interpret cinema is through the context of knowledge of previously defined genres. So I think that we have to have an understanding of these genres and work with them and against them. Obviously we don't have to just repeat them. I think that one of the big mistakes at the moment is that genres have become very stale; we're just reproducing old corpses. We've seen all the cinema, all the genre elements, and now they're just being reproduced. But I think that there's a way out of this and it's not necessarily to do something completely different. It's not to ignore the genres but to embrace them and try to reinvent them.*⁶³

Ook in dit citaat komt het gedachtegoed van Deleuze en Derrida's concepten van *l'invention du possible* en *l'invention de l'impossible* zeer duidelijk naar voren.

Bij het bekijken van RECONSTRUCTION is vrijwel direct te zien hoe Boe veel van deze suggesties in de praktijk tracht te brengen. De allereerste zin die wordt uitgesproken is afkomstig van een mannelijke voice-over en verwijst gelijk naar conventies: *"Zo eindigt het altijd. Wat magie. Wat rook. Iets dat zweeft. Maar het werkt niet zonder de juiste middelen: wat gelach, een man, een mooie vrouw. En liefde."* Gezien de interviews lijkt Boe zich hier direct tot de lezer te richten. Geërgerd spreekt hij over "altijd". "Altijd" impliceert een constante, iets dat nooit verandert en stabiel is. Een cliché, met andere woorden. Aan de andere kant meent de voice-over dat "het (een film) niet zonder de juiste middelen werkt". Humor, mannen, vrouwen, liefde. Universele thema's die de tand des tijd hebben doorstaan; zij zijn cruciaal voor het slagen van een film.

De wijze waarop de Man van het verhaal – Alex – wordt geïntroduceerd, is illustratief voor Boe's haat-liefdeverhouding met conventies en traditie. Alex rookt een sigaret, heeft een baard van een paar

⁶³ Brown

dagen en draagt een lange, zwarte jas. Zijn gezicht gaat dankzij een stevig *key light* in medium close-up half verscholen onder slagschaduw, maar toch is er een getroebleerde gelaatsuitdrukking te ontwaren. De gleufhoed ontbreekt nog, maar verder is het de ‘hard-boiled hero’ in vol ornaat [Bijlage I, afb. 1].

Ook de Vrouw – Aimée – kent een typische entree. Vanuit close-up wordt ze *en profil* gefilmd. Ze zit in een café aan de bar, haar gezicht extreem verlicht. Ze heeft felrode lippenstift op en haar blonde haar is net krullend genoeg om de vergelijking met de femme fatales van weleer te doorstaan [Bijlage I, afb. 2]. Verleidelijk kijkt ze quasischichtig opzij, langs de camera, richting de donkere man die zojuist naast haar is aangeschoven. Alex zal geen schijn van kans hebben haar te weerstaan.

Natuurlijk: ze beginnen een affaire, en ja: er ontstaat daardoor een drie- of zelfs vierhoekverhouding. Boe deinst er later in de film zelfs niet voor terug de reeds grijsgedraaide klassieker “Adagio For Strings” herhaaldelijk in te zetten om verschillende scènes van de nodige dramatiek te voorzien. Zodoende wordt de grens tussen kunst en kitsch herhaaldelijk opgezocht. Zoals Pieter Bots van de Filmkrant destijds in zijn recensie schreef: “*Veel van de scènes zijn zo clichématig, dat je in ieder geval hóópt dat Christopher Boe het fictionele ervan wil tonen.*”⁶⁴ Gelukkig is dat het geval.

Want het is een truc. RECONSTRUCTION is één grote goochelshow. Terwijl de voice-over de openingszin uitsprekt, wordt een illusionist getoond die een sigaret in het luchtledige laat zweven [Bijlage I, afb. 3]. Een magische scène, in elke zin van het woord. Niet alleen uitermate sfeervol, maar ook zeer veelzeggend. Zoals de sigaret langzaam loskomt van de hand van de goochelaar, zo komt RECONSTRUCTION langzaam los van de hand van Boe en van alle clichés die hij er in heeft gestopt. Boe neemt als basis de oudste thema’s ter wereld en gebruikt ze als hyperbool. Al snel komt er een soort cynisme boven drijven. Een verwijt aan het adres van de filmkunst. Dat er zo weinig nieuwe dingen worden gedaan. Dat men alleen maar dingen herhaalt, terwijl er door te spelen met conventies juist nieuwe dingen zouden moeten

⁶⁴ Pieter Bots, “Reconstruction: Raadsels rond een Dubbelganger”. 2004. *Filmkrant* – 30-05-2010. <http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk257/reconstr.html>

ontstaan. Variatie is alleen mogelijk als er een stevige basis is om op te variëren: *l'invention du possible*.

Of Boe er inderdaad in slaagt om een frisse draai te geven aan “Adagio For Strings” of de zoveelste verhandeling van de beroemde mythe van Orpheus en Euridice in de eindclimax, zal voor eenieder verschillend zijn. Maar Boe’s strategie is evident: zoals Deleuze voorstelde om van links en rechts concepten met elkaar te verbinden, zoals Derrida zag dat ‘invention’ alleen maar ‘possible’ is vanuit iets bekends, en zoals ook in déze studie uiteenlopende disciplines met elkaar samensmelten, zo probeert Boe verschillende filmische conventies bij elkaar te brengen. Het beoogde resultaat: een vruchtbare (re)constructie van iets unieks, iets Anders.

§5.3 Alles is in beweging, niets staat vast

Nog voor de openingszin wordt in het allereerste filmbeeld van RECONSTRUCTION Kopenhagen bij nacht getoond. In een grofkorrelig en flikkerend *extreme longshot* spreidt de verduisterde skyline zich uit over de horizon. Het gemotoriseerd verkeer laat in *fast motion* strepen van licht tussen de gebouwen achter [Bijlage I, afb. 4]. Beweging in zijn puurste vorm, in stilstand gevangen door het opschroeven van de framesnelheid. Links en rechts begint de optiteling in- en uit te *faden*. Er volgt een sequentie van vergelijkbare stadsaanzichten, de ene iets minder in focus of van een grotere afstand dan de ander. De realiteit die wordt weergegeven is vertroebeld, gefragmenteerd, gemanipuleerd en uitermate beweeglijk. Een filmische representatie van een wereld vol onduidelijkheden die nooit stil staat.

De notie van beweging komt vaker terug. Het beste voorbeeld bevindt zich op 26 minuten in de film. Opnieuw laat versneld autoverkeer strepen achter, ditmaal als *overlay* op een bovenaanzicht van Aimée die het café verlaat. Ze loopt door de roodverlichte straten van de stad [Bijlage I, afb. 5]. Alex volgt haar op een afstand. Legio *crossovers* en *overlays* van beelden met elk hun eigen framesnelheid worden over de wandeling richting hotelkamer gegoten: gespannen gezichten van het duo, een *slow motion* van Aimée die met lippenstift een nummer op een servetje schrijft, Alex die in *slow motion*

Aimée de trap op volgt, nogmaals het *fast motion* voorbyschieten van allerlei bronnen van licht... Alles beweegt. De snelheid verschilt.

Het contrast met de scène erna is gigantisch. Alex en Aimée bedrijven de liefde. Nochtans een zeer beweeglijke activiteit, maar de beeldsnelheid van de film vertraagt aanzienlijk. Met soms slechts 5 beeldjes per seconde baant de film zich hortend en stotend een weg door de vrijpartij. Af en toe wordt even gas gegeven en komt de film weer op zijn natuurlijke 24 beeldjes per seconde, maar dat maakt het verschil met de rest van de scène alleen maar groter.

In het Twitch-interview geeft Boe zijn visie op de veranderende identiteit van de mens: *"I'm very fascinated with this conception that we have of identity and how we perceive ourselves. In many ways we have this very fixed, static perception of ourselves but in many ways it's just a complete construction."*⁶⁵ Ook de menselijke identiteit is volgens Boe dus iets dat altijd evolueert, altijd onder constructie is. En zo is het ook. De persoonlijkheid staat niet vast bij geboorte, maar wordt door de jaren heen gevormd door alles wat de persoon meemaakt. Dat betekent dat er een vicieuze cirkel ontstaat op het moment dat de lezersfilm wordt beïnvloedt door de unieke identiteit van de toeschouwer. Toeschouwer ziet film, film verandert door toeschouwer, toeschouwer verandert door film, etc. Een perpetuum mobile dat nooit ophoudt met bewegen.

Boe's fascinatie met het concept identiteit komt herhaaldelijk terug in RECONSTRUCTION. Zo zit de belangrijkste plotontwikkeling vlak na de seksscène, wanneer Alex door zijn vrienden, vriendin (niet Aimée) en zelfs zijn vader niet meer herkend wordt. Vreemdgaan krijgt hier wel een heel letterlijke betekenis: Alex is ergens gegaan waar(door) iedereen hem opeens als een vreemde behandelt.

Het is lange tijd onzeker of zelfs Aimée Alex nog kent. Tijdens een vervolgspraakje lijkt ze eerst nog wel te weten wie hij is, maar als Alex even naar het toilet gaat en later terugkomt, stelt ze zich zonder blikken of blozen

⁶⁵ Brown

opnieuw aan hem voor. Later constateert ze gedurende een liefdevolle wandelscène in het park opeens dat ze niet weet wie hij is. Alex zegt dat hij haar ook niet kent. Dan stelt Aimée hem – en daarmee de kijker – gerust: *“Je zal me leren kennen. Ik weet het zeker.”*. Maar na anderhalf uur RECONSTRUCTION is slechts één ding zeker: niets is zeker. Heraclitus en Nietzsche duiken even op: *“Alles verandert, behalve verandering zelf.”*.

§5.4 Alles is verschillend, niets is hetzelfde

“Je mag een man met een camera nooit vertrouwen”, zegt Aimée op een gegeven moment tegen Alex. Of zegt Boe dit tegen alle filmkijkers ter wereld? Want film is maar schijn. Een ‘woestenis van de realiteit’, zoals Baudrillard het stelde. Een beperkte replicatie van de ware werkelijkheid, gevormd en gestuurd door de man achter de camera.

In veel films kan de toeschouwer verdwaald raken. Elke vorm van bewustzijn van zijn omgeving – of dat nou een bioscoopzaal of een huiskamer is – achter zich laten. *Immediacy*: opgaan in de mediatekst. Zulke films brengen een totale immersie teweeg waaraan pas ontsnapt kan worden wanneer er óf rigoureuus iets buiten de film gebeurt, óf als de mediatekst blijkt geeft van zijn kunstmatigheid.

Boe probeert in RECONSTRUCTION geen wereld als werkelijk te schetsen, opdat de toeschouwer zijn eigen directe omgeving vergeet. Nee, de werkelijkheid in RECONSTRUCTION is overduidelijk geconstrueerd. Het is geen kopie, geen in emulsie gegraveerd duplicaat van dat wat zich ooit voor de lens afspeelde, maar iets anders. Boe jongleert met de geregistreerde beelden van de fenomenen uit de ware wereld. Zodoende ontstaat iets dat weliswaar gelijkenissen vertoont met de wereld waarin de toeschouwer zich bevindt, maar tegelijkertijd op cruciale punten afwijkt en daardoor als verschillend, uniek en bovenal kunstmatig te kenmerken is.

De eerder besproken illusionist keert nog een keer terug [Bijlage I, afb. 6]. Zowel Alex als Aimée kijken gefascineerd naar het schouwspel. Even zijn ze van de wereld. Voor hen lijkt het echt. Magie, zoals de voice-over het

eerder noemde. Maar de illusionist weet wel beter. Het is trucage, net als de film.

In tegenstelling tot de goochelaar is Boe echter niet van plan om zijn toeschouwers in zijn leugen te laten trappen. Boe bouwt RECONSTRUCTION op *hypermediacy*. De truc van de film is zichtbaar en wordt zelfs gedeeltelijk uitgelegd. Maar nooit helemaal. Zelfs Boe houdt het een en ander voor zich, opdat de toeschouwer nog het een en ander te doen staat voordat de truc volledig doorgrondt kan worden.

Niet alleen de wereld van RECONSTRUCTION zelf is uniek, ook erbinnen is er discrepantie tussen verschillende universa. Aan het begin van de film komt Alex een café binnen. Hij gaat naast Aimée zitten, lanceert enkele *oneliners* om het ijs te breken, stelt zich voor, bestelt koffie voor beiden en zegt dat hij Aimée mooi vindt. Dan vraagt Aimée aan Alex wat hij nu eigenlijk wilt. Alex antwoordt dat hij afscheid wilt nemen. “Nu”?, vraagt Aimee. “Nee”, zegt Alex, “*eerst moet ik binnenkomen*”. Wat volgt is een cryptische raamvertelling waarin Alex zijn voorstelling van hun ontmoeting uiteenzet:

Dan ga ik aan een tafel of aan de bar zitten. Dat maakt niet uit. Ik ben bij een mooie vrouw. Ik bestel iets. Een koffie, misschien. Ik drink. Ik bekijk haar. Ik zeg haar dat ik van haar hou. Ze bekijkt me glimlachend. Ze kent me niet. Dat weet ze. Maar ze herinnert me zich. Ergens van. Ze weert me niet af, al zou ze dat misschien moeten doen. Ze bekijkt me. Ze wacht. De nacht gaat voorbij. Tot ze begrijpt dat ik niet lieg. Dat ik van haar hou. Op dat moment, neem ik afscheid van haar.

Terwijl Alex vertelt, wordt er geschakeld tussen beelden uit dit door Alex gecreëerde parallelle universum – compleet met een door Alex verzonnen Aimée – en beelden die horen bij het ‘gewone’ universum. De gebeurtenissen op dit narratieve metaniveau lijken veel op wat zich zojuist op het eerste niveau heeft voorgedaan, maar enkele opvallende details zijn veranderd. Zo zat Aimée oorspronkelijk aan de bar, in Alex’ fantasie zit ze aan

een tafel. En in plaats van te zeggen dat hij haar mooi vindt, zegt Alex in zijn fantasie dat hij van haar houdt.

Boe gooit er nog een schepje bovenop wanneer de Aimee uit het eerste niveau – Aimée¹ – begint te handelen zoals Alex de Aimée uit zijn fantasie – Aimée² – laat handelen. Aimée¹ glimlacht wanneer Alex vertelt dat Aimée² glimlacht. En Aimée¹ haalt haar hand langs Alex¹' gezicht, zoals Aimee² even eerder in de fantasie bij Alex² deed [Bijlage I, afb. 7 en 8]. De grens tussen de verschillende narratieve niveaus begint te vervagen en de universa lopen in elkaar over, zoals de filmische wereld en de lezersruimte in elkaar overlopen bij het bekijken van de projectiefilm en het (re)construeren ervan tot lezersfilm.

Een kwartier later wordt de ontmoeting herhaald. Het gesprek ontwikkelt zich echter op weer een andere wijze. Alex gebruikt dezelfde openingszinnen, maar Aimée reageert een stuk onderkoelder dan voorheen. Ze insinueert dat ze elkaar al kennen, sterker nog: dat ze een afspraak hadden. Alex weet van niets, al claimt hij dat hij het niet is vergeten en zich haar wel degelijk kan herinneren. Tijdens de eerste ontmoeting vroeg de *voice-over* zich openlijk af of ze elkaar al eerder hadden gezien, of elkaar in ieder geval konden herinneren. Dat was toen voor beiden niet het geval, maar nu lijkt Aimée zich Alex toch wel degelijk te herinneren. Alex speelt het spelletje maar gewoon mee. En met succes, want ze belanden in bed.

Drie keer dezelfde ontmoeting, maar toch telkens weer een unieke scène die zich op geheel eigen wijze ontwikkelt... RECONSTRUCTION wemelt van dit soort quasi-herhalingen en parallelle verhaallijnen. Plot- en beeldelementen echoën door de hele film heen, maar komen elke keer weer net iets verschillend uit de hoek. Boe drukt de toeschouwer stevig met de neus op de feiten: zoals deze ontmoeting telkens verschilt, zo zal ook de lezersfilm telkens verschillen.

Simone, Alex' oorspronkelijke vriendin, is een ander opvallend voorbeeld. Ze wordt gespeeld door dezelfde actrice als Aimée [Bijlage I, afb.

9].⁶⁶ De gelijkenis tussen de twee personages is daardoor evident. Geen wonder dat Alex gefascineerd is door de verschijning van Aimée. Niettemin zijn er duidelijke discrepanties tussen beide *love interests*. In het begin worden ze netjes geïntroduceerd door de *voice-over* en uit een bijkomstige montage van parafernalia die bij elk personage horen, worden de verschillen tussen beide geëxpliceerd. De make-up en kleding van Simone zijn bijvoorbeeld een stuk neutraler in vergelijking met de stijlvolle spullen van Aimée. Het meest typerende is echter een broche. Aimée bezit een zilveren vlinder, gracieus en elegant [Bijlage I, afb. 10], Simone een goedkoop overkomende plastic libel [Bijlage I, afb. 11].

“Each simulacra is it’s own model”, schreef Deleuze in *Difference and Repetition*.⁶⁷ En inderdaad: alles wat in RECONSTRUCTION op een bepaalde manier herhaald of gerepliceerd wordt, is altijd weer net iets anders dan zijn kopie. Een nieuw, uniek fenomeen, voortgekomen uit een gelijkaardig maar toch per definitie ander Zijnde. Boe verwijst uitbundig met poëtische beeldsequenties naar deze filosofie. Zo haalt Alex tijdens de derde versie van de ontmoeting drie Boemerangkaarten uit een rekje. Op elke kaart staat dezelfde foto afgebeeld. Alex zegt dat de drie afbeeldingen samen één vrouw vormen met drie keuzes [Bijlage I, afb. 12]: blijven waar ze is, de sprong wagen en een derde keuze die alleen zij kent. Aimée kiest voor de tweede en gaat met Alex mee.

Later in de film loopt Alex door de stad en ziet Aimée en Simone aan weerszijden van een glazen etalage staan. Ze zijn elkaars reflectie [Bijlage I, afb. 13 en 14]. Anders gekleed en opgemaakt, maar wel dezelfde actrice. Ze kijken elkaar door het glas glimlachend aan. Aimee richt zich tot Alex en zegt *“Begrijp je dan niet...”*. Simone volgt haar op: *“...dat we altijd van je gehouden hebben?”* En Aimee: *“Altijd”*. Eén actrice, twee personages. Keerzijdes van één medaille.

⁶⁶ Ook hier wordt dus weer met het concept identiteit gespeeld.

⁶⁷ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1968) hier gebruikt in vertaling: *Difference and Repetition* (1994) vertaald door Paul Patton (Londen: Athlone Press, 1994): 127-128.

6. Derrida's deconstructie

De aftiteling rolde over het scherm. Ik keek opzij en zag Deleuze glunderend naar het beeld staren. Tevreden haalde ik de film uit de projector en zei gedag. Ik had nog één stop te gaan voor ik terug naar huis zou keren. Na uit het rizoom te zijn geklauterd, begaf ik me naar het drijfzand waar ik in vast was komen te zitten. Derrida moest daar toch ergens in de buurt wonen? Goed kijkend waar ik mijn voeten neerzette, zocht ik de omgeving af.

Al vrij snel had ik hem gevonden. Een bouwvallig huis doemde op aan de horizon. Er leek geen enkele structuur in te zitten. Het gazon werd gescheiden door een wankel hekje. Aan de ene kant was het gras mooi verzorgd, aan de andere kant overwoekerd door onkruid. Meubilair stond half binnen en half buiten de muur en door een gigantisch raam kon ik zien dat het gras doorliep de huiskamer in. Het plafond hield halverwege op. Toen ik een stapje opzij deed, zag ik mezelf in het raam gereflecteerd. Ik zag er belachelijk uit. Mijn broek zat onder de modder, mijn jas was gescheurd en mijn haar stak alle kanten uit.

Een beetje verlegen liep ik naar de voordeur. Die stond op een kier, maar uit beleefdheid belde ik toch maar even aan. Ik was er vrij zeker van dat het geluid ergens anders een kamer had doen instorten, maar ik deed alsof ik niets gehoord had. Derrida deed open en liet me zwijgzaam binnen. Of was het nog steeds buiten? Erg duidelijk was het niet, maar het betekende wel dat ik me geen zorgen hoefde te maken dat mijn vieze kleding sporen achter zou laten.

Het leek erop dat Derrida me verwachtte, want zwijgend liep hij regelrecht naar een antieke projector. Hij blies het stof dat zich jarenlang had opgehoopt eraf, slingerde flink aan de hendel en haperend kwam het apparaat op gang. RECONSTRUCTION werd om de spoel gelegd en we ploften neer op de bank. Of was het een stoel? Derrida leek het zelf ook niet te weten.

§6.1 Op zoek naar de Ander

Alex lijdt onder een soort “het gras is groener bij de burens”-syndroom en de rode draad in RECONSTRUCTION is zijn zoektocht naar een Ander. Naar iets verfrissends, iets om mee uit de sleur van zijn relatie met Simone te geraken.

Iets dat kenmerken van Simone vertoont, maar een andere versie van haar is. Een nieuw, uniek fenomeen. Het is *l'invention du possible*: Aimée (nieuw, spannend) ontstaat uit Simone (oud, gewend).

Voor Alex begon het allemaal met een droom. Hij vertelt aan een vriend:

Ik heb gedroomd dat ik een andere vriendin dan Simone had. Niet omdat ze uitzonderlijk mooi was. Ze had een zachte huid en kleine borsten, maar ze was... gewoon heel fragiel. En vreemd genoeg was ik bang dat ik haar pijn zou doen. Ik werd wakker in paniek dat ik het echt gedaan had. Het is waar. Ik was totaal... Ik ben nooit zo bang geweest dat ik iemand pijn zou doen. Ik voelde me verantwoordelijker voor haar dan ik me ooit voor Simone voelde.

Alex' taalgebruik in deze monoloog doet sterk denken aan de dialogen in de eerste ontmoetingsscène. Dromerig en poëtisch. Was die scène dan zijn droom? Of was de ontmoeting zoals hij zich die binnen de scène voorstelde zijn droom? Hoe dan ook, vanaf het moment dat hij Aimée ziet lopen, is hij constant op zoek naar haar.

Naarmate het plot vordert begint Alex echter te twijfelen. Is het gras wel groener aan de overkant? Was Simone zelf eigenlijk niet ook best uniek? Alex beseft pas wat hij had, wanneer hij het niet meer heeft. Het belang van Simones aanwezigheid wordt duidelijk vanuit haar afwezigheid.

Zodra Alex aan het einde van de film Simone weer tegenkomt, is ze hem vergeten. Toch springt de vonk tussen de twee opnieuw over. De hiërarchie tussen Aimée en Simone (voor Alex twee dialectische uitersten) verschuift heen en weer en wordt ondersteboven gekeerd. Zodra Alex Aimée – de oorspronkelijke Ander – heeft gevonden, verschuift de rol van de Ander naar Simone en wordt zij weer wat hij zoekt. Alex' besluitenloosheid wordt hem uiteindelijk fataal: niet alleen Simone maar ook Aimée zal hem door de vingers glippen. Het heeft er in de climax van RECONSTRUCTION alle schijn van dat Alex zich van het Hilton-hotel af werpt.

De zoektocht naar de Ander is dus een riskante. Want de Ander bevindt zich in de marge. En zodra marges worden bestudeerd, ontstaan andere marges waarheen de Ander weer kan ontsnappen. Het gezochte verdwijnt wanneer het gevonden wordt. Daarom is het zaak om op het juiste moment tevreden te zijn met de bevindingen van de zoektocht. En zorgen dat de zoektocht tijdig gestaakt wordt. Want ze is oneindig. De Ander een permanente schim aan de horizon.

§6.2 De toeschouwer: binnen in zijn buiten-zijn

Na de optiteling verschijnt een contrastrijk verlichte, grijsblauwe achtergrond. De illusionist loopt het beeld binnen. Hij draait zich een kwartslag en kijkt dan recht in de camera [Bijlage I, afb. 15]. Contact. Zolang er geen sprake is van een *point-of-view-shot* – waarbij de camera zich vereenzelvigd met het perspectief van een personage – ontstaat er door zo'n actie een bepaalde betrokkenheid van de toeschouwer bij het vertoonde. De toeschouwer kijkt dwars door het filmdoek/televisiescherm recht in de ogen van de illusionist. Er vormt zich een band tussen deze twee entiteiten, ondanks het feit dat de ene zich binnen en de andere zich buiten de filmische diëgese bevindt. Na nog geen drie minuten is in RECONSTRUCTION de vierde muur al doorbroken.

Niet veel later wordt deze band uitgebreid. Een verlaten straat wordt getoond. De *voice-over* spreekt: "*Laten we bij het begin beginnen.*". Een uitspraak waarbij het kleinste woordje de grootste gevolgen heeft. Met "we" creëert de *voice-over* een verwantschap tussen hem en de toeschouwer. Hij impliceert dat ze samen naar het gebeuren kijken. Deze veronderstelling wordt versterkt door de cameravoering die op dat moment wordt gehanteerd. Dankzij het gebruik van veel vogelperspectieven wordt de indruk gewekt dat toeschouwer en *voice-over* gezamenlijk neerkijken op de wereld onder hen. Boe heeft de kijker uitgenodigd in zijn regie-ruimte.

Alex komt om de hoek de straat ingelopen. Langzaam treedt hij in focus. "*Bekijk hem goed*", luidt het advies van de *voice-over*, opnieuw de positie van de toeschouwer ten aanzien van de filmttekst problematiserend.

Omdat de toeschouwer afhankelijk is van het scherpstellen van de camera, is het niet zo eenvoudig om aan dit gebod gehoor te geven. Nochtans geeft de gebiedende wijs waarmee de *voice-over* sprak aan dat hij beschikt over een zekere autoriteit en dat het verstandig is om te doen wat hij zegt. Tenminste, als de toeschouwer een bevredigende lezersfilm wil construeren.

En inderdaad: de *voice-over* neemt de toeschouwer enigszins patroniserend bij de hand: *“We beginnen zo. Het is niet het begin. Maak jullie dus geen zorgen. Maar het is belangrijk. Geloof me.”* De stem is alwetend en behulpzaam: hij geeft nogmaals advies en expliceert op welk punt in het narratief de film zich bevindt.

Als een live-reporter verslaat de *voice-over* later de eerste ontmoeting tussen Alex en Aimée:

*Een man komt in een bar. Hij ziet een mooie vrouw. Kennen ze elkaar...? [pauze] Schijnbaar niet. En toch... Ze lijken elkaar te kennen. Wie kent wie? Is dit een begin of een einde? Dat zullen we nu zien. Het begin en het einde. Liefde en afscheid. Ik weet het, dat is bekend.*⁶⁸

Hij praat zacht, alsof Alex en Aimée hem en de toeschouwer anders zouden horen. Het camerawerk wordt schichtiger en de scherptediepte wordt steeds meer en steeds duidelijker verlegd. De aanwezigheid van zowel *voice-over* als toeschouwer in de diëtese wordt steeds tastbaarder.

Dan volgen de woorden die de positie van de toeschouwer zo goed als zeker vaststellen: *“Maar vergeet niet dat het allemaal film is. Allemaal een constructie.”* Het getoonde is niet echt, wordt benadrukt. Het is gemaakt, artificieel. Er is geen wereld waar de toeschouwer “bij” kan zijn. Er wordt slechts naar een optische illusie gekeken waar vervolgens betekenis aan wordt verbonden. Welke betekenis mag de toeschouwer zelf uitmaken. De *voice-over* leek iemand om blindelings op te vertrouwen, maar zijn uitlatingen worden schaarser en cryptischer. De toeschouwer is wel degelijk

⁶⁸ Ook hier weer een verwijzing naar iets “bekends”, naar traditie en cliché’s.

op zich- of haarzelf aangewezen; gedropt in cinematografisch niemandsland met de taak een (uit)weg te vinden.

Zo bezien is de toeschouwer afwisselend aan- en afwezig, zowel binnen als buiten. Afwezig in de diëgese, maar wel een cruciaal onderdeel van de te construeren lezersfilm. Dan wordt hij geadresseerd, dan weer buitengesloten. Uiteindelijk is hij binnen in het buiten-zijn. Door het hanteren van zelfreflexiviteit en andere vormen van metacinema, heeft de toeschouwer genoeg afstand om tot een volwaardige lezersfilm te komen. Met de voice-over als schijnheilige, onnipotente entiteit die het tafereel zelfgenoegend gadeslaat.

§6.3 De regisseur: buiten in zijn binnen-zijn

Als de toeschouwer binnen in zijn buiten-zijn is, hoe zit het dan met de voice-over? Wie is toch die stem die aanvankelijk een betrouwbare gids leek, maar uiteindelijk niets dan verwarring zaaide? En waar ligt precies zijn macht?

Het verhaal begint volgens de voice-over "*met een man*". De timing van deze uitspraak verradt de alwetendheid van de verteller, want juist op het moment dat ze wordt uitgesproken, komt Alex daadwerkelijk om de hoek van de lege straat gelopen [Bijlage I, afb. 16]. En daar blijft het niet bij. De voice-over is kennelijk niet tevreden over het beeld, want hij corrigeert zichzelf: "*Nee, hij is niet alleen.*". Prompt wemelt het van de mensen op straat [Bijlage I, afb. 17].

De verteller pretendeert hier een zeker handelingsvermogen te hebben. Een vorm van controle over het filmbeeld en de mogelijkheid om deze naar wens aan te passen. De wet dat film nooit af is en dat de macht bij de toeschouwer ligt, wordt hier op een speelse wijze in stelling gebracht: het is alsof de regisseursfilm tijdens het afspelen door een zich binnen de filmtekst bevindende auctoriale instantie wordt aangepast. De geest van Christopher Boe waart ergens op een metaniveau rond om zijn regisseursfilm en de ervaring van de daaruit voortkomende projectiefilm in goede banen te leiden. Waar en indien nodig grijpt hij via de *voice-over* in.

“Nog niet. Dat is de eerste stap. De man. Dan komt het gelach. De vrouw. Liefde...”, vervolgt de stem. Niet alleen wordt hiermee aangegeven wat voor soort thema’s en sentimenten de toeschouwer kan verwachten, ook wordt er vooruitgeblikt op wat komen gaat. De verteller weet hoe het verhaal zal verlopen en hoe het zal eindigen. Hierbij krijgt hij steun van het beeld, want in kortstondige sequenties is al vroeg in de film te zien hoe Alex ergens naar beneden valt [Bijlage I, afb. 18]. Tijdens de eerste kijkbeurt is de functie van deze beeldflarden nog onbekend, maar bij herziening wordt duidelijk dat hier een blik op Alex’ toekomst (de sprong van het Hilton) wordt geworpen.

Het is verder belangrijk om te beseffen dat deze zin, in tegenstelling tot eerdere uitspraken in dezelfde scène, op fluistertoon wordt uitgesproken. Alsof de *voice-over* niet wilt dat Alex – die de camera inmiddels zeer dicht is genaderd – hem hoort. Een hint naar een mogelijke (problematische) relatie tussen de auctoriale instantie en Alex.

Alex gaat het café binnen. De ontmoeting tussen hem en Aimée ontvouwt zich als beschreven. De *voice-over* houdt zich stil zolang het duurt, maar na afloop neemt hij het weer over: *“Oké. Laten we beginnen met het begin.”* De titel van de film – RECONSTRUCTION – verschijnt in grote blokletters op het scherm. Het narratief lijkt zich door toedoen van de *voice-over* nu eindelijk naar een chronologisch begin te verplaatsen. Blijkbaar verwacht de *voice-over* ook dat de toeschouwer ondertussen behoorlijk in de war is geraakt, want hij acht het noodzakelijk om de personages één voor één voor te stellen:

“Er zijn vier personages. Aimée en ik, August. We zijn getrouwd. Verder is er Alex, de jonge fotograaf en zijn knappe vriendin, Simone. Zij zijn niet getrouwd. Alex en Aimée gaan elkaar ontmoeten. Nog niet, maar spoedig. Allen zijn ze op zoek naar liefde. Er zal wat moeten worden gevochten. Laat de strijd beginnen!”

Het beeld volgt gedwee de woorden van de *voice-over*. Elk personage komt even close-up in beeld, pal van voren, recht in de camera kijkend [Bijlage I,

afb. 19]. Ook krijgt de toeschouwer van elk karakter wat parafernalia te zien waaruit informatie kan worden gehaald. August heeft een duur horloge, een pen, een boek met zijn naam erop en nette kleren. Aimée beschikt over rode lippenstift, een zilveren vlinderbroche en chique vrouwenkleding. Alex heeft een gouden aansteker, een horloge en stijlvolle mannenkleding. Simone tenslotte moet het doen met een ring, een rode, plastic vlinderbroche en een wat minder opvallende garderobe.

Zonder meer een handig overzichtje, maar er komt tenminste één nieuwe pertinente vraag bovendrijven: hoe is het mogelijk dat de *voice-over* August is? Is hij zowel een auctoriale instantie als een personage binnen de diëgese? Het zou wel de mogelijke connectie tussen hem en Alex verklaren. Uit de attributen die van August te zien waren (met name de pen en het boek) kan worden afgeleid dat hij schrijver is. Dit wordt in de scène na het voorstellen van de personages bevestigd wanneer August tegen Aimée zegt dat “*zijn verhaal bijna af is*” en dat hij “*weet hoe ze elkaar gaan ontmoeten*”, daarbij zeer waarschijnlijk refererend naar de ontmoeting tussen Alex en Aimée. Ook wordt gezien hoe hij zinnen schrijft die de hij eerder in de film gezegd heeft (“*iets dat zweeft*” is daarvan de opvallendste).

Uiteindelijk blijkt dat August niet slechts schrijver is, maar ook de schrijver van het verhaal dat in RECONSTRUCTION getoond wordt. Dit verklaart hoe het kan dat de *voice-over* zomaar het beeld naar zijn hand kon zetten en hoe hij wist wat er ging komen. Wordt deze gedachtegang doorgetrokken, dan kan voorzichtig worden geconcludeerd dat die merkwaardige scènes aan het begin een soort kladversies waren van het verhaal dat August schrijft.

Deze conclusie komt steviger te staan zodra blijkt dat August nog druk aan het redigeren is in zijn boek. Rondom het tweede afspraakje tussen Alex en Aimée – waarbij Aimée aanvankelijk blijk van herkenning geeft, maar Alex even later weer als een totale vreemde beschouwt – wordt bijvoorbeeld een paar keer gesneden naar August die met een somber gezicht zinsneden in een boek doorstreept en tussen de regels aantekeningen maakt [Bijlage I, afb. 20]. Als August daadwerkelijk het verhaal over Aimée en Alex schrijft, en dus de mogelijkheid heeft om het gebeurde naar zijn hand te zetten, dan is het ook

niet ondenkbaar dat hij de verantwoordelijke is voor het plotselinge geheugenverlies van Aimée en de rest.

Op dit punt gaat het vervolgens niet te ver om te veronderstellen dat August – als schrijver van deze film – eigenlijk een personificatie van Christopher Boe is. Boe is immers de daadwerkelijke schrijver van RECONSTRUCTION. Hij is degene die als auteur op de titels staat, niet August. Vanuit die gedachtegang is het dan ook tekenend dat Alex' beroep juist fotograaf is en dat die wetenswaardigheid wél expliciet door de *voice-over* wordt vermeld, terwijl de professies van Aimée en Simone onbekend blijven. Boe lijkt hier zijn cinematograaf- en schrijvers-zijn in respectievelijk Alex en August te hebben gespiegeld.

Boe heeft zijn aanwezigheid als zijnde regisseur en schrijver van de film dus verbloemd met behulp van de personages Alex en August. Tijdens het kijken van RECONSTRUCTION is niet Boe de schrijver, maar August. En bij vlagen – bijvoorbeeld tijdens de fantasie van Alex – is niet Boe de regisseur, maar Alex. Het is niet de hand van Boe die te zien is, maar de hand van August en/of Alex. Zodoende heeft Boe een positie in de marge ingenomen. Hij heeft zichzelf buiten de tekst neergezet en zijn invloed aan personages meegegeven. Zodoende heeft hij zichzelf deels verwijderd als variabele bij het construeren van de lezersfilm, opdat de toeschouwer nog meer invloed krijgt dan hij/zij al had (wat natuurlijk een zeer belangrijk thema is bij RECONSTRUCTION). De regisseur is daardoor buiten in zijn binnen-zijn.

§6.4 De tekst: binnen in zijn binnen-zijn

Samengevat: het plot van RECONSTRUCTION komt uit een boek dat wordt geschreven door een personage binnen de diëtese van de film. Alle gebeurtenissen zijn daardoor niet alleen aanwezig omdat ze zich voordoen, maar ook omdat ze binnen de filmtekst opgetekend worden door August. Vervolgens moet worden opgemerkt dat het boekverhaal ook een wezenlijk deel van het filmverhaal uitmaakt. Augusts boek is een materieel object in de wereld van RECONSTRUCTION en een katalysator binnen het narratief. Het is bijvoorbeeld zeer goed mogelijk dat het schrijven van het verhaal en een

bijkomstig *writers block* de oorzaak is van de huwelijksproblemen van August en Aimee. Al wordt zoiets nooit expliciet gemaakt.

Er is sprake van een dubbele, gelaagde aanwezigheid, waarbij het verhaal zichzelf op vrij unieke wijze voortstuwt en construeert. Wat August schrijft, dat gebeurt. En wat gebeurt, wordt door August beschreven. Er ontstaat een typisch Derridiaanse, vicieuze cirkel. Het narratief wordt later letterlijk afgerond: RECONSTRUCTION eindigt precies zoals het begint.

Voordat het zover is, verwijst Boe veelvuldig naar de extreme aanwezigheid van tekst. Het briefje dat Simone bij Alex in de jaszak stopt zonder dat hij het merkt is hier een mooi voorbeeld van. De toeschouwer krijgt niet de gelegenheid te lezen welke tekst er op staat, maar even is Simones stem te horen: *“Ik hou van je. Ik hoop dat je dat weet.”*. Later pas vindt Alex het briefje in zijn jaszak – opnieuw is Simone te horen – en de woorden doen hem definitief beslissen om Simone weer op te zoeken. Zoals Augusts boek het verhaal voortstuwt, zo krijgt het narratief hier een zetje door het briefje van Simone. En als dat briefje niet alleen onderdeel is van het filmverhaal, maar ook van Augusts boekverhaal, dan wordt weer een nieuwe laag aan het narratief aangebracht.

De extreme aanwezigheid van tekst binnen de film komt nog op andere manieren tot uiting. Tijdens locatiewisselingen bijvoorbeeld. Via een satellietperspectief verplaatst het verhaal zich dan naar een nieuwe plaats van handeling. Er wordt tot drie keer ingezoomd op het bovenaanzicht van Kopenhagen, waarbij de aanwezigheid van de betrokken personages en de naam van de locatie (“Hilton”, “Nörreport”) schriftelijk aangegeven staat [Bijlage I, afb. 21].

Met het aanhouden van een minder letterlijke definitie van ‘tekst’ krijgt de accentuering ervan nog een nieuwe dimensie. Door aan te nemen dat ook filmbeeld ‘tekst’ is (filmmaken is immers filosofie), kan de extreme aanwezigheid van tekst worden gekoppeld aan het streven naar *hypermediacy*. Door de toeschouwer eraan te herinneren dat hier geen sprake is van een bestaande, levende wereld, maar slechts een

geconstrueerde realiteit wordt het besef van tekst een stuk groter. Boe speelt hier veel mee. Naast het eerdere voorbeeld van de locatiewisselingen, kan ook de fantasie van Alex over de eerste ontmoeting met Aimée opeens worden beschouwd als tekst-in-tekst. Het is als een klein, opstandig fabeltje binnen de marge van de grotere, overkoepelende verhaallijn. Een film in een film.

Het spelen met verschillende (film)tekstuele niveaus komt ook naar voren tijdens een interview dat wordt gehouden met August. Terwijl Alex en Aimée het gezellig hebben op hun tweede date, wordt August bestookt met vragen over zijn visie op de liefde. Het opvallende aan het interview is dat Boe ervoor heeft gekozen om niet het vraaggesprek zelf te filmen, maar slechts het televisietoestel waarop het interview is te zien en te horen. Het beeld is dus niet 'live' aanwezig bij het gesprek, maar registreert slechts een uitgezonden versie ervan. Boe plaatst daarmee letterlijk een extra 'beeldscherm' binnen de diëgese, waardoor de afstand tussen August en de toeschouwer – die zich op een ander metaniveau bevindt – groter en meer afgebakend wordt.

Tegen het einde van de film lijkt het huwelijk tussen Aimée en August stuk te lopen op tekst. August legt uit dat hij onhandig is in het mondeling uiten van zichzelf en dat hij daarom het boek heeft geschreven. Hij overhandigt het haar [Bijlage I, afb. 22]. Wat betekent dit voor de rest van de film? Geeft August nu de macht over het verhaal van RECONSTRUCTION uit handen? Zijn boek is af, maar de film loopt door. Is Aimée nu de verantwoordelijke voor het filmbeeld? Het is niet te hopen, want in razernij verscheurt ze de bladzijdes. Ze laat een briefje achter (de derde keer dat dit gebeurt in de film) voor August met daarop de tekst: "Er zijn geen woorden met jou. Vaarwel."

Aimées voorkeur voor het gesproken woord tegenover het geschreven woord kan worden gezien als een verwijzing naar het logocentrisme binnen de Westerse samenleving. Traditioneel werd schrift gezien als inferieur aan spraak, maar met het concept '*différance*' geeft Derrida in zijn *Of Grammatology* aan dat het geschreven woord meer nuance aan kan brengen

dan het gesproken woord.⁶⁹ Fonologisch is er namelijk geen verschil tussen het uitspreken van '*différance*' en '*différence*', terwijl uit de geschreven variant blijkt dat het wel degelijk verschillende termen zijn. Daarbij betekent '*différer*' zowel 'verschillen' als 'uitstellen', wat Derrida gebruikt om aan te geven hoe bij het gesproken woord betekenisvorming altijd wordt uitgesteld totdat met behulp van het schrift als vervanger ('*supplément*') definitief het verschil tussen het ene en het andere kan worden aangeduid.

Uiteindelijk is Augusts boek als een oertekst; de ultieme katalysator van RECONSTRUCTION. De factor die alles in beweging houdt en de aanloop naar de climax construeert. De tekst in en van RECONSTRUCTION. Binnen in zijn binnen-zijn.

⁶⁹ Derrida, *Of Grammatology*.

7. De terugkeer (van het geloof in de (film)wereld)

Derrida en ik raakten niet uitgepraat. Er was simpelweg teveel van alles. Teveel constructie om te deconstrueren. Teveel marge om op te vullen. Teveel verwijzingen en antecedenten om te identificeren. Teveel metatekst om te definiëren. Er kwam geen einde aan.

Hoog tijd dus om er een einde aan te maken. Toen ik een migraine op voelde komen, besloot ik de projector voortijdig te stoppen. Ook Derrida wist niet meer wat onder en boven was. Het leek me het beste om maar snel te vertrekken en hem met rust te laten. Dan maar geen totaalbeeld van de film.

Ik was inmiddels bekend met de valkuilen van het landschap, dus de terugreis ging voorspoedig. Thuis aangekomen stond me een verrassing te wachten. Christopher Boe zat in de huiskamer. Ik vertelde hem van mijn zoektocht naar de glorie van de moderne film en overhandigde hem mijn notities van iedereen die ik was tegengekomen. Instemmend knikkend las hij ze aandachtig. Hij was trots dat ik zijn debuutfilm had meegenomen op mijn reis en stelde voor om de film af te kijken vanaf het punt waar ik hem bij Derrida thuis had stopgezet.

Zo gezegd, zo gedaan. Na afloop kletsten we nog wat na en plotseling leek alles wat ik ervaren had, samen te komen in één overweldigend besef. Had ik hem dan toch gevonden? Was de esthetische rijkdom van de moderne film tot mij wedergekeerd?

§7.1 Crescendo

Aimée en Alex spreken af in het café waar ze elkaar hebben ontmoet. Alex wordt opgehouden door Simone, die hem niet herkent, maar wel in hem geïnteresseerd is. Aimée is ondertussen gearriveerd in het café, bestelt wat bij de barman en wacht ongeduldig op Alex. August kijkt verbolgen vanuit zijn hotelkamer neer op het centrum van Kopenhagen [Bijlage I, afb. 23]. Alex probeert Aimée te bellen, maar eerst heeft hij geen kleingeld en later blijkt de telefoon niet te werken. Het is té toevallig om niet aan een rancuneuze

August toe te schrijven. Alex verlaat het café gehaast, maar Simone vraagt ter afscheid een zoen. Alex stemt in, en op dat moment kijkt Aimée kilometers verderop verbouwereerd op alsof ze beseft wat er is gebeurd.

“Adagio For Strings” zwelt aan terwijl Alex wanhopig door de straten van Kopenhagen rent om Aimée te zoeken. In een telefoonsel belt hij naar het café waar ze hadden afgesproken, maar de barman zegt dat hij Aimée niet gezien heeft terwijl ze nota bene recht voor hem in tranen staat af te rekenen. Koste wat het kost probeert August Alex en Aimée uit elkaar te houden.

Ze vinden elkaar toch. Aimée kijkt Alex beschuldigend aan. Alex zegt dat hij in de war was en het goed wil maken. Cut naar August die druk in zijn boek aan het schrijven is [Bijlage I, afb. 24]. Wat hij schrijft, wordt door de *voice-over* uitgesproken:

Alex aarzelde op het beslissende moment. Hij gaat Aimée verliezen. Al wat hem rest. Het enige dat hij heeft. Zal hun liefde standhouden? Wat zal daarvoor nodig zijn? Een test. Voor hem en voor haar. Een test van zijn liefde voor haar. Is dat idioot? Misschien. Als hij zich omdraait... Als hij twijfelt... Dan zal zij verdwijnen.

August onderwerpt Alex aan dezelfde test die Orpheus moest voltooien om zijn geliefde Euridice uit de Hades (de onderwereld) te bevrijden. Alex moet zijn liefde bewijzen door voor Aimée uit te lopen. Hij moet er blindelings op vertrouwen dat ze hem volgt. Wanneer hij omkijkt om te kijken of ze er nog is, zal ze voorgoed verdwenen zijn. Haar aanwezigheid hangt af van haar afwezigheid.

Alex begint te lopen en Aimee gaat hem achterna [Bijlage I, afb. 25] August gaat volledig op in het schrijven van de climax. Aangekomen bij de metro wordt Alex van voren gefilmd, met Aimee uit focus linksachter hem. De camera *pant* iets naar rechts en Aimee gaat langzaam schuil achter Alex [Bijlage I, afb. 26]. “Adagio For Strings” komt tot een crescendo. Zowel voor Alex als de toeschouwer is het niet duidelijk of Aimée er nog is. Alex kan de

onzekerheid niet langer aan en draait zich om. Aimee is verdwenen. Alex blijft achter in een verlaten metrostation. De foto's van de vrouw met de drie keuzes die hij aan het begin van de film aan Aimée liet zien hangen als posters aan de muur [Bijlage I, afb. 27].

Alex rent het Hilton-hotel binnen. August en Aimee komen net naar beneden. Alex vraagt wat Aimee aan het doen is, maar ze herkent hem niet. Alex probeert haar uit alle macht te overtuigen, maar het is tevergeefs. Aimee loopt weg en August vraagt haar wat er aan de hand was en of Alex haar kende. Ze antwoordt dat hij dacht dat hij van haar hield. *“Ah, wat leuk.”*, antwoordt August Cynisch. Aimee kijkt Alex nog even vragend aan en vertrekt dan samen met August.

Voor een laatste keer klinkt Augusts stem op de voice-over. *“De vrouw is vertrokken. Het gelach is verstomd. Maar de man is er nog.”*. Alex loopt door de drukke straat waarin hij werd geïntroduceerd, maar dit keer de andere kant op, weg van de camera. *“Nee, zo niet. Alleen.”*. De mensen zijn verdwenen. *“Kijk naar hem.”* Alex draait zich om en kijkt in de camera [Bijlage I, afb. 28]. Dan loopt hij de hoek om. *“Het is allemaal film. Het is allemaal een constructie. Toch doet het pijn.”*

§7.2 De reconstructie van het leven

“Toch doet het pijn.”. Dat zijn de woorden waarmee August RECONSTRUCTION besluit. Net als aan het begin van de film herinnert hij de toeschouwer er aan dat het allemaal maar gefingeerd is. Niets dan film. Niets dan constructie. En toch doet het pijn. Ondanks de *hypermediacy*, de zelfreflectie en de metacinema, weet RECONSTRUCTION te beklijven en ontstaat er empathie bij de toeschouwer. Hoe is dat toch mogelijk? Het is zo overduidelijk nep. En toch raakt het een gevoelige snaar.

In zijn interview met Twitch beschrijft Boe hoe dit volgens hem kan:

I think that we have to embrace the fact that cinema is a wonderful medium and it's a thrilling place to get to know life. Like I said in that other interview it's a sort of a backstage pass into life where we can experience things before we experience

*them in real life. We can have an understanding of death and love and loss because we experience them in cinema and that great joy of cinema is something we have to embrace even though we want to treat it as a serious medium that can discuss serious themes.*⁷⁰

Cinema is een duplicaat van de werkelijkheid (Derrida zou het wellicht een 'supplément' noemen). Een virtuele realiteit waarbinnen inzichten kunnen worden vergaard zonder dat daarvoor echte personages hoeven te lijden. Dát is de kracht van film en de glorie van de moderne film in het bijzonder. Hoeveel *hypermediacy* er ook ontstaat door allerlei filmtechnische vondsten en cinematografische hoogstandjes, uiteindelijk blijft er nog altijd voldoende *immediacy* over om in ieder geval het gemoed van de toeschouwer mee te sleuren en te beïnvloeden. Boe schreef in een essay:

*I could say that for nostalgic reasons I'm in love with cinema and it has taught me life. [...] Twenty-four frames [...] are so much more than just a second. These twenty-four frames are life. True life. Much richer, fuller, more interesting, endearing, wonderful (and sometimes in an unlucky situation, more boring) than anything else we might come up with.*⁷¹

Film biedt ons dus de mogelijkheid om een proefrit te maken in het leven. Om haar te reconstrueren in een verzonnen universum waar vervolgens lering uit kan worden getrokken. Dáárom kan de moderne film volgens Deleuze een medicijn zijn voor de apathie en het nihilisme die in de huidige postmoderne maatschappij heersen. En dát is waar RECONSTRUCTION uiteindelijk ook over gaat. Uit het interview met "Twitch":

I think that movies are a great medium to play with how slim the lines are, in our own lives, between fiction and reality. I think in many ways we construct our own reality, even though we don't

⁷⁰ Brown.

⁷¹ Christopher Boe, "To Tell A Beautiful Lie". 2005. *Reconstruction* – 30-05-2010. <http://www.landmarktheatres.com/mn/reconstruction.html>

*perceive it that way, and my movies are just playing with that idea.*⁷²

En uit Boe's essay:

*We keep trying to get to the essence of things—and that essence is often easier to find when you're removed from it, when you're observing it, rather than when you're experiencing it.*⁷³

In de conclusie van zijn essay is het uiteindelijk Boe zelf die het dichtste bij de glorie van de moderne film weet te komen..

*So that's what I've been trying to do—to be as simple and honest about something you can't say and you can't make. Because you can't say, "I love you." You can't make a close-up. It's all been said and done. It's a cliché the minute you think about it. There is no virgin ground left to dance on, but that doesn't stop you from wanting to find it, from wanting to pick out that secluded spot no one has seen and to say to your lover those words no one has said. But it's an illusion, like cinema. Sometimes illusions work—and often they work just because they are illusions. The hypnotic fascination of magicians exists, not in spite of, but because of the illusion. The cards are not magic, the body doesn't float in the air—and we love it exactly because of that. We're looking at a wonderful lie. Cinema works the same. No matter how much we know about the technique of moviemaking, no matter how many deleted scenes, alternative endings, directors' commentaries we look at, when the movie begins it still works (if it's good). So that's what I've been trying to do. To tell a beautiful lie I wish I could believe. The lie of love.*⁷⁴

Met dank aan reconstructie.

⁷² Brown.

⁷³ Boe.

⁷⁴ Ibidem.

8. Epiloog

De esthetische rijkdom van de moderne film blijft een wispelturig iets. Nooit zal ze helemaal doorgrond worden, want het zit juist in haar aard ondoorgrondelijk te zijn. Ze is vluchtig en beweegt zich altijd van ons af. Grenzen die ze overschrijdt, worden pas zichtbaar wanneer ook wij ze gepasseerd zijn. Vernieuwing die ze achterlaat, verandert langzaam in traditie, waaruit weer nieuwe vernieuwing voortkomt. Dit proces is oneindig en voor altijd. Besef dit, en kom zo dicht mogelijk bij de esthetische rijkdom van de moderne film.

Veel opvallende zaken zijn in deze studie bewust door mij in de marge achtergelaten. De telkens terugkerende spiegelbeelden en reflecties, bijvoorbeeld. Of de marginale rol van Monica, Augusts uitgeefster, en de mogelijkheid dat zij en August óók een affaire hebben. Het is aan U om ze te ontdekken, ze te verklaren en ze dominant te maken. Het is aan U om deze studie completer te maken tot op het punt dat U er tevreden een voorlopige punt achter kunt zetten. Maar vergeet het nooit: niets is af. RECONSTRUCTION niet en deze studie niet.

Alles is constructie. En hoe kunstmatig, nep, verzonnen, trucage of magie de constructie ook mag zijn: toch doet ze pijn. Toch beweegt ze ons. En beweging is leven.

Bibliografie

Adorno, T. W. en M. Horkheimer. *Philosophische fragmente*. 1944. Hier gebruikt in vertaling: *Dialectic of enlightenment: philosophical fragments*. Vertaald door Edmund Jephcott. Stanford, California: Stanford University Press, 2002.

Barthes, R. "The Death of the Author" In *Image, Music, Text*, geredigeerd door R. Barthes en S. Heath (New York: Hill and Wang, 1977): 142-148.

Bolter, J. D. en D. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.

Bordwell, David. "The Historical Poetics of Cinema" In *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, geredigeerd door R. Barton Palmer (New York: AMS Press, 1989): 369-398.

---. *Making meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

Brunette, P. en D. Willis, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

Buckland, Warren. "Preface" In *The Film Specator: From sign to mind*, geredigeerd door W. Buckland (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995): 18-24.

---. *The Film Spectator: From sign to mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

Cassetti, Francesco. "Face to Face" In *The Film Specator: From sign to mind*, geredigeerd door W. Buckland (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995): 118-139.

Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. 1968. Hier gebruikt in vertaling: *Difference and Repetition*. Vertaald door Paul Patton. Londen: Athlone Press, 1994.

---. *Qu'est-ce que de la philosophie?* 1991. Hier gebruikt in vertaling: *What is Philosophy?*. 1991. Vertaald door Hugh Tomlinson en Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. 1967. Hier gebruikt in vertaling: *Of Grammatology*. Vertaald door Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

Hall, Stuart. "Encoding/Decoding" In *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*, geredigeerd door S. Hall et. al. (Birmingham: CCCS, 1980): 107-116.

Lakoff, G. en M. Johnson. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Metz, C. *Essais sur la signification au cinéma*. 1968. Hier gebruikt in vertaling: *Film Language: A Semiotics of Cinema*. Vertaald door Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.

Nietzsche, Friedrich. *Die Fröhliche Wissenschaft*. 1882. Hier gebruikt in vertaling: *De vrolijke wetenschap*. Vertaald door Pé Hawinkels. Amsterdam [etc]: De Arbeiderspers. 1999.

Odin, Roger. "A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film" In *The Film Spectator: From sign to mind*, geredigeerd door W. Buckland (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995): 227-235.

---. "For a Semio-Pragmatics of Film" In *The Film Spectator: From sign to mind*, geredigeerd door W. Buckland (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995): 213-226.

Raessens, Joost. *Filosofie & Film: Viv@e la différence: Deleuze en de cinematografische moderniteit*. Budel: Damon, 2001.

Reconstruction. Reg. Christopher Boe. Scen. Christopher Boe & Mogens Rukov. Prod. Lars Kjeldgård, Tine Grew Pfeiffer & Åke Sandgren. Act. Nikolaj Lie Kaas, Maria Bonnevie, Krister Henriksson. Director's Cut, HR. Boe & Co, Nordisk Film & TV2 Danmark, 2003.

Shannon, C. E. en W. Weaver. *The mathematical theory of communication*.
Urbana, Illinois: University of Illinois Press. 1949.

Bijlage I



Afbeelding 1: *Nicolaj Lie Kaas als Alex*. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 2: *Maria Bonnevie als Aimée*. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 3: *De goochelaar*. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 4: *Kopenhagen in beweging*. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 5: *Aimée loopt door Kopenhagen + overlays*. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 6: *Illusionist in metro-station*. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



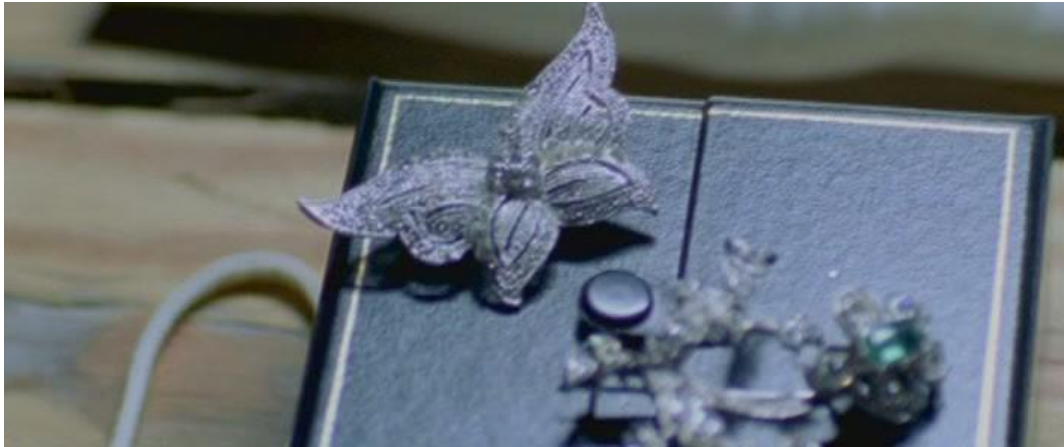
Afbeelding 7: *Aimée¹ streelt Alex over de wang.* Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 8: *Aimee² streelt Alex over de wang.* Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 9: *Maria Bonnevie als Simone.* Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 10: *Aimées broche*. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 11: *Simones broche*. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 12: *De vrouw met drie keuzes*. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 13: *Simone, de reflectie van Aimée*. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 14: *Aimée, de reflectie van Simone*. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 15: *De goochelaar doorbreekt de vierde muur*. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 16: *Alex komt een lege straat ingelopen.* Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



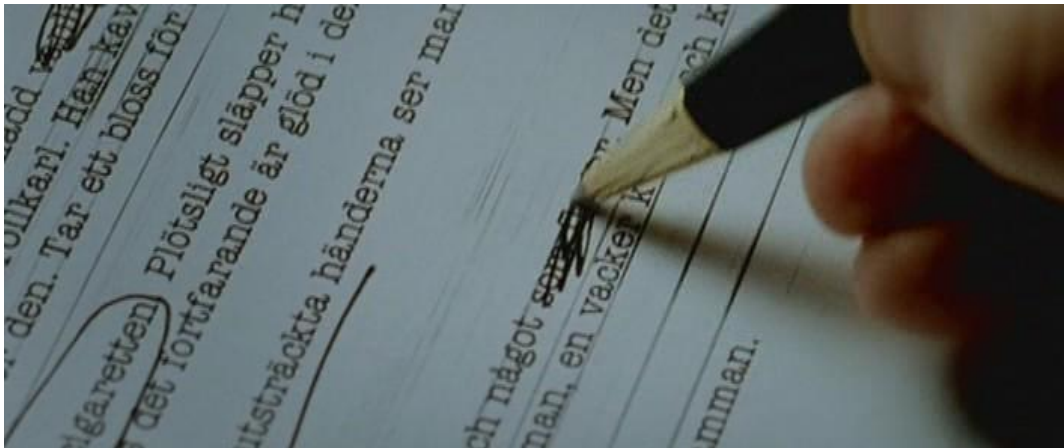
Afbeelding 17: *Alex komt een volle straat ingelopen.* Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



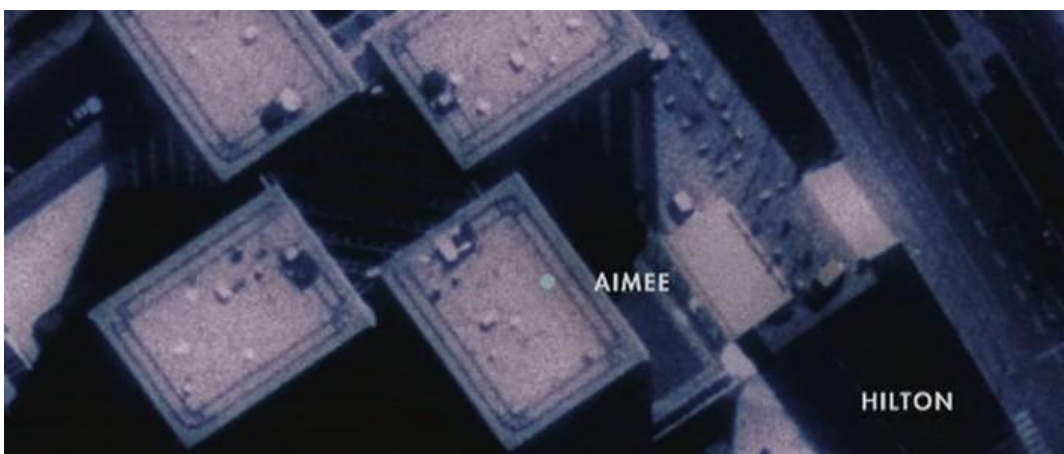
Afbeelding 18: *Alex valt.* Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 19: August wordt geïntroduceerd. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 20: August redigeert. Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 21: Zoomniveau Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 22: *Alex geeft Aimée het boek.* Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 23: *August kijkt naar Copenhagen.* Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 24: *August onderwerpt Alex aan de test.* Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 25: *Alex loopt voor Aimée uit.* Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 26: *Alex twijfelt en Aimée gaat langzaam achter hem schuil.* Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 27: *Alex blijft alleen achter in de ondergrondse.* Uit: RECONSTRUCTION, 2003.



Afbeelding 28: *Alex kijkt op recht in de camera.* Uit: RECONSTRUCTION, 2003.