

Een Sartriaanse analyse van Providence

Filmesthetische en fenomenologische beschouwingen over
verbeelding en waarneming

71

Maarten Coëgnarts & Peter Kravanja

Providence (1977) is de eerste Engelstalige film van de Franse *Rive-gauchecineast* Alain Resnais en biedt net als zijn bekendere werken *Hiroshima mon amour* (1959) en *L'année dernière à Marienbad* (1961) een filmische verkenning van de precaire relatie tussen verbeelding en realiteit.

Clive Langham (John Gielgud) is een stervende oude schrijver die vanuit zijn bed en onder invloed van Chablis en pijnstillers worstelt met de plot van zijn laatste roman. Verbitterd over de zelfmoord van zijn terminaal zieke vrouw Molly (Elaine Stritch), laat hij zijn naaste familieleden, waaronder zijn twee zonen, Claude (Dirk Bogarde) en Kevin (David Warner), en Sonja (Ellen Burstyn), de geliefde van Claude, opdraven als fictieve romanfiguren in een sombere wereld. De film, naar een scenario van de Britse toneelschrijver David Mercer, speelt zich grotendeels af in het hoofd van deze cynische en hautaine aristocraat. Meer bepaald opent de film binnen de al bestaande diëgetische realiteit van de schrijver een nieuw gefragmenteerd universum als product van zijn verbeeldend bewustzijn. Wanneer in de idyllische finale de 'echte' familieleden hun opwachting maken, breekt de film los uit de contingente en willekeurige chaos van zijn verbeelding en wordt de tot hiertoe overwegend versplinterende en labyrintische materie alsnog in een homogene, zij het enigszins ambigue, vorm gesmeed.

Elke filmmaker die de intentie heeft iets te vertellen over de mentale wereld van een personage ziet zichzelf vroeg of laat geconfronteerd met de volgende filmische probleemstelling: op welke manier kan de oppositie tussen realiteit en verbeelding filmisch worden aangekaart? Immers, zowel de diëgetische realiteit als de geesteswereld van het personage dringen zich in dezelfde modaliteit op aan het bewustzijn van de kijker. Het onderscheid tussen verbeelding en realiteit wordt namelijk overbrugd door de allesoverheersende visuele iconiciteit van het camerabeeld, die het verschil tussen beide opheft. De mentale wereld van Clive die in wezen niet zichtbaar is, biedt zich visueel aan en zou zo dezelfde status kunnen krijgen als de realiteit waarin het personage vertoeft. Door de visualisering van het mentale *point-of-view* van de protagonist valt het onderscheid met de in de diëgetische werkelijkheid gebeurde feiten weg en ontstaat het gevaar dat de toeschouwer vaak niet weet of het over beelden gaat in de diëgetische realiteit of om mentale beelden.

Welnu, om dit onderscheid te herstellen en de onzekerheid weg te nemen over de inhoud van het beeld, reikt *Providence* allerlei oplossingen aan. Meer bepaald worden aspecten van mise-en-scène, kleur, geluid en montage aangewend om het verschil tussen verbeelding en perceptie te handhaven. Een formele analyse vereist derhalve in de eerste plaats filosofische inzichten met betrekking tot deze twee aspecten van het menselijk bewustzijn. Het werk *L'imaginaire* (1940) van de Franse filosoof en schrijver Jean-Paul Sartre verschaft wat dat betreft een bruikbaar en inzichtelijk referentiekader. In zijn fenomenologische





beschrijving van de verbeelding onderscheidt hij vier grote kenmerken die hij telkens afzet tegenover de perceptie. We overlopen ze kort waarbij we telkens de overstap maken naar de concrete filmbeelden van *Providence*.

De verbeelding als een bewustzijn

Voor Sartre is verbeelding in essentie een bepaald soort van bewustzijn. Net als de grondlegger van de fenomenologie, de Joods-Oostenrijks-Duitse filosoof Edmund Husserl eerder distantieert hij zich van de traditionele opvatting dat het mentale beeld louter

een representatie is van onze sensorische ervaring en dientengevolge van dezelfde aard is als onze materiële realiteit (de zogenaamde 'illusie van immanentie'). Het mentale beeld is niet een ding naast andere dingen, maar is net als de perceptie een unieke *oriëntatie* van ons bewustzijn ten opzichte van een object. Sartre (1940: 19): 'L'objet de ma perception et celui de mon image sont identiques: simplement la conscience *se rapporte* à ce même objet de deux manières différentes.' Als ik bijvoorbeeld denk aan de persoon Pierre, dan denk ik helemaal niet aan een portret van Pierre. Ik denk aan de levende Pierre, niet aan een of andere entiteit in mijn bewustzijn, zoals een dia in een diaprojector. Ik kan Pierre beschrijven en niet het mentale beeld. Wanneer ik daarentegen Pierre waarneem, dan zie ik hem bijvoorbeeld zitten in die welbepaalde stoel, mijn bewustzijn ontmoet hem dan rechtstreeks als bestaand en aanwezig (Leysen 2002: 27).

In *Providence* worden Claude, Kevin en Sonja zowel verbeeld als waargenomen door het bewustzijn van Clive. In beide gevallen zijn de objecten hetzelfde (namelijk zijn familieleden van vlees en bloed), alleen heeft het bewustzijn van de protagonist op twee verschillende manieren betrekking op deze objecten. De waarneming primeert in het laatste deel van de film en betreft het moment waarop Clive zijn verjaardag viert in het bijzijn van zijn 'echte' kinderen. Het verbeeldend bewustzijn overheerst het grootste deel van de film en valt overwegend samen met de geïsoleerde momenten waarop de cynische schrijver 's nachts dronken aan het fantaseren is in zijn slaapkamer. De mentale beelden wisselen hierbij af met opnamen van Clive in zijn bed. Er is geen feitelijk verband tussen enerzijds de mentale voorstellingen en anderzijds de diëgetische realiteit waarin de oude man verschijnt. Hoewel het volkomen plausibel is dat een personage zichzelf mentaal verbeeldt, maakt Clive geen deel uit van zijn eigen mentale creaties op uitzondering na van één vluchtige herinnering: het moment waarop hij zijn vrouw dood aantreft in bad.

Om de breuk met de waarneming te bewerkstelligen doet de film hoofdzakelijk beroep op de verplaatsende kwaliteit van montage. In dit geval worden individuele beelden op zo'n manier naast elkaar geplaatst dat de relatie tussen beide vanuit een realistisch oogpunt nogal onwaarschijnlijk lijkt. De natuurlijke orde wordt verplaatst en verstoord, waardoor de kijker niet langer een werkelijkheid ervaart die beantwoordt aan en gemotiveerd is vanuit zijn dagelijkse zien en horen. Frappant in dit verband is de scène waarin Claude een bezoek brengt aan zijn minnares Helen (die in de diëgetische werkelijkheid zijn moeder Molly is). Claude belt aan, waarna Helen een steile trap naar de deur beneden neemt. Het desoriënterende perspectief met de combinatie van grote objecten op de voorgrond en minuscule personages in de diepte roept een filmisch equivalent op van een gravure van M.C. Escher. In een volgende opname is deze helling echter verdwenen en staat de deur op gelijke hoogte met de vloer van de kamer. Decoupage fungeert als instrument om het onderscheidende en versplinterende karakter van het verbeeldende bewustzijn metaforisch aanschouwelijk te maken. Ze gooit de causale orde der dingen overboord en stelt zo de verbeelding aanwezig binnen de visuele iconiciteit van het camerabeeld.



In de zonovergoten finale maakt de film een ommekeer en neemt het homogene betekenisverloop van de perceptie het over van de contingente en versplinterende chaos van Clives verbeeldende bewustzijn. De film toont de oude man bij klaarlichte dag op een stoel in de tuin van zijn kasteel. Het is een idyllisch tafereel waarbij de natuurlijke kleuren en het natuurlijke licht in sterk contrast staan met het kille, artificiële uitzicht van Clives 'mentale wereld'. Claude en zijn vrouw arriveren als eerste om Claudes vader te feliciteren met zijn verjaardag. Met een preci-

sie die doet denken aan Robert Bresson toont de film ons vervolgens vijf geïsoleerde close-ups van handelingen: Sonja reikt haar linkerhand aan de rechterhand van Clive; Clive op zijn beurt biedt zijn linkerhand aan de rechterhand van Sonja; Sonja kust Clive op de wang; Claude legt zijn rechterhand op de schouder van Clive waarna Claude tenslotte zijn vader op het hoofd kust. Met deze aaneengesloten beeldenreeks biedt de film aanraking en lichamelijkheid. Het bewustzijn van Clive positioneert de personages niet langer als niet-reëel, maar als concreet en nabij. De contingente en versturende elementen van de montage zijn afwezig en worden afgevlakt tot een homogeen geheel.

Claude en Sonja en later ook Kevin verzamelen zich vervolgens rondom de jarige Clive die centraal in beeld wordt genomen. Het is een statisch *tableau vivant* waarin alle personages worden samengebracht. De afgebeelde voorstelling wordt niet langer perceptueel uiteengerafeld, maar behoudt haar eenheid. Ook later in de film vrijwaren de beelden de eenstemmige natuur van de waarneming. Zo wordt een circulaire beweging van de camera gebruikt om deze eenheid overdrachtelijk na te bootsen. In een boog van 360 graden draait de camera horizontaal van rechts naar links ten opzichte van de afgebeelde eettafel waarrond de protagonisten zich bevinden. Hierbij defileert de camerablik over het groene tapijt van gras en bomen om uiteindelijk opnieuw bij de plaats van aanvang terecht te komen.

De quasi-observatie van armoedige beelden

Het tweede kenmerk dat Sartre isoleert, is het fenomeen dat het verbeeldende bewustzijn de gedaante aanneemt van een quasi-observatie. Omdat de verbeelding van Pierre slechts een voorstelling is van Pierre alsof hij daadwerkelijk aanwezig is, kan het nooit de gedetailleerde, concrete, sensorische rijkdom bezitten van de perceptuele observatie. 'La contexture intime de l'objet n'est pas la même dans l'image et dans la perception' (Sartre 1940: 37). Sartre stelt dan ook dat mentale beelden ons in wezen niets nieuws kunnen aanleren buiten datgene we al weten. Wanneer we bijvoorbeeld de Eiffeltoren op een zo gedetailleerd mogelijke manier zouden willen verbeelden, dan stuiten we al snel op een essentiële armoede inzake textuur, constructie, afmetingen, ornamentgebruik enzovoort. We zouden terugvallen op de kennis die we al bezitten.

Ook in *Providence* wordt dit verschil in de verschijningswijze van de dingen filmisch opgeroepen. Illustratief in dit verband is de scène aan de kust waarin Claude op een veranda een discussie voert met Helen. Het betreft een mentaal beeld van het verbeeldende bewustzijn van Clive. We horen het reële geluid van de zee. De eigenlijke zee en de golven die haar bepalen, net als het zand en de lucht, worden picturaal nagebootst op karton. De filmbeelden kennen de verbeelde zee een andere structuur toe dan de waargenomen zee. De protagonist kan de verbeelde zee immers niet observeren zoals hij een reële zee observeert. De ante-filmische ruimte wordt vervormd en bewust artificieel gehouden om zo uiting te geven aan dit wezenlijke kenmerk van de verbeelding. Zoals al eerder aangehaald, vormt de zonovergoten eindsequentie hierop een contrapunt. Hier wordt de natuur aangegrepen om de kloof met de verbeelding uit te diepen en esthetisch aanschouwelijk te maken.

Het verbeeldende bewustzijn geeft zijn object als een niet-zijnde

Waar de waarneming het object (Pierre) steeds zal positioneren als reëel en bestaand (dichtbij, veraf, helder, wazig), zal de verbeelding het object steeds positioneren als niet-reëel. Sartre beschrijft vier vormen waarop een object als niet-reëel kan worden voorgesteld: niet-bestaand; afwezig; elders bestaand; noch bestaand, noch niet-bestaand. Doordat het object bij de verbeelding als niet-reëel wordt gepositioneerd, volgt hieruit dat het object, ongeacht de wijze van voorstelling, wordt neergezet als een niets. 'Dire j'ai une image de Pierre équivaut a dire, non seulement je ne vois pas Pierre, mais encore je ne vois rien du tout' (Sartre 1940: 32).

In Clives verbeeldende bewustzijn van Claude is Claude hem noodzakelijk gegeven onder een intuïtief aspect: zijn bewustzijn beoogt hem in zijn lichamelijkeheid, dit is zijn zoon die hij kan zien, aanraken, horen. Maar hij kan hem niet aanraken of zien. In zijn mentale beeld van Claude is enkel de zintuigelijke intuïtie van Claude gegeven, niet Claude zelf. Of nog: hij is aanschouwelijk-afwezig ('intuïtif-absent'). Hoe treffend, hoe levend en sterk het mentale beeld van zijn zoon ook moge zijn, het geeft zijn object als een niet-zijnde ('un néant') (Leysen 2002: 37). Zoals al beschreven in de bovenstaande voorbeelden wordt deze niet-reële kwaliteit van de mentale beelden bovenal filmisch opgeroepen door een doorgedreven stiling waarbij kleur en zoals hieronder ook zal blijken geluid een materieel labiele en vluchtige vorm suggereren, ontdaan van elke concrete lichamelijkeheid.

Spontaniteit

De laatste karakteristiek die het verbeelden onderscheidt van de waarneming vindt Sartre in de spontaniteit. Die is gerelateerd aan de mate van activiteit. Waar perceptie passief is ten opzichte van het object waardoor het gedetermineerd wordt, is verbeelding actief: ze wordt immers niet bepaald door het object, precies omdat dat het niets is. Het verbeeldende bewustzijn moet zijn objecten immers zelf scheppen en in stand houden, terwijl het waarnemende bewustzijn stoot op de dingen die zich aanbieden (Leysen 2002: 42).

We hebben al het actieve ingrijpen van de montage vermeld. Deze constitutieve en scheppende eigenschap van de verbeelding wordt ook filmisch benaderd door een inventief gebruik van het geluidsspoor waarbij de cynische commentaarstem van Clive intervenueert en in de gebeurtenissen van de mentale wereld doordringt. In het begin van de film bijvoorbeeld verlaat Sonja via een trap de rechtbank en stuit ze op dokter Mark Eddington, een vriend van Claude. Sonja nodigt hem vervolgens uit voor een lunch samen met haar echtgenoot. Dan gebeurt er plots iets eigenaardigs en gaat de scène een totaal andere richting uit. De camera volgt namelijk Mark in een taxi en niet Sonja die terugkeert via de achterliggende trap waar ze vandaan kwam. Terwijl de camera zich van haar distantieert en zo het wegrijden van de taxi imiteert, probeert Clives commentaarstem haar nog te stoppen ('Sonja! Wait a minute.').



maar tevergeefs: de camera zwenkt uit naar Mark, waarop een misnoegde Clive repliceert: 'But what are you in my scheme of things Eddington? A jolly old bloody old doctor character? [...] I'm getting rid of you at once', waarop de film opnieuw Sonja toont.

De film biedt talrijke andere voorbeelden waarbij Clives commentaarstem actief bepaalt wat de inhoud is van de mentale beelden, alsof de handelingen en dialogen van de personages gehoorzamen aan het bevel van een regisseur. In de rechtbankscène bijvoorbeeld fluistert Clive in *voice-over* het woord 'werewolf', waarna even later Claude



het woord herhaalt. Ook toont de film enkele opnames van een telefoon, gevolgd door de woorden ‘The telephone...why not’, waarna even later de telefoon rinkelt en Claude de hoorn opneemt.

Op nog andere momenten worden de stemmen van Sonja en Claude zelf volledig verwijderd en neemt de mannelijke stem van Clive het over. Ook hier overschrijdt de contradictie tussen beeld en geluid de grens van de normale waarneming. De mismatching tussen stem en gezicht scheidt niet langer een tactiele band met het waargenomen personage.

Meestal overbrugt de diëgetische klank de afstandelijke dimensie van het filmbeeld. Maar door dit betekenselement uit te schakelen, wordt de abstracte en niet-reële kwaliteit van het visuele benadrukt. Op die manier evocert de film binnen het camerabeeld de onwezenlijke natuur van de verbeelding.

In de finale scène vinden we niets van dit alles terug. De commentaarstem is verdwenen en de relatie tussen beeld en geluid is hersteld. Het waarnemend bewustzijn neemt het weer over en het geluid verleent de beelden opnieuw een lichamelijke dimensie. Ook hier worden alle plooien, ditmaal van akoestische aard, gladgestreken.

Samenvattend kunnen we stellen dat de oppositie tussen verbeelding en realiteit via allerlei tegenstellingen formeel aanwezig wordt gesteld binnen de denotatieve dimensie van het beeld. Zo staat de tactiele en harmonische opbouw van de perceptie in sterk contrast met de ontlichaamde en caleidoscopische mozaïekstructuur van de verbeelding. Ook contrasteert het warme en zonnige kleurenpalet van de waarneming met de artificiële en kille aard van de mentale beelden. Een andere spanning is veeleer van akoestische aard en ontstaat wanneer de perceptueel vaststaande betekenis tussen beeld en geluid wordt losgewrikt. Al deze wrijvingen van vormelijke aard bepalen de esthetische eigenheid van *Providence*.

Bibliografie

Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris: Gallimard, 1940/1971.

Leyssen, Sigrid. *Armoede en rijkdom van de verbeelding. Een bespreking van Sartres L'imaginaire*, Proefschrift aangeboden tot het verkrijgen van de graad Licentiaat in de wijsbegeerte, K.U.Leuven, Hoger Instituut voor Wijsbegeerte, 2002.

1977 / Frankrijk, Zwitserland / 110 min. / Regie: Alain Resnais / Scenario: David Mercer / Fotografie: Ricardo Aronovich / Muziek: Milkós Rózsa / Montage: Albert Jurgenson / Productie: Yves Gasser, Klaus Hellwig & Yves Peyrot / Vertolking: John Gielgud (Clive), Dirk Bogarde (Claude), David Warner (Kevin), Ellen Burstyn (Sonja) e.a. / CM 200.