

VERHOUDING MODERNE FILM - MODERNE ROMAN (1)

---

Een onderzoek naar de gemeenschappelijke kenmerken van beide genres inzonderheid naar de verwantschap van de 'nouveau roman' met de 'nouveau cinéma'.

Vooreerst zouden we willen opmerken dat het behandelde onderwerp zo veelomvattend is, dat we ons bijna noodzakelijkerwijze hebben moeten beperken tot de 'nouveau roman'. Hier en daar werden echter wel bepaalde Nederlandse romans besproken. Wat de film betreft hebben we films uit diverse landen aan een onderzoek onderworpen.

In een eerste hoofdstuk zijn we op zoek gegaan naar een bepaling van de moderne roman en van de moderne film. De roman is een wereld in woorden waarin we twee delen kunnen onderscheiden, met name : de fictie of het verhaal en de narratie of de manier waarop het verhaal verteld wordt. Nog verder doorgetrokken zou men de voorkeur kunnen geven aan een vierledige indeling: 1. er is het feit van het vertellen (narration), 2. er is iets dat verteld wordt (het verhaal), 3. er is iemand die vertelt, 4. er is iemand aan wie verteld wordt.

Wat de moderne roman betreft zijn we uitgegaan van de analyse van B.F. Van Vlierden (2). Vroeger was de roman het meest vormloze genre. Hij moest aan geen enkele wet gehoorzamen. De roman hoefde helemaal geen vorm te hebben, want in de burgerlijke en nuchter realistische tijd vond de roman deze vorm toch in de werkelijkheid zelf. Deze werkelijkheid had zelf vorm en de roman had daardoor dus geen vorm meer nodig. De roman was een spiegel van de bourgeoismaatschappij, het epos van het burgerdom.

- 
- (1) Roger VERHAEGEN, Verhouding moderne film-moderne roman, Centrum voor Communicatiewetenschappen, Leuven, september 1970, 141 blz.
- (2) B.F. VAN VLIERDEN, Van in 't Wonderjaar tot de Verwondering: een poëtica van de Vlaamse roman, De Nederlandse boekhandel, Antwerpen.

Naarmate dat men aan deze werkelijkheid gaat twijfelen, dat het wereldbeeld van de mens verandert, moet de roman zelf meer vormgevend gaan optreden. Dus: voor het aanvankelijk realisme was de inhoud de vorm (d.i. de werkelijkheid zelf) voor de roman van vandaag is wanneer men de lijn doortrekt de vorm de inhoud (de vorm is datgene waar het om draait).

Van epos tot roman gaat men van roman naar een nieuw soort van schriftuur, het schrijven wordt meer en meer teruggebracht op de problematische schrijfsituatie zelf. Het schrijven wordt een zelfvinden, een zelscheppen en ordenen, het scheppen van een nieuwe creatieve wereld en waarbij de lezer als actieve medeschepper optreedt. Schrijven is voor de schrijver een vorm van zijn bestaan, een deel van zijn totale zijn geworden.

Daarna hebben we aandacht besteed aan Alain Robbe-Grillet (1). Hij verwijt de vroegere romans hun interpretatie van de wereld omdat deze wereld noch verklarend noch absurd maar doodgewoon is. De held van vroeger is in een 'elderszijn' geworpen, de held van vandaag blijft in de wereld. De moderne roman verzet zich tegen de opeenvolging van gebeurtenissen die zich logisch, rechtlijnig en chronologisch naar een einde toe ontwikkelen. Er wordt meer aandacht gevraagd voor de creatieve kracht van het schrijven, de zogenaamde 'écriture'. Dit gaat dikwijls gepaard met het schrijven zelf dat tot onderwerp en voorwerp van de roman gekozen wordt.

Robbe-Grillet somt volgende kenmerken van de 'nouveau roman' op.

1. de nouveau roman is geen theorie, wel een onderzoek om te ontsnappen uit de sklerose van de negentieneeuwse roman. De romanciers vormen geen hechte groep en zoeken ieder naar de hun specifiek eigen vormen.
2. De 'nouveau roman' wil alleen maar de constante evolutie van het romangenre voortzetten. In elke maatschappij heeft men conservatieven en voorlopers. Stendhal was in de tijd van Balzac reeds de voorloper van de moderne roman. En de lijn loopt verder over Joyce, Kafka, Beckett naar de jongste generatie toe. Alleen de psychologie van de oude roman wordt overboord gegooid.
3. De 'nouveau roman' interesseert zich alleen voor de mens en hoe de mens in de wereld gesitueerd wordt. De mens komt zelfs over in de gedegenereerde figuren van een

---

(1) Alain ROBBE-GRILLET, Pour un nouveau roman, Collection 'Idées'.

Beckett. Bovendien is er een relatie tussen de wereld (de zo veelbesproken 'objecten' van de nouveaux romanciers) en de mens.

4. De 'nouveau roman' beoogt slechts een totale subjectiviteit. Alles wat geschreven wordt door een subject is subjectief. Men kan enkel maar een zekere graad van objectiviteit bereiken en ernaar streven. Telkens echter is het een MENS die ziet, die voelt en die verbeeldt.

5. De 'nouveau roman' richt zich tot alle mensen van goede wil. Hij richt zich niet tot een elite. Hij wordt geschreven in de gewone dagelijkse taal en stelt dus geen lektuurproblemen. De menselijke tijd en niet de chronologische tijd staat centraal. Er steekt bovendien geen interpretatie meer in deze romans wat de lektuur nogmaals vergemakkelijkt.

6. De 'nouveau roman' verdedigt geen enkele betekenis die tot confectie-artikel gefatsoeneerd is. De 'nouveau roman' is een recherche die zelf zijn eigen betekenis zal creëren. Een volledige betekenis heeft trouwens niet langer meer zin in een tijd waarin we door wetenschappelijke publicaties overspoeld worden.

7. De 'nouveau roman' schrijver houdt zich alleen bezig met de literatuur. De literatuur kent immers geen voorafgaande betekenis. De Roman moet zelf zijn eigen betekenis uitvinden.

Wat de film betreft zijn we uitgegaan van zijn fysiologische bepaling. Een film is een geheel van auditieve en visuele beelden mechanisch tot stand gebracht. Wat de speelfilm aangaat, kunnen we hier eveneens het onderscheid tussen fictie en narratie maken.

Wat de moderne film betreft haalden we enkele punten aan om het modern zijn te bepalen zonder hierbij volledigheid na te streven omdat bepalen van wat 'modern' is altijd zeer moeilijk is en in het geval van de moderne film al te complex.

Vooreerst stelden we eveneens een reactie tegen het oude verhaalschema vast. Men gaat de camera meer creatief, scheppend gebruiken. Men tracht het filmedium te vernieuwen. Men maakt niet langer onderscheid tussen de vorm en de inhoud of tussen de drie lagen (materiële laag, voorstellingslaag, laag van het aangezicht.)

Een tweede punt was dat de moderne film het filmen zelf tot onderwerp en voorwerp heeft, niet alleen wat de thema's betreft maar ook in de manier waarop deze verfilmd worden komt dit tot uiting.

Een derde punt is de integratie in de eigen levensgemeenschap. Misschien bestaat er wel een soort internationale filmerij maar het is duidelijk dat daarnaast nog een geheel eigen nationale productie bestaat zo o.m. de franscanadese film van

Quebec, de oosteuropese film enz... die geïntegreerd zijn in de eigen levensgemeenschap.

Een vierde belangrijk punt was de dedramatisering. Hier hebben we het gehad over de 'verloren betekenissen' in de film van Antonioni. Het niet meer zo dramatisch opgebouwd zijn van het gegeven in de moderne film, de meer documentaire benadering van de speelfilm. Hierbij samenhangend hebben we de invloed van de 'cinéma direct' op de speelfilm behandeld. We vroegen ons ook af of de moderne film gekenmerkt is door een fundamenteel realisme en stelden vast dat de moderne film meer authentiek is dan de film van vroeger.

Een vijfde punt was: is de film spektakel of niet? De film is en blijft een spektakel maar het spectaculaire wordt minder belangrijk geacht, het woord is belangrijker geworden in de moderne film.

Ook van het theater is de film niet vervreemd, hij heeft zich alleen maar gericht naar het goede theater o.m. Brecht en de 'Verfremdung'. De improvisatie gaat slechts op voor een beperkt aantal moderne films en hier is het nodig een onderscheid te maken tussen 'onbewuste' en 'bewuste' improvisatie.

Of is de moderne film een cinéma de cinéaste tegenover de oude cinéma de scénariste. Maar Resnais maakt scenariofilms, zelfs bij Godard is er een inventieve narratie die gevoeligheid, poëzie, fantasie, observatie is voor cinema te zijn. In al de films van Godard: il y a toujours une histoire. Dus is hij één van onze grootste scenarioschrijvers. Of een cinéma de plan dan? Kenmerkend is hier de 'plan séquence of montage in het beeld'. Een techniek die toelaat dat de werkelijkheid voor de camera niet meer zozeer geweld wordt aangedaan. Maar anderzijds stellen we bij de jonge cineasten weer een hernieuwde belangstelling vast voor montagevormen. Niet alleen theoretisch maar ook in de praktijk zelf.

Tenslotte legden we er nog de nadruk op dat de moderne film een contemplatief of reflectief karakter heeft. Technieken als het Verfremdungseffekt, de 'discours indirect libre' kunnen hier vermeld worden. Trouwens dit reflectieve ervaart men ook in andere genres van de kunst zo o.m. in de muziek.

Het is opmerkelijk dat in België heel wat goede films niet vertoond worden omdat de distributie in gebreke blijft. Dit maakt dan ook een doordenken over het fenomeen 'moderne film' tot een uiterst lastige opdracht.

Als laatste punt hadden we het dan over de rol van het toeval en de rolverandering van de camera. Hierbij werd dan een parallel getrokken tussen het begrip 'aléa' in de muziek en in de film. Waar het toeval in de muziek een vreemde entiteit was,

is het in de film altijd op zijn plaats geweest. Lumière plaatst zijn camera in het station van La Ciotat en verder deed hij niks. De camera enregistreerde zelf en het gebeuren werd in scène gezet door het toeval.

Dan is de strijd tegen het toeval begonnen. Alles moet vooraf overzien kunnen worden. Eisenstein heeft dan terug een eerste stap naar het 'bewuste' toeval genomen en in de moderne film en bij Godard speelt de 'aléa' op een nog meer absolute wijze.

Hiermee hangen de veranderingen van de camera samen (voyeur, meneur de jeu absolu, interlocuteur, voyeur passif, voyeur provocant). Een film waarin deze veranderingen van de camera op een verantwoorde en esthetische wijze zijn doorgevoerd is 'Détruire dit-elle' van Marguerite Duras. Een film die wij jammer genoeg te laat hebben gezien om nog in onze studie te kunnen bespreken.

Als aanhangsel hebben wij dan bij dit eerste deel nog enige getuigenissen van moderne cineasten over moderne film opgenomen.

In een tweede deel zijn we dan nader ingegaan op de verhouding zelf. In een eerste theoretisch hoofdstuk hebben we een soort van semiologisch inzicht trachten te verwerven uitgaande van een tekst van Jean Ricardou (1) 'La plume et la caméra' in 'problèmes du nouveau roman'.

Hij maakt eerst een verschil in tekens. Het woord is een zuiver teken en het beeld is alleen maar een iconisch teken. Hieruit volgt de zeldzaamheid of tenminste de beperking van de beschreven objecten die noodzakelijk is terwijl deze van de gefilmde objecten contingent is.

Een shot is niet te vergelijken met een woord maar wel met een zin. Er is een verschil tussen uitgestelde en onmiddellijke synthese. De perceptie van een gefilmde object constateren wij globaal, de perceptie van een geschreven object is gefragmenteerd. Het verfilmde object geniet een intense autonomie. Het geschreven object is daarentegen behept met een relatieve autonomie.

De romanstof wordt volledig uitgevonden door de oefening van de beschrijving. Ricardou vertelt verder nog dat een geschreven tekst niet kan vervangen worden door een illustratie of een filmbeeld. Een geschreven descriptie heeft eigen specifieke kenmerken.

Hij heeft het verder ook nog over de misvatting dat de fictie het leven zelf zou zijn.

---

(1) Jean RICARDOU, Problèmes du nouveau roman. Collection 'Tel quel'. Editions du Seuil, Paris, 1967.

Zowel de roman als de film kunnen met behulp van de hun eigen specifieke middelen tot autonome kunstwerken komen.

In een tweede hoofdstuk hebben we de eigenlijke verwantschap behandeld. We onderzochten eerst het failliet van het klassieke verhaal of het tot standkomen van een nieuwe narrativiteit. Het breken van de lineariteit van het verhaal. We onderzochten dat voor 'La modification' en 'l'emploi du temps' van Michel Butor, 'Les fruits d'or' van Nathalie Sarraute, 'Comment s'est' van Samuel Beckett, 'Le fiston' van Robert Pinget, 'La route des Flandres' van Claude Simon, 'Les gommes' van Alain Robbe-Grillet en 'De soldaten' van Enno Develing. Als film bespraken we o.m. de volgende films: 'Une femme mariée', 'Le mépris', 'Masculin-Féminin', 'Pierrot le fou', 'La chinoise' van Godard, 'de Madeliefjes' van Vera Chytilova, 'Le départ' van Jerzy Skolimovski.

Een tweede punt was de perceptualisering, de objectalisering en de dedramatisering. Hier hebben we even aandacht besteed aan het fenomenologische karakter van de 'nouveau cinéma' en de 'nouveau roman', de aandacht die aan de objecten besteed wordt o.m. in 'La femme mariée', 'L'année dernière à Marienbad', 'La modification', 'le fiston', 'les gommes'. Deze objecten zijn echter meer dan louter 'choses'. Daarna behandelden we de invloed van de 'cinéma direct' op de speelfilm o.m. in 'Het vallen van de bladeren' van Oicilliani, 'La rosière de Pessac' van Jean Eustache en in het algemeen de invloed van Jean Rouch.

Een derde punt was de film in de film, de roman in de roman. Dit kan impliciet maar ook expliciet gebeuren. Meer en meer wordt het schrijven over het schrijven meer directer gedaan. rechtstreeks zonder verband met wat beschreven of verhaald wordt.

De moderne roman is niet meer het schrijven van het avontuur maar het avontuur van het schrijven. Vandaar ook het afwijzen van de 'passé simple', de traditionele verhaaltijd ten voordele van de 'tegenwoordige tijd'. Het boek gaat zich nu zelf vormen onder het schrijven; de roman is niet langer een voorafgaand gebeuren dat naderhand neergeschreven wordt. Neen, het gebeuren zelf komt tot stand tijdens het schrijven.

Een laatste punt dat we behandelden was de verschraling van de personages. De personages worden perceptueel benaderd. De uiterlijke kant van de dingen wordt alleen maar benut om innerlijke gevoelens weer te geven. Gebaren, woorden, blikken doen de toeschouwer de menselijke gevoelens, de emoties die erachter liggen, ontdekken.

De personages zijn niet meer duidelijk opgebouwd en uitgewerkt. Natuurlijk komt hier onmiddellijk de naam van Beckett naar voren wiens personages dikwijls slechts alleen een middel zijn om het zoeken naar de taal van de schrijver vast te stellen, een taal waarin de schrijver blijkbaar zijn geloof verloren heeft, die hij voortdurend terug moet modeleren, terug moet herscheppen, terug nieuw moet maken en waarbij uitgebouwde romanpersonages helemaal geen zin meer hebben. Ook kan dit enigszins bij auteurs als Ivo Michiels en Claude Krijgelmans vastgesteld worden.

In de film kan deze verschraling natuurlijk niet zo ver doorgedreven worden maar toch heeft ze hier ook haar sporen achtergelaten. Outlaws, paria's, uitgestotenen worden op een eerlijker en authentieker manier getekend en getoond, zo o.m. in 'Jagdscenen aus Niederbayern' van Peter Fleishman.

Deze verhandeling had niet de bedoeling een volledig overzicht te geven van de verhouding roman-film. Het is dan ook slechts een eerste inzicht geworden in een veelomvattend en complex probleem.

Roger VERHAEGEN.