

Sporen die op ons lijken

'Waar komt de aandrang vandaan die ons ertoe aanzet fragmenten van het zichtbare te ondervragen of te reproduceren; er bestaan immers geen dwingende commerciële motieven die ons daartoe aanzetten. Waar komt die verontrusting vandaan? Als het er niet om gaat te toetsen of de geschiedenis van de kunst waar is, zou het dan niet zijn om te weten *waarop dat allemaal lijkt?*'

Jean-Louis Schefer, *La lumière et la proie*, pp. 118-119.

Ten minste twee keer heeft Jean-Luc Godard, toen hij de laatste hand had gelegd aan *PASSION8*, dezelfde idee onder woorden gebracht. In het algemeen gesproken hebben de cineasten aan het begin van de jaren tachtig 'geen gevoel meer voor de geschiedenis van de cinema', 'zij hebben geen gevoel meer voor het verleden'.¹ Men vergist zich, als men daarin nostalgie naar een voorbijge periode ziet, die van de Nouvelle Vague, toen de filmmakers 'uitsluitend films in relatie met de geschiedenis van de cinema' maakten (om nogmaals woorden van Godard, eveneens uit het begin van de jaren tachtig, aan te halen).² Dat hij nu wat anders zegt dan twintig jaar geleden is niet helemaal van belang ontbloom. In 1962 zei Godard immers dat de werken van de filmmakers afkomstig van de *Cahiers du Cinéma* 'louter films van cinefielen' waren en verkondigde hij nadrukkelijk dat 'wij de eerste cineasten zijn die weten dat Griffith bestaat'.³ Maar films die 'uitsluitend gemaakt zijn in relatie met de geschiedenis van de cinema' en films 'van cinefielen' zijn niet precies hetzelfde.

Tekst van een lezing gehouden op het colloquium *Nouvelles approches de l'histoire du cinéma* (17-25 augustus 1985) te Cerisy-la-Salle. De tekst aangevuld met de andere bijdragen van het colloquium zal worden gepubliceerd in een bundel onder redactie van André Gaudreault, Jacques Aumont en Michel Marie. Vertaling: Jack Post.

1. J.-L. Godard, 'Le chemin vers la parole', in: *Cahiers du Cinéma*, nr. 336 (mei 1982), p. 9, en 'Le monologue forcé', in: *L'Ane*, nr. 7 (winter 1982), p. 44.

2. Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Parijs (Ed. Albatros) 1980, p. 82.

3. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Parijs (Ed. P. Belfond) 1968, p. 286 (Interview december 1962).

De cinefiel verenigt in zich de houding van de verzamelaar en de competentie van de kenner, maar dan een kenner die alleen maar in zijn geheugen verzamelt. Het volk der cinefielen lijkt op de bannelingen uit FAHRENHEIT 451¹ wier naast elkaar geplaatste geheugens de rijkste cinematheek vormen die men zich kan voorstellen. Binnen dit volk is degene met het grootste geheugen er zeker van bewondering (en jaloezie) af te dwingen. Henri Langlois was zo'n man, een levende legende, het gehele geheugen van de cinema. Op dezelfde manier was Lotte Eisner voor de generatie van Werner Herzog en Wim Wenders het levende geheugen van de verdwenen Duitse cinema. Het geheugen van Henri Langlois (dat tot welhaast mythische anecdotes aanleiding heeft gegeven) was onvoorstelbaar: in dit geval was de relatie met het verleden gelukkig. Het probleem van de historicus is juist dat hij zich moet baseren op het geheugen van anderen en dat zijn relatie met het verleden verstoord is. Dit verleden biedt weerstand en is bijna nooit vanzelfsprekend. Het object van onderzoek is geen gegeven, men moet het tot stand brengen, construeren. Daarvoor zijn analyse-instrumenten onontbeerlijk. Terwijl de historicus het moet laten bij bemiddelingen, kent de cinefiel niets dan symbiose en onmiddellijkheid. De een produceert weten, de ander zoekt eenwording. Natuurlijk is de tegenstelling wat geforceerd. In werkelijkheid bestaat er tussen cinefiel en historicus meer dan één overgang. Lotte Eisner was een belangrijk filmhistorica en Henri Langlois, die tevens een van de grootste filmverzamelaars was, hield zich bezig met het probleem van de archivering. Maar de charismatische grootheid van deze figuren is onmiskenbaar, evenals hun rol als voorspreker. Het zal dan ook niet verbazen dat Godard een aangrijpende hommage heeft gebracht aan de directeur van de Cinémathèque Française in januari 1966 (ter gelegenheid van het Lumière-retrospectief) en dat zij samen het plan om een reeks films over het verleden van de cinema te maken hebben bedacht.

De eerste films van Godard staan bekend om de citaten en knipoogjes die ze bevatten. Tussen de criticus en de cineast heeft geen breuk bestaan: schrijven over film en film maken waren en blijven, zoals Godard vaak heeft gezegd, voor hem een en dezelfde activiteit. De criticus ontdekt een bepaald moment in FORTY GUNS van Samuel Fuller of merkt op dat Hitchcock precies weet wanneer hij met een enkel shot het equivalent van meerdere close-ups moet weergeven (of omgekeerd). De cineast daarentegen probeert zich het vakmanschap van Hitchcock en de geslaagde oplossing van Fuller eigen te maken door ze in zijn praktijk te verwerken. Op het moment dat Godard PASSION realiseert, is zijn relatie met het verleden nog even diepgaand, zij het dat zij veranderd is. A BOUT DE SOUFFLE kan de verwerking van een bepaald

soort Amerikaanse film uitbeelden, kan deze zelfs pasticheren omdat de film tot dezelfde (gefantaseerde) familie behoort. De film begint met de tekst: 'Deze film is opgedragen aan Monogram Pictures'. *PRÉNOM CARMEN* eindigt met een opdracht ter nagedachtenis: 'In Memoriam Small Movies'. Deze lijkengneur zou twintig jaar eerder misplaatst zijn geweest. Toen hij *UNE FEMME EST UNE FEMME* realiseerde, wist Godard dat de muzikale comédie niet meer bestond, maar probeerde hij er de 'idee' van terug te vinden; dat betekent dat de idee van een genre dat klinisch dood is, ergens voortbestaat en dat het mogelijk is haar te doen herleven. Verkondigen dat 'wij de eerste cineasten zijn die weten dat Griffith bestaat', wil zeggen: vóór ons wist men natuurlijk van het bestaan van D.W. Griffith af, maar wij verkondigen het goede nieuws: Griffith bestaat als auteur en de idee van zijn cinema is niet verdwenen; wij houden het vuur brandend. Twee decennia zal deze overtuiging het uithouden.

Op het moment dat Godard begon met zijn trilogie *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)*, *PASSION* en *PRÉNOM CARMEN* (drie films die cineasten ten tonele voeren die zich wijden aan onmogelijke projecten), beweert een hardnekkig gerucht dat voor de cinema het einde ondertussen in zicht is gekomen. 'Ik denk dat ik waarschijnlijk tegelijk met de cinema zoals deze is uitgevonden sterf', verklaart de cineast tijdens zijn persconferentie op het festival van Venetië in september 1983. 'Het bestaan van de cinema kan nauwelijks langer zijn dan de duur van een mensenleven: tussen de tachtig en de honderdtwintig jaar. Het zal iets efemeers, iets vergankelijk zijn geweest.' Als één mens het gehele geheugen van de cinema heeft kunnen zijn, zal de cinema zelf 'de duur van één mensenleven' niet overschrijden. Juist wanneer het einde van de geschiedenis nadert, verdwijnt bij de cineasten 'het gevoel voor het verleden'; tijdens de opnamen van *TOUT VA BIEN* constateerde Godard iets waarvan hij zich niet bewust was geweest: 'Wij zijn achter iets zeer eenvoudigs gekomen. Wij wisten namelijk niet hoe wij iets moesten opnemen onder eenzelfde hoek als Eisenstein dat kon; wij probeerden iemand te filmen die zijn hoofd een beetje voorover gebogen hield om een dode te bekijken, wij konden dat absoluut niet, wat wij deden was grotesk.'⁴ Godard heeft twintig jaar nodig gehad om te ontdekken dat 'wij het niet meer konden' en stevent af op een keerpunt in zijn leven. Hij bevindt zich naar eigen zeggen in de situatie van iemand die iets begint te snappen van de geschiedenis van de cinema. Dat is misschien de reden waarom hij in zijn verklaringen onophoudelijk op het plan voor een reeks films (in samenwerking met Henri Langlois) over de geschiedenis van de

4. J.-L. Godard, *Introduction*, p. 42.

cinema terugkomt. Na de dood van Henri Langlois duikt hetzelfde plan op in de gedaante van de serie lezingen die de cineast in 1979 in Canada hield. Een gedeelte van deze lezingen verscheen herschreven in een boek met de veelzeggende titel *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. In dit boek, gepubliceerd in 1981, een jaar voordat *PASSION* uitkwam, ligt een programma besloten dat het via de geschiedenis van de cinema en de persoonlijke geschiedenis van Jean-Luc Godard nauw met diz film verbindt. Godard verklaart met name dat hem nu 'de buitengewone kracht van het beeld en het bijgaande geluid of van het geluid met het bijgaande beeld' duidelijk werd. 'Dat alles nu, de geologie en de geografie hiervan, ligt mijns inziens besloten in de geschiedenis van de cinema en blijft onzichtbaar. (...) Ik denk daarom dat ik de rest van mijn leven of van mijn werk in de film zal doorbrengen met het proberen te zien en vooral om het voor mijzelf te zien; en tevens om voor mijzelf te zien hoe het met mijn eigen films staat.'⁵ Want als je weet waarom de stomme film op een gegeven moment 'abnormaal' werd verklaard, kun je de niet geringe moeilijkheden begrijpen waarmee de hedendaagse cinema kampt 'om zo nu en dan iets te worden': daarvan blijven 'visuele sporen, dat zijn sporen die op ons lijken', over.⁶

Godard werkt dus aan het project van een 'werkelijke geschiedenis van de cinema', dat wil zeggen van een geschiedenis die bestaat uit 'beelden en geluiden en niet uit teksten, zelfs al zijn deze geïllustreerd'.⁷ Een werkelijke geschiedenis van de cinema moet audio-visueel zijn en niet geschreven. Haar medium moet juist het medium van haar object zijn. Maar ze moet nog worden gerealiseerd en daarom stelt Godard zich momenteel met een inleiding tevreden. Het principe van zijn lezingen verdient nauwgezet te worden bekeken. Het uitgangspunt is een vergelijking van Godards films met het verleden van de cinema. Veertien van zijn films worden in chronologische volgorde getoond⁸ en parallel hiermee fragmenten uit drie-en-veertig andere films; films die volgens Godard een relatie met zijn eigen films hadden (ten tijde van de opnamen). Dit voert tot een confrontatie van de herinneringen die Godard heeft bewaard aan degene die hij was toen hij *VIVRE SA VIE, UNE FEMME MARIÉE* enzovoort draaide, met datgene wat de films van 'klassieke' auteurs (als Murnau, Flaherty, Lang, Eisenstein, Rossellini...) in zijn ogen representeren op het moment waarop hij spreekt. De geschiede-

5. Idem, p. 22.

6. Idem, p. 107.

7. Idem, p. 15.

8. Op twee uitzonderingen na: *DEUX OU TROIS CHOSES* wordt na *LA CHINOISE* en *WEEK END* geplaatst, die een jaar jonger zijn; *LES CARABINIERS* wordt als laatste film vertoond.

nis van de cinema wordt zo een constante die afbreuk doet aan het geheel dat de films van Godard vormen, omdat dit wordt teruggeplaatst in het persoonlijke verleden van de cineast en onderworpen aan de wisselvalligheden van het geheugen (onzekerheden omtrent zijn intenties) en aan de verrassingen die een recente vertoning van zijn films hem natuurlijk bereidde. Deze opstelling wordt nog ingewikkelder gemaakt doordat Godard onder de 'klassieken van de cinema' films opneemt die uit zijn eigen tijd stammen (L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD parallel geplaatst met ALPHAVILLE) of zelfs later gemaakt zijn dan die van hem: bijvoorbeeld LA NUIT AMÉRICAINE tegelijk geprojecteerd met LE MÉPRIS, NEW YORK NEW YORK tegelijk met ONE PLUS ONE, THE GREEN BARETS met LES CARABINIERS.

Wanneer Godard de geschiedenis van de cinema oproept om haar eigen weg na te lopen, confronteert hij ook twee momenten van deze geschiedenis (de Nouvelle Vague en dat wat daaraan voorafging) en twee momenten van zijn eigen geschiedenis (degene of degenen die hij was, en degene die hij is) met elkaar. Al deze bewegingen heen en weer helpen hem de balans van zichzelf en de toestand van de cinema op het moment waarop hij spreekt, op te maken, maar tevens om zijn visie op het verleden van de cinema en op zijn eigen verleden bij te stellen. *L'Introduction à une véritable histoire du cinéma* doet zich dus voor als een parakoers waarvan de regels worden gevormd door de associatie en de juxtapositie. Deze gedachtenontwikkeling is een herinneringsarbeid met een doel: op een kaart die datgene omspant wat tussen het verloren continent (Griffith, Mack Sennett...) en het zich aftekenende eindpunt van de reis ligt, bakens uit te zetten met behulp waarvan de route kan worden getraceerd tot waar ze afbreekt.

Als men de *Introduction* leest, ontdekt men een zeer grote verwantschap met de film *PASSION*. Om te beginnen zijn er de kleine overeenkomsten, zoals de toespeling op de maffia⁹, de verwijzing naar Leo Ferré¹⁰, op het feit dat Jerzy (het personage van de cineast in *PASSION*) dezelfde manieën bezit als Godard in zijn lezingen bekend te hebben.¹¹ Hier en daar ontdekt men zinnen die bijna identiek zijn: 'er bestaan geen regels in de cinema' of: 'u doet niets om uzelf te veranderen'.¹² Thema's die het eigenlijke onderwerp van de film vormen, vindt men

9. J.-L. Godard, *Introduction*, pp. 64, 79, 253. De 'Bonjour Mafia' uit *PASSION* kan een cinefiele knipoogje zijn naar de film *JE VOUS SALUE MAFIA*, de films *JE VOUS SALUE MARIE* en *DETECTIVE* vormen te zamen de film van Godard over de maffia; maar het herinnert ook aan *BONJOUR TRISTESSE*.

10. Idem, p. 44.

11. Idem, p. 244: 'Ik heb altijd een schrift, ik maak notities.'

12. Idem, pp. 33, 45, 70 en 77.

terug in het boek, figuranten die met vee worden vergeleken, de analogie tussen de werkvloer van de cinema en de fabriek, de overeenkomst tussen de gebaren van de arbeid en die van de liefde, het probleem om een verhaal te vertellen in de film.¹³ Algemeen gesproken schetst Godard in de *Introduction* de omtrekken van een 'ars poetica' waarvan *PASSION* de toepassing zou kunnen zijn: uitgangspunten vormen de beelden 'die men maakt om er andere voor of achter te plaatsen'¹⁴, het componeren met brokstukken die te zamen reeksen vormen¹⁵, de manipulaties met het geluid.¹⁶ Dergelijke overeenkomsten zijn natuurlijk uiteindelijk weinig zeggend (Godard heeft zulke ideeën al talloze malen geuit) en worden alleen aangehaald omdat ze een vertrekpunt vormen voor een betoog dat een stap verder gaat.

De Canadese lezingen van Godard vertrekken vanuit de vergelijking van zijn eigen werk met dat van zijn voorgangers of tijdgenoten. Deze werkwijze vindt men ook weer in zijn uitlatingen naar aanleiding van *PASSION*. Hij spreekt bijvoorbeeld over Mack Sennett (een naam die destijds steevast in zijn verhalen terugkeerde; *PRÉNOM CARMEN* verwijst naar Buster Keaton) ter verklaring van het 'burleske' aspect van zijn film.¹⁷ Nog altijd wat betreft het 'verloren continent' en naar aanleiding van het 'ontstaan' van de film preciseert hij in *Scénario du film PASSION* dat een van de personages 'aankomt zoals in de Amerikaanse film', en dat de film die in *PASSION* wordt opgenomen een 'superproductie van beroemde schilderijen is'. Het is waar dat de reconstructie van *L'Entrée des Croisés à Constantinople* herinnert aan de Hollywoodiaanse historische spektakelfilms met hun vele figuranten. Ironisch overigens beweert Godard naar aanleiding van Hollywood, waar hij, zoals alle filmmakers van de Nouvelle Vague aan het begin van hun carrière, droomde ooit nog eens films te zullen maken, dat het kanton Vaud, waar hij woont, zich moeiteloos kan meten met Californië – en somt hij, op z'n Amerikaans, cijfers op: 'Het is de ideale plaats om film te maken. Een enorme studio zo groot als Los Angeles behalve dan dat er niet één maar drie steden zijn, twee meren, twee-en-vijftig bossen, vierhonderd fabrieken, bergen en sneeuw. Het is een complete studio.'¹⁸ Maar even gemakkelijk vergelijkt Godard zijn film met een werk dat geheel eigentijds is, *HAM-METT* van Wim Wenders (en het ligt voor de hand dat de moeilijkheden die Wim Wenders ondervond om zijn film te realiseren misschien wel

13. Idem, p. 95; pp. 68, 269, 275, 311; pp. 53, 130; pp. 66, 149-150, 207-208.

14. Idem, p. 67.

15. Idem, pp. 66, 197.

16. Idem, pp. 107-108, 239.

17. Serge Daney verwijst liever naar de namen René Clair en Jacques Tati.

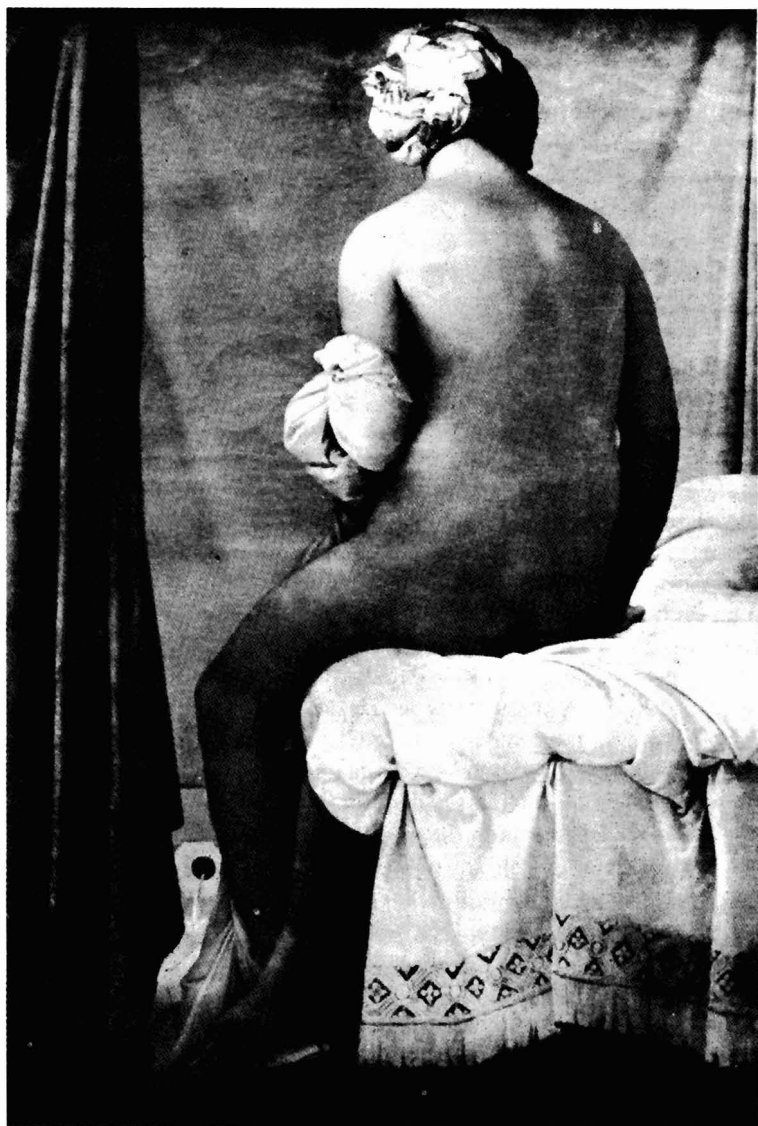
18. *Libération*, 19 april 1982, p. 26.

doen denken aan die van Jerzy). Tenslotte vormen bepaalde momenten van PASSION herinneringen aan vroegere perioden van de cineast 'bijvoorbeeld een beetje gemakkelijke en weinig doeltreffende woorden (...) wat bleke herinneringen aan de eerste periode-Godard, die van de luchtige spelletjes, voor de hand liggende citaten of ook de lichtelijk irritante en a-synchrone scène van de vakbondsvergadering, herinneringen aan de tweede periode, die van na '68'.¹⁹ Godard maakt met behulp van zulke vergelijkingen de balans op, net als in de *Introduction*. Maar met het begrip geheugentraject als uitgangspunt is het mogelijk een veel opwindender verhouding tussen boek en film (of omgekeerd) te schetsen. Daarvoor moeten we eerst de film onder de loep nemen om te zien op welk punt en hoe hij over de geschiedenis van de cinema spreekt.

Zoals bekend wordt in PASSION een regisseur in beeld gebracht, bezig met de opnamen voor een film. Deze regisseur kampt met problemen die de realisatie van een film, bestaande uit een opeenvolging van tableaux vivants die geïnspireerd zijn door beroemde schilderijen, hem stelt. Godard heeft benadrukt dat de schilderijen voor hem niet bestonden. En het is niet moeilijk te erkennen dat ze daar optreden om iets anders te representeren en dat die verwijzingen naar beroemde schilderijen geen citaten-uit-eerbetoon zijn. Voor Godard is het imaginaire museum altijd een opslagplaats geweest, een grote, vrij ter beschikking staande voorraad waaruit hij gewoonlijk naar behoefte put en die door hem gebruikt wordt naar gelang het hem uitkomt. Als de cineast gerespecteerde schilderijen kiest, doet hij dat omdat hij denkt dat ze een bijzondere macht bezitten die strookt met zijn bedoelingen. Enkele van deze schilderijen zijn bevoorbeeld als het ware allegorieën van de verdrukking, van het geweld ('Op deze schilderijen worden alle grote gebeurtenissen uit de wereldgeschiedenis geëvoceerd: de verdrukking, de verovering, enz.') en zoals alle geslaagde allegorieën zijn het werkzame en doeltreffende beelden. Zo verschijnen de problemen die de regisseur bij zijn werk ontmoet, de vraag naar de menselijke geschiedenis en naar de stoet van onrechtvaardigheden, de machten van de allegorie, als evenzovele halteplaatsen, die kunnen worden gebruikt om de vormen te bepalen waarin de geschiedenis van de cinema in deze film naar voren komt.

De titel PASSION bundelt de verschillende (amoureuze en religieuze) betekenissen van het woord, maar verwijst evenzeer naar al die films uit de begintijden van de cinema die inderdaad ook PASSION

19. Pascal Bonitzer, in: *Cahiers du Cinéma*, nr. 338 (juli-augustus 1982), p. 13.



Ingres, *La baigneuse de Valpinçon*, 1808

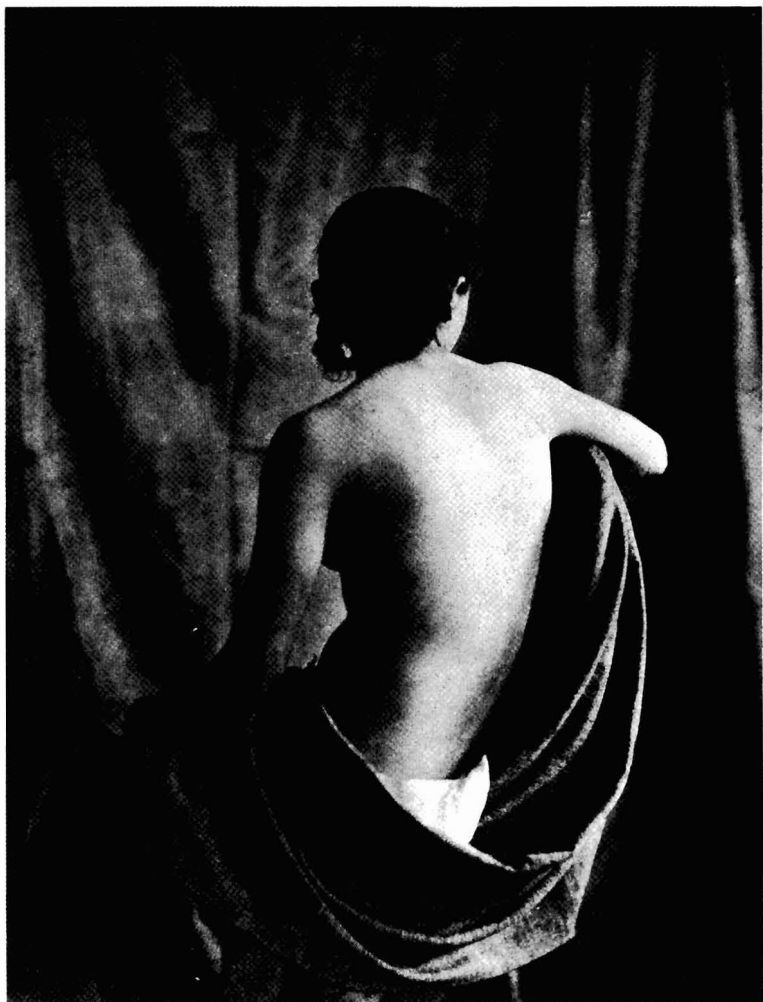
heetten en die bestonden uit opeenvolgende tableaux. Net als de kruisweg hadden ze de opfrissing van het gebrekkige geheugen tot taak en moesten ze naast de geschiedenis die ze vertellen, de toeschouwer toegang verschaffen tot een hogere waarheid en hem herinneren aan de les van het offer van Christus. Het probleem dat specifiek voor deze vorm van cinema was, bestond eruit, zoals Noël Burch aangeeft, dat 'aan de a-centrische, "panoramische" eisen voor de lezing van elk willekeurig genreschilderij andere eisen werden toegevoegd, die voortvloeien uit de introductie van de beweging in het platte vlak.'²⁰ Godard brengt dit probleem uit de begintijd opnieuw in het spel om de bekoring van de mogelijkheden van de cinema terug in herinnering te roepen.

Het eerste tableau vivant van de film is een reconstructie van de Nachtwacht, die door Serge Daney als volgt wordt beschreven: 'Personages treden uit de nacht van het beeld te voorschijn. Franz Banning Cocq en Willem van Ruytenbruch bezetten het centrum van het schilderij en de anderen rondom hem krijgen hun eigen kenmerken terug. Een adembenemend effect, op de grens van een gag.'²¹ Deze tekst beklemtoont het burleske effect en constateert (slechts voor deze reconstructie) dat de camera een zodanige plaats inneemt, dat een overzicht van het totaal van het 'schilderij' ontstaat dat, al bij al, vrij nauwkeurig overeenkomt met wat er op het schilderij van Rembrandt te zien is. Het is tevens de ruimte van een kort moment uit de begintijd van de cinema, dat van de beroemde 'theatrale' scène met het vaste standpunt.

De film gaat nog verder terug in de tijd. Op een bepaald moment neemt de door een rode stof gecentreerde rug van een vrouw bijna de helft van het beeld in beslag. Deze rug is de reconstructie van *La petite baigneuse* van Ingres en evoceert eveneens de beroemde foto van een naakt door Eugène Durieu die zich in de Bibliothèque Nationale bevindt. Naar bekend werkte Durieu voor Delacroix en het is geen geheim dat zijn bekendste werk voor een groot deel teruggaat op *La baigneuse de Valpinçon* van Ingres. Interessant is niet zozeer de invloed van Ingres op de 'romantische' milieus, maar dat er via het thema van de naakte rug een wisselwerking is ontstaan tussen de schilderkunst en de fotografie. Een ten opzichte van de daguerreotypie nieuwsgierige en argwanende schilder gebruikt het werk van een fotograaf die zich als het zo uitkwam liet inspireren door een andere schilder. Naar deze andere schilder verwijst Man Ray openlijk in 1924 met *Le violon d'Ingres*. Michel Foucault citeert Ingres in een tekst getiteld *La peinture fotogénique* ('De fotografie is zeer mooi maar men mag het niet zeggen'), wijst op de 'nieuwe beze-

20. Noël Burch, 'Passion, poursuite: la linéarisation', in: *Communications*, nr. 38, 1983, p. 32.

21. *Libération*, 19 april 1982, p. 27.



Eugène Durieu, *Naakt*, 1853-1854

tenheid voor beelden, de snelle circulatie tussen fotoapparaat en schildersezel, tussen het doek, het negatief en het papier – afgedrukt of gedrukt' en vraagt zich af: 'Hoe we deze hartstocht, deze onbeschaamde vrijheid, die de geboorte van de fotografie begeleidde, kunnen hervinden?'²² Dit zou ook wel eens de vraag kunnen zijn die impliciet door Godard wordt gesteld. Ons lijkt het alsof de naakte rug in *PASSION* de sporen draagt van dit spel van spiegelingen, van dit over elkaar schuiven van schilderijen en fotografieën. En, zoals gewoonlijk, draagt het ook sporen van de persoonlijke preoccupaties van de regisseur. In *UN CHIEN ANDALOU* probeert het mannelijke personage het beeld van zijn verlangen in zijn armen te sluiten, maar door de te grote nabijheid vervliegt het. In *PASSION* beantwoordt de stomme figurante die men ontkleedt en waarvan de rug ten gevolge van de voorwaartse beweging van de camera bijna tot op de huid wordt gekadreerd, aan de onzekerheid waaraan de cineast in de *Introduction à une véritable histoire du cinéma* uitdrukking gaf, toen hij verklaarde dat hij vandaag de dag geen naakte vrouw meer zou weten te filmen.²³

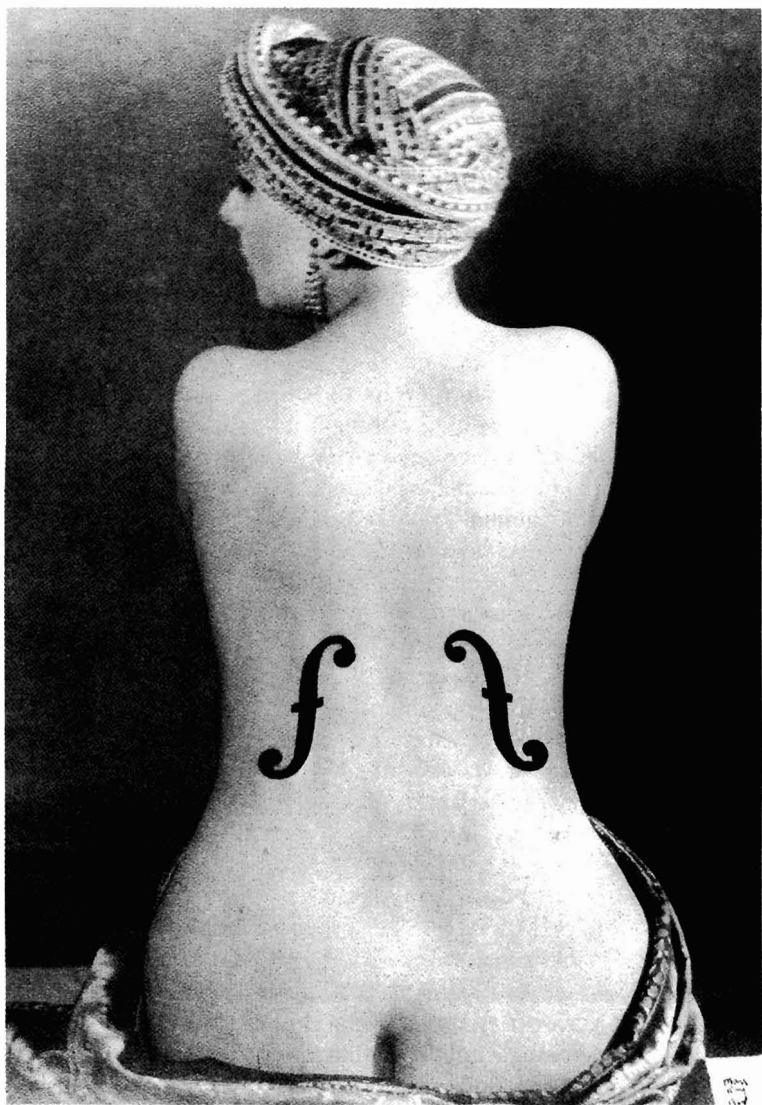
De arbeid die in *PASSION* wordt verricht, is dus in de eerste plaats van archeologische of geologische aard. Maar deze terminologie mag geen aanleiding geven tot verwarring. In *Introduction* zegt Godard dat de geschiedenis van de cinema 'een totaal onbekend territorium is, dat ergens, en niemand weet waar, verborgen ligt'.²⁴ Hij is geen historicus die een zeer zorgvuldig documentaristisch onderzoek verricht. Het beeld van het verborgen territorium doet vermoeden dat de geschiedenis 'van onderen' komt, dat ze vanuit het verborgene komt, dat ze 'opkomt', weer aan de oppervlakte komt via een onbekend proces, zonder dat men haar echter daadwerkelijk heeft gezocht. Zo is *La petite baigneuse* de aanleiding voor een dergelijk heropduiken.

Natuurlijk is niet elke terugkeer van het verleden in *PASSION* van deze aard. Soms gebeurt dit zeer bewust. In het *tableau vivant* naar *L'Entrée des Croisés à Constantinople* wordt naar Eisenstein verwezen. De helmen van de kruisvaarders doen min of meer denken aan die van de Teutoonse ridders uit *ALEXANDER NEVSKY*, een shot uit *STAKING* dat een kind tussen de hoeven van de politiepaarden toont, wordt geciteerd, met dit kleine verschil dat een jonge vrouw de plaats van het kind heeft ingenomen. Overigens biedt deze passage van de film een mooi voorbeeld van extatische constructie, en het Concerto nr. 1 van Dvorak draagt sterk bij aan de indruk dat geleidelijk een staat van vervoering wordt bereikt, een

22. Michel Foucault, 'La peinture photogénique', in: *Le désir est partout*. Fromanger. Parijs (Galerie Jeanne Bucher), februari 1975, p. 2.

23. J.-L. Godard, *Introduction*, p. 129.

24. Idem, p. 24.



Man Ray, *Le violon d'Ingres*, 1924

onuitspreekbaar 'buiten zichzelf treden'. De sprong van kwantiteit naar kwaliteit lukt hier het beste.

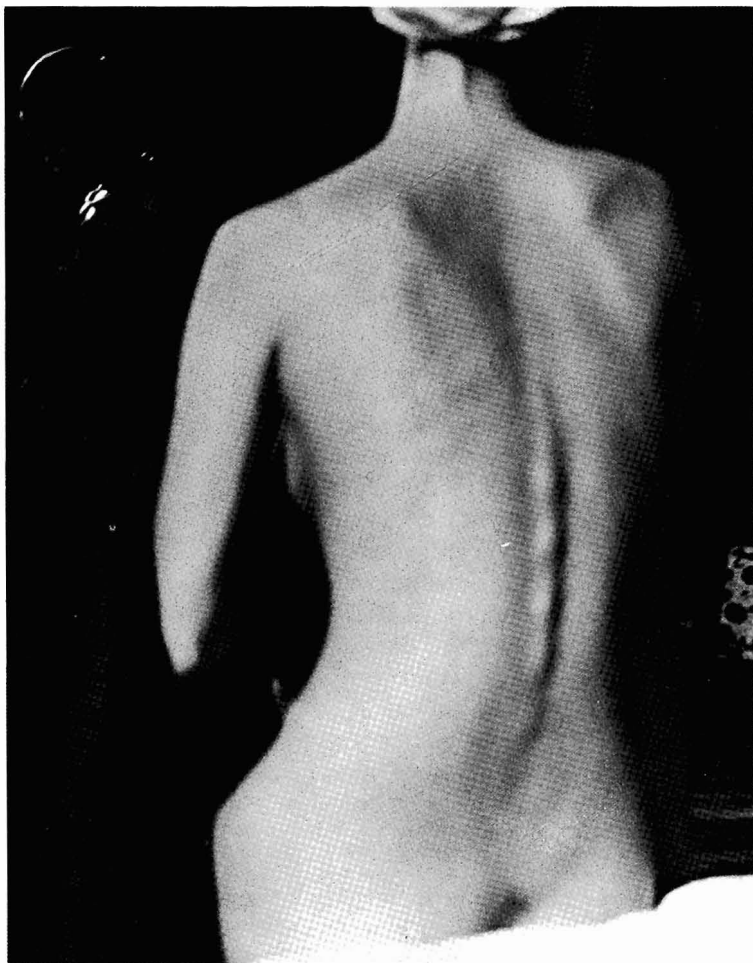
De herinnering aan Eisenstein in *PASSION* houdt hier niet op. De naam van de Russische cineast wordt verbonden met het begrip metafoor op basis van canonieke voorbeelden die voornamelijk zijn gebaseerd op parallelmontage. In Godards film bestaat de sequentie van de reconstructie van de *Nachtwacht* uit een alternerende montage (of een parallelle, de temporaliteit is niet geheel duidelijk) tussen drie shots die Isabelle in de fabriek tonen en zes shots die zijn gewijd aan reconstructie. De gebaren van Isabelle die gelatenheid en vermoeidheid aanduiden, onderstrepen de gelatenheid en vermoeidheid van de figuranten. Deze alternering wordt in de reconstructie van de *Tres de Mayo* herhaald door de tussenvoeging van een shot van Isabelle, maar de passage in zijn geheel moet volgens Godard worden gekoppeld aan die van de vakbondsvergadering die hier juist aan voorafging: 'De ridders zijn de metaforen voor de bazen, de gefusilleerden van Goya vormen de metafoor voor de meisjes die naar de fabriek gaan.'²⁵ Godard geeft de vergetenen van de geschiedenis, de eeuwig overwonnenen (arbeidsters en figuranten) hun plaats terug. Op dezelfde manier vecht hij voor de zaak van een verborgen verleden: volgens de *Introduction* is de geschiedenis van de cinema 'onmogelijk aangezien de wijze waarop de beelden overleven, zodanig door de industrie wordt georganiseerd dat men de geschiedenis ervan vooral niet meer kan vertellen'.²⁶ Er bestaat tussen de geschiedenis van de cinema en de geschiedenis tout court een solidariteit die het noodzakelijk maakt om, als je wilt spreken over de een, je een omweg moet maken over de ander, ook al gebeurt dat in de vorm van tableaux vivants. Het teruggrijpen op Eisenstein kan zo, lijkt me, heel wel worden verklaard.

Met evenveel recht kan men overigens beweren dat Godard er voor heeft gekozen schilderijen als *L'Entrée des Croisés à Constantinople* of *Tres de Mayo* te reproduceren onder invloed van Eisenstein, wiens werk voor het grootste deel uit historische films bestaat; voor de Rus vormde de Geschiedenis de beste weg naar het pathetische. En als er een pathetisch werk bestaat, dan is het wel dat van Goya, waarover Georges Bataille schreef: 'Is de welsprekendheid van de schilderkunst ooit zo groot geweest? Maar zijn schreeuw bereikt ons als een definitieve stilte, als een verstikking van de welsprekendheid.'²⁷ Het gefusilleerde volk doet wel heel direct denken aan de scènes uit de films van Eisenstein maar de

25. In: 'Une partie du monde et sa métaphore', in: *Le Monde*, 27 mei 1982, p. 19.

26. J.-L. Godard, *Introduction*, p. 301.

27. Georges Bataille, *Manet*. Parijs (Skira) 1983, p. 46. (Oorspronkelijke uitgave 1955).



Tijdens de opnamen van PASSION

vergelijking moet worden uitgebreid tot de middelen die worden aangewend om deze tragedie te beschrijven.

Het schilderij van Goya verdicht een betekenis uitgaande van eenvoudige, onmiddellijk leesbare gebaren. Baudelaire sprak over de 'emfatische waarheid van de gebaren op de grote momenten van het leven.' Een dergelijk gebaar is dat van de gebalde vuist. Men vindt deze terug in zowel PANTSERKRUISER POTEMKIN als in PASSION en met dezelfde resonanties. Maar de reconstructie van *Tres de Mayo* toont eveneens de knipperende ogen van een lijk. Het is een dubbele verrassing, men ziet op een schilderij, ook al is het een tableau vivant, een lichaam bewegen (of een van zijn ledematen, hoe miniem dit gebaar of dit lichaamsdeel ook mag zijn) en daarbovenop nog een lichaam dat geacht wordt dood te zijn. Aan de figurant wordt ons duidelijk gemaakt dat we hebben te maken met een figurant, aan de andere kant scheppen het *Requiem* van Mozart en de camerabeweging over het lichaam een pathetisch ritme, waardoor wij het kunnen ontcijferen als het lichaam van een gefusilleerde. Hetzelfde gebeurt met de hand die wij in een ander shot naar een been zien grijpen. Behoort die toe aan een figurant die zijn plaats inneemt of aan een ter dood veroordeelde die van emotie een stuip-trekking maakt? De toeschouwer aarzelt. Moet hij gehoor geven aan de pathetische opwellingen of een afstandelijke blik werpen op de acteurs in hun ongemakkelijke houdingen?

Deze aarzeling vindt haar oplossing op een ander niveau. Het is noodzakelijk dat men de personages die in de film in beeld zijn, kan classificeren (bijvoorbeeld sociaal), dat wil zeggen dat het typen moeten zijn en dat zij vergeleken met hun model moeten zijn te identificeren. In de reconstructie van *Tres de Mayo* vormt het probleem de typering: net zoals op het schilderij van Goya en nog duidelijker bij Eisenstein hebben de beulen geen gezicht, terwijl de slachtoffers zeer gedifferentieerd zijn, hun gezichten vertonen een grote verscheidenheid. Nogmaals echter wordt de hoedanigheid van de figuranten in herinnering geroepen, en wel op tweeledige wijze. Ten eerste wordt de aandacht gevestigd op de grein van de huid, de blos op de gezichten, de snor van de luitenant van de Nachtwacht, die vals blijkt. Vervolgens betreft het probleem van de typering enkel de acteurs van het tweede plan, die de personages van de schilderijen belichamen; de sterren van de film treden niet op in de reconstructie-scènes.

Roland Barthes wijst er in zijn artikel 'Diderot, Brecht, Eisenstein' op, dat de esthetiek voor Diderot berust op de gelijkstelling van de theatrale scène met het schilderstuk: 'Om een geschiedenis te vertellen beschikt de schilder slechts over één moment: dat gaat hij vastleggen op het doek; dit moment dat hij goed moet kiezen, verzekert hem op voor-

hand van het grootste rendement aan betekenis en plezier: omdat dit moment noodzakelijkerwijze totaal is, zal het kunstmatig zijn (irreëel: deze kunst is niet realistisch), zal een hiëroglief zijn, waarin in één oogopslag (in één enkele greep in het geval van het theater en de film) het heden, het verleden en de toekomst, dat wil zeggen de historische betekenis van het gerepresenteerde gebaar, te lezen zullen zijn. Dit cruciale moment, geheel concreet en geheel abstract, noemt Lessing (in de *Laocoon*) het "pregnante moment".²⁸ Alle streven van Godard is erop gericht de zekerheid van dit moment aan het wankelen te brengen, dus de historisch betekenis van het gerepresenteerde gebaar via een terugkeer naar Eisenstein, die ook Eisenstein zelf niet geheel onbewogen laat, in beweging te zetten. Evenzo is het onmogelijk de geciteerde montagevoorbeelden te reduceren tot een bevestiging in de trant van: de figuren zijn arbeiders, of de arbeidsters worden vertrapt door de bazen. Er zijn andere verbanden werkzaam die andere, minder vanzelfsprekende maar indringender lezingen suggereren.

Tussen de reconstructie van Ingres en die van Delacroix wordt op de rand van een vijfte, eenzaam alsof het Bain Turc op één na door zijn bezoekers is verlaten, een jonge naakte vrouw afgebeeld in de houding van de melancholie, haar hoofd rustend op haar linkerhand. Elders laat Godard een tekst uitspreken waarmee een van de laatste hoofdstukken van *Les Misérables* begint en waarin sprake is van de 'supreme melancholie van Enjalros'.²⁹ De eenzame jonge vrouw is een allegorische figuur, of een embleem, die door haar stomheid des te overtuigender wordt: de *acedia* is een droefheid die tot verstomming leidt, deze *acedia* wanhoopt er volgens Walter Benjamin aan 'het werkelijke beeld van de geschiedenis te bemachtigen'.³⁰ Het 'wankele' effect wordt hier veroorzaakt door het feit dat de melancholie in eerste instantie van toepassing lijkt op Jerzy, de figuur van de kunstenaar die in een impasse verkeert en op grond van zijn nationaliteit indirect naar de toenmalige Poolse situatie verwijst, ook omdat in het citaat van Hugo een even wanhopige politieke situatie uit een andere tijd wordt aangehaald. Door contaminatie kunnen alle historische voorstellingen in de film hierdoor worden aangestast, zoals de moeilijkheden van Jerzy kunnen verwijzen naar het gevoel van het naderende einde van de cinema, enz. Er is sprake

28. Roland Barthes, 'Diderot, Brecht, Eisenstein', in: *L'obvie et l'obtus*. Parijs (Seuil) 1982, p. 87. (Deze tekst, opgedragen aan André Téchiné, dateert uit 1977.)

29. Victor Hugo, *Les Misérables*. Parijs (Seuil) 1963, *L'intégrale des romans*, dl. 2, vijfde deel, boek I, Hfst. 5, p. 458: 'De toestand van ieder had op dit fatale uur en op deze meedogenloze plaats als resultante en toppunt de supreme melancholie van Enjolras.'

30. Walter Benjamin, 'Über den Begriff der Geschichte', in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* I.2. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1980, p. 696.

ke van een reactivering van de zin (sens) zonder dat er een betekende (signifié) is dat voor eens en altijd de betekenis uitput en beschouwd mag worden als het uiteindelijk betekende. De figuren zelf zijn niet stabiel. De melancholie is op een gravure van Dürer tegelijk vrouw en engel. In *PASSION* valt ze nu weer als vrouw dan weer als engel uiteen, en de engel is dan weer van vrouwelijke, dan weer van mannelijke kunne. Het zijn enkele sporen van een scheiding en verscheuring die in de gehele film aanwezig zijn en die de film ver af doen staan van de praktijk van Eisenstein, die althans berustte op een zekere stabiliteit van de figuren.³¹

Volgens Walter Benjamin 'zijn de allegorieën de halteplaatsen op de kruisweg van de melancholicus' en biedt de allegorie 'het beeld van een verstarde onrust'³², formuleringen die van toepassing zijn op een werk waarvan tableaux vivants die in een bepaalde volgorde zijn gerangschikt, de grondslag vormen. Met deze opeenvolgende beelden worden momenten uit de geschiedenis van de mensheid en de geschiedenis van de cinema verbonden. *PASSION* doet zich voor als een parkoers langs 'plaatsen van het geheugen' en op grond daarvan roept de film reminiscenties op aan de theaters van het geheugen, waaraan Francis Yates een boek heeft gewijd.³³ Deze 'theaters' zijn, ten tijde van de renaissance, de uiting van een mnemotechnische kunst die teruggaat tot in de oudheid. Deze kunst is lange tijd 'ondergedompeld geweest' in de vergetelheid van de geschiedenis, omdat ze een vermogen, de verbeelding (in dienst van het geheugen) tot inzet heeft, dat aan het onderzoek van de traditionele historische wetenschap ontglipt. Dat betekent niet dat er tussen de geheugenkunst en de geschiedenis geen enkele band zou bestaan: men heeft de hypothese geopperd dat het schilderen van historische taferelen zich heeft kunnen ontwikkelen 'op basis van de diversificatie van de in dergelijke "theaters" te memoriseren begrippen'.³⁴ Voor de Westerse cultuur heeft de geheugenkunst haar belang verloren met de invoering van de boekdrukkunst: is het overdreven te veronderstellen dat Godard daarvan de ontwikkeling heeft kunnen te-

31. Zie bijvoorbeeld het gebruik van het type van de maagd Glycophilousa ('met de zachte kussen') in het eerste gedeelte van *Ivan de Verschrikkelijke* volgens de canons van de Byzantijnse kunst, in de kamer waar Anastasia wordt vergiftigd, of aan het hoofd van de stoet die de tsaar naar Moskou komt roepen: de figuur is eenduidig, ook al circuleert ze in de film (zoals de vergiftigde beker) en wordt ze voor een moment belichaamd in het personage Anastasia die Ivan aan haar borst drukt.

32. W. Benjamin, 'Zentral Park', in: *Gesammelte Schriften* I.2. a.w., pp. 663 en 666.

33. Francis A. Yates, *The Art of Memory*. Harmondsworth (Penguin) 1978.

34. Zie het artikel van Daniel Arasse in: *Ars Memoriae et symboles visuels: la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance*. Dl. I, Parijs (Presses de l'École Normale Supérieure) 1976, vooral p. 64.

rugvinden, vanwege zijn wantrouwen tegenover het schrift en het woord (men moet allereerst zien)? De term 'theater' (meestal gereserveerd voor 'galerieën' van beeldhouwkunst) is hier goed op zijn plaats, aangezien de begrippen *tableau vivant* en *pose* ook naar het domein van de scène verwijzen. *PASSION* zou dan dus een theater van het geheugen zijn. Als elk dispositief dat steunt op de geheugenkunst, doet het een beroep op de allegorie en berust het op een denktechniek van de associatie van ideeën, van ideeën en beelden, of van klanken, van geluiden en beelden. De film van Godard is een traject van het geheugen, waarbij het geheugen wordt begrepen als (om een uitdrukking van Malebranche te gebruiken, ontdaan van de betekenis die ze binnen zijn denken heeft) een 'onderlinge samenhang van sporen'

Het begrip spoor keert steeds weer terug wanneer Godard probeert te definiëren wat hij verstaat onder de 'geschiedenis van de cinema', in het bijzonder in de *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Aldus: 'Uiteindelijk zal de geschiedenis die men van de cinema zal schrijven, een spoor zijn, als een soort spijt dat het niet eens mogelijk is de geschiedenis van de cinema te schrijven, maar men zal er de sporen van zien.'³⁵ Of nogmaals: 'De geschiedenis van de cinema is de enige geschiedenis die haar eigen geschiedenis zou kunnen hebben omdat zij de enige is die haar eigen sporen bezit: men fabriceert beelden, wat rest zijn beelden.'³⁶

Nu eens is de geschiedenis zelf een spoor, dan weer is zij datgene dat door de sporen mogelijk gemaakt wordt. Het spoor is niet los te maken van het geheugen en het vergeten. In de traditionele betekenis van het woord is het spoor de index van iets anders, komt het voort uit een oorspronkelijke aanwezigheid. Maar een meer recente doordenking van het begrip spoor, die van Jacques Derrida, bevestigt het tegendeel: de notie spoor zou elke idee van een oorsprong vernietigen. De uitwissing zou inherent zijn aan het spoor, een onuitwisbaar spoor zou geen spoor meer zijn. *PASSION* begint met aarzelende camerabewegingen, die een prachtig bewolkte hemel doorkruisen en soms op hun baan het vluchtige spoor ontmoeten dat een vliegtuig tussen de wolken achterlaat. Al snel stelt zich de vraag: moet men dit spoor volgen? Is het niet eerder de hortende camerabeweging die onze geest door een mentaal spoor te trekken dwingt dat wat gaat gebeuren voor te stellen of erop te anticiperen? Of ontstaat er, preciezer uitgedrukt, niet iets uit de relatie die tussen het traject van de camera en het rechte lijnige, goed zichtbare van het vliegtuig tot stand komt? Deze relatie is raadselachtig, omdat de

35. J.-L. Godard, *Introduction*, p. 112.

36. Idem, p. 301.

twee trajecten in de verste verte niet van elkaar afhankelijk zijn (met name dat van de camera is niet onderworpen aan dat van het vliegtuig). Het spoor zou in een dergelijke verhouding kunnen treden die elk idee van oorsprong ontkent.

Er bestaat een verhouding tussen het spoor en het beeld, en soms zou men zelfs kunnen gaan denken dat beide identiek zijn. De geschiedenis van de cinema wordt mogelijk gemaakt doordat er beelden overblijven die sporen zijn. En men is wel degelijk op een oorsprong aangewezen, omdat het licht ervoor zorgt dat er sporen zijn en dat er diensten-gevolge ook een geschiedenis is. Laszlo nodigt Jerzy uit om met hem naar Californië te gaan om daar het licht van Josef von Sternberg en Boris Kaufman terug te vinden. Maar Jerzy verwerpt het voorstel: hij die zijn tijd doorbrengt met het zoeken naar het 'goede' licht, weet dat geen verplaatsing in de ruimte hem in staat zal stellen dit licht te betrappen. Deze oorsprong van de sporen is ongrijpbaar. Ze is de 'fret' van de film *PASSION*³⁷ en zoals een goede fret betaamt, rent ze, rent ze, onzichtbaar en steeds verrassend, bijvoorbeeld plotseling opduikend in het video-beeld van Hanna, waarin Jerzy de aanwezigheid (als sporen) van 'geschiedenissen van het licht' vertraagt, die hem het idee geven dat Hanna geschikt is voor de reconstructie van de Rubens die hij voorheeft. Godard vertelt in *Scénario du film PASSION* dat hij zijn ploeg uitlegt 'dat men moet uitgaan van het beeld dat nog moet worden gemaakt' en dat er bij de grote schilders 'reeds sporen aanwezig waren'. Een opmerkelijk gebruik van het woord spoor. Hier duidt het op iets dat voorafbeeldt wat komen gaat. Maar de leden van de ploeg zien niets anders dan het voltooide beeld en stellen het beeld gelijk met het spoor zelf. Voor Godard is het spoor te vinden in de relatie tussen het nog te maken en het reeds voltooide beeld, het beeld van het verleden. Het is het vluchtige moment, het niet te situeren verruimtelijke fragment. Het behoort tot de categorie van het worden. De enige kwaliteit ervan is de gelijkenis ('het zijn sporen die op ons lijken') en deze gelijkenis vormt in plaats van een verklaring een raadsel. Omdat wij zelf een raadsel zijn, lijken deze sporen op ons. 'Wij volgen derhalve altijd die ruimte en dat wit van het beeld naar een soort licht dat op ons zou lijken.'³⁸

We moeten vaststellen dat het woord spoor op twee verschillende manieren kan worden opgevat: de ene keer is het de index van iets wat was (het mnemotechnische spoor), dan weer is het iets wat elk idee van

37. 'Zij is de staart of de snuit van de fret, en de fret die rent', in: 'Une partie du monde et sa métaphore', a.w., 'De veranderingen van het licht, de veranderingen van de belichting veroorzaken de veranderingen van de ideeën. In de film zorgen deze veranderingen voor de overgang van de ene scène naar de andere.'

38. Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*. Parijs (Gallimard) 1980, p. 203.

oorsprong ontkent, nu eens is het het beeld zelf, dan weer is het wat zich tussen twee beelden invoegt. Als men niet bij deze eenvoudige constatering wil blijven staan, is het noodzakelijk de 'topische' hypothese van twee geheugens te accepteren, dat wil zeggen de hypothese van het bestaan van twee tegengestelde manieren om het verleden te laten terugkeren. De ene, die we met Nietzsche als het geheugen van de sporen (in de zin van mnemotechnische sporen) zullen betitelen, vereist geen speciale uitleg. De andere levert daarentegen meer problemen op. Dit geheugen bevindt zich in zijn geheel aan de zijde van een vergeten dat de herinneringen via een andere weg laat 'terugkeren'. Het gaat erom aan dit vergeten de positieve functie van een 'op-komen' van de herinnering toe te kennen. 'In het vergeten komt het verleden op de mens toe in de vorm van zijn toekomst die de gestalte van het verleden aanneemt.'³⁹ Het vergeten van het verleden is zowel voor de geschiedenis als voor het individu essentieel. De geschiedenis bestaat uit niets anders dan uit handelingen en scheppingen die opduiken vanuit het vergeten, en de mens zou niet in het heden kunnen handelen, indien hij niet het bewustzijn van het verleden opschort. Of zoals Nietzsche zich afvraagt: 'Waar bestaan de handelingen die de mens had kunnen verrichten, als hij zich niet eerst in deze niet-historische nevelaag had gewikkeld?'⁴⁰

Godard zoekt de sporen van een 'beeld dat nog moet worden gemaakt' in de werken uit de geschiedenis van de schilderkunst. Dat betekent niet dat de geheime tekens van de toekomst de gevangenen zijn van het verleden (de leden van zijn ploeg reageren alsof dat wel het geval zou zijn) maar dat de toekomst de gedaante aanneemt van het verleden, het verleden dat in het vergeten 'op-komt'. De herhaling is voor de produktie van het nieuwe noodzakelijk. In *Der Ursprung des Kunstwerks* postuleert Heidegger en het vergeten en de herhaling: 'Elke keer wanneer er kunst ontstaat, dat wil zeggen wanneer er een herneming is, vindt er een ontluiking van de Geschiedenis plaats: de Geschiedenis begint of herbegint.' Opdat de Geschiedenis begint of herbegint móet ze wel eventjes vergeten zijn geweest. De Geschiedenis herhaalt zich inderdaad (ze stottert zoals in *DETECTIVE* wordt gezegd). Godard zelf resumeert (herhaalt) op zijn manier de geschiedenis van de cinema (hij verklaart zich tegelijk in de stomme en de sprekende film te bevinden). Maar er is hier zeker geen sprake van een terugkeer van het zelfde.

De schepping is 'trans' of 'supra-historisch'. In eerste instantie is het noodzakelijk een beroep te doen op een gedaante van het verleden, dat

39. Pierre Klossowski, *Un si funeste désir*. Parijs (Gallimard) 1963, pp. 194-195.

40. Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen* (Vom Nutzen und Nachteil der Historie), in: *Werke*. (Hrsg. Karl Schlechta) Deel 1, Frankfurt a.M. (Ullstein) 1979, p. 215.

wil zeggen op het geheugen als geheugen van sporen, en dat rechtvaardigt de oneindige spiegeling van de film in de film, de figuur van Jerzy als gelijke en broer van Godard. Op een bepaald moment in de film worstelt Jerzy met een figurant, die als engel is vermomd. Zo wordt het fresco dat Delacroix in de Saint-Sulpice heeft geschilderd 'gereconstrueerd'. Natuurlijk worstelt de cineast met zijn eigen moeilijkheden, met zichzelf. Maar men kan nog nauwkeuriger zijn. De engel is niet meer dan een naam (Israël die de naam van God in de mens is), terwijl de mens gedoopt is gelijktijdig twee namen te dragen (Jacob die de naam Israël omvat). Het is een raadsel, een naam te zijn die een andere verbergt. Jerzy is nooit tevreden, hij vindt nooit het goede licht. De film waarvan hij droomt deze te realiseren, is een veel te grote onderneming voor hem. Hij bevindt zich in het stadium waarin hij zich identificeert met een niet te overtreffen figuur uit het verleden (die bijvoorbeeld Eisenstein zou kunnen zijn). De engel zou dus de engel van de geschiedenis zijn en Jerzy zou worstelen met dit pure verleden waarop hij verlangt te lijken. Het opkomen van de herinnering in het bewustzijn, de onmogelijkheid te vergeten, de last van de sporen, vormen evenzovele smarten die in de melancholie voortduren.

Opdat er werkelijk iets nieuws voortgebracht wordt, is een actief en heilzaam vergeten nodig, dat juist wordt uitgedrukt in die andere oneindige spiegeling die wordt gevormd door de realisatie van *Scénario du film PASSION*, dat wil zeggen de beschrijving van het scheppingsproces door Godard: van het blanke scherm, van het vergeten tot aan 'een beeld dat nog moet worden gemaakt' (het laatste beeld toont een opstijgend vliegtuig, spoor van een ander spoor dat zich tegen de lucht aftekent). In deze hoedanigheid voltooit *Scénario du film PASSION* de film en ontzenuwt in elk geval de tegenspraak die Godard elke keer zei te voelen wanneer hij Jerzy liet protesteren tegen de slechte kwaliteit van het licht, terwijl hij het volkomen bevredigend vond. Een actief en heilzaam vergeten dat noodzakelijk is voor de produktie van het nieuwe impliceert een terugkeer van het verleden op een andere wijze dan volgens de traditionele 'historische zin', een niet-historische passage van de toekomst in het verleden om dit laatste beter te kunnen herwinnen. Het vergeten introduceert het 'op-komen' als 'toe-komst'. Deeltjes van een 'onbekend territorium dat ergens, en niemand weet waar, verborgen ligt' komen plotseling terug als fragmenten van een toekomst die de gestalte aannemen van het verleden.

Er zijn dus twee verschillende manieren waarop het verleden in *PASSION* wordt gebruikt. Ze overlappen elkaar op een zodanige wijze dat het moeilijk is ze van elkaar te scheiden, zodat hun uitwerkingen zich samenvoegen, waardoor Godard, volgens een beeld dat van hemzelf

afkomstig is, een anesthesist wordt, die de wonde heeft verdoofd en het volgende advies geeft: 'Let goed op opdat wanneer men pijn krijgt, men zich zal herinneren dat men reeds gewond was. Om niet te vergeten dat het reeds is gebeurd.'⁴¹ Het heden is niet meer dan de voltooid tegenwoordig toekomstende tijd en een mogelijkheid uit vroeger tijd. Delacroix, Goya, Eisenstein enz. zijn figuren die nog moeten komen en die in de film opdoemen als herinneringen aan nog niet gesloten wonden. Godard beleeft de geschiedenis van de cinema als een passie. Het territorium van Godard is bezet of bewerkt door deze geschiedenis. Nu eens draagt hij er de stigmata van (hij getuigt), dan weer laat hij er de brokken van weerkeren ten gevolge van een noodzakelijke amnesie. Het theater van het geheugen is eveneens dat van het vergeten.

De individuele geschiedenis gehoorzaamt aan dezelfde wetten als de collectieve geschiedenis. Op deze twee domeinen wekt de arbeid van de anamnese uit *Introduction à une véritable histoire du cinéma* bij Godard een nieuwe luciditeit. Zij stelt hem in staat het geheel van de discontinuïteiten waaruit dit werk bestaat en waarvan zijn films de sporen zijn, te omvatten. Pierre Klossowski heeft eens geschreven: 'Als ik werkelijk dezelfde zou zijn, dan zou ik er geen enkele behoefte aan hebben terug te keren naar wat achter mij ligt, dus op een gegeven moment herken ik mijzelf slechts als dezelfde, als ik ontdek dat ik niet alleen al mijn voorgaande levens ben vergeten, maar ook elk begrip van een toekomstend leven.'⁴² Om ons terug te vinden moeten we de opeenvolging van onze individualiteiten doorlopen en ontdekken dat ons vertrekpunt elders lag. Het begrip parkoers is dus op tweevoudige wijze verbonden met de werkwijze van Godard, het is zowel in de anamnese als in het theater van het geheugen voorondersteld. De litanie van glorieuze namen: Rembrandt, Goya, Ingres, Delacroix, Greco, Watteau enz. herinneren aan de opmerking van Nietzsche: 'In wezen, alle namen van de geschiedenis, dat ben ikzelf', wat de parodie van de 'monumentale geschiedenis' en onze identiteit bevestigt. De geschiedenis geeft ons de mogelijkheid onszelf te irrealiseren in evenzoveel nieuw verschenen identiteiten.

De Canadese lezingen, het is al eerder gezegd, die de inhoud van *Introduction à une véritable histoire du cinéma* vormen, maken staat op een reeks 'ontdekkingen' van Godard: de cineast constateert dat hij iets begint te snappen van de geschiedenis van de cinema, maar ook dat het 'vakmanschap' van Eisenstein verloren is gegaan. Ongeveer in diezelfde periode kreeg hij een 'openbaring' van historische aard: het grote ver-

41. J.-L. Godard, 'Le chemin vers la parole', a.w. (noot 1), p. 66.

42. Jean-Maurice Monnoyer, *Le peintre et son démon*. Parijs (Flammarion) 1985, p. 198.

lies aan mogelijkheden die de komst van het geluid voor een groot deel van de cineasten betekende, het toenemende verdwijnen van het gebaar bij Hitchcock toen hij voor te televisie was gaan werken... De geschiedenis van de cinema is dus de geschiedenis van een continu verlies en de cinema verschijnt als de opslagplaats van het lijden. Zoals de engel van Paul Klee heeft Godard zijn ogen gericht naar het verleden waar hij niets dan één enkele, onvergelykelijke catastrofe ziet – maar een onverbiddelijke wind drijft hem onophoudelijk in de richting van de toekomst.