

De tussentijd

In film spelen veel onbekende krachten een rol. Twee daarvan eisen (vaak) meer mijn aandacht op. Als ze samenvallen, houden ze me in een dubbele greep. De eerste betreft de onzekere relatie tussen hetgeen in het beeld beweegt en dat wat onbeweeglijk lijkt te blijven. De tweede kracht betreft de onverwachte kwaliteit van wat men vluchtig ziet en als een droombeeld zou ontsnappen wanneer we dat beeld niet vastleggen via de oneigenlijke middelen waarmee we een film stilzetten. Zo toont de tweede onbekende kracht een gelijkenis met de eerste en wordt een van diens keerzijden.

[1]

IN THE SAGA OF ANATAHAN (Josef von Sternberg, 1953) zitten drie momenten waarop de representatie plotseling omslaat, een leemte in de beeldenreeks teweegbrengt omdat we tegelijkertijd te veel en te weinig zien. In een scène ontsnapt Keiko aan de waakzaamheid van Kusakabe, haar compagnon. Ze gaat naar een van de dertien soldaten die haar, de enige vrouw op het eiland, tot 'bijenkoningin' gemaakt hebben. Kusakabe vindt haar terug in de jungle, dichtbij een hut, en begint haar te slaan; zij bevrijdt zich door hem een schop te verkopen. Hij rolt over de grond en zij zoekt snel haar toevlucht onder een soort afdak. Ze ontsnapt bijna aan onze blik, maar Kusakabe haalt haar in. Het volgende beeld toont Keiko op een onwaarschijnlijke manier, in een elliptisch fragment van ongeveer twee seconden. Als je dat bijna onzichtbare beeld en zijn grote heftigheid niet opnieuw zou kunnen bekijken, zou je moeilijk kunnen zeggen wat je gezien hebt. Niet omdat de opname kort en bewogen is, maar omdat deze, door dat wat

Oorspronkelijke titel: 'L'entretemps', geschreven voor het nummer van het Franse tijdschrift *Caméra Stylo* dat in 1992 zal verschijnen. Vertaling: Joost Raessens en Paul Verstraten.

hij toont, inbreuk pleegt op wat men zou moeten zien. Wanneer Keiko zich verzet en aan Kusakabe ontsnapt, draagt ze een rok met bloemmotief en een lijffe van bont met lange, zwarte haren, stevig en goed dichtgeknoopt. In het volgende beeld zien we vluchtig de naakte borsten van een opgewonden vrouw, van zeer dichtbij gefilmd. De opname laat de blik alleen de hartslag van het lichaam voelen, gaat van kader tot kader; een beweging die de borsten bezielt en tegen een oog slaat dat niemand meer toebehoort. De beweging gaat, buiten Kusaka-



THE SAGA OF ANATAHAN (1953)

be om, een directe, ongehoorde band tussen Von Sternberg en de toeschouwer aan. Want de volgende opname maakt een uiterst klassieke *schnitt* naar Kusakabe, alsof er niets gebeurd is: hij is gekadreerd in *medium shot*, en heeft zijn armen opgeheven. Hij slaat een jonge vrouw die we niet zien; in onze verbeelding kronkelt ze over de grond. Hij slaat haar langdurig, bijna te lang voor het kader dat het verhaal als uitleg biedt. Zo kunnen we verder dromen over iets dat we zojuist, in een flits, eerder ondervonden dan gezien hebben.

Om je ervan te overtuigen dat deze beelden bestaan, moet je ze tijdens de projectie gezien en niet gezien hebben, en erop terugkomen

in een onmogelijk tussenbeide. Als je er excessief lang bij blijft stilstaan, beeld voor beeld, ben je heel dicht bij het onbenoembare, een soort sluier van donkere plooiën omzoomd door licht, waaruit langzaam in close-up een borst opduikt die weer onder een sluier verdwijnt. Je kunt erdoor verlamd raken, ten prooi vallen aan een 'manikaal punctum'.¹ Je vermoedt zelfs, beurtelings op elke schouder, de achterkant van een hand, toe te schrijven aan Kusakabe. Maar dit verklaart niet waarom we Keiko ineens bloot zien, de borsten gewikkeld in een sluier, waarom ze ons zo frontaal aangeboden wordt, zonder dat we kunnen opmaken of ze staat of uitgestrekt op de grond ligt. Als je de opname vaker op normale snelheid bekijkt om de onredelijkheid van dat beeld dat te langzaam of te snel getoond lijkt te worden, te verankeren (je zult anders denken het nauwelijks gezien te hebben), zie je een korte, stijgende verschuiving (of is het een beweging van links naar rechts?) vanuit een onbekende plek; een verschuiving die uitkomt bij de borsten en gevolgd wordt door het wiegen van een ont-huld en weer verhuld lichaam dat schokkend heen en weer geduwd wordt.

Ik heb het tweede van de drie momenten die ik vorig jaar tijdens een projectie gezien dacht te hebben, niet gevonden. Ik was te veel geobsedeerd door het herontdekken van een film die grotendeels ver-vaaagd was (ondanks de indruk ervan die ik mede door de mooie tekst van Claude Ollier² gekregen had) om eraan te denken aantekeningen te maken. Maar als ik het gedroomd heb, heb ik dat erg precies gedaan. Want in tegenstelling tot de twee andere momenten, die teruggekomen zijn door de film opnieuw te bekijken, herinnerde ik me, en herinner ik me nog steeds dit moment. Waar ik het zocht in de film, ont-brak het (me): tijdens de tweede confrontatie tussen Kusakabe en Kei-ko, die draait rond het feit dat ze opnieuw verleid is, door een andere soldaat. Deze keer vechten ze in het huis, rond een tafel. De opname die ik 'zag' beantwoordde aan hetzelfde principe van een onmogelijke as, van een overontroerde visie die zichzelf ontstijgt om plotseling dat aan te stippen waar de film sinds Keiko's eerste verschijning onophou-delijk om(heen) draait – vreedzame beelden die Keiko naakt, zich badend in de open lucht tonen, wat door alle soldaten gezien kon

1. Een variatie op het 'punctum' van Roland Barthes, die in *La chambre claire* aldus de moeilijk vast te pinnen kracht van de foto aanduidt, die de toeschouwer 'steekt', 'raakt', zonder dat hij meteen begrijpt waarom. Nederlandse vertaling: 'Het Punctum: een onderdeel', in: R. Barthes, *De lichtende kamer*. Amsterdam (De Arbeiderspers) 1988, pp. 19-50 (noot v.d. vert.).

2. Claude Ollier, *Souvenirs écran*. Parijs (Gallimard/Cahiers du cinéma) 1981.

worden en wier blikken haar verwarren. Tijdens deze tweede confrontatie duikt, bij wijze van spreken, de blik onder tafel en glijdt langs Keiko's gespreide dijen, als een zucht. (Wat dit moment betreft zijn twee antwoorden mogelijk: of de kopieën – de gehuurde kopie in de zaal en die op het televisiescherm waarmee ik gewerkt heb – verschillen, of het is het gevolg van een hallucinatie die niet ongegrond maar wel verontrustend is.)

Het belang van het derde moment is dat het het effect ontbindt en er het principe van geeft, als een soort introductie op de logica van het fantasme. Kusakabe is vermoord, Keiko ondergaat het geweld van een van haar laatste meesters. Twee opnamen volgen op het gebaar waarmee hij haar de 'slaapkamer' induwt. Goed gescheiden opnamen, helderder en duidelijk minder elliptisch. In de eerste opname verschijnt Keiko met een plotseling geweld alleen in beeld, ten prooi aan een koortsachtige beweging (ze kijkt in de camera, alleen haar bovenlijf in zwart leer is zichtbaar, verstrikt in de plooiën van een gordijn); ze wordt als het ware aan de toeschouwer aangeboden, in zijn armen gesmeten. Zo verdwijnt via een buiten-tijd³ het realistische gebaar waarmee ze over de drempel werd geduwd. En de tweede opname toont haar even plotseling en zonder overgang. Ze valt op haar zij, naakt, tegen een gordijn en een rotanstoel.

In het eerste en derde voorbeeld functioneert het geluid als verzachtende maar ook versterkende verzadiging, omdat het de dreun die het beeld ons geeft, isoleert. In het eerste voorbeeld horen we Kusakabe de hele scène vloeken en schreeuwen, totdat de camera afdrijft (onder dekking van een overvloeier) naar beelden van een woeste zee, die door Von Sternbergs stem becommentarieerd worden – hij spreekt tot de (reële, virtuele) gemeenschap der eilandbewoners: 'Zo was Anatahan'. De derde scène begint met het grinnikende lachen van de man in een 'realistische' opname, dat doorklinkt in de eerste 'fantasmatische' opname, maar ontbreekt in de tweede, afgelost door de muziek en de stem van het onlogische commentaar, die op de beelden van maan en zee neerdaalt: 'Wij allen herinneren ons die nacht.' 'Wij' herinneren het ons even slecht en even goed als dat wij, de soldaten, niets hebben kunnen zien, niet in de hut waren en ons de scène moeten inbeelden, alle scènes, om er op hetzelfde moment getuige van te zijn als waarop de toeschouwer ze ziet: een irrealistische deling tussen de *voice-over* die zowel almachtig als ontroond is, en een beeld dat door de *voice-over* omvat wordt zonder de stem bij het lichaam te kunnen

3. Hors-temps: woordspeling op hors-champ, buiten-beeld (*noot v.d. vert.*).

voegen (Michel Chion heeft dit goed aangegeven in *La voix au cinéma*⁴). Die zichtbaar-onzichtbare opnamen zijn zo krachtig, omdat ze de breuk waarop de hele film berust en die het commentaar uitdrukt, tot het uiterste drijven: de breuk tussen weten en onwetendheid die geënt is op de affecten – emoties en verlangens – waarvan Keiko uiteindelijk het enige doelwit is. Wij, de toeschouwers, die amper die beelden hebben gezien, die te snel, te direct op de enige inzet, het lichaam zelf, aasden, moeten die beelden terughalen om ze stil te zetten, om ons gerust te stellen en ons ervan te vergewissen dat wij ze niet (of in ieder geval niet allemaal) gedroomd hebben. Maar zo vallen we ten prooi aan een andere onzekerheid, die we nauwelijks kunnen benoemen: de schok die voortkomt uit het stilzetten van de beweging om er zeker van te zijn dat we iets gezien hebben, met het risico niet meer te weten wat er geweest is of wat er van over zal blijven. Want dat beeld is nu anders gekadreerd, tussen beweging en stilstand in, zowel op het echte doek als op dat mentale scherm waarvan het afhankelijk is.

[11]

IN THE SCARLETT EMPRESS (Josef von Sternberg, vs, 1934) treffen we twee soorten beelden aan. Elke soort heeft haar eigen snelheid en brengt zo een vreemde gespletenheid van de blik teweeg. Enerzijds bewegen en spreken de acteurs conform de conventie van de beeldbeweging;⁵ anderzijds spoken de standbeelden die de Zwitserse beeldhouwer Peter Balbusch op Von Sternbergs verzoek voor deze film ontworpen heeft, zwijgend rond in vele opnamen van het fictieve paleis in Petersburg.

Elke film heeft natuurlijk onbeweeglijke objecten die een eigen kracht krijgen als ze uit de context gehaald worden door bijvoorbeeld een close-up: ze staan aan de kant van het affect, het 'beeld-affect', dat Deleuze terecht aan de close-up verbindt (ook al beperkt de werking van de close-up zich niet tot het affect). Dat affect wordt gekenmerkt door een tijdelijke opschorting van de actie, die hierdoor even op een gevoelige laag vastgelegd en vastgehouden wordt, uit eigenbelang van het affect; de opschorting weekt de actie los van zijn coördinatiepunten in tijd en ruimte. Het volstaat om één keer een beeld van een tele-

4. Michel Chion, *La voix au cinéma*. Parijs (Étoile/Cahiers du cinéma) 1982.

5. De 'normale' beweging die bij 24 beelden per seconde optreedt (*noot v.d. vert.*).

foon in een film van Fritz Lang te zien om de kwaliteit en kracht van een dergelijk beeld te kennen.

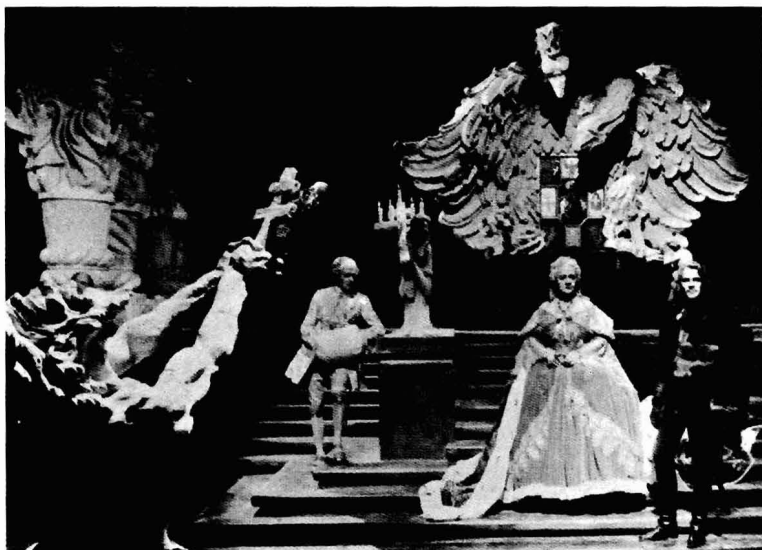
Wat zich in de film van Von Sternberg aftekent is wat anders. De kracht van deze film zit in het unieke voorbeeld van hetgeen in film een totaaloverzicht van de samentrekking van stilstand en beweging kan zijn. Balbusch' standbeelden zijn niet met een bepaald type opnamen verbonden, evenmin met bepaalde handelingen, ook al zijn ze door hun decoratief karakter vooral in de prestigieuze plaatsen van het



THE SCARLETT EMPRESS (1934)

keizerlijk paleis te vinden (raadzalen, keizerlijke vertrekken, kamers van de groothertog en de keizerin en de ruimten die eraan grenzen, wachtkamers en monumentale trappen). Deze stenen schepsels met opvallende vormen, die ontdaan zijn van of juist getekend zijn door een barokke razernij en die soms zeer imposant zijn door hun volume, gaan in meer of mindere mate een compositie aan met hoofd- en bijpersonages, als zij niet zelf het onderwerp van zowel unieke als indringende (fragment)opnamen zijn. Ze vormen het zenuwstelsel van alle sequenties die zich in het paleis afspelen (op de gok: de helft van de film).

Hun niet gemakkelijk te beschrijven werking betreft de verdubbeling van de bewegende lichamen door de onbeweeglijke massa, hetgeen leidt tot een soort geblokkeerde, krampachtige en lijdzame passie. Meestal direct en in het kader; of indirect, via de montage, volgens de trapsgewijze opstapeling van de in meer of mindere mate bevroren posities, maar ook in de beweging (van camera en acteurs). Ondanks de onvermijdelijke pose die verbonden is aan de code van de historische weergave, is *THE SCARLETT EMPRESS* een zeer beweeglijke



THE SCARLETT EMPRESS

film: hij heeft als thema het ontstaan en de ontwikkeling van een individuele en collectieve energie (levendig onderstreept door de muziek) die in het personage Catharina tot een fusie komt. In een nogal zware symboliek zouden deze verstarde beelden die nieuwe energie kunnen confronteren met de macht van de eeuwigheid, eigen aan de zwaartekracht van de geschiedenis, en met de macht van de dood, gepersonifieerd door de gekke aartshertog (Peter, neef van de eerste Catharina, mishandel(en)de echtgenoot van de tweede, grote en 'scharlaken' Catharina, over wier machtsovername de film vertelt). Maar Catharina's energie is ook met de dood verbonden. De kracht van die stenen

wezens schuilt vooral in het verspreiden van een stille kracht over alle acteurs van het drama, en hen te treffen, in hun eigen lichamen, met dat negatieve aura.

We moeten vooral de nadruk leggen op wat zich voor de blik van de toeschouwer afspeelt. Een aarzeling. Een opeenvolging van discontinuïteit onderbrekingen. De blik wankelt, weet niet hoe en waar zich te plaatsen, in het beeld op te lossen: in de lichamen en de bewogen gezichten die, ook al zijn ze soms versteend door hun innerlijke droom, doortrokken zijn van een huivering die steeds gemodelleerd wordt door het licht; of in de doffe massa die het deel van de bevroren ontsteltenis, even inwendig als zichtbaar en waarmee het leven besmet is, lijkt weer te geven. Als Catharina begrepen heeft aan wat voor een echtgenoot men haar uitgeleverd heeft, staat ze, onbeweeglijk en blank, in een gang voor een rij beelden die net zo blank zijn als zij. Het gelaat van de groothertog wordt in een andere gang naast het enorme gezicht van een liggende, stenen figuur geplaatst. In Catharina's kamer wordt het door schaduwen bewerkte gelaat van de Kamerheer overheerst door een somber, verwrongen hoofd. In de troonzaal wordt de keizerin omgeven door een reusachtige arend met uitgeslagen vleugels. Of dat naakte, van pijlen doordrongen lichaam waar de camera verschillende malen bij verwijlt tijdens de beweging waarin ze de acteurs op de grote trap volgt. Wat gebeurt er met de blik op al die momenten? Misschien simpelweg dit: de toeschouwer denkt twee keer aan wat hij ziet, omdat het net is alsof hij het twee keer ziet, in twee verschillende materies. Het interval tussen deze twee lagen zou wel eens kunnen uitdrukken wat er gebeurt wanneer de gedachte zichzelf denkt, maar dan altijd in een voorwerp dat buiten haar staat en waarvan zij de doordachte belichaming begrijpt. Dit is uiteindelijk een positie die in feite eigen is aan alle personages in hun verhouding tot de hen omringende realiteit; en aan de regisseur in diens verhouding tot zijn personages en verhaal, in zoverre de camera hem een te eenzijdige visie biedt.

Het effect van deze figuren is in *THE SCARLETT EMPRESS* des te indringender omdat ze steeds stapsgewijs afgelost worden door een serie elementen die ons tot de kern van het verhaal brengen (en zonder datgene te verliezen wat aan hun totaliteit een problematische autonomie geeft). Het eerste element bestaat uit de iconenschilderijen (uitgevoerd door de Duitse schilder Richard Kollorz) die Von Sternberg vooral op de enorme deuren die de verschillende delen van het paleis onderling verbinden, heeft laten plaatsen. Ook hier zien we een serie bevroren, gestileerde beelden die evenzovele equivalenten van film-

doeken opvult: deze vlakken vullen zich met driedimensionale figuren. Ze herinneren ons eraan dat het filmdoek plat is, ook al imiteert het de diepgang van het leven. Op meer subtiele wijze brengt het gebruik van deze enorme deuren, die zich tijdens de scènes openen en sluiten (en zo als een soort *wipe* of overvloeier fungeren – een effect dat eigen is aan deuren in film en dat Lang op duizelingwekkende manier ontwikkeld heeft), een vertraging van de actie teweeg die de acteur en de toeschouwer ook tot nadenken aanzet. Zo neemt Catharina tijdens een mooie, lange scène afscheid van de aartshertog, die haar uitgenodigd heeft voor een schijnexecutie: ze trekt uiterst langzaam en met een draaiende beweging de enorme deur dicht terwijl ze intens en uitgelaten vrolijk de aanwezige personages (Peter en Lizzie, zijn minnares-entertainster) bekijkt, en via hen de toeschouwer. Ze kijkt zo indringend dat de toeschouwer ook in zichzelf keert om Catharina's veronderstelde gedachten te volgen. Tegenover de onbewegelijke beeldenmassa op de dichtgaande deur die de (beeld)ruimte opvult, voelt hij zo iets van de pure tijd die duurt. Die spanning wordt tegen het einde van de film goed gecondenseerd: Catharina wordt tijdens een wervelende tocht door het paleis, die in de troonzaal uitmondt, eerst geconfronteerd met de vele standbeelden van Balbusch die de trap afbakenen (vooral een groot, kruisvormig Christusbeeld dat we nog niet eerder gezien hebben en dat een tussenvorm is van een schilderij en een beeldhouwwerk). De tocht wordt afgesloten via een versnelde montage die dood lijkt te lopen (in een *freeze frame*) tegen een plafond met iconen, waarin de montage via een overdruk binnendringt. Een excès aan beweging wordt in zijn essentie tegengesproken, te levendig gemaakt en dan ontzield door de interne blik die zich erin vastboort.

Een tweede, meer uitgewerkt element is verbonden aan de beelden en de poppetjes waarmee de groothertog speelt. We zien de grote, houten soldaten, waarvan het wemelt in het paleis en die een infantiele pendant zijn van de echte troepen waaraan de groothertog geen leiding weet te geven. Daar staan de zelfbedachte installaties, kleine draaimolens waarop hij soldaten zet, tegenover. Deze schommelen tussen beweging en stilstand: of zijn hand geeft er een duw tegenaan en dan komen ze vervolgens uit zichzelf tot stilstand; of ze worden door een mechanisme in een discontinue beweging gebracht die met horten en stoten verloopt en ons zo aan de projectoren uit de vroege geschiedenis van de film doet denken. Maar in plaats van een beweging te zoeken die zichzelf uitvindt, neigen die kleine machines van Von Sternberg ertoe de te natuurlijke filmbeweging te desintegreren

en zo tijdintervallen te laten ontstaan waarin de waanzin van de groot-hertog zich stort; tijdintervallen die voor de toeschouwer bewustzijns-intervallen vormen.

Dit wordt versterkt door het gezicht van de groothertog, de leven-de marionet, dat doortrokken is van een zelfde schokkende vibratie. Dit is duidelijk vanaf zijn eerste verschijning, de ontmoeting met Catharina: bezeten door een verstarde glimlach, in close-up uitgelicht, verandert steeds plotseling, als om een onzichtbare as, zijn gezichtsuit-



THE SCARLETT EMPRESS

drukking. Waanzin, zeker. Maar die manier van uitdrukken verschilt niet zoveel van het beroep dat de film op talloze wijzen op de toeschouwer doet: door een tijd die van binnen uit wordt opengeboren, wordt de toeschouwer via de identificatie die hem aan de personages en de beweging van de camera verbindt, een parallelle tijd binnengeleid. Een micro-tijd die de blik vastklinkt aan zijn eigen bewustzijns-activiteit, in zoverre deze fysiek gevoed wordt door de onregelmatigheden van de beweging, de afzonderlijke massa's en via de trapsgewijs opgestapelde shots. Zo kan een waanzin ontstaan die de toeschouwer eigen is.

Daar duidt Von Sternberg misschien op door drie keer in de film klokken te introduceren die uit personages opgebouwd zijn. De tijd zelf wordt aangetast door een seriematige scandering die continu en discontinu is. Zonder twijfel kan men deze tijden verbinden met de sterk symbolische lijn waarvan de 'rode keizerin' moeiteloos alle punten bepaalt: de lijn enunciatie-blik-fetisjering-castratie, die fundamenteel verbonden is met de klassieke cinema en de romantische visie. Een van de drie levende klokken geeft hieraan een extra wending: een vrouwenbeeldje opent haar jurk gedeeltelijk en sluit deze dan weer. Ze ontbloot een geslacht dat we maar half zien, omdat de klok te snel slaat of de camera te ver weg is. Zo wordt de regel en de maat van de tijd ingevoerd. Dit beeldsymbool komt overeen met het blonde poppetje, de enige vrouw onder de miniatuur-soldaten van de groothertog; hij onthoofd haar met een kapmes voor de ogen van een versteende, maar opgewonden Catharina. Op dat moment denken we meteen aan de beginbeelden die door deze onthoofding opgeroepen worden: de dagdromen van de kleine Catharina over de vrouwelijke beul, die in haar zal ontwaken als zij de koningin wordt die haar moeder wenst.

Aan het begin kan men nog voor de expressieve kant van die beelden kiezen en minder waarde hechten aan hun inhoud (en deze opvatten als een eigenschap die zonder twijfel met Catharina verbonden is, maar die ook een eigen leven kan gaan leiden). In de proloog waarmee de film opent, die hem (vooraf) samenvat en overdwars neemt, ontstaan de beelden op basis van een boek en de indruk die het voorlezen ervan op het kind Catharina maakt. Die passage bestaat uit beelden die als een (boek)blad omgeslagen worden; een procédé dat dierbaar was aan de zwijgende film en waarvan men zich vervolgens vaak bediende. Wanneer de bladzijden omgeslagen worden, zien we de beelden overdwars (vervormd door een soort anamorfose) op het blad-scherm dat loskomt van zichzelf. Het beeld lijkt stil te staan in zijn eigen beweging om onmiddellijk weer op te bloeien in het volgende beeld. Er zijn echter ook shots die, ondanks het feit dat ze opgaan in een wirwar van handelingen (die overeenkomt met de door de uitwisseling tussen verteller en het kind Catharina veronderstelde koortsachtigheid van de verbeelding, die vervolgens op de kijker overslaat) de uitwerking zijn van de bewegingloze, gefolterde lichamen die ze laten zien. Een voorbeeld daarvan is de buitengewone representatie die de serie opent: men opent een soort verticaal verheven sarcofaag die op een galajurk lijkt, het lichaam van een dode man valt eruit en wordt weggedragen – een veelzeggende aankondiging van de beelden van Balbusch en van hun effect op de levenden.

Zo kan men vanaf het begin van de film, via de actuele-virtuele blik van het kind-toehoorder dat een beroep doet op iedere toeschouwer, van de inhoud van het beeld naar de bron van zijn ontstaan teruggaan en opmerken dat de (relatieve) onzekerheid tussen dood en leven, beweging en stilstand, in verband gebracht kan worden met het principe van de beeldvorming. Dit komt enerzijds neer op het leggen van een band tussen de toeschouwersactiviteit en die van de dromer, en in het bijzonder die van de dagdromer die ten prooi valt aan de meer of minder bewuste verwerking van beelden, maar ook aan een band met de activiteit van de lezer of luisteraar die door de taal en de stem op virtuele beelden afstevent. Maar dit komt in tweede instantie vooral neer op het benadrukken hoezeer de houding van de toeschouwer ten opzichte van reële beelden besmet is door deze onderbroken wijze, die overeenkomt met eerdere wijzen waarop hij beelden tot zich nam, zowel psychisch als cultureel. *THE SCARLETT EMPRESS* vertelt, zoals zoveel films maar met een bijzondere precisie, wat er met een zeer concrete dimensie van de toeschouwer gebeurt. Aan de ene kant is de toeschouwer een gevangene die in een fysiek keurslijf en dispositief gewrongen wordt, waarvan zijn plezier en pijn afhankelijk zijn (het is niet toevallig dat de arts, die als een beul afgeschilderd wordt, de jonge Catharina voorschrijft een corset te dragen als zij een mooie vrouw wil worden; uit die ontmoeting vloeit alles voort, de dialoog over beulen en tsaren, de film die hiermee begonnen is, en alles wat erop volgt). Anderzijds worden de illusie van beweging, die de film voortbrengt, en de unieke tijd die in die geblokkeerde visie ontstaat, onderworpen aan een constante onderbreking waardoor de toeschouwer, die zelf de mate waarin de film hem programmeert, bepaalt, die niet alleen de film die hij ziet, denkt, maar ook zijn eigen gedachten die de film uit hem haalt en herneemt. In de overgangszone tussen het bewuste en onbewuste, tussen geloof en ongeloof wordt de inwendige spanning in de film zelf tussen stilstand en beweging uitgedrukt. Met een onregelmatige impuls die de voortgang vormt, overeenkomstig de toestand van de tijd.