

Liefdesliederen in het luchtledige: “Song to Song” en het Malickiaanse auteursproject

Terrence Malick kan gezien worden als een van de meer iconische figuren binnen de Amerikaanse auteurscinema. De enigmatische kluzenaar/kunstenaar/filosoof drukte in de jaren ‘70 zijn stempel op de Amerikaanse filmindustrie met het meditatief, en moreel ambigue karakterdrama *Badlands* (1971) en is sindsdien verantwoordelijk voor een reeks meesterwerken waarvan de impact nog steeds nazindert in het hedendaagse filmlandschap. De kenmerkende stijl, het trage productietempo en de schuwheid ten aanzien van de pers die de regisseur typeren, dragen allen bij tot zijn quasi instant verworven status als legendarisch filmauteur. Deels industriële constructie en theoretisch concept, wordt de notie van auteurschap vaak vereenzelvigd met een consistente visie en vorm. Een Malick-film is onmiddellijk herkenbaar op zowel thematisch als esthetisch vlak, en hoewel de filmmaker doorheen de decennia enkele kenteringen heeft doorgemaakt (de uitstap naar het documentaire-genre met *Voyage of Time: Life’s Journey* (2016) geldt als één van zijn meer recente experimenten), kunnen we een Malick-film doorgaans in de eerste vijf minuten identificeren. Dit artikel plaatst zijn nieuwste film, *Song to Song* (2017), in context binnen Malicks oeuvre en dit aan de hand van een dissectie van de thematische, esthetische en narratieve ontwikkelingen die hem als auteur definiëren.

Voor een lange tijd was de release van een nieuwe Malick een waar event, gepaard gaande met promotie, retrospectie en reflectie over het belang van deze kunstenaar binnen de hedendaagse filmcultuur. De laatste jaren is er echter een aanzienlijke verandering te merken in de manier waarop Malick-films worden onthaald. De hypetrein tuft nu minder sterk dan tevoren bij de anticipatie van een nieuwe Malick-telg. Deze kritische heroriëntering lijkt terug te gaan tot de release van *The Tree of Life* (2011). Of *The Tree of Life* nu geldt als Malicks magnum opus, dan wel een pretentieuze puinhoop is, staat los van het feit dat de Gouden Palm-winnaar een keerpunt vormt in beide de regisseur zijn huisstijl en de kritische perceptie van zijn werk. De systematische daling in waardering van publiek en professioneel filmconsument kan onder andere in relatie worden gebracht met de verhoogde productiviteit van de auteur. Niet alleen lijkt de romantiek doorbroken van de illustere kunstenaar die tien jaar tobt over zijn volgende creatie, maar deze gaat zelfs gepaard met een heuse vermoeidheid tot nieuwe contributies. Sommige takken van de filmpers betichten Malick er van zijn auteurspositie te lang te hebben uitgespeeld, resulterende in een *dédain* voor zijn kenmerkende stijl (‘Malick-fatigue’ als je wil). De eens zo krachtige auteurskaart lijkt zo van aanzienrijke schoppenaas te zijn gevallen tot de nederige positie van hartenboer. Het is onduidelijk in welke mate deze post-*Tree of Life* periode in Malicks artistieke oeuvre in de toekomst vatbaar zal zijn voor kritische revaluatie en herwaardering, maar de huidige consensus stelt dat Malick de laatste jaren doorheen een fase van stagnatie gaat. De moderne Malick is schijnbaar een figuur gevangen in de constituties van zijn eigen auteurschap, nu zelfs flirtend met zelf-parodie.

Daarenboven onthult het huidige kritische discours ook een reeks contradicties. Zo devieren deze volgens critici enerzijds te veel van Malicks vroege meesterwerken, maar worden deze films anderzijds ook gehokeld voor hun herkenbaarheid. *Song to Song* kan gelden als de meest extreme belichaming van deze paradox. Hier is een film waarbij Malick lomp in de eigen voetsporen treedt en tegelijkertijd hetgeen dat zijn films het meest definieert de rug toekeert. Hoewel de film op zowel stilistisch als thematisch vlak wordt gekenmerkt door een getrouwheid aan het klassieke auteur-project van de regisseur, verzaakt *Song to Song* tevens de essentie van

voorgaande Malick-films. Dit door een radicale wijziging t.a.v. Malicks eerdere werken in het gehanteerde vertelperspectief en de bredere positie tegenover zowel personages als gebeurtenissen binnen de film.

Zonovergoten graanvelden en sensuele fluisterstemmen

Laat ons deze tegenstrijdigheden vastpinnen en onder de loep nemen. Op semantisch niveau voldoet *Song to Song* aan alles wat Malick tot Malick maakt. De zonovergoten landschappen, starende schoonheden, zorgeloze liefde, het gevoel van verloren onschuld, de clash tussen natuur en beschaving, interne monologen die het fluisterend over vader- en moederfiguren hebben, et cetera. Begonnen we bij minuut één aan een spel Malick-bingo, duurde het niet lang alvorens we met een wasmachine of microgolf naar huis gingen. De eerste regels van introspectieve narratie van Rooney Mara bieden herkenbare klaaglieden over de wispelturigheid van zintuiglijke sensaties en de naïviteit van de jeugd. Dit in gezelschap van snel wisselende shots van natuur- en stedelijkheid en we weten meteen waar we aan toe zijn. *Song to Song* is duidelijk een Malick-film, maar dan wel één die conform is met de karakteristieken van zijn latere periode. Deze recentere cyclus Malicks laat zich kenmerken door hun hedendaagse setting, digitale esthetiek (schijnbaar door smartphone en GoPro geschoten beelden passeren gretig de revue), kortere shotlengte en geïmproviseerde handelingen. Tonaal worden deze films gedefinieerd door een meer cynisch karakter. Hoewel Malick-films altijd een zekere zweem melancholie bezaten en het verlies van onschuld als thematisch hart met onmiskenbare cadans binnen zijn oeuvre bonst, gelden de latere Malicks toch als meer bijtend naar de staat van de moderne mens. Sean Penns dwalingen doorheen levenloze lobby's binnen glazen torens in *The Tree of Life* of Christian Bales getormenteerde exodus doorheen decadente bacchanalen en neon-verlichte stripclubs in *Knight of Cups* (2015) zijn slechts enkele voorbeelden van zijn meer zwaarmoedige emotionele excavaties.



Het Adam en Eva verhaal van *Song to Song* is een verderzetting van dergelijke attitudes van maatschappelijk misnoegen en zingevingsoektochten. Net als in de meeste Malicks zijn de esthetische viering van het leven en heiligverklaringen van liefde en onschuld ook hier nog aanwezig, maar ondanks haar vergulde randen wordt het moderne leven toch gedefinieerd door waarden-verval en doelloosheid. De authenticiteit van emoties en ervaringen vormen het thematische middenstuk van de in *Song to Song* opgezette driehoeksverhouding. In de vriendschappelijke en romantische verwickelingen tussen BV (Ryan Gosling), Faye (Rooney

Mara) en Cook (Michael Fassbender) komen vertrouwde ideeën en kunstgrepen van de regisseur aan bod, gaande van de archetypen die elk personage belichaamt tot de reflecties over de waarden van eenvoud en stoïcisme. Mara wordt verscheurd door de krachten van tederheid/eenvoud/bezinning (de ‘puppy-ogige’ Gosling) en ruwheid/avontuur/genotzucht (Fassbender in Mefistovorm). Alle personages zijn in zekere zin op zoek naar een pure, geïdealiseerde vorm van liefde, maar vallen slachtoffer aan de verstrooiing van verlangens. Als summum van deze existentiële malaise geldt Fassbenders personage die als een alles consumerende natuurkracht mensen manipulatief onder zijn betovering houdt, maar toch een chronische leegte voelt. Net zoals de vrouwelijke tegenspeelster in *To The Wonder* en de protagonist uit *Knight of Cups* is hij iemand die denkt op zoek te zijn naar liefde, maar veeleer de liefde-ervaring wilt. Een tragisch figuur gevangen in zijn onvermogen om te geven en dus ook echt te beminnen. De zwalkende zielen die Malicks opgeboende balvloeren bevolken worden vaak geplaagd door hun eigen grilligheid en genotzucht. Ze zijn eeuwig op zoek naar authentieke emoties, maar worden steeds opnieuw door de verlokkingen van de moderne wereld op een dwaalspoor gebracht. Contrast wordt hier verzorgd door de zachtaardige Ryan Gosling die in een symbolisch steekspel verzeild raakt over de affectie van Mara; die op haar beurt verscheurd is tussen twee romantische kandidaten en de wispelturigheid van haar eigen hart. Twee uur aan duw- en trekwerk resulteren in een onbestemd ongeluk voor de dwalende drommels, en Ryan Gosling die als arbeider op een Mid-Westers olieplatform begint te werken. Enkel in de eenvoud van het plattelandsbestaan kan echt geluk gevonden worden lijkt Malick te suggereren, een nostalgisch sentiment dat reeds in eerdere films naar boven stak. De hierboven gegeven synopsis schets het flinterdunne plot en de lichtvoetige conflicten duidelijk. Zuiver narratief komt de film tot niet veel meer dan een Young Adult film. Schertsend samengevat is *Song to Song* zodoende een voorzichtigheidvertelling over gevaren van genot en #FOMO.

Deze observaties zijn echter irrelevant, Malick is iemand die in het verleden ook al verwaarloosbare verhaallijnen kon omtoveren in droomachtige parabelen. Op enkele vlakken kunnen we spreken van een verderzetting van het project dat reeds sinds *Badlands* aangevangen was, en met *The Tree of Life* in hogere versnelling werd geplaatst. Ook hier hanteert Malick namelijk een impressionistische montagestijl waarbij shots schijnbaar willekeurig vloeien, doch wat radicaler doorgedreven. Montage wordt hier duidelijk niet door het functionele bepaald, maar het gevoelsmatige. Een conventionele narratief wordt hierdoor door elkaar geschud en zonder lijn of vast criterium aan elkaar gemonteerd. Het plot heeft momenten van lineaire vertelling, maar heden, verleden, droom en natuurdocumentaire wisselen elkaar af in een met *jump cuts* afgewisselde ervaringsstroom. Haten of houden van, ook hier is *Song to Song* vintage-Malick, en hoewel hier ruiger met de scharen wordt omgesprongen (zelfs de immer-prachtige Patti Smith wordt mid-gesprek weggeknipt), past dit volledig in de stilistische filosofie van de filmmaker. Narratief en stilistisch is er dus niet veel nieuws onder de zon, het is echter de manier van vertelling waarin *Song to Song* dramatisch verschilt van zijn voorgangers.

Een ondragelijke lichtheid

Waar *Song to Song* echter in meer dan vier decennia aan film-maken een verrassend vertrek van inluidt is het gebrek aan spirituele of godsdienstige reflecties. *Song to Song* is veruit Malicks minst theologische film. Hiermee wordt niet zozeer bedoeld dat Malick zich in zijn films profileert als pro/contra religie, evenmin dat zijn films concreet religieuze idealen belichamen. Het theologische karakter relateert zich veeleer tot de houding die tot de getoonde gebeurtenissen aangenomen wordt. De essentie van een Malick film, wat ze laat tikken, ademen en inspireren, ligt namelijk niet bij de zweverige montage of vormelijke schoonheid *an*

sich, maar eerder bij de religieus-geïnspireerde relativering tot dewelke deze kunstgrepen worden ingezet. Het theologisch component hier heeft betrekking tot hoe de voorgestelde gebeurtenissen in verhouding worden geplaatst met een hogere, ondefinieerbare orde. Ondanks dat Malick herhaaldelijk karakterstukken maakt, worden de ervaringen van zijn protagonisten in perspectief geplaatst met een ontastbare, heilige macht. Zijn personages worden op deze wijze niet zozeer gedefinieerd door hun eigen beslommingen, maar door hoe deze interne conflicten hen in een vermeende band plaatsen met het transcendentale. De interne monologen die zijn films vaak definiëren zijn dan ook vaak gericht op een ongeziene kosmische entiteit (bv. de metaforische moeder en vader figuren die in fluisterton worden geadresseerd). Niet alleen prikkelt deze theologische visie de verbeelding, maar zorgt er ook voor dat de narratieve gebeurtenissen structureel in een ander licht worden geplaatst. Aan de hand van een dergelijk perspectief, vaak vergezeld van een reeks vormelijk-narratieve ingrepen, slaagt Malick erin een zekere afstand ten opzichte van de gepresenteerde omstandigheden aan te nemen. Deze aangenomen afstand is wat de ordinaire beslommingen van zijn hoofdpersonages verheft en met betekenis belaaft.



Het spel van emotionele afstand/dichtheid vormt sinds de aanvang van zijn carrière de motor die zijn verhalen tot zingeving drijft. Van beginnend filmmaker tot doorwinterde auteur doet Malick beroep op verschillende *devices* die deze relativiserende afstand creëren tussen kijker en gebeurtenis. De makkelijkst duidbare en meest gebruikte techniek hierin is zijn keuze van vertelperspectief. Het perspectief van de kinds naïeve Holly in *Badlands* (1973) en Linda in *Days of Heaven* (1978) wordt bijvoorbeeld benut om de moreel verwerpelijke en meer hardvochtige gebeurtenissen in het verhaal met een onbevangen blik te benaderen. Gebeurtenissen, handelingen en relaties worden zo gepuurd van sociaal gedefinieerde oordelen en verwachtingspatronen. Niettegenstaande dat de emotionele toestanden van zijn personages intens worden weergegeven en Malicks stijl allerm minst koel te noemen is, wordt door dergelijk perspectief wel een abdicatie ingezet van een intieme verwickeling met de lotgevallen van zijn personages. Het is dan ook niet de bedoeling om met de personages in deze films mee te leven. Veel eerder dan als individu begrepen te worden, dienen ze benaderd te worden als abstracte symbolen van menselijkheid. Onderdelen zijnde van een groter mechanisch universum draaien

ze hun koers in een project waar ze zelf niet het doel van weten. We leren door middel van interne monologen hun geheimen kennen, maar tegelijk worden we een doorgedreven karakterisering ontzegd. Dit zorgt ervoor dat we wel enigszins geïnformeerd zijn over wat er in deze personages omgaat, terwijl ze ook in een onbereikbaarheid verhuuld gaan. Het gedistantieerde perspectief in zijn eerste twee films wordt in zijn latere films herpakt in extreme vormen door het individuele lijden en liefhebben te midden van historische (de kolonisatie van Amerika, het geweld tijdens WOII in de Grote Oceaan) en zelfs kosmische (de geboorte van het universum, het inluiden van de Apocalyps) gebeurtenissen te plaatsen. Dit heeft tot gevolg dat het individuele deels gerelativeerd wordt, maar tegelijkertijd analoog wordt geplaatst met het transcendentale.

De complexiteiten van mens, natuur, orde en twist zijn uitdrukkingen van dezelfde metafysische krachten, en veel van de kunstgrepen die met de auteur geassocieerd worden stellen zich ten dienste om dit geloof te articuleren. De doorgedreven esthetisering van Malick is zo in essentie een proces van sanctificatie. Vervreemde geliefden, dwalende jeugd en zelfs oorlogvoerende troepen zijn allemaal zaken waarvan we op verhaalvlak verzadigd zijn. Door een hardhandige combinatie van cinematografie en geluid worden de zielenroerselen van zijn protagonisten voelbaar gemaakt. Uit alledaagse gebeurtenissen puurt Malick op deze manier een soort van universalistische schoonheid en onvatbare waarheid. Spelende kinderen, ritselende graanvelden, grazende buffels, of een blootvoetse Natalie Portman hebben op hun beurt weinig sturing nodig om als mooi bevonden te worden, maar de kippenvelmomentjes in Malick-films komen van hoe deze gebeurtenissen in de context van een bredere kosmologische realiteit worden geplaatst. Elk micro-conflict in een Malick-film wordt meteen een metafoor voor een grotere strijd tussen de krachten van orde en chaos, natuur en beschaving, licht en duister. Ofschoon deze symbolistische logica ook in *Song to Song* kan opgemerkt worden, speelt het verhaal zich voor het eerst uit in een zuiver gegronde werkelijkheid. Er is geen hogere orde waar naar gehint wordt, geen contrast met de willekeur van de kosmos, geen transcendentale schoonheid die tot tranen toe beroert en geen historische krachten die lenen tot perspectief. Hier worden we louter opgezaald met het alledaagse – als precedent houdt Malick onze voeten steeds op de grond.

Ironisch genoeg geeft dit de gebeurtenissen in de film een ondraaglijke lichtheid. Veel van de verhalen van Malick-films zijn op zijn minst simplistisch te noemen, wat het banale karakter van deze verhalen echter verheft tot mythische, allegorische sferen ontbreekt vrijwel volledig in *Song to Song*. Zonder de transcendentale relativering blijven we achter met een conventioneel liefdesverhaal vol grote emoties die moeilijk resoneren. Daarenboven is de film uitzonderlijk evenement-gedreven. Droomachtig als de montage mag zijn, de structuur is geënt op een reeks bescheiden *setpieces* en cameo-optredens. De eenheid in *Song to Song* is niet de shot, noch het feit, maar het moment. Malick haast zich van gebeurtenis tot gebeurtenis, steunende op losse handelingen, afgekeerd van context. Waar vroeger grootse gebeurtenissen aan de marge zouden blijven, of moesten onderdoen voor gebeurtenissen groter in schaal, worden ze hier voor het eerst op een voetstuk geplaatst. Een uitje naar Mexico, een luchtballonvaart, gewichtloos surfen in een privéjet, of een moshpit-sequentie zijn alle uitdrukking van de overkoepelende leegte waar de film mee te kampen heeft. Gebeurtenissen en gaststerren worden voor hun spektakelwaarde opgevoerd en ontbreken aan enige relevantie noch mogelijkheid tot reflectie.

Tussen hamer en aanbeeld

Als het Malicks bedoeling was om de uitholling van ervaring te evoqueren die hedonisme met zich meebrengt (*La Dolce Vita* (1960) achterna), was dit een nobel project. Dit soort

beschouwingen zijn echter onwaarschijnlijk gezien de hoogst eclectische waarde van de latere cyclus Malick-films. Net als Malicks vorige films is *Song to Song* te geïmproviseerd om vertrouwen te hechten in een consistent doorgedreven visie. Verder bewijs hiervan is dat Malicks visuele vocabularium met de jaren steeds spaarzamer is geworden. Narratief laat Malick zich misschien wel kenmerken door abstracties, maar beeldend opereert hij steeds eenvoudiger. Waar Malick met *Song to Song* in vervalt is een simpel symbolische logica waarbij de interne gevoelens van personages worden uitgedrukt aan de hand van vaak oppervlakkige handelingen. Twijfelen staat hier cinematografisch gelijk aan verdoemd voetstaren in lege straten, woede is gooien met voorwerpen en tegenspelers de rug toekeren, verveling is liggend staren, dansen en kussen (de film kent een fetisjistische hoeveelheid navelgezoen) is het beeldend equivalent voor liefde. Het probleem ligt niet zozeer bij de simpliciteit van deze uitdrukkingen, maar eerder bij hun eentonigheid. Waar eerdere Malick-films nog momenten van compositorische en cinematografische grandeur hadden, lijkt zijn visueel vakmanschap nu vaak gelimiteerd tot verloren blikken in *medium shot*. Deze rudimentaire visuele logica kan tevens grotendeels te wijten zijn aan de ruimte voor willekeur tijdens het filmproces. Christian Bale omschreef bijvoorbeeld met deels spot en admiratie de regiestijl van Malick als “torpedoing” – toegevend dat hij het merendeel van de draaidagen niet bewust was van wat er diende te gebeuren. Deze gebreken zouden niet knellend zijn ware het niet dat de meest fundamentele eigenschap veranderd is. Nu het macro-perspectief dat Malick voorheen zo definieerde verzaakt wordt, blijven we achter met een simpel narratief, conservatief waarde-normenstelsel en uitgeputte esthetiek. Waar vorige Malick-films zweefden, lijkt *Song to Song* in banaliteit te zijn gebetonneerd. De scène waar Gosling met een keyboard een reeds opgenomen liefdesverklaring blijft herhalen, de woorden “I love you” steeds artificiëler en robotischer klinkend, is een gepast symbool voor de problematiek waar de film onder gebukt gaat. Door het repetitieve karakter van een vereenvoudigde beeldtaal, in combinatie met een vertrek van de theologische reflecties, lijkt Malick net een uitholling te bereiken van diezelfde concepten die voorheen als heilig werden gecanoniseerd.

Het is duidelijk dat Malick sinds *The Tree of Life* zoekende is. Sleutelend aan variaties van zijn aloude formule heeft de regisseur de laatste jaren films afgeleverd die verdelen omdat ze het Malickiaanse auteursproject tot zijn limieten drijven. Met enerzijds klassieke herintredingen van eerder werk, en anderzijds experimentele projecten in vorm, thematiek en filmproces, blijven we achter met kunstzinnige chimaera’s – verscheurd door verschillende, niet altijd even verenigbare visies van eenzelfde auteur. *Song to Song* is in deze zin beide een synthese van vele Malick-maniërismen en een vertrek van eerdere successen, helaas in de verkeerde richting. Malick lijkt gekneld te zitten tussen hamer en aanbeeld. De wil koesterend om verkennend te experimenteren, maar hiertoe gelimiteerd door de ketenen van zijn eigen auteursproject. Zoals Frans grootfilmer Jean Renoir ooit verklaarde: “A director makes only one movie in his life. Then he breaks it up and makes it again”. Als Terrence Malick zichzelf echter een plek wil verzekeren in het pantheon van hedendaagse lichtschilders en andere filmartiesten, dient hij oftewel de constituties van zijn eigen auteursproject te herdefiniëren, of deze algeheel volledig te verlaten.

Geschreven door Lennart Soberon