

Het waarom-daarom of Het omdat van de Star

Eric de Kuyper

I

Een kleuter breekt een vaasje. Zijn mama berispt hem en vraagt – domme vraag? – ‘Waarom heb je dit gedaan?’ Het kind zal antwoorden, naargelang van de omstandigheden of zijn verbeelding.

– ‘omdat dat vaasje daar in de weg stond’

– ‘omdat ik me verveel’

– ‘omdat het regent’

– ‘omdat ik geen zusje heb om mee te spelen’, enz.

Psychologen zullen wellicht argumenteren, dat ‘dit feitelijke redenen zijn die wijzen op ...’ Zij zullen zeggen ... dat zijn hun redenen, die ze aan het kindergedrag toekennen. We zijn niet verplicht hen te volgen. Dus...

II

Een pagina uit Proust. Een pagina die zich opdringt bij het schrijven van deze tekst, een pagina die geciteerd wil worden. (waarom?...)

‘(...) een griet omdat de marktvrouw haar gegarandeerd had dat hij heel vers was, een kalkoen, omdat zij een mooie op de markt van Roussainville-le-Pin gezien had, artisjokken omdat ze die nog niet op die speciale manier voor ons had klaargemaakt, een lamsbout omdat de buitenlucht zo hongerig maakt en omdat er tot zeven uur tijd genoeg was om het weer te laten zakken, spinazie voor de afwisseling, abrikozen omdat het de allereerste waren, aalbessen om-

Lezing, in het frans gehouden naar aanleiding van de *Rencontres Roland Barthes*, georganiseerd door de sectie Frans van de Katholieke Universiteit Nijmegen, oktober 1982, verschenen onder de titel ‘Le parce-que’ in *Cahiers de Recherches Interuniversitaires Néerlandaises*, nr. 9, 1983.

dat ze over veertien dagen afgelopen zouden zijn, frambozen die M. Swann voor ons speciaal had meegebracht, kersen omdat het de eerste waren die de kerseboom in de tuin na een periode van twee jaar weer gaf, roomkaas waar ik vroeger zo veel van hield, een amandeltaart omdat ze hem die avond tevoren besteld had, en een tulband omdat het onze beurt was die aan te bieden.¹

Na het lezen van die tekst constateer ik – niet zonder verbazing – dat om het even welke handeling, zelfs de meest triviale zoals het doen van inkopen – een (haar) reden schijnt te moeten hebben. Doch om het even welke motivering – de oorzaak van een handeling? niet helemaal, zoals ik verder nog zal tonen – lijkt aanvaardbaar te zijn vanaf het moment dat hij geuit wordt, benoemd wordt; voorgesteld wordt als een reden. Zelfs ongevraagd, of vooral ongevraagd, geven we de redenen op. Zo beschouwd is het de reden – een pseudo-logika, een pseudo-kausaliteit – die elke handeling haar dimensie geeft: 'ik heb dit gedaan, omdat (dus: doordat)'. Je zou zoiets een *kausale illusie* kunnen noemen.

Logici zullen aanvoeren dat, over het algemeen, men de *oorzaak* van zijn handeling niet kent, maar dat men wel de indruk heeft de *reden* van zijn handelen te kennen. In feite is het handelende subjekt de enige die in staat is te oordelen over zijn handelingen, ze te benoemen, de *motieven* ervan aan te geven. De buitenstaander kan enkel constateren dat de handeling heeft plaatsgevonden: 'de dader heeft het gedaan' (zoals de zeer zinvolle titel van een blijspel luidt!); tenzij de buitenstaander de dader goed genoeg meent te kennen, of vanwege een specialisme in staat geacht wordt de motieven van de ander zelf te kunnen formuleren. De reden is dan heel eenvoudig (!) *dat wat gezegd wordt de reden te zijn*.²

III

Na de kinderen de verliefden: men wordt verliefd omdat... Ja, waarom? Omdat het, bijvoorbeeld, in de sterren geschreven stond dat men verliefd zou worden. 'I was meant for you.' Het heden vloeit voort uit het verleden dat er onmiskenbaar een oorzaak van wordt. Wat vóór iets gebeurt, bepaalt wat daarna gebeurt.

Deze opvatting over de irreversibiliteit van de tijd laten we doorgaans ook samenvallen met kausaliteit (als ik mij Kant goed herinner). Tijd is de ordening van een kausale ketening.

Doch het spel met en van de verwijzingen (oorzaak-gevolg) kan in de lief-

1. M. Proust, *De kant van Swann*. Vertaling C.N. Lijsen, Amsterdam (De Bezige Bij) 1979, p. 116.

2. F. Waismann, *Logik, Sprache, Philosophie*. Stuttgart (Reclam) 1976, pp. 178 e.v.



desaffaires en de amoureuze taal vreemde vormen aannemen: men geeft elkaar een rendez-vous om elkaar te kunnen ontmoeten. Men ontmoet elkaar dan ook omdat er een rendez-vous is geweest. Verleden-heden-toekomst, zoals zo vaak in het amoureuze, spelen hier verstoppertje met elkaar.³ Het rendez-vous manqué lijkt dan ook een fataal misfunctioneren in het wereldbeeld van de verliefden; een ongeluk in hun wereldorde. De cykliciteit van hun tijd blijkt plots toch te beantwoorden aan de temporele wetten van irreversibiliteit.

Zelfs het toeval, en ik zou zeggen, vooral het toeval, lijkt gemotiveerd te moeten worden: het toeval dient bevrijd te worden van het arbitraire van het incident (breuk in het normale tijdsverloop), het toeval dient getemd en consistent gemaakt. Er bestaat een hele industrie die de voorspelling van het toeval, profetie en waarzeggerij, tot een ware kunst heeft gemaakt. R. Barthes noemde dit heel fraai het 'exorciseren van het reële door het te benoemen' (een zelfde soort bezwering door benoeming trof men in de manier waarop de logikus de reden voorstelde, zie hiervoor). Noemen, benoemen, de taalactiviteit heeft voor een groot deel te maken met het logies maken van het pseudologische, van het onlogiese of het a-logiese. Waarom? Daarom! Waarom? Omdat! Waarom? Doordat!

IV

Het trof me steeds in interviews met filmmakers – en het trof me des te meer toen ik zelf als filmmaker ging functioneren – dat in vraaggesprekken, wanneer aan de filmmaker de klassieke vraag gesteld wordt: 'waarom heeft u dat zo gedaan?', er geantwoord wordt 'hoe' men het gedaan heeft. En omgekeerd, dat wanneer de filmmaker gevraagd wordt 'hoe hij of zij het gemaakt heeft', hij of zij onvermijdelijk antwoordt met *waarom* hij of zij iets gedaan heeft. Het verbazingwekkende is dat deze antwoorden steeds aanvaard worden. Gaat men er misschien van uit dat noch het *hoe* noch het *waarom* van het filmmaken door de filmmaker zelf beantwoord kan worden? Zijn of haar antwoord is dan een poging om toch te antwoorden én heeft de betekenis dat er geen antwoord is op de vraag. Gesprekken met cineasten zijn dus steeds voor een deel naast de kwestie praten, maar, zoals zovele andere dingen in het leven die naast de kwestie zijn, daarom niet minder te appreciëren. (Ik ken mensen die erg boeiende gesprekken voeren terwijl ze elk van beiden een totaal ander gesprek voeren. Diskussiëren is daar de meest voorkomende vorm van, om van de geliefden maar te zwijgen, die er hun liefde voor elkaar uit putten.)

3. E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1984.



In het klassieke filmdiscours, in het klassieke filmverhaal (type: de Hollywoodfilm) wordt niets aan het toeval overgelaten. Alles heeft zijn reden. In een klassieke filmtekst heeft alles betekenis (vandaar ook dat die klassieke filmteksten zulke dankbare analyse-voorbeelden zijn). Elk beeld brengt zijn tegenbeeld met zich mee, elke sekvens dient gemotiveerd te (kunnen) worden, om niet als inefficiënt en overbodig gekwalificeerd te worden. Beelden en sekvensen, beelden en geluiden, de gebeurtenissen in de film vormen een lange kausale keten, die onvermijdelijk voert van het begin tot het einde.

Elk beeld heeft bovendien ook nog een reden, een 'daarom' (daardoor). Wat niet wegneemt dat er nog andere betekenissen gevonden kunnen worden, dat andere redenen de hoofdstroom kunnen vertroebelen en tegengaan (is dit misschien de 'derde betekenis' waar R. Barthes het over heeft?⁴): doch hoe dan ook, de stroming wordt steeds in één richting gekanaliseerd en mondt uit in het einde. De hele film is daar, ons toeschouwers gegeven, opdat hij zich zou kunnen uitstorten in zijn laatste beelden, waarvan al het voorafgaande de oorzaak is geweest, zijn reden.

Er zijn echter beelden die moeilijk te plaatsen zijn – zelfs in de meest strakke Hollywoodfilm heb je beelden die uit die kausale ordening lijken te springen, die daar zonder duidelijke redenen zijn, aanwezig zijn, en toch iets blijken te willen zeggen. Het zijn beeldmomenten die tot een andere orde schijnen te behoren.⁵

Bijvoorbeeld. Greta Garbo heeft net haar minnaar verlaten. Ze bevindt zich nu op de achterbank van een taxi. Ze doet niets, ze heeft geen expressie (dat kan Garbo goed uitdrukken!), het enige wat ze schijnt te doen is 'mediteren'. Een shot dat vrij lang lijkt te duren omdat het niets bepaalds vertelt, niets te zien geeft buiten dat beeld van Garbo, van de star Garbo (THE KISS, J. Feyder, 1928).

Marlene Dietrich staat tegen een deurpost geleund. Ze rookt een sigaret. Er gebeurt niets. Ook zij heeft geen herkenbare expressie. De schokken van de wagon (de scène speelt zich af in de SHANGHAI EXPRESS van Jozef von Sternberg, 1932) doet haar lichaam trillen, haar haar beweegt lichtjes, de walm van haar sigaret stijgt kronkelend op. Meer niet.

Twee shots die door niets aangebracht worden, en die ook nergens heenlei-

4. R. Barthes, 'De derde betekenis', in: *Raster*, 8, 1978.

5. L. Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in: *Screen*, vol. 16, nr. 3.

6. De lezer die tot hier gelezen heeft en tot de konklusie komt – enigszins geïrriteerd – dat dit 'woordspelletjes' zijn, heeft geen ongelijk. Alleen zou hij zich misschien ook kunnen afvragen vanwaar – in dit geval – zijn irritatie komt. Wat redelijk lijkt maar vaak onredelijk is en daarenboven door de reden onderzocht wordt, is, toegegeven, een vaak irritante bezigheid voor wie, zoals de meid van Proust, gemotiveerd inkoopent te doen.

den – je zou ze er zo kunnen uitsnijden! Twee beeldreeksen die daar enkel en alleen zijn *omdat* (ze er zijn!). En dit te midden van een kontekst, een film, die gedomineerd wordt door de betekenis – beelden buiten de stroming, stilstanden in de beweging, onderbrekingen van het verloop, momenten van rede-loosheid.

Doch die beelden hebben natuurlijk wel een functie, anders zouden ze er uiteraard beter uitgelaten zijn. Ze zijn er omdat ze verbonden worden, refere-ren aan andere beelden: shots van Garbo en Dietrich, die verwijzen naar het image van Garbo en Dietrich als star, dat op zijn beurt enkel en alleen als reflectie-potentieel fungeert voor dergelijke specifieke beelden. Het image van de star is enkel en alleen daar als lege constructie, om te fungeren als reflectiemogelijkheid in de film, waar dan een beeld van de star met kos-tuums, schmink en make-up, houding, enz... uitgebeeld wordt. Dat wat is, refereert aan iets dat niet is – of enkel op imaginair vlak... Waarom die beelden dus? Omdat de star *in* het beeld refereert aan het beeld *van* de star. Geen reden. Enkel een spanning: tussen een beeld van hen dat daar zo is omdat ze afwezig zijn, en ze zijn als star afwezig enkel en alleen omdat ze daar zo kunnen zijn.

De star als star in de Hollywoodfilm speelt natuurlijk ook een rol, vertolkt een personage, draagt een filmverhaal, maar is er daarnaast en in eerste instan-tie misschien enkel en alleen omdat... waarom? Omdat ze star is! Het is geen reden. Of toch, daar ze daarmee bewijst dat dit haar enige reden is om er te zijn.⁶