

Op zoek naar de dode tijd

Door **Kevin Toma**

Al in zijn vroegste films richtte Michelangelo Antonioni zich op de betekenisloze momenten die óók bij het leven horen, zo blijkt op een aan hem gewijd retrospectief. Zijn verhaallijn werd almaar stuurlozer.

Een jonge smokkelaar, gewond en achterna gezeten door de politie, schuilt op een houten tribune bij een voetbalveld. Dat de jongen geen kant op kan, benadrukt regisseur Michelangelo Antonioni (1912-2007) in deze scène uit *I vinti*, zijn derde speelfilm, met alle lijnen en diagonalen die hij in het beeld kan vinden: de rand van het voetbalveld, de pijlers waar de jongen precies tussen ligt, de diagonaal lopende planken van de tribune. Het personage zit letterlijk en figuurlijk vast. Het is een toestand die ook op de film zelf overslaat: even gebeurt er niets meer, de wereld lijkt bevoren. Een politie, beweging, actie of plot.

Voordat de verlamming compleet kan worden, begint een meisje met de jongen te praten. De leegte wordt opgevuld met woorden, de plot weer in werking gesteld. Maar de benauwende, precies choreografeerde stilte van het beeld was toch duidelijk te voelen, al was het maar voor die paar seconden. En zo verwijst *I vinti* direct vooruit naar Antonioni's latere meesterwerken: het is dezelfde bedrukkende actieloosheid die zijn eindeloos voort meanderende *L'avventura* (1960) tot het eerste schandaalsucces van het Filmfestival van Cannes zou maken.

Vond het chique publiek van Cannes *L'avventura* nog dodelijk saai, iets later zouden Antonioni's bewonderaars al dat strak choreografeerde gedwaal, gestaar en gezwijg lovende 'dode tijd' gaan noemen. Nu Filmhuis Den Haag met andere Nederlandse filmtheaters een nagenoeg compleet Antonioni-retrospectief presenteert, blijkt Antonioni in alle vroege speelfilms naar die dode tijd op zoek. En hij weet haar van film op film ook steeds beter te vinden: steeds meer wordt het traditionele verhaal terzijde gelegd, het klassieke personage uitgedomd en de wereld met ab-

straherende beelden tot stilstand gebracht. Daarmee blijft Antonioni dichter bij zijn oorsprong als cineast, dan je op het eerste gezicht zou denken.

Antonioni begon zijn filmcarrière met documentaires in de stijl van het neorealisme, de filmbeweging die in de jaren veertig en vijftig de straat opging om de alledaagse werkelijkheid te vangen met ruw, reportage-achtig camerawerk. Door de situering (het middenklassemilieu) en de zeer precieze stijl lijken Antonioni's speelfilms met dat neorealisme te breken. Maar net zo gemakkelijk kun je stellen dat zijn films het programma van het neorealisme juist voortzetten, met hun nadruk op de passieve, vlakke momenten van het leven. 'Soms is het leven dynamisch, soms is het statisch', zei Antonioni. 'Dus waarom zouden we de statische momenten vermijden en onszelf alleen met de dynamische bezighouden? Wanneer een film rekenschap moet geven van de werkelijkheid waarin wij leven, moet hij zich ook bezig houden met het ritme van die werkelijkheid. Anders verwijderen we ons van wat werkelijk is en produceren we iets vals.'

Met dezelfde intentie hadden de eerste neorealisten geweigerd de werkelijkheid in een keurig overzichtelijke structuur te gieten. In plaats daarvan wilden ze haar tonen zoals ze is: chaotisch, vaak ronduit langdradig en vermoeiend. Een klassiek voorbeeld is de scène uit Luchino Visconti's *Ossessione* (1943) waarin de heldin al krant lezend in slaap valt - een scène die juist door zijn schijnbare gebrek aan functie voor de plot heel authentiek aanvoelt.

Antonioni's films sluiten direct aan bij zulke scènes, steeds ruimer baan makend voor wat zinloos en betekenisloos lijkt. 'Precies zoals een schrijver eindeloos mag uitwijden in bepaalde passages om de psychologie van zijn personages beter te analyse-

ren, zo kan dat óók in film', verdedigde Antonioni zijn werkwijze, die hem van begin af aan de reputatie gaf van een commercieel zeer onaantrekkelijk regisseur. Alleen door het vertrouwen van bevriende producers en de groeiende steun van de buitenlandse filmwereld kon Antonioni zijn eerste films verwezenlijken.

Al meteen in zijn speelfilmdebuut *Cronaca di un amore* (1950) raakt de plot volledig versnipperd en krijgen de moeizame relaties tussen de personages voorrang boven de intrige. De film begint keurig als thriller, met een speurder die de dood van een jong meisje onderzoekt; halverwege verdwijnt de detective uit beeld en

Retrospectief

Filmhuis Den Haag en het Instituto di Cultura organiseren een volledig Antonioni-retrospectief, naar aanleiding van het Antonioni-project van Toneelgroep Amsterdam.

De films zijn in de maanden juni en juli te zien in filmhuizen in verschillende steden. Het retrospectief bestaat uit speelfilms, korte films en verschillende bijprogramma's. Voor meer informatie:

FILMHUISDENHAAG.NL

Het Antonioni project van Toneelgroep Amsterdam, een door Ivo van Hove geregisseerde toneelbewerking van het drielুক *L'Avventura*, La



Notte en L'Eclisse, gaat zaterdag 14 juni in première in de Stadsschouwburg Amsterdam.

maakt het onderzoek ruim baan voor Antonionesk gedwaal en getob. Dat de rijke echtgenote met haar minnaar genregetrouw de moord op haar echtgenoot beraamt, loopt op niets uit: de man verongelukt eer hij gedood kan worden. Dat niets (kunnen) doen blijkt in *Cronaca di una amore* fataal voor de romance; een uitzichtloze situatie die Antonioni benadrukt met het eindbeeld van de 'heldin' die ontredder in een portiek staat, tussen twee op de muren geschilderde, op haar gerichte pijlen. Antonioni, in eigen woorden pratend over de dode tijd die hij met *Cronaca di un amore* probeerde te vangen: 'Toen al wilde ik de personages tonen in de kleinste details, nadat alles was gezegd, nadat alle zinnen waren uitgeput, en in hun zielen niets anders restte dan de consequenties van wat er was gebeurd'.

Die intentie laat zich aan elke volgende Antonioni beter aflezen: de concentratie van geometrisch geordende beelden - pure stillevens met mensen - neemt toe, terwijl de dialoog steeds nietszeggender wordt en het verhaal alsmear stuurlozer raakt. In het onder barre omstandigheden gemaakte *Il grido* (1957), de film die direct aan *L'avventura* vooraf gaat, heeft Antonioni's compromisloze zoektocht bijna zijn bestemming bereikt. Op pad met de onthechte hoofdpersonages, een liefdeszieke dorpeling en zijn dochttertje, slingert de film eindeloos over de mistige Po-vlakte, van dorp naar tankstation naar plaggenhut en terug; tussendoor enkel kale vlaktes, dode bomen en mistroostige interieurs.

Van een verhaal is weinig sprake, van tot in de details choreografeerde en uitgemeten beelden des te meer. Telkens worden de personages zeer precies in het kader geplaatst, zodat ze gevangen raken door tralies, een raamlijst of deur-

post, tot stipjes in het landschap inkrimpen of juist hun hoofd aan het plafond lijken te stoten. In die veel te grote of krappe wereld verliezen ze elk vermogen tot handelen, kunnen ze uiteindelijk slechts stil blijven staan en het hoofd en de armen laten hangen.

Verwijzend naar Vittorio de Sica's neorealistische meesterwerk *Fietsendieven* (1948), over een man die met zijn zoontje naar zijn gestolen fiets zoekt, noemde Antonioni *Il grido* ooit 'Fietsendieven zonder fiets.' Het is een grap die precies aangeeft hoe radicaal de personages in Antonioni's films van status veranderen. Eenmaal leeggezogen door de visuele compositie, worden ze onderdeel van de ruimte, in plaats van figuren die zich tegen een decor bewegen. Ze zijn niet langer figuren in het landschap, maar objecten als alle andere. Een even griezelige als fascinerende transformatie van mens naar beeldvlak, waarbij de tijd werkelijk dood lijkt te gaan.

Het is interessant om te bedenken wat het beklemmend trage *Il grido* anders had moeten doen om in plaats van *L'avventura* Antonioni's schandaalsucces te worden. Om te beginnen had de soms nogal sturende muziek weg gemoeten. Zonder die jazzy piano zouden veel scènes uit *Il grido* net zo kaal en doelloos werken als de desolaat-stille landschappen uit *L'avventura*, en zich net zozeer open stellen voor verschillende interpretaties.

Maar daarmee was de meest radicale stap nog niet gezet. Antonioni zei ooit dat zijn films, net als de abstract-expressionistische schilderijen van Mark Rothko, over 'niets met precisie' gaan. Na de object-mensen uit *Il grido* kon hij dat 'precieze niets' alleen nog dichter naderen door het personage figuurlijk én letterlijk uit te wissen. Dus verdwijnt een van de karakters uit *L'avventura* spoorloos, terwijl niet één, maar beide hoofdpersonages van *L'eclisse* (1962) aan het einde in rook oplossen. In de legendarische fi-

nale beweegt de film zich van statisch shot op statisch shot door een spookstad, eindeloos verwijlend bij een lucifersdoosje in een lekke emmer, een zebraap waar niemand loopt, een boomstam of lantarenpaal.

Met die beelden, zo kun je stellen, heeft het neorealisme zijn doel bereikt. Cesare Zavattini, een van de grote denkers achter het neorealisme en Antonioni's mentor, schreef in 1955 in 'Enkele ideeën over de cinema' hoe een Amerikaanse producer hem het verschil tussen Hollywood en de neorealisten uitlegde, aan de hand van een imaginaire scène met een vliegtuig: 'Bij ons vliegt het vliegtuig voorbij, een mitrailleur vuurt af, het vliegtuig stort neer. Bij jullie vliegt het vliegtuig voorbij... en nog eens... en nog eens.' Zavattini voegt eraan toe dat de neorealisten nog steeds niet de dingen echt hadden durven tonen zoals ze zijn, in hun 'langste en meest waarachtige duur'. Het vliegtuig moet niet drie keer voorbij vliegen, maar twintig keer.

In *L'eclisse* laat Antonioni inderdaad het vliegtuig twintig keer overvliegen, misschien wel veertig keer. Niet voor niets werden die laatste zeven, anonieme minuten voor de Amerikaanse release weggesneden. Ze vormen het overdonderende eindpunt van een lange en immens fascinerende reis, die nog altijd dichterbij de werkelijkheid blijft dan veel toeschouwers lief zal zijn.

De film slingert over de mistige Po-vlakte, van tankstation naar plaggenhut en terug



Alain Delon en Monica Vitti in *L'eclisse* (1962).



Lea Massari in *L'avventura* (1960).



Steve Cochran in *Il grido* (1957).