

fantastische mogelijkheden in een ontastbare wereld, maar je bent gedwongen de simplificaties, voorgeschreven door auteur en regisseur, te volgen. Daarom werkt improvisatie bevrijdend.

John Cassavetes zegt dat hij zoekt naar 'de waarheid', maar dat is een gevaarlijk woord, want de waarheid is een heel betrekkelijk iets, met bijzonder weinig inhoud. Maar als hij zegt dat hij de waarheid pas kent als hij haar ziet, komt hij dicht bij een uitleg van wat hij wil bereiken – improvisatie, of dat nu gebeurt met woorden, handelingen, beelden of zelfs met de verfkwest, is een manier om de rond ons kolkende krachten aan te boren.

Ik wil nog eens een documentaire maken over het nasynchroniseren van een film. Net zoals Krapp (in Beckett's eenakter) met zijn dozen met geluidsbandjes het volmaaktste concrete beeld is van de verwarde, zich telkens herhalende, weemoedige en bijna volledig retrospectieve stroom van gedachtenassociaties in het hoofd van een oude man, heb ik altijd gevoeld dat een nasynchronisatiekamer met haar rondjes geluidsband, die voortdurend maar weer van voren af aan draaien, haar trommels met beeldmateriaal, half gemonteerde stukken verhaal met actie, liefde, haat, verhoudingen en custardvla, een waarheidsgetrouwe microcosmos oplevert van de wereld waarin wij leven.

De film kan zich de beeldenstroom van het menselijk bestaan gemakkelijker ten dienste maken dan het toneel. Tenslotte is iedere stroom van beelden een film. Ik zou zelfs een goede film willen definiëren als een geraffineerde compositie van levende fragmenten en een slechte film als een verzameling dode brokstukken. Als elk fragment – elke opname – een brok levend materiaal is – dan is de strijd al half gewonnen (*Shadows*), want bij de conventionele film is de afzonderlijke shot dikwijls een dood element, ook al maakt hij deel uit van een groter geheel dat wel iets te zeggen heeft (*Bridge on the River Kwai*). Een goede film voegt zeer bewust zijn fragmenten samen, hetzij tot een orde die terzelfder tijd en in even sterke mate de ongeordendheid van het leven bezit, hetzij tot een formeel geordend patroon (*Hiroshima mon amour*) waarin het levende woord uitgroeit tot de levende passage – omdat *in laatste instantie alleen orde in staat is ongeordendheid zinvol te suggereren*.

Shadows opent zijn lens voor de authentieke stroom van leven rondom de camera; de camera draait in het rond, tuurt, volgt, vangt – en iedere filmstrook draagt het stempel van

Ik herken mezelf niet,
en evenmin
mijn medemens,
in die afgeronde,
nauwomlijnde
stropoppen waar de
'karakterisering' ons
in wil doen geloven.

leven. *The Connection* poneert geen enkele stelling en probeert ook nauwelijks gestalte te geven aan een centrale gedachte, maar als we aandachtig toezien, ontdekken we feilloos het gecompliceerd patroon dat schuilgaat achter de schijnbare eentonigheid. Ik heb onlangs gezien hoe een Kaboeiki-acteur les gaf aan spelers uit het westen. Gespeeld werd een scène, waarin een man uit zijn overpeinzingen wordt weggelokt door een vrouw.

Een eenvoudig, herkenbaar, 'reëel' gegeven, gemakkelijk te spelen met 'reële' en anekdotische toneelmiddelen. Hier werd de scène natuurlijk volledig formeel benaderd. Het gebaar van een opgestoken hand diende om verwondering of spanning uit te drukken. Een simpel gebaar. Een zeer conventioneel gebaar. Zoals de leerling het deed, was het alleen maar een dood stukje imitatie. Toen de leermeester het daarop deed, was het precies hetzelfde gebaar – geen haartje verschil – maar nu was die hand geladen met de authentieke, de volstrekt authentieke, overtuigende ontroering.

En die hand werd, *niet* de ontroering zelf, *niet* een uitdrukking van die ontroering, maar een ding, een voorwerp dat daar voor je ogen bestond, en op dat ene ogenblik, op die ene plaats, volstrekt 'einmalig', een emotionele geladenheid had die je bewust maakte van, en in aanraking bracht met, de essentie van die ontroering zoals die altijd is en altijd zijn zal.

Albert Finney zegt, als hij het in *Sight and Sound* over toneelspelen heeft, dat 'het mogelijk zou moeten zijn de problemen en gevoelens van een stuk als *Hamlet* toegankelijk te maken voor mensen van alle klassen', maar onmiddellijk hierop vervalt hij in de ongelukkige denkfout dat de oplossing hierin zou bestaan dat men *Hamlet* 'herkenbaar' maakt – m.a.w., net als de *Lear* van Olivier, een gewone vent. Finney is een prachtig acteur, maar ik ben toch bang dat hij hier gevaar loopt de zoveelste bijdrage te leveren tot de lange reeks van in wezen academische opvattingen waarover we hier gesproken hebben en die hij zelf zou verfoeien. Laten zien dat *Hamlet* in de grond van de zaak een gewone vent is, is net zozeer een verstarde volksjongenbenadering als het een verstarde aristocratenbenadering is geweest te laten zien, dat *Hamlet* in de grond der zaak een prins is. In werkelijkheid is het stuk en is de figuur van *Hamlet* een kluwen van weefsels, dat ons zekere diep in de mens verscholen realiteiten, die ons aller natuur eigen zijn, doet ervaren. Neem een van de problemen van *Hamlet* – de geest. Wat is in wezen de functie van de geest in de opbouw van het stuk? Zonder enige twijfel moet de geest het bovennatuurlijke verzinnebeelden in de ruimste zin van het woord, – het mysterie van de vadergestalte en alles wat deze inhoudt voor een zoon.

We weten dat de hele ontwikkeling van het stuk in zijn diepste zin verband houdt met deze vader-zoon-relatie, welke primitief en diep doorleefd is, en we moeten een toneelvorm vinden waardoor het publiek dit kan ervaren. Nu bestaat er hoegenaamd geen twijfel of het Elizabethaanse publiek was vertrouwd genoeg met het begrip 'geest' om door een toneeleffect dat in het geheel niet angstaanjagend was, toch een innerlijke huivering te ondergaan. Als een acteur zijn diepste overtuigingen deelt met zijn publiek, kan hij met een soort begrippen-steno volstaan en zijn publiek toch helemaal meekrijgen. Een uiterst links cabaret, dat er helemaal van uit gaat dat de Amerikaanse president een schurk is, kan hem ten tonele voeren met valse neus, telefoon, golfclub en