
KFA Filmbeschouwing promoot speelfilms die én artistieke kwaliteit én levensbeschouwelijke diepgang hebben.

‘DE WARE TAAL VAN DE FILM IS DIE WELKE HET ONZICHTBARE

VERTAALT’¹ (ROBERT BRESSON)

Door Tjeu van de Berk

Laterna Magica

Het is Kerstavond 1925 in het domineesgezin Bergman in Uppsala. Tussen de geschenken onder de kerstboom valt de zevenjarige Ingmar één groot pak op, en wel vanwege de naam die op het bruine papier staat: ‘Forsners’. Dat is de eigenaar van een fotohandel, die niet alleen camera’s maar ook echte cinematografen verkoopt. Stel je voor, een echte cinematograaf! Hij was kort daarvoor met zijn tante naar de bioscoop geweest en had daar een onvergetelijke ervaring gehad. ‘Ik werd getroffen door een koorts die nooit meer is overgegaan. De geluidloze schaduwen draaien hun bleke gezichten in mijn richting en spreken met onhoorbare stemmen tot mijn diepste gevoelens.’² Tot zijn grote verdriet krijgt echter zijn grote broer het hoekige pak waarin werkelijk een cinematograaf blijkt te zitten. Vloekend en tierend verlaat hij de kamer, sluit zich op en valt huilend in slaap. Als hij in de nacht wakker wordt, staat zijn besluit vast. Hij wekt zijn broer en biedt hem zijn honderd tinnen soldaatjes aan in ruil voor de cinematograaf. Zijn broer stemt in. De volgende dag draait hij zijn eerste film. Deze voorstelling is waard vermeld te worden. Het gaat immers niet enkel om een persoonlijke anekdote maar deze voorstelling dient in de filmgeschiedenis, die ruim een eeuw oud is, als een ‘Sternstunde’ gememoreerd te worden. Één van de geniaalste cineasten ontdekt zijn ware aard. ‘De volgende ochtend trok ik mij terug in de ruime klerenkast van de kinderkamer, zette de cinematograaf op een suikerkist, stak de petroleumlamp aan en richtte de lichtbron op de witgekalkte muur. Daarna zette ik de film in het apparaat. Op de deksel stond een toelichting: de film heette *Frau Holle*. Wie die vrouw Holle was wist niemand, maar later bleek dat ze een volkse variant was van de liefdesgodin van de Middellandse-Zeelanden. Op de muur verscheen het beeld van een weide. Op de weide sluimerde een jonge vrouw, duidelijk gekleed in volksdracht. Tot ik aan de slinger draaide - dit is niet uit te leggen, ik heb geen woorden voor mijn opwinding, ik kan wanneer ik maar wil de geur van het hete metaal opnieuw oproepen, de lucht van de klerenkast, mottenballen en stof, de slinger in mijn hand,

¹ Artikel, verschenen in *Prana* oktober/november 2004, 32-39 (Thema-nummer: *Films en Visioenen*)

² I. Bergman, *Laterna Magica*, Autobiografie, Meulenhoff, Amsterdam 1987, 18.

de sidderende rechthoek op de muur. Ik bewoog de slinger en het meisje werd wakker, ging rechtop zitten, stond langzaam op, strekte haar armen, draaide in het rond en verdween naar rechts. Als ik doordraaide (de uiteinden waren aan elkaar geplakt), lag ze daar weer en herhaalde precies dezelfde bewegingen. Ze bewoog zich.³

Hoe velen van ons hebben niet een dergelijke ervaring gehad toen we voor het eerst in aanraking kwamen met de 'laterna magica'? Toen Ingmar zijn topervaring beleefde, stond de film, zeker technisch gezien nog in de kinderschoenen, maar de fascinerende kern van de beleving van dat medium is nooit meer veranderd: op de 'duistere' wand van ons 'klerenkast-bestaan', wordt de 'elders' aanwezige werkelijkheid ineens vol van 'licht en beweging' geprojecteerd. Gefascineerd en vol spanning kijken we toe, want we beseffen aan de ene kant dat deze beelden vol licht en schaduw maar 'illusies' zijn, maar aan de andere kant hebben we de overtuiging dat deze illusies werkelijker zijn dan de werkelijkheid buiten de kast. Als we de kast uitkomen is het net of we wakker worden uit een droom.

Licht-duisternis is waarschijnlijk de meest fundamentele eenheid van tegenstellingen die ons leven bepaalt, zowel van binnenuit als van buitenaf. En juist deze twee polen zijn bepalend voor dit medium. De duistere bioscoopzaal werkt hier 'ipso facto'. Wanneer een beeld geprojecteerd wordt in een donkere zaal, is dat een ervaring die overeenkomt met het eerste alles bepalende oermoment van de eerste scheppingsdag: er zij licht, en het licht schijnt in de duisternis! Het is dé voorwaarde tot alle scheppingsactiviteiten. Elke film ontrolt zich dan ook als een soort scheppingsmythe. 'Film! Verspreid over de aardbol ligt een geheimzinnig product van de industriële revolutie in verscholen opslagplaatsen weggestouwd. Hoogst brandbaar, explosief zelfs, of in het beste geval moeilijk afbreekbaar. Het is geen gif, het is geen afval. Het is een sluimerende wereld van de fantasie die, *tot leven gewekt door gebundeld licht* een daverend schouwspel zou opleveren van de verlangens de angsten en filosofieën van hele generaties.'⁴ De auteur heeft hier letterlijk de volgestouwde magazijnen op het oog maar in feite impliceert zijn beschrijving de specifieke kijkervaring. Wat onbewust of half bewust in ons sluimert, wordt door een bundel gefocust licht tot leven gewekt. Bij Ingmar had dat een explosieve uitwerking. Het zal niet toevallig zijn geweest dat hij in zijn laatste film *Fanny en Alexander* juist deze herinnering aan de cinematograaf weer in beeld brengt.

Paradoxaal genoeg betekent het voorafgaande dat onze geest zich tijdens het kijken naar een film eerder in een slaaptoestand bevindt dan dat hij klaar wakker is. Een prachtige metafoor voor de kijkervaring is dan ook steeds weer: de 'droom'! Ervaren we tijdens de droom ook niet zoiets als een lichtstraal die beelden projecteert op de duistere wanden van onze slapende geest? Zijn we in onze droom niet alles tegelijk: donkere klerenkast, cinematograaf, beweging van de slinger, film en filmdoek maar vooral ook, schepper van het licht?

³ Idem, 20.

⁴ B. Reijnhoudt, gecit. in: H. Mulisch e.a., *De stille liefde van...*, Het Wereldvenster, Houten 1989, 59.

Ook Ingmar Bergman was zich bewust van deze metafoor. 'Het filmen is voor mij een tot in het kleinste detail geplande illusie, de spiegeling van een werkelijkheid die mij hoe langer ik leef steeds meer illusoir voorkomt. Wanneer een film geen document is, *is hij een droom.*'⁵

Er bestaan esthetische, technologische, economische en sociale geschiedbeschrijvingen van de film. Maar de 'droom'-geschiedenis vormt er het hart van. In wat gewoonlijk doorgaat voor 'objectieve' filmanalyse, analyseert men de films hoofdzakelijk voor zover ze het dag-licht kunnen verdragen! Wanneer we dat alleen maar doen, zal ons precies de kern van deze kunst ontgaan, en zullen we nooit in staat zijn om zoiets als een spirituele filmgeschiedenis op het spoor te komen.

Bestaat er zoiets als een spirituele film? Iedereen weet dat het antwoord op die vraag verre van simpel is, en ik heb ook geen enkele illusie in zo'n kort bestek de belangrijkste facetten ervan zelfs maar te kunnen aanroeren. Veel hangt hier natuurlijk af van wat je onder 'spiritualiteit' verstaat. Ik wil echter beklemtonen, dat het er evenveel toe doet van wat je onder 'film' verstaat.

Laten we nog even in het voortreffelijke gezelschap van Bergman blijven. Hij omschrijft het verschijnsel film wat mij betreft op een superieure wijze aldus: 'Film als droom, film als muziek. Er is geen kunstvorm die als de film boven ons alledaagse bewustzijn uitstijgt, recht onze gevoelens binnen, diep in de schemerruimte van onze ziel. Een kleine ramp in onze kijkzenuw, een shockeffect; vierentwintig belichte beeldjes per seconde, daartussen donker, de kijkzenuw registreert het donker niet. Als ik aan de montagetafel de film beeldje voor beeldje bekijk, voel ik nog altijd het duizelingwekkende gevoel van magie uit mijn kinderjaren; in het donker van de kast draaide ik het ene beeldje na het andere te voorschijn, registreerde de bijna onmerkbaar veranderende draaifrequentie sneller: een beweging. De stomme of sprekende schaduwen wendden zich zonder omhaal tot mijn geheimste vertrekken.'⁶

De 'plek' waarop wij in onze geest de filmbeelden waarnemen ('boven ons alledaagse bewustzijn uit, in de schemerruimte van onze ziel') daar en nergens anders bevinden zich ook de vertrekken van onze spirituele waarneming. De religieuze waarneming heeft ook het karakter van een droom. Niet het woord maar de droom vormt het uitgangspunt van de spirituele beleving. Wanneer deze beleving in woorden uitgesproken wordt, vinden alle literaire genres slechts in de dromende mens hun wortel: mythe, sprookje, legende, sage, parabel, wonder, visioen en gelijkenis. En de verbale uiting vindt steeds in tweede instantie plaats. Eerst is er het imaginaire beeld. 'Niet het verbale, aan woorden gebonden vernemen, maar het 'schouwen' geldt ... als het eigenlijk zien en horen van God. Hoger kan de droom religieus niet worden gewaardeerd.' (Drewermann) In Job 33, 14-15 staat: 'Want God spreekt herhaaldelijk, heus, maar niemand die er op let, in dromen, nachtelijke visioenen als de mens in diepe slaap valt of sluimerend neerligt op bed.' De auteur bedoelt het hier letterlijk! Maar de film is ook letterlijk een droomervaring!

Waarom gaan mensen naar een film? Ze willen zich ontspannen en stellen zich open om geraakt te worden in hun ziel, hun gevoelens, hun strevingen en hun opvattingen. Ze willen wegdromen en

⁵ I. Bergman, l.c., 74.

⁶ Idem, 75.

krijgen droommateriaal aangeboden dat zij zich kunnen toe-eigenen. Ze verwachten dat hun zielenroerselen geprojecteerd worden op het doek.

Daartoe verlagen ze hun bewustzijnsdrempel, maken ze het 'donker' buiten zichzelf en in zichzelf, en laten ze de alledaagse categorieën van empirie, causaliteit en intellectualiteit varen en hopen en vermoeden dat de illusievolle werkelijkheid die voorgespiegeld wordt er ten diepste toe zal doen. De bewustzijnsdrempel verlagen is overigens eigen aan het proeven van elk kunstwerk. Anders gezegd: behalve het denken, dienen ook het gevoel, de gewaarwordingen en de intuïties plus onze irrationele strevingen te participeren aan deze 'smaakvolle' ervaring.

In de film bewegen we ons in het droom-vertrek waarin ook de spirituele c.q. religieuze beelden (kunnen) gedijen en zich (kunnen) manifesteren. In de film bewegen we ons op 'heilige grond'. De avant-gardistische cineast Godard schrijft: 'De film is de meest religieuze van alle kunsten, omdat ze de mens voor de essentie van de dingen plaatst, en de ziel in het lichaam laat zien.' Nu kunnen regisseurs de wanden van deze vertrekken natuurlijk bekleden met expliciet spirituele beelden (juist een film leent zich daar goed voor) maar het is net zo belangrijk op te merken dat kijkers die een antenne voor spirituele signalen hebben, tijdens het kijken naar niet-expliciet spirituele beelden, daar ook zeer spiritueel door geraakt kunnen worden. Ze hebben er ogen en oren voor, hun zintuigen zijn gevoelig voor dromen en illusies.

In het begin van zijn bestaan werd de film hoofdzakelijk gezien als een soort kermisattractie. En toen er van lieverlede een filmindustrie ontstond had die maar hoofdzakelijk één motivatie: (frivole) ontspanning bieden. Dat de film ooit als kunstvorm erkend zou worden, leek vrijwel onmogelijk, en dat men levensbeschouwelijke diepgang aan een film zou kunnen toekennen, die pedagogisch relevant zou zijn, leek ondenkbaar. Men wilde eerder de mensen weghouden bij dit gevaarlijke medium. Theologen haalden er hun (morele) neus voor op en cultuurwetenschappers verfoeiden deze kunstmatige trucs, vervaardigd op basis van technische reproduceerbaarheid. Nog in 1948 schrijft de grote Van der Leeuw in *Wegen en Grenzen*. 'Zij [=filmbeelden] zijn een bleke, kleurloze schijn van het leven, door een truc in beweging gebracht. Men heeft beproefd de beweging te stremmen en door te zetten tegelijk. Dat kan alleen met behulp van de technische truc. Met kunst kan het nimmer iets te maken hebben. De filmkunst is veroordeeld, niet door de veelszins verachtelijke wijze, waarop zij zich schikt naar de smaak van het publiek en zich te buiten gaat in sensatie of sentimentaliteit. Dat hebben ook andere kunsten gedaan. Maar zij is in haar wezen veroordeeld. Alleen een wonder kan ruimte tot tijd maken, geen toneeltruc.'⁷ Ruim vijftig jaar later is de film als kunstvorm volledig geaccepteerd en is het een aanvaard gegeven dat hij een medium is van spirituele diepgang.

Ik wil overigens benadrukken dat het belangrijk is de film ten diepste als 'ter vermaak' te blijven zien, want één van de fascinerende kanten van dit medium is dat we ons steeds als een homo ludens ervaren als de projector begint te draaien. Want goed beschouwd gaan bij elke vorm van kunst de 'trucdozen' open om illusies te projecteren. Niet alleen filmregisseurs zoals Bergman stelt, maar alle

⁷ G. v. d. Leeuw, *Wegen en grenzen*, Paris, Amsterdam 1948 (tweede herziene en vermeerderde druk), 207.

kunstenaars richten 'rampen' aan in ons alledaagse bewustzijn. Dit bewustzijn is maar één type bewustzijn, 'terwijl overal eromheen', zoals William James schrijft, 'door de allerfijnste vliezen ervan gescheiden, geheel andere potentiële vormen van bewustzijn liggen. Wij kunnen door het leven gaan zonder hun bestaan te vermoeden, maar dien de vereiste prikkel toe en op slag zijn ze er in heel hun volledigheid.'⁸ Films vormen bij uitstek zulke prikkels. Zij zetten ons tot een symbolisch bewustzijn. 'Hoe men [die andere vormen van bewustzijn] moet beschouwen is de vraag', gaat James verder, 'want ze hebben geen enkele samenhang met gewoon bewustzijn. Toch kunnen ze houdingen bepalen, hoewel ze geen formules kunnen leveren, en een gebied ontsluiten, hoewel ze geen landkaart verschaffen. In ieder geval ontzeggen ze ons een voorbarig afsluiten van onze rekeningen met de werkelijkheid.'⁹

Hoe werken filmbeelden dan? En werken ze anders dan woorden? Hier ga ik nu op in.

Woord en Beeld

De titel van deze bijdrage is een citaat van Robert Bresson waarin deze stelt dat de ware taal van de film die is welke het onzichtbare vertaalt. Dit is op het eerste gezicht een paradoxale gedachte. Vertaalt de film niet in de eerste plaats de taal van het zichtbare? Precies hetzelfde geldt voor de hierboven aangehaalde gedachte van Godard als zou de film *de ziel* in het lichaam laten zien. Laat juist de film niet zó sterk het lichamelijke zien dat de ziel er bijkans achter verdwijnt? Hebben vele keuringsinstanties, vanaf het begin dat de film bestaat, niet voortdurend het lichamelijke in de film gecensureerd? Hoe veel dorpspastoors hebben niet gedaan zoals hun onvergetelijke collega in *Nuovo Cinema Paradiso* van Tornatore: vooraf de film keuren opdat de 'zielen' waar zij over waken, niet verleid worden door de beelden van 'het vlees'? In deze Italiaanse film vertoont de filmoperateur elke week de film vooraf aan de pastoor, die dan alleen in het bioscoopzaaltje zit. Telkens als hij een te verleidelijke scène ziet, belt hij met een altaarbelletje naar boven en de operateur steekt dan een papertje op de betreffende plek in de filmrol. Die scène mag zaterdagavond niet vertoond worden!

We kunnen er om lachen, maar begrijpen maar al te goed dat de pastorale bezorgdheid van de pastoor voortkwam uit een fundamenteel wantrouwen tegen het beeld. Hij groeide op in een tijd waarin levensbeschouwelijke standpunten van oudsher verbonden waren met de taal van het woord, en dan nog dikwijls van het juridische en scholastieke woord. Dit type woord zoekt steeds naar een waarheid die gebaseerd is op objectieve feiten en beredeneerd wordt volgens een binaire logica die stelt dat iets maar één van de twee kan zijn: dit of dat, waar of onwaar, goed of fout. Een derde mogelijkheid is er niet. Tertium non datur! Het beeld nu laat zich nooit herleiden tot óf dit óf dat, en zeker niet tot iets waars of onwaars, iets fouts of goeds. Het beweegt zich in de orde van het imaginaire discours, niet in dat van het conceptuele, waarin redeneringen steeds dienen te verlopen volgens een syllogisme. Daardoor raakte het beeld in kerkelijke kringen dan ook ondergeschikt aan het woord. Het devalueerde als een onzekere en tweeslachtige factor in de verkondiging. Voor het

⁸ W. James, *Vormen van religieuze ervaring* Een onderzoek naar het wezen van de mens, Abraxas, Amsterdam 2003, 287 (ik heb de vertaling aangepast).

⁹ Ídem, 287.

scholastieke denken, en vanaf de zeventiende eeuw, zeker voor het cartesische denken, gaf het beeld altijd een gesluisde werkelijkheid weer. Dat daarin juist zijn grote spirituele kracht lag, was al helemaal ondenkbaar voor de pastoor en de verlichte filosoof.

Er bestaan overigens flink wat misverstanden als het gaat om de verschillen tussen woord en beeld aan te geven. Er zijn mensen die menen dat slechts in woorden kan worden meegedeeld wat werkelijk waar is en dat een beeld alleen maar figuurlijk over de werkelijkheid een mededeling kan doen, én er zijn mensen die het tegenovergestelde beweren, namelijk dat juist het beeld het dichtst bij de werkelijkheid staat en woorden daar steeds abstractie van maken. Dit is, zo geformuleerd, een schijntegenstelling. Want én woorden én beelden maken abstractie van de werkelijkheid. Net zo min als je nat wordt van het wóórd 'water', word je nat van een klaterende waterval in beelden op een filmdoek. De schilder Margritte heeft ons doen beseffen dat een beeld nooit de werkelijkheid representeert. Hij schreef letterlijk onder een door hem afgebeelde pijp: 'Ceci n'est pas une pipe.' En in de Bijbel is niet alleen sprake van een beeldverbod, maar weet men verdraaid goed dat ook woorden de goddelijke werkelijkheid niet kunnen tonen. Woorden en beelden zijn in dit opzicht gelijk: ze geven de werkelijkheid nooit adequaat weer.

En toch verschillen ze sterk. 'Woord en beeld', schrijft Michel Foucault, 'zijn ten opzichte van elkaar onherleidbaar. Hoezeer men ook onder woorden brengt wat men ziet – wat men ziet huist nooit in wat men zegt.'¹⁰ Toen we vroeger op een leesplankje het woord 'aap' zagen staan, met daarboven de afbeelding van een aap, gaf men ons te verstaan dat datgene wat we zagen door dat woord werd weergegeven, dat die twee zaken dus herleidbaar waren tot elkaar. Dit nu was niet waar. Een beeld geeft altijd een concrete aap te zien, terwijl het woord 'aap' een soortnaam is, dat op alle apen slaat, op het 'aapachtige'. Een beeld is niet in staat de aap-in-het-algemeen te laten zien maar slechts deze aap. Woorden hebben zich losgemaakt van de dingen waarnaar ze verwijzen, het zijn voorstellingsloze tekens die een eigen leven zijn gaan leiden, onafhankelijk van de waarneembare buitenwereld. Men hoeft maar te denken aan voeg- en bijwoorden zoals: indien, opdat, daarentegen, misschien of desondanks. Dat zijn louter intellectuele middelen voor onze geest, geen zintuiglijke objecten buiten het bewustzijn. Het beeld heeft juist als eigenschap dat het vast blijft zitten aan de waarneembare wereld. Daarin ligt zijn zwakheid en zijn kracht. Zijn zwakheid omdat het niet in staat is het algemene weer te geven, zijn kracht omdat het unieke, het specifieke en het persoonlijke kan weergeven. 'Waar woorden gebruikt worden', schrijft Gerard Bodifée, 'heerst de bereidheid om het unieke te negeren. Woorden wijzen op het overeenkomstige, niet op het specifieke. Het gebruik van woorden impliceert dat aan het algemene méér betekenis wordt gehecht dan aan het aparte.'¹¹ Het beeld blijft daarbij echter steeds onderworpen aan de zichtbare, hoorbare en tastbare wereld, het kan geen concepten weergeven zoals bijvoorbeeld 'het beeld'! Men kan in beelden niets ontkennen, geen vragen stellen, geen twijfel uiten, geen voorbehoud maken, geen wens uitdrukken, geen beloften doen of tijden aangeven. Een simpele zin als 'Gisteren liet Jan zijn hond uit' kan onmogelijk in beelden weergegeven worden. Een filmbeeld van een jongen die zijn hond uitlaat, kan nooit terugvertaald

¹⁰ M. Foucault, *De woorden en de dingen*, Ambo, Baarn 1987, 31.

¹¹ G. Bodifée, *Resonanties*, De Nederlandse Boekhandel/Pelckmans, Kapellen 1991, 153.

worden in een *deze* zin van woorden. Als er niet expliciet verduidelijkende woorden aan toegevoegd zouden worden, dan zou zo'n beeld even goed kunnen betekenen: 'Het is stil op straat. Ergens gaat een deur open. Een jongen komt met een hond naar buiten. In de verte hoort men een auto starten.' In dit verband heeft de kunstcriticus Gombrich eens de opmerking gemaakt dat een tekening van een kat op een deurmat op talloze manier te 'lezen' valt, zelfs als: 'Er zit geen olifant op de mat.'

'Wat men ziet huist nooit in wat men zegt.' Men kan dit ook anders formuleren: wat men op een of andere manier zintuiglijk erváárt, is nooit *adequaát* in woorden uit te drukken. Dit komt omdat in de ervaring steeds een niet-rationeel moment zit, iets dat ons overkomt. En we kunnen daar nooit in woorden afstand van nemen. Of liever gezegd, dat kúnnen we wel, maar dan staan we daarmee ook op afstand! Een ervaring is niet in woorden over te dragen. Geef in woorden de smaak van een sinaasappel maar eens door! Je kunt in woorden op zijn hoogst een ervaring oproepen of er toe aansporen.

Het impliciete beeld kan nooit expliciet verwoord worden. En hiermee stoten we op een belangrijk karakteristiek verschil tussen beide. De mededeling die een beeld geeft, is altijd impliciet van aard is, en die van een woord expliciet.

Om dit te verduidelijken, het volgende voorbeeld. Ik probeer me twee situaties voor te stellen. In de ene zie ik op een schilderij een boom afgebeeld. Een man loopt naar die boom toe. In de andere situatie lees ik een zin waarin het woord 'boom' staat.

De mededeling 'boom' op het schilderij is impliciet van aard. Mijn ogen tasten het geheel af, gaan hun weg maar kunnen nooit het geheel overzien. Mijn geest krijgt ook geen expliciete boodschap meegedeeld. Ik kan niet anders dan er zelf een mededeling aan ontlokken. Maar welke mededeling? Hoevele zijn er niet mogelijk! Rationele en intuïtieve! Waarschijnlijk projecteer ik ook hele andere zaken in het schilderij dan de schilder bedoeld heeft? Zo meen ik de man in de richting van de boom te zien lopen. Maar dat is al een interpretatie. Misschien 'ziet' de man op het schilderij de boom niet eens staan, denkt hij er niet aan. Opeens besef ik ook dat de boom een populier is, en herinner ik me mijn vader die naast ons huis populieren plantte toen ik nog een kind was. En ik moet glimlachen om de Berk die een populier plantte! Zo kan ik aan het impliciete karakter van het beeld ontelbare interpretaties ontlokken.

Daarentegen is de mededeling van het woord 'boom' *in een zin* steeds expliciet. Dat woord staat er op één wijze en in één context. Als ik lees: 'De man raakt ontroerd door de boom die zijn grootvader nog geplant heeft', dan staat dít er en niet iets anders.

Juist het impliciete karakter van het beeld geeft een mens de ruimte om zijn persoonlijke weg te gaan, het beeld dwingt hem zelfs daartoe. Daardoor krijgt het ook een specifieke lading, wordt het uniek en persoonlijk. Ik kan niet anders dan mij persoonlijk het beeld toe-eigenen. Het treedt op een of ander manier altijd binnen in mijn *zintuiglijke* ervaringsruimte. Ik zie het, maar als ik het wil 'vatten' dan kan dat niet zuiver rationeel. Ik moet mijn rationele bewustzijnsdrempel verlagen, en gewaarwordingen, gevoelens en intuïties toelaten.

Bij een woordmededeling in een zin, zoals hierboven, leg ik steeds een lineaire weg af in de tijd, en op een bepaald moment kom ik het woord 'boom' tegen, dat ik een moment later weer achter me laat om de zin af te kunnen maken. Het beeld echter heeft steeds een integraal *gelijktijdig* karakter, het is een Gestalt, het 'speelt zich af' in een 'eeuwig nu'. En ik speel er ook mee. Het beeld heeft dan ook geen temporeel maar een cyclisch karakter. Woorden zijn discursief, ze komen na elkaar, maar beelden zijn concursief, ze vloeien ineen en uiteen, ze focussen vele intenties en impulsen tegelijk.

En juist omdat het beeld de gehele persoonlijkheid aanspreekt, bewust én onbewust, zintuiglijk en geestelijk, juist omdat psychische functies aangesproken worden onder de bewustzijnsdrempel, weet het beeld de ondergrondse vertrekken van de spirituele waarneming te bereiken. Dat gebeurt met name wanneer de verbeelding bezit neemt van dit beeld (hetgeen beslist niet vanzelfsprekend is) en ons in vuur en vlam zet, wanneer, zoals de dieptepsychologen zeggen, ons libido zich in dat beeld ontlaadt en onze instincten in beroering brengt, dan worden de beelden tot symbolen! En Bresson en Godard blijken daarmee gelijk te hebben: het onzichtbare verschijnt juist via dit zintuiglijk zichtbare beeld, niet via het discursieve woord dat per definitie daartoe niet in staat is.

Maar hoe zit het dan met het poëtische woord? Hier ligt het werkelijk anders. Ik wil daar tot slot iets van zeggen maar dit punt verdient natuurlijk veel meer ruimte dan ik er hier voor heb. Als de dichter over 'bomen' spreekt ontstaat er een derde situatie naast de twee hierboven. Hij gebruikt wel woorden maar men zou misschien beter van beelden kunnen spreken. Neem het begin van het gedicht

Boombeschrijving van Hans Andreus.¹²

*Bomen zijn werkelijk.
Hun bladeren praten werkelijk
met woorden veelzeggend en letterloos.*

*Hun toppen zingen.
Hun stammen zwijgen
hoorbaar.*

Hier heeft de verbeelding bezit van de woorden genomen, en gaat het niet meer om een discursieve, logische taal, nee, deze woorden zijn ontsproten aan een intuïtieve, ja irrationele orde, aan een ander soort bewustzijn. Een imaginair bewustzijn. In deze woorden wordt niets beweerd zoals onze pastoor en onze verlichte filosoof dat bedoelen. Dit is inbeelding, fantasie! Om met James te spreken, deze woorden geven noch formules noch een landkaart, ze komen niet voort uit het alledaags bewustzijn. De dichter spot met de logica van het syllogisme en de proefondervindelijke waarneming. Hij heeft het over 'letterloze woorden' en over 'hoorbaar zwijgende stammen'. Het zijn on-zinnen. Hij gebruikt woorden waarop alleen maar de categorieën van toepassing zijn die we hierboven voor het beeld gebruikten, en we kunnen niet anders dan beginnen met de verlaging van onze bewustzijnsdrempel en onze intuïties aan te spreken.

¹² In: *Een keuze uit zijn gedichten*, 1965.

Zijn in een gedicht de van huis uit discursieve woorden dus tot welhaast intuïtieve beelden geworden, bij het zien van de boodschap die een groen-rood stoplicht 'uitstraalt', is het tegenovergestelde gebeurd, daar is het van nature oneindig veelzeggende beeld herleid tot een of-of waarheid (stoppen of doorrijden), helemaal geschikt voor een discursief discours. Net zoals men woorden visionair kan verrijken, zo kan men dus ook beelden afplatten. Vanuit verschillende vormen van bewustzijn (James) vormt de relatie tussen woorden en beelden een rijk en gevarieerd palet en kent zij vele gebieden van toepassing.¹³ Maar als in een film het poëtische woord samengaat met het beeld, aangevuld met die andere archaïsche kracht, de muziek, dan ontstaat welhaast een perfect spiritueel medium.

¹³ Over thema 'woord en beeld', heb ik mij met name laten inspireren door drie werken van Jan Marie Peters, oud-buitengewoon hoogleraar Filmtheorie aan de Universiteit van Amsterdam. *Over beeldcultuur* Fotografie, film, televisie, video, Rodopi, Amsterdam-Atalanta 1993. *Het filmische denken* of de binnenkant van de beeldcultuur, Acco, Leuven-Amersfoort 1989. *Het beeld* Bouwstenen voor een algemene iconologie, Hadewijch, Antwerpen/Baarn 1996.